

ИРИНА ЕРОХИНА  
Тула (Россия)

## РЕМИНИСЦЕНТНАЯ ПОЛИФОНΙΑ В ЭПИЛОГЕ *РЕКВИЕМА* АННЫ АХМАТОВОЙ

В записи Ахматовой от 15 марта 1963 года находим: «В марте *Эпилогом* кончился *Requiem*»<sup>1</sup>. Однако *Эпилог*, датированный мартом 1940 года, не был последним по времени созданием текстом цикла: спустя четыре месяца в июле того же года было написано *Уже безумие крылом...* И только в декабре 1962 года, когда полный текст *Реквиема* был впервые доверен бумаге, он обрел окончательную композицию, а в его состав вошло еще *Вместо предисловия*, помеченное 1 апреля 1957 года, но написанное, вероятно, тогда же – в 1962-м. Так почему же для Ахматовой, по ее собственному свидетельству, произведение было «окончено» уже в марте 1940-го года и именно этим текстом? Здесь важно помнить мысль М. М.Бахтина, высказанную им в связи с жанром как формой «целого высказывания»: «В литературе... именно в этом существенном, предметном, тематическом завершении все дело, а не в поверхностном речевом завершении высказывания [...] жанр – особый тип строить и завершать целое [...] тематически завершать, а не условно – композиционно кончать»<sup>2</sup>. Вероятно, в данном случае мы имеем дело с ситуацией, когда в сознании автора произведение уже состоялось, завершилось не столько текстуально, сколько «тематически».

В ряду стихотворений *Реквиема* текст *Эпилога* замечателен по нескольким причинам. Во-первых, здесь обнаруживает себя многоуровневая цитата, восходящая одновременно к дантовскому и пушкинскому претекстам. Во-вторых, именно здесь возникла тема Поэта, которая в том числе свидетельствовала о смене оптики (в отличие от *Посвящения* и *Эпилога*? тексты 1935–1939 годов обращены к личной катастрофе, лирически замкнуты). В-третьих, только с его появлением становится очевидной тематическая и композиционная соотнесенность цикла с латинским текстом католического *Requiem'a*, что в конечном итоге утвердило жанровую ориентированность ахматовского произведения.

---

<sup>1</sup> *Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)*, Москва–Торино 1996, с.311.

<sup>2</sup> П. Н. Медведев (М. М. Бахтин)? *Формальный метод в литературоведении*, Ленинград 1928, с.145.

В этой статье мы сосредоточим свое внимание на центральном образе *Эпилога* – образе «памятника Поэту» – и тех реминисцентных линиях, на пересечении которых построена его семантика.

Итак, образ памятника проецируется одновременно на несколько «чужих» текстов, смыслы которых полифонически соединяются. Функция «основного тона» принадлежит пушкинскому *Памятнику* как наиболее очевидному и релевантному для русского читателя прецедентному тексту, а потому и наиболее сильному «голосу». В то же время он выступает в роли репрезентанта сложившейся в русской поэзии традиции вольных переложений<sup>3</sup> оды Горация *К Мельпомене* (заметим, что в границах этой парадигмы сама *Ода* воспринимается уже не столько как исходный текст, сколько как один из вариантов, хотя и обладающий «первородством»). Об ориентации семантической структуры образа памятника именно на эту общую жанрово-тематическую модель<sup>4</sup> свидетельствует то, что в качестве интертекстемы Ахматова использует тот общий для всех текстов этой парадигмы элемент, который содержит инвариантное тематическое ядро, выраженное в закрепленной словесной форме – «я *воздвиг памятник*»<sup>5</sup>. А механизм трансформации этого ядерного компонента в тексте *Эпилога* («*воздвигнуть задумают памятник мне*»<sup>6</sup>), основанный на приеме обратной аналогии, выявляет стратегию диалога с каноном.

Так, в горацианско-державинско-пушкинской парадигме эквивалентом памятника выступает *слава в потомстве* как залог земного бессмертия поэта. Уверенность в том, что «слух пройдет обо мне»<sup>7</sup> / «слух обо мне пройдет»<sup>8</sup>, связывается с сознанием своих особых личных заслуг, чувством превосходства:

---

<sup>3</sup> Мы имеем в виду тексты, которые не являются в строгом смысле переводом оды Горация, поскольку интенция их создателей была направлена на выражение личной поэтологии в рамках заданной жанрово-тематической модели. Это *Памятник* (или, как было в первой публикации, *К Музе. Подражание Горацию*) Державина, *Памятник* Пушкина, *Памятник* («Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен...») Брюсова и др.

