

«SUB ROSA DICTUM». СОБОРНЫЙ ОБРАЗ В «ПОСЛЕДНЕЙ РОЗЕ» АННЫ АХМАТОВОЙ

Александр Лысов

Вильнюсский университет
Кафедра русской филологии

Думал ли Сергей Городецкий, создавая один из главных постулатов акмеизма о самоценности и полноте жизни, в противовес символистам, разъявшим земную предметность бытия, предполагал ли он, что своей программной закличкой «о розе», которая должна стать «хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями» (Городецкий 1982, 112), он прокладывает пророческие пути для «Евы адамизма» – юной тогда Ахматовой? И хотя основные тезисы «Цеха поэтов» ориентировались на мир индивидуальных и особых открытий, допрограммно свершенных теми или иными поэтами (положим, «экзотика» и «бесстрастный материал поэзии» Н. Гумилева, «физиологизм» и «звериность» М. Зенкевича, «живая нежить» В. Нарбута, «архитектурность» О. Мандельштама), об Ахматовой – акмеистке было сказано так скупно и возвышенно-неопределенно, что впоследствии и критике, оценившей в ней «одоление символизма», и самой поэтессе пришлось в стихах своих особо определять свое право на звание «праматери» акмеистического «рая».

Но все-таки, хотя написанные обобщенно и почти безадресно, слова эти о «благоухающей розе», о свежести ощущения мира во всей его первозданности, так или иначе, вошли в основание грядущего ахматовского розария, и шире – в поэтику вообще, в чем-то обнаружили и дали верный ход ее особому жизнеощущению, напрочно связанному со зримой вещностью мира. Хотя, наряду с Городецким, Михаил Кузмин в рецензии на «Вечер» Ахматовой уже уловил особую лирическую статью ее «вещелюбия», выдающуюся способность «понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами» (Кузмин 1982, 106). И вовлек в пресловутый нынешний обиход и «перчатку с левой руки», и восторги об «облачке», как о беличьей шкурке, и «пушкинскую треуголку» близ «растрепанного тома Парни».

Так или иначе, если мыслить истоками и итогами в оценке творческого движения лирического мира Ахматовой, то нельзя не заметить, что способ воплощения жизни, при котором лишь «безОбразное» может считаться «безобрАзным», ибо оно

«завяло между бытием и небытием» (Городецкий 1982, 112), само по себе таинственное и неустанное сопряжение предметной реальности с живыми порывами чувства, постепенно в ее лирике переходит в некую особую философию «вещного мира». В такое мирозерцание, где для духовного в материальный мир отверсто тайное окно, убраны межующие перегородки. От: «Ни розою, ни былинкою / Не буду в садах Отца. / Я дрожу над каждой соринкою...» в 1912 году до программно знаменитых строк: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...» в 1940.

Эта динамика вещных впечатлений, устремленность Ахматовой к законченному и совершенному образу как совершённом, философский смысл подобного искательства хорошо видны в движении образного ряда, связанного с сотворением поэтессой своей «Последней розы». В науке об Ахматовой наблюдается уже определенная усталость от изучения как биографического контекста, так глубинных смыслов этого шедевра, а тем более, в соотнесенности его с единым розарием, цветочным полем ее творчества вообще.

О «Последней розе» так много подумано и наговорено. И в связи с «волшебным роем» ее поэтического окружения в

последние годы жизни, о чем остался знак в эпитафии; и в нелепом споре, чья она, эта неуывающая в общем букете роза¹; и в оценке культурологических достоинств шедевра (Цивьян 1989); и в религиозно-философском контексте, где произведение возведено на пьедестал воплощений Богородичных образов (Савкина 1995) или представлено как прецедент обнаружения «софийного принципа» у Ахматовой (Корона 2002), понимаемого в объяснении данного стихотворения как «переселение душ», – что уж, воистину, слова живого здесь не вставить...

Данное раздумье, тем не менее, посвящено «Sub rosa dictum...»: что же «было сказано под розой» поэтом, то есть, сказано по секрету. Сказано не о муссируемой сегодня житейской коллизии, а о духовной биографии автора, о сути того, что Ахматова желала всегда выразить жизнью стиха, и что было продиктовано вдохновенным образом розы как вещным символом завершенности и Красоты.

В преддверии анализа этого итогового произведения необходимо задать сразу же вопрос к выводам: что перед нами – букет из пяти роз, четыре из которых (ассоциируемые в стихотворении с Морозовой, Саломеей, Дидоной, Орлеанской Девой) в реальной жизни увяли, и лишь одна жила таинственной «свежей» жизнью, светилась

¹ О. Кучкина в своей книге интервью приводит слова Д. Бобышева о скрытом цикле стихотворений Ахматовой, собравшем, якобы, в один «букет» поэтов, окружавших ее в последние годы: «То есть я намекал, что неплохо было бы получить от нее стихотворенье, и не только для себя, для друзей тоже. И вот она стала отвечать. “Последнюю розу” посвятила Бродскому, “Небывшую розу” («Запретную...» – А.Л.) – Найману и мне – “Пятую розу”. Рейну его розу она, видимо, просто не успела подарить <...> Просто потому, что она умерла»

(Бобышев 2001). Подобное влечется из беседы в беседу. И не столь уж давно поэт Кушнер не выдержал и возразил хотя бы стилю таких «мемуарных сочинений» (речь идет о воспоминаниях А. Наймана): «Но больше всего умиляет стиль – не то докладной записки, не то правительственного указа: “удостоенным роз”... пятой степени, последней, запретной...» (Кушнер 2000). К чести Бродского, поэт в своих интервью всегда очень сдержанно, без мемуарной патетики, отзывался о факте и смысле подобного «дарения».

и, казалось, «летала»² и представлялась бессмертной? Или мы сами присутствуем в этом немислимом по величию и совершенству шедевре при самом акте творения Розы, во внутренних лепестках которой живут бессмертные имена, и лишь один отогнувшийся к земному бытию лепесток из внутреннего бытия Красоты дарит нас очарованием жизни и тревожащим ароматом, струящимся из сокровенных глубин цветка?

Вопрос при всей аллегоричности – далеко не простой, ибо здесь от первичного умысла многое зависит. Если мы склоняемся к первому варианту рассуждения, то есть, представляем ахматовское рассуждение о «пятой» и последней розе как о единственно живущей среди увядших цветов, то обесцениваем культурологические воззрения поэтессы. Если настраиваем лиру Ахматовой по цветаевскому камертону запечатления «вековечных образов», черпаемых, по слову Цветаевой, из «сокровищницы подобий», из «параллельных миров»³ и преобразуемых поэтессой под собственный духовный строй, то соответственно меняем лирическую философию запечатленного:

² О букете из пяти роз, подаренном ей поэтом Д. Бобышевым, Ахматова вспоминала: «Знаете, мне подарили розы – пять! Четыре вели себя обыкновенно: сразу увяли. Но что выдывала пятая, непостижимо для ума. Светилась ночью – только что по комнате не летала. Вела себя удивительно!» (Ахматова 1990, 1, 426). Так же она скажет о «пятой розе» и в одноименных стихах: «Ты призрачным сияла светом, / Напоминая райский сад, / Быть и петрарковским сонетом / Могла, и лучшей из сонат» (Там же, 294).

³ «Цветаева охотно пользуется понятиями христианской онтологии для описания того духовного космоса, в котором живет поэт, да и сама структура этого космоса напоминает своего рода “параллельный мир” христианства. Но всегда нужно помнить о метафорическом смысле понятийных уподоблений, к которым прибегает... Цветаева» (Шевеленко 1992, 161).

это диалог с отошедшей культурой, это признание того, что прошлое может осуществлять себя, только будучи возобновляемым в духовной сути живущих. Таким образом, меняется даже религиозный план того, что А. Ахматова хотела выразить этими бессмертными образами о всеобщем и вневременном «ТЕПЕРЬ» в «Последней розе».

