

АННА АХМАТОВА НА ПУТИ К ОБРЕТЕНИЮ САМОСТИ: ОТ ОФЕЛИИ К ЛИЗЗИ СИДДАЛ

Галина Михайлова

Вильнюсский университет
Кафедра русской филологии

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

Ключевые слова: Рикёр, чтение, Гумилёв, Шекспир, Россетти, идентичность.

Keywords: Ricœur, reading, Gumilev, Shakespeare, Rossetti, identity.

Изучение «отражения» лирического субъекта поэзии Анны Ахматовой в исторических и культурных «зеркалах», установленных ею самой, является одним из известных инструментов анализа творчества поэта (см., напр.: Цивьян 1989; Тюрина 2006, 93–98; Колчина 2007; Михайлова 2009, 73–89). Татьяна Цивьян со всей определенностью высказалась о сочленении зеркальной тематики у Ахматовой с «формированием представления о себе через другого» (Цивьян 2001, 11).

В статье предлагается несколько иной взгляд на проблему поэтической самоидентификации: ахматовский путь самопознания и самоосуществления будет отмечен моментом чтения и истол-

кования ею некоторых текстов культуры¹. То есть речь пойдет о «повествовательной идентичности» Ахматовой, о «той модальности, в которой автор сам понимает себя, понимая тексты, т. е. способен применить читаемые повествования к своей собственной жизни и найти в них ресурсы, необходимые, чтобы ее понять» (Тета 2012, 106). Таким образом, оставаясь в рамках проблемы самоидентификации, предлагаемое в статье краткое исследование развернется в сторону рефлексивной традиции Поля Рикёра.

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

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» (Ricoeur 1986, 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» (Ricoeur 1990, 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, имеющихся 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 нередко высказывания о ее интересе к личности и творчеству Шекспира. Стихотворный цикл *Читая «Гамлета»* (Ахматова 1990: I, 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» (Рикёр 1989, 209) – к трагедии Шекспира; во-вторых, устанавливает итоги процесса рефигурации – 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 генерали-

² Английский язык Ахматова начала изучать с октября 1927 г. (Черных 2008, 292). Цикл Ахматовой датируем 1909 г., следуя принятой в ахматоведении традиции его включения 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...» (Рикёр 1998, 87).

⁴ На наш взгляд, процесс самоидентификации в тексте стихотворения происходит в результате мысленного контакта *Я* (Офелия) с *ты* (Гамлетом). И здесь выразим несогласие с мнением С. Ю. Артемовой, соотносящей лирическое «я» второго стихотворения цикла с Гамлетом на основании одной лишь аллюзии на реплику шекспировского героя (Артемо-

зацией любовной фабулы *Гамлета* в художественном и философском сознании Серебряного века. Прочитывание шекспировских текстов и постижение их тем и мотивов в культуре рубежа веков обладало своей спецификой. Приведем 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.

(Анненский 1979, 205)

Статью «Проблема Гамлета» (1909) Анненский выстроил «на соотношении незыблемо-завершенной ткани трагедии и бесконечной подвижности ее восприятия», трагедия *Гамлет* для критика-поэта была «уникальным воплощением необъятной полноты ассоциативных возможностей слова и мысли» (Подольская 1979, 517).

Будущий создатель культурно-исторической теории психики Лев Выготский в рукописи 1915–1916 гг. писал: «Художественное произведение, раз созданное, отрывается от своего создате-

ва 2006, 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» (Колчина 2007, 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.

ля; оно не существует без читателя; оно есть только возможность, которую осуществляет читатель» (Выготский 1987, 252). Заодно он сослался на концепцию своего учителя, адепта «читательской критики» Юлия Айхенвальда, автора ряда «этюд» 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 И. С. Тургенева (Тургенев 1980, 330) до «приниженного мышлением жизни» скептика, не знающего чувства любви у Льва Шестова (Шестов 1911, 82)⁵. Восприятие же Офелии не отличалось разнообразием. Думается, что в Предисловии к переводу *Гамлета* Андрей Кронеберг резюмировал точки зрения на шекспировскую героиню, бытовавшие в сознании читателей и критиков рубежа веков:

...Офелия остается для всякаго очень мильмъ существомъ, которое возбуждаетъ къ себѣ невольную жалость, но которое остается мало понятнымъ, и кажется при всей законченности своей, какъ-будто недодочерченнымъ.