<sup>4</sup> Мы говорим здесь о жанровой модели, имея в виду мысль М. Л. Гаспарова о жанре как об общей для целой группы произведений схеме, присутствующей в сознании читателя в виде «системы ожиданий», которые подтверждаются или не подтверждаются текстом. См.: М. Л. Гаспаров, *Поэтика композиции (строение эпиникия)*, [в:] его же, *Поэтика древнегреческой литературы*, Москва 1981, с. 302.

<sup>5</sup> Несмотря на то, что в русских переводах и переложениях *XXX оды* Горация конкурируют два варианта – «воздвиг» и «создал», авторитетность державинского и пушкинского «подражаний» столь велика, что в сознании читателя именно глагол «воздвиг» служит знаком принадлежности к традиции.

<sup>6</sup> А. Ахматова, *Реквием*, [в:] ее же, *Сочинения в 2-х томах*, сост. и подготовка текста М. М. Кралина, Москва 1990, т. 1, с. 203. Здесь и далее тексты цитируются по данному изданию с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>7</sup> Г. Р. Державин, *Памятник*, [в:] его же, *Сочинения*, Санкт-Петербург 2002, с.224. Далее все цитаты по этому изданию.

<sup>8</sup> А. С. Пушкин, *Памятник*, [в:] его же, *Сочинения в трех томах*, Москва 1985, т. 1, с.586. Далее все цитаты по этому изданию.

«Principes Aeolium carmen ad Italos /Deduxisse modos» (Horatius) / «Что первым я дерзнул» (Державин).

В *Реквиеме* Ахматова настоятельно подчеркивает общность собственной судьбы с судьбой «стомиллионного народа»: «мы повсюду те же...» (I, 197), «Как трехсотая, с передачею / Под Крестами будешь стоять...» (I, 198), «И я молюсь не о себе одной, /А обо всех, кто там стоял со мною...» (I, 202). Однако сама тема поэта препятствует такого рода «деперсонализации». Положение поэта исключительно уже потому, что только ему дана способность «это описать». К тому же появление мотива личной славы, казалось, предопределено самой логикой развития образа памятника, ориентированной на жанровую модель, восходящую к *Оде* Горация. Но вот тут и вступал в действие прием обратной аналогии. Там, где читатель в праве ожидать традиционной медитации поэта о значительности временных и пространственных масштабов своей славы и «аргументации», обосновывающей его притязание на память потомков, мы сталкиваемся с трансформацией каждого из этих жанровых топосов. Сравним:

Слух пройдет обо мне *от белых вод до чёрных,*  
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льёт Урал;  
*Всяк помнить* будет то в *народах неисчётных...*  
(Державин);

Слух обо мне пройдет *по всей Руси великой,*  
И назовет меня *всяк сущий в ней язык,*  
*И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой*  
*Тунгус, и друг степей калмык.*  
(Пушкин);

...не ставить его  
*Ни около моря, где я родилась:*  
Последняя с морем разорвана связь,  
*Ни в царском саду у заветного пня,*  
Где тень безутешная ищет меня,  
*А здесь, где стояла я триста часов...*  
(Ахматова, I, 203)

Значимо полемичным в ахматовском варианте «памятника» становится не только максимальное сужение пространства, конкретизация локуса, но и связь его с гражданским и человеческим унижением поэта: «...здесь, где стояла я триста часов и где для меня не открыли засов». Такого же рода трансформацию претерпевает и требуемое жанром «самовосхваление». Если каждый следующий за Горацием поэт формулировал свои творческие заслуги, которые определяли его первенство («...из безвестности я тем известен стал, / Что...» (Державин)), а потому его личную славу и бессмертие его имени («...и назовет меня всяк сущий в ней язык» (Пушкин)), то

Ахматова демонстративно редуцирует эту тему отказом от «персонального авторства»: «Для них соткала я широкий покров / Из бедных, у них же подслушанных слов» (I, 202) и – в написанном позже *Вместо предисловия* – «анонимностью» поэта и указанием на то, что он лишь исполнил «заказ»:

Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, *никогда в жизни не слыхала моего имени*, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):  
 — А это вы можете описать?  
 И я сказала:  
 — Могу.