Конечно, исходя «от противного», от многого здесь можно отказаться: что не «венок» это – какой же венец из четырех увядших и одной ожившей из роз, не «битва цветов», где избранную красавицу забрасывали розами, ибо нет здесь предпочтений, все нанизано на единый образ, но и не разрозненные лепестки перед нами. То есть, все говорит в пользу того, что не выборочно-объединенный и даже логарифмированный символ здесь, а Явление Духа, вдохновенный, СОБОРНЫЙ образ в живой (родной) всецелостности компонентов, во всеощущении того, что Ахматова считала Своим миром и что уже смотрится в миры трансцендентные, в «Розу Мира», в отринутую акмеистами «мистическую розу» в том числе.

Все, к чему бы мы ни прикоснулись в этом стихотворении, с чего бы ни начали, будет тянуться к этой соборной завершающей и совершенной идее, так или иначе откликаться во всем творчестве поэта. Начиная от названия и эпиграфа, с первых слов озвучения РОЗЫ в нарицании Морозовой и завершая последней строкой – апофеозом неувядаемой жизни, где алая роза полыхает, как и предсказано поэтессой (из 1915-ого, из лепестков бытия – «Вот легкий груз, который мне под силу / С собою взять, чтоб в старости, в болезни, / Быть может, в нищете –

припоминать»), в «закате неистовом» и вещает нам «о полноте душевных сил, и прелести милой жизни» (Ахматова 1, 160). И даже о точке в конце стихов можно сказать, что она особый, завершающий – «ахматовский» – знак, удостоверяющий, в отличие, например, от Цветаевой и от многих любящих недосказанность и фигуры умолчания, идею итоговой целостности как внутреннего совершенства, как клейма мастера, резюмирующего созданный новый предмет бытия.

Стоит сравнить ахматовское творение с двусмысленной «Седой розой» С. Парнок или с замуссированными эмиграцией и Вертинским последними «тургеневскими розами» И. Северянина («Как хороши, как свежи будут розы, / Моей страной мне брошенные в гроб!»), чтобы удостовериться, КТО же в XX веке был венчан на Царственное слово, избран говорить о великом существе мира, о Цветке, что со времен Сафо почитался Царицею цветов, а в христианской традиции был означен символом Церкви! Не оттого ли здесь повелительно-сослагательные интонации вплетены в молитвенный тон стихов («Мне... класть поклоны...», «Чтобы с Жанной на костер опять...», «Господи! Ты видишь, я устала...»), не потому ли призваны к дантову «смотрю душ» царственные имена. Это и ходившая близ царя, как близ смерти, неистовая русская боярыня (до опалы ее официальное место – «близ царицы»), и падчерица «четырёхвластника Ирода», и вергилиева царица, покинутая Энеем, и властительница дум Франции, воительная Дева, возводившая короля на престол и погибшая, едва ее слава затмила собой монаршую власть! И вместе, и рядом

с ними – сама царственная Ахматова!

Как пирамида, обретающая прочность четырьмя точками основания, как маковки храма, высящиеся над всеми сторонами света (Морозова – север, Дидона – юг, Саломея – восток, Жанна д'Арк – запад), как четырехчастное крещение жизни (явная апелляция к картине Сурикова «Боярыня Морозова»), царит эта Роза над миром, впитав в себя первоэлементы бытия – огонь (костры), воздух (дым Дидоны), влагу (свежесть) и прах земли (умирание). Она – «Последняя» и «первая», и «Пятая», и «Небывшая» (все ахматовские названия), земная и небесная, вечная Роза. Она чиста и целомудренна, она из пролитой крови, из отсветов огня – «райский цветок», Глава храма, Вершина пирамиды, рука Морозовой, поднятая над хулящим и славословящим ее раскольным миром, Всежизнь, впитавшая в себя полноту бытия – ахматовская Роза роз, из тех, на которых «алтарь мироздания курится» (А. Фет).

И вместе с тем – это не мертвый символ, она полна жизни, внутреннего трагизма, мы буквально осязаем всем существом ее телесность, так как передана она во всей полноте ощущений, доступных человеку. Роза олицетворена и внутренне динамична. Она возникает в склонении («с Морозовой класть поклоны»), в танце, увенчавшемся кровавой жертвой – отрубленной головой Предтечи (мотив срезанного цветка), в вознесении («с дымом улетать с костра Дидоны»), в возвратном полыхании огня («с Жанной на костер опять»). Пройдя сквозь смерть и возврат к жизни самого поэта, «эта роза» сияет и нежит нас новой неповторимой, опять первой радостью бытия!

Мы чувствуем, что здесь – зрительный цветовой ожог. Четыре костра тут зажжены: с Морозовой пылающее само-сожжение раскольников, пламя пляски рыжей, по преданию, иродовой падчерицы, прямо названные костры Дидоны и французской девы-воительницы (традиционный для Ахматовой символ цветка-костра: «И малиновые костры, / Словно розы, в снегу растут»)⁴. Мы видим алое, белое, рыжее, спектры красного, танцующие в языках огня. Мы вдыхаем дым и свежесть, осязаем боль и жар (сожжение, молитвенная апелляция к Богу о прекращении страданий). Мы «слышим» Розу в каждой строке с убывающим озвучиванием, переливами «З» в «Ж» и с оглушением в «С». В первой строке – «роз» и «розовой» в имени боярыни, также поминающем пушкинские строки о «розах и морозах» в своеобразной *словорифме*; затем аллитерирующее убывание звукового корня в собственное эхо – «ро» («с падчерицей Ирода»); протяжный отзвук его во вторящемся «О» («с дымом» и «Дидоны»); и перевертыш, смешение звучания («с костра» в третьей строки, в «с Жанной» – четвертой, а также во втором возвратном «костре». И опять в обратном движении, уступая две строки полной власти миро, мира и креста («воскресать и умирать»), слово приходит к подтвержденному в звукописи торжеству полного сочетания РОЗА – «...и жить. Всё возьми, но этой розы алой...»; а затем снова уходит в смещенную фонетику и стихающий «шепот» последней строки – «Дай мне свежесть снова ощутить...». Здесь заново перечтены начальные буквы имен: «Дай»

⁴ Кстати, это обычная для Сурикова колористика на белоснежном фоне.

– Дидона, «Мне» – Морозова, «Снова» – Саломея, «пляСать», «свеЖесть» – Жанна, – как бы перебраны лепестки⁵. Из пяти чувств не включены в жизнеощущение «вкусовые рецепторы», вернее, ослаблены, ибо все это входит в единое чувствование финальных строк: «свежесть...ощутить» (т. е. – адамистическое «первочувство»)⁶ Но главное все же, что стихи «Последней розы» движимы, нанизываемы, овеваемы, осияны, гумилевским «шестым чувством» – всевластьем любви и самоцветеньем красоты в живой прелести мира. Это и к Морозовой относится: она не совсем в «суриковских санях», не «черная ворона» первичного замысла живописца, хотя с таковой ассоциируется в нашем сознании. У Ахматовой она предстает в поклонах, как бы во «власянице» для «томления»

⁵ Использование здесь фонетического сочетания «роз» не случайно. Это также своеобразное обобщение звукового корнесловия, органичного для всего творчества Ахматовой: подобное слышится в любимых словах поэтессы «грозный», «грозовой», «морозный», «прозрачный», «березовый» («Что там, изморозь иль гроза?», «Стать страшной книгой грозных вестей», «Морозное солнце. С парада», «И всегда, в духоте морозной, Предвоенной, блудной и грозной», «Прозрачной сулемою» и т.п., не говоря уже о рифме в стихах о стратотерпной боярыне «Я знаю, с места не сдвинуться...»: «С душистою веткой березовой / Под Троицу в церкви стоять, / С боярынею Морозовой...»). Нередко этот слог предвосхищает появление самих роз, обрамляет их: «Там были последние розы, / И месяц прозрачный качался / На серых, густых облаках...», «Прозрачный отблеск на вещах и лицах, / Как будто всюду лепестки лежали / Тех желто-розовых некрупных роз, / Название которых я забыла. / Безветренный, сухой, морозный воздух...»; «Но скоро там, где жидкие березы, / Прильнувши к окнам, сухо шелестят, – / Венцом червонным заплетутся розы / И голоса незримых прозвучат» и др. Таким образом, «роза» постоянно обнаруживает свои «подземные корни» в поэтике Ахматовой.

