

Евгений Сошкин

Мертвые сироты Ахматовой

Evgeny Soshkin

Akhmatova's Dead Orphans

Евгений Сошкин (Brīvā Universitāte, преподаватель; PhD) e_soshkin@yahoo.com.

Evgeny Soshkin (PhD; Lecturer at Brīvā Universitāte) e_soshkin@yahoo.com.

Ключевые слова: мотив сиротства в творчестве Ахматовой, эпиграфы из «Улисса», «Путем всея земли» и «Стихи о неизвестном солдате», «Лотова жена» и ее рецепция

Key words: motif of orphanhood in Akhmatova's work, epigraphs from *Ulysses*, *Way of All the Earth* and *Verses on the Unknown Soldier*, *Lot's Wife* and its reception

УДК: 82(091)

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_246

UDC: 82(091)

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_246

Статья посвящена реконструкции и анализу парадоксального сквозного мотива Ахматовой — свободной циркуляции признака сиротства между матерью и ребенком, независимо от того, кто из них мертв, а кто понес утрату. Этот парадоксальный мотив изначально сопровождал ахматовскую тему материнства, но приобрел новое звучание в контексте прижизненного оплакивания репрессированного сына. Автор статьи приходит к выводу, что диалектика взаимной вины матери и ребенка у Ахматовой строится на безусловном императиве недопущения разлуки — даже ценой смерти обоих. Мертвая мать испытывает перед живым ребенком такую же вину, как живая перед мертвым, и в обоих положениях может адресовать ему встречный упрек в собственном, материнском, сиротстве.

The paper reconstructs and analyses Akhmatova's paradoxical recurring motif of the free circulation of the orphan trait between mother and child, regardless of who is dead and who has suffered the loss. This paradoxical motif accompanied Akhmatova's theme of motherhood from the very beginning but gained new connotations in the context of her mourning for her repressed and imprisoned son during his lifetime. The author of the article concludes that Akhmatova's dialectic of mutual guilt between mother and child is based on the unconditional imperative of preventing separation even at the cost of the death of both. A dead mother feels the same guilt towards a living child as a living one towards a dead one, and in both situations she can address the child with a counter-reproach for her own, maternal, orphanhood.

Метафора «ахматовские сироты», изобретенная Дмитрием Бобышевым и ставшая крылатым словом, основана на простой и ясной фактологии: четверо поэтов мужского пола (метафорических сирот) хоронят свою литературную наставницу (метафорическую мать). Эти ясность и простота естественно побуждают задуматься о проблематике сиротства в творчестве самой Ахматовой. Я постараюсь показать, что эта проблематика являет полную противоположность прямолинейной логике идиомы: в чем-то она парадоксальна, а в чем-то герметична.

В восприятии Ахматовой признак сиротства сам по себе сиротлив: он кокет, как беспризорник, между матерью и ребенком, не находя себе пристанища. Стихотворение 1942 года о детях-блокадниках рисует этих детей амбивалентно; то ли они мертвы и только чудится, что еще дышат, засыпанные землей, то ли еще живы и вот-вот умрут от удушья:

Щели в саду вырыты,
 Не горят огни.
 Питерские сироты,
 Детоньки мои!
 Под землей не дышится,
 Боль сверлит висок,
 Сквозь бомбежку слышится
 Детский голосок.

(II—1, 21)¹

Сироты они потому, что их родители, должно быть, погибли. Однако эти дети и сами мертвы или обречены на гибель. Возникает парадоксальный, почти оксюморонный образ мертвых сирот. Своим восклицанием «Детоньки мои!» лирическая героиня принимает на себя роль символической приемной матери, берет на себя опеку над мертвыми сиротами. Тем самым вектор сиротства переворачивается и указывает на нее саму.

Риторическая фигура апострофы оставляет нас в сомнениях относительно своего коллективного адресата: обращение к отсутствующим как присутствующим? К мертвым как живым? К тем и другим? Но она в любом случае заострена благодаря подчеркнутым несовпадениям метрических ударений с лексическими, создающим полифонический эффект взаимоналожения материнского скорого бормотания и детской скандовки. (Пока что я намеренно не касаюсь конкретно-биографического плана этих стихов, но мысленный взгляд из эвакуации уже сам по себе является достаточной мотивировкой нечеткости границы между мертвыми и живыми детьми-блокадниками.)

В ранней редакции стихотворения «Корея в огне», написанного для одноименных цикла и сборника «Слава миру», «Рыдая, дети на полях Кореи / В родное небо с ужасом глядят» (II—1, 541). Ужас вызван ожиданием бомбежки, за которой стоят «убийцы и мучители детей». Эти еще живые дети, находящиеся одни посреди пустого пространства, — по умолчанию лишены семьи и крова, они — сироты. В позднейшей редакции они тоже «в родное небо с ужасом глядят», но уже не рыдая, а молча, как неупокоенные мертвецы. И в самом деле, в следующем фрагменте они уже определенно мертвы, зато матери их, напротив, живы:

Воды не хватит в Тихом океане,
 Чтоб эту кровь невинную отмыть,
 И женщинам корейским не забыть
 Своих детей, игравших на поляне.

(II—1, 154)

Вполне логично, что в этой редакции «убийцы и мучители детей» упоминаются позже, в конце II-го фрагмента, когда смерть детей уже непреложна.

Присутствие стихов о корейских детях в «Славе миру» примечательно в свете цели всего этого проекта — вымолить у Сталина помилование для по-

1 Здесь и далее тексты Ахматовой цитируются с указанием тома и страницы по изданию: Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., коммент., статьи Н.В. Королевой, С.А. Коваленко. подгот. текста Н.В. Королевой, Э.В. Песоцкого. М.: Эллис Лак, 1998—2005.