(I, 196)

В контексте такого диалога с каноном отсутствие традиционного обращения к музе и образа лаврового венца (варьируемого, но также обязательного элемента жанровой модели «памятника») прочитывается как минус-прием, требующий специальной интерпретации.

Существенному переосмыслению подвергается и мотив памяти. Если в горацианско-державинско-пушкинской парадигме, будучи нераздельно связан с мотивом славы, он предстает как процесс однонаправленный (*память о поэте*), то в *Эпизоге* настойчиво утверждается его реверсивность:

Опять поминальный приблизился час.  
 Я вижу, я слышу, я чувствую вас...  
 [...]
 О них вспоминаю всегда и везде,  
 О них не забуду и в новой беде...  
 [...]
 Пусть так же они поминают меня  
 В канун моего поминального дня.  
 [...]
 Затем, что и в смерти блаженной боюсь  
 Забыть...

(I, 202)

Но помимо указанной аллюзии на *Памятник* Пушкина и жанрово-тематическую модель, восходящую к *XXX Оде* Горация, в тех же стихах *Эпизога* присутствует реминисценция из *Божественной комедии* Данте. Сравним:

<p>А если когда-нибудь в этой стране          Воздвигнуть задумают памятник мне,          Согласье на это даю торжество,          Но только с условием – не ставить его          Ни около моря, где я родилась:          Последняя с морем разорвана связь,</p>	<p>Коль в некий день поэмою священной,          Отмеченной и небом и землей,          Так что я долго чах, в трудах согбенный,          Смирится гнев, пресекший доступ мой          К родной овчарне, где я спал ягненком,          Немил волкам, смутившим в ней покой, -</p>
---	---

<p>Ни в царском саду у заветного пня, Где тень безутешная ищет меня,</p> <p>А здесь, где стояла я триста часов И где для меня не открыли засов. (Ахматова, I,203)</p>	<p>В ином руне, в ином величье звонком Вернусь поэт, и осенюсь венцом Там, где крещение принимал ребенком.</p> <p>(Paradiso, XXV, 1–9. Пер. М. Лозинского<sup>9</sup>)</p>
---	--

Как мы видим, Ахматова не только дословно воспроизводит начало дантовских терцин – «Se mai continga che 'l poeta sacro...» [«Если когда-нибудь случится...»] и использует характерный для поэтики Данте прием семантической и интонационной выделенности указательного местоимения («в этой стране»), но повторяет ключевые мотивы всего этого эпизода *Божественной комедии*. Так, мотив *воздвижения памятника*, связанный в контексте общей темы *Реквиема* с «реабилитацией», восстановлением в правах поэта-изгоя, коим с полным основанием считала себя Ахматова, коррелирует с дантовским мотивом мыслимого в будущем *возвращения* поэта-изгнанника. А двойная семантика слова ‘торжество’ (‘знаменательное событие, празднество’ или ‘победа чего-либо’) соотносит его с надеждой Данте на победу Слова поэта над жестокой несправедливостью вероломной власти.

Но наибольшую смысловую нагрузку несет в себе совпадение того, что выдвигается Данте, и вслед за ним Ахматовой, в качестве *условия* своего публичного восславления. Джованни Боккаччо, первый биограф Данте, подчеркивал, что в отличие от других поэтов, воспринявших венец на Капитолии, великий Алигьери желал увенчаться лаврами «только под сводами крещальни Сан Джованни [...]: там, при крещении поэт получил свое первое имя, там мечтал при увенчании получить и второе»<sup>10</sup>. Думается, что для автора *Божественной комедии* это было важно еще и потому, что место, столь священное и столь дорогое для него, хотели сделать местом его гражданской казни, унижения его как поэта<sup>11</sup>.

