

Ирина Сандомирская

ВТОРОЙ ЭПИГРАФ (ПОПЫТКА РАЗНОЧТЕНИЯ)

I am fire and air...
(Shakespeare – Ахматова)

1.

Анна Ахматова: царственный лик, царственное имя: Клеопатра русской поэзии: „a princess / Descended of so many royal kings...“¹

Ахматова так называемого „зрелого периода“ – сознательная и добровольная заложница Августа. Этого Августа она назовет сама в своих стихах, и имя ему не Сталин, как иногда наивно полагают, а – „русская речь, / Великое русское слово“.

„Муж в могиле, сын в тюрьме“, не дают, не берут, не печатают, не пускают. Запрещенная Ахматова читает Шекспира в подлиннике.² „Антоний и Клеопатра“. Акт V, сцена 2. Египетская царица на коленях пред Августом, убийцей ее возлюбленного, покорителем ее державы.

Что готовит Клеопатре – и ее читательнице Ахматовой – завтрашний день?

¹ Цитаты из „Антония и Клеопатры“ (V, ii.) приводятся по: W. Shakespeare, *The Complete Works*, Ed. by Charles Jasper Sisson, London: Oldhams Press Limited, 1954, 1161-1165.

Тексты Ахматовой приводятся по: А. Ахматова, *Собрание сочинений в шести томах*, М.: Эллис Лак, 1998 (различные редакции содержатся в томах 1, 2 (кн. 1 и 2) и 4).

² О том, что Ахматова знала английскую литературу в оригинале, см. свидетельство Исайи Берлина, которому она читала из байроновского „Дон Жуана“: „... ее произношение было таково, что более пары слов узнать было невозможно. Она закрыла глаза и прочитала эти строчки по памяти, с глубоким чувством; я встал и выглянул в окно, чтобы скрыть неловкость [...] Возможно, подумал я потом, именно так мы сейчас читаем на древнегреческом или на классической латыни; нас глубоко трогают слова, но если мы их произнесем, то ни сам автор, ни его современники этих слов не узнают“ (Berlin, 1933).

*Shall they hoist me up
And show me to the shouting varletry
Of censuring Rome?*

Царственное имя, венценосная пленница. Под стихотворением, о котором пойдет речь, стоит указание времени и места: „7 февраля 1940. Ленинград. Фонтанный дом“. Это шибболет: подпись, которая указывает вонне поэзии и помечает собой нечто, что поэзии недоступно, нечто неназываемое и непроизносимое. Год не-издания, произнесения, неназывания: 1940. Место не-издания, произнесения, неназывания: „М.-Л.“. Столица советского издательского процесса, метрополия слова-Августа, арена гладиаторских боев во славу слова. Главлит: „censuring Rome“. Такова сцена. Хотя и неназываемо, но всем нам понятно, в общих чертах, о чем идет речь.

Что есть поэт при дворе такого Августа?

Не только слово поэта, но даже его позор – или, что в данных обстоятельствах более уместно, именно его позор – служит триумфу Августа. Быть поэтом „русской речи / Великого русского слова“, быть отвергнутым этим словом (не печатают, не пускают), но тем не менее (т.е. тем более) выполнять свой поэтический долг. А именно: служить его (слова) выражению. Отдать свою жизнь и свою смерть, превратить жизнь и смерть в поэтические символы для обозначения пределов величия Августа. Собственное падение, собственное публичное бесславие – всего лишь знак, значок, флажок, которым Август-слово размахивает, справляя свой триумф. Тела повешенных станут архитектурными украшениями на триумфальных воротах. Клеопатра говорит Августу:

*...and we,
Your scutcheons and your signs of conquest, shall
Hang in what place you please.*

Таковы отношения между поэтом и словом жестокого языка: слово и тело (повешенного) поэта – знаки доблести Августа, отметки завоевания (scutcheons, signs of conquest), геральдические украшения на щите победоносного триумфатора.

2.

*... I hourly learn
A doctrine of obedience...*

Стихотворение „Клеопатра“ (1940) несет на себе следы смятения скорее чем зрелого мастерства.

Его сюжет подчеркнуто академичен: „Смерть Клеопатры“ могла бы стать (и кажется даже стала) сюжетом для полотна Семирадского.

Не менее академична форма: стопа, строфа, рифма и пр.

Примерно половина стихотворения написаны плоскими, невыразительными словами; строки 3 и 4 в первой строфе набиты бряцанием милитаристских клише, а вторая строфа почти сплошь состоит из штампов бульварной любовной лирики. Слова и рифмы выбираются явно для заполнения поэтического размера, для соблюдения формальных требований стихового пространства.

В интонации стихотворения, особенно в середине, явственно слышится голос воображаемого редактора: „советский читатель не поймет, советскому читателю надо разъяснить“.

Вершиной академической штамповки ощущается эпиграф из Пушкина: „Александрийские чертоги / Покрыла сладостная тень...“ Ссылка на Пушкина в 1940 году, скорее всего, является данью политической корректности года 1937.

Примечательный год и не менее примечательный источник цитирования, но приличия (decorum) как бы соблюдены.

Правда, есть еще один эпиграф, но он из разряда разночтений, т.е. приводится не во всех изданиях и на языке оригинала, а не в русском переводе: „I am fire and air... Shakespeare“. Советский читатель без перевода не поймет – и не надо.

Как литературное произведение, „Клеопатра“ скорее свидетельствует о панике, чем о зрелости поэта. А может быть, даже о чрезмерной зрелости поэта, что для поэзии, если верить тому же Пушкину, только вредно. „Поэзия, прости господи, должна быть глуповата“, сказал гений русского слова.

Это документ поэтической и человеческой капитуляции. Поэтому в целом стихотворение оставляет неприятный осадок: в нем слышится какой-то навязчивый, не до конца проявленный обертон, не то ирония, не то самоирония. С точки зрения поэтического новаторства и творческого поиска, с точки зрения так называемой „художественной правды“, это несомненный провал и позор. В удовольствии сочинения такого стихотворения должно быть что-то сатическое.

Но именно в этом стихотворении прячутся те самые несколько строк. И именно в этих строках прячутся те самые два слова. Они не имеют отношения ни к поэзии, ни к ее „художественной правде“.

О них и пойдет речь.

3.

*...and it is great
To do that thing that ends all other deeds...*

„Уже“ и „еще“.

Глубинная грамматика утраты. Закон женского поражения, заключенный между этих двух слов.

*Уже целовала Антония мертвые губы,
Уже на коленях пред Августом слезы лила.*

На пороге конца Клеопатра подводит итог домостроительству, той экономики, по законам которой она создавала свой мир/дом („Фонтанный Дом“, „дом фонтанов“, „Александрийские чертоги“). На завтра назначена церемония публичного унижения: клеопатрин мир/дом сдастся на милость победителя.

В этом доме Клеопатра пересматривает свою жизнь как дело: какие-то дела уже сделаны, но остается кое-что, что *еще* надо сделать, и что будет сделано в свой черед. Перед лицом катастрофы Клеопатра занята поддержанием порядка и очередности повседневных рутин.

Так хозяйка и мать планирует день, сверяясь со списком дел: „отнести белье в прачечную“ – уже отнесла, вычеркиваем. „Вывести мусор“ – уже вынесла, вычеркиваем. „Заплатить по счетам“ – заплатила, вычеркиваем. Женская судьба предстает перед читателем в виде архива потерь и униже-

ний, универсального каталога женскости, списка необходимых, рутинных, докучных, но неизбежных дел: „целовать мертвые губы Антония“ – уже целовала, вычеркиваем. „Лить слезы на коленях перед Августом“ – уже лила, вычеркиваем. „Уже“.

Как всякая хорошая хозяйка и мать, мироустроительница Клеопатра знает, чем закончится день и чем начнется завтрашний:

А завтра детей закуют...

Известна ей и развязка этой истории, самое последнее дело, которое ей еще („еще“) предстоит проделать:

*...и черную змейку, как будто последнюю жалость
рукой равнодушной на смуглую грудь положить.*

Сейчас же, подводя итог проделанным делам, Клеопатра находится в тесном пространстве между „уже“ и „уже“. Первое „уже“ – дела завершенные на данный момент: целование мертвых губ и проливание покаянных (и, как мы думаем, лживых) слез. Это „уже“ – завершенность, перфектность, совершенность и совершенство: абсолютность и незыблемость, грамматичность факта целования и факта коленопреклонения перед тираном. Утрата и Унижение приняли в ее трудах свой окончательный, законченный, неизменный вид; поцелуи и слезы застыли в своей „уже“-перфектности навечно, как монументы.

Эти слезы и поцелуи теперь „уже“ не принадлежат Клеопатре: теперь это „уже“ эталоны женской судьбы, ими можно измерять женственность и страдание, сверять с ними потери и позоры других женских судеб.

Монументальность „уже“ присутствует и в последних строках шекспировской драмы. Решение Клеопатры незыблемо: перед лицом обстоятельств она остается хозяйкой собственного „уже“ и добровольно превращается из женщины в мраморную твердьню постоянства, в столп верности, неподвластной переменчивой луне.

*My resolution's placed, and I have nothing
Of woman in me: now from head to foot
I am marble-constant; now the fleeting moon
No planet is of mine.*

И опять, как и Клеопатра-хозяйка у Ахматовой, шекспировская героиня рассматривает свою судьбу как дело, как деяние (a deed), которое венчает собой все. Самоубийство – это деяние „undoing“; английское словечко шекспировской эпохи, которое жутко перекликается не только „еще“ с ахматовским каталогом женских поражений, но и „уже“ с современной нам всем командой text processing: Undo. Предпоследняя попытка: шекспировская Клеопатра пробует заколоться кинжалом и тем самым отредактировать сценарий триумфа Цезаря, в тексте которого, как мы помним, ей – царице, хозяйке и матери, уготована роль праздничной виньетки. И в этом „деле“ Клеопатра уличена и получает строгое предупреждение:

*Cleopatra,
Do not abuse my master's bounty by
The undoing of yourself*

Undo: жизнь и смерть как элементы редакции собственной судьбы. В этом тексте первое „уже“, как выражение глубинной грамматики утраты, соответствует некоему обобