

И ТЕЧЕТ “ВЕЛИКАЯ РЕКА”.
ЗАМЕТКИ О “РЕКВИЕМЕ” АННЫ АХМАТОВОЙ

Jean-Philippe Jaccard

И весь траурный город плыл
По неведому назначенью,
По Неве иль против течения, -
Только прочь от своих могил.
(А. А. Ахматова, Поэма без героя)

Для понимания “Реквиема” Анны Ахматовой следует прежде всего иметь в виду, что эта поэма нарративна: в повествовании, которое ведет читателя от ареста (“Уводили тебя на рассвете...”) к казни героя (“Распятие”), параллельно развиваются две сюжетные линии, связанные с заключением сына, с одной стороны, и страданиями матери, с другой. Обе линии сливаются в кульминационной сцене распятия, вписывающей судьбу отдельной личности тридцатых годов в контекст универсальных образов Христа и Скорбящей Божьей Матери. Кроме того, “рассказ” обрамлен двойным вступлением и двойным эпилогом, что создает устойчивую симметричную структуру произведения, и позволяет с самого начала отказать рассматривать “Реквием” просто как цикл тематически объединенных стихотворений.

При более внимательном прочтении мы замечаем, что по краям эта структура скреплена образом реки, неподвижной в начале первого стихотворения (“Посвящение”, 2-ой стих: “Не течет великая река”), и вновь обретающей течение в заключительной строке поэмы (“И тихо идут по Неве корабли”). Эта симметрия, приглашая нас продолжить чтение поэмы, следуя принципу “зеркальности”, обнаруживает себя и в пушкинских аллюзиях. Так, сразу же за образом неподвижной Невы в первом стихотворении следует цитата из послания Пушкина сосланным декабристам

(“Но крепки тюремные затворы, / А за ними “каторжные норы”), а в конце поэмы, непосредственно перед тем, как Нева приходит в движение, мы находим еще одну, на сей раз скрытую (имплицитную) отсылку к Пушкину – вечному певцу Петербурга (“Я памятник себе воздвиг... [...] выше... / Александрийского столпа”) в знаменитых строках: “А если когда-нибудь в этой стране / Воздвигнуть задумают памятник мне...”. Это присутствие Пушкина не случайно – в обоих стихотворениях упоминается свобода, та самая свобода поэтического слова, которую символизирует река, скованная в начале, вновь освобожденная в конце.

Весь “Реквием” может быть прочитан как история поэтического слова, обновленного в испытаниях, прошедшего, подобно Спасителю, через крестную муку; история, которую следует включить в “петербургский текст”, идущий от Пушкина к поэтам, которых пытались лишить голоса в тридцатые годы.

Среди характерных черт “петербургского текста” В. Н. Топоров отмечает особенность соотношения *культура / природа*: в то время как обычно город определенным образом воплощает победу первой над второй, Петербург, напротив, является полярной системой, где они сосуществуют и где природа не подавлена культурой, но равноправна с ней:

[...] Петербург как великий город оказывается не результатом победы, полного торжества культуры над природой, а местом, где воплощается, разыгрывается, реализуется *двоевластие* природы и культуры (ср. идеи Н. П. Анциферова). Этот природно-культурный кондоминиум не внешняя черта Петербурга, а сама его суть, нечто имманентно присущее ему.¹

Такое “двоевластие”, согласно Топорову, влечет за собой целую серию оппозиций, составляющих структуру “петербургского текста”: что касается природы, то это прежде всего болота, туман, сумрак, ветер, которым противостоят прямые проспекты, архитектурные ансамбли, шпили, купола и т. д. В этом контексте вода традиционно ассоциируется, с одной стороны, с городской сыростью (болота, слякоть, дожди) и, с другой стороны – с наводнением как торжеством природы над гранитом, символизирующим культуру. Именно в таком свете следует рассматривать наказ Пушкина, венчающий “Пролог” к “Медному всаднику” (“Вражду и плен старинный свой / Пусть волны финские забудут”).

