

УДК 82.091

ЧИТАЯ «ГАМЛЕТА», ИЛИ ОБРЕТЕНИЕ САМОСТИ

Михайлова Галина Павловна,*доктор гуманитарных наук, профессор кафедры русской филологии
Вильнюсского университета.**(Литова, Вильнюс)**E-mail: galina.michailova@sff.vu.lt*

Для анализа ахматовского пути самопознания и самоосуществления в статье уделяется внимание ее чтению и истолкованию ею некоторых текстов культуры. Исследование разворачивается в сторону рефлексивной традиции П. Рикёра. В этом случае имеют значение круг чтения («Гамлет» Шекспира) и избранные для самоистолкования литературные персонажи (Офелия). Они задают личности «индивидуальный стиль существования». Предполагается также, что «прочтение» Ахматовой живописных работ Д. Г. Россетти, а также опосредованной этими работами драматической истории жизни Россетти и его ученицы, музы и жены Э. Сиддал рефигурировали ее Я, продуцируя модель для интерпретации собственного опыта.

Ключевые слова: чтение, Ахматова, Офелия, Россетти, Сиддал, самоидентификация.

Исследование «двойничества», «отражения» лирического субъекта поэзии Анны Ахматовой в установленных ею самой «зеркалах» истории и культуры является одним из распространенных принципов анализа творчества поэта [см., напр.: 33; 31; 16; 18]. Татьяна Цивьян со всей определенностью высказалась о сочленении зеркальной тематики у Ахматовой с «формированием представления о себе через другого» [32, с. 11].

В настоящей статье предлагается несколько иной взгляд на проблему поэтической самоидентификации: ахматовский путь самопознания и самоосуществления будет отмечен моментом чтения и истолкования ею некоторых текстов культуры¹. То есть речь пойдет о «повествовательной идентичности» Ахматовой, о «той модальности, в которой *сам* понимает себя, понимая тексты, т. е. способен применить читаемые повествования к своей собственной жизни и найти в них ресурсы, необходимые, чтобы ее понять» [27, с. 106]. Таким образом, оставаясь в рамках проблемы самоидентификации, предлагаемое в статье краткое исследование развернется в сторону рефлексивной традиции Поля Рикёра.

П. Рикёра занимал вопрос о самопонимании волящего субъекта, которое опосредуется культурными знаками, символами и текстами (своеобразными «зеркалами»): «... Не бывает понимания себя, не опосредованного знаками, символами, текстами; самопонимание в конечном итоге совпадает с интерпретацией, примененной к этим опосредующим категориям» [42, с. 29]. В таком случае имеют значение интересы и предпочтения в живописном и театральном искусстве, круг чтения, а также избранные для самоистолкования персонажи разнообразных текстов. При этом, как пишет Рикёр, «... я не являюсь автором <моей жизни> как существования, я делаюсь соавтором ее смысла» [43, с. 191]. Проблематичность авторства собственного бытия, о которой пишет Рикёр, заключается в «волеизъявлениях» независимого от индивида «жизненного мира», которые вписываются в его рассказ о себе самом. Выход к самости (к тому, *кто* я есть?) и, что немаловажно, к истолкованию собственных жизненных ситуаций осуществляется возможностью придать своему существованию смыслы, почерпнутые из повествовательных ресурсов, имеющих в распоряжении *Я*. Таким образом, процесс прочтения, проживания предлагаемого вымышленными мирами – один из немаловажных этапов интерпретации и изменения самого себя.

Сосредоточим внимание на одном из тех символических ресурсов культуры, с помощью которого Ахматова могла прочитывать свою жизнь и конструировать свою идентичность – на «Гамлете» Уильяма Шекспира и сопровождающих его изобразительных текстах.

В воспоминаниях современников Ахматовой высказывания о ее интересе к личности и творчеству Шекспира обрело статус *locus communis*. Стихотворный цикл «Читая „Гамлета“» [4, I, с. 24] написан в ту пору, когда Ахматова еще не владела английским языком – в 1909 г.²

Заглавие цикла, во-первых, отсылает нас к «миру действия, уже конфигурированного повествовательной деятельностью» [22, с. 209] – к трагедии Шекспира; во-вторых, устанавливает итоги процесса рефи-

гурации – ахматовского прочтения «Гамлета»³. Таким образом, с одной стороны, «Читая „Гамлета“» является слепком сознания Ахматовой-читателя, интерпретирующей трагедию Шекспира. С другой стороны, можно предположить, что в модусе воображения читательское Я Ахматовой отождествляется с персонажами шекспировской трагедии.

Ахматовский поэтический диптих как образчик преломления шекспировского сюжета в процессе лирической самоидентификации автора (Я как Офелия)⁴ можно соотнести с генерализацией любовной фавулы «Гамлета» в художественном и философском сознании Серебряного века. Прочитывание шекспировских текстов и постижение их тем и мотивов в культуре рубежа веков обладало своей спецификой. Приведу несколько примеров.

В статье «Что такое поэзия?» (1903 г., публ. в 1911 г.) Иннокентий Анненский заявлял: «Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета» [2, с. 205]. Статью «Проблема Гамлета» (1909) Анненский выстроил «на соотношении незыблемо-завершенной ткани трагедии и бесконечной подвижности ее восприятия», а «Гамлет» для критика-поэта явился «уникальным воплощением необъятной полноты ассоциативных возможностей слова и мысли» [21, с. 517].

Будущий создатель культурно-исторической теории психики Лев Выготский в рукописи 1915–1916 гг. писал: «Художественное произведение, раз созданное, отрывается от своего создателя; оно не существует без читателя; оно есть только возможность, которую осуществляет читатель» [7, с. 252]. Заодно он сослался на концепцию своего учителя, адепта «читательской критики» Юлия Айхенвальда, автора ряда «этюдов» о Шекспире, написанных в 1908–1910 гг., и на точку зрения литературоведа Аркадия Горнфельда: «Каждый новый читатель „Гамлета“ есть как бы его новый автор» [там же, 253]. Таким образом, русская «карта перечитывания» (Х. Блум) «Гамлета» в эту эпоху отмечена принципиальной субъективностью.

Читательское отношение к любовному сюжету трагедии Шекспира также имело свои особенности. В русской культуре диапазон оценок образа Гамлета был широк: от «чувственного и даже втайне сластолюбивого» эгоиста у Ивана Тургенева [30, с. 330] до «приниженного мышлением жизни» скептика, не знающего чувства любви у Льва Шестова⁵ [38, с. 82]. Восприятие же Офелии не отличалось разнообразием. Думается, что в Предисловии к переводу «Гамлета» Андрей Кронберг резюмировал точки зрения на шекспировскую героиню, бытовавшие в сознании читателей и критиков рубежа веков: «...Офелия ос-

тается для всякого очень милымъ существомъ, которое возбуждаетъ къ себѣ невольную жалость, но которое остается мало понятнымъ, и кажется при всей законченности своей, какъ-будто недочерченнымъ» [36, с. 143]. Подобная трактовка образа Офелии традиционна и имеет вековую историю, достаточно вспомнить Виссариона Белинского [5, с. 203] или Ивана Тургенева [30, с. 330].

Поэтому излишне категоричным выглядит утверждение Валерия Каблукова о том, что «поэзия начала XX века применила по отношению к „Гамлету“ У. Шекспира... принцип зеркального „переписывания“, разворачивая в противоположную сторону образы пьесы» [15]. В отношении образа Офелии это высказывание справедливо, вероятно, лишь в связи с лирикой Марины Цветаевой и Анны Ахматовой. Используя выражение героя романа «Улисс»: «Но его <Шекспира> героини, которых играли юноши, это героини юношей. Их жизнь, их мысли, их речи – плоды мужского воображения»⁶ [9, с. 147], скажу, что обе поэтессы разрушили асимметрию гендерной структуры «Гамлета». Цветаева и Ахматова выступают, если воспользоваться терминологией феминистской критики, в роли «сопротивляющегося читателя» (Цветаева в большей мере), «разворачивая» и «дописывая» образ Офелии в соответствии со своей поэтической мифологией, художественным темпераментом и половой принадлежностью.

Здесь замечу, что в тех поэтических произведениях русского *findus siècle*, образы и темы которых восходят к шекспировской линии «Гамлет – Офелия», существование Офелии «в бессмертной иллюзии слов» (И. Анненский) обеспечивается экспликацией иных, чем в цикле Ахматовой, мотивов. Практически повсеместно это мотивы безумия или гибели героини: песни Офелии, цветы Офелии, утонувшая Офелия. Таковы стихотворения, к примеру, М. Лохвицкой, А. Блока, И. Анненского, Б. Лившица, В. Брюсова, Игоря Северянина, Б. Пастернака, М. Цветаевой. Было ли это инспирировано поэтической культурой (в частности, известным «Офелия гибла и пела...» Афанасия Фета или же «Офелией» Артюра Рембо⁷) либо доминирующей живописной традицией в изображении шекспировской героини – предмет отдельного исследования. Но один из аспектов этого возможного исследования видится релевантным для данной статьи.

Образы обезумевшей или погруженной в воду Офелии представлены на картинах Э. Делакруа, Дж. Э. Милле, А. Хьюза, Д. Г. Россетти, Дж. У. Уотерхауса, О. Редона, К. Маковского и других. Особое место в этом ряду занимают «офелии» прерафаэлитов.

Увлечение английскими прерафаэлитами – характерная черта модернистского искусства начала XX в.: весьма популярным в России той эпохи был, положим, Данте Габриэль Россетти. Поэтому допус-

тим, что шекспировская «упоминательная клавиша» (Р. Тименчик) ахматовского лирического диптиха использует цитатные обертоны из Россетти. Отсылки к Россетти в связи с ахматовским циклом могут показаться не мотивированными⁸. Однако интригуют некоторые факты.

Мини-цикл «Читая „Гамлета“» был написан в период между поэмкой (1907 г.) и венчанием (апрель 1910 г.) Ахматовой и Николая Гумилева, весьма непростой с точки зрения их взаимоотношений. Известно, что Гумилев видел сходство Ахматовой с акварелью Россетти “*Моппа Помона*”, изображающей сидящую женщину с яблоком в руках и розами на коленях⁹. В рамках гендерных исследований женские портреты Россетти интерпретируются как репрезентации «мужского (патриархального) взгляда» на женскую идентичность. С этой точки зрения, «даже некоторые „современные“ зрители в нынешнюю эпоху относительной сексуальной раскрепощенности чувствуют себя неуютно, глядя на Монну Помону; она слишком самоуверенна, слишком „свободна (непринужденна)“ и слишком выходит из-под нашего подчинения, чтобы можно было бы спокойно наслаждаться ею» [40].

Для того чтобы сделать какие-либо выводы из гумилевского отождествления акварели Россетти с Ахматовой, добавлю следующее: Ахматова полагала, что стихотворный цикл Гумилева «Беатриче», который открывается стихотворением, написанным в 1906 г. и содержащим отсылки как к картине Россетти “*Beata Beatrix*”, так и к его сонетам, обращен к ней [Стихи и письма. Анна Ахматова. Н. Гумилев 1986, 198; 210–211]. В живописном облике героини “*Beata Beatrix*” («Блаженная Беатриса») слились возвышенная одухотворенность дантовой Беатриче и губительная обольстительность *femmes fatales*, то есть представлен тот хрупкий баланс меж «ангелом» и «чудовищем», который разрабатывался прерафаэлитам¹⁰. В лирической героине гумилевского цикла «Беатриче» воплощен тот же канон женской идентичности. В стихах Гумилева, посвященных Ахматовой, фиксируется основная бинарная оппозиция мужского видения женщины, которую составляют образы «ангела» и «ведьмы». Как писала Ахматова, это и «влюбленная в Мефистофеля Маргарита», и «женщина-вамп в углу», и «просто отравительница», и «киевская колдунья с Лысой горы» [11, с. 152].

В ранней лирике Ахматовой, в свою очередь, драматизируется амбивалентное раздвоение между двумя возможными образами женского – традиционным патриархальным идеалом и идеалом феминистским. С этой точки зрения показательна рецензия Юлиа Айхенвальда на стихотворные сборники Ахматовой «Вечер», «Четки», «Белая стая» и «Подорожник». Критик увидел в них явление «образа женской души, которая приняла любовь как отраву, недуг и удушье», «страдалицу» любви, которая «хочет быть прирученной, покоренной, и неспроста чи-

таем мы в одном ее стихотворении: „Муж хлестал меня узорчатым, вдвое сложенным ремнем“ <...> Бывают у нее минуты, когда общая смиренность ее отходит вдаль и сменяется реакцией безудержного и буйного протеста» [1].

Можно предположить, что акты прочтения Ахматовой картин (а, возможно, и сонетов Россетти), а также опосредованной этими картинами драматической жизненной истории Россетти и его ученицы, музы, жены Э. Сиддал¹¹ рефигурировали ее *Я*, продуцируя модель для интерпретации собственного опыта, в котором были точки схождения с опытом Сиддал и Россетти.

Известная в среде художников натурщица Элизабет Сиддал вышла замуж за Россетти, который был «одарен, красив, умен, будучи обожаемым любимцем и гордостью своей матери и двух сестер, а также героем небольшой группы художников, к которой он принадлежал» [39, с. 255]. Аналогично Ахматова связывает свою судьбу с путешественником, поэтом и организатором различных литературных групп. В годы, предшествующие замужеству, у Анны Горенко и Лиззи Сиддал уже была, как выразилась Ахматова, «очень большая и страшная жизнь», и стихи Ахматовой 1910–1911 гг. были «не началом, а продолжением» этой жизни [11, с. 220]. Обе выходили за рамки социальных представлений о женственности своего времени: Сиддал не отличалась примерным поведением и высокой моралью, предписываемым этикой Викторианской эпохи [41]; юная Ахматова также «...не очень импонировала „добродетельным“ обывательницам затхлого и очень дурно и глупо воспитанного Царского Села», не признавая «никакого насилия над собой – ни в физическом, ни тем более, в психологическом плане» [25, с. 6, 12]. Общими были и проблемы со здоровьем (туберкулез), а также нестабильность психики, экзальтированность и склонность к депрессиям¹².

В целом психологическое наполнение одного десятилетия (конец 1903 г. – знакомство Ахматовой с Гумилевым, 1910 г. – венчание, 1912 г. – завершение отношений¹³) напоминало атмосферу бытия Россетти и Сиддал в течение приблизительно такого же количества лет: в 1849 г. Сиддал становится одной из ведущих моделей Братства прерафаэлитов, в 1860 г. она венчается с Россетти и в 1862 г. умирает. Атмосферу этих взаимоотношений Элберт Хаббард воспроизвел таким образом: «Он любил ее с всепоглощающей страстью – любил за ее замечательную физическую красоту, и то, чего, возможно, не хватало в ее разуме, он был в состоянии восполнить. И она приняла его любовь, как должное, как если бы это была ее обязанность, как если бы это всегда принадлежало ей. Она не была взволнована жгучим натиском; нет, она просто спокойно и безмятежно приняла это как само собой разумею-

щесся. Вряд ли правильно будет сказать, что она была равнодушна, но Бёрн-Джонс (английский живописец, близкий к прерафаэлитам. – Г.М.), впечатлившись прекрасным спокойствием мисс Сиддал, сказал: „Любовь никогда не взаимна – один любит, а другой соглашается быть любимым“» [39, с. 220].

Разумеется, нет уверенности в том, что созидание себя как субъекта в 1900–1910 гг. проходило у Ахматовой по линии идентификации с Лиззи Сиддал, о которой Россетти в одном из писем писал: «Она по праву может сказать: „Ни один человек (мужчина) не заботился о душе моей“. Я не думаю, что мое давнее знакомство с ней ставит меня в исключительное положение» [цит. по: 39, с. 265]. Но вполне возможно, что процесс «прочтения» «текста» о Россетти и Сиддал научал Ахматову тому, что Рикёр назвал проспективным артикулированием, взглядом в будущее – *prospection* [42, с. 193].

Прочитую фрагмент из письма Гумилева от 9 апреля 1913 г.: «Милая Аня, я знаю, ты не любишь и не хочешь понять это, но мне не только радостно, а и прямо необходимо по мере того, как ты углубляешься для меня как женщина, укреплять и выдвигать в себе мужчину» [8, с. 236]. В этом высказывании останавливают на себе внимание два момента: позиция Гумилева и обозначенная им позиция Ахматовой. Женщина (Ахматова) для Гумилева выступает как *Другой* мужчины – зеркало, отражающее его собственную мужественность, включающую и творческую энергию. Ахматова же, судя по всему («ты не любишь и не хочешь понять это»), отказывалась от подобного, весьма распространенного в творческой элите Серебряного века конструирования «самости». Сравним записи поздней Ахматовой: «...я отстаивала себя. Мне тоже надо было остаться самой собой, а не стать ученицей, мироносицей и т. д.»; «...весь мой протест ...было инстинктивное желание сохранить себя, свой путь в искусстве, свою индивидуальность. Действительность поразительно, как девочка, 10 лет находившаяся в непосредственной близости от такого властного человека и поэта, наложившего свою печать на несколько поколений молодых, ни на минуту не поддавалась его влиянию...»; «<Гумилев> не оказал ни малейшего влияния на девочку, которая была с ним рядом, и к которой он был привязан так долго огромной трагической любовью (а м. б., именно потому)» [11, с. 233, 272–273, 625].

Имеет ли мой долгий экскурс в викторианскую эпоху отношение к «гамлетовскому» стихотворению Ахматовой? Самое непосредственное, если учесть два обстоятельства.

Первое: именно Лиззи Сиддал позировала Джону Э. Милле, когда он писал свою знаменитую «Офелию»¹⁴. Второе: с определенной долей вероятности можно предположить, что Ахматова могла иметь представ-

ление о шекспировских этюдах Д. Г. Россетти. В ахматовском фонде Рукописного отдела РНБ хранится лондонский альбом его рисунков, подаренный Ахматовой Гумилевым в 1906 г.¹⁵ [24]. И здесь интерес представляет то, что выполненные Россетти рисунок пером и акварель под одним и тем же названием – «Гамлет и Офелия» – иллюстрируют ситуацию в молельной: возвращение принцу подарков, сопровождающееся диалогом Гамлета и Офелии, в первой сцене III акта шекспировской трагедии. А это как раз тот сегмент «Гамлета», реплики из которого стали структурной формантой первой строфы цикла Ахматовой.

Как уже писалось выше, Ахматова нарушила сложившуюся традицию поэтической интерпретации тех сцен «Гамлета», которые завершают сюжетную линию Офелии, – сцен безумия¹⁶ и смерти. Эти трагически эпизоды возьмут на себя смыслообразующую функцию в лирике Ахматовой только спустя десятилетия – в цикле 1960-х гг. «Полночные стихи». В этом же, раннем, цикле только два первых стиха: *У кладбища направо пылил пустырь, / А за ним голубела река* – могут быть прочитаны как текст, который содержит ориентиры (*кладбище* и *река*), указывающие на предстоящую участь Офелии или на витающую над всеми сюжетными линиями шекспировской трагедии тему смерти. Хотя, безусловно, прав Борис Пастернак, писавший о том, что жестокость Гамлета в разговоре с Офелией звучит как «заблаговременный реквием» [20, с. 276].

В тексте ахматовского цикла наблюдаются прямое цитирование реплик Гамлета из III акта трагедии (*...иди в монастырь или замуж за дурака*)¹⁷ и преобразование цитатного материала (*Я люблю тебя, как сорок ласковых сестер*) из V акта трагедии Шекспира – из сцены похорон Офелии¹⁸.

Предположим, что лирической героине Ахматовой «запомнилась речь» Гамлета не только относительно монашеского или супружеского будущего Офелии, но и оскорбительная, инвективная тональность всех иных реплик раздираемого противоречивыми чувствами и самоанализом принца. Во многом исходя из них, виднейшие филологи рубежа веков – автор предисловий к отдельным переводам Шекспира (1902–1905) Фаддей Зелинский¹⁹ и Иннокентий Анненский – одинаково объясняли отношение принца к Офелии. Зелинский в статье 1904 г. писал: «...Гамлет отдался неотлучной спутнице – меланхолии, после того как он изверился в чистоте своей матери. <...> Грусть Гамлета была неизлечимой: яд, отравивший его жизнь, исходил от матери, а другой матери судьба ему дать не могла» [12]. Анненский в работе 1907 г. объяснял: «Офелия мучит Гамлета, потому что в глазах его неотступно стоит тень той сальной постели, где тощий Клавдий целует его старую мать.

<...> Офелия погибла для Гамлета не оттого, что она безвольная дочь старого шута, не оттого даже, что она живность, которую тот хотел бы продать подороже, а оттого, что брак вообще не может быть прекрасен и что благородная красота девушки должна умирать одинокая, под черным вуалем и при тающем воске церковной свечи» [2, с. 168–169].

Закрывающее весь цикл высказывание – узнаваемая реплика Гамлета о любви, сила которой превосходит любовь сорока тысяч братьев, – утрачивает в устах ахматовской Офелии свою пафосную гиперболическую экспрессию (у Шекспира эта экспрессивность вызвана аффектацией речей и поведения Лаэрта). И гамлетовское «фразистое чувство» (И. Тургенев) обретает словесную форму утешения: *Я люблю тебя, как сорок / Ласковых сестер*.

Предсказуемость этих последних стихов цикла провоцируется характером Офелии, о которой современник Ахматовой, один из ведущих европейских литературных критиков Георг Брандес, вступая в полемику с «чувственной» интерпретацией образа Офелии, предложенной Гете, писал: «Она – кроткое, покорное создание без силы сопротивления; *это душа, которая любит, но любит без страсти*, дающей женщине самостоятельность действия. <...> *Она совсем не поняла печали Гамлета по поводу образа действий матери*. Она остается свидетельницей его подавленного настроения, не подозревая его причины» [6; курсив мой. – Г.М.].

Важна и семантика отточия (одна из форм ахматовской «поэтики недосказанности»), предвещающего ласковое сестринское утешение: *От подобных оговорок / Всякий вспыхнет взор... / Я люблю тебя, как сорок / Ласковых сестер*. Оно маркирует паузу, необходимую для восприятия заключительного высказывания, в котором со всей очевидностью сливаются голоса персонажа (Офелии), эксплицированного персонажа стихотворения (*Я* – Офелия) и имплицитного автора²⁰. Этот единый голос отвечает на муку телесного существования Гамлета духовным (сестринским) словесным жестом, приобретающим, благодаря сакральной символике числа *сорок*, семантику совершенной полноты, гармонии²¹.

Этот вывод, в целом, совпадает с мнением Валерия Каблукова, исходившего из иного – из со/противопоставления цикла Ахматовой и стихотворения Александра Пушкина «Ты и Вы»: «... у Ахматовой телесная суть мироздания табуирована. Любовь „сестры“ – любовь только духовная, пусть и гиперболизированная числительным» [15]. Сходство исследовательского результата не вызывает удивления: как известно, культурная атмосфера Серебряного века была пропитана платоновскими мотивами Афродиты Небесной и Афродиты Простонародной в исполнении Вл. Соловьева, С. Булгакова, И. Анненского, Вяч. Иванова,

Д. Мережковского, Н. Бердяева и др.²². Сказанное косвенно можно подтвердить записью Павла Лукницкого от 1 августа 1927: «<Ахматова> ...Не любит телесности. Телесность – проклятье земли. Проклятье – с первого грехопадения, с Адама и Евы... Телесность всегда груба, усложняет отношения, лишает их простоты, вносит в них ложь, лишает отношения их святости... Чистую, невинную, высокую дружбу портит...» [17, с. 287].

Однако нельзя оставить без внимания и иное.

Во-первых, в переводах трагедии «Гамлет» как А. Кроненбергом, так и К. Р., Офелия обращается к принцу на *вы*, а он к ней – на *ты*. Ахматова, перевоплощаясь в Офелию, вступает в диалог с оскорбленным наследником и мучимым подозрениями возлюбленным на равных: *И как будто по ошибке / Я сказала: «Ты...»*. Описанная в стихотворении реакция адресата внезапного обращения на «ты» богата оттенками: от мелькнувшей на лице улыбки (недоверия? радости?) до вспыхнувшего (надеждой? страстью?) взора: *Озарилась тень улыбки / Милые черты / От подобных оговорок / Всякий вспыхнет взор...* Во-вторых, отмеченное выше ахматовское многоточие как эмоционально наполненный знак может целомудренно обозначать «динамику неназванного» (Л. Гинзбург) – возможное (предполагаемое) эротическое развитие сюжета «Офелия – Гамлет». Таким образом, в акте восприятия/преобразования трагедии Шекспира, в точке пересечения мира «Гамлета» и Ахматовой-читателя, конструируется смысл образа Офелии как умиротворяющей, внемчужественной спасительной силы, не без нюанса намеченной и тут же безжалостно (играючи?) отброшенной возможности иного развития любовной дуэли.

Думается, что Ахматова вкладывала в это личные смыслы. Сравним с ее письмом С. В. фон Штейну от 11 февраля 1907 г.: «Я отравлена на всю жизнь, горек яд неразделенной любви! Смогу ли я снова начать жить? Конечно, нет! Но Гумилев – моя Судьба, и я покорно отдаюсь ей. [...] Я клянусь Вам всем для меня святым, что этот несчастный человек будет счастлив со мной» [4, II, с. 184]. Противоречит ли прочитываемое в этом письме горькое смирение перед судьбой той возможной идентификации с гордой и одинокой Лиззи Сиддал, с роковыми чарами монны Помоны, с амбивалентными образами россеттиевской Блаженной Беатрисы и гумилевской Беатриче, о которых писалось выше?

С точки зрения Рикёра, на пути обретения самости через чтение и структурирование читаемого возможны утраты и противоречия в самопонимании, что свидетельствует о «принципиальной непрочности идентичности» [13, с. 15]. В записках об Ахматовой Лидия Чуковская воспроизводит такой диалог: «<Чуковская говорит> У вашей героини

существуют разные способы превращать в праздник любую беду, оскорбление, обиду. Ей есть куда отступать... <...> Кто-то сказал ей „Ну что ж, иди в монастырь / Или замуж за дурака“. Но и эта речь – эта обида – превращена ею в торжество.<...> Смерть Блока? Горе? Потоки торжества: „А Смоленская нынче именинница“ ... – Вы напишете об этом когда-нибудь? – спросила Анна Андреевна неожиданно жалобным голосом» [35, с. 153]. Перед нами признание в использовании стратегии «силы через слабость»²³. На мой взгляд, она проявилась в экспликации лирического Я первой части цикла «Читая „Гамлета“» собственного достоинства (пусть и лишённого внешнего атрибута силы/власти – «горностаевой мантии» на плечах), а лирического субъекта второй части диптиха – в переходе на ты, в открытом (невозможном для сдержанной шекспировской Офелии, следующей советам отца и брата) признании в любви, означенной Афродитой Небесной.

Намеченные выше ахматовские рефигурации воображаемых связей, обусловленные столкновением мира текста и «жизненного мира», предоставили шанс интерпретировать цикл «Читая „Гамлета“» как произведение, написанное для художественного «прояснения» отношений с Н. С. Гумилевым. отождествление ахматовского Я (читателя культурных текстов) с Другим (персонажами этих текстов и мифологий) расширили сферу ее личностного эмпирического опыта, ибо «только умеющий читать свою жизнь в свете произведений, переданных его культурной средой, способен рассказать сам себя» [27, с. 102].

В дальнейшем, вплоть до 1963 г., Ахматова не использовала ни живописные аллюзии, ни шекспировскую модель «Офелия – Гамлет» для символизации своих любовных отношений с Гумилевым или с кем-либо другим. В зрелые годы внимание Ахматовой-читателя было приковано к иному персонажу шекспировской трагедии – к королеве Гертруде, но это история самопознания другого рода [см.: 19, с. 282–302].

Примечания

1. Для дальнейших рассуждений важно, что объекты изобразительного искусства также могут прочитываться, являясь, с точки зрения семиотики, знаковыми структурами, т.е. текстами.

2. Английский язык Ахматова начала изучать с октября 1927 г. [34, с. 292]. Цикл Ахматовой датирую 1909 г., следуя принятой в ахматологии традиции включения цикла в состав сборника «Вечер».

3. Используется терминология П. Рикёра. Конфигурация – это мир самого текста, трансформирующий реальность. Рефигурация «знаменует собой взаимопересечение мира текста и мира слушателя или читателя... а стало быть, взаимопересечение мира, конфигурированного поэмой, и мира, в котором разворачивается реальное действие...» [22, с. 87].

4. На мой взгляд, процесс самоидентификации в тексте стихотворения происходит в результате мысленного контакта Я (Офелия) с ты (Гамлетом). И здесь выражу несогласие с мнением С. Ю. Артемовой, соотносящей лирическое «я» второго стихотворения цикла с Гамлетом на основании одной лишь аллюзии на реплику шекспировского героя [3, с. 134]. Представляется, что в обоих стихах цикла лирическое «я» сопоставимо только с Офелией. Правомерной представляется точка зрения Ж. Н. Колчиной, отметившей, что у Ахматовой Офелия вписывается в автобиографический миф, «переходящий в ахматовский миф о волевой женщине, противостоящей негармоничному миру» [16, с. 16–17]. Иными словами, «присвоение» лирическим «я» ахматовского цикла видоизмененной реплики Гамлета (Я люблю тебя, как сорок / Ласковых сестер) может прочитываться как проявление «мужественных» начал ее ранней лирики.

5. Работа Л. И. Шестова «Шекспир и его критик Брандес» впервые была издана в 1899 г.

6. Отсылка к Дж. Джойсу – вполне обоснованная аллюзия. Ахматова неоднократно перечитывала «Улисса», и Р. Д. Тименчик, к примеру, подметил полигенетичность строк «Эльсинорских террас парапет» в «Поэме без героя», усмотрев в них намек не только на «Гамлета», но и на сцену в первой главе романа Джойса [28, с. 670].

7. В первой строфе ахматовского стихотворения строки «Принцы только такое всегда говорят, / Но я эту запомнила речь, – / Пусть *струится* она *сто веков подряд* / Горностаевой мантией с плеч» (Курсив мой. – Г.М.) могут являться знаком присоединения к традиции восприятия шекспировского «Гамлета» вообще и образа Офелии в частности в качестве нетленных элементов «мирового поэтического текста». Обоснование подобного предположения – скрытая в строках отсылка к «Офелии» Рембо, стихи которого Ахматова знала наизусть: «Voici plus demilleans quelatriste Ophélie / Passe, fantômeblanc, surlelong fleuve noir; / Voici plus demille ans quesadouce folie / Murmure sa romance à labrisedusoir» [44, с. 27; курсив мой. – Г.М.] (Вот уже *более тысячи лет* печальная Офелия / *Скользит* белым призраком по черной длинной реке; / Вот уже *более тысячи лет* ее кроткое безумие / Шепчет свой романс вечернему ветру [перевод мой. – Г.М.]).

8. В перечне художников, к которым Ахматова испытывала страсти (черновик письма А. Ранниту в январе 1963 г.), имени Д. Г. Россетти, как и упоминаний о других прерафаэлитях, нет. Как нет его и в, казалось бы, исчерпывающей книге О. Е. Рубинчик [23]. Зато у Ахматовой упомянут М. А. Врубель, создавший демонизированный образ Гамлета в паре с Офелией на нескольких картинах 1880-х гг. [11, с. 284].

9. Г. В. Глѣкин, «один из ценимых Ахматовой собеседников» (Р. Тименчик) Ахматовой последних лет ее жизни, писал: «...молодой Н. С. Гумилев прислал в Киев девушке, которая буквально сводила его с ума, ... – Ане Горенко – издание Россетти, потому что ему казалось, что она похожа на „Монну“. Есть что-то неуловимое в облике Анны Андреевны – даже теперь, когда ей 70 лет – что неудержимо сближает ее с героиней картин Россетти. <...> Анна Андр<еевна>, м<ежду>п<-рочим>, обратила мое внимание на то, что в модернизме очень часто повторяется облик женщин Россетти» [14].

10. «У Россетти противопоставление живущих за рамками общепринятой морали *femmes fatales* и возлюбленных (подруг), чья красота смущает душу, и идеальных Хранительниц Святого Грааля <подразумеваются возвышенные образы двух картин Россетти “The Damsel of the Sanct Grael” («Дева-хранительница Св. Грааля») – Г.М.> едва ли не буквально олицетворяет противопоставление „чудовища и ангела“...» [40].

11. Картина “*Beata Beatrix*” (1870) посвящена именно ее памяти.

12. Иллюстрацией подобных состояний Ахматовой могут служить ее письма 1906 – начала 1907 г. [4, II, с. 178–180, 183]. Терзания были спровоцированы неразделенной любовью, с памятью о которой Ахматова вступает в брак с Гумилевым. В письме к С. В. фон Штейну от 2 февраля 1907 г. она пишет: «Помните у В. Брюсова: *Сораспятая на муку, / Враг мой давний и сестра, / Дай мне руку! дай мне руку! / Меч взнесен. Спеши. Пора.* И я дала ему руку, а что было в моей душе, знает Бог и Вы, мой верный, дорогой Сережа. Оставим это ...*всем судило Неизбежное, / Как высший долг – быть палачом.* [...] Я не пишу ничего и никогда писать не буду. Я убила душу свою, и глаза мои созданы для слез, как говорит Иоланта. Или помните вещую Кассандру Шиллера. Я одной гранью души примыкаю к темному образу этой великой в своем страдании пророчицы. Но до величия мне далеко» [там же, с. 181–182]. Примечательно, что Ахматова в этом письме конструирует свое *Я* посредством рефигурации известных ей текстов культуры.

13. «...скоро после рождения Левы (18 сентября 1912 г.), мы молча дали друг другу полную свободу и перестали интересоваться интимной стороной жизни друг друга» [11, с. 342].

14. «Элизабет Сиддал стала до такой степени ассоциироваться с образом Офелии, что теперь, скорее всего, мы относимся к ней так, как будто она и есть Офелия. Трудно не провести параллели: став Офелией, золотоволосая роковая возлюбленная прерафаэлитов становится добычей болезни. Офелия теряет своего отца, Лиззи – мертворожденного ребенка. Офелия, раздавленная горем и безумием, поет странные

песни, пока все вокруг нее теряются в догадках, что же делать. Лиззи качает пустую колыбель, призывая окружающих к тишине, чтобы не разбудить ребенка, которого не существует. Офелия тонет, Лиззи умирает от передозировки <опиума>. Наконец, Гамлет прыгает в могилу Офелии, а Россетти вскрывает могилу Лиззи. Все это так по-шекспировски прелестно» [41].

15. Об этом свидетельствует и Г. В. Глёкин (см. примечание 9).

16. Россетти отдал должное этой коллизии, написав в 1864 г. акварель “The First Madness of Ophelia” («Первое безумие Офелии»), изображающую Офелию, Лаэрта, короля и королеву.

17. Учитывая дату написания цикла, т. е. то, что Ахматова не читала трагедию в оригинале, приведу переводы шекспировской трагедии, выполненные А. Кронебергом и К. Р. <Вел. кн. Константином Константиновичем> [37, с. 163–322; 323–484], опубликованные в 1844 и 1899 гг. Пер. А. Кронеберга: «Не верь никому из нас. Иди лучше в монастырь. <...> Ступай в монастырь. Прощай! Или, если ты хочешь непременно выйти замуж, выбери дурака...». Пер. К. Р.: «Иди в монастырь; прощай. Или, если тебе уж так хочется замуж, выходи за дурака...».

18. Пер. А. Кронеберга: «Я любил / Офелию – и сорок тысяч братьев / Со всею полнотою любви не могут / Ее любить так горячо». Пер. К. Р.: «Офелию любил я; сорок тысяч братьев / Сравняться всей своей любовью не могли б / С моею».

19. Ахматова бывала на публичных лекциях Зелинского, как и на заседаниях «Академии стиха», в работе которой профессор принимал самое активное участие [34, с. 59; 70].

20. Подобное «дробление и слияние персонажей и смешение автора с его героями» [29, с. 428] – один из распространенных приемов акмеистического текста у Ахматовой. С. Ю. Артемова излагает мнение, отличное от изложенного в настоящей статье: она полагает, что роль Гамлета «передается то герою, то героине, <...> за каждой точкой зрения – своя правда и своя судьба. Таким образом, лирическая героиня А. Ахматовой примеряет и роль Офелии, и роль Гамлета. “Я” цикла Ахматовой не Гамлет и не Офелия, точка зрения лирического героя распределена между персонажами. Образ Гамлета расщепляется на двух лирических персонажей: Я и ТЫ» [3, с. 134].

21. Учтем также и многозначность слова «сестра». Так именуют монашенок в женских монастырях.

22. Есть любопытное рассуждение по поводу «крылатой» фразы Гамлета, определяющей интенсивность любовного чувства (любить, как сорок тысяч братьев), в рукописи юного Л. С. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира» (1915–1916), хронологически близкой созданию ахматовского цикла и, скорее всего, отражающей

щей указанные философско-мистические тенденции в «прочитывании» «Гамлета». Там замечено, что «сорок тысяч...» – не риторическая фраза, но маркер «совсем не той, иной, неземной, особенной любви» Гамлета, который любил Офелию «совсем не так, не просто сильнее брата, а иначе» [7, с. 274; курсив автора].

23. С точки зрения А. К. Жолковского и Л. Г. Пановой, это прагматический принцип устройства художественного мира Ахматовой в целом [10, с. 50–71].

Список использованных источников

1. Айхенвальд, Ю. И. Анна Ахматова. // А. А. Ахматова: Pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 238–254. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=10>
2. Анненский, И. Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979.
3. Артемова, С. Ю. Гамлетовские «лики» в лирике А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой. // Лики Марины Цветаевой. XIII Международная научно-тематическая конференция (9–12 октября 2005 г.). Сб. докладов. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006.
4. Ахматова, А. А. Сочинения. В 2-х т. / сост., подгот. текста и прим. М. М. Кралина. – М.: Правда, 1990.
5. Белинский, В. Г. «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. // Белинский, В. Г. Эстетика и литературная критика. В 2-х тт. Т. I. – М.: ГИХЛ, 1959
6. Брандес, Г. Шекспир. Жизнь и произведения / пер. В. М. Спаской и В. М. Фриче. – М.: «Алгоритм», 1997. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/brandes.txt>
7. Выготский, Л. С. Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира. // Выготский, Л. С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – С. 251–291.
8. Гумилев, Н. С. Сочинения в 3 т. Т. 3. – М.: Худ. Литература, 1991.
9. Джойс, Джеймс. Улисс / пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего; коммент. С. Хоружего. – М.: Республика, 1993.
10. Жолковский, А. К., Панова, Л. Г. Песни жесты мужское женское. К поэтической прагматике Анны Ахматовой. // От слов к телу: Сб. статей к 60-летию Ю. Цивьяна. – М.: Новое лит. обозрение, 2010. – С. 50–71.
11. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / сост. и подгот. текста К. Н. Суворовой; вступ. ст. Э. Герштейн. – М.; Torino: Giulio Einaudi editore, 1996.
12. Зелинский, Ф. Ф. Перикл. 1904. Режим доступа: http://az.lib.ru/z/zelinskij_f_f/text_0280oldorfo.shtml

13. Иванова-Георгиевская, Н. И. Герменевтика Поля Рикёра на пути к самопониманию: майор Ковалев в поисках идентичности. // ДОКСА: Збірник наукових праць з філософії та філології. Одесский нац. ун-т им. И. И. Мечникова. Вып. 10. – Одесса, 2006. – С. 12–25. – Режим доступа: <http://doxa.onu.edu.ua/Doxa10/12-25.pdf>

14. Из писем Г. В. Глєкина к А. А. Ахматовой / публ., вступ. заметка и коммент. Н. Гончаровой. // Звезда. – 2003. – № 10. – С. 120–128. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/letters/glekin.htm>

15. Каблуков, В. В. «Гамлет» Шекспира в метасознании русской лирики первой трети XX века. // Знание. Понимание. Умение. – 2008. – № 5. Филология. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Kablukov_Hamlet

16. Колчина, Ж. Н. Художественный мир А. А. Ахматовой: мифопоэтика. Жизнетворчество. Культура. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. канд. фил. наук. – Иваново, 2007. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-aa-akhmatovoi-mifopoetika-zhiznetvorchestvo-kultura>

17. Лукницкий, П. Н. Asumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926–1927. – Париж; М.: УМСА-PRESS; Русский путь, 1997.

18. Михайлова, Г. П. Ахматова в поисках самости. // LITERATÛRA (Vilniaus universiteto mokslo darbai). – 2009. – № 51(2). – С. 73–89.

19. Михайлова, Г. П. Самозащита Анны Ахматовой, или Виновна ли королева? // Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – 2014. – Nr.47. – P. 282–302.

20. Пастернак, Б. Л. Заметки о Шекспире. // Пастернак, Б. Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 275–281.

21. Подольская, И. И. Анненский – критик. // Анненский, И. Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 501–542.

22. Рикёр, П. Время и рассказ. Т. 1: Интрига и исторический рассказ. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/ricoeur-vol1.pdf>

23. Рубинчик, О. Е. «Если бы я была живописцем...». Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой. – СПб: Серебряный век, 2010.

24. Рубинчик, О. Е. Das Ewig-Weibliche в советском аду // Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – 2003. – Nr. 5. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/05/rubinichik05.shtml>

25. Срезневская, В. С. Дафнис и Хлоя. // Воспоминания об Анне Ахматовой / сост. В. Я. Виленкин и В. А. Черных. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 5–19.

26. Стихи и письма. Анна Ахматова. Н. Гумилев / публ., сост., прим. и вступ. слово Э. Г. Герштейн. // Новый мир. – 1986. – № 9. – С. 196–227.
27. Тета, Ж.-М. Нарративная идентичность как теория практической субъективности: к реконструкции концепции Поля Рикёра / пер. с фр. М. Маяцкого // Социологическое обозрение. – 2012. – № 11 (2). – С. 100–121.
28. Тименчик, Р. Д. Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Toronto: Водолей Publishers; The University of Toronto, 2005.
29. Топоров, В. Н., Цивьян, Т. В. Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (об одном подтексте акмеизма). // Ново-Басманная, 19. – М.: Худ. Литература, 1990. – С. 420–447.
30. Тургенев, И. С. Гамлет и Дон-Кихот // Тургенев, И. С. Полное собр. соч. и писем в 30 т. Соч. в 12 т. Т. 5. – М.: Наука, 1980.
31. Тюрина, И. И. Поэтика отражений в лирике А. Ахматовой («Северные элегии», «Полночные стихи») // Вестник Томского гос. педагогического ун-та. – 2006. – № 8. – С. 93–98.
32. Цивьян, Т. В. Взгляд на себя через посредника: «Себя как в зеркале я вижу...» // Цивьян, Т. В. Семиотические путешествия. – СПб: Изд-во ИВАНА ЛИМБАХА, 2001. – С. 9–13.
33. Цивьян, Т. В. Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини – зеркала Ахматовой // Литературное обозрение. – 1989. – № 5. – С. 29–33.
34. Черных, В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Индрик, 2008.
35. Чуковская, Л. К. Записки об Анне Ахматовой. В 3-х т. Т. 3. – М.: Время, 2013.
36. Шекспир, В. Гамлет // Полное собр. соч. Виллиама Шекспира в переводе русских писателей. В 3-х т. 5-е изд. Т. 3 / под ред. Д. Л. Михаловского. – СПб.: Изд. Н. В. Гербель, 1899.
37. Шекспир, У. Собр. соч. в 8 т. Т. 8: «Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков. – М.: Интербук, 1994.
38. Шестов, Л. И. Шекспир и его критик Брандес // Шестов, Л. И. Собр. соч. в 6 т. Т. 1. – СПб, 1911. – Режим доступа: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_shestov.txt
39. Hubbard, E. Little Journeys. Great Lovers: Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Eleanor Siddal. 1916. – Режим доступа: <http://lizziesiddal.com/Siddal-Rossetti-LittleJourneys.pdf>
40. Maloney, C. “More Stunning Than Can Decently Be Expressed”: Desire and Control in the Stunners of Dante Gabriel Rossetti. // University of Notre Dame (US, Indiana). Department of Art, Art History & Design.

2012. Режим доступа: http://genderstudies.nd.edu/assets/64255/maloney_more_stunning_web.pdf.

41. Pina, S. LizzieSiddal.com. 2004. – Режим доступа: <http://lizziesiddal.com/portal/>

42. Ricoeur, P. Du texte a l'action. Essais d'herméneutique II. – Paris: Ed. du Seuil, 1986.

43. Ricoeur P. Soi-même comme un autre. – Paris: Ed. du Seuil, 1990.

44. Rimbaud, A. Poésies. – Paris: Bookings International, 1993

READING “HAMLET”, OR THE FINDING SELF.

Mikhailova Galina Pavlovna,

*Doctor of Humanities, Professor of the Department
of Russian Philology of Vilnius University.*

(Republic of Lithuania, Vilnius)

E-mail: galina.michailova@flf.vu.lt

To analyze Akhmatova's pathway to self-awareness and self-realization the article focuses on her reading and interpretation of some cultural texts. The analysis unfolds in the direction of P. Ricoeur's reflexive tradition. In this case the reading range (Shakespeare's Hamlet) and literary characters (Ophelia), selected for self-understanding, are of a certain value. They set a personality's "individual style of existence". It is also assumed that Akhmatova's comprehension of Rossetti's paintings and a dramatic life story of G. D. Rossetti and E. Siddal, his student, muse and wife, mediated by these works, refigured her Self, producing a model for interpretation of her own experience.

Keywords: *reading, Akhmatova, Ophelia, Rossetti, Siddal, self-identification.*