вторно репрессированного сына. Помимо публичной демонстрации покорности со стороны живой легенды (как если бы Клеопатра решилась участвовать в триумфе Августа), тут, возможно, была и ставка на свою репутацию *мастера* — по выражению Сталина, употребленному в отношении Манделъштама, но только в прямо противоположной ситуации, связанной с опасениями по поводу магической силы его эпитафии. Иначе говоря, «Слава миру» может восприниматься как опыт в древнем жанре магической поэзии, способной благодаря мастерству поэта принести удачу либо навредить своему адресату/протагонисту².

Как политический акт «Слава миру» составляет контрастную пару с «Реквиемом». Как известно, Льва Гумилёва оскорблял и ранил приданный ему в поэзии Ахматовой межумочный статус: Лев Николаевич многократно, устно и письменно, высказывался в том смысле, что как поэт мать желала бы ему умереть и что «Реквием» по живому человеку прямо выражает это желание. Свои упреки он высказывал и непосредственно матери; они же стали основанием для отказа прийти на ее похороны³. Вполне возможно, что эта «психоаналитическая» реконструкция была не беспочвенной, но ее обвиняющий пафос целенаправленно сводил мотивы предполагаемого материнского желания к потребности в биографической мотивировке оплакивания. Более приемлемую гипотезу подсказывает ахматовская запись 1960-х годов: «Во время террора, когда кто-нибудь умирал, дома его считали счастливецом, а об умерших раньше матери, вдовы и дети говорили: “Слава Богу, что его нет”»⁴. Это воспоминание перекликается с образом радостной улыбки мертвого в «Реквиеме».

Так или иначе, подвергая вполне рациональному риску прежде всего себя саму (недаром в «Реквиеме» она зовет смерть, а в «Черепках» укладывает себя в могилу), Ахматова могла при этом испытывать смущение также и при мысли о магическом действии стихотворной панихиды. Новый импульс подобные сомнения должны были получить в июне 1941 года при общении с Мариной Цветаевой, спросившей свою confidentку: «Как вы могли написать: “Отними и ребенка, и друга, и таинственный песенный дар”? Разве вы не знаете, что в стихах все сбывается?»⁵ Обида Николая Гумилёва за трехлетнего на тот момент (1915) сына зафиксирована в мемуарах Ирины Одоевцевой: «— <...> меня она уже похоронила, как только я ушел на войну... Но против извещения о моей смерти я не протестовал... <...> Но просить о смерти сына, предлагать своего ребенка в кровавую жертву Богу Молоху, нет, этого никог-

-
- 2 Например, скальдическая традиция знает выдающийся поэтический образец прощания врага взамен сохранения жизни — «Выкуп головы» Эгиля Скаллаграмсона. В «Саге об Эгиле» подробно изложены обстоятельства сочинения этой пространной хвалебной песни. При этом сама идея такого выкупа была подсказана более ранним аналогичным случаем.
 - 3 Освещение темы и первичную библиографию см. в публикации: Н. Гумилев — А.А. Ахматовой: Письма, не дошедшие до адресата / Публ., вступ. статья и коммент. В.Н. Абросимовой // Знамя. 2011. № 6 (<https://znamlit.ru/publication.php?id=4607>) (дата обращения: 10.12.2024)).
 - 4 Записные книжки Анны Ахматовой: (1958—1966) / Сост. и подгот. текста К.Н. Суворовой; вступ. статья Э. Герштейн; науч. консульт., введ. заметки к зап. книжкам, указ. В.А. Черных. М.; Torino: Giulio Rinaudi, 1996. С. 509.
 - 5 *Ильина Н.* Анна Ахматова, какой я ее видела // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В.Я. Виленкин, В.А. Черных; коммент. А.В. Курт, К.М. Поливанова. М.: Советский писатель, 1991. С. 588.

да нигде, с сотворения мира, не бывало»⁶. Однако для самого Льва Николаевича эти строки должны были звучать в особенной болезненности из-за ценностной градации, отводящей ребенку роль первоочередной, самой легкой жертвы.

По-видимому, стремление создать некий смысловой противовес прижизненному оплакиванию сына подсказало Ахматовой один из двух вариантов эпитафии к «Реквиему» или к циклу «Черепки». Признак сиротства переносится в этом эпитафии с сына на мать: «You cannot leave your mother an orphan». Это неточная цитата из 14-й главы «Улисса» Джойса, где приятели колко подшучивают над Стивеном. Винцент укоряет его за низкую творческую продуктивность и высказывает пожелание, чтобы побольше творений могли назвать его гений своим отцом; в ответ на это Ленехан успокаивает Винцента: «Have no fear. He could not leave his mother an orphan». Формальный смысл этой фразы заключается в том, что Стивен не умрет, не раскрыв сполна свое дарование. Но сама фраза, как поясняет комментатор «Улисса» Харальд Бек, является аллюзией на старинный (и многократно публиковавшийся начиная с 1835 года) анекдот о трусливом ирландце, который отказался драться на дуэли со словами: «Would you have me leave his mother an orphan?» Поскольку мать Стивена умерла менее года назад, слова Ленехана крайне бесчувственны, добавляет комментатор, а благодаря отсылке к дуэльной коллизии они содержат лукавое самоотрицание — намек на то, что у Стивена не хватает творческой смелости, чтобы себя реализовать⁷. Иначе говоря, Ленехан формально успокаивает Винцента, а фактически подтверждает его опасения насчет Стивена.

Беря на вооружение эффектную реплику Ленехана, Ахматова несомненно учитывала, что на тот момент мать Стивена была мертва. На это указывает второй вариант эпитафии, тоже из «Улисса», — слова латинской заупокойной молитвы, четырежды повторяемые в разных местах романа, которые преследуют Стивена как напоминание об умершей матери и своего рода аккомпанемент его угрызений совести⁸.

Р.Д. Тименчик проанализировал ахматовские автобиографические коннотации этого мотива сыновней вины, которая программно терзает Стивена Дедала на манер Гамлета, и симметричные коннотации вины материнской, которую Ахматова тематизировала в своей поэзии начиная с 1910-х годов [Тименчик 2003: 233—236]. Он отметил, в частности, что Ахматова впервые читала «Улисса» одновременно с Мандельштамом и, по-видимому, обменивалась с ним впечатлениями, и напомнил в этой связи об отражении гамлетовской темы «Улисса» в «Стихах о неизвестном солдате», которое выявил в свое время Омри Ронен [Ронен 2002: 108]. Рассуждения Стивена об инвертированных отношениях отца и сына Гамлетов в 9-й главе «Улисса» занимают в подтекстуальной структуре «Стихов о неизвестном солдате» центральное место (см.: [Сошкин 2015: 165—175]). Но для Ахматовой, в отличие от Мандельштама, в первую очередь значим не отцовский, а материнский вектор сиротства Стивена. Лю-

6 Одоевцева И. На берегах Невы / Вступ. статья К. Кедрова; послесл. А. Сабова. М.: Художественная литература, 1988. С. 305. См. анализ стихотворения в контексте этого свидетельства: [Лекманов* 2021].

* Внесен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов (*Примеч. ред.*).

7 См.: <https://www.jjon.org/joyce-s-allusions/orphan> (дата обращения: 26.04.2024).

8 Например: «С т и в е н (задыхаясь от страха, ужаса, угрызений). Они говорят, что я убил тебя, мама. <...> Это ведь рак, это не я. Судьба» (*Джойс Дж. Улисс / Пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего; коммент. С. Хоружего. М.: Республика, 1993. С. 404*).

бопытно, что письмо Л.Н. Гумилёва к матери от 23 января 1956 года из лагеря начинается фразой: «Милая, дорогая мамочка, удивительная, удивляющая собственного сына»; это определение, как отмечено в комментарии Н.И. Крайневой, представляет собой вывернутую наизнанку реплику Гамлета: «О удивительный сын, так удивляющий свою мать!» (III, 2, пер. Б. Пастернака)⁹.

Ахматовская диалектика взаимной вины матери и ребенка (или взрослого сына) наводит на мысль о том, что эта вина всегда сводится к допущению того, чего нельзя было допустить, — разлуки. Причиной разлуки может быть смерть любого из участников этих отношений, буквальная или символическая, несомненная или предполагаемая. Разлука для Ахматовой более фундаментальна, чем состояние жизни или смерти. В принципе, мертвая мать испытывает перед живым ребенком такую же вину, как живая перед мертвым, и в обоих положениях может адресовать ему встречный упрек в собственном, материнском сиротстве.

Примечательно, что среди переводов Ахматовой из сербского эпоса была знаменитая «Хасанагиница» (перевод опубликован в 1965 году). В этой балладе заглавная героиня, разлученная с детьми после того, как отец их развелся с нею, постоянно называет их сиротами и страшится, что они увидят ее во время навязанного ей вступления во второй брак. Когда встреча с ними все-таки происходит, отец запрещает им общаться с матерью, и она падает замертво, тем самым подтверждая их сиротский статус.

Показательным отходом от этой схемы сопровождается символический жест передачи царственно-мученического венца в четверостишии 1962 года:

О своем я уже не заплачу,
Но не видеть бы мне на земле
Золотое клеймо неудачи
На еще безмятежном челе.

(II—2, 132)

Здесь высказано отнюдь не пожелание удачи и дальнейшей безмятежности младшему поэту, а лишь надежда не пережить его.

Пожалуй, наиболее полно второстепенная значимость гибели в сравнении с разлукой выразилась в поэме «Путем вся земли» (другое название — «Китежанка», 1940). Как известно, название «Путем вся земли», взятое, если верить эпитафии, из «Поучения Владимира Мономаха детям», на самом деле воспроизводит слова умирающего Давида, обращенные к Соломону (3 Цар. 2:2). Очевидно, смысл этой контаминации заключается в том, что оба текста представляют собой духовное завещание царственного родителя.

Китежанкой Ахматову прозвал Клюев, в чьем собственном творчестве утопический мотив града Китежа образует массивный пласт. Исходя из этого К.М. Азадовский заключает, что «должно быть, память о Клюеве, о встречах и беседах с ним в 20-е годы и подтолкнула затем Ахматову к созданию “Путем вся земли”» [Азадовский 1989: 70]. Думается, однако, что связь поэмы Ахма-

9 См.: Переписка А.А. Ахматовой и Л.Н. Гумилева / Публ., подгот. текста и примеч. С.Н. Казакова, Н.И. Крайневой, А.Я. Разумова. Окончание // Звезда. 2024. № 6 (<https://magazines.gorky.media/zvezda/2024/6/perepiska-a-a-ahmatovoj-i-l-n-gumileva-2.html> (дата обращения: 10.12.2024)).

товой с поэтикой и личностью Клюева была довольно поверхностной, в то время как решающий импульс к написанию поэмы исходил от предсмертных и еще свежих «Стихов о неизвестном солдате», которые Мандельштам читал Ахматовой на заключительном этапе работы над ними¹⁰.

Прорыв в интерпретации содержательного плана мандельштамовской «оратории» осуществил Омри Ронен, указав на «Рассказы о бесконечном» (1872) Камиля Фламариона как источник мотива полета вспять во времени и лицезрения знаменитых сражений в обратном хронологическом порядке (см.: [Ронен 2002: 98—106]). В дальнейшем наблюдение Ронена развил Б.М. Гаспаров; ему принадлежит емкое и точное резюме сюжета «Стихов о неизвестном солдате». По мнению Гаспарова, Мандельштам «ставит себя в положение фламарионовского наблюдателя-путника... так сказать, по необходимости: ведь он отстал от своего поколения, ему приходится догонять тех, кто мчится со световым лучом, — то есть приходится лететь быстрее света, чтобы успеть в строй»; «...в 1937 году отставший солдат сумел догнать (пользуясь новейшими достижениями науки и научной фантазии) свое подразделение и вступить в его строй на берегу Леты — этого традиционного символа забвения...» [Гаспаров 1994: 232; 237]. Речь идет о возвращении в прошлое ради того, чтобы погибнуть на Мировой войне вместе со своими сверстниками, обратившись, как и они, в неизвестного солдата, похороненного в безымянной могиле.

Так же, как перволичный герой «Стихов о неизвестном солдате», перволичная героиня «Путем всея земли» добровольно возвращается в прошлое, минуя эпоху за эпохой, чтобы в финале умереть вместе со своим поколением и своими любимыми:

И в легкие сани
Спокойно сажусь...
Я к вам, китежане,
До ночи вернусь.
За древней стоянкой
Один переход...
<...>
В последнем жилище
Меня упокой.

(Ш, 35—36)

Эта коллизия восходит, как известно, к опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» на либретто Владимира Бельского (впервые поставлена в 1907 году). Главную героиню оперы китежанку Февронию (простолюдинку, обрученную с княжичем, подобно героине повести XVI века о Петре и Февронии Муромских) момент исчезновения родного города, осаждаемого татарами, застает вне его стен. Вина за то, что осталась в живых, клеветническое обвинение в предательстве и чудесное возвращение в невидимый Китеж составляют главные вехи духовного испытания и подвига Февронии¹¹.

10 См.: Мандельштам Н.Я. Третья книга / Сост. Л.Ю. Фрейдин. М.: Аграф, 2006. С. 419.

11 В финале оперы звучат реплики Алконоста и Сирина: «АЛКОНОСТ. Время кончилось. СИРИН. Вечный миг настал», — подсказавшие Ахматовой один из эпиграфов к поэме, в которой путь героини вспять во времени ведет к его исчезновению: «И Ангел

В написанном вступлении к поэме стихотворении «Уложила сыночка кудрявого...» героиня, в отличие от оперной Февронии, предстает не девицей, а матерью:

Уложила сыночка кудрявого
И пошла на озеро по воду,
Песни пела, была веселая,
Зачерпнула воды и слушаю:
Мне знакомый голос прислышался,
Колокольный звон
Из-под синих волн,
Так у нас звонили в граде Китеже.
Вот большие бьют у Егория,
А меньшие с башни Благовещенской,
Говорят они грозным голосом:
— Ах, одна ты ушла от приступа,
Стона нашего ты не слышала,
Нашей горькой гибели не видела.
Но светла свеча негасимая
За тебя у престола Божьего.
Что же ты на земле замешкалась
И венец надеть не торопишься?
Распустился твой крин во полнощи,
И фата до пят тебе соткана.
Что ж печалишь ты брата-воина
И сестру — голубицу-схимницу,
Своего печалишь ребеночка... —
Как последнее слово услышала,
Света я пред собою невзвидела,
Оглянулась, а дом в огне горит.
(I, 468)

Ребеночек, по которому звонят подводные колокола, — вот стимул к возвращению китежанки в прошлое: ее не было рядом с ним, когда он погиб, и это должно быть исправлено. По наблюдению Бориса Каца, именно на этот зов колоколов «и откликается героиня поэмы “Путем вся земли”: “Меня, китежанку, позвали домой”» [Кац, Тименчик 1989: 118].

Кроме биографического факта, материнство ахматовской героини (в противоположность героине оперной), как мне представляется, имеет — не может не иметь — и другую, литературно-мифологическую мотивировку, связанную с разработкой сюжета о Лотовой жене, еще одной героине, с опозданием решившейся разделить участь погибшего, или, по определению Мандельштама, «украденного» города.

покаялся живущим, что времени больше не будет. Апокал[ипсис]» (отмечено: [Рубинчик 2005: 50]). Цитата из Апокалипсиса (10: 5–6) в эпиграфе сокращена таким образом, чтобы обнажить ее соотнесенность с фрагментом либретто — как смысловую, так и ритмическую (в обоих случаях текст делится на два равных метрических отрезка). Это изысканный пример просвечивания «младшего» и менее узнаваемого, имплицитного подтекста сквозь «старший» и более узнаваемый, эксплицитный (в этом приеме при желании можно усмотреть метаописание самого упразднения времени).

Стихотворение «Лотова жена» было напечатано в начале 1924 года в первом выпуске «Русского современника» (без заглавия и с эпиграфом на церковно-славянском); в составе цикла «Из книги Бытия» вошло в сборник 1940 года «Из шести книг» (с заглавием, без эпиграфа). Профессиональные читатели этих стихов большей частью трактовали их героиню как классово-политическую аллегория заворуженности безвозвратным прошлым. Вскоре после первой публикации напостовский критик прямо отождествил Лотову жену с самой поэтессой, контрреволюционеркой и внутренней эмигранткой, органически связанной с погибшим старым миром¹².

В сущности, похожий упрек, но лежащий в эстетической плоскости, высказал Юрий Тынянов в программной статье того же 1924 года «Промежуток». Если огрубить и конкретизировать несколько обтекаемые, подчеркнуто мягкие тыняновские формулировки, то их суть сводится к следующему: Ахматова творчески постарела, застыла в своем развитии; соответственно, образ Лотовой жены — своего рода автометаописание (см.: [Тынянов 1929: 551—552]).