⁶ «Вкусу жизни» сторицей воздано в стихотворении «Я знаю, с места не сдвинуться...», смотрящем в первую строку «Последней розе», и в «Пятой розе» – о чем далее.

тела от искушений, как та, кто, помимо известного стоицизма, аскезы и вероборчества, была еще «женой веселообразной и любовной», та, кому протопоп Аввакум даже советовал: «Выколи глазища те свои челноком» от соблазнов, но и не без мужского любования отмечал: «Перед нами красота лица твоего сияла...», «Персты же рук твоих тонкостны и действены <...> очи же твои молниеносны...»⁷. Такими же словами Аввакума воспевают Красоту Церкви в «Житии»: «Мы же, здесь и везде сидящие в темницах, поем пред владыкою Христом, сыном Божиим, песни песням, их же Соломан воспе, зря на мать Вирсавию: се еси добра прекрасная моя, се еси добра любимая моя, очи твои горят, яко пламя

⁷ М. Волошин в работе «Суриков: материалы для биографии», опубликованной в «Аполлоне», которая могла быть известна Ахматовой, приводит слова художника о том, что эта оценка Аввакума была единственным источником для создания образа неистой боярыни (Волошин 1985). Первоначально письма Аввакума к Морозовой были опубликованы приложением к статье Н. С. Тихонравова «Боярыня Морозова: Эпизод из истории русского раскола» в «Русском вестнике» за 1865, Т. 59. № 9 (Памятники 1927). В письмах Морозовой и сестре ее Евдокии Урусовой Аввакум предстает как истинный поэт, воспевая сестер в стиле «Песни Песней», хотя и печалится, что «язык мой короток, не досяжет вашей доброты и красоты»: «Увы, Феодосия! Увы, Евдокея! Два супруга нераспряженная, две ластовицы сладкоглаголивья, две маслины и два свещника, пред Богом на земли стояще!», «О, две зари, освещающие весь мир на поднебесней! Воистину красота есте церкви и сияние присносущныя славы Господни по благодати!». Интересно, что именно в таком обаятельном облике «добра и красоты» Феодосия Морозова заново открывается и женскому сознанию конца XX века: «Нет, не случайно строгий духовник Морозовой называет боярыню “женой веселообразной и любовной (любезной)”». И еще хвалит ее за милосердие, за душевное расположение и сострадание к нищим, убогим и обиженным. По ночам, переодевшись в простое платье, желая быть никем незамеченной... бродит боярыня Морозова по темницам и богадельням, подает щедрую милостыню, кормит, лечит» (Быченкова 1991).

огня; зубы твои белы паче млека; зрак лица твоего паче солнечных лучь, и вся в красоте сияешь, яко день в силе своей» [Аввакум 1969, 664]. И все это Морозовой, сочетавшейся с Церковью в годину гонений, завершившей земной путь голодной погибелью великомученицы в земляной яме, не говоря уже об образе молодой вдовы, о ее сострадательных деяниях, об опальной матери, радеющей о своем сыне Иване, умершем на 21 году жизни (Панченко 1991), не упоминая предсмертную просьбу ее, «зело изнемогшей от глада», обращенную к «одному от воинов» о «калачике» или «яблочке», о чистоте⁸ одежды и ее завет «последней любви»: «тело мое, рогозиною покрыв, близ любезныя ми сестры и сострадальницы неразлучне положите» (Повесть 1979).

И даже адресуясь в стихотворении 1937 года «Я знаю, с места не сдвинуться...» к картине В. Сурикова «Боярыня Морозова» («Какой сумасшедший Суриков / Мой последний напишет путь?»⁹), Ахматову роднит с этой героиней раскола не только осознание трагизма собственного пути или молитвенная предрасположенность души, но и осязание почти языческой радости жизни: «С душистою веткой березовой / Под Троицу в церкви стоять, / С боя-

⁸ «Се бо хочет мя Господь пояти от жизни сея, и неподобно им есть, еже телу сему в нечисте одежде возлещи» («Повесть о Боярыне Морозовой...» [Повесть 1979]).

⁹ Эти завершающие строки удивительно напоминают по энергии стиха и синтаксису стихи Маяковского из поэмы «Про это»: «...пуля мигом / в жизнь загробную / начертит гремящий путь». При этом стихи, несомненно, полемичны: у Ахматовой доверие не к этике своеволия, а к судьбе, желание, скорее, быть действующим лицом в сменах ликов прекрасного в мироздании.

рынею Морозовой / Сладимый медок попивать» (Ахматова 1990, 1, 256). Стихи эти по типу приобщения к морозовскому миру, даже по сослагательному наклонению в первой строфе, безусловно, предвосхищают начальную строку «Последней розы».

И как много говорит о судьбе боярыни, о ее душевном строе, в какой новой полноте воскрешает для нас жизненный облик великомученицы этот «**сладимый медок**»! Надо полагать, это именно тот «медок», за который своей царственной подопечной строго выговаривал в одном из писем протопоп Аввакум, подразумевая под ним некую сласть земной жизни вообще: «Свет моя, государыня! ...окаянной плоти и есть не давай. Не игрушка душа, что плотским покоем ее подавлять! Да переставай ты и медок попивать. Нам иногда случается и воды в честь, да живем же». С одной стороны, «сладимый» может пониматься как мед, добавляемый для подслащивания (ср. с продолжением «укоризны» духовного наставника Морозовой: «Един честен, – тот, кто ночью восстает на молитву, да медок перестанет, в квас, примешивая, пить»). С другой, по Далю, в семантике слова присутствуют определения: «услаждающий, приятный, предрасполагающий к неге» и «милый», «сладимчик» – в апелляции к возлюбленному. Думается, что Ахматова, вводя этот плеоназм как знак избыточности, некую смысловую тавтологию «сладкой сладости», имела в виду не только древнерусское «сладкий мед», но и весь содержательный спектр слова, включая и «солодимый» (проросшее зерно для сладкого хлеба), усиливая им в Морозовой ее живую жизнь. Ахматова не противопоставляет жизнелюбивый и страст-

ный характер Морозовой подвигу веры, а буквально иллюстрирует, из какого уклада и полноты земных привязанностей она поднялась на муку «последнего пути».

Любовь как «шестое чувство», во всех ее ипостасях, буквально пронизывает «Последнюю розу». Она – внутренний гормон и воздух дыхания стиха, она и стебель, и завязь лепестков, сцепляющая все в единый бутон, – тернии и шипы. Она – в прихотливом изгибе едва приоткрывшихся живых лепестков. Выливаемые здесь «любовные имена» далеко не случайны.

При всей кажущейся несочетаемости, они подпитаны историко-культурной почвой, идут живыми токами по капиллярам и главным сосудам всего творчества Ахматовой. О героинях Ахматовой, в т.ч. и «Последней розы», было говорено немало: как о «зеркальных двойниках» автора, как об «античных образах»; и в духе библеистики (Тименчик 1995), и в свете надморальности красоты. Но оставлена без внимания их общность в целостности стихотворения. Ведь это не просто вычитание себя, определение «своего другого» из женских поведенческих типов в истории людской духовности, некоторое внутреннее культурологическое «мы» Ахматовой. Здесь органическое единство, выраженное в нерасторжимой природокультурной и историко-религиозной бытийной связи. Причем, единство, опрокинутое в духовные водоемы собственного творчества, во всех его смешениях, динамике и противоречиях. Не обошлось и без «Прекрасной дамы» Блока. Многоликая Женственность в едином воплощении, столь печалившая Любовь Менделееву, сквозь стихи проглядывает.

И не Блоком ли в свое время было адресовано Ахматовой: «Красота страшна» – Вам скажут...», не им ли завещан ей «красный розан в волосах» и сама идея трагизма красоты?

И все-таки Ахматова дает возможность «почувствовать разницу» самим образом творения розы, осязаемой пластикой, вещной осязательностью воссоздаваемого явления, зазыванием внутрь цветка «мира живого и красочного, имеющего формы» (Городецкий 1982, 112) и восприятием просто розы как розы. Оттого здесь не «смыкающиеся алые круги» Блока, а непосредственная свежесть¹⁰ алого цветения красоты.

