

Лада Панова
(Лос-Анджелес)

«КЛЕОПАТРА» АХМАТОВОЙ: АВТОПОРТРЕТ-КРИПТОГРАММА¹

В статье предпринимается попытка доказать, что под маской Клеопатры Ахматова портретирует себя в качестве эталона красоты, последнего поэта погубленного Серебряного века и как исключительную ценность, которую сталинская Россия рискует потерять. Этому соответствует криптографическая манера письма, разнообразно представленная в стихотворении. В статье также высказывается предположение о том, что публикацией «Клеопатры» Ахматова прокладывает себе путь в российский культурный пантеон.

Ключевые слова: Анна Ахматова, Клеопатра, Пушкин, криптографическое письмо, женское письмо, культ Ахматовой.

The paper attempts to prove that in «Cleopatra» Akhmatova portrays herself: as a beauty, as the last poet of the perished Silver Age and as an exceptionally valuable figure which Stalinist Russia risks losing. To this end, she deploys a cryptographic manner of writing permeating the poem. The paper also suggests that the publication of the poem paved the way towards Akhmatova's cult as «Anna of all the Russias».

Key words: Anna Akhmatova, Cleopatra, Russian Modernism, Alexander Pushkin, cryptographic writing, women writing, cult of Akhmatova.

К 1940-му г. русская клеопатромания, вызванная к жизни публикацией в 1837 г. пушкинских «Египетских ночей» и – в их составе – любовной баллады «Клеопатра», подхваченная символистами, а затем, в 1930-х, осмеянная Зощенко (в «Голубой книге», 1934–1935) и Кржижановским (в пьесе «Тот

¹ Я благодарю Н. А. Богомолова, А. К. Жолковского, Дж. Э. Малмстада и Р. Д. Тименчика за знакомство с этим проектом и высказанные соображения; Б. Вольфсона, Н. К. Онипенко и Н. Ю. Чалисову – за отдельные наблюдения; А. Ю. Арьева – за помощь в разыскании ахматовской камеи «Клеопатра» (не удавшемся).

третий», 1937), прошла полный круг, от возвышенно-романтического до иронически-сниженного. Тогда-то и пробил час Ахматовой, вернувшей русскую культуру к топосу легендарной египетской царицы извода 1900–1910-х гг.¹:

КЛЕОПАТРА

I am air and fire...

Shakespeare

Александрийские чертоги

Покрыла сладостная тень.

Пушкин

Уже целовала Антония мертвые губы,
Уже на коленях пред Августом слезы лила...
И предали слуги. Грохочут победные трубы
Под римским орлом, и вечерняя стелется мгла.

И входит последний плененный ее красотою,
Высокий и статный, и шепчет в смятении он:
«Тебя – как рабыню... в триумфе пошлет пред собою...»
Но шеи лебяжьей всё так же спокоен наклон.
А завтра детей закуют. О, как мало осталось
Ей дела на свете – еще с мужиком пошутить
И черную змейку, как будто прощальную жалость,
На смуглую грудь равнодушной рукой положить. [1, с. 40–41]

Судьба явно благоволила стихотворению. Сочиненное 7 февраля 1940 г., оно было опубликовано весной того же года, в журнале «Литературный современник» и сборнике «Из шести книг», прервавшем пятнадцатилетнее молчание поэтессы. Затем, со снятым эпиграфом из Шекспира (кстати, в сб. «Из шести книг» процитированного с неправильным порядком слов) и изменением в строфическом членении (было: четырехстишие + восьмистишие, стало: восьмистишие + четырехстишие), оно появилась в сборнике «Бег времени» (1965). Ахматовское чтение «Клеопатры» – с медленным, торжественным и безэмоциональным голосоведением, ударениями практически на каждом слове и произнесением

¹ О послепушкинском топосе Клеопатры см.: [21, I, с. 266–270], [22], [34, p. 507–511].

Клеопатры как иностранного слова – передает самый нерв этого текста: величественное и достойное приятие смерти.

Наибольший интерес представляет дизайн стихотворения: самоубийство последней египетской царицы, изложенное в поэтике минимализма и недосказанности, сочетается с богатейшими прагматическими смыслами. Одна часть этих смыслов раскрывается в ретроспекции, другая – в проспекции. Комментарием к ним, хотя далеко не исчерпывающим, может служить диалог Цветаевой и Ахматовой 1941 г. Цветаева: «Как Вы могли написать: «Отними и ребенка, и друга, и таинственный песенный дар...»? Разве вы не знаете, что в стихах все сбывается?» Ахматова: «А как вы могли написать поэму «Молодец»?». Цветаевой, отстаивающей свою непричастность к «Молодцу» («Но ведь это я не о себе!»), Ахматова – про себя – выносит осуждающий приговор: «[В] стихах – все о себе». Дошедший до нас в пересказе Ахматовой [13, с. 341], этот диалог отражает две ее излюбленные мысли: все написанное поэтом, в конечном счете, о нем самом; и поэт – пророк, слово его – вещее, а все, написанное в стихах, сбывается. Обе они заявлены в «Клеопатре».

Первая позиция, или, по-флюберовски, «Клеопатра – это я», реализовалась в рассматриваемом стихотворении в полной мере, вторая же – неожиданно преломленным образом: «Клеопатра», названная поздней Ахматовой «сильным портретом» и «горчайшей» [2, V, с. 192], пророческого ореола не приобрела – в отличие, например, от «Федры» (1927) Цветаевой. Если Цветаева повторила самоубийство своей героини вплоть до выбора способа смерти, то Ахматовой, несмотря на депрессивный невроз 1939–1940-х гг. и суицидальные настроения, удалось пережить и сталинские репрессии, и Вторую мировую войну, и даже Холодную войну – развязанную, по ее версии, из-за роковой встречи в декабре 1945 г. с британцем Исайей Берлином, ее Энеем. Тем не менее, «Клеопатрой», героиней-царицей, Ахматова проложила путь от своего старого культа, собственно поэтического, к новому – общенациональному и имперскому: «Анне всяя Руси». Таким образом, поэтическое слово в разбираемом стихотворении оказалось не столько вещим, сколько рекламным и коммуникативно успешным.

В задачи настоящей статьи входит расшифровка заложенных в «Клеопатре» прагматических кодов и стратегий, соот-

носящих биографические обстоятельства и жизнетворческие установки Ахматовой (далее – жизненный текст¹) с готовой литературной легендой о египетской царице.

1. Тайнопись

Хотя «Клеопатре» посвящено немало страниц², она получила лишь одну полноценную трактовку – как пересказ «Антония и Клеопатры» Шекспира (на этом настаивала и сама Ахматова³), с намеками на преследования со стороны Сталина и его окружения⁴, что создавало двойничество между автором и героиней. Аресты и ссылки сына Ахматовой и одного из ее тогдашних спутников жизни, Пунина, кодируются фразой *детей закуют*, а ее последующие петиции высокопоставленным чиновникам – выражением *на коленях пред Августом слезы лила*. Этот второй план раскрывает своего рода «подстрочник» «Клеопатры» – цикл «Реквием», где та же череда бед и реакция на них лирической героини выписаны конкретнее; готовность к смерти дана явно; а сходные лексико-грамматические конструкции обращены на себя, ср. в «Клеопатре» – как мало *осталось.../ Ей дела на свете*; в «Приговоре» (1939) – *У меня сегодня много дела:/ Надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела* и т.д. При этом эпиграф из «Антония и Клеопатры», позже снятый, интерпретировался как щит, прикрывающий антисталинский план от пронизательного читателя эпохи великого террора.

Обсуждаемая интерпретация имеет свои достоинства и свои недостатки. Среди последних – односторонний взгляд на «Клеопатру» как на гражданскую лирику по преимуществу. Как я постараюсь показать дальше, здесь с гражданской линией скрестились любовная, автопортретная и метапоэтическая. Далее, диагностируя прагматические смыслы политического характера, это прочтение оставляет за бортом множество других, лежащих в «эго»-русле. Безусловно, шагом вперед стало признание «Клеопатры» подсоветским

¹ Формулировка из [10, с. 193].

² [9, с. 123], [31, р. 10–11], [27, с. 86–87], [35, р. 239], [37, р. 73–78], [38, р. 82–83], [14, с. 89–91], [23, с. 159], [18, с. 281–282], [18, с. 287–288].

³ См.: [28, с. 82].

⁴ Согласно гендерно-лингвистической трактовке в [26, s. 136–138] и чисто лингвистической в [20]: «Клеопатра» построена как перечень дел из записной книжки, по которому дама сверяет свой день.

произведением, написанным эзоповым языком. Тем самым ей была возвращена прописка в своем времени. Однако генезис тайнописи, примененной в «Клеопатре», остался не вскрытым. Наконец, отмечая лишь шекспировское влияние, исследователи просмотрели богатейшие реминисценции из русского модернизма (за вычетом блоковских Клеопатр [18, с. 287–288]), существенные для построения этого стихотворения.

Прагматические россыпи «Клеопатры» способны выявить три герменевтические процедуры. Первая – ее контекстуализация в русском модернизме. Вторая – привлечение инвариантов поэтического мира Ахматовой (по: [29], [30]), принципов ее «женского письма» (см. [32, р. 207–223]) и ее властных стратегий (по [10], [11], [12]). И третья – опора на другие ахматовские стихотворения, в которых зашифрованные в «Клеопатре» эпизоды и жизнетворческие стратегии даны открыто. Тогда «Клеопатра» оказывается автопортретом, ориентированным на:

– самообраз Ахматовой – как эротического объекта и жертвы сталинизма;

– реставрацию ее старого поэтического культа (отсюда свергнутая с престола царица как метафора диффамации поэтессы) и плавный переход к новому – «Анны всея Руси»; и

– персональный миф: Ахматова как наследница Серебряного века (отсюда многочисленные цитаты из культуры этого периода).

«Клеопатра» – не просто случай двойничества. В отличие от Кассандры, Федры, Дидоны, Лотовой жены, Рахили, Саломеи или боярыни Морозовой – ранее описанной галереи двойников поэтессы, перед нами полноценный автопортрет. В нем четко различаются самообраз Ахматовой, прикрытый легендарной (но никак не исторической!) фигурой Клеопатры, и фон – разрушенный сталинизмом/ советским строем Серебряный век, кодируемый через покорение Октавианом Александрии в 30 г. до н. э.

Сополагая образ Клеопатры со своими культом и мифом, Ахматова повышает свою частную биографию до уровня исторически значимой, а, возможно, и пролагает ей путь в вечность. Это и есть скрытое послание «Клеопатры», внушаемое читателю.

Эзопов язык «Клеопатры», если и является продуктом советского времени, то лишь по линии антисталинизма. В це-

лом же симпатические чернила, пошедшие на это стихотворение, взяты из чернильницы Серебряного века. Еще раз повторю, что расходуются они не только на сведение счетов с тоталитарным строем, но и на утверждение своего «я» в русской советской культуре.

Будучи наследницей Серебряного века, а, значит, и символистов, Ахматова прибегает к созданной ими технике двойного портрета, уподобляясь Брюсову, который позиционировал себя как Антония, гибнущего от любви к своей Клеопатре – Нине Петровской (таковы его «Антоний», «Клеопатра» 1905 г. и роман «Огненный ангел», где Брюсов и Петровская отражаются не только в зеркалах двух главных героев, Рупрехта и Ренаты, но и – метафорически – в зеркалах Антония и Клеопатры, Энея и Дидоны). Перенимает Ахматова и проекции Клеопатры и Антония/Цезаря на жизнетворческие программы – в уже упомянутом романе Брюсова с Петровской, Блока – с Натальей Волоховой, Сергея Рафаловича – с приятельницей Ахматовой Саломеей Андрониковой.

Ахматова не только не афишировала эту преемственность, но и перечеркивала первенство символистов, возводя принцип двойного портрета к «нашему всему» – Пушкину. В дневнике Чуковской за 1940 г. зафиксированы пушкинистическое открытие Ахматовой: в итальянце-импровизаторе из «Египетских ночей» выведен Мицкевич, публично продемонстрировавший свой дар импровизатора [28, с. 224]. Впоследствии, в заметках 1959 г. «Две новые повести Пушкина», она предложит и другие корреляции: между Чарским (из «Египетских ночей») и 27–29-летним Пушкиным; и между Вольской, новой, петербургской Клеопатрой (из повести «Мы проводили вечер на даче...»), и Каролиной Собаньской, возлюбленной Пушкина [2, VI, с. 196–209]. Ссылка на Пушкина, в виде эпиграфа к «Клеопатре», вдобавок была призвана легитимизировать статус применяемой Ахматовой тайнописи.

Литература, как и история, не знает сослагательного наклонения. Тем не менее вопрос о том, почему Ахматова обратилась к модернистскому топосу Клеопатры лишь в 1940 г., а не, скажем, в 1910-х, когда клеопатромания стояла в зените, вполне оправдан. Полагаю, что напиши Ахматова свою «Клеопатру» ранее, та появилась бы в компании сильных соперниц. Перефразируя Катриону Келли, можно сказать, что от ахматовского стихотворения веет пылью гимназических

курсов по истории и литературе [32, р. 209], в то время как Бальмонт, Брюсов, Блок или Рафалович работали со всем спектром жизни и мифа Клеопатры. Кроме того, элитарный читатель Серебряного века наверняка обнаружил бы в «Клеопатре» недостаточное владение античной историей. Так, называть Октавиана *Августом* было анахронистично, ибо этот титул он получил только в 27 г. до н. э. Другая неаккуратность – *смуглая* кожа правительницы Египта, невозможная в виду ее принадлежности к греческому роду Птолемеев. Потому-то дожидаться 1940 г., когда большинство поэтов Серебряного века либо перешли в мир иной, либо эмигрировали, а элитарного читателя сменил массовый, было прагматически выгодным решением.

Разрыв Серебряного века и советской эпохи – хорошо прочувствованное Ахматовой *the time is out of joint* – вдобавок позволил ей поставить своим стихотворением точку в столетней традиции русской клеопатромании. Знаком преемственности стали две строки пушкинской «Клеопатры», вынесенные в эпитафию. Поскольку у Пушкина они служили интродукцией к сцене любви (которая написана не была), то от них эротический ответ переходит на *мужика*, с которым Клеопатре предстоит *пошутить*.

В «Клеопатре» есть не только отсылки к Серебряному веку. В ней спрятаны тени трех его выдающихся сыновей, к 1940 г. умерших трагической смертью: Блока (1921, своей смертью, но ощущавшейся концом целой эпохи), Николая Гумилева (1921, казнен по обвинению в участии в Таганцевском контрреволюционном заговоре) и Осипа Мандельштама (1938, в ГУЛАГе). Присутствие этих писателей в «Клеопатре» обеспечивают подтексты из их произведений.

Самый высокий индекс цитируемости из всех модернистских стихотворений на тему Клеопатры был – и по праву – у одноименного стихотворения Блока (1907). Ахматова заимствует из его «Клеопатры» инфинитивную цепочку, модифицируя *навек забыть, навек уснуть в с мужиком пошутить ... змейку на грудь положить*. Связаны две «Клеопатры» и более тонкими узами: сюжетными и лексическими. Ахматовское *последний, плененный ее красотой* переводит в повествовательный план любовное признание, которое петербургский поэт обращает к восковой Клеопатре: *Царица! Я пленен тобой!* Скорее всего, шекспировский эпитафия, *I am fire and air*,

означающий, что после смерти Клеопатра превратится в два из четырех первоэлементов, был избран как резонирующий со словами блоковской Клеопатры: *я воск, я тлен, я прах*. Наконец, образ равнодушной Клеопатры, жалимой змеей, **змеюку... на грудь равнодушной рукою положить**, был для поколения Ахматовой овеян стойкими блоковскими коннотациями: **Змея легко, неторопливо/ Ей жалит восковую грудь...**

Метрика «Клеопатры», 5-стопный амфибрахий с перекрестной рифмовкой женских и мужских окончаний, М. Л. Гаспаров квалифицировал как уникальное явление [7, с. 479]: «Длинные размеры («Еще целовала Антония мертвые губы...») употребляются без ощутимой семантической нагрузки» [7, с. 481]. Это мнение опровергается тем, что 5-стопный амфибрахий «Клеопатры», кстати, эквивалент античного гекзаметра¹, нагружен интертекстуально, отсылая к «Варварам» Гумилева (опубл. 1909) – тоже о древних временах (пусть и не античных), в которых действует прекрасная царица. Гумилев в этом раннем стихотворении подражает Брюсову, вслед за пушкинской любовной балладой «Клеопатра» принявшемуся за разработку эротической баллады. Ср.:

Когда зарыдала страна под немилостью Божьей
И варвары в город вошли молчаливой толпою,
На площади людной царица поставила ложе,
Суровых врагов ожидала царица, нагою.

Трубили герольды. По ветру стремились знамена <...>

И зов ее мчался, как звоны серебряной лютни:
«Спешите, герои, несущие луки и пращи!
Нигде, никогда не найти вам жены бесприютней,
Чьи жалкие стоны вам будут желанней и слаще!»

С «Варварами» «Клеопатра» разделяет также некоторые сюжетные повороты и лексику. И там, и там взятие иноземными войсками прекрасного города переводится в музыкальный и геральдический коды. И там, и там в центре – сладострастная царица, жертва захватчиков. Судя по тому, что «Варвары» цитируются в ахматовском «Страх, во тьме перебирая вещи...»

¹ О чем см. в другой работе М. Л. Гаспарова: [6, с. 223].

(1921), написанном на арест Гумилева, в «Клеопатре» отсылка к этому стихотворению Гумилева сознательная.

К поэзии Гумилева можно возвести и *мужика*, который, по Р. И. Хлодовскому, дает подсказку относительно эзопова языка «Клеопатры» [27, с. 86–87]. Предположив, что у Ахматовой он символизирует советский строй, лозунгом которого было «вся власть – рабочим и крестьянам/ народу/ советам», в выражении *с мужиком пошутить* естественно видеть опору на следующую деталь биографии Клеопатры: совершив запрещенное Октавианом самоубийство, она тем самым провела его. Уникальный для поэзии Ахматовой *мужик* был когда-то персонажем одноименного стихотворения Гумилева (опубл. 1918) о Распутине – символе русского беспредела.

В свою очередь, у Мандельштама Ахматова переняла для «Клеопатры» мотив готовности к смерти. Обсуждаемая переключка двух поэтов обнажена в «Поэме без героя» (ок. 1940–1965), где «ясный голос» озвучивает признание Мандельштама 1934 г. «Я к смерти готов», а также в стихотворении «К смерти» (1939), где мандельштамовское *Уведи меня в ночь, где течет Енисей, / И сосна до звезды достает* («За гремячую доблесть грядущих веков...», 1931, 1935) перифразировано в *Клубится Енисей. / Звезда Полярная сияет*¹.

Еще от Мандельштама в «Клеопатре» – сравнение двух эпох: Серебряный век, или сладостная и наэлектризованная эротикой Александрия, чей символ – пушкинская Клеопатра, превращаемый в руины Сталиным и советским строем, чей символ – Октавиан. За пятнадцать лет до этого, на заре нового строя, Мандельштам в эссе «Гуманизм и современность» (1925) предупреждал своих соотечественников об опасности, исходящей от советской власти, чья социальная архитектура – египетского или ассирийского образца – в конце концов подомнет под себя человека. Такой XX век он противопоставлял гуманному XIX-ому. Как можно видеть, от мандельштамовской историософии Ахматова удерживает египетский элемент, однако его отрицательную заряженность она меняет на положительную, в соответствии с серебряновечным осмыслением Египта и Александрии.

В предшественниках Ахматовой был и Рафалович, автор трагедии в белых стихах «Марк Антоний», появившейся

¹ Отмечено Н.В. Королевой: [2, I, с. 913].

в 1919 г. в Тифлисе – там же и тогда же, где и его хвалебная рецензия на поэзию Ахматовой.

Рафалович вписал себя в шекспировский сюжет под видом мужественного и постоянного Антония, а Андроникову – под видом соблазнительной, умной, нежной, но неспособной противостоять мужскому поклонению Клеопатры. Такая жизнетворческая огранка повлекла за собой изменение событийного ряда. Как позже у Ахматовой, в «Антонии» оно происходит за счет добавления романов и потенциальных романых ситуаций для Клеопатры-Саломеи на последнем отрезке ее жизни. Этот потайной план обнажает посвященность пьесы *Саломее* [25, с. 7].

Еще Рафалович мог подсказать параллель между Клеопатрой и Александрией. В сцене свидания Клеопатры и Мидийского царевича, на крыше александрийского дворца, последний, ухаживая за хозяйкой Александрии, сначала возносит хвалы ее городу, а затем и ей самой. Однако если Рафалович подробно расписывает александрийскую топографию, открывающуюся с крыши дворца, вкладывая ее в уста Клеопатры [25, с. 45–47], то Ахматова обходится одним лишь дворцом. Он, кстати, прописан не в ее тексте, а в пушкинском эпиграфе. На фоне Рафаловича отказ от александрийской топографии можно прочитывать как иконический прием затемнения: то, что было обозначено у Пушкина как *александрийские чертоги*, у Ахматовой заволакивается *вечерней мглой*, символизирующей разрушение прекрасного города и, шире, целой эпохи.

Приведенные свидетельства интертекстуальной работы Ахматовой с наследием Серебряного века, наряду с теми, которые ждут нас впереди, производят демонтаж «Клеопатры» на готовые цитаты. Все они виртуозно и в высшей степени экономно пригнаны друг к другу. Их идеологическая нагрузка – двойная: антисталинский протест и утверждение своего «эго». Одна из ипостасей этого «эго» – манифестация себя как единственной наследницы и хранительницы Серебряного века в эпоху сталинского террора.

2. Биографический шлейф женского письма

«Клеопатра» – исключительное явление как в русской литературной клеопатромании, так и в поэтике ее автора.

Начать с того, что о Клеопатре в эпоху модернизма писали преимущественно писатели-мужчины – точку же в этой традиции ставит поэтесса. Далее, женское письмо в «Клеопатре» возникает не самым типичным для Ахматовой способом. Если обычно Ахматова дает своим героиням речь, позаимствованную из написанных мужчинами произведений (по тонкому наблюдению К. Келли [32; 211]), то в данном случае суммируются и ретушируются образы Ахматовой, созданные – в литературе и живописи – ее возлюбленными и товарищами по цеху. Эти образы распадаются на две группы: прекрасная и желанная египтянка / Клеопатра; и королева женского письма, ставшая жертвой варваров. Иными словами, в «Клеопатре» Ахматова успешно совмещает роли субъекта и объекта поэтического письма.

И действительно, героиня «Клеопатры» – красивая, соблазнительная и сексуальная. Такой Ахматову видели мужа, возлюбленные и собратья по цеху. Ее экзотическую красоту – горбоносый профиль, унаследованный от бабушки гречанки, худобу и невероятную гибкость, наряду с царственным поведением, часто изображали через египетские образы. Тут стоит вспомнить рисунки Модильяни, рассказ *à clef* «Маргарита Чарова» Чулкова, отчасти «Дона Жуана в Египте» Гумилева и «Плавающих-путешествующих» Кузмина¹, появившихся до Октябрьского переворота. В послереволюционное время, когда волна египтомании пошла на спад, спутники Ахматовой по жизни продолжали поддерживать ее египетский миф. Пунин, специалист по авангарду и фотограф-любитель, снял ее в позе сфинкса на опустевшем пьедестале. А Владимир Гаршин, врач-патологоанатом, страстный коллекционер древностей и поэт-любитель, не позже 1939 г. преподнес Ахматовой брошь – камею XVIII в. с головкой Клеопатры и авторской подписью Рикэ. Судя по тому, что в черновиках стихотворения проставлено посвящение «Г.», подарок Гаршина вполне мог быть импульсом для его создания. В этом биографическом контексте *последний, плененный ее красотой и мужик* (в эротическом смысле) относятся к Гаршину, в свои пятьдесят продолжавшего пленять женщин. А то, что Ахматова воспринимала его как своего *последнего*, раскрывает «Эпилог» первой редакции «Поэмы без героя»: *Ты мой грозный и мой последний* [2, III: 55-56].

¹ См.: [34, p. 516-518].

Мужик применительно к Гаршину может иметь два объяснения. Первое – чисто бытовое¹, второе – поэтическое: Гаршин не принадлежал к артистической элите, которую Ахматова часто кодировала царской метафорикой.

В «Клеопатре» героиня – царица, которую новая власть низводит в рабыни и, фактически, ставит на колени. Этот мотив шифрует диффамацию Ахматовой, пришедшую на смену ее невероятной славе.

Поэтический культ Ахматовой как лучшей русской поэтессы процветал со времени «Четок» (1914) вплоть до 1925 г., когда Голлербах выпустил двумя изданиями антологию «Образ Ахматовой». Ахматова свой культ явно поощряла, что не исключало сарказмов по адресу поклонников – того же Голлербаха. Впоследствии для стихотворных посвящений ею была заведена специальная папка «В ста зеркалах». Сталин и советская критика делали все возможное, чтобы уничтожить Ахматову как идеологически чуждое явление. Так, с 1925 по 1940 гг. книги Ахматовой в России не издавались, а журналы и газеты клеймили ее за аристократизм и женственность. Впрочем, важнее другое: монархиней, Музой, Сафо, пророчицей Кассандрой и жертвой варваров Ахматову русская поэзия и критика сделали уже к 1917 г., так что в 1940-м существовала необходимость напомнить об этой мифологии.

В 1914 г. Шилейко в двух своих стихотворениях вознес Ахматову до ранга Музы и Сафо. «Муза», появившаяся в 1914 г. в «Аполлоне», описывала процесс сложения стихов как таинство, а ненапечатанная при жизни Шилейко «Сафо» – уникальность поэтессы, которую мужчины-поэты призвали собеседницей на пир.

Затем, в 1916 г. царский и полубожественный статус Ахматовой в русской поэзии воспела Цветаева в «Златоустой Анне – всея Руси ...» (1916). Думается, что в этом – по определению любовном – цикле бисексуальная Цветаева выступает не в собственно женской ипостаси, а, так сказать, в ухажерской, т.е. мужской.

В 1917 г. потерю статуса лучшей поэтессы предсказал Мандельштам в стихотворении «Кассандре». Здесь в пару к Ахматовой-Кассандре поставлен – и сюжетом, и риф-

¹ Ср. в мемуарах Надежды Мандельштам: «Пока не произошел окончательный разрыв с Пуниным, пока жив был О. М. ... («наши мужики»), А. А. отлично скрывала свой ум и логику» [17, с. 36].

мой – Александр (Пушкин?). Судя по эссе «Мандельштам» (1958), Ахматова ценила это стихотворение и отождествляла Александра с Пушкиным.

В чужих зеркалах Ахматова-поэтесса отразилась еще и лебедем. По ее воспоминаниям в 1907 г. Гумилев надписал ей «Цветы зла» Бодлера так: «Лебедю из лебедей – путь к его озеру». Затем Шилейко в «Стансах госпоже ***» отождествил Ахматову с *лебединой песнью*. Таким образом, эпитет *лебяжий* сияет отраженным светом похвал, адресованных Ахматовой, и коннотирует смысл 'высокая/ трагическая поэзия'.

Только что приведенные биографические контексты к «Клеопатре» производят в ней интертекстуальную разбивку на эпизоды, позаимствованные из мужских произведений, в которых Ахматова уже исполняла роль Клеопатры/ царицы/ египтянки, поражала мужчин своей экзотической красотой, вызывала любовную страсть, становилась жертвой покоривших ее город варваров и кончала жизнь самоубийством. Вместе с этими эпизодами в «Клеопатру» пришла и мужская перспектива. Ее «обломок» – строки 5-8, где прерывающаяся речь посланника Октавиана передает ситуацию объяснения в любви.

В целом же в «Клеопатре» происходит перевод мужской любовной перспективы в женскую нарциссическую. Получив от Серебряного века право на то, чтобы в собственном стихотворении выступить в роли Клеопатры и аккумулировать мужское любование собой, Ахматова удержала крупные планы на жестах и позах своей героини. Это – не что иное, как любование собой в зеркале Клеопатры. Своего апогея техника остранения достигает в финальном «ню», где обнаженная грудь героини сделана – для расподобления с Клеопатрой и вопреки исторической достоверности – *смуглой*.

Эпитет *смуглый*, как ни странно это может прозвучать, в подтексте содержит идею мастерства. В поэтическом мире Ахматовой *смуглыми* были Пушкин («Смуглый отрок бродил по аллеям...», 1911) и Муза («В то время я гостила на земле...», 1913, и «Уединение», 1914). Так, созданную Ахматовой – по пушкинским стопам – вечернюю Александрию (вечерняя, возможно, намекает на «Вечер» – первую книгу стихов Ахматовой) осветило *солнце Александра*, а сама героиня оказалась приравненной к Музе. Через смуглоту Ахматова вчуже лобуется еще и своим талантом.

Самопрезентация Ахматовой в «Клеопатре» охватывает много позиций сразу. Говоря за рассказчика и фигурируя как персонаж, она предстает: кокетливой женщиной; величавой женой, отрекающейся от радостей мира в пользу смерти; поэтом-гражданином, отстаивающим свою честь; поэтессой в ранге Музы; наследницей Пушкина и Серебряного века. О прагматике стихотворения можно сказать и больше – как об акте автокоронации: Ахматова-автор возлагает на Ахматову-героиню двойную корону, Клеопатры и Музы, перенимая ее из рук почившего Серебряного века.

3. Искусство двойного портрета

«Клеопатра» – словесное воплощение того живописного жанра, который в наши дни представляет Никас Сафронов: современный человек переодет и загримирован под великого героя прошлого. С той только оговоркой, что Ахматова, соотнося легендарную красоту Клеопатры со своей, делает упор еще и на сходстве ситуаций. Соответственно, для нас будут важны не сами по себе литературные источники «Клеопатры»¹, а принцип отбора эпизодов, по принципу адекватности жизненному тексту автора, и создание двойничества на всех уровнях: сюжетном, образном, композиционном, грамматическом и лексическом.

Личные обстоятельства Ахматовой конца 1930-х – начала 1940-х гг. хорошо ложились на трагическую историю Клеопатры. Еще до появления в нашем стихотворении в виде зашифрованного сообщения, они были «обкатаны» в других, в частности, неподцензурном «Все ушли, и никто не вернулся...» (1930-е). Здесь есть последняя любовь Ахматовой и конец ее женского века; диффамация (клевета) и поруганное Слово; трагическая смерть лучших представителей Серебряного века и предстательство за них; арестованная семья и лирическая героиня как заложница за нее; наконец, состояние, пограничное смерти.

Для шифровки перечисленных обстоятельств, а также предательства со стороны близких людей Ахматова выбирает три произведения мировой классики на тему Клеопатры. Помимо заключительных, IV и V, актов «Антония

¹ Обсуждавшиеся в [37, р. 73–79], [14, с. 89–91].

и Клеопатры» Шекспира это пушкинская «Клеопатра» и ода I, 37 Горация (*Nunc est bibendum*)¹.

Шекспир оказался идеальной оберточной «упаковкой» и для самообраза Ахматовой, и для фона – сталинизма, разрушающего Серебряный век. Дело в том, что «Клеопатра» построена на любимой метафоре Ахматовой того времени: в мире все сошло с накатанных рельсов, и он разыгрывает финал шекспировской драмы. Только в отличие от других ее произведений, в которых эта метафора дана открыто, здесь она проводится скрытыми, лексико-грамматическими средствами. Дважды повторенное наречие *уже*, четырежды повторенный союз *и*, будущее фактическое в *детей закуют* и выражение *как мало осталось ей дела...* в сочетании с инфинитивами задают предопределенность и даже предрешенность поступкам героини. Заодно перечисленные лексико-грамматические средства вовлекают в повествование читателя, позволяя ему соотносить уже имеющийся в его памяти готовый сценарий «Антония и Клеопатры» с новой постановкой – в режиссуре Ахматовой.

Ото всех доахматовских версий ахматовская отличается своей безоговорочной апологетичностью. Традиционно Клеопатра была сложной и противоречивой фигурой. Так, в оде Горация:

«Клеопатра из царицы [*regina*] (7), опьяненной сладкой фортуной (11-12), в агонии внезапной надежды и ярости [*furor*] (12), окруженная толпой мужчин сомнительной сексуальности (9-10), превращается в своего рода стоического героя, смотрящего на руины со спокойным лицом [*voltu sereno*] (26); будучи побежденной [*victa*], она становится непобедимой [*invicta*] благодаря мастерству своей смерти» [33, р. 150; перевод мой].

Из этой оды Ахматову привлекает лишь финал, прощающий представительнице развратного и разгульного Востока ее злодеяния за идеальную – по римскими стандартам – смерть. От Горация в «Клеопатре» – естественно, змея и три-

¹ Ода Горация приводится Ахматовой в связи с «Египетскими нотами» в ее статье «Две повести Пушкина»; ср. еще ее признание: «У вас один Пушкин, а у меня два: у меня еще Гораций есть» [4, с. 25].

умфальное шествие по Риму, позорное для Клеопатры. Есть и менее заметные параллели. Калькой синекдохического описания предсмертного спокойствия у Горация, *voltu sereno*, в «Клеопатре» выглядят две аналогичные формулировки: *shei... спокоен наклон и равнодушной рукой*.

Еще более сложную эволюцию, чем у Горация, Клеопатра претерпевает у Шекспира. Английский драматург сделал ее роковой женщиной, из-за которой рушатся царства, а римские герои отказываются от присущих им добродетелей и в результате гибнут. По версии Шекспира Клеопатра повинна в том, что египетский флот и флот Антония потерпели поражение в битве при Акции. Разъяренный этим предательством, Антоний проклинает ее и обвиняет в еще не совершенном преступлении. Он охотно допускает, что Клеопатра будет шествовать в унижительном для нее римском триумфе Октавиана под крики плебеев. За первым предательством следует второе. Когда войско Октавиана входит в Александрию, Клеопатра провоцирует Антония на самоубийство, посылая ему ложное известие о своей смерти. Антоний бросается на меч, но до наступления смерти успевает раскрыть обман, простить Клеопатру и еще раз увидеться с ней – в ее мавзолее. На мольбу Антония о прощальном поцелуе Клеопатра не торопится ответить: сначала ее и Антония разделяют стены гробницы, а потом, когда Антония доставляют к ней, она без умолку болтает о своем будущем. Зато дальше Клеопатра действует как настоящий герой.

Ахматовская Клеопатра совсем иная. Она не знает ни эволюции, ни двойного предательства. Свой прощальный поцелуй она оставляет на уже мертвых губах Антония. Сходным образом – т. е. по канве Шекспира, но в то же время апологетически – выполнены и другие эпизоды стихотворения. Взяв сцену коленопреклонения пленной Клеопатры перед Октавианом,

Octavius Caesar Which is the Queen of Egypt? <...>

Cleopatra kneels

Arise, you shall not **kneel**:
I pray you, rise; rise, Egypt

Ахматова гиперболизирует ее, внося от себя слезы Клеопатры. У Шекспира в той же сцене казначей Клеопатры, Селевк, роб-

ко сообщает Октавиану о том, что царица утаила часть своего богатства. Ахматова и тут прибегает к гиперболе: вынужденный донос одного слуги разрастается у нее до предательства многих. Затем у Шекспира к Клеопатре приходит Долабелла, который раскрывает ей планы Октавиана: она и ее дети будут отправлены в Рим, как военные трофеи для триумфального шествия. Так же и у Ахматовой, но только «Долабелла», говорящий «в триумфе пошлет пред собою», повторяет ранний обмен репликами между ним и Клеопатрой в пьесе Шекспира:

Dolabella	Though he be honourable –
Cleopatra	He'll lead me, then, in triumph ?
Dolabella	Madam, he will.

«Долабелла» сделан Ахматовой *последним пленником красоты* Клеопатры (опять гипербола!). Если учитывать эротический отсвет, идущий от пушкинской «Клеопатры», то героиня проводит с ним свою последнюю «египетскую» ночь. Полагаю, впрочем, что у выражения *еще с мужиком пошутить* есть и скрытый смысл. Первый же – шекспировский, описанный Дейвидом Уэллсом, – предполагает совсем иную сцену: *мужик*, или, на языке Шекспира, *clown* (это слово, возможно, спровоцировало Ахматову на введение глагола *пошутить* другим своим значением, 'шут'), приносит Клеопатре змейку и шутит с ней, сравнивая женскую природу с природой змеи и дьявола.

У Шекспира Клеопатра до того, как прижать змею к груди и сравнить себя с матерью, вскармливающей младенца, заявляет, что она теперь тверда, как мрамор. Однако на деле каменной она не становится, а, совсем напротив, торопит смерть, чтобы обрести свободу от Октавиана и побыстрее встретить Антония в загробном мире. У Ахматовой же героиня для перехода в мир иной приводит себя в состояние полного эмоционального бесчувствия.

Наконец, произносимая шекспировской Клеопатрой, уже отравленной ядом, натурфилософская мудрость, ***I am fire and air; my other elements/ I give to baser life.*** <...>, помещается Ахматовой в эпитафию.

Итак, у Ахматовой был выбор: либо полнокровный образ Клеопатры, уже обкатанный литературной традицией, либо модифицированный – обеленный и, следовательно,

обедненный. Она предпочла второе. Подвергая цензуре все то низменное и комическое, что происходит с Клеопатрой в конце жизни, Ахматова находится во власти своих жизнетворческих установок: показать свою биографию и свою репутацию в правильном свете – через призму красоты и величия и совершенно безупречной.

Избегая непривычных для русского слуха иностранных имен и конкретных деталей, Ахматова оставляет простор для выражения персональных смыслов. Их проводниками становятся: инварианты; зашифрованность первого мужа и последнего спутника жизни в двух героях-любовниках; и ахматовское клеймо на образах. Но обо всем по порядку.

Исторически некорректным именованим Октавиана Августом Ахматова вводит любимую примету – ее несчастья приходятся на восьмой месяц года. Напомню, что этот месяц был назван *августом* в честь Октавиана Августа как наиболее благоприятственный для него (так, в августе умерла Клеопатра). Августовское суеверие существовало у Ахматовой уже к 1940-му г., судя по дневниковой записи Чуковской от 28 августа 1939 г. «Август у меня всегда страшный месяц» [28, с. 43]. И действительно, ко времени написания «Клеопатры» Ахматова могла предъявить августу счет длиной по меньшей мере в три пункта. В августе 1914 г. Россия вступила в Первую Мировую войну, и Гумилев ушел в действующую армию (об этом – ее стихотворение «Тот август, как желтое пламя...», 1915). В августе 1921 г. был арестован и казнен Гумилев (25-ого). Тогда же (по н. ст. – 7 августа, по ст. ст. – 25 июля) умер Блок. Августовское суеверие подтверждает правомерность установленных корреляций между Антонием и Гумилевым, с одной стороны, Августом и Сталиным/ советским строем, с другой, и противостоянием этих двух героев и их прототипов, с третьей.

Наклон шеи Ахматовой, который был передан Клеопатре, известен не только по рисункам Модильяни и фотографиям, но и по воспоминаниям современников. Что же касается эпитета *лебяжий* для описания шеи, то он принадлежит к лексическому полю *лебединый/ лебедь*, характеризующему лирическую героиню Ахматовой: *Лебедью тебя я стану звать; Я только голосом лебединым/ Говорю с неправедною луной.*

Быстрая смена одних поз и жестов другими у героини «Клеопатры» – это типичное поведение самой Ахматовой,

которое отмечали многие ее современники – в частности, Лидия Гинзбург [5, с. 133–134].

Запланированное самоубийство героини проигрывалось в поэзии Ахматовой и до «Клеопатры» – например, в обращенном, по-видимому, к Гумилеву «Столько просьб у любимой всегда!..» (1913). На этом фоне риторика по поводу еще не свершившегося самоубийства в нашем стихотворении может быть соотнесена с жизненным текстом самой Ахматовой и прочитана как словесная угроза – симпатизирующим Ахматовой читателям и власть имущим.

С самообразом Ахматовой соотносится и *змейка* – уменьшительно-ласкательное именование орудия смерти. На таком двойничестве построено ее раннее стихотворение «В комнате моей живет красивая...» (1910). Напомню в этой связи и то, что один из цирковых номеров Ахматовой назывался «женщина-змея», что ее демонический образ в гумилевском «Из логова змиева» (1911) наделяется змеиными коннотациями, и, наконец, что у некоторых современников посадка ее головы рождала сражение со змеей.

Двоящемся сюжету вторит двоящийся нарратив. Пересказывая самоубийство Клеопатры по-своему, Ахматова вводит особый повествовательный формат. Позже в своей пушкинистике она определит его так: повествование начинается, когда все самое существенное уже случилось [2, VI, с. 202]. В «Клеопатре» за подобный эффект отвечают, прежде всего, эпиграфы, расширяющие рамки повествования: пушкинский говорит об эротических удовольствиях, оставленных в прошлом, а шекспировский – о предстоящем переходе из жизни в смерть. В самом тексте Ахматовой пушкинская баллада тоже присутствует, но тайно, создавая ощутимые для элитарного читателя контрасты между прошлой александрийской жизнью и наступившей катастрофой. Так, вместо *сладостной тени*, или вечера как предвестия ночи любви у Пушкина, – *вечерняя мгла*, предвестие подступающей смерти, или (вечной) *ночи*, а вместо эротических игр Клеопатры с нисхождением из царицы – в рабыню (*На ложе страстных искушений / Простой наемницей схожу!*), – Октавиан, действительно низводящий царицу в *рабыни*. Еще одна рамка, раздвигающая сюжет в прошлое и будущее, держится на двух временных наречиях с ограничительно-расширительными смыслами: *уже*, первое слово стихотворения, повторенное

во второй строке, знаменует неожиданно ранний наплыв новых обстоятельств на предшествующие, а *еще* – ситуацию, чье окончание предрешено, но неожиданно откладывается. Попутно отмечу, что поэтика *еще* в связи с существованием в советском государстве – как *жизнью*, над которой нависает *высшая мера*, ранее разрабатывалась Мандельштамом¹.

Распределение эпизодов «Клеопатры» по трем временным планам, прошлого–настоящего–будущего, продиктовано жизненными обстоятельствами самой Ахматовой. В настоящем героиня встречается с *высоким и статным*, а приговор нового властителя Египта оставляет ее *спокойной*, ср.:

действия «Долабеллы», *входит, шепчет*, в настоящем актуально-длительном, и состояние Клеопатры, *спокоен*, в настоящем положении дел.

Кроме того, к плану настоящего относится интродукция – описание установившейся новой власти:

грохочут трубы и стелется мгла, оба в настоящем актуально-длительном.

Таким образом, план настоящего решен в виде театральной мизансцены:

Вечер. Римские флаги. К Клеопатре входит посланник Октавиана – Долабелла с объявлением воли своего императора.

Более того, *Входит последний...* – обломок шекспировской ремарки «Enter Dolabella» [Входит Долабелла]. С помощью этих средств реализуется метафора «Клеопатра» – разыгранный как по нотам финал шекспировской пьесы «Антоний и Клеопатра».

К плану прошлого, напротив, отнесены действия героини, вызывающие у нее предельный эмоциональный накал:

целовала и [слезы] лила, в прошедшем продолженном, акцентирующем длительность.

¹ Ср. «**Еще** мы жизнью полны в высшей мере...» (1935). Н. К. Онипенко отмечает и пушкинские подтексты к *уже* и *еще* [20], в частности, из его «Клеопатры»: *И вот уже сокрылся день*.

Приходится на него и предательство слуг:

предали, в прошедшем фактическом, с акцентом на свершившемся событии.

Будущее в стихотворении раздваивается, в том числе по признаку грамматического оформления. Первая альтернатива, приговор Октавиана, который проговаривает «Долабелла», ср.:

в триумфе пошлет пред собою, в будущем фактическом,

реализуется лишь одной своей деталью –

тоже будущим фактическим в *детей закуют*.

Вторая альтернатива, или задуманное Клеопатрой самоубийство, решена в грамматическом отношении изысканно:

выражением *как мало осталось*, грамматически эквивалентном перфекту, а семантически как раз передающим идею запланированности, и инфинитивной серией из двух глаголов совершенного вида, *пошутить* и *положить*.

Именно будущее, задуманное Клеопатрой, – как читателю хорошо известно – и сбудется. В этой двоящейся картине *завтра* отсылает сразу к будущему Клеопатры, давно свершившемуся и известному читателю, и к будущему самой Ахматовой, пока не наступившему.

Еще одно средство размывания определенности – не сразу проясняемое грамматическое лицо заданной заглавием *Клеопатры*. Предикаты *целовала* и *слезы лила* не имеют подлежащего, которое может быть восстановлено тройко: как 'она', 'ты' или 'я'. Разгадка приходит лишь с местоимением *ее* в пятой строке, которое будет повторено в десятой, в форме *ей*. Между *ее* и *ей* в речи «Долабеллы» появляется форма *ты*. Кроме того, со второй половины 10-й строки инфинитивы дают возможность примерить на себя участь Клеопатры, причем как рассказчику, так и читателю. Тем самым опять происходит откат от формы «она».

Двойной портрет завершает жест героини, черную змейку <...> / На <...> грудь равнодушной рукой положить, входящий в канон не одной только литературы, но и изобразительных искусств, от Микеланджело до Гилы, изобразивших Клеопатру в момент самоубийства: ее рука прикладывала к белой обнаженной груди змею¹. Финальный стоп-кадр «Клеопатры», проецирующий литературный сюжет о смерти Клеопатры вместе с жизненным текстом ее автора на холст/ скульптуру, символически означает, что Ахматова переводит свое земное существование в разряд вечного, нетленного².

4. Смерть героини в ахматовских спецэффектах

Ахматова учла по меньшей мере два литературных сценария смерти своей героини. В оде Горация Клеопатра превращается из пьяной и развратной восточной царицы в римского стойка. Ее отказ от запланированного Октавианом публичного унижения стоит ей жизни, но даже и в глазах предвзятых римлян ее самоубийство равнозначно победе. Попутно отмечу, что в терминах победы над Октавианом самоубийство Клеопатры решено и у Плутарха. Более того, в «Жизнеописании Антония» (84:7) приводятся слова Клеопатры о том, что она не будет побеждена. Оттуда аналогичная трактовка переходит в «Антония и Клеопатру» Шекспира. В этой трагедии, кроме того, царица отступает от усвоенной предсмертной мудрости, *I have nothing/ Of woman in me: now from head to foot/ I am marble-constant*, в сторону чисто женских рефлексов. Она торопит змейку, чтобы поскорее воссоединиться с Антонием, уже отправившимся в загробный мир.

Ахматовская постановка предсмертного времяпровождения Клеопатры, оставаясь в рамках шекспировской метафоры *marble-constant* и отчасти шекспировско-горациевско-плутарховой победы над Октавианом, в то же время полностью отвечает инвариантам ее поэтического мира и ее властным стратегиям, сформулированным Ю. К. Щегловым и А. К. Жолковским:

¹ См.: [34, р. 527–528] с иллюстрациями.

² Формулировка из [30, с. 285].

– готовясь к смерти, героиня заранее убивает свои чувства;

– поскольку в жизни героини все предreshено, ее свобода и творческие интенции простираются лишь на выбор смерти вместо жизни, а также на принимаемые позы и жесты; и

– смерть героини выписана через инвариант 'сила через слабость'.

Итак, героиня предпочитает жизни смерть. Скованная по рукам и ногам обстоятельствами, она вольна сделать лишь выбор между гамлетовскими оппозициями, а именно *to be or not to be*.

К смерти героини – хотя и расписанной в деталях, но все же вынесенной за рамки повествования – ведет соответствующий лейтмотив, берущий начало в самой первой строке. Проводники этого лейтмотива – шесть прилагательных. В 1-й строке дан явный знак смерти, эпитет *мертвые*. Во 2-й строке эпитет *вечерняя* помимо собственно темпорального значения наращивает коннотации надвигающейся смерти, ибо вечер – фаза, предшествующая [*вечной*] *ночи*. Прилагательные *последний* и *прощальный*, в середине стихотворения и финале, вносят идею расставания с жизнью открыто. Самый интересный (поскольку неявный) сигнал смерти – *лебяжья [шея]*. Начать с того, что этот эпитет играет с выражением *лебединая песнь* – таков речевой акт «Клеопатры». Далее, своей формой – *лебяжья* вместо правильного *лебединая* – он намекает на *Лебяжью* канавку, в которой утопилась Лиза, героиня оперы Чайковского «Пиковая дама». Та же *Лебяжья* канавка фигурирует в ахматовском «Годовщину последнюю [вариант: веселую] праздную...» (1939), первоначально обращенном к Гаршину: *И Лебяжья лежит в хрусталях...* Этот интертекст – еще одно возможное доказательство присутствия Гаршина в «Клеопатре», а, возможно, и изначальной адресованности ему стихотворения. Не менее важный подтекст *лебяжьей шеи*, четвертый по счету, – балетный номер «Умиравший лебедь» на музыку Сен-Санса (хореограф – Фокин). Он стал не только символом русского балета, но и персональным символом Анны Павловой – первой и самой знаменитой исполнительницы этой партии. Ахматова чрезвычайно высоко ставила одну из лучших русских балерин Серебряного века, ассоциируя ее с лебедью (из «Умиравшего лебедя»? или «Лебединого

озера»?).¹ Изображая умирающего лебедя, Павлова передавала трагическую хрупкость жизни и недолговечность земной красоты. Те же смыслы, через *жалость* и *о, как мало осталось*, акцентированы и в «Клеопатре». Финальный жест Павловой в «Умирающем лебеде» – наклоненная шея – возможен на лебяжий наклон шеи героини Ахматовой. Наконец, рассматриваемому эпитету, производному от *лебедя*, передались и коннотации смерти совершенного существа, ср. параллельные места из других стихотворений Ахматовой, о Блоке и окружавших ее возлюбленных: *Наше солнце, в муке погасшее, – / Александра, лебедя чистого; О, лебеди мои!* В заключительной части «Клеопатры» смерть приобретает еще и траурную – *черную* – окраску: *такова змейка*.

Со смертью коррелирует и речевое оформление «Клеопатры» – в виде предсмертной записки или реквиема по себе. Тем самым Ахматова предупреждает читателя и власть имеющих о скоротечности своей жизни.

Эмоциональное окаменение и, как следствие, механическое поведение героинь Ахматовой было описано Ю. К. Щегловым в качестве инвариантной для ее поэтического мира [30, с. 283]. Так они овладевают ситуацией, побеждают смерть и судьбу, а также берут верх над своим партнером. При анализе стихотворения «Сердце бьется ровно, мерно...» (1913) Ю. К. Щеглов вводит понятие «поэтика обезболивания» и прослеживает, как окаменение постепенно захватывает сразу три уровня: сюжетный, композиционный и ритмический [30, с. 178–179].

Сходная предсмертная анестезия имеет место и в «Клеопатре». На пути к самоубийству чувства героини борются со спокойствием, которое в результате побеждает. При этом взлет эмоций и последующий спад организуют каждое из трех четверостиший. В первом сама Клеопатра переживает боль потери Антония и льет слезы перед Октавианом. Этому эмоциональному подъему вторит *уже* и *и* повествователя. Наречие *уже* имплицитно тот смысл, что хуже некуда, а соотнесенные с ними два эпизода – непереносимый эмоциональный накал. После *и предали слуги* повествование

¹ Об этом – пассажи «Поэмы без героя» и «Прозы о поэме»: *Но летишь, улыбаясь мнимо, / Над Маринскою сценой prima, / Ты – наш лебедь непостижимый*; «пролетает не то царскосельский лебедь, не то Анна Павлова» [2, III, с. 267].

ведется на ровной ноте. Во втором четверостишии эмоции выпадают на долю героя. Его прерывистая речь в 7-й строке выдает его чувства к Клеопатре. По контрасту с ним приговор Октавиана оставляет героиню *спокойной*. В финальном четверостишии героиня продолжает оставаться *равнодушной* (*пошутить* – не в счет), а эмоциональный всплеск приходится на речь повествователя: «*О, как мало осталось*».

Во второй и третьей частях Ахматова так настаивает на спокойствии героини, что проводит эту тему дважды и при том однотипной синекдохой: *спокойным наклоном шеи и равнодушной рукой*, в сущности, поступаясь законами минимализма.

Согласно Ю. К. Щеглову, лирическая героиня поэзии Ахматовой живет в мире, где все предreshено судьбой, долгом и проч. Творческие потенции ее крылатой души реализуются лишь опосредованно. В нашем случае это выбор смерти вместо жизни и принимаемые ею позы и жесты [30, с. 275].

Жесты и позы коррелируют и с другим инвариантом Ахматовой – режиссурой жизненного текста. Нагрузка, возлагаемая на них – внушить читателю величие героини и трагическую симпатию к ней.

В «Клеопатре» поз и жестов четыре – поцелуй в губы, коленипреклонение, наклон шеи и поднесение змейки к груди. Они не только предписаны литературной традицией, но также живописными канонами и театральными постановками Шекспира, в частности, Клеопатрой в исполнении Дузе. Русская публика увидела итальянскую актрису в этой роли в 1891–1892 гг. А полюбила – благодарая позам и жестам:

«...Незабываемая поза и улыбка при словах:
«Антоний думает, что-то делает *моя нильская змейка!*»» [15, с. 259].

Любопытно, что для Дузе два последних акта «Антония и Клеопатры» были основательно сокращены, так что сразу за смертью Антония следовала встреча Клеопатры с Долабеллой, приход крестьянина и смерть Клеопатры как финальная точка [8, с. 30]. Почти так же «урезает» Шекспира и Ахматова. Далее, в отличие от оригинала, Дузе-Клеопатра целовала умирающего Антония в губы. У Ахматовой тоже есть прощальный поцелуй, но не до смер-

ти Антония, а после. В сцене смерти Антония раздавался плач Клеопатры. У Ахматовой Клеопатра тоже льет слезы, но перед Октавианом. Наконец, Дузе сильно «засмузгляла себя» [8, с. 35]. У Ахматовой Клеопатра тоже сделана смуглой. Ну и, разумеется, к Дузе могут восходить некоторые жесты ахматовской героини – среди прочих, поднесение змейки к груди, которое выглядело так, что одной рукой актриса брала змейку, другой открывала лиф; затем она быстро бросала змейку на грудь и запахивала платье обеими руками¹. Сама игра Дузе, которую по силе и содержанию приравнивали к гейневской формуле Клеопатры, «женщина в пагубнейшем и благодатнейшем значении этого слова» [8, с. 34], а также называли «величественной разнузданностью» [24, с. 7], ахматовской «Клеопатре» вроде бы не передалась.

Итак, в отличие от своей героини, свободной в выборе жестов и поз, ее автор не столько придумывает жесты и позы, сколько припоминает. При помощи этой реминисцентной техники скупо поданные ахматовские картины дополнительно расцвечиваются и детализируются, а самому повествованию сообщаются свойства экфрасиса.

5. Жалость

Самое загадочное слово стихотворения, появляющееся в связи с темой смерти, – *жалость*, в том месте, где читатель ожидает *шалость*. По описанию первых слушателей Ахматовой, у поэтессы не доставало зубов, и начальное *ж* было практически неотличимо от *ш*. Ахматовой советовали избавиться от *шалости*, чтобы классический стиль был выдержан до конца, но она стояла на своем [28, с. 82 и сл.]. Почему?

Жалость, вне всякого сомнения, придает легенде о Клеопатре новые измерения. Она намекает на *шалость*, привязанную к *пошутить*, и на *жало/ жалить*, привязанные к *змейке* – инструменту смерти. Интертекстуально же *жалость* вносит в это стихотворение то особое отношение к смерти,

¹ Подробнее см.: [34, р. 527-528].

которым отмечено стихотворение Фета «А. Л. Бржеской» (1879)¹:

Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя.

Композиционно *жалость* поддерживает общее лирическое настроение финала «Клеопатры», заданное восклицанием *О, как мало осталось*.

Среди всех перечисленных функций *жалости* отсутствует сюжетная. Ее замещает перформативная: бить на жалость, то есть вызывать сострадание читателя к поруганным красоте и величию. Аналогичная стратегия – в роли жертвы вызвать сильный эмоциональный отклик читателя – характерна и для других ахматовских произведений вокруг 1940 г. Это, например, «Но я предупреждаю вас...» (1940), где повышение акций героини – ценности и ценности ее земного бытия – задается речевым актом предупреждения, в сущности, излишнего, ибо высказывание *я живу в последний раз* может прочитываться в этом ключе и без перформативного глагола. Во всех трех примерах проявляется ахматовский инвариант ‘сила через слабость’, описанный А. К. Жолковским [12, с. 146].

Одним из первых балансирование между слабостью и силой у Ахматовой почувствовал Николай Недоброво:

...вопреки тому, что сюжеты Ахматовой описывают слабую лирическую героиню, ее «голосоведение» – «твердое и... самоуверенное», а «лирическая душа скорее жесткая, чем слишком мягкая, скорее жестокая, чем слезливая, и уж явно господствующая, а не угнетенная» [3, с. 131-132].

Именно этой формуле и следует автор «Клеопатры».

6. Поражение героини как победа автора

Героиня «Клеопатры» остается в полупроигрыше-полувыигрыше, однако ее автор, как показали прошедшие со

¹ О положительном отношении Ахматовой к Фету см.: [16, с. 188].

времени ее публикации семь десятилетий, выиграла во всех возможных отношениях. А все благодаря эффектной подаче своего жизненного текста и виртуозной криптографии. Такой подход к «Клеопатре», принимающий во внимание ее прагматику, противоречит как расчетам Ахматовой, так и традиционной интерпретации этого стихотворения, в целом следующей ахматовским установкам. Установки эти состоят в том, что «Клеопатра» должна непременно обнаружить свое второе дно – в виде катящейся к трагической развязке судьбы Ахматовой. Тогда читатель растрогается, почувствует трагическую симпатию к автору и подчинится ей. Есть у «Клеопатры» и третье, еще более потаенное, дно – прагматические механизмы воздействия на читателя. Их обнаружение едва ли входило в авторские расчеты.

Читатель, вне всякого сомнения, имеет полное право покориться силе искусства Ахматовой, не вдаваясь в тонкости устройства стихотворения. Иное дело – ученый. Его прямая обязанность – не задерживаясь слишком долго на втором дне, перейти к третьему.

Хотя Ахматова и настаивала на гендерном равенстве с поэтами-мужчинами, сапфический (по Шилейко) характер ее таланта был одним из тех факторов, которые сделали ее «Клеопатру» непохожей на всех остальных «Клеопатр». Как уже отмечалось, поэтесса своим стихотворением завершает столетнюю, идущую от Пушкина, традицию русской клеопатромании, знавшую преимущественно писателей-мужчин. При этом все мужские находки, составившие топику Клеопатры, были поставлены ею на службу женскому письму и своему «я». В результате получился «сильный портрет» и «сильное голосоведение». В целом, как автор еще одной «Клеопатры», она вошла в компанию поэтов-мужчин (Блока, Гумилева и др.) на равных, а, выступив в роли Клеопатры, заняла место рядом с историческими героями (Антонием и Октавианом) и Клеопатрами Пушкина, Брюсова и Блока.

Гендерную революцию Ахматова произвела и в сфере житнетворчества. В обычной – мужской – житнетворческой программе Клеопатра была объектом любви, поклонения и любования. Ахматова же превращает Клеопатру в субъект, который по-прежнему соответствует мужским ожиданиям, но в то же время символизирует жизненный текст самой поэтессы. Разумеется, можно предположить, что «Клеопатра»

была стратегически направлена на роман с Гаршиным, как раньше это делалось Брюсовым, Блоком и Рафаловичем в их романах. Впрочем, если Гаршин и был жизнетворческой мишенью этого стихотворения, то, очевидно, побочной. Главной же было занять достойное место в пантеоне Серебряного века и русской советской культуры.

Пантеонной стратегии отвечает самопрезентация Ахматовой по формуле «быть всем». Если перефразировать известное высказывание Блока об Ахматовой, «Клеопатра», написана так, как будто на ее автора смотрит и мужчина, и художник с холстом и кистью наготове, и народ, и Бог, и Пушкин с Шекспиром, и Муза.

Сила «Клеопатры» – еще и в ее многоярусной семантической организации. На поверхностном уровне – история конца царствования Клеопатры, незамысловатая и давно ставшая общим местом. Изложенная мастерски, в пушкинской поэтике минимализма и недосказанности, она явила Б. М. Эйхенбауму «последнего классика» в лице Ахматовой¹. И все же главная сфера приложения мастерства поэтессы, как показало настоящее исследование, – криптография. Сюжет «Клеопатры», все ее мотивы и образы, практически каждое слово и большинство грамматических конструкций помимо прямого смысла передают потаенный, и, вдобавок, являются реминисценциями Серебряного века. Так создается глубинный уровень стихотворения, который постепенно складывается в жизненный текст поэтессы. Заметим, что никакой, даже самый выверенный – брюсовский – расчет не дал бы такого органичного слияния двух планов. Как тут не вспомнить еще одну формулировку Недоброво: «Ее стихи сотворены, а не сочинены» [3, с. 126]!

Благодаря своей многоуровневой организации, «Клеопатра» имеет ближний и дальний радиусы действия. Поверхностный уровень рассчитан на читателей-профанов и власть предрежащих, а глубинный – на элитарного читателя-современника, будущего читателя и, естественно, ахматоведов².

Прекрасно понимая, что канонизация литературных текстов находится в руках ученых, Ахматова заняла позицию первого и наиболее авторитетного ахматоведа. Рецепт «Клеопатры» – внешне незамысловатый текст с прагматиче-

¹ Приводится в [28, с. 82].

² См. обсуждение такой стратегии в [32, р. 209].

скими и цитатными иероглифами – рассчитана не больше, не меньше – как на армию шампольонов от литературоведения. Не рассчитана она только на прагматический анализ, обнажающий жизнотворческие стратегии ее автора, не для всех приглядные.

«Клеопатра», рассказывая о потерявшей власть Клеопатре, этим сюжетом на самом деле прикрывает властные игры самой Ахматовой с читателем. Обработка внешнего адресата производится за счет:

- красоты и жертвенности героини, с одной стороны, и принимаемых ею поз и жестов, с другой;
- перехода от эпического звучания к лирическому;
- нереализованного в повествовании к самоубийства, которое в плане жизненного текста Ахматовой прочитывается как угроза самоубийства;
- наконец, *жалости* и оформления текста как реквиема по себе.

Все эти элементы, особенно *жалость*, отражают присущую Ахматовой жизнотворческую стратегию – тонко манипулировать собеседником. О ней Ахматова поведала лишь Анатолию Найману: «...я кладу рядом с человеком свою мысль, но незаметно. И через некоторое время он искренне убежден, что это ему самому в голову пришло» [19, с. 88]. В наши дни подобные стратегии, а именно воздействовать на потребителя незаметно для него, хорошо известны по рекламе.

Свои рекламные свойства «Клеопатра» раскрывает в проспекции. Если героиня стихотворения свое царство потеряла, то Ахматова свое, напротив, со временем завоевала. Не почувствовав стоящих за «Клеопатрой» властных игр, последовательный читатель легко поддался им и возвел Ахматову в Анны всея Руси.

Список литературы и источников

1. Ахматова А. Из шести книг: Стихотворения. Л., 1940.
2. Ахматова А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1998–2005.
3. Анна Ахматова: Pro et contra: В 2 т. СПб., 2001. Т. 1.
4. Виленкин В. В сто первом зеркале: Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1987.
5. Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991.

6. Гаспаров М. Метр и смысл. М., 1999.
7. Гаспаров М. Стих Ахматовой // Гаспаров М. Избранные труды. М., 1997. Т. 3. С. 476–491.
8. Отзывы печати о гастрольях Дузе в С.-Петербурге, в Малом театре. Март-апр., 1891. СПб., 1891.
9. Жирмунский В. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
10. Жолковский А. К технологии власти в творчестве и житнетворчестве Ахматовой // *Lebenskunst—Kunstleben: Житнетворчество в русской культуре XVII—XX веков*. Munich, 1998. С. 193–210.
11. Жолковский А. Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя // Жолковский А. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 139–174.
12. Жолковский А. Структура и цитация (К интертекстуальной технике Ахматовой) // Жолковский А. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 271–279.
13. Ильина Н. Дороги и судьбы. М., 1988.
14. Кихней Л. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. М., 1997.
15. Кузмин М. Проза. Berkeley, 2000. Т. 9.
16. Лукницкий П. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Paris, 1991. Т. 1.
17. Мандельштам Н. Третья книга. М., 2006.
18. Мусатов В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. М., 2007.
19. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989.
20. Онипенко Н. Грамматика и проблематика интерпретации текста: (Еще раз о «Клеопатре» Ахматовой) // *Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия*. М., 2007. С. 290–298.
21. Панова Л. Русский Египет: Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М., 2006.
22. Панова Л. Финал, которого не было: Модернистские развязки к «Египетским ночам» А. С. Пушкина // *Поэтика финала*. Новосибирск, 2009. С. 68–94.
23. Позднякова Т. «Винных нет...» (Ахматова и Гаршин) // *Петербург Ахматовой: Владимир Георгиевич Гаршин*. СПб., 2002. С. 139–169.
24. Райский П. Элеонора Дузе. СПб., 1891.
25. Рафалович С. Марк Антоний: Трагедия. Берлин, 1923.
26. Сандомирская И. Второй эпитаф (попытка разночтения) // *Wiener Slawsticher Almanach*. 2002. Bd. 50. S. 133–151.

27. Хлодовский Р. Анна Ахматова и Данте // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 2. С. 75–92.

28. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 1.

29. Щеглов Ю. Поэтика обезболивания (стихотворение Ахматовой «Сердце бьется ровно, мерно...») // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Tenafly, NJ, 1986. С. 175–203.

30. Щеглов Ю. Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 261–289.

31. Amert S. In a Shattered Mirror. Stanford, 1992.

32. Kelly C. A History of Russian Women's Writing. 1820–1992. Oxford, 1994.

33. Lowrie M. Horace's Narrative Odes. Oxford, 1997.

34. Panova L. Akhmatova's «Cleopatra»: A Study in Self-Portraiture // Russian Literature. 2009. LXV (IV). P. 507–538.

35. Reeder R. Anna Akhmatova. Poet and Prophet. New York, 1994.

36. Zholkovsky A. The obverse of Stalinism: Akhmatova's Self-serving Charisma of Selflessness // Self and Story in Russian History. Ithaca; London, 2000. P. 46–68.

37. Wells D. Akhmatova and Pushkin: The Pushkin Contexts of Akhmatova's Poetry. Birmingham, 1994 (Birmingham Slavonic Monographs. № 25).

38. Wells D. Anna Akhmatova: Her Poetry. Oxford; Washington (DC), 1996.