Шестого марта 1929 года Борис Пастернак послал Ахматовой обращенное к ней стихотворение «Мне кажется, я подберу слова...», сопроводив его комментариями и испрашивая согласие адресатки на публикацию. Приведу лишь последние две строфы:

Таким я вижу облик ваш и взгляд.
Он мне внушен не тем столбом из соли,
Которым вы пять лет тому назад
Испуг оглядки к рифме прикололи,

Но, исходив от ваших первых книг,
*Где крепили*¹³ прозы пристальной крупицы,
Он и во всех, как искры проводник,
Событья бьелью заставляет биться¹⁴.

В письме Пастернак подчеркивал: «Я у Вас спрашиваю не мнения о стихотвореньи, потому что знаю, что оно слабо, и в нем нет того *движенья*, которое соответствовало бы записанным образам, Вами вызываемым. <...> Вы знаете, с какой силой живете во мне, как и во всяком... <...> Затем ясно ли, что речь об особом складе электрической силы, которая выражена не только в Лотовой жене и не в образе соляного столба только, а исходит от Вас всегда и никогда не перестанет исходить»¹⁵.

Налицо смысловое противоречие между стихами и письмом. И там, и тут чему-то замкнутому в пространстве и времени и роднящему Ахматову с Лотовой женой противопоставлено нечто присущее поэтессе искони и передающееся всем, подобно электрическому току. Однако в письме Пастернак попытался придать этому противопоставлению чисто количественный, относительный

12 См.: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология: [Т. 1—2]. Т. 1. СПб.: Издательство РХГИ, 2001. С. 543—544.

13 «Вьюном», как он сам выразился, Пастернак выделил фрагменты, предполагаемые к замене. Здесь и далее в цитатах курсив источника. — *Е. С.*

14 *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. Т. VIII / Сост., коммент. Е.В. Пастернак и М.А. Рашковской. М.: Слово, 2005. С. 300.

15 Там же. С. 301—302.

характер, — что неубедительно, поскольку речь идет о принципиальной контрадикции между внутренней статичностью (непроводимостью) и внутренней же динамичностью (проводимостью). С точки зрения смысловой прагматики эта контрадикция существенней, чем общий признак обоих состояний — наличие электричества как метафоры жизненной силы. Электричество в поэзии Пастернака в общем случае тождественно току и коннотирует с современностью и мобильностью (трамваями, пароходами); соляной же столп, состоящий из каменной соли, которая является диэлектриком, воспринимается им как накопитель статического напряжения. Отказывая своим стихам в «движеньи», будто бы составляющем самоё существо Ахматовой, Пастернак тем самым дипломатично переносит на себя признак остоленения, из которого в самих этих стихах призывает выйти их адресатку.

Несмотря на педантичную датировку «Лотовой жены» в собственном стихотворении («пять лет тому назад»), призванную подчеркнуть сугобо временный характер ахматовского «столбняка», Пастернак на момент его написания, возможно, уже видел свежий сборник Тынянова «Архаисты и новаторы» (он вышел в Ленинграде по крайней мере месяцем раньше, не позднее начала февраля¹⁶) с переизданной в нем статьей «Промежуток», одним из героев которой Пастернак был сам. Это могло не только напомнить ему о стихотворении Ахматовой, но и повлиять на актуальное восприятие текста, в общих чертах совпадающее с тыняновским.

В очерке Владимира Вейдле «Умерла Ахматова» стихи о Лотовой жене интерпретируются как попытка поэтессы поставить себя на место русских эмигрантов, представить себе, что не осталась в советском Содоме¹⁷, — то есть, по сути, как текст, в котором Ахматова дезавуирует свой манифест 1922 года: «Не с теми я, кто бросил землю...» При всем разительном отличии этого подхода от рассмотренных выше откликов на «Лотову жену», Вейдле, как и его предшественники, понимает ахматовский Содом как ностальгический объект; иным оказывается только субъект ностальгии.

Трактовка окаменения как замороженности невозвратным прошлым, ставшая общим местом рецепции «Лотовой жены», получила довольно изощренное, но вполне однозначное выражение в, по видимости, никак не связанном с Ахматовой втором стихотворении цикла Цветаевой «Стихи к сыну» (1932). В отличие от двух других частей цикла, этот текст формально представляет собой не обращение матери к сыну (на тот момент — семилетнему ребенку), но обращение всего поколения родителей-эмигрантов к своим детям, а содержательно — такую же, как другие части цикла, напористую агитацию за отъезд в СССР. Советский Союз обозначен здесь как некий *Град, выдаваемый за Содом* (в смысле — антисоветской пропагандой), то есть как псевдо-Содом, как Содом с обратным знаком. Напротив, дореволюционная Россия — это псевдо-Эдем, некий исчезнувший локус, родительская ностальгия по которому передается поколению детей в виде вредного мифа. Как подсказывает логика хиазма, на самом деле эта, нынешняя Россия есть настоящий Эдем, а та, ушедшая, была настоящим Содомом. Именно поэтому всё старшее поколение Цветаева объявляет «соляным семейством Лота», застывшим в собственном прошлом, как на старых фотографиях.

16 См. комментарий Е.А. Тоддеса в изд.: [Тынянов 1977: 568].

17 См.: Вейдле В. О поэтах и поэзии. Париж: YMCA Press, 1973. С. 60.

Возможно, идею распространить участь жены Лота на все его семейство подсказала Цветаевой картина Наталии Гончаровой «Соляные столпы». Поскольку «Соляные столпы» поступили в Третьяковскую галерею по завещанию А. Томилиной-Ларионовой¹⁸, можно предположить, что эта работа отправилась вместе с Гончаровой в эмиграцию и что Цветаева могла видеть ее при посещении мастерской художницы. Во всяком случае, в очерке о Гончаровой (1929) Цветаева упоминала о ее проекте иллюстрирования Библии¹⁹.

