

Галина Михайлова

Вильнюсский университет (Литва)
galina.michailova@flf.vu.lt

Шекспировский тезаурус Анны Ахматовой: «Читая “Гамлета”»

Предметом рассмотрения будет небольшое произведение Анны Ахматовой, состоящее из двух восьмистиший, – «Читая “Гамлета”» (1909)¹.

1

*У кладбища направо пылил пустырь,
А за ним голубела река.
Ты сказал мне: «Ну что ж, иди в монастырь
Или замуж за дурака...»
Принцы только такое всегда говорят,
Но я эту запомнила речь, –
Пусть струится она сто веков подряд
Горностаевой мантией с плеч.*

2

*И как будто по ошибке
Я сказала: «Ты...»
Озарила тень улыбки
Милые черты.
От подобных оговорок
Всякий вспыхнет взор...
Я люблю тебя, как сорок
Ласковых сестер.*

(Ахматова, 1990, 24)

Заглавие цикла интегрирует две функции: установку на генерирующий стихи текст-источник («Гамлет» У. Шекспира) и указание на характер освоения этого источника (чтение трагедии). Поэтому в дальнейших рассуждениях мы оттолкнемся

¹ Мы относим цикл Ахматовой к 1909 г., следуя принятой в ахматоведении традиции включения цикла в состав сборника «Вечер», несмотря на имеющиеся оговорки относительно датировки цикла (см. Ахматова, 1986, 387–388; Будыко, 1989).

от наличия в сознании Ахматовой как читателя «тезауруса», т.е. ориентационного ментального комплекса (Луковы, 2004), суммирующего ее представления о тех явлениях культуры, которые так или иначе связаны с именем Шекспира, – в нашем случае с трагедией «Гамлет». Взгляд на представленный выше мини-цикл как на поле взаимодействия между смысловой структурой шекспировской трагедии и тезаурусом Ахматовой как «словарем усвоенных текстов» (Толочин, 1996, 61) обусловит обилие отсылок к разнообразным фрагментам русской и европейской культуры к.ХІХ–нач. ХХ в. Однако представленные в статье ориентиры не претендуют ни на исчерпывающую полноту, ни на полномасштабную доказуемость, что не в последнюю очередь объясняется тезаурусом автора данной работы.

Итак, название цикла утверждает ту самую «продуктивность смысла» (Ю. Кристева), которая возникает в процессе чтения «Гамлета». Таким образом, с одной стороны, «Читая “Гамлета”» является, так сказать, слепком сознания Ахматовой-читателя, интерпретировавшей трагедию Шекспира. С другой стороны, как писал И.Ф. Анненский в *Предисловии* к «Книге отражений» (1906), «самое чтение поэта есть уже творчество. Поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод» (Анненский, 1979, 5). С этой точки зрения, «Читая “Гамлета”» – самодостаточный художественный текст, где Офелия является одной из форм лирической самоидентификации автора, становление которой происходит в результате мысленного контакта с «ты» (Гамлетом)².

Поэтому мы проанализируем поэтический диптих Ахматовой как результат «тезаурусной генерализации» любовной фабулы «Гамлета» в культуре Серебряного века (в пределах последнего десятилетия века ХІХ и первого десятилетия ХХ века) и как образчик преломления шекспировского сюжета в процессе создания своего типа лирической героини и своей нарративной модели.

² Здесь выразим несогласие с мнением С.Ю. Артемовой, соотносящей лирическое «я» второго стихотворения цикла с Гамлетом на основании одной лишь аллюзии на реплику шекспировского Гамлета (Артемова, 2006, 134). Представляется, что в обоих стихах цикла лирическое «я» сопоставимо только с Офелией; нам близка точка зрения Ж.Н. Колчиной, отметившей, что у Ахматовой Офелия вписывается в автобиографический миф (представляя собой один из ликов-зеркал лирической героини), «переходящий в ахматовский миф о волевой женщине, противостоящей негармоничному миру» (Колчина, 2007, 16–17). Иными словами, «присвоение» лирическим «я» ахматовского цикла реплики Гамлета может прочитываться как проявление «мужественных» начал ее ранней лирики.

Общеизвестно, насколько интенсивно в европейской (и русской в том числе) культуре рубежа веков перечитывались шекспировские тексты и осваивались их темы и мотивы. Это прочитывание и постижение обладало своей спецификой. Приведем несколько примеров.

В статье «Что такое поэзия?» (1903 г., опублик. в 1911) 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»* (Анненский, 1979, 205). Свою статью «Проблема Гамлета» (вторая «Книга отражений», 1909) Анненский выстроил «на соотношении незыблемо-завершенной ткани трагедии и бесконечной подвижности ее восприятия» (Подольская, 1979, 517), а «Гамлет» для критика-поэта явился «уникальным воплощением необъятной полноты ассоциативных возможностей слова и мысли» (там же). Будущий создатель культурно-исторической теории психики Л. С. Выготский в рукописи 1915-1916 гг. пишет: *«Художественное произведение, раз созданное, отрывается от своего создателя; оно не существует без читателя; оно есть только возможность, которую осуществляет читатель»* (Выготский, 1987, 252). При этом он ссылается на концепцию своего учителя, адепта «читательской критики» Ю. И. Айхенвальда, автора ряда «этюдов» о Шекспире, написанных в 1908-1910 гг., и на точку зрения литературоведа А. Г. Горнфельда: *«Каждый новый читатель "Гамлета" есть как бы его новый автор»* (цит. по: Выготский, 1987, 253). Л. Н. Толстой, разрушая шекспировский авторитет, в статье «О Шекспире и о драме» (1906) также постулирует себя как *«свободный от внушения читатель»* (Толстой 1983, 278). 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 Гамлета был широк: от *«чувственного и даже тайне сластолюбивого»* эгоиста у И. С. Тургенева (Тургенев, 1980, 330) до *«приниженного мышлением жизни»* скептика, не знающего чувства любви у Л.И. Шестова (Шестов, 1911, 82)³. Восприятие же Офелии не отличалось разнообразием. Думается, что в *Предисловии* к переводу «Гамлета» А. Кронебергом (переиздание ПСС

³ Работа Шестова «Шекспир и его критик Брандес» впервые была издана в 1899 г.

Шекспира в 3-х тт. в 1899 г.) резюмируются точки зрения на шекспировскую героиню, бытующие в сознании читателей и критиков рубежа веков: «...Офелия остается для всякаго очень милымъ существомъ, которое возбуждаетъ къ себѣ невольную жалость, но которое остается мало понятнымъ, и кажется при всей законченности своей, какъ-будто недочерченнымъ» (Гамлетъ, 1899, 143)⁴. Подобная трактовка образа Офелии традиционна и имеет вековую историю⁵. Поэтому нам кажется излишне категоричным утверждение В. В. Каблукова о том, что «поэзия начала XX века применила по отношению к “Гамлету” У. Шекспира... принцип зеркального “переписывания”, разворачивая в противоположную сторону образы пьесы» (Каблуков, 2008). В отношении образа Офелии это высказывание справедливо, вероятно, лишь в связи с лирикой М. И. Цветаевой и, отчасти, как увидим ниже, Ахматовой. Используя выражение героя романа Дж. Джойса «Улисс»: «...его <Шекспира> героини, которых играли юноши, это героини юношей, их жизнь, их мысли, их речи – плоды мужского воображения» (Джойс, 1993, 147)⁶, скажем, что обе поэтессы разрушают асимметрию гендерной структуры «Гамлета». Цветаева и Ахматова выступают, если использовать терминологию феминистской критики, в роли «сопротивляющегося читателя» (Цветаева в большей мере), «разворачивая» и «дочерчивая» образ Офелии в соответствии со своей поэтической мифологией, художественным темпераментом и как представители своего пола.

Личностная заинтересованность читателей «Гамлета», предысторией которой являлись шекспировские экзерсисы Белинского, Пушкина, Тургенева и др., инспирирована, конечно, тем, что за шекспировским текстом проступает сущность, более

⁴ Оговорим, что в статье используются тексты переводов «Гамлета», выполненные А.И. Кронебергом (Кронеберг, 1994, 163–322), К.Р. (К.Р., 1994, 323–484), М.Л. Лозинским (Лозинский, 1936, 1–175), М.М. Морозовым (Морозов, 1954, 331–464) и текст трагедии на языке оригинала (Hamlet, 1965).

⁵ Приведем в пример два мнения. В.Г. Белинский в знаменитой статье 1838 г. «“Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» писал, что Офелия – «...существо, которое совершенно чуждо всякой сильной потрясающей страсти, но которое создано для чувства тихого, спокойного, но глубокого...» (Белинский, 1959, 203). И.С. Тургенев в не менее известной речи «Гамлет и Дон-Кихот» (1860) говорил: Офелия – «...существо невинное и ясное до святости» (Тургенев, 1980, 330).

⁶ Отсылка к Джойсу вполне закономерна. Ахматова неоднократно перечитывала «Улисса», а Р.Д. Тименчик, к примеру, подметил полигенетичность стиха «Эльсинорских террас парапет» в «Поэме без героя», усмотрев в них аллюзию не только на «Гамлета», но и на сцену в первой главе «Улисса» (Тименчик, 2005, 670).

глубокая во временном и/или бытийном плане. Блистательная же реализация этой сущности английским драматургом обеспечила бессмертие его трагедии. Что касается Ахматовой, то, обратившись к Шекспиру в молодые годы, она не оставляла его до старости: сначала читала русские переводы, а с 1927 г. – тексты на языке оригинала (Записные книжки, 1996, 667; Лукницкий, 1997, 292, 323–324). Для нас важно то, что она представляла собою акмеистический тип креативного читателя: читала Шекспира «в том смысле, как читает поэт, филологи сказали бы: заниматься Шекспиром» (Найман, 1989, 102)⁷.

В свете вышесказанного и могут быть поняты стихи первой строфы ахматовского цикла: *Принцы только такое всегда говорят, / Но я эту запомнила речь, – / Пусть струится она сто веков подряд / Горностаевой мантией с плеч.* По определению Х. Арендт, «...пока смысл событий жив – а смысл этот может сохраняться в течение очень долгого времени, – “преодоление прошлого” может принять форму вечно повторяющегося рассказывания» (Арендт, 2003, 32). Созданная Ахматовой версия прочтения «Гамлета», онтологизирующая личный экзистенциальный опыт, знаменует собой творческий акт (и письменную объективацию «вспоминающего пересказывания событий») и как введение вечного в настоящее, и как возвращение временного к вечному (в духе известной концепции «вечного возвращения» и/или акмеистического «мирового поэтического текста»). Полагаем, что процитированные выше четыре стиха являются знаком присоединения к традиции восприятия шекспировского «Гамлета» вообще и образа Офелии, в частности, как негленного элемента «мирового поэтического текста» благодаря скрытой в двух последних строках отсылке ко второй строфе знаменитой «Офелии» Артюра Рембо, стихи которого Ахматова знала наизусть: *Voici plus de mille ans que la triste Ophélie / Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir; / Voici plus de mille*

⁷ Два факта: по свидетельству А. В. Любимовой, во время болезни в декабре 1948 г. Ахматова прочитала «четыре толстых книги о Шекспире» (цит. по: Черных, 2008, 434); в планах Ахматовой за 1957 г. значится оставшаяся ненаписанной книга, второй раздел которой, “Marginalia”, должен был включать заметки о Шекспире (Записные книжки, 1996, 667).

ans que sa douce folie / Murmure sa romance à la brise du soir (Rimbaud, 1993, 27)⁸.

Иное дело, что в поэтических произведениях русского *fin du siècle*, образы и темы которых восходят к драматической линии «Гамлет – Офелия», «вечность» Офелии обеспечивается, главным образом, экспликацией мотивов, связанных с ее безумием и смертью (песни Офелии, цветы Офелии, утонувшая Офелия). Таковы тексты, к примеру, М. Лохвицкой («Белая нимфа – под вербой печальной...», 1899), А. Блока («Офелия в цветах, в уборе...», «Есть в дикой роще, у оврага...», «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене...» [все – 1898], «Песня Офелии», 1902), И. Анненского («Ноша жизни светла и легка мне...», 1906), Б. Лившица («Второе закатное рондо» (1909, опубликовано в 1912)), В. Брюсова («Офелия», 1911), И. Северянина («Сонет» памяти А. Тома, автора оперы «Гамлет», 1912), Б. Пастернака («Уроки английского», 1917), М. Цветаевой («Офелия – Гамлету», «Диалог Гамлета с совестью» [оба – 1923]). Было ли это инспирировано поэтической культурой, в частности, известным «*Офелия гнула и пала...*» А. И. Фета (из стихотворения 1846 г. в цикле «К Офелии») или тем же Рембо, либо живописной традицией, к примеру, образами обезумевшей или погруженной в воду Офелии на картинах Э. Делакруа, Дж. Э. Миллеса, А. Хьюза, К. Маковского, Д. Г. Россети, Дж. У. Уотерхауса, О. Редона – предмет отдельного разговора.

Здесь же заметим, что в случае с популярным в России той эпохи французским художником Данте Габриэлем Россетти литературный учитель Ахматовой, Анненский, в цитировавшейся выше статье «Что такое поэзия?», рассуждая о беспрестанном «творении Гамлета», веками влекущем к себе человеческую мысль, отдает пальму первенства Россетти-поэту, но не Россетти-праерафаэлиту: «*И если бы даже сам Данте Габриэль Россетти попробовал кистью передать нам Офелию, то неужто, бессильно подпадая ее очарованию, вы бы ни на минуту не оскорбились за ту вечную Офелию, которая может существовать только символически, в бессмертной иллюзии слов?*» (Анненский, 1979, 205). Учитывая широту интересов и блестящую эрудицию Анненского, несколь-

⁸ Вот уже более тысячи лет печальная Офелия
Проходит, как белый призрак, по длинной черной реке;
Вот уже более тысячи лет ее кроткое безумие
Шепчет свой романс вечернему ветерку (перевод мой. – Г. М.)

ко смущает сослагательное наклонение в процитированном высказывании, потому что Россетти создал четыре работы по мотивам шекспировского «Гамлета». Два его рисунка под названием «Гамлет и Офелия»⁹ иллюстрируют ситуацию встречи Гамлета и Офелии в первой сцене III акта, т.е. тот сегмент шекспировского текста, реплики из которого стали структурной формантой первой строфы цикла Ахматовой, которая нарушила сложившуюся традицию поэтической интерпретации по преимуществу тех сцен «Гамлета», которые завершают сюжетную линию Офелии. Эти сцены возьмут на себя смыслообразующую функцию в лирике Ахматовой только спустя десятилетия – в цикле 1960-ых гг. «Полночные стихи». В этом же, раннем цикле, только два первых стиха первой строфы цикла, являя собой непритязательную пейзажную зарисовку, могут быть прочитаны как текст, который содержит ориентиры (*кладбище и река*), указывающие на предстоящую участь Офелии¹⁰. Хотя, безусловно, прав Б. Л. Пастернак, писавший о том, что жестокость Гамлета в разговоре с Офелией звучит как «*заблагвременный реквием*» (Пастернак, 1990, 276).

Опираясь на вышеизложенное, а также на непростой, с точки зрения взаимоотношений Ахматовой и Н. С. Гумилева, биографический контекст мини-цикла, написанного в период между помолвкой и венчанием, с определенной долей вероятности можно предположить, что шекспировская «упоминательная клавиша» (Р. Тименчик) ахматовского лирического диптиха рассчитана и на россетти-гумилевские цитатные обертона. Подкрепляя этот неочевидный довод¹¹, добавим следующее. Во-первых, Ахматова, судя по всему, имела представление о шекспировских рисунках Россетти: в ахматовском фонде Рукописного отдела РНБ хранится лондонский альбом рисунков Россетти, подаренный Ахматовой Гумилевым в 1906 г. (Рубинчик, 2003). Во-вторых, Гумилев видел

⁹ Мы исключаем акварели Россетти 1864 и 1866 гг. «Первое безумие Офелии» и «Гамлет и Офелия».

¹⁰ В статье Е.А. Козицкой, рассматривающей архетип воды в поэзии Ахматовой, автор указывает на то, что в «Читая "Гамлета"», как и в ряде других стихов Ахматовой, фоновое присутствие воды предупреждает об опасности, грозящей лирическому субъекту или иному персонажу (Козицкая, 1995).

¹¹ В перечне художников, к которым Ахматова испытывала пристрастие (черновик письма А. Ранниту в январе 1963 г.), имени Россетти (как и других прерафаэлитов) нет. Зато упомянут М.А. Врубель, создавший демонизированный образ Гамлета в паре с Офелией на нескольких картинах 1880-х гг. (Записные книжки, 1996, 284).

сходство Ахматовой с акварелью Россетти "*Монна Ромона*"¹². В-третьих, Ахматова полагала, что 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, 1986, 198; 210–211). Сразу оговоримся, что в дальнейшем, вплоть до 1963 г., Ахматова не использовала шекспировскую модель «Офелия – Гамлет» для символизации своих любовных отношений с Гумилевым или с кем-либо другим. Этим она отличается от Блока, который, как выразилась Т. М. Родина, «канонизировал» отношения шекспировских героев как зеркало для его взаимоотношений с женой (Родина, 1972, 103).

Обратимся непосредственно к тексту «Читая "Гамлета"». Являясь стихотворным циклом, он прочитывается как целое из двух самостоятельных частей, скрепленных цитатой (...*иди в монастырь или замуж за дурака*) и реминисценцией (*Я люблю тебя, как сорок ласковых сестер*) из «Гамлета», т.е. репликами принца из первых сцен III и V актов трагедии в рамках сюжетной линии Гамлет – Офелия. Шекспировский любовный сюжет связывает оба восьмистишия; при этом вторая часть цикла соотносится и со стихотворением А. С. Пушкина «Ты и Вы», точнее – со смыслообразующим началом оппозиции местоимений «ты» и «вы» (см. Каблуков, 2008). К выводам, сделанным В. В. Каблуковым, мы еще вернемся, отголкнувшись, однако, не от стихотворения Пушкина, а от того же Шекспира.

Прежде всего, процитируем комментарии крупнейшего шекспироведа М. М. Морозова к его прозаическому переводу «Гамлета»: «В современном английском языке, как известно, местоимение второго лица употребляется лишь во множественном числе. Но в эпоху Шекспира еще употреблялось – хотя "вы" уже начало выживать его – местоимение второго лица единственного числа. <...> Переход на "ты" часто выражал какое-либо чувство:

¹² Один из самых интересных собеседников Ахматовой последних лет ее жизни, на записи и письма которого ахматоведы ссылаются как на заслуживающие доверие тексты, Г. В. Глэкин, 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. <...> Ахматова и Россетти. Анна Андр<еевна>, м<ежду> п<рочим>, обратила мое внимание на то, что в модернизме очень часто повторяется облик женщин Россетти» (Глэкин, 2003).

гнев, возмущение, ласку, мольбу и т. д. Это заставило нас сохранить в нашем переводе число местоимения, буквально следуя подлиннику. Отсюда иногда неизбежно получается некоторая искусственность, поскольку сплошь и рядом и на языке XVI века английское местоимение "вы" скорее соответствовало русскому "ты"» (Морозов, 1954). В переводах трагедии «Гамлет» как А. Кроненбергом (1844 г.), так и К.Р. (1899 г.), т.е. тех, которыми, вероятно, и пользовалась Ахматова, Офелия обращается к принцу на *вы*, он к ней – на *ты*. В переводе же Морозова переключение Гамлета с *вы* на *ты* начинается с реплики *Иди в монастырь*.

Далее: предположим, что лирической героине Ахматовой «запомнилась речь» Гамлета не только относительно будущего Офелии, но и контекст его жестоких и категоричных слов. А этот контекст у Шекспира являет собой реплики, чрезвычайно значимые для понимания раздираемого противоречивыми чувствами и самоанализом героя: *Я вас любил когда-то. – Да, милорд, вы заставили меня этому поверить. – Вы не должны были верить мне: ведь сколько ни прививай добродетель к нашему старому стволу, в нас остается примесь греха. Я вас не любил. – Значит, я обманулась. – Иди в монастырь. Зачем тебе рожать грешников? Я достаточно честен. Однако я мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать меня не родила. Я очень горд, мстителен, тщеславен. В моем распоряжении больше преступлений, чем мыслей, чтобы их обдумать, воображения, чтобы облечь их в плоть, и времени, чтобы их исполнить. К чему таким молодцам, как я, ползать между небом и землей? Мы все отъявленные подлецы. Никому из нас не верь. Ступай своим путем в монастырь. <...> – О, помогите ему, благостные небеса! – Если ты выйдешь замуж, я дам тебе в приданое следующее проклятие: будь ты целомудренна, как лед, чиста, как снег, ты не избежишь клеветы. Ступай в монастырь, ступай. Прощай. Или, уж если ты непременно хочешь выйти замуж, выходи за дурака. Ибо мудрые люди достаточно хорошо знают, каких чудовищ вы из них делаете. В монастырь иди! И поскорей. Прощай. – Силы небесные, исцелите его! – Слыхал я и о вашей живописи: бог вам дал одно лицо, вы себе делаете другое; ваша походка смахивает то на джигу, то на иноходь; вы жеманно произносите слова, даете прозвища божьим созданиям и свое распутство выдаете за наивность. Ну вас, я больше не хочу говорить об этом, это свело меня с ума. Я заявляю, что у нас больше не будет браков. Те, которые уже вступили в брак, будут жить все, кроме одного, а другие пусть остаются в настоящем своем положении. В монастырь ступай! <...> – О, какой благородный ум повержен! <...>*

А я, самая печальная и несчастная из женщин, – я, которая впивала мед его сладкозвучных обетов, теперь вижу, как этот благородный и царственный ум стал подобен некогда сладкозвучным, а теперь треснутым колоколам, которые звучат нестройно и резко для слуха. Эта несравненная внешность, облик цветущей юности погублены безумием. О, как горько мне, видевшей то, что я видела, видеть то, что я вижу! (пер. М. М. Морозова). Отталкиваясь от выше приведенных реплик Гамлета, виднейшие филологи рубежа веков – автор предисловий к отдельным переводам Шекспира (1902–1905) Ф. Ф. Зелинский¹³ и И. Ф. Анненский – сходным образом 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» (Зелинский, 1904). 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» (Анненский, 1979, 168–169).

Ахматова, перевоплощаясь в Офелию и словно повинуюсь тому, что «...единственное число личного местоимения часто создает у Шекспира определенную эмоциональную окраску и тем самым освещает отношение лиц друг к другу» (Морозов, 1954), вступает в диалог с оскорбленным наследником и мучимым подозрениями возлюбленным на равных, допуская «оговорку»: Я сказала: «Ты...».

Следующие за этим четыре стиха стихотворения (3,4,5 и 6) вместили в себя психологическую реакцию собеседника на новое обращение: от мелькнувшей на лице улыбки (недоверия? радости?) до вспыхнувшего (страстью? надеждой на понимание?)

¹³ Ахматова бывала на публичных лекциях Зелинского, как и на заседаниях «Академии стиха», в работе которой профессор принимал самое активное участие (См.: Черных, 2008, 59, 70). Р. Д. Тименчик предполагает, что методика филологического анализа пушкиноведческих заметок Ахматовой «позволяет предположить влияние исследовательской манеры Ф. Ф. Зелинского», лектора по античной литературе на женских историко-литературных курсах Н. П. Раева, куда Ахматова поступила в начале 1910-х гг. (Тименчик, 1982).

взора. Заключительное высказывание ахматовского стихотворения – узнаваемая неточная цитата (перемена грамматического рода) – реплика Гамлета на могиле Офелии, вложенная в уста лирической героини. Любовная метафора безумца: *Сорок тысяч братьев, соединив всю свою любовь, не могли бы составить сумму моей любви* (пер. М. М. Морозова) утрачивает в стихотворении Ахматовой свою пафосную гиперболическую экспрессию. И в ответ на гамлетовское «фразистое чувство» (И. Тургенев) звучит слово «отрады и утешения» (Л. Шестов): *Я люблю тебя, как сорок / Ласковых сестер*. Предсказуемость этих последних стихов цикла провоцируется характером Офелии, о которой другой современник Ахматовой, один из ведущих европейских литературных критиков Георг Брандес, вступая в полемику с «чувственной» интерпретацией образа Офелии Гете¹⁴, 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»* (Брандес, 1997. Курсив мой. – Г. М.).

Важна и семантика знаменитого ахматовского отточия, предвещающего ласковое утешение. Многоточие в лирике Ахматовой – эмоционально наполненный знак. В данном случае он, с одной стороны, целомудренно помечает «динамику неназванного» (Л. Гинзбург) – возможное эротическое развитие сюжета «Офелия – Гамлет». С другой – маркирует паузу, необходимую для восприятия совершенно противоположного, не эротического, заключительного высказывания, в котором со всей очевидностью сливаются голоса персонажа (Офелии), лирической героини стихотворения и автора¹⁵. Этот единый голос отвечает на муку телесного существования Гамлета духовным словесным жестом, приобретающим, благодаря сакральной символике числа сорок, семантику совершенной полноты, гармонии¹⁶. Ахматовская Офелия выступает той самой спасительницей, о которой Зелинский писал в связи с поздней трагикомедией Шекспира «Перикл»:

¹⁴ Свои взгляды на трагедию Шекспира и ее персонажей И.В. Гете изложил в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (части 4 и 5).

¹⁵ Подобное «дробление и слияние персонажей и смешение автора с его героями» (Топоров, Цивьян 1990, 428) – один из распространенных приемов акмеистического текста у Ахматовой.

¹⁶ Учтем также и многозначность слова «сестра». Так именуют монашенок в женских монастырях.

«...ее <грусти Перикла> причиной была возлюбленная, излечить ее мог, в союзе со всеисцеляющим временем, другой, более достойный предмет любви. Мы с нетерпением ждем появления этой спасительницы, киренской царевны, доброй и милой, как Офелия, но счастливее ее...» (Зелинский, 1904). Наш вывод в целом совпадает с мнением В. В. Каблукова, со/противопоставившего цикл Ахматовой стихотворению Пушкина: «...у Ахматовой телесная суть мироздания табуирована. Любовь “сестры” – любовь только духовная, пусть и гиперболизированная числительным» (Каблуков, 2008)¹⁷. Сказанное косвенно можно подтвердить записью П. Н. Лукницкого от 1.08.1927: «...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...» (Лукницкий, 1997, 287)¹⁸.

Но, подобно тому, как Анненский в рамках своего «читательского» критического метода говорит за какого-либо из персонажей того или иного произведения, создает целые «монологи, входящие в состав роли» (Федоров, 1979, 552), Ахматова творит образ Офелии, выражая лирическое «я» «не только через сходство, но и через различие» (Темненко, 2005) с персонажем. В записках об Ахматовой Л. К. Чуковская воспроизводит такой диалог: «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? Поток торжества: “А Смоленская нынче именинница” ... – Вы напишете об этом когда-нибудь? – спросила Анна Андреевна неожиданно жалобным голосом» (Чуковская, 1996, 13). «Торжество» лирической героини первой части цикла – в экспликации своего

¹⁷ Оппозиция духовного и телесного коррелирует с аналогичными высказываниями Анненского в его статьях «Драма на дне» (опубл. в «Книге отражений») и «Трагедия Ипполита и Федры» (публ. 1902, 1908 гг.), что зафиксировано Р.Д. Тименчиком при интерпретации стихотворения «В Зазеркалье» (Тименчик 2005, 190,605).

¹⁸ Иное дело, что в рукописи юного Л. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира» (1915-1916), т.е. хронологически близкой созданию ахматовского цикла и, скорее всего, отражающей определенные мистические тенденции 1910-х гг. в «прочитывании» «Гамлета», 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» (Выготский 1987, 274. Курсив Выготского).

королевского достоинства, в «горностаевой мантии» на ее плечах (шекспировская же Офелия, напротив, в этой сцене лишается всех надежд на возможное «царственное» супружество). «Торжество» лирического субъекта второй части диптиха – в переходе на «ты», в открытом признании в любви (у Шекспира Офелия более чем сдержанна, следуя советам отца и брата).

Выйдя на автопсихологический уровень ахматовского миницикла, можем приоткрыть несколько иные смысловые перспективы рассмотренных выше текстовых сегментов. Так, рассуждая о контексте реплик Гамлета, процитированных Ахматовой, обратим внимание на следующий фрагмент: *Когда ты выйдешь замуж, вот тебе в приданое мое проклятие; будь чиста, как лед, бела, как снег, – ты все-таки не уйдешь от клеветы. Ступай в монастырь* (пер. А. Кронеберга. Выделено мной. – Г. М.). В этой реплике Гамлета мы найдем прообраз будущей судьбы автора цикла «Читая "Гамлета"» (через 13 лет будет написано стихотворение «Клевета»). Это ли не пример отмеченного ею самой, в данном случае опосредованного Шекспиром, визионерства?

Подведем некоторые итоги. В разные годы активизировались разные сегменты шекспировского тезауруса Ахматовой – сонетный, макбетовский, клеопатровый и другие¹⁹. В отличие от Блока или Пастернака, сознательная экспликация тем и мотивов «Гамлета» случалась не часто. Возможно, Ахматова осознавала, какого (пушкинского!) качества тексты могут (и должны!) продуцироваться шекспировской трагедией и не вступала на тропу «эфебов» (Х. Блум) Шекспира. В доказательство приведем воспоминание Т. Венцловы: «Чуть позже, в апреле 1964 года, меня к Анне Андреевне привел московский переводчик и подпольный в то время поэт Андрей Сергеев. <...> Андрей Сергеев тогда прочитал ей свои стихи, как бы небольшую драматическую поэму на тему "Гамлета". <...> Ахматова похвалила эти стихи и опять сказала фразу, которая мне запомнилась: "Чаша бывает так полна, что из нее падает пена. Это и есть новые произведения. Вот так случилась у Пушкина "Сцена из Фауста". Такое может случиться и с Гамлетом"» (Анна Ахматова: последние годы, 2001, 80). В пе-

¹⁹ По точному замечанию А. Г. Наймана, относящемуся к чтению Ахматовой Шекспира, «...в разные периоды разные вещи или на разное обращая внимание в одной и той же» (Найман, 1989, 330).

риод 1907-1910 гг., 1940-ого г. (цикл «В сороковом году»)²⁰ и в 1963 г. гамлетовский компонент шекспировского тезауруса Ахматовой актуализировался. В случае с «Читая "Гамлета"» это, вероятно, было связано с личной жизненной ситуацией (отношениями с Н. С. Гумилевым), а также со сведениями, установками, ценностями, предоставленными в распоряжение Ахматовой временем и местом – вхождением в интеллектуальную и художественную элиту России рубежа веков. В иерархии тезаурусного комплекса значимой для Ахматовой части элиты (А. Блока, И. Анненского, Вяч. Иванова, Н. Гумилева, М. Кузмина, проф. Ф. Ф. Зелинского) Шекспир занимал высшую ступень, а ниспровержение английского драматурга (случай Л.Н. Толстого) как нельзя лучше иллюстрирует лермонтовское «кумир поверженный – все бог». В этом случае цитирование Шекспира обеспечивало необходимое для молодой поэтессы «корпоративное понимание» (Луков, 2005, 29), особенно в акмеистическом кругу, где, как известно, имя Шекспира, наряду с именами Ф. Рабле, Ф. Вийона и Т. Готье, было «краеугольным камнем» и «стихией высокого напряжения» (Н. Гумилев) созидающегося литературного направления.

Что касается упомянутого выше стихотворного цикла 1963-1965 гг. «Полночные стихи», то он щедро откомментирован исследователями (Р. Тименчиком, А. Найманом, Вл. Мусатовым, Л. Зыковым и др.). Нам представляется весьма точным суждение Р. Д. Тименчика о том, что шекспировская цитата, которая фигурирует в первой строфе первого стихотворения цикла, становится «эмблемой» «Полночных стихов», «сплетая любовь и смерть» (Тименчик, 2005, 178)²¹. С нашей точки зрения, Ахматова последовательно проецирует практически все тексты цикла «Полночные стихи» на темы, сюжеты и образы трагедии «Гамлет». Так, «Предвесенняя элегия» в паре со стихотворением «Зов» представляется нам монологом лирического «я» как Офелии. В связке эти стихотворения воспроизводят любовную линию «Гамлет – Офелия»: его вину перед ней (*Непоравимо виноват / В том, что приблизился ко мне / Хотя бы на одно мгновение...*); его «обрученность» с той тишиной, т.е. смертью (*Твоя мечта – исчезновение, / Где смерть*

²⁰ «Гамлетовы» аллюзии в пяти стихотворениях цикла проанализированы Л. Г. Кихней и И. В. Фоменко (Кихней, 1997, гл. 3; Фоменко, 2003, 127–139). См. также: Топоров, 1989, 6–14.

²¹ И. Служевская увидела «стилистику шекспировского куплета» (песни Офелии) в поэтике II главы «Реквиема» (1938) (Служевская, 2008, 54–55).

лишь жертва тишине»²²); его и ее «невстречу» в жизни и «встречу» в смерти-тишине (*Противишись, он щедро остался / Он насмерть остался со мной*)²³. Но это уже тема отдельной статьи.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненский И. Ф., 1979, *Книги отражений*. Москва: Наука.
- Артемова С. Ю., 2006, Гамлетовские "лики" в лирике А.А. Ахматовой и М. И. Цветаевой. - *Лики Марины Цветаевой*. XIII Международная научно-тематическая конференция (9-12 октября 2005 года). Сб. докладов. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 133–137.
- Ахматова А. А., 1986, *Сочинения. В 2-х т.* Москва: Худ.лит. Т. 1.
- Ахматова А. А., 1990, *Сочинения. В 2-х т.* Москва: Правда. Т. 1.
- Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова, 2001, Сост. О. Е. Рубинчик. С.-Петербург: Невский Диалект.
- Арендт Х., 2003, *Люди в темные времена*. Москва: Московская школа политических исследований.
- Белинский В. Г., 1959, "Гамлет", драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета: - *Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика*. В 2-х тт. Москва: Гос. изд-во худ. лит. Т. I., 162–252.
- Брандес Г., 1997, *Шекспир. Жизнь и произведения*. Москва: Алгоритм.
- Будыко М. И., 1989, Рассказы Ахматовой. - *Звезда* 6, 70-87.
- Выготский Л. С., 1987, Трагедия о Гамлете, принце Датском, У.Шекспира. - *Выготский Л.С. Психология искусства*. Москва: Педагогика., 251-291.
- Гамлетъ, 1899. - *Полное собр. соч. Виллиама Шекспира в переводе русских писателей. В 3-х т.* С. - Петербург, т. 3, 139–145.
- Глёкин Г. В., 2003, Из писем Г. В. Глёкина к А. А. Ахматовой. - *Звезда* 10, 120–128. - <http://www.akhmatova.org/letters/glekin.htm>
- Джойс Д., 1993, *Улисс*. Москва: Республика.
- Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966)*, 1996, Москва – Torino: Giulio Einaudi editore.
- Зелинский Ф. Ф., 1904, *Перикль*. - http://az.lib.ru/z/zelinskij_f_f/text_0280oldorfo.shtml

²² Ср. у Шекспира: из монолога и предсмертной реплики Гамлета в Акте 3, сц. 1 и Акте 5, сц. 2 – *To die, to sleep; /To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub; /For in that sleep of death what dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil, / Must give us pause: there's the respect / That makes calamity of so long life; O, I die, Horatio <...> The rest is silence* (В пер. М. Л. Лозинского: Умереть, уснуть – / И только; и сказать, что сном кончаешь / Тоску и тысячу природных мук, / Наследье плоти, – как такой развязки / Не жаждать?; Я умираю; <...> Дальше – тишина).

²³ Ср. у Шекспира: неоднократное «Прощай» в разговоре Гамлета с Офелией, когда он решился на мщение и отказался от любви к ней (Акт 3, сц. 1), и развязка трагедии – смерть обоих.

- К. Р., 1994, Трагедия о Гамлете, принце Датском в 5 актах. Пер. К. Р. (Константин Константинович Романов). - Шекспир У. Собр. соч. в 8 т. т. 8: «Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков. Москва: Интербук.
- Каблуков В. В., 2008, «Гамлет» Шекспира в метасознании русской лирики первой трети XX века. - Знание. Понимание. Умение, 5 – Филология. - http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Kablukov_Hamlet
- Кихней Л. Г., 1997, Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. Москва: Диалог МГУ.
- Козицкая Е. А., 1995, Архетип “вода” в творчестве А. А. Ахматовой. - Ахматовские чтения. А. Ахматова, Н. Гумилев и русская поэзия начала XX века: Сб. науч. тр. Тверь. - <http://www.akhmatova.org/articles/kozi.htm>
- Колчина Ж. Н., 2007, Художественный мир А. А. Ахматовой: мифопоэтика. Жизнетворчество. Культура. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. канд. филологических наук. Иваново.
- Кронеберг А., 1994, Гамлет. Трагедия в 5 актах. Пер. А. Кронеберга. - Шекспир У. Собр. соч. в 8 т. Т. 8: «Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков. Москва: Интербук.
- Лозинский М., 1936, Трагедия о Гамлете, принце Датском. Пер. М. Л. Лозинского. - Шекспир В. Полное собр. соч. в 8 т. Москва-Ленинград: Academia. Т. 5.
- Лукницкий П. Н., 1997, Асцитiана. Встречи с Анной Ахматовой. Париж – Москва: YMCA-PRESS – Русский путь. Т. II. 1926–1927.
- Луков Вал. А., Луков Вал. А., 2005, Тезаурус Гамлета.- Шекспировские студии: Трагедия «Гамлет. Материалы науч. семинара, 23 апреля 2005 г. Москва: Моск. гуманитар. ун-т, Ин-т гуманитар. исследований, 27–35.
- Луков Вал. А., Луков Вал. А., 2004, Тезаурусный подход в гуманитарных науках. - Знание. Понимание. Умение 1, 93–100.
- Мандельштам О. Э., 1987, О природе слова. - Мандельштам О. Э. Слово и культура, Москва: Сов. писатель, 55–67.
- Морозов М., 1954, Трагедия о Гамлете, принце датском. Пер. М.М. Морозова. - Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. Москва: ГИХЛ. - www.kulichki.com/moshkow/SHAKESPEARE/shks_hamlet9.txt
- Найман А. Г., 1989, Рассказы о Анне Ахматовой. Из книги «Конец первой половины XX века». Москва: Худ. лит.
- Пастернак Б. Л., 1990, Заметки о Шекспире. - Пастернак Б.Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. Москва: Искусство, 275–281.
- Подольская И. И., 1979, И. Анненский – критик. - Анненский И. Ф. Книги отражений. Москва: Наука, 501–542.
- Родина Т. М., 1972, Александр Блок и русский театр начала XX века. Москва: Наука.
- Рубинчик О. Е., 2003, Das Ewig-Weibliche в советском аду, Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto Academic Electronic Journal in Slavic Studies, 5. - <http://www.utoronto.ca/tsq/05/rubinichik05.shtml>

- Служевская И., 2008, *Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы*. Москва: Новое Литературное Обозрение.
- Стихи и письма. Анна Ахматова. Николай Гумилев, 1986, сост. Э. Г. Герштейн, *Новый мир* 9, 196–227.
- Темненко Г. М., 2005, Лирический герой и миф о поэте (на материале ранней лирики Ахматовой). - *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник*. Симферополь: Крымский Архив, Вып. 3, 127–152. - <http://www.akhmatova.org/articles/temnenko1.htm>
- Тименчик Р. Д., 1982, Анна Ахматова и Пушкинский Дом. - *Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография*. Ленинград: Наука, 106–118.
- Тименчик Р. Д., 2005, *Анна Ахматова в 1960-е годы*. Москва; Toronto: Водолей Publishers, The University of Toronto.
- Толочин И. В., 1996, *Метафора и интертекст в англоязычной поэзии*. С.-Петербург: Изд-во СПбУ.
- Толстой Л. Н., 1983, О Шекспире и о драме (Критический очерк). - *Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 т.*, Москва: Худ. лит. Т.15, 258–314.
- Топоров В. Н., 1989, Об ахматовской нумерологии и менологии. - *Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции*. Москва: Совет по истории мировой культуры АН СССР, Комиссия по комплексному изучению художественного творчества, 6–14.
- Топоров В. Н., Цивьян Т. В., 1990, Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (об одном подтексте акмеизма). - *Ново-Басманная, 19*. Москва: Худ. лит., 420–447.
- Тургенев И. С., 1980, Гамлет и Дон-Кихот. - *Тургенев И.С. Полное собр. соч. и писем в 30 т. Соч. в 12 т.* Москва: Наука, т. 5, 330–348.
- Федоров А. В., 1979, Стиль и композиция прозы Анненского. - *Анненский И. Ф. Книги отражений*. Москва: Наука, 543–576.
- Фоменко И. В., 2003, *Введение в практическую поэтику*. Тверь: Лилия Принт.
- Чуковская Л. К., 1996, Записки об Анне Ахматовой, *Нева* 9.
- Черных В. А., 2008, *Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой*. Москва: Индрик.
- Шестов Л. И., 1911, Шекспир и его критик Брандес. - *Шестов Л.И. Собр. соч. в 6 т.*
- С.-Петербург. Т. 1. - <http://www.vehi.net/shestov/Shekspir.html>
- Rimbaud A., 1993, *Poésies*. Bookking International, Paris.
- Shakespeare W., 1965, *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. by W.G.Clark and W.Aldis Wright. Nelson Doubleday, INC Garden City. New York. Vol. 2. P. 597–634.

A. Akhmatova's Shakespeare Thesaurus: "Reading Hamlet" Summary

The ideas and images of the Russian Silver Age played an important role in Akhmatova's growth as a poet. The present paper focuses on the intellectual and art atmosphere at the end of XIX - the beginning of XX century and on the controversy around Hamlet by Shakespeare, in which well-known writers, critics, philosophers and translators, such as L. Tolstoy, G. Brandes, L. Vygotsky, I. Annensky, L. Shestov, F. Zelinsky participated.

The paper considers the ways in which the Shakespeare thesaurus of the fin de siècle is reflected in one of Akhmatova's verses relating to her reader's experiences. Poetic cycle "Reading Hamlet" is placed in the context of Shakespearian *loci communes*. The author of this paper examines transformations of the Shakespearean motives, in particular the significant final component of the second part of the cycle. Shifting the focus of Hamlet on the prince's and Ophelia's love plot, Akhmatova presents Ophelia's character, which shift through the two parts of cycle. Parallels are drawn with A. Blok's, M. Tsvetaeva's and A. Rimbaud's poetry and the series of pictorial works on Hamlet of D. G. Rossetti.

Key words – *thesaurus of Russian culture in the Silver Age, Shakespeare, cycle of verses, love plot, character, lyrical subject.*