Органичное единство стихотворения предопределено душой ахматовской поэзии. Здесь, быть может, впервые Ахматовой осуществлен духовный опыт собирания себя во всеединстве, в согласии несогласного, обнаружение себя всей, в целом, в великой Вселюбви. Грешной и страстной, жертвенной и своевольной, осужденной и неподсудной, молитвенной и покаянной, непорочной и целомудренной, но во всем живой, неиссякаемой и открытой миру всем своим существом! Это определяет гармонию и полнозвучие «Последней розы» в этих, все же «самосожженных стихах», как

¹⁰ Здесь обращение к «розе как розе», потребность в малом при осознании всецелостности мира – излюбленный прием ахматовской поэзии: нуждаясь в песчинке, растить гору. Например, в стихотворении «Заклинание», возводя десяток сказочно-заговорных и вполне реальных препятствий, призывая к их одолению, Ахматова завершает все это бесхитростной житейской просьбой: «Незванный, / Несуженый, – / Приди ко мне ужинать». (Ахматова 1990, 1, 186). Так и в исследуемом стихотворении – мировая духовность конгениально сопоставлена всего-то со «свежей» радостью жизни.

подобное было сказано о поэзии Клюева (уже в самом именовании «Последняя...» слышна апокалиптика). Неугасаемые костры первых строк смотрятся в христианское предание о том, что пепел сожженных праведников превращается в розу [Мифы 1988, 2, 387] Это и о Морозовой – ей грозили дыбой, «струбом», т.е. сожжением, по обычаю того времени, на костре¹¹.

Уже в самой композиции открывается изумительная сочетаемость стихов в выверении поэтессой собой вековых женских образов мира. Два четверостишия, составляющих «Последнюю розу», не распадаются на историко-культурный контекст и отдельную ахматовскую судьбу, а конгруэнтны, взаимоналагаемы и диалогичны. Морозова, бьющая поклоны, дошептывает молитву ахматовскими устами: «Господи! Ты видишь, я устала...»; вытанцованная голова Предтечи «умирает и воскресает» во втором ахматовском четверостишии; здесь же «живет» и саломеева бездумная пляска («и жить»). Огонь и улетающий дым Дидонова костра синхронно опоминается в «алом» цветении розы (3-я строка второго четверостишия).

Вполне объяснимо, почему именно в этой строке, в параллелях с этим костром, «овеществляется» роза. Костер Дидоны

¹¹ Это особо отмечено в «Повести о боярыне Морозовой...»: «А на Болоте струб поставили. И патриарх вельми просил Феодоры (имя Морозовой «во инокинях» – А. Л.) на сожжение, да бояре не потянули...», патриарх Питирим в гневе кричит: «Утре страдницу в струб!». И сама боярыня зазывает огонь на себя: «Сие же вмению в велико, да поистине дивно и есть, еже аще сподобит мя Бог о имени его огнем сожжене быти во уготованнем ми от вас струбе на Болоте: сие ми преславно, понеже сее чести не насладихся никогда же и желаю такового дара от Христа получитьи» (Повесть 1979).

(«Очень много в том костре сгорело») собран из всех предметов и атрибутов любви, к которым прикоснулся Эней, включая сам образ его: «Сложен костер <...> И [ее] погубившее ложе / Брачное...», и «мужа оружие, все одежды его / Сверху на ложе кладет ... платье Энея, и меч, / И образ, отлитый из воска...», «уничтожить отрадно, / Все, что напомнит о нем...» (Энеида, Песнь 5, 490–510). В пламени костра исчезает жизнь царицы, вновь оживающая в цветении розы. Можно сказать, что предпочтение Дидоны осуществлено здесь «акмеистическим» сердцем поэтессы и вызывает к ее философии вещного мира. Такой «вещный» костер как бы дает поэту право воплощать бесплотное (отсюда и «Все возьми», с внутренней просьбой – как «все верни», это тоже любовно складываемый костер самосожжения). Этот дар демиурга, близкий пушкинскому «изыщному материализму», поэтесса с «младых ногтей» знала за собой («Холодный, белый, подожди, / Я тоже мраморною стану». – «А там мой мраморный двойник...») и еще раз подтвердила его «Последней розой»:

Я ведаю, что боги превращали
Людей в предметы, не убив сознанья,
Чтоб вечно жили дивные печали.
Ты превращен в мое воспоминанье.
(Ахматова 1990, 116)

И, наконец, последняя в 1-ой строфе, взывающая к Орлеанской Девственнице, строка говорит не только о целомудрии, но и об обновлении устремленной в грядущее любви, в каждом новом цвете являющейся миру, в чистоте и непорочности, в трагическом ожидании нового опаляющего огня (мотив повторного костра, новой «свежести розы»). При всей этой переключке стихов целостность

стихотворения всюду подтверждена эффектом присутствия самой Ахматовой¹², своеобразным, веригилиевым, сопутствием всем, призванным ею к бытию душам («Мне с Морозовою...», «с Жанной на костер опять», «Дай мне... снова...»).

В случае с Дидоной есть знак предпочтения, глубинная интрига. Причитательную над царицей сестру зовут, как и Ахматову, Анна¹³: «...и бежит, задыхаясь... Анна и кличет сестру: “Вот, в чем твой замысел был!.. ты не хотела спутницей взять и меня... / Этот костер я сложила сама и сама я взывала / К отчим богам – лишь затем, чтоб не быть здесь в миг твой последний...”» (Энеида, Песнь 5, 670–680). Это тем более убедительно, что мотив «сестры» – один из значительных у поэтессы. Помимо этого, и на суриковской картине, например, близ саней

¹² Помимо авторской активности, присущей лирическому самосознанию Ахматовой вообще, напомним и о сходстве этого приема с картиной Сурикова «Боярыня Морозова». Как известно, художник изобразил себя на «историческом» полотне (в левой стороне картины) в образе юноши, созерцающего происходящее. Он стоит близ смеющегося священника как бы поперек потока, в другом времени, и является своеобразной «фигурой отчета» в системе динамической целостности всей толпы. Недаром на него буквально надвигается крупным планом бегущая фигура паренька в овчине. Надо думать, подобным образом и Ахматова при сиюминутной жизни вводит себя в планы культурно-исторической реальности, зная, что в своем времени она уже «поперек потока». Она бытийствует во «всевремении».

¹³ Один из первых вычеркнутых эпитафий к стихам о Дидоне («Не пугайся, – я еще похожей...») к ней и адресовался: «Anna, soror!» – «Анна, сестра!». Насколько Ахматова ощущала свое имя в вечности, говорят хотя бы строки из «Эпических мотивов»: «В то время я гостила на земле. / Мне дали имя при крещенье – Анна» (Ахматова 1990, 1, 157). Эту «отзывчивость» на свое имя особо выделил при сопоставлении духовного облика Ахматовой с Анной Карениной А. Кушнер (Кушнер 2002). Или, например, в «Причитании»: «Анна – в Кашин, уж не княжита, / Лен колючий теребить». Анна здесь – жена великого князя Тверского Михаила Ярославовича.

опальной боярыни идет под стражею в молитве и поклоне ее сестра.

Все сказанное позволяет говорить о «Последней розе» не только как об «оглавлении» к пережитому Ахматовой вообще, своеобразном компендии творчества, но и как о лапидарном **стихоцикле** (переиначивая термин И. Бернштейна «скрытый цикл» [Бернштейн 1989]). Этот стихоцикл родственен, положим, такому циклообразованию, как «Библейские стихи» – лирической целостности, растянувшейся на всю жизнь. Тем более что «Библейские стихи» были завершены в 1961 г. «Мелхолой», как раз в предвещии «Последней розы».