(Гамлетъ 1899, 143)

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

Подобная трактовка образа Офелии традиционна и имеет вековую историю, достаточно вспомнить В. Г. Белинского (Белинский 1959, 203) или И. С. Тургенева (Тургенев 1980, 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» [Каблуков 2008]. 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» (Джойс 1993, 147)⁶, скажем, 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 заметим, что в тех поэтических произведениях русского *fin du siècle*, образы и темы которых восходят к шекспировской линии «Гамлет – Офелия»,

⁶ Отсылка к Дж. Джойсу – вполне обоснованная аллюзия. Ахматова неоднократно перечитывала *Улисса*, и Р. Д. Тименчик, к примеру, подметил полигенетичность строк «Эльсинорских террас паранет» в *Поэме без героя*, усмотрев в них намек не только на *Гамлета*, но и на сцену в первой главе романа Джойса (Тименчик 2005, 670).

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 дру-

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 de mille ans que la triste Ophélie / Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir; / Voici plus de mille ans que sa douce folie / Murmure sa romance à la brise du soir» (Rimbaud 1993, 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 [подстрочный перевод мой. – Г.М.].)

гих. 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 допустим, что шекспировская «упоминательная клавиша» (Р. Тименчик) ахматовского лирического диптиха использует цитатные обороты 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 помолвкой (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 *Monna Pomona*, изображающей сидящую женщину с яблоком в руках и розами на коленях⁹. В рамках гендер-

⁸ В перечне художников, к которым Ахматова испытывала пристрастие (см. черновик письма А. Ранниту в январе 1963 г.), имени Д. Г. Россетти, как и упоминаний о других прерафаэлитах, нет. Как нет его и в, казалось бы, исчерпывающей книге О. Е. Рубинчик (Рубинчик, 2010). Зато у Ахматовой упомянут М. А. Врубель, создавший демонизированный образ Гамлета в паре с Офелией на нескольких картинах 1880-х гг. (Записные книжки, 1996, 284).

⁹ Г. В. Глѣкин, «один из ценимых Ахматовой собеседников» (Р. Тименчик) 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» (Из писем Г. В. Глѣкина к А. А. Ахматовой 2003).

ных 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 неудобно, глядя на Монну Помону; она слишком самоуверенна, слишком «свободна (непринужденна)» и слишком выходит из-под нашего подчинения, чтобы можно было бы спокойно наслаждаться ею.

(Maloney 2012)

Для того чтобы сделать какие-либо выводы из гумилевского отождествления акварели Россетти с Ахматовой, подчеркнем следующее: Ахматова полагала, что стихотворный цикл Гумилева *Беатриче*, который открывается стихотворением, написанным в 1906 г. и содержащим отсылки к картине Россетти *Beata Beatrix* 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 Беатрица*) слились возвышенная одухотворенность дантовой Беатриче и губительная обольстительность *femme fatales*, то есть представлен тот хрупкий баланс меж «ангелом» и «чудовищем», который разрабатывался прерафаэлитами¹⁰. В лирической героине гумилевского цикла *Беатриче* во-

¹⁰ «У Россетти *femmes fatales*, живущие за рамками общепринятой морали, и возлюбленные (подруги), смущающие душу своей красотой, противопоставлены идеальным Хранительницам Святого Грааля <подразумеваются возвышенные образы двух картин Россетти *The Damsel of the Sanct Graal* (*Дева-хранительница Св. Грааля*) – Г.М.>, что едва ли не буквально олицетворяет противопоставление „чудовища и ангела“...» (Maloney 2012).

площен 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» (Записные книжки 1996, 152).

В ранней лирике Ахматовой, в свою очередь, драматизируется амбивалентное раздвоение между двумя возможными образами женского – традиционным патриархатным идеалом и идеалом феминистским. С этой точки зрения показательна рецензия Юлия 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 читаем 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.

(Айхенвальд 2001).

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 Элизабет Сиддал¹¹ рефигурировали ее Я, продуцируя модель для интерпретации собственно

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

го опыта, в котором были точки схождения с опытом Сиддал и Россетти.

Известная в среде художников натурщица Элизабет (Лиззи) 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» (Hubbard 1916, 255). Аналогично Ахматова связывает свою судьбу с Николаем Гумилевым – 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 (Записные книжки 1996, 220). Обе выходили за рамки социальных представлений о женственности своего времени: Сиддал не отличалась примерным поведением и высокой моралью, предписываемым этикой Викторианской эпохи (Pina 2004); 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» (Срезневская 1991, 6; 12). Общими были и проблемы со здоровьем (туберкулез), а также нестабильность психики, экзальтированность и склонность к депрессиям¹².

