

Т. Викторова
Страсбург (Франция)

Мотив Плясок Смерти в «Поэме без Героя» в свете западноевропейской культурной традиции

Тема Плясок Смерти – одна из тех, что «кулаком в окно застучит»¹ и требует автора к ответу – властно врывается в «Поэму без Героя». Топот плясок «Коломбины десятых годов», «танец придворных костей» в первой части «Девятьсот тринадцатый год»; появление, в эпилоге, «Девки Безносой» и полет «одержимой бесом <...> на Брокен ночной» тотчас погружают читателя в атмосферу, образность и ритмы Плясок Смерти. Этот средневековый мотив, согласно которому Смерть втягивает жертву в кружащийся хоровод, был особенно популярен в русской культуре Серебряного века: поэтические циклы Александра Блока и Валерия Брюсова прямо названы «Плясками смерти», Леонид Андреев вводит его сюжетообразующим лейтмотивом в пьесе «Жизнь человека», Наталья Гончарова – в цикле 1915 года «Мистические образы войны». Он появляется, в качестве отдельных эпизодов, как личная встреча человека со Смертью, в живописи Константина Сомова («Арлекин и Смерть», 1907), в декорациях Александра Бенуа к балету «Петрушка» Игоря Стравинского («Комната Петрушки», 1911).

Этот мотив воспринят русскими творцами из сокровищницы европейского искусства, средневекового и современного: так, ахматовская «Девка Безноса» отсылает не только к средневековым фрескам, но и к ее новому образу в «Плясках Смерти» Бодлера; ожидание «биения часов» в новогодний вечер в Фонтанном Доме – к рассказу Эдгара По «Маска Красной смерти» (1842), где приглашенные на бал танцуют с пока еще неразличимой Смертью, которая сбрасывает свою маску в конце. Наконец, сам жанр «Поэмы без Героя», при всей его неуловимости, в 1958 году принимает в замысле автора форму «балетного либретто». «Сегодня ночью я увидела (точнее, услышала) во сне мою поэму как трагический балет. Это уже второй раз,

первый раз так было в 1946 году», – вспоминает Анна Андреевна в предисловии к либретто.² В нем цыганка «пляшет смертный танец» (БЛ, 1291), «дворцовая кадрили» прямо названа в пометах «danse macabre» (БЛ, 1304). «Тут можно всех», добавляет в рукопись Ахматова в связи с «танцем придворных костей» (БЛ, 1275). В этой окончательной версии висящие на стенах портреты людей 1910-х годов также должны были «ожить и вступить в танец».

Отголоски этого замысла слышны и в итоговом тексте «Поэмы без Героя»: врывающиеся звуки «Петрушки» Стравинского, «вкруг костров кучерская пляска», наконец сам дым, что «плясал вприсядку на крыше», с витающим в воздухе образом Смерти, – все приглашает к расшифровке текста в свете этого архетипального мотива.

Какие смысловые глубины приоткрываются в «Поэме без Героя» в свете такого прочтения?

Предстояние перед Смертью, подобно персонажам на средневековой фреске, – сквозная тема «Поэмы без Героя». История поэта Всеволода Князева, послужившая предлогом к написанию; встреча с «теньями» убиенных поэтов; панихида по умершим в блокаду... Смерть, как на средневековых изображениях, неизменно стоит на горизонте и не отпускает лирическую героиню вопросом: «только как же могло случиться / что одна я из них жива?» Это трагическое вопрошание, экзистенциальная сила которого становится главным импульсом ахматовского творчества – необходимостью продолжать жить, чтобы свидетельствовать об ушедших, – сопровождается в «Поэме» неожиданным танцевальным мотивом. Именно парадоксальное сочетание смерти и пляски, трагедии и развлечения, по-видимому, привлекло Ахматову в этом западноевропейском сюжете, где Смерть, в виде глумливого кривляки-скелета, приглашает жертву на танец, который должен стать ее последним танцем. В западном Средневековье этот мотив был прямо связан с эпидемиями Чумы, как отражают грандиозные настенные фрески, сохранившиеся во многих церквях в Пизе, Бретани, Базеле, Риге, а также французские и немецкие рукописи XV столетия.³ На них Смерть косит всех без разбора, вовлекая каждого в нарастающие вихри своего «хоровода», невзирая на возраст, статус, образ жизни, от Папы римского до невинного младенца. (См. например, фрагмент фрески в бывшем аббатстве La Chaise Dieu в Центральном Массиве Франции, 26 метров длиной, на которой видна многоли-

кая Смерть, вовлекающая в танец музыканта, монаха, крестьянина...