В науке об Ахматовой часто онтологические и философские основы циклообразования сводятся к реальным адресатам, «скрытым прототипам» как магнетическим центрам стихотворений и пр. (см.: Бернштейн 1989; Тименчик 1995). Этим, в определенном смысле, нарушается соборный принцип, заключенный в самой идее циклоположения. Ведь лишь на первый взгляд кажется, что в ахматовском лирическом шедевре предстают только назывные строки, а не сокровенные характеры. Эти каскадные стихи тяготеют к циклу, ибо указывают в своем движении на тот или иной сектор души самой поэтессы, опознают «родное» в прежних лирических образованиях и проживают свою неповторимую, воссозданную автором жизнь. Перефразируя поэтессу, это – **«заключенье небывшего цикла»**: цикл задумывался (из «Трех роз»), но не состоялся, хотя стихи были написаны (надо думать, «Пятая роза», «Запретная...» [небывшая] и «Последняя...»). Причина в том, что цикл – не авторская организация житейского пространства, связанного в

данном случае с «ленинградской четверкой поэтов». Все, что хотела выразить Ахматова (*собой обо всем*), обрело свой итог, свое прекрасное **«заключенье»** (заточенье в воплощенности) в ее шедевре. Может быть, Ахматова этим своим творением вообще покусилась на самоё природу циклообразования как лирической полноты: сжала, уплотнила – до семени цветка – основные линии своего творчества, создала своеобразный изборник души, как бы «обратный цикл». Возможно, она приоткрыла вторую сторону соборного деяния: не только выйти в мир в порыве духовного согласия, но и соединить его целостным собиранием себя.

Специфический опыт создания «попытки цикла» из «роз» говорит нам именно об этом. Буквально через год, в «Пятой розе», Ахматова прочертит путь цветка в спирали воплощений: от солнца («Soleil»), света, абсолюта розы из «райского сада» – к формам духовного преображения, к стихам («сонет») и музыке («соната»), к реальной розе, поцелую («И губы мы в тебе омочим» – это недостающий в «Последней розе» «вкус поцелуя»). И в 3-ем четверостишии (из благословлённого земного «дома») возвратными витками – через духовное претворение цветка в любовь («Ты как любовь была...») и выше, сквозь «земное смятение», в непостижное всеобъемлющее чувство («Тут дело вовсе не в любви»). Поэтому «Последняя...» и есть роза возврата¹⁴ («Все возьми!»), т.е. обратное

¹⁴ Мы не можем не видеть, что даже «синтаксические ступени» в финале обоих стихотворений взаимоналагаемы, то есть, «просятся», чтобы их осознавали в единстве заложенного в них контрапункта: «Все возьми, но этой розы алой...», «Ты как любовь была... Но впрочем».

отражение луча от вещного мира в высокую обитель. Это ответ на ласку небес, воплотившуюся в стихи, в земной цветке, в «свежесть» жизни и всеохватную любовь. Это и есть витки спирали, нисходяще-восходящие ступени, по которым все творчество Ахматовой уходит в творимую розу, задержавшуюся на миг в земном воплощении для того, чтобы откликнуться высшей любовью, душой цветка на Божественную Вселюбовь. Поэтому и необходимо вчитываться в то, ЧТО вписано золотой вязью в каждый из лепестков «Последней розы», видеть все, ЧТО стоит за любой строкой ахматовского шедевра.

Предположим, к образу «падчерицы Ирода» вообще притягивается «жизнетворческая» идея Серебряного века, идея страшной («Красота страшна») и роковой красоты – надморальной, самоценной и артистически самозабвенной, проклятой и трагически величественной. Все это влечет за собой и Оскара Уайльда, автора «Соловья и розы» и прижившейся в России «Саломеи», и Блока с «догорающими воспоминаниями» о любви к Н. Волоховой, виновнице «Фаины» и «Снежной маски»: «Таясь, проходит Саломея, / С моей кровавой головой»; «Лишь голова на черном блюде / Глядит с тоской в окрестный мрак» (Блок 1968, 406). На это отзывается и собственное, ахматовское, из стихов к Т. Вечесловой: «И такая на кровавом блюде / Голову Крестителя несла» («Надпись на портрете»). Саломея «Последней розы» будет напрямую связана с «внутренним карнавалом» самой поэтессы: с ее «канатными плясуньями», танцорками, что плясать «будут в аду», «пастушками и королевнами», маркизами и «портовыми девчонками. Шире – она

будет «глядеться» в сам артистический принцип поэтессы, приведший ее от превращений к воплощениям, от масок к претворению в лики вечной красоты в тех же «Библейских стихах». И здесь, конечно, не обойти «Поэмы без героя», в которой библейская пляска роковой и бездумной дочери Иродиады впервые расценена в свете нравственного закона. Она разрастается в образ вселенского маскарада, судимого поэтессой «танца над пропастью», над бездной того, чем «Двадцатый смутится век» (даром, что поминается здесь «Иоканаан» – Иоанн Креститель, а также и самозабвенная пляска царя Давида¹⁵). Добавим, что первое четверостишие, отсылая нас к этому маскараду, отчасти в противовес его «игровой» идее, демонстрирует реальный духовный путь человечества в трагизме любви и красоты¹⁶.

В свою очередь, Дидона будет выкликать из творчества Ахматовой образ

¹⁵ Пляска Давида, отсылающая нас к грядущей «Мелхоло», по сути, сродни саломеевой – это безотчетный, почти языческий танец перед святыней. За что Мелхоло, «уничижив» Давида «в сердце своем», и корит его, получая в ответ: «Пред Господом играть и плясать буду» (2 Цар. 6:12). По Библии, за порицание мужа Мелхоло была наказана бесплодием. В поэме Ахматова и связывает пляску Давида с мучительным для нее мотивом неподсудности красоты: «Поэтам / Вообще не пристали грехи. / Проплясать пред Ковчегом Завета / Или сгнуть!.. / Да что там! / Про это / Лучше их рассказали стихи» (Ахматова, 1990, I, 325). Сюжет Давидова танца пред Ковчегом повторится в стихах «Через 23 года», напомнивших в 1963 г. об этой коллизии в поэме. Характерна в «Поэме без героя» и внутрилитературная ссылка на поэму «Про это» Маяковского, подверстывающая «ряженных» и из маскарада вселенской любви в «Ночи под Рождество», и из поэмы в целом к ахматовской ночной фантазмагории.

¹⁶ Путь, проходящий сквозь основные культурные эпохи: античность (Дидона), библейские времена и раннее христианство (Саломея), средневековые и возрождение (Жанна д'Арк и дантов образ Розы), русское средневековье в предвестии Петровских реформ (Морозова).

жертвенной любви, мотивы трагического разлада, сюжеты горя и разлуки, покинутости и отчаяния, не говоря уже о «вещных кострах» и о стихах, посвященных непосредственно царице, с первоначальным заглавием «Говорит Дидона»: «Ты забыл те, в ужасе и в муке, / Сквозь огонь протянутые руки / И надежды окаянной весть» («Не пугайся, – я еще похожей...», 1962). Этого вполне достаточно для обоснования идеи «внутристихового цикла». Тем более что среди зачеркнутых строк была прямая автоцитация: в Дидоновом «костре сгорело, / Вероятно, “голос мой и тело”»¹⁷. А «античные странички» ее творчества, а Вергилий, а Данте, опосредованный автором «Энеиды», разве сюда не входят? И не будет большой дерзостью увидеть в ахматовских стихах пламенеющую Небесную Розу из «Божественной комедии» Данте, «розу рая, образ универсума и высшего блаженства» (Мифы 1998, 2, 387).

Имя Морозовой в первом стихе, помимо уже сказанного, высветляет в творчестве Ахматовой и притягивает к стихотворению те «огненные места», которые она осознавала как главные в своем подвиге любви как Вселюбви. Из глубин ахматовской поэзии к стоической боярыне (равно как и к огнепальной героине Франции) тянутся строки о Богородичном воплощении земной женственности: «...творческой печали / Не у земной жены моли. / Таких в монастыри ссылали / И на кострах высоких жгли» («Как мог ты, сильный и свободный...»),

¹⁷ Ср.: «А люди придут, зарюют / Мое тело и голос мой» в стихотворении «Умирая, томлюсь о бессмертья...». Эти стихи, кстати, цитируются в «Заблудившемся трамвае» Н. Гумилева.