¹² Иллюстрацией подобных состояний Ахматовой могут служить ее письма 1906 – начала 1907 г. (Ахматова 1990: II, 178-180, 183). Терзания были спровоцированы неразделенной любовью, с памятью о которой Ахматова вступает в брак с Гуми-

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, а то, чего, возможно, не хватало в ее разуме, он был в состоянии восполнить сам. 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 разумеющееся. Вряд ли правильно будет сказать, что она была равнодушна, но Бёрн-Джонс <английский живописец, близкий к прерафаэлитам. – Г.М.), впе-

левым. В письме к С. В. фон Штейну от 2 февраля 1907 г. она пишет: «Помните у В. Брюсова: *Сорасятая на муку, / Враг мой давний и сестра, / Дай мне руку! дай мне руку! / Меч взнесен. Спешу. 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 вещь Кассандру Шиллера. Я одной гранью души примыкаю к темному образу этой великой в своем страдании пророчицы. Но до величия мне далеко» (там же, 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» (Записные книжки 1996, 342).

чатлившись прекрасным спокойствием мисс Сиддал, сказал: «Любовь никогда не взаимна – один любит, а другой соглашается быть любимым».

(Hubbard 1916, 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: Hubbard 1916, 265). Но вполне возможно, что процесс «прочтения» «текста» о Россетти и Сиддал научал Ахматову тому, что Рикёр назвал перспективным артикулированием, взглядом в будущее – *prospexion* (Ricoeur 1990, 193).

Процитируем фрагмент из письма Н. 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.

(Гумилев 1991, 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 распространеного 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. Действитель<но> поразительно, как девочка, 10 л<ет> 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).

(Записные книжки 1996, 233, 272–273, 625)

Имеет ли 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 мож-

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 теряется 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» (Pina 2004).

но предположить, что Ахматова могла иметь представление о шекспировских этюдах Д. Г. Россетти. В ахматовском фонде Рукописного отдела РНБ хранится лондонский альбом его рисунков, подаренный Ахматовой Гумилевым в 1906 г. (Рубинчик 2003)¹⁵. 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 трагедии *Гамлет*, 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 трагические 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

¹⁵ Об этом свидетельствует и Г. В. Глэкин (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.

Борис Пастернак, писавший о том, что жестокость Гамлета в разговоре с Офелией звучит как «заблаговременный реквием» (Пастернак 1990, 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

¹⁷ Учитывая дату написания цикла, то есть то, что Ахматова не читала трагедию в оригинале, приведем переводы шекспировской трагедии, выполненные А. Кроненбергом и К. Р. (Вел. кн. Константином Константиновичем), опубликованные в 1844 и 1899 гг. Пер. А. Кроненберга: «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...» (Шекспир 1994, 163–322; 323–484).

¹⁸ Пер. А. Кроненберга: «Я любил / Офелию – и сорок тысяч братьев / Со всею полнотой 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 (Черных 2008, 59; 70).

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)

Закрывающее весь цикл высказывание – узнаваемая реплика Гамлета о любви, сила которой превосходит любовь сорока тысячи 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.

(Брандес 1997)

Важна и семантика отточия (одна из форм ахматовской «поэтики недосказанности»), предваряющего 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), эксплицитированного 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.

²⁰ Подобное «дробление и слияние персонажей и смешение автора с его героями» (Топоров, Цивьян 1990, 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» (Артемова 2006, 134).

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

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» (Каблуков 2008). 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...

(Лукницкий 1997, 287)

Однако нельзя оставить без внимания и иное.

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 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» (Выготский 1987, 274. Курсив автора).

Во-первых, в переводах трагедии *Гамлет*, выполненных А. Кронебергом 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: «Озарила тень улыбки / Милые черты / От подобных оговорок / Всякий вспыхнет взор...».

Во-вторых, отмеченное выше ахматовское многообразие 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 трагедии *Гамлет* и Ахматовой-читателя, конструируется смысл образа Офелии как умиротворяющей, вневещественной 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 счастливым со мной.

(Ахматова 1990: II, 184)

Противоречит ли горькое смирение перед судьбой, очевидное в этом письме, 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» (Иванова-Георгиевская 2006, 15). В своих записках Лидия Чуковская воспроизводит такой диалог с Ахматовой:

У вашей героини существуют разные способы превращать в праздник любую беду, оскорбление, обиду. Ей есть куда отступить... <...> 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 2013, 153)

Перед нами признание в использовании стратегии «силы через слабость»²³. На наш взгляд, в первой части цикла *Читая «Гамлета»* сила проявилась в экспликации лирическим *Я* собствен-

²³ С точки зрения А. К. Жолковского и Л. Г. Пановой, это прагматический принцип устройства художественного мира Ахматовой в целом (Жолковский, Панова 2010, 50–71).

ного достоинства (пусть и лишённого внешнего атрибута силы/власти – «горностаевой мантии» на плечах), а во 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» (Тета 2012, 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. Михайлова 2014, 282–302).

ЛИТЕРАТУРА

Айхенвальд, Ю. И. 2001. Анна Ахматова. *А. А. Ахматова: Pro et contra*. С.-Петербург: РХГИ. 238–254. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=10> (см. 10 10 2015).

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 г.)*. Сб. докладов. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.

Ахматова, А. А. 1990. *Сочинения в 2-х т.* Сост., подгот. текста и прим. М. М. Кралина. Москва: Изд-во «Правда».

Белинский, В. Г. 1959. «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. *Белинский, В. Г. Эстетика и литературная критика*. В 2-х т. Москва: Гос. изд-во худ. литературы. Т. I.

Брандес, Г. 1997 [1899]. *Шекспир. Жизнь и произведения*. Пер. В. М. Спасской и В. М. Фриче. Москва: «Алгоритм». Режим доступа: [\[www.lib.ru/SHAKESPEARE/brandes.txt\]\(http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/brandes.txt\). \(см. 14 08 2015\).](http://</p></div><div data-bbox=)

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. 5-е изд. Под ред. Д.Л. Михаловского. С.-Петербург: Изд. Н. В. Гербель. Т. 3.

Гумилев, Н. С. 1991. *Сочинения в 3-х т.* Москва: «Худ. литература». Т. 3.

Джойс, Дж. 1993. *Улисс*. Перевод с английского В. Хинкиса и С. Хоружего. Комментар. С. Хоружего. Москва: Издательство «Республика».

Жолковский, А. К., Панова, Л. Г. 2010. *Песни жёсты мужское женское. К поэтической прагматике Анны Ахматовой. От слов к телу. Сб. статей к 60-летию Ю. Цивьяна*. Москва: Новое лит. обозрение. 50–71.

Записные книжки Анны Ахматовой (1958–

1966). 1996. Сост. и подгот. текста К.Н. Суворовой. Вступ. ст. Э. Гернштейн. Москва; Torino: Giulio Einaudi editore.

Зелинский, Ф.Ф. 1904 *Перикль*. Режим доступа: http://az.lib.ru/z/zelinskij_f_f/text_0280oldorfo.shtml (см. 23 08 2014).

Из писем Г.В. Глэкина к А.А. Ахматовой. 2003. Публ., вступ. заметка и коммент. Н. Гончаровой. *Звезда* 10. 120–128. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/letters/glekin.htm> (см. 23 08 2014).

Иванова-Георгиевская, Н.И. 2006. Герменевтика Поля Рикёра на пути к самопониманию: майор Ковалев в поисках идентичности. *ДОКСА: Збірник наукових праць з філософії та філології* 10. 12–25. Одесский нац. ун-т им. И.И. Мечникова. Режим доступа: <http://doxa.onu.edu.ua/Doxa10/12-25.pdf> (см. 03 10 2015).

Каблуков, В.В. 2008. «Гамлет» Шекспира в метасознании русской лирики первой трети XX века. *Знание. Понимание. Умение* 5. Филология. Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/zpu/2008/5/Kablukov_Hamlet (см. 1 10 2015).

Колчина, Ж.Н. 2007. *Художественный мир А.А. Ахматовой: мифопоэтика. Жизнетворчество. Культура*. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. канд. фил. наук. Иваново. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-aa-akhmatovoi-mifopoetika-zhiznetvorchestvo-kultura> (см. 03 10 2015).

Лукницкий, П.Н. 1997. *Acutiana. Встречи с Анной Ахматовой*. Париж – Москва: YMCA-PRESS – Русский путь. Т. II. 1926–1927.

Михайлова, Г.П. 2009. Ахматова в поисках самости. *Literatūra (Vilniaus universiteto mokslo darbai)* 51(2). 73–89.

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

Морозов, М.М. 1954. *Избранные статьи и переводы*. Москва: ГИХЛ. Режим доступа: http://lib.himoza.org/bin/win/SHAKESPEARE/shks_hamlet9.txt_Piece40.06 (см. 23 09 2015).

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. Анненский – критик. *Анненский, И.Ф. Книги отражений*. Москва: Наука. 501–542.

Рикёр, П. 1998. *Время и рассказ*. Москва; С.-Петербург: Университетская книга. Т. 1: Интрига и исторический рассказ. Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/ricoeur-vol1.pdf> (см. 23 09 2015).

Рубинчик, О.Е. 2003. Das Ewig-Weibliche в советском аду. *Toronto Slavic Quarterly*. University of Toronto Academic Electronic Journal in Slavic Studies. 5. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/05/rubinchik05.shtml> (см. 13 08 2014).

Рубинчик, О.Е. 2010. «Если бы я была живописцем...». *Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой*. С.-Петербург: Серебряный век.

Срезневская, В.С. 1991. Дафнис и Хлоя. *Воспоминания об Анне Ахматовой*. Сост. В.Я. Виленкин и В.А. Черных. Москва: Сов. писатель. 5–19.

Стихи и письма. Анна Ахматова. Н. Гумилев. 1986. Публ., сост., прим. и вступ. слово Э.Г. Герштейн. *Новый мир* 9. 196–227.

Тета, Ж.-М. 2012. Нарративная идентичность как теория практической субъективности: к реконструкции концепции Поля Рикёра. *Пер. М. Маяцкого. Социологическое обозрение* 11(2). 100–121.

Тименчик, Р.Д. 2005. *Анна Ахматова в 1960-е годы*. Москва; Toronto: Водолей Publishers; The University of Toronto.

Топоров, В.Н., Цивьян, Т.В. 1990. Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (об одном подтексте акмеизма). *Ново-Басманная, 19*. Москва: Худ. литература. 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.

Тюрина, И.И. 2006. Поэтика отражений в лирике А. Ахматовой («Северные элегии», «Полночные стихи»). *Вестник Томского гос. педагогического ун-та*. 8. 93–98.

Цивьян, Т.В. 1989. Кассандра, Дидона, Федре. Античные героини – зеркала Ахматовой. *Литературное обозрение* 5. 29–33.

Цивьян, Т.В. 2001. *Семиотические путешествия*. С.-Петербург: Изд-во ИВАНА ЛИМБАХА.

Черных, В.А. 2008. *Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой*. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Индрик.

Чуковская, Л.К. 2013. *Записки об Анне Ахматовой*. В 3-х т. Москва: Время. Т. 3.

Шекспир, У. 1994. *Собр. соч. в 8 т.* Москва: «Интербук». Т. 8: «Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков.

Шестов, Л.И. 1911. Шекспир и его критик Брандес. *Шестов, Л.И. Собр. соч. в 6 т.* С.-Петербург: Т. 1. Режим доступа: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_shestov.txt (см. 18 07 2014).

Hubbard, E. 1916. *Little Journeys. Great Lovers: Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Eleanor Siddal*. Режим доступа: <http://lizziesiddal.com/Siddal-Rossetti-LittleJourneys.pdf> (см. 03 05 2016).

Maloney, C. 2012. “*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. Режим доступа: http://genderstudies.nd.edu/assets/64255/maloney_more_stunning_web.pdf (см. 03 05 2016).

Pina, S. 2004. *LizzieSiddal.com*. Режим доступа: <http://lizziesiddal.com/portal/> (см. 03 05 2016).

Ricoeur, P. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Ed. du Seuil.

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

Rimbaud, A. 1993. *Poésies*. Paris: Bookking International.

REFERENCES

Aikhenvaľ'd, Iu. 2001. Anna Akhmatova. *A.A. Akhmatova: Pro et contra*. St.-Petersburg: RKhGI. 238–254. Available at: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=10>. Accessed: 10 February 2015).

Akhmatova, A.A. 1990. *Sochineniia v 2 t.* [Works. In 2 vol.] Moscow: Publishing house “Pravda”.

Annenskii, I.F. 1979. *Knigi otrazhenii*. [The books of reflections]. Moscow: Nauka.

Artemova, S.Iu. 2006. Gamletovskie “liki” v lirike A.A. Akhmatovoi i M.I. Tsvetaevoi. [Hamlet’s “faces” in A.A. Akhmatova’s and M.I. Tsvetaeva’s lyrics]. *Liki Mariny Tsvetaevoi: XIII Mezhdunarodnaia nauchno-tematicheskaja konferentsiia (9-12 oktiabria 2005 g.)*. [Marina Tsvetaeva’s faces: XIII international scientific conference (9-12 October, 2005)]. Moscow: House Museum of Marina Tsvetaeva.

Belinskii, V.G. 1959. “Gamlet”, drama Shekspira, Mochalov v roli Gamleta. [“Hamlet”, a drama by Shakespeare. Mochalov and the role of Hamlet]. *Belinskii, V.G. Estetika i literaturnaia kritika. V 2 t.* [Aesthetics and literary criticism. In 2 vol.]. Moscow: Khudozhestvennaia literatūra. Vol. 1.

Brandes, G. 1997. *Shakespeare. Zhizn' i tvorchestvo*. [Shakespeare. Life and works]. Moscow: Algorithm. Available at: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/brandes.txt>. Accessed: 14 February 2015).

Chernykh, V.A. 2008. *Letopis' zhizni i tvorchestva Anny Akhmatovoi*. [Chronicle of the life and work of Anna Akhmatova]. Moscow: Indrik.

Chukovskaia, L.K. 2013. *Zapiski ob Anne Akhmatovoi v 3 t.* [Notes about Anna Akhmatova. In 3 vol.]. Moscow: Vremia. Vol. 3.

Gumilev, N.S. 1991. *Sochineniia v 3 t.* [Works in 3 vol.]. Moscow: Khudozhestvennaia literatūra. Vol. 3.

Hamlet. 1899. *Polnoe sobranie sochinenii Vil'liama shekspira v perevode russkikh pisatelei v 3 t.* [A full collection of William Shakespeare’s works in translations of Russian writers. In 3 vol.]. Ed. by D.L. Mikhailovskii. Published by N.V. Gerbel’. St.Petersburg. Vol. 3.

Hubbard, E. 1916. *Little Journeys. Great Lovers: Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Eleanor Siddal*. Available at: <http://lizziesiddal.com/Siddal-Rossetti-LittleJourneys.pdf>. Accessed: 3 May 2016.

Iz pisem G.V. Glekina k A.A. Akhmatovoi. 2003. [From G.V. Glekin’s letters to A.A. Akhmatova]. *Zvezda* 10. 120–128. Available at: <http://www.akhmatova.org/letters/glekin.htm>. Accessed: 23 August 2014.

Ivanova-Georgievskaja, N.I. 2006. Germenevtika Polja Rikjora na puti k samoponimaniju: major Kovalev v poiskah identichnosti. [Paul Ricoeur’s hermeneutics on the way to self-understanding: the major Kovalyov in search of identity]. *DOXA: Collected Scientific Articles on the Philosophy and the Philology*. Odessa: I.I. Mechnikov National University. Issue 10. 12–25. Available at: <http://doxa.onu.edu.ua/Doxa10/12-25.pdf>. Accessed: 03 10 2015.

Joyce, J. 2003. *Ulysses*. Transl. by V. Khinkis and S. Khoruzhii. Com. by S. Khoruzhii. Moscow: “Respublika” Publisher.

- Kablukov, V.V. 2008. "Gamlet" Shekspira v metasoznanii russkoi liriki pervoi treći XX veka. [Shakespeare's "Hamlet" in meta-consciousness of Russian poetry of the first third of the XX century]. *Knowledge. Understanding. Skill* 5. Philology. Available at: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Kablukov_Hamlet. Accessed: 1 August 2014.
- Kolchina, Zh.N. 2007. *Khudozhestvennyi mir A.A. Akhmatovoi: Mifopoetika. Zhiznetvorchestvo. Kul'tura: Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk*. [A.A. Akhmatova's artistic world: Mythopoetics. Life and Creativity. Culture: author's abstract of candidate of philology thesis]. Ivanovo. Available at: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-aa-akhmatovoi-mifopoetika-zhiznetvorchestvo-kultura>. Accessed: 23 March 2015.
- Luknitskii, P.N. 1997. *Acumiana. Vstrechi s Annoi Akhmatovoi*. T. II. 1926 – 1927. [Acumiana. Meetings with Anna Akhmatova. Vol. II. 1926-1927]. Paris – Paris: YMCA-PRESS – Russkii put'.
- Maloney, C. 2012. "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. Available at: http://genderstudies.nd.edu/assets/64255/maloney_more_stunning_web.pdf Accessed: 3 May 2016.
- Michailova, G.P. 2009. Akhmatova v poiskakh samosti. [Akhmatova in search of self]. *Literatūra: Vilnius University scientific papers* 51 (2). 73–89.
- Michailova, G.P. 2014. Samozashchita Anny Akhmatovoi, ili Vinovna li koroleva? [Anna Akhmatova's Self-defense, or Is the Queen Guilty?]. *Toronto Slavic Quarterly*. University of Toronto Academic Electronic Journal in Slavic Studies 47. 282–302.
- Morozov, M.M. 1954. *Izbrannye stat'i i perevody*. [Selected articles and translations]. Moscow: GIKhL, 1954. Available at: http://lib.himoza.org/bin/win/SHAKESPEARE/shks_hamlet9.txt_Piece 40.06. Accessed: 23 September 2015.
- Pina, S. 2004. *LizzieSiddal.com*. Available at: 25. <http://lizziesiddal.com/portal>. Accessed: 3 May 2016.
- Podolskaia, I.I. 1979. Annenskii – kritik. [Annenskii as a critic]. *Annenskii, I.F. Knigi otrazhenii*. [The books of reflections]. Moscow: Nauka. 501-542.
- Ricoeur, P. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. [From Text to Action. Essays in hermeneutics]. Paris: Ed. du Seuil.
- Ricoeur, P. 1990. *Soi-même comme un autre*. [Oneself as Another]. Paris: Ed. du Seuil.
- Ricoeur, P. 1998. *Vremia i rasskaz*. [Time and narrative]. Moscow; St.-Petersburg: University book. Vol. 1. Available at: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/ricoeur-vol1.pdf>. Accessed: 3 January 2015).
- Rimbaud, A. 1993. *Poésies*. [Poems]. Paris: Bookking International.
- Rubinchik, O.E. 2003. Das Ewig-Weibliche v sovetskom adu [Das I-Weibliche in Soviet hell]. *Toronto Slavic Quarterly*. University of Toronto Academic Electronic Journal in Slavic Studies 5. Available at: <http://www.utoronto.ca/tsq/05/rubinchik05.shtml>. Accessed: 13 August 2014.
- Rubinchik, O.E. 2010. "Esli by ia byla zhivopistsem...". *Izobrazitel'noe iskusstvo v tvorcheskoi masterskoi Anny Akhmatovoi*. ["If I was a painter...". Fine art in Anna Akhmatova's creative workshop]. St.-Petersburg: Serebrianyi vek.
- Shakespeare, W. 1994. *Compl. works in 8 vol*. Moscow: "Interbuk". Vol. 8: "Gamlet" v russkikh perevodakh XIX–XX vekov. [Hamlet in Russian translations of the 19-20th centuries].
- Shestov, L.I. 1911. *Shekspir i ego kritik Brandes*. [Shakespeare and his critic Brandes]. *Shestov, L.I. Sobranie sochinenii v 6 t*. [Collection of works in 6 vol.]. St.-Petersburg. 1911. Vol. 1. Available at: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_shestov.txt. Accessed: 18 July 2014).
- Sreznevskaia, V.S. 1991. Dafnis i Khloia. [Daphnis and Chloe]. *Vospominaniia ob Anne Akhmatovoi* [Reminiscences of Anna Akhmatova]. Moscow: Soviet writer. 5–19.
- Stikhi i pis'ma. Anna Akhmatova. N. Gumilev. 1986. [Poems and letters. Anna Akhmatova. N. Gumilev]. Publ. by E.G. Gerstein. *Novyi mir* 9. 196–227.
- Tetaz, J.-M. 2012. Narativnaia identichnost' kak teoriia prakticheskoi sub'ektivnosti: k rekonstruktsii kontseptsii Polia Rikera. [Narrative identity as a theory of practical subjectivity: An essay on reconstruction of Paul Ricoeur's theory]. *Sociological review* 11(2). 100–121.
- Tiurina, I.I. 2006. Poetika otrazhenii v lirike A. Akhmatovoi ("Severnye ellegii", "Polnochnnye stikhi"). [Poetics of reflections in A. Akhmatova's lyrics ("Northern elegies", "Midnight verses")]. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin* 8. 93–98.
- Toporov, V.N., Tsiv'ian, T.V. 1990. Nervalianskii sloi u Akhmatovoi i Mandel'shtama (ob odnom

podtekste akmeizma). [Nervalian layer in Akhmatova's and Mandelstam's works (on one implication of acmeism)]. *Novo-Basmannaya*, 19. 420–47.

Tsiv'ian, T.V. 1989. Kassandra, Didona, Fedra. Antichnye geroini – zerkala Akhmatovoi. [Cassandra, Dido, Phaedra. Antique heroines – the mirrors of Akhmatova]. *Literaturnoe obozrenie* 5. 29–33.

Tsiv'ian, T.V. 2001. *Semioticheskie puteshestviia*. [Semiotic travels]. St.-Petersburg: Publishing house of IVAN LIMBAKH.

Turgenev, I.S. 1980. Gamlet i Don-Kikhot. [Hamlet and don Quixote]. *Turgenev, I.S. Polnoe sobranie sochinenii i pismen v 30 t. Sochineniia v 12 t.* [A full collection of works and letters in 30 vol. Works in 12 vol.] Moscow: Nauka. Vol. 5.

Vygotsky, L.S. 1987. Tragediia o Gamlete, printse Datskom, U. Shekspira [The Tragedy of

W. Shakespeare's Hamlet, Prince of Denmark]. *Vygotsky, L.S. Psikhologiya iskusstva* [The art of psychology]. Moscow: Pedagogika. 251–291.

Zapisnye knizhki Anny Akhmatovoi (1958–1966). 1996. [Anna Akhmatova's notebooks. (1958–1966)]. Moscow – Torino: Giulio Einaudi editore.

Zelinskij, F.F. 1904. *Perikl* [Pericles]. Available at: http://az.lib.ru/z/zelinskij_f_f/text_0280oldorfo.shtml. Accessed: 23 08 2014.

Zholkovskii, A.K., Panova, L.G. 2010. Pesni zhesty muzhskoe zhenskoe. K poeticheskoi pragmatike Anny Akhmatovoi. [Songs gestures masculine feminine. To Anna Akhmatova's poetic pragmatics]. *Ot slov k telu: Sbornik statei k 60-ti letiiu Iu. Tsiv'iana* [From words to body: Collection of articles to the 60th anniversary of Iu. Tsiv'ian]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 50–71.

ANNA AKHMATOVA ON THE PATHWAY TO FINDING THE SELF: FROM OPHELIA TO LIZZIE SIDDAL

Galina Mikhailova

S u m m a r y

In order to analyse Akhmatova's pathway to self-awareness and self-realisation, the article focuses on her readings and interpretations of certain cultural texts. The analysis unfolds in the direction of P. Ricoeur's reflexive tradition. In that case, the reading range (Shakespeare's *Hamlet*) and the literary characters (Ophelia), selected for self-understanding, become of considerable value –

they set one's "individual style of existence". It is also assumed that Akhmatova's comprehension of Dante Gabriel Rossetti's paintings and the indirect testimonies to the dramatic life story of Rossetti and Elizabeth Siddal – his student, muse and wife – mediated by these works reconfigured her Self, producing a model for interpretation of her own experience.

ANOS ACHMATOVOS KELIAS Į SAVO SAVASTIES PAŽINIMĄ: NUO OFELIJOS IKI LIZZIE SIDDAL

Galina Michailova

S a n t r a u k a

Analizuojant Anos Achmatovos kelią į savęs pažinimą, jos saviraiškos paieškas, straipsnyje ypatingas dėmesys skiriamas kai kuriems poetės skaitytiems ir interpretuotiems kultūros tekstams. Tyrimas nukreipiamas P. Rikioro (Paul Ricœur) refleksinės tradicijos linkme. Tuomet ypatingos reikšmės įgyja skaitymo laukas („Šekspyro „Hamletas“) ir pasirinktų literatūros personažų saviinterpretacija (Ofelija).

Jie nusako asmenybės „egzistavimo individualių stilių“. Taip pat manoma, kad A. Achmatovos „perskaityti“ D. G. Rosečio (Dante Gabriel Rossetti) tapybos darbai ir jų netiesioginiai liudijimai apie Rosečio ir jo mokinės, mūzos ir žmonos Elizabeth Siddal dramatišką gyvenimo istoriją, transformavo jos Aš, pateikdami savo patirties interpretavimo modelį.

Получено: 2016, август

Принято: 2016, август

Адрес автора:

Vilniaus universitetas

Rusų filologijos katedra

Universiteto g. 5

LT-01513 Vilnius Lietuva

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