Возвращаясь к образу неподвижной “великой реки” в “Реквиеме”, можно с уверенностью сказать, что оппозиция, лежащая в основе двух отмеченных Топоровым парадигм, оказывается перевернутой (или, по

¹ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Москва, Прогресс-Культура, 1995, с. 289.

крайней мере, сдвинутой): архитектурные сооружения самой вертикальностью своих линий представляя феномен культуры (а, следовательно, и победу над природой), оборачиваются тюрьмой, в то время, как река становится метафорой поэтического слова, вначале застывшего, затем воскресшего. Таким образом, оппозиция: природа (вода) / культура (камень) сменяется на другую: культура (вода) / варварство (камень). Если добавить к этому, что река в равной мере выступает и как метафора Истории, взыскующей памяти (к чему мы еще вернемся), то мы увидим, что в начале поэмы перед нами у тюремного порога застыли ледяное, словно омертвевшее, слово и остановившая свой ход История.

Прочтение "Реквиема" под таким углом зрения позволяет значительно расширить спектр толкований поэмы, что мне и хотелось бы сделать, проследив, каким образом в рамках ее структуры взаимодействуют и дополняют друг друга два уровня: нарративный (история матери и арестованного сына) и символический (вода и камень города).

Наличие этих двух уровней проявляется уже в эпитафиях. Если в первом ("You cannot leave your mother an orphan") вводится тема материнства, под знаком которой проходит вся поэма и которая составляет самое ядро ее сюжета, то во втором акцентируется *место*, где разворачивается действие:

Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

"Там" – это Ленинград, или, точнее, ленинградская тюрьма Кресты, у стен которой поэтесса провела "семнадцать месяцев" "в страшные годы ежовщины" ("Вместо предисловия"). Таким образом, с самого начала поэма вписывается в традицию "петербургского текста", с тем, однако, существенным отличием, что, вопреки этой традиции, единственные объекты архитектуры, упоминаемые в "Реквиеме" – это городские тюрьмы, рядом с которыми сам город оказывается лишь "привеском":

И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград ("Вступление").

Если вспомнить о том, что пишет Топоров по поводу оппозиции природа / культура, то мы увидим, что именно тюрьма является средоточием всего того, что могло бы быть присуще культуре: будучи единственным проявлением вертикальности, единственной постройкой из камня, тюрьма занимает то самое место, которое традиционно принадлежало дворцам и церквям. Так, тюрьма становится апокалиптическим символом одновременно смерти культуры, смерти поэтического слова и конца истории. А

значит, возвращаясь к вопросу о симметрии, можно сказать, что заканчивается поэма подлинным их возрождением, потому что река вновь живет и движется, делая в перспективе возможным уход от тюремного мира.

Что происходит в промежутке между этими полюсами? Чтобы понять это, достаточно разобраться в самой структуре поэмы, симметрия которой не исчерпывается образами тюрьмы и реки. Если читать десять стихотворений поэмы, следуя принципу “зеркальности”, то есть двигаясь от начала и от конца к центру, в середине мы находим два стихотворения: “Семнадцать месяцев *кричу...*” (V) и “Легкие летят недели...” (VI). За криком боли матери, которой грозит гибелью “огромная звезда”, что ей “в глаза глядит”, следуют более спокойные строки следующего стихотворения, в конце которого крик переходит в слово:

Как тебе, сынок, в тюрьму
Ночи белые *глядели*,
Как они опять *глядят*
Ястребиным жарким оком,
О твоём *кресте* высоком
И о смерти *говорят*.

Мотив взгляда, присутствующий в V и VI стихотворениях, усиливает эффект “зеркальности” центральной части поэмы. Здесь же происходит и смена плана изображения, при которой образ Креста вытесняет образ тюрьмы “Кресты”; смена, подчеркнутая употреблением слова “око” вместо слова “глаз” в предыдущем стихотворении. И если в первом мы слышим крик боли в предчувствии “скорой гибели”, то во втором, несмотря на нависшую угрозу, становится возможным “заговорить” о смерти (“И о смерти говорят”), то есть обрести истинное *слово*. И, наконец, если в первом мы все еще находимся в остановившемся времени начала поэмы, то во втором время будто снова приходит в движение (“Легкие летят недели”). Таким образом, в этом центральном месте поэмы, представленном V и VI стихотворениями, происходит коренной перелом.² Введение образа Креста фактически переносит поэму в другой план изображения, план более универсальный, достигающий кульминации в заключительном стихотворении (“Распятие”), где казнь одной из многих жертв террора возвеличивается до христианской Жертвы, смерть которой предвещает

² Этим же, несомненно, объясняется второй стих VI стихотворения: “Что случилось, не пойму”.