В октябре 1940 года, по прочтении свежеезданного сборника «Из шести книг», Цветаева зафиксировала свое разочарование всей книгой и, в частности, «Лотовой женой» в черновых набросках письма Арсению Тарковскому:

...Испорчено стихотворение о жене Лота. Нужно было дать либо себя — ею, либо ее — собою, но — не двух (тогда была бы одна: она).

...Но сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

Такая строка (формула) должна была даваться в именительном падеже, а не в винительном. И что значит: сердце мое никогда не забудет... — кому до этого дело? — важно, чтобы мы не забыли, в наших очах осталась —

Отдавшая жизнь за единственный взгляд...

Этой строке должно было предшествовать видение: Та, бывшая!.. Та, ставшая солью, отдавшая жизнь за единственный взгляд — Соляной столб, от которого мы остолбенели. Да, еще и важное: будь я — ею, я бы эту последнюю книгу озаглавила: «Соляной столб». И жена Лота, и переключка с Огненным (высокая вечная верность) в двух словах вся беда и судьба²⁰.

Высказывая свои претензии, Цветаева отчасти попала в силки расхожей аллегоризации библейской героини в духе уже знакомой нам критической рецепции «Лотовой жены», а также собственных «Стихов к сыну» («Та, бывшая!»), а отчасти применила к чужому тексту в качестве категорического императива свою доктрину одиночества на пути свершений, сформировавшуюся в начале 1920-х годов (см.: [Soshkin 2020: 126—128]). Сообразно с этой доктриной Ахматовой были доступны две альтернативные стратегии, но обе они требовали четкого разграничения сопологаемых планов: либо прямо говорить о себе, а Лотову жену привлечь в качестве абстракции, либо рассказывать о ней, а себя только подразумевать. Дать же непосредственно и ее, и себя было в глазах Цветаевой фундаментальной ошибкой.

Цветаевский разбор при всей своей догматичности фиксируется как раз на тех характеристиках «Лотовой жены», которые принципиально значимы и для моей интерпретации. В частности, попеняв Ахматовой за то, что не поставила «Соляной столб» в заглавие всей книги, в пандан «Огненному» гумилёвскому, Цветаева не только вынесла за скобки цензурную немыслимость подобного решения (даже безотносительно к табуированному Гумилёву, библейский

18 См.: Наталия Гончарова: годы в России / Науч. рук. Е.Н. Петрова. СПб.: Гос. Русский музей, 2002. С. 145.

19 См.: Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994. С. 104, 107.

20 Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994. С. 611.

образ, конечно же, не мог быть вынесен в заглавие), но и, судя по всему, не распознала в ахматовском молчании — фигуры умолчания. Как отметил Р.Д. Тименчик²¹, приметы «родного Содома» суть отражения царскосельских автобиографических реалий — прямые либо опосредованные «Заблудившимся трамваем», с чьим дольником генетически связан и ахматовский амфибрахий.

Если читать стихи о Лотовой жене в рамках библейской канонической фабулы, то ее оглядка на гибнущий город может показаться слабо мотивированной. Правда, прежде чем по-овидиевски описать ужасную метаморфозу, Ахматова дает слушателю героини обстоятельное психологическое объяснение: женщине в буквальном смысле до смерти хочется бросить прощальный взгляд

На красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на двор, где пряла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила.

Но вряд ли эта мотивировка убедительнее, чем простое любопытство (которым объясняет слушание Лотовой жены Иосиф Флавий в «Иудейских древностях», 1,11,4) или необоримое искушение нарушить табу. Ведь самое дорогое, что есть в этом перечне, — это *милый муж* и рожденные ему дети, а они находятся впереди, а не позади нее. Через столетия после Ахматовой Вислава Шимборская напишет свою «Лотову жену», где предложит множество гипотетических причин ослушания своей героини, как на подбор небанальных и вместе с тем убедительных.

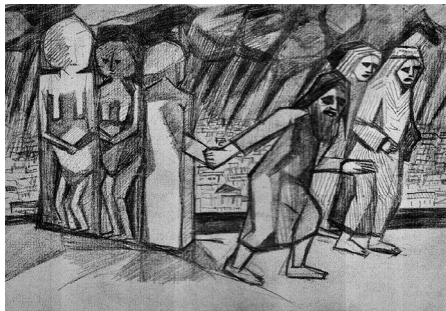
Однако в том-то и дело, что ахматовское стихотворение строится на *несовпадении* автобиографического и священноисторического рядов, которые благодаря этому деиерархизируются. При этом их несовпадение не исчерпывается иной, чем в Библии, судьбой *милого мужа*. У библейской героини симметричным образом могла быть собственная, ничуть не менее веская личная причина послушаться ангела. Экзегетическая традиция, как иудейская, так и христианская, допускает, что зятя Лота, отказавшиеся покинуть Содом вместе с ним, были не женихами двух его спасшихся дочерей, а мужьями других его дочерей, которые, стало быть, остались в Содоме и погибли. Согласно этой версии, жена Лота оглянулась на гибнущий город в надежде увидеть выходящими из него своих детей (и, вероятно, внуков). Библейское слово *хатан* в применении к тестю или теще употреблялось в двух значениях: 'жених дочери' и 'муж дочери'. Кстати, это верно и в отношении русского слова «зять» в ранний период его бытования. О замужних дочерях Лота русские читатели могли прочесть в статье «Лот» в десятом томе «Еврейской энциклопедии», который увидел свет в 1911 году²².

Таким образом, несовпадение биографического контекста и литературно-мифологического претекста «Лотовой жены» оказывается в зеркальном отношении к соответствующему несовпадению в позднейшем стихотворении «Уложила сыночка кудрявого...»: в первом случае материнскую боль испытывает

21 В докладе «Красные башни родного Содома» Анны Ахматовой» на конференции «Lament for a Destroyed City» (1–3 мая 2023 года, The Hebrew University of Jerusalem); ныне опубликовано: [Тименчик 2024].

22 См.: Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. [В 16 т.] / Под общ. ред. Л. Капенельсона и Д.Г. Гинцбурга. Т. 10. СПб.: Изд. О-ва для Научных Еврейских Изданий и Издательства Брокгауз — Ефрон, 1911. С. 368.

библейская героиня, отличная от лирического субъекта, во втором — лирический субъект, отличный от оперной Февронии.



Ил. Наталия Гончарова.
<Дочери Лота.>

Косвенным подтверждением моей гипотезы может служить то обстоятельство, что русский модернизм не прошел мимо сюжета об оставшихся в Содоме дочерях Лота, на которых и оглянулась их мать. Еще одна работа Наталии Гончаровой — карандашный эскиз к «Соляным столпам» — изображает двух дочерей Лота, уходящих вместе с отцом, и мать, застывшую, повернувшись назад, к Содому, на фоне которого стоят лицами к нам две ее другие дочери, такие же окаменевшие, как она сама, хотя и в другой

позе — со скрещенными на животе руками, по образцу половецких каменных баб (или, согласно словарю самой Гончаровой, «каменных дев») (ил.)²³.

С большой вероятностью рисунок Гончаровой экспонировался на ее грандиозной персональной выставке осенью 1913 года в Москве, поскольку он был наклеен вместе с другими на картонный лист (это делалось ради экономии на рамах при выставлении работ); в настоящее время он называется «Дочери Лота»²⁴. Название кажется авторским, поскольку несет в себе мощный интерпретационный посыл, но, как мне сообщили из Третьяковской галереи, оно было присвоено в момент поступления рисунка в коллекцию в 1989 году.

Сфокусируемся по примеру Цветаевой на словах «сердце мое никогда не забудет». Они дают основание предположить, что впоследствии, в совершенно ином биографическом контексте, Ахматова неявным образом вернулась к интерпретации библейского мифа, на сей раз всецело слившись с образом Лотовой жены.

В поэзии Ахматовой сердце упоминается бесчисленное множество раз. Не удивительно поэтому, что генитивную метафору «память сердца», батюшковскую, Ахматова тоже варьирует неоднократно, до «Лотовой жены» — в пяти стихотворениях, написанных между 1911 и 1917 годами²⁵. В «Лотовой жене» этот исходный генитив впервые у Ахматовой получает тот вид, который ему придал Тютчев в отклике на смерть Пушкина: «сердце не забудет». В дальнейшем Ахматова воспользуется этой метафорой только единожды, и в том же са-

23 Аналогичным образом Вячеслав Иванов в статье 1909 года на тему, близкую к теме Содомы (о картине Бакста «Древний ужас»), перенес на детей Ниобеи, убитых стрелами Артемиды и Аполлона, участь их матери, окаменевшей от горя, когда походя упомянул о «закутанных в известняк и базальт телах окаменелых Ниобид» (*Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы.* СПб.: Оры, 1909. С. 405).

24 Под этим названием рисунок представлен в изд.: Наталия Гончарова. Годы в России / *Наук. рук. Е. Петрова.* СПб.: Palace Editions, 2002. (см. репродукцию 194 и описание на с. 183).

25 «Память о солнце в сердце слабеет...» (1911); «Я вижу все. Я все запоминаю, / Любовно-кротко в сердце берегу («И мальчик, что играет на волынке...», 1911); «Как прошлое над сердцем власть теряет!» («Слаб голос мой, но воля не слабеет...», 1912); «И злomu сердцу станет жаль / Чего-то. Грустно будет. / Но эту легкую печаль / Оно не позабудет» («Песня о песне», 1916); «Только в сердце моем океанном / Золотые слова берегу» («С первым звуком, слетевшим с роюля...», 1917).

мом виде, что и в «Лотовой жене»: «сердце мое не забудет». Это случится в одном из стихотворений памяти Вали Смирнова — соседского мальчика из Фонтанного дома, погибшего во время блокады²⁶:

И все, кого сердце мое не забудет,
 Но кого нигде почему-то нет...
 И страшные дети, которых не будет,
 Которым не будет двадцать лет,
 А было восемь, а девять было,
 А было... — Довольно, не мучь себя,
 И все, кого ты вправду любила,
 Живыми останутся для тебя.

(II—1, 49)

Из-за неясности сообщений, доходивших в Ташкент из Ленинграда, первые два стихотворения цикла, написанные в апреле 1942 года, посвящались памяти Вовочки, младшего брата Вали. В сентябре Ахматова узнала, что Вовочка жив, а умер Валя. Видимо, тогда же выяснилось, что мальчик погиб от голода, а не во время бомбежки, как было описано в стихах. «Памяти Вали» появилось через год с лишним после достоверных известий и, несмотря на название, о детях в нем говорится обобщенно, во множественном числе.

Можно предположить, что миф о жене Лота, особенно в его неканоническом изводе, приобрел в глазах Ахматовой новый актуальный смысл — как двойник ее недавнего сюжета о китежанке — после того, как в эвакуацию стали доходить вести о гибели знакомых детей. В ее стихах и устных высказываниях об этом постоянно звучали материнские ноты. Вот уже цитированное: «Щели в саду вырыты, / Не горят огни. / Питерские сироты, / Детоньки мои!», — и далее. Прочтя его Лидии Чуковской 18 апреля 1942 года, она признаётся: «С тех пор, как умерли мои мальчики, я совсем не хочу видеть детей»²⁷. «Доченька! / Как мы тебя укрывали / Свежей садовой землей», — пишет Ахматова спустя полтора месяца о статуе «Ночь» в Летнем саду, соединяя две темы — гибель ребенка и гибель города, статуарное олицетворение которого закапывают опять-таки в садовую землю.