в неиссякаемом уповании поэтессы на покровительство Богоматери и земле своей, и мученикам мира. То есть, здесь опознаются и ахматовская «капелька новгородской крови», и памятная до боли «тверская скудная земля», и вся ее Русь – монастырская и келейная, богомольная и странническая, юродивая и сиротская, каторжная и гонимая: «Провожает Богородица, / Сына кутает в платок, / Старой нищенкой оброненный / У Господнего крыльца» («Причитание», 1922). Земные имена этой Руси хотела Ахматова вписать в скорбный мартиролог «Реквиема». От этой Руси мечтала словом отвлечь на себя все кары и, «молясь» за Ее «литургией», взывала к небу, чтобы «туча над темной Россией, стала облаком в славе лучей» («Молитва», 1915).

Здесь нелишне вспомнить о древнерусских привязанностях Ахматовой, в частности, о раннем, 1913 года, стихотворении «Плотно сомкнуты губы сухие...». Это стихи, посвященные княгине Евдокии, жене Дмитрия Донского, такой же, как и Морозова, подвижнице веры, легендарной героине, «молитвой спасавшей Москву». Ахматова представляет ее еще юной княжной, погружает нас в мир ее ранних пророческих видений: ей является в полусне слепорожденный мальчик – «И, согнувшись, бесслезно молилась / Ей о слепеньком мальчике мать, / И кликуша без голоса билась, / Воздух сиясь губами поймать» (Ахматова 1990, 1, 62). Зарождающееся сострадательное чувство к народу предвосхищает грядущее чудо – исцеление слепого, право на которое Евдокия обретет своей подвижнической жизнью заступницы русской земли. Стихотворению соответствует предание о том, как княгиня Евдокия

перед постригом в монахини обещала спасти от немочи слепого от рождения, и в день, когда она приняла святое имя Евфросинии, что означает Радость, на ступенях храма незрячий отер глаза протянутым рукавом ее одежды и прозрел. Согласно легенде, монахиней Евфросинией чудесным образом было исцелено около 30 человек. Любопытно, что здесь Ахматова вновь рядом с Суриковым. Через год после создания «Боярыни Морозовой» В. Суриков, скорбя о безвременной кончине жены, пишет живописное воплощение евангельского сюжета «Исцеление слепорожденного»: «От века несть слышано, яко кто отверзе очи слепу рождену» (Ин, 9). Обращаясь к миру русской древности, Ахматова находит женский вариант этого, обретенного в России, Христова чудотворения.

В связи с образом Морозовой в «Последней розе» уместно было бы вернуться к общему плану картины Сурикова «Боярыня Морозова», оценить ее как бы ахматовскими глазами. Здесь живопись, вероятно, не могла обойти ее: поэтессе нужна была вязкая вещность масляного мазка для полноты воплощения розы, а не только бесплотное «розовое масло». Ахматова, по-видимому, хорошо знала не только само художественное полотно, но и «окрестности» этого шедевра, расценивала его как всецелостность, «духовными очами». Например, сочетание строки «В навозном снегу тонуть...» из стихотворения о боярыне «Я знаю с места не сдвинуться...» с образом пути в «Последней розе» («...Суриков / Мой последний напишет путь?») явно отправляет нас к сюжету, когда художник, озадаченный тем, как сделать, чтобы на картине «сани пошли» («не идет у меня лошадь, да и только»), «надбавил холста»

– прорисовал колеи в разъезженном снегу, тянущуюся по следу солому, и... «лошадь пошла».

Суриковские уроки в «Последней розе» несколько другие, смотрятся в духовные итоги. Есть соблазн назвать, какой живописный образ опосредовал строку «Мне с Морозовой класть поклоны...» – это застывшая в благоговейном поклоне суриковская «боярыня в голубом с золотистым платком». Но суть в общих планах картины, в присутствии «незримого мира». Это особо актуально сегодня, когда живописная эпопея Сурикова воспринимается как картина раскола, а не призыва к единению: «Раскол – вот как называется эта болезнь, раскол, разлад между людьми, и в каждом человеке — этот санный след...» (Чернова 2000). Между тем, если взглянуть на полотно художника глазами не «раздорного» человека, то обнаружатся спасительные завязи, окажется зримым погруженность этого многоликого и разрозненного мира во храм и высшее согласие. То есть то, что всегда потенциально жило в идеалах творчества Ахматовой¹⁸. Картина окружена белым свето-цветом («снег – второй свет России» –

¹⁸ Уже в стихах 1915 года «Смеркается, и в небе темно-синем...» выходящая из храма героиня озабочивается разрозненностью прекрасного в жизни, представляя зримое вокруг в образах не соединенных в целое лепестков: «Как будто всюду лепестки лежали / Тех желто-розовых некрупных роз, / Название которых я забыла» (Ахматова 1990, 1, 160). Но покинутый храм сам по себе подсказывает, на чем держится разумная связь всего в мире. Оставляя за собой право любоваться «каждой соринкой» жизни, Ахматова все же всегда ощущает в себе не только самоценность переживаемого мига, но и соборное сопряжение всего в великую целостность в розе и храме. И это соединяющее начало она как бы выбрасывает из ранних стихов вперед, к грядущим воплощениям, к синтезу «розы-храма», розы – символа Церкви, в том числе.

Г. Гачев); над толпой, разделенной на обе стороны, высятся и группируются маковки церквей; растоптанная белизна снега под ногами очищается в цвете, отражаясь в тающей сумеречно-белой дымке небес. То же – внутри картины: мы проходим по буро-золотым оттенкам цвета, сквозь очищение золотой субстанции; видим то же кольцо: от лисьего воротника через кожу овчины бегущего мальчика, солому саней, увозящих Морозову, золотой плат боярыньки – к освещенному лампадкой Образу Пречистой в верхнем правом углу. Завершаем же охранительный круг золотыми главами церквей.

Надо думать, что взгляд Ахматовой не мог не остановиться и на группе женских образов, о которых сам художник говорил: «Женские лица русские я очень любил, не попорченные ничем, нетронутые. Почему красиво? – черты сгармонированы – это сущность красоты. Те, что кланяются – все старообрядочки с Преображенского». Морозова и образы женского ряда как бы введены во внутренний «золотой круг». От великой боярыни, от высоты ее подвига и обреченной красоты исходят таинственные токи и, проходя через фигуры ее бегущей за саями сестры Евдокии и коленопреклоненной нищенки, вдруг зажигают в толпе молодые прекрасные лики¹⁹, венчающиеся иконой Богоматери. Это высветленное полу-

кружье «распрямяющейся», «встающей с колен» красоты снимает с облика Морозовой траурное предвестие и суровую испуганность, вводит ее в единый «прекрасный» ряд. В этом ключ картины как образа соборного действия вопреки грянувшему расколу. Тем более что «иконописный», по общему признанию, лик Морозовой вообще озарен светом «не от мира сего».

Подобный опыт сочетаемости и согласия в многоголосии жизни, гармонизирующее присутствие «незримого мира», синхронизирующего разнородные историко-культурные пласты бытия, сумела привести в стихотворение «Последняя роза» Ахматова. Паролем такого прочтения она оставила имя несгибаемой русской боярыни. Посредством суриковского шедевра Ахматова апеллирует к Богородичному образу как одному из ипостасей Софии, одухотворяющей и собирающей мир в разноликости красоты и многообразии неповторимого в нем.

Имена Морозовой и Жанны д'Арк, обрамляющие первое «всесветное» четверостишие «Последней розы», находятся под особым благоволением Заступницы (Орлеанская Девственница соотнесена с Нею как бы и по определению). Но если учитывать сочетание пафоса обращения к Господу с внутренним действием стихотворения – собиранием Розы, а также с обращенностью финала первой строфы

¹⁹ К этой соборной завязи картины можно отнести и упоминавшуюся боярыню с иконописным ликом, и женщину, скорбно прижавшую к губам платок, и любопытствующую монашенку, и обмершую в потрясении молодайку со скрещенными руками. Д. Андреев, высоко ценивший эту картину, определял в «Розе мира» ее место и место ее персонажей в высших планах

всебытия, рядом с Джокондой и даже выше. «Суриковская боярыня Морозова обладала метапрообразом в Жерме, как и некоторые из второстепенных персонажей этого полотна, и благодаря творению художника поднята в Картиалу. Вместе с тем ныне Суриков создает в Небесном Кремле ослепительный вариант этой картины» (Андреев 1993, 76).