О нарастающем безумии и всемогуществе Смерти свидетельствуют и более поздние разработки этого мотива, в частности, у Ганса Гольбейна, вдохновившего Валерия Брюсова на поэтические монологи, которые он вложил в уста Смерти, адресованные своим жертвам. Этот сюжет очень популярен у европейских романтиков (И. В. фон Гете, Жерар де Нерваль), символистов (Анри Казалис, Артур Рембо, Поль Верлен), каждый предложил свой вариант сцены, где в полночь распахиваются гробы; мертвецы, по мановению властительницы Смерти, видимой или невидимой, пускаются в пляс, однако возвращаются в могилы с первым криком петуха. (Эта картина знакома русскому читателю, в частности, по рассказу «Бобок» Достоевского, также почерпнувшего ее истоки в западной традиции).

Ахматовскому окружению она была хорошо известна по балету «Danse Macabre», поставленному в «Бродячей собаке» Ф. К. Шерером, с костюмами по эскизам Н. И. Альтмана.⁴ Именно эта ночная сцена разыгрывается на заднем плане «Поэмы без Героя», порой явно прорываясь наружу. Новогодняя полночь первой части, «окаянной пляской пьяна», возвращается как «злая полночь» в «Решке». Общим фоном «Поэмы» остается траурный город, плывущий «по Неве иль против теченья, – только прочь от своих могил». Особое проклятие этой ночи «Поэмы» – в ее дрящемся, непрерывном характере, по образу кружения Плясок Смерти: мир замер в ожидании петушьего крика, который, однако, «нам только снится», «ночь бездонна и длится, длится...», «а часы всё еще не бьют...». Сравнение с архетипической сценой позволяет почувствовать весь ужас новой Пляски Смерти. Крик петуха приносил мертвецам покой; часы, описанные в «Маске Красной смерти» Эдгара По служили напоминанием, как в средние века *Memento mori*,* после которого человек мог очнуться от безумной игры со Смертью, мир мог начаться заново.

В ахматовской интерпретации, на первый взгляд, мир потерял всякую опору, обратился в сплошную ночь, где лирическая героиня – одна из последних – стоит «на пороге», «стережет последний уют» на фоне «будущего гула» нарастающей Пляски.

* Помни о смерти (*лат.*)

Блок – «тень без лица и названия», появляющийся в связи с упоминаемыми строками, – автор собственных «Плясок Смерти»,⁵ который уже описал их в схожем ключе: подлинная жизнь разворачивается между «мертвецами», тогда как те, кто считают себя живыми, – танцуют со Смертью. Как и у Блока, этот новый образ Смерти у Ахматовой связан с реальным жизненным опытом осознания себя «среди мертвых», и описан с аллюзиями на Стриндберга, Верлена, Рембо, Бодлера. Например, «черно-белый веер» «Путаницы – Психеи», который открывает второе посвящение, прямо отсылает к стихотворению «Пляски Смерти» Бодлера, где он является атрибутом «кокетки тощей, что <...> развязностью своей прельщает свет», несущейся в вихре бала.⁶ В конце бодлеровского стихотворения она названа собственным именем, «безносой»,⁷ не оставляя сомнений в ее статусе и в «Поэме без Героя», где она, как у Бодлера, дает распоряжения своим подчиненным и глумится над «человеческой ничтожной толпою», однако у нее – отчетливо узнаваемый исторический лик.

Абсурдность смерти в этом новом воплощении достигает своего апогея: новая русская Чума XX столетия – не эпидемия, не гибель в освободительной войне. Жертвы вовлечены в пляс новой «Девкой Безносой» тюрем и лагерей, той, что разит невидимой рукой, записывая их имена по своему произволу в нескончаемый список «врагов народа». Это может напомнить строки Бодлера:

Весь мир качается под пляшущей пятою,
То – Пляска Смерти вас несет в безвестный мрак!»⁸

Однако, как и на средневековых фресках, Смерть появляется в «Поэме без Героя» многоликой, цепящей страхом, но и утешительницей, избавляющей от страдания. Последнее ампула становится одной из масок лирической героини «Поэмы» под видом «старой Совести», которая призывает к ответу за разгоревшийся «крово-красный карнавал», за бессмысленные убийства и самоубийства. Но она же «разыскивает» сожженную повесть самоубийцы-поэта как его высшее оправдание, тот «измятый листок», которым «целый мир расколдован», как Ахматова прямо указывает в строфах, не вошедших в «Поэму без Героя». (См.: БЛ, 911).