Воскресение. И, как я уже говорил, это Воскресение предстает теперь как воскресение поэтического слова.

Можно выделить достаточное количество мотивов, поддерживающих двухчастную структуру поэмы, которая, с одной стороны, возвращает нас к жестокой действительности тридцатых годов, с другой – переносит проблематику в общечеловеческий и религиозный контексты. Возьмем, например, отрывок из IV стихотворения, непосредственно предваряющий строки "семнадцать месяцев кричу", о которых только что шла речь:

[...] Как трехсотая, с передачею,
Под *Крестами* будешь стоять
И своею *слезою* горячею
Новогодний лед прожигать.
Там *тюремный* тополь качается,
И *ни звука* [...].

Этим строкам о простой матери, которая оплакивает "слезою горячею" сына "под Крестами", соответствует евангельская сцена распятия (X) с Божьей Матерью "под Крестом", которой Сын говорит: "О, не рыдай Мене...". И тишине сцены перед тюрьмой ("И *ни звука*") соответствует молчание Божьей Матери ("А туда, где *молча* Мать стояла"). Таким образом, в поэме повторяется одна и та же сцена, та же Голгофа, однако, благодаря перемещению ее на Святую Землю во второй части "Реквиема", с надеждой на Спасение.

Это Спасение, как мы увидим, становится возможным благодаря поэтическому слову: именно оно обретет весомость "каменного слова", которое падает на "еще живую грудь" поэта ("И упало каменное слово / На мою еще живую грудь") в "Приговоре" (VII) – стихотворении, которое следует сразу за уже цитированной строкой: "И о смерти *говорят*". Определение "каменный", которым ранее можно было охарактеризовать тюремные стены, переносится на слово – пока еще застывшее "каменное слово" судебного приговора. Однако, если слово может быть приговором, это значит, что оно обладает определенной властью... Образ камня является сквозным,³ но во всей полноте его смысл раскрывается в "Распятии", в тот самый восславленный "хором ангелов" "великий час", когда Мать молча стояла у подножия Креста:

³ "Надо, чтоб душа окаменела..." (VII); "Окаменелое страданье..." (IX). О значении этого образа см.: Ljunggren A. Anna Akhmatova's *Requiem*. A Retrospective of the Love Lyric and Epos, in *Anna Akhmatova. 1889-1989. Papers from the Centennial Conference*, Ballagi Study & Conference Center, June 1989, Berkeley Slavic Specialties, 1993, pp. 110-127.



Кирилл Соколов. Распятие. Гравюра к английскому переводу
“Реквиема” А. Ахматовой в переводе А. Пайман (Durham 2002)

I

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: "Почто Меня оставил!"
А Матери: "О, не рыдай Мене..."

II

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

Известно, что "любимым учеником" Христа был Иоанн, кстати сказать, единственный из евангелистов, упоминающий о присутствии Марии у подножия Креста ("При кресте Иисуса стояли Матерь Его...").⁴ У Иоанна же говорится о Слове как Божественной ипостаси, и об Иоанне Крестителе как человеке, который словом *свидетельствовал* о Боге: "В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. [...] Был человек, посланный от Бога: имя ему Иоанн. / Он пришел для свидетельства, чтобы свидетельствовать о Свете, дабы все уверовали чрез него".⁵ Таким образом, здесь, подле безмолвной Божьей Матери в образе Иоанна "каменеет" символизированное в нем божественное Слово (в тот момент распятое на кресте). Заключительные строки "повествовательной" части поэмы (I-X) помещают нас в самое сердце трагедии, которой отмечена эпоха: принесенный в жертву Сын умирает на Кресте, Мать, страдания которой заставляют отводить взгляды, хранит молчание... Но ведь мать – поэт, и это *ее* слово "каменеет", воплотившись в образе "любимого ученика". И, одновременно, это то самое слово, которое, в конечном итоге, сможет *свидетельствовать*.