к Западу (Франции), то откроется новая глубина замысла поэта, единый порыв к чистоте и целомудрию. В западной атрибутике «Роза – символ единства». Она «символизирует число пять» (здесь с лирическим «Я» Ахматовой – пять героинь)²⁰. Последняя особенность «отражена в католическом обиходе, где четки и особая молитва по ним называется “Розарий” (лат. Rosarium, нем. Rosenkranz), причем “Розарий” соотносится с размышлением о трех “пятерницах” – пяти “радостных”, пяти “скорбных” и пяти “славных” таинствах жизни Девы Марии, которая и сама почитается как Роза или имеет Розу своим атрибутом» (Мифы 1988, 2, 386).

Вышесказанное отсылает нас к истокам поэзии Ахматовой, к «Четкам», заставляет по-новому переосмыслить духовный опыт поэтессы в свете сотворения соборного образа Розы²¹. Это нуждается в дополнительном комментарии: «четки... носят по-французски также название роз... их шарики в первое время делались из тертых розовых лепестков, связанных гуммиарабиком» (Золотницкий 1913). Четки «были сначала в употреблении у ламайских

монахов, а затем от них перенесены были к туркам, у которых странным образом они носят также название роз, хотя и делаются из шариков земли, взятой в Мекке или Медине» (Там же). С этой точки зрения название сборника 1914 года «Четки» – не только счастливая находка и полностью адекватно книге, но распространимо на последующее творчество и может осознаваться в ряду символических нитей, вяжущих воедино художественную ткань. То здесь, то там мы находим частицы «розовой пыли», вкрапленной малыми скрупулами или вовлеченной горстками в вещную ткань ахматовских стихотворений.

В «Четках» очевиден перелом и в сторону инструментовки стихов звуковым корнем «роз», о чем было сказано выше, и в сторону полного предпочтения «розы». Книга начинается с тюльпана в «Смятении», «гаремного цветка» – символа женской жертвенной покорности и кротко-ждушей любви²², с цветка овеществленного, как и «последняя роза», представленного «сквозь слезы» («Сливаются вещи и лица...»). И вдруг этот

²⁰ Есть некий искус – услышать в сочетании «розы алой» озвученное имя нимфы Розалии, с кем, по преданию, связано рождение розы. «По одному сказанию, роза происхождением своим обязана богине охоты Диане. Влюбленная в Амура, богиня эта приревновала его к дивно красивой нимфе Розалии. И вот однажды ... схватила она несчастную, повлекла в ближайший куст терновника и, изранив страшными шипами этого колючего кустарника, лишила ее жизни»; то ли от пролитой крови, то ли от слез Амура свершилось чудо: «орошаемый ими куст начал покрываться дивными цветами. Цветы эти были розы» (Сюжет приведен по книге, знаменитой в свое время и, возможно, известной Ахматовой: Золотницкий 1913). Но при условии пятого «тайного» персонажа авторское «я» развоплощалось бы в единящую душу стихотворения, что противоречило бы концепции цветка-храма, Розы Мира, душе душ цветка – образу Богородицы.

²¹ Напомним, что в преддверии «Четок» (в переводе на английский язык так сегодня и звучит «Rosary», ср. с литовским „rožinis“ простонародное – „rožančios“) Ахматовой Вяч. Иванов создает открывающий «пятую книгу» стихотворный цикл «Rosarium», посвященный «Единой и Нашей вере», и, надо полагать, также известный поэтессе. Циклу Иванова также свойственен мотив собирания розы из ее символов в мировой культуре, из сопутствия розы рождению, браку, вере, смерти, всей жизни человека – в единый образ.

²² Тюльпан в Персии «носил название “дульбаш” – турецкая чалма, от которого впоследствии произвели слово “тюрбан”». Особой любовью пользовался тюльпан «на Востоке у турок, жены которых разводили его в обилии в сералях...», где «ежегодно справлялся чудный, волшебный праздник тюльпанов, на который султан смотрит как на лестное доказательство расположения к себе и

символ, торжествующий, дважды подтвержденный в стихах («И только красный тюльпан, / Тюльпан у тебя в петлице»), закрепившийся в образном ряде Ахматовой, вытесняется новым сюжетом – лирическим романом «поэта и розы»²³. «Четки» как «Rosarium» становятся наиболее точным определением ахматовского способа постижения мира. Всегда одновременно: и духовный веночек молитв, и осязательные «святые бусины» вещного мира, перебираемые в руках. Таинственная и нерасторжимая целостность. Как бы в дальнейшем, после «Четок», роза не абстрагировалась в сочетаниях «бессмертная роза», «могильные розы», «первая...», «последняя...», «пятая...», какой бы селекции не подвергалась («мускатные белые розы», «венцом червонным заплетутся розы», «румяная...», «желто-розовые некрупные розы», «Soleil [солнечная], «чайные розы»), она всегда будет представлять в живой свежести жизни: «И розы в умывальном кувшине!», «Неповторимая, пожалуй, сладость / Бессмертных роз». Роза неизменно будет

любви своих жен» (Золотницкий 1913). Ахматовой, очевидно, была известна такая смысловая этимология тюльпана. Ведь следующая, правда, недолгая «тюльпанная вспышка» ожидает поэтессу только в ташкентских стихах: «И яркие до ужаса тюльпаны / Ковром заткали много сотен миль», «Словно Азия бредит во сне, / Халимы соловьиное пенье, / И кровавых тюльпанов цветенье». Но и в «Смятении» уже очевиден знак Востока, символика «рабы любви»: «И загадочных, древних ликов / На меня поглядели очи...», «...этот / Может меня приручить».

²³ В «Вечере» Ахматовой розы, «розовое» – созвучие «роз» предстает еще одномерно: «мой розовый друг какаду», «И на террасе запах роз слышней», «Целый букет принесут / Роз из оранжереи». В «Четках» уже очевидно «смещение вещества», «роза» вступает в более сложные образования и в звукописи: «Что там, изморозь иль гроза?», «Твои сухие розовые губы», «После ветра и мороза было / Любо мне погреться у огня... /

помнить о своем небесном и вселенском назначении: «Румяной розе и лучу, / И мне – один удел», «Не будет ни страшно, ни больно. / Ни роз, ни архангельских сил», «Я к розам хочу, в тот единственный сад». В последнем случае розы – и рай, и Лето Господне, и просто любимый Ахматовой Летний сад.

Если еще глубже «вовлекаться» в метафизику стихотворения «Последняя роза», то наряду с сотворением алого цветка мы увидим здесь и крест в рисунке незримого смыслового акростиха. Точнее, это «как бы тень креста Голгофского», некий X, что столь старательно выводил Д. Мережковский, прочерчивая маршрут Христовых странствий по земле, утверждая, что «всемирная история и совершается под этим крестным знаменем» (Мережковский 1925, 26). Если мы взглянем в принцип организации культурно-исторического пространства в ахматовском стихотворении, то увидим такой же опыт. От авторского «Я» идет нисходящая мыслительная линия к Морозовой и Саломее, сквозь историческую

Новогодний праздник длится пышно, / Влажны стебли новогодних роз»; и в сочетании с религиозной атрибутикой и символикой: «От роз струится запах сладкий, / Трещит лампадка, чуть горя», «Ни розою, ни былинкою / Не буду в садах Отца». Здесь же впервые появляется сочетание розы и храма в стихотворении о трагической роли красоты: «Высокие своды костела...»: «За розы с площадки круглой, / За глупые письма твои». В этих стихах и мотив рыцарского служения, и соотносительность роз с образами невесты и кающейся грешницы, и идея «высокого непонимания» смысла дарения розы, когда она и есть весь мир. Последнее будет осознаваться в поэме «У самого моря»: «Я смеялась: “На что мне розы? Только колются больно!”». А «западный» вариант розы-храма из «Высоких сводов костела...» позовет за собой и восточный – в стихах «Смеркается, и в небе темно-синем...». То есть, возможно, ахматовская РОЗА, как и у Вяч. Иванова, символизирует некую Все-веру поэтессы, посвящена Единой и Нашей вере.

реальность к духовному преданию. В свою очередь, поднимается другая: из античного источника – «с дымом Дидоны» – возвратно, сквозь исторический образ Жанны д'Арк, к обращенной к небесам самой поэтессе. Хотя определение креста здесь связано и с четырьмя сторонами света, и с четвeростишием, и с четырьмя именами, и с тем, что роза является атрибутом Христа, символом воскресения и Божественной любви (Мифы 1988, 2, 386).

Не случайно у входа в этот ахматовский Храм Розы – так или иначе – звучат вероборческие имена. Здесь – русская боярыня, сторонница древнего благочестия, вовлеченная в заговор против Иоанна Крестителя, легкомысленная Саломея, Дидона со своим творцом Вергилием, предсказавшем в «IV Эклоге» на рубеже новой эры рождение Божественного Младенца, обвиненная в ереси Жанна д'Арк, лишь в 1920 году причисленная к католической церкви к лику святых. И среди них – опять Ахматова, в мучительном противостоянии обезбоженному миру, в отстаивании святой веры отцов, во взыскании всемирной Веры вер.

Думается, что в оценке «Последней розы» должна идти речь о ней, как о некоем феномене, ахматовском «Eхegi Monumentum», живом и возобновляющемся в цветении Памятнике. Может, для этого Ахматовой понадобился в качестве эпитафии образчик собственного крылатого почерка, увиденного и метко оцененного глазами человека иного

поколения: «Вы напишете о нас наискосок» (И. Бродский). Возможно, Ахматова адресует эту строку себе от имени воскрешаемых ею героинь, оставляя «Последнюю розу» для грядущих людей, чтобы и ее имя наряду с несломленной русской боярыней и возносящейся к небу Дидоной выкликалось из единого цветка. При всех тайностях и цензуре, замалчивании эпитафии в известные годы, это все же не посвящение. Об эпитафии со ссылкой на автора – «И. Б.» несведущие наивно спрашивали: уж не «от Ивана ли Бунина»? То есть, при предпочтении, отданном стихам эпитафии в противовес имени, Ахматовой как бы снят знак узкой принадлежности этого шедевра какому-либо адресату? И, наоборот, от «адресата» присвоено зеркало, нужное самой поэтессе, желающей, чтобы творение это не было откликом «по поводу», не понималось бы как сказанное втихомолку, «под розой». Всем образом своим Ахматова вовлечена в это стихотворение и, видимо, ей хотелось оставить рукописный знак в свидетельстве о неповторимом, всегда приподнятом ввысь, Ее собственном почерке. Замешанные на Вселюбви и едва ли не на «пушкинской всемирной отзывчивости», эти стихи были и будут тем, как замышлялись – самой РОЗОЙ, своеобразным Последним заветом, ее: «Нет, весь я не умру», напоминанием обо всем ее живом мире и нашем соответственном праве и счастье, возвращаясь к ахматовским строкам, «этой розы алой... свежесть снова ощутить».

ЛИТЕРАТУРА

Аввакум 1969 – Аввакум, «Житие протопопа Аввакума», *Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси)*, М., 1969.

Андреев 1993 – Андреев Даниил, *Роза мира*, М., 1993.

Ахматова 1990 – Ахматова А. А., *Сочинения в 2-х тт.*, М., 1990.

Блок 1968 – Блок А., *Стихотворения. Поэмы. Театр*, М., 1968.

Бернштейн 1989 – Бернштейн И. А., «Скрытые циклы в лирике Ахматовой», *Известия АН СССР Серия литературы и языка*, 1989, Т. 48, № 5.

Бобышев 2001 – Бобышев Д., «Ленинградская четверка», *Кучкина О., Время «Ч». Пятьдесят и одно интервью*, М., 2001. Эл. версия: <<http://www.adetech.org/kuchkina/bobishev/bobish.htm>>

Быченкова 1991 – Быченкова Л., «Мятежная Феодосья», *Крестьянка*, 1991, № 12. Эл. версия: <<http://aravidze.narod.ru/s8/morozowa.htm>>.

Волошин 1985 – Волошин М., *Суриков*. Сост., вступит. статья и примеч. В. Н. Петрова, Л., 1985. Эл. версия «Суриков: материалы для биографии»: <http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_surik.htm>.

Городецкий 1982 – Городецкий С., «Некоторые течения в современной русской поэзии», *Rocyskie kierunki literackie. Przelom 19 i 20 wieku*, Warszawa, 1982.

Золотницкий 1913 – Золотницкий Н. Ф., *Цветы в легендах и преданиях*, М., 1913. Эл. версия: <<http://granina.narod.ru/library/zolotn/sod.htm>>

Корона 2002 – Корона В. В., «Софийный мир Анны Ахматовой», *Архетипические структуры художественного сознания*. Сборник статей, Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002, Вып. № 3. Электр. версия: <<http://poetical.narod.ru/sbornik/korona1.htm>>.

Кузмин 1982 – Кузмин М., «Предисловие к книге стихотворений А. Ахматовой “Вечер”», *Rocyskie kierunki literackie. Przelom 19 i 20 wieku*, Warszawa, 1982.

Кушнер 2002 – Кушнер А., «Анна Андреевна и Анна Аркадьевна», *Новый мир*, 2002, № 2.

Мережковский 1925 – Мережковский Д., *Тайна трех. Египет и Вавилон*, Прага, 1925.

Мифы 1988 – *Мифы народов мира. Энциклопедия*. В 2-х тт., М., 1988.

Найман 1997 – Найман А., «Великая душа. Из книги “Славный конец бесславных поколений”», *Октябрь*, 1997, № 8.

Памятники 1927 – *Памятники истории старообрядчества XVII века*, Л., 1927, Кн. 1, Вып. 1, Стб. 409, 417 (Русская историческая библиотека, т. 39).

Панченко 1991 – Панченко А. М., «Боярыня Морозова – символ и личность», *Повесть о Боярыне Морозовой*, М., 1991, с.10–11.

Савкина 1995 – Савкина И. Л., «Образ Богоматери и проблема идеально женского в русской женской поэзии XX века», *Преображение* (Русский феминистский журнал), 1995, № 3, с. 155–168.

Тименчик 1995 – Тименчик Р., «О “Библейской” тайнописи у Ахматовой», *Звезда*, 1995, № 10, с. 201–207.

Цивьян 1989 – Цивьян Т., «Кассандра, Дидона, Федра», *Литературное обозрение*, 1989, № 5, с. 29–33.

Повесть 1979 – *Повесть о боярыне Морозовой*. Подготовка текстов и исслед. А. И. Мазунина, Л., 1979. Электр. версия: <<http://starover.boom.ru/morozova.zip>>

Чернова 2000 – Чернова Т., «Читая Фридриха Горенштейна. Заметки провинциального читателя», *Октябрь*, 2000, № 11.

Шевеленко 1992 – Шевеленко И., «По ту сторону поэтики: к характеристике литературных взглядов М. Цветаевой», *Звезда*, 1992, № 10.

Энеида 1971 – Вергилий, *Энеида*, М., 1971.

«SUB ROSA DICTUM». SOBORIŠKAS ĮVAIZDIS ANOS ACHMATOVOS EILĖRAŠTYJE „PASKUTINIOJI ROŽĖ“

Aleksandras Lysovas

Santrauka

Straipsnyje nagrinėjamas rusų poetės Anos Achmatovos lyrikos šedevras – eilėraštis „Paskutinė rožė“. Straipsnio autorius siekia pademonstruoti šio eilėraščio ryšį su bendraisiais A. Achmatovos kūrybos bruožais, pagrindinėmis poetės kuriamų paveikslų tendencijomis. Autorius bando įrodyti, kad šis tekstas sukurtas pagal bendrą Soboro įvaizdį ir, tuo pačiu,

pats sudaro savitą ciklą viename eilėraštyje. Kultūrologine prasme rožės simbolis Achmatovos eilėraštyje artimas Šventovės – Gėlės, Dangiškosios rožės paveikslui Dantės kūryboje. Pabaigoje daroma išvada, kad „Paskutinė rožė“ ir yra tas ypatingas poetės sukurtas paminklas, jos «Exegi Monumentum».

Получено: 2004, май

Принято: 2004, май

Адрес автора:
Вильнюсский университет
Кафедра русской филологии
ул. Университето 5
01513 Вильнюс
E-mail: lalex@takas.lt