Такой смерти не знает западноевропейская традиция, где она ко-сит всех без разбору, и пляска которой должна довести жертву до изнеможения и исчезновения, как в последней сцене казни злой мачехи Белоснежки в известной сказке братьев Гримм. Пушкин, переписывая этот сюжет в «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях», оставляет злую мачеху спокойно умереть и предается радостному финальному пиру и торжеству справедливости. Ахматовская «Совесть» напоминает об этих высоких традициях русской литературы всепрощения и добра и, главное, указывает на новое отношение к Смерти, вынесенное из опыта друзей. «Я к смерти готов», – эти слова Осипа Мандельштама,⁹ ставшие одним из оснований «Поэмы», обезоруживают Смерть, лишают её жала, как в Евангелии.¹⁰ Эта готовность к смерти и, одновременно, мучительно принятая лирической героиней необходимость жить позволяют ей написать: «ровно десять лет ходила под наганом», более того, разомкнуть нескончаемый хоровод Смерти.

«Это все наплывает не сразу...»: образы «Поэмы» возвращаются, уточняются и, при всей разорванности и трагичности, складываются в новую поэтическую форму Плясок Смерти, с характерным для жанра переворачиванием ролей.¹¹ Главная из них принадлежит «лирическому я» поэта: отныне Пляска ведома им, вопреки всем власть имущим, которые хотели бы присвоить эту роль себе. Поэтическое слово – самое малое и, казалось бы, незначительное – обретает в звуках, красках и танцевальных па «Поэмы без Героя» свой подлинный вес. Характерно в этом смысле превращение традиционных образов Плясок Смерти, каждый из которых в «Поэме» так или иначе указывает на новый способ ведения танца, иначе говоря, на особенность ахматовского письма. Упомянутый веер «Путаницы-Психеи», атрибут Смерти у Бодлера, оказывается в «Поэме без Героя» принципом композиции, где створка за створкой раскрываются новые «картинки», появляются новые тени – каждая со своим воспоминанием, жутким, но и отрадным, которые тем самым образуют «черно-белый» веер. Зеркало, в отражении которого средневековая жертва должна была узнать свой облик, свою жизнь (достойную лишь смерти), также возвращается у Ахматовой:

Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек..

Однако функция приговора становится приемом «зеркального» письма – способа творить и жить, когда молчание, пропущенные строфы (и, казалось бы, – смерть письма) говорят больше, чем слова.

Наконец, в пляс пускается сама «Поэма», «столетняя чаровница»:

Кружевной роняет платочек,
Томно жмурится из-под строчек
И брюлловским манит плечом.

Напоминая, что предназначение поэта – «проплясать пред Ковчегом Завета / Или сгинуть!..», «лирическое я» Ахматовой выбирает продолжение танца. Найденный западноевропейский мотив, извлеченный из глубин исторической памяти, быть может, лучше всего отражает парадокс того, как голос поэта, будучи похороненным, продолжает звучать и оживлять голоса мертвых. Более того, указывать абсурдному миру тот горизонт, где Смерть теряет власть, разрывая абсурдное, нарастающее кружение и направляя Пляску на Восток, как мы это видим в финале «Поэмы».

Это движение подготовлено всей ее внутренней динамикой, «победившим смерть словом», найденным после самой неистовой свистопляски.¹²

«И чудо: поэзия оказывается искуплением, звуконепроницаемость могильной действительности нарушена», показывает это превращение на звуковом уровне В. С. Муравьев в своем отзыве на «Поэму»:

«И я слышу даже отсюда –
Неужели это не чудо! –
Звуки голоса своего.

Торжество: могилы открываются на этот звук. Торжество: найден тот уровень сознания и видения, на котором звуки складываются в Реквием».¹³

Ахматова ссылается на эти строки в «Прозе о Поэме» в знак со-

лидарности со сказанным.¹⁴ Пляска Смерти становится Реквиемом, песнью о Воскресении.

Это может напомнить о первых фресках Плясок Смерти XV столетия, появившихся в храмах всей Европы, где процессии мертвецов, изображенных на стенах, идут по направлению к алтарю, на Восток. В древнерусских источниках Плясок Смерти (на которых, в частности, основывает свое «Прение Живота со Смертью» Алексей Ремизов в «Бесовском Действе»¹⁵), Смерть прямо оказывается в роли служанки Божественного промысла.

Укорененность Ахматовой в западноевропейской традиции позволяет ей не просто описать историю своего поколения как продолжающейся Пляски Смерти, стирающей с лица земли миллионы. Это и возможность приостановить, хотя бы на время письма, ее безумный вихрь. Опыт смерти – близких, собственной социальной смерти, отступает перед общечеловеческим опытом, описанным Франсуа Вийоном, «проклятыми» поэтами или Франсиско Гойей, каждый из которых выжил во времена своей чумы, собственного схождения в ад. Можно проиллюстрировать это, в заключение, примером из Гойи, который, по ахматовскому слову, «выражение злобной боли <...> / смел передать».¹⁶ На одном из известных офортов серии «Капричос» (1799) он посмел передать и стояние, а точнее, возможность выстоять перед смертью. «Тебе не убежать!» – гласит надпись, передавая слова Смерти, как на средневековых фресках. Однако точные и легкие жесты танцующей, исходящий от нее внутренней свет говорят об обратном, о непонятно откуда берущейся силе сопротивления, вопреки очевидности всемогущества и вездесущности зла.

Пока танцовщица в силах танцевать, она остается недостижимой для Смерти. Танец, творческий акт – позволяют продлить момент существования; *совместный* же – с Бодлером, Гойей, Блоком – столькими другими! – жест делает ее неуязвимой на века.

¹⁴Ахматова Анна. Победа над судьбой I. Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы / Сост., подгот. текстов, предисл., примеч. Н. И. Крайневой. М., 2005. С. 387. Текст «Поэмы без Героя» цитируется по этому изданию.

¹⁶ «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории / Изд. подг. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 1275. Далее по тексту ссылки на это издание (БЛ) с указанием страницы.

³ «La Grande danse macabre des hommes et des femmes, historiée et renouvelée de vieux Gaulois, en langage le plus poly de notre temps» (См.: La Fin dernière, texte présenté par Robert Favre. Paris, Arthaud: Montalba, 1984; *Jehan Gerson*. La Danse macabre. Paris, Léon Willem, 1875, (fac-similé de l'édition de 1484); *Rosenfeld H.* Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung-Entwicklung-Bedeutung. Köln; Wien, 1974. P. 308–320.

⁴ *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л., 1985. С. 238. См. также комментарий Н. И. Крайневой, восстанавливающей картину театральных, вокальных и балетных постановок «Плясок Смерти» в Петербурге 10-х годов прошлого столетия, которые так или иначе могли повлиять на создание «танцевального» плана «Поэмы без Героя» (БЛ, 1298–1299).

⁵ См.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. Т. 3. М., 1997. С. 22–25.

⁶ *Бодлер Шарль.* Цветы зла. СПб., 2007. С. 317.

⁷ Там же. С. 319.

⁸ Там же. С. 321.

⁹ Этот эпизод рассказан Ахматовой в воспоминаниях о Мандельштаме, где речь идет о феврале 1934: «Мы шли по Пречистенке <...>, о чем говорили – не помню. Свернули на Гоголевский бульвар и Осип сказал: “Я к смерти готов”. Вот уже 28 лет я вспоминаю эту минуту, когда проезжаю мимо этого места» (*Ахматова Анна.* Победа над судьбой I. С. 112).

¹⁰ См.: Первое послание к Коринфянам (15:55–57)

¹¹ Ахматова писала, что «под масками ряженных может, как на карнавале, оказаться едва ли не любое лицо» (*Ахматова Анна.* Победа над судьбой I. С. 467), точно воспроизводя ситуацию из «Маски Красной Смерти» Эдгара По. Одна из них, под именем «Железной», нашла свое место в «Поэме без Героя».

¹² См.: конец третьей главы первой части «Поэмы» (*Ахматова Анна.* Победа над судьбой I. С. 382).

¹³ Отзыв-статья филолога В. С. Муравьева о «Поэме без Героя», находившаяся у Ахматовой. Цит. по: БЛ, 1191.

¹⁴ БЛ, 1153, 1191.

¹⁵ См.: Бесовское действо над неким мужем, а также прение живота со смертью. Представление для публики в 3 действиях с прологом и эпилогом Алексея Ремизова. СПб., 1906. О бытовании сюжета на русской почве см.: Повести о споре жизни и смерти / Исследование и подг. текстов Р. П. Дмитриевой. М., Л., 1964.

¹⁶ О параллелях «Поэмы без Героя» с офортами Гойи см.: *Тименчик Р. Д.* Портрет Владыки мрака в «Поэме без Героя» // НЛО. 2001. № 6/52. С. 200–214. См. также комментарий Н. И. Крайневой к строкам «Поэмы» «Маска это, череп, лицо ли... – Что лишь Гойя смел передать» (*Ахматова Анна.* Победа над судьбой I. С. 906).