Ахматовой не только был известен этот факт, но еще в 1936 году он стал темой ее стихотворения *Данте*, эпиграф к которому она взяла из *XIX Песни Ада* – «Il mio bel

<sup>9</sup> Данте Алигьери, *Божественная комедия*, Москва 1967, с. 483.

<sup>10</sup> Джованни Боккаччо, *Жизнь Данте*, Москва 2001, с. 357.

<sup>11</sup> В 1315 году Флоренция объявила амнистию изгнанникам, в том числе и Данте, но при условии, «что изгнанник явится во Флоренцию, предоставит залог, даст заключить себя в тюрьму и оттуда проследует в позорном колпаке со свечою в руках в церковь Сан Джованни для покаяния»; когда Данте узнал об этом от друзей, он ответил знаменитым письмом: «Нет, не так возвращаются на родину... Если во Флоренцию нельзя вернуться таким образом, чтобы не пострадала слава и честь Данте, я не вернусь туда никогда...». См: Ф. К. Дживелегов, *Данте Алигьери. Жизнь и творчество*, Москва 1946. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow\\_a\\_k/text\\_0090.shtml](http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_0090.shtml)

San Giovanni». И потому выбор преддверия тюрьмы (той точки во времени и пространстве, в которой сфокусированы воспоминания об *унижении и «развенчании»*) в качестве единственно возможного места утверждения своего торжества как поэта вне всяких сомнений определен этой дантовской реминисценцией<sup>12</sup>.

Но этим не ограничивается присутствие Данте в *Эплоге*. В экземпляре этого текста, подаренном Л. К. Чуковской, Ахматова поставила дату – *около 10 марта 1940 года*, которая воспроизводится практически во всех изданиях поэмы. А в *Записных книжках* поэта можно найти две записи:

10 марта / 1963/ Комарово / День Данта (приговор). Смерть Замятина (1937) и Булгакова (1940). Арест Левы (1938)<sup>13</sup>;  
10 марта / [...] Сегодня день смерти Замятина (1937), Булгакова (1940), ареста Левы (1938) и приговора Данте<sup>14</sup>.

Они интересны не только потому, что являются примером нумерологических «странных сближений», которые всегда были так значимы для Ахматовой, но и потому, что их можно рассматривать в том числе как авторский комментарий к дате, поставленной под *Эплогом*. Это тем более значимо, что в *Реквиеме* Ахматова настоятельно акцентирует разного рода хронологические точки, связанные как с большой историей, так и с собственной биографией.

Нумерологическая парадигма, выстраиваемая вокруг даты *10 марта* (1302 г. – 1938 г. – 1940 г.), свидетельствует о ее семантической многоуровневости. Однако, не имея возможности в рамках данной статьи сказать обо всех смысловых и функциональных аспектах этого элемента заголовочно-финального комплекса *Реквиема*, мы сосредоточим внимание только на его «дантовской составляющей». Нам важно здесь свидетельство о присутствии в сознании автора *Эплога* воспоминания о 10 марта 1302 года, когда Флоренция приговорила Данте к сожжению живым в случае его возвращения в родной город, что и ознаменовало начало его бессрочного изгнания. Тогда как для Ахматовой 10 марта 1938 года стало днем, окончательно утвердившим ее положение изгоя. Если в 1935 году ее обращение к Сталину еще что-то значило – Н. Пунин и Л. Гумилев были освобождены из-под ареста, то письмо 1938 года уже не имело никакого смысла – «засов» уже «не открыли».

---

<sup>12</sup> Замечательна в этой связи и особого рода смысловая зеркальность локусов – *бантистерия* Сан-Джованни и тюрьмы *Кресты*.

<sup>13</sup> *Записные книжки Анны Ахматовой...*, с.308.

<sup>14</sup> Там же, с.445.

Но эта проекция не может быть до конца осмыслена без соотнесения ее с другими ахматовскими текстами того же времени, в которых имплицитно или эксплицитно присутствует дантовский цитатный слой. Это прежде всего *Данте* (1936 г.) и *Зачем вы отравили воду?* (согласно поздней авторской датировке – 1935 года)<sup>15</sup>. Повторяющиеся в них образы *свечи* и *покаянной рубахи* («Но босой, в рубахе покаянной, / Со свечой зажженной не прошел / По своей Флоренции желанной, / Вероломной, низкой, долгожданной...» (I, 187); «Пусть так. Без палача и плахи / Поэту на земле не быть. / Нам покаянные рубахи, / Нам со свечой идти и выть» (I, 224)) отсылают к тому драматическому событию жизни Данте, о котором мы уже вспоминали – амнистии, требовавшей от поэта унижительного публичного покаяния. Таким образом, «дантовская составляющая» даты *около 10 марта* подключала *Эпилог* и весь *Реквием* к одной из главных тем ахматовского творчества – теме судьбы поэта в ситуации исторической катастрофы, социального апокалипсиса и, в частности, к проблеме выбора его жизненного поведения в противостоянии тиранической вероломной власти. Сопоставляя два варианта судьбы поэта, отверженного собственной родиной, она противопоставляет *поэту-изгнаннику*, осужденному познать «горечь чужого хлеба» и неизбежность тоски по «родной овчарне», но обретающему взамен независимость и свободу творчества, – *поэта-изгоя*, который платит за свою верность родной земле не только тем, что его «хлеб» смешан «с грязью», но и неотступным страхом, уродующим человеческую душу, трагической обреченностью на публичное унижение и творческим подпольем.

Вместе с этим дата *около 10 марта 1940 г.*, маркируя время создания *Эпилога*, что в случае с произведениями Ахматовой бывает далеко не всегда, включала его в смысловое поле текстов, написанных почти одновременно и связанных общей темой *жизненного крушения / гибели / смерти поэта*<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> В этот же ряд входят и стихи Ахматовой 50-х годов: *Наследница, Все ушли, и никто не вернулся..., Так не зря мы вместе бедовали...* (четверостишие которого станет эпиграфом к *Реквиему*).

<sup>16</sup> Стихотворение *Маяковский в 1913 году* (3–10 марта 1940), написанное к десятой годовщине его гибели; *Когда человек умирает...* (21 января, 7 марта 1940); поэма *Путем всея земли (Китежанка)* (10–12 марта 1940г.), которую Ахматова называла «большой панихидой по самой себе»; *Вот это я тебе, взамен могильных роз...* (Март 1940), посвященное памяти М.Булгакова; *Поздний ответ* (16 марта 1940, 1961), обращенный к М. Цветаевой; *Когда отлетают темные души...* (согласно записи Л. К. Чуковской, Ахматова прочла ей еще не оконченный текст 11 марта, и уже к 20 марта он был завершен). Сюда же, вероятно, примыкает и стихотворение, посвященное памяти Бориса Пильняка, расстрелянного 21 апреля 1938 г. – *Все это разгадаешь ты один...* (видимо, это один из тех случаев, когда авторская датировка – 1938 г. – служила указанием на событие, ставшее импульсом к созданию текста, а не фиксировала время его возникновения, поскольку имеется основание полагать, что этот текст также был написан или дорабатывался в первых числах марта 1940 года).

Таким образом, *Эпилог* являет собою пример характерного для Ахматовой приема «наложения» нескольких цитатных пластов, приводящего к значительному расширению смыслового пространства текста. Возможность такого соединения обеспечивалась обязательным наличием у претекстов общих сегментов их «семантических полей», которые выполняли функцию необходимых структурообразующих «скреп». Тогда как полемическое напряжение в областях «нетождественности» оказывалось основой для продуцирования смыслов, надстраивающихся над смыслами самих цитат и тех текстов, которые они метонимически представляют. В случае же с *Эпилогом* такая реминисцентная полифония становилась еще и семантическим каркасом, выявлявшим в новой модели поэта, постулируемой Ахматовой в *Реквиеме*, вневременное и вариативное, обусловленное иным характером исторической эпохи.

IRINA EROKHINA

#### REMINISCENT POLYPHONY IN THE EPILOGUE OF ANNA AKHMATOVA'S *REQUIEM*

##### Summary

The article focuses on the functioning of crossing quotations in Anna Akhmatova's *Requiem*. The author demonstrates that the image of the monument in the *Epilogue* based on complex semantic relationships with the genre model of *XXX Ode* of Horace and reminiscences of Dante's *Divine Comedy*.

**Key words:** Akhmatova, *Requiem*, reminiscences, Dante, quotations.