В сентябре 1944 года, по возвращении в Ленинград, Ахматова рассказывает случайно встреченной знакомой о детях Смирновых и как бы оправдывается, что не осталась в осажденном городе. О своей эвакуации она говорит: «Я не хотела этого, мне два раза предлагали самолет и наконец сказали, что за мной придет летчик»²⁸. Не правда ли, этот летчик похож на *посланника Бога* из «Лотовой жены»?²⁹

26 См. фотографию Ахматовой с Валей Смирновым: Ахматова А.А. Фотобиография / Сост. В.Я. Мордерер и Р.Д. Тименчика. М.: Издательство МПИ, 1989. С. 130.

27 Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 1. 1938—1941. М.: Согласие, 1997. С. 430.

28 Яковлева-Шапорина Л.В. Из дневника // Ахматова А.А. Requiem / Предисл. Р.Д. Тименчика; сост. и примеч. Р.Д. Тименчика при уч. К.М. Поливанова. М.: Издательство МПИ, 1989. С. 192.

29 Сердечно благодарю Б. Маслова, чьи вопросы и возражения по прочтении рукописи позволили мне уточнить некоторые формулировки, И. Аронова, оказавшего мне помощь искусствоведческими консультациями, и сотрудницу Третьяковской галереи Е.А. Илюхину, любезно ответившую на мои вопросы.

Библиография / References

- [Азадовский 1989] — *Азадовский К.М.* «Меня назвал “китежанкой”»: Анна Ахматова и Николай Клюев // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 66—70.
- (*Azadovskij K.M.* “Menya nazval ‘kitezhanкой’”: Anna Akhmatova i Nikolay Klyuev // Literaturnoe obozrenie. 1989. No. 5. P. 66—70.)
- [Гаспаров 1994] — *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века. М.: Наука; Научная литература, 1994.
- (*Gasparov B.M.* Literaturnye leytmotivy: Oчерki po russkoy literature XX veka. Moscow, 1994.)
- [Кац, Тименчик 1989] — *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1989.
- (*Kats B., Timenchik R.* Anna Akhmatova i muzyka: Issledovatel'skie oчерki. Leningrad, 1989.)
- [Лекманов 2021] — *Лекманов О.** О двух-адресной установке поэзии Анны Ахматовой: на примере четырех фрагментов цикла «Реквием» // Новый мир. 2021. № 2. С. 186—187 (<https://nm1925.ru/articles/2021/02-2021/o-dvukhadresnoy-ustanovke-poezii-annu-akhmatovoy/> (дата обращения: 10.12.2024)).
- (*Lekmanov O.** O dvukhadresnoy ustanovke poezii Anny Akhmatovoy: Na primere chetyrekh fragmentov tsikla “Rekviem” // Novyy mir. 2021. No. 2. P. 186—187 (<https://nm1925.ru/articles/2021/02-2021/o-dvukhadresnoy-ustanovke-poezii-annu-akhmatovoy/> (accessed: 10.12.2024)).)
- [Ронен 2002] — *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002.
- (*Ronen O.* Poetika Osipa Mandel'shtama. Saint Petersburg, 2002.)
- [Рубинчик 2005] — *Рубинчик О.Е.* «Там за островом, там за садом...»: тема Китежа у Анны Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 3 / Отв. ред. Г.М. Темненко. Симферополь: Крымский архив, 2005. С. 46—66.
- (*Rubinchik O.E.* “Tam za ostrovom, tam za sadom...”: Tema Kitezha u Anny Akhmatovoj // Anna Akhmatova: epokha, sud'ba, tvorchestvo. Krymskiy Akhmatovskiy nauchnyy sbornik. Iss. 3 / Ed. by G.M. Temnenko. Simferopol', 2005. P. 46—66.)
- [Сошкин 2015] — *Сошкин Е.* Гипограмматика: книга о Мандельштаме. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- (*Soshkin E.* Gipogrammatika: Kniga o Mandel'shtame. Moscow, 2015.)
- [Тименчик 2003] — *Тименчик Р.Д.* Записные книжки Анны Ахматовой и генезис ее стихотворений // Эткиндовские чтения, I / Редкол. П.Л. Вахтина и др. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2003. С. 228—236.
- (*Timenchik R.D.* Zapisnye knizhki Anny Akhmatovoj i genezis ee stikhotvoreny // Etkindovskie chteniya, I / Ed. by P.L. Vakhtina et al. Saint Petersburg, 2003. P. 228—236.)
- [Тименчик 2024] — *Тименчик Р.Д.* «Красные башни родного Содома» // Звезда. 2024. № 5 (<https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=4810> (дата обращения: 10.12.2024)).
- (*Timenchik R.D.* “Krasnye bashni rodnogo Sodoma” // Zvezda. 2024. No. 5 (<https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=4810> (accessed: 10.12.2024)).)
- [Тынянов 1929] — *Тынянов Ю.* Архансты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.
- (*Tynyanov Yu.* Arkhaisty i novatory. Leningrad, 1929.)
- [Тынянов 1977] — *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подгот. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. М.: Наука, 1977.
- (*Tynyanov Yu.N.* Poetika. Istoriya literatury. Kino / Ed. by E.A. Toddess, A.P. Chudakov, M.O. Chudakova. Moscow, 1977.)
- [Soshkin 2020] — *Soshkin E.* Bottlenecks: Hypertextual Levels of Meaning in Russian Literary Tradition. Berlin: Peter Lang, 2020.

* Внесен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов (*Примеч. ред.*).