У меня уже была возможность показать,⁶ что в композиции "Реквиема" два четверостишия "Распятия" служат кульминацией; это стихотворение, предваряющее эпилог, объединяет две линии – казни сына (после ареста, тюрьмы, приговора) в первом четверостишии, и страданий матери (потрясение, одиночество, муки, безумие) – во втором. Очевидно так-

⁴ От Иоанна 19, 25.

⁵ От Иоанна 1, 1-7.

⁶ Jaccard J.-Ph. *Le Requiem d'Anna Ahmatova, femme et poète. Histoire d'une image, de la lucidité de N. Nedobrovo à la ruse (?) de Žirmunskij* // *Modernités russes*. 4 ("La femme dans la modernité"), Lyon 2002, pp. 215-236.

же, что здесь, благодаря религиозной тематике, осуществляется переход от выражения индивидуального страдания в начальных стихотворениях к общечеловеческим⁷ материнским страданиям, символом которых является образ Божьей Матери у подножия Креста. (Здесь небезынтересно отметить, что в более ранней редакции предпоследняя строка – “А туда, где молча *Мать* стояла” – несколько отличалась от нынешней и звучала так: “А туда, где *Мать твоя* стояла”, что придавало ей более личностный, чем в окончательном варианте, характер). Подобная универсализация, превращающая евангельскую тему в метафору личной судьбы, помимо прочего, позволяет перейти от “Я” к обобщенному “Мы-матери”, и говорить уже от лица тех миллионов женщин, чье слово автор обещала воплотить в предисловии. Но слову ее здесь грозит окаменение: ведь это именно оно камнеет во времена, когда камни служат лишь для постройки тюрем и страдание таково, что выразить его может только молчание.⁸

Если бы мы по-прежнему оставались на берегах заледеневшей реки, в рамках “петербургского текста”, совершенно искаженного ленинградской действительностью тридцатых годов, молчание одержало бы верх. Но благодаря евангельскому контексту у нас появляется надежда на воскресение, немыслимое в том “ненужном привеске”, что “болтался” “возле тюрем своих”. Ибо, если Мать безмолвна, то о Поэте можно сказать, что он “свидетельствует”: залогом Спасения является сама поэма. Итак, в результате “зеркального” изображения, возможного именно благодаря симметричному построению всей поэмы, Слово, воскреснув после Распятия, станет “приговором” – на сей раз палачам. Знаменательно также, что слово “приговор”, вынесенное в заглавие VII стихотворения (того самого, где он назван “каменным словом”), впервые появляется в “Посвящении”... и поэтому вполне закономерно, что в эпилоге звучит своего рода приговор палачам: таким приговором становится свобода, воспетая Пушкиным.

Чтобы разобраться в том, как это происходит, следует вернуться к “Посвящению”. Как уже было сказано, сразу же за образом неподвижной “великой реки” следует первая эксплицитная реминисценция из строк пушкинского послания декабристам “Во глубине сибирских руд...” (1827).

⁷ См.: Недоброво Н. В. Анна Ахматова // Русская мысль 1915. № 7 (перепеч. в сб.: Анна Ахматова. Pro et Contra. Т. 1, СПб., РХГИИ, 2001, с. 117, 137).

⁸ Об этом молчании Ахматова пишет в седьмой Северной элегии: “А я молчу, я тридцать лет молчу...”. Об этом см.: Тименчик Р. Д. Предисловие // Ахматова А. А. Requiem. Москва, МПИ, 1989, с. 3-25.

В самом деле, строки Ахматовой "Но крепки тюремные затворы, / А за ними "каторжные норы" содержат цитату из третьей строфы этого знаменитого стихотворения:

Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь мрачные затворы,
Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас.

Как мы видим, стихотворение Пушкина исполнено надежды: в нем поэзия проходит сквозь "затворы" тюрьмы. "Посвящение" в "Реквиеме" лишено такой надежды. И, хотя слово "надежда" содержится и в нем, наполнено оно значением, противоположным пушкинскому. У Пушкина надежда – это вера в освобождение:

Несчастью верная сестра,
Надежда в мрачном подземелье,
Разбудит бодрость и веселье,
Придет желанная пора

В "одичалой столице" у Ахматовой, напротив, надежда убита "приговором" в самый момент его произнесения:

[...] А надежда все поет вдали.
Приговор. И сразу слезы хлынут,
Ого всех уже отделена,
Словно с болью жизнь из сердца вынут,
Словно грубо навзничь опрокинут,
Но идет... шатается... одна...

Таким образом, Ахматова, обращаясь к стихотворению Пушкина, используя ту же лексику и ту же ситуацию, переосмысляет его. У нее нет надежды: "тюремные затворы" "крепки", в отличие от Пушкина, у которого "свободный глас" поэта доходит до узников "сквозь мрачные затворы".

Это переосмысление проявляется даже на уровне метрики и строфики. Оба стихотворения написаны двусложным метром, однако Ахматова заменяет пушкинский четырехстопный ямб на пятистопный хорей. Сравним эти строки, поместив их параллельно:

Перед этим горем гнутся горы,	Любовь и дружество до вас
Не течет великая река,	Дойдут сквозь мрачные затворы,
Но крепки тюремные затворы,	Как в ваши каторжные норы
А за ними "каторжные норы"	Доходит мой свободный глас.
И смертельная тоска.	

Сразу бросается в глаза, что у Ахматовой добавлен один стих (неодинаково и чередование рифм: аВаВ и аВВа у Пушкина, аВАА+В у Ахматовой). Эта “лишняя строка” Ахматовой тем более выделяется, что она (исключительно в первой строфе) усечена на одну стопу: обрубленная после четвертой стопы строка подобна безвременно оборвавшейся жизни, что соответствует и ее содержанию: “И смертельная тоска...” (рифмуется с “река”!). Такой обрыв ритма с пропуском двусложной стопы приближает стих к прозе, поэзия словно прерывается там, где возникает образ реки, с которой рифмуется строка. Сказанное подводит нас к мысли о том, что сразу же вслед за выражением “каторжные норы” возникает тема смерти, ритмически представленная четырехстопным хореем, в то время как Пушкин в сопоставляемом нами параллельном отрывке говорит классическим ямбом о “свободном гласе” поэта, о той свободе, что “примет радостно у входа”, когда “Оковы тяжкие падут, / Темницы рухнут...”.

Таким образом, все “Посвящение” построено на контрапункте строкам Пушкина. В качестве последнего примера отметим, что стихотворение Пушкина заканчивается образом “братьев”, которые “меч вам отдадут”, в то время, как в соответствующих строках Ахматовой мотив братства полностью отсутствует, вместо него звучит тема одиночества, отчужденности матери, узнавшей о приговоре (“Ото всех уже *отделена*... [...] Но идет... шатается... *одна*...”).

Итак, сопоставляя две похожие ситуации, Ахматова “свободный глас” поэта замещает мертвым застывшим словом, образом заledenевшей Невы. Этот символический образ предрекает тюрьму и гибель, два лейтмотива, проходящих через всю поэму, от похоронной ритуальности ареста в первом стихотворении (“Уводили тебя на рассвете, / За тобой, *как на выносе*, шла”) до казни на кресте в последнем стихотворении (“Распятие”).

Присутствие Пушкина, между тем, не исчерпывается приведенными наблюдениями.⁹ Можно утверждать, что в “Реквиеме”, начиная с только что рассмотренной первой строфы “Посвящения” и вплоть до эпилога, присутствует скрытая за фабулой *мать-сын* иная тема – тема Пушкина, которая вписывает всю поэму не только в историю русской поэзии, но равным образом и в великую Историю страны с самых древних времен.

⁹ Об этом см.: Ljunggren A. Указ. соч. Как известно по воспоминаниям Л. К. Чуковской шифром “Реквиема” было имя Пушкина и названия его стихотворений: Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. Москва, Согласие, 1997, с. 73.

Это видно уже в том же стихотворении IV ("Показать бы тебе, насмешице..."), в котором Ахматова говорит о себе, как о "Царскосельской веселой грешнице", какой она была в десятые годы, и которое помещает нас в тот же временной триптих, что позднее появится в "Поэме без героя": Золотой век – Серебряный век – Каменный век. Однако, следует помнить, что кроме Невы в поэме присутствуют еще две реки, расположенные все по тому же принципу симметрии, причем оба раза мы переносимся в Серебряный век, о котором мимоходом говорится в IV стихотворении.

Это, во-первых, "Тихо льется тихий Дон" (II), с его строкой "Муж в могиле, сын в тюрьме" – стихотворение, в котором можно увидеть связь с пушкинскими "Простите, вольные станицы, / И дом отцов и Тихий Дон" в "Кавказском пленнике" (1821) и с "Блещи средь полей широких, / Вот он льется!... Здравствуй, Дон!" ("Дон", 1829) и которое перекликается не только с творчеством расстрелянного "мужа" Гумилева, но и со стихотворениями Блока о страданиях Руси под татарским игом из цикла 1908 года "На поле Куликовом" ("*Река* раскинулась. *Течет*, грустит лениво..."), страданиях, что сродни тем, что описаны Ахматовой во "Вступлении" ("И безвинная корчилась *Русь*", которая рифмуется с "черных марусь").¹⁰ Таким образом, Дон можно сопоставить с Невой, а татарское иго – со сталинской эпохой. И аналогично тому, как безвинная Русь "корчится" в великом потоке Истории,¹¹ Петербург, переживший Золотой, а затем Серебряный век, превращается в "ненужный привесок", которым является каменный Ленинград "черных марусь".

Во-вторых, строки "Клубится Енисей, / Звезда полярная сияет" из "К смерти" (VII), как известно, содержат реминисценцию из мандельштамовского "За гремящую доблесть грядущих веков..." (1931, 1935), точнее, из его последней строфы:

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей,
И меня только равный убьет (1, 172).

¹⁰ Ср. также: "Долго будет родина больна. / Помяни ж за раннею обедней..." Блока ("Мы сам-друг..." в "На поле Куликовом") с "Подымались как к обедне ранней" из "Посвящения" Ахматовой. Об этом стихотворении см.: Тименчик Р. Д. К генезису ахматовского "Реквиема" // НЛЮ 1994. № 8, с. 215-216.

¹¹ Подобную метафору *река-история* можно найти в дополнительном к блоковскому циклу "На поле Куликовом" "тексте для кантаты": "Идут века... / Бежит река...".

Так, реки, описанные в десятки годы поэтами, позднее впавшими в опалу, располагаются в поэме симметрично, образуя своеобразную географию, которая ведет нас от древней Руси к берегам, символизирующим изгнание, описанным Мандельштамом – поэтом, уже арестованным к моменту написания “Реквиема”. Надо отметить, что в отличие от Невы в “Посвящении”, эти реки полны жизни, они текут, а значит, поэзия, так же как История, еще существует... Но, прежде всего, они символизируют присутствие еще живой памяти, движения в противовес образу застывшей недвижимой Невы в начале поэмы, где она уподоблена оледенелой Лете. Именно из такого контекста следует толкование в “Приговоре” строк: “Надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела...” – в варварские времена больше нет памяти, душа каменеет и Слово вскоре будет распято: такова безысходность, которую мы ощущаем в начале “Реквиема” и которая выражена в столь безыскусно простом стихе, вписывающем всю поэму в традицию “петербургского текста”: “Не течет великая река”.

В эпилоге же ситуация коренным образом меняется... и меняется она благодаря поэзии, которая одна способна посредством письма, посредством воскресшего Слова донести то “свидетельство”, о котором говорил Евангелист Иоанн: “Узнала я... [...] Как клинописи жесткие страницы / Страдание выводит на щеках”, – читаем мы в первой части эпилога. Здесь же видно, как, подобно обобщению материнского страдания в сцене распятия, происходит обобщение поэтического слова, которое превращается в молитву: “И я молюсь не о себе одной, / А обо всех, кто там стоял со мною”. А чтобы не позволить новому Каменному веку похоронить это слово, нужно призвать *память*, как сказано в первом стихе второй части эпилога: “Опять поминальный приблизился час”.

Таким образом, письмо, поэтическое творчество – это прежде всего работа памяти, но памяти не о себе – обо *всех* женщинах годов террора, символически представленных в образе той женщины “с голубыми губами”, что спросила поэта, может ли она описать “это” – иными словами, *свидетельствовать* – и которая, услышав утвердительный ответ, позволила улыбке скользнуть “по тому, что некогда было ее лицом” (“Вместо предисловия”). Вся поэма, теперь став достоянием читателя, выступает в качестве такого свидетельства:

Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.

С этого момента слову больше не грозит окаменение, оно становится свидетельством, памятью, которую убить уже невозможно:

О них *вспоминаю* всегда и везде,
О них *не забуду* и в новой беде,
И если *зажмут* мой измученный *рот*,
Которым кричит стомиллионный народ,
Пусть так же они *поминают* меня
В канун моего погребального дня.

Поэма превращается в своего рода мемориал, "*памят-ник*" победы поэзии над Каменным веком, победы культуры над камнем тюрем... победы свободы. И неудивительно, что сразу же вслед за этими строками вновь появляется аллюзия на Пушкина, на этот раз именно в связи с образом "*памят-ника*":

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество [...]

Но только при условии, что поставлен он будет в том месте, где нельзя убить память:

А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.
Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забывать громохание черных марусь,
Забывать, как постылая хлюпала дверь
И выла старуха, как раненный зверь.¹²

Точно так же, как в "Посвящении", аллюзия на Пушкина и его стихотворение "Я памятник себе воздвиг нерукотворный..." (1836), возвращает нас к идее Свободы:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

У Пушкина также поэзия побеждает смерть:

¹² Примечательно, что в этих строках опять-таки симметрично упоминаются те же образы, что и в "Посвящении" и во "Вступлении": тюремные фургоны, тюремная дверь, женский крик... все то, что нельзя забыть.

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Новый “памятник нерукотворный”, стоящий у тюрьмы на берегах Невы, монумент, с бронзовых век которого сбегает слезы (“И пусть с неподвижных и *бронзовых* век” – новая аллюзия на Пушкина) олицетворяет победу культуры над варварством каменных тюрем, иными словами, после возвращения к каменному веку мы оказываемся в преддверии нового бронзового века, с надеждой на приход нового золотого или серебряного века. И в пору такого пробуждения культура вновь становится *памятью, словом, историей* – таков многозначный метафорический образ освобожденной реки, которая обретает течение в последней строке поэмы: “И тихо идут по Неве корабли”.

Как видим, образ реки, обрамляющий “Реквием”, немаловажен, он показывает, насколько неверно трактовать эту поэму исключительно с точки зрения сталинских репрессий, ведь она в равной степени содержит размышления о поэзии в целом – о ее природе и назначении. И в основе этих размышлений лежит именно “петербургский текст”. В самом деле, “город Петра” (Петер-бург), немедленно вызывает в памяти живое слово Пушкина, в то время как “город Ленина” (Ленин-град), напротив, воспринимается именно городом “каменного слова”, историософская традиция “петербургского текста” оказывается полностью переосмысленной.

Поэма начинается в *Ленинграде*, где все мертво и Нева недвижна (слово застыло и больше нет ни времени, ни Истории). В предисловии поэт берет на себя миссию свидетельствовать, и, выполняя ее, рассказывает о личной драме, которая разыгрывается у стен “Крестов”... мы все еще находимся в *Ленинграде*; затем все действие переносится к подножию Креста, индивидуальная драма приобретает вселенский масштаб, и *свидетельство* наполняется евангельским смыслом; в конце, завершив свою миссию, и спускаясь с Голгофы обратно в город, поэт доносит до мертвого и скованного льдом мира живое слово автора “Медного всадника”, и это унаследованное слово, этот “свободный глас” пушкинского (уже) *Петербурга* возвращает к жизни реку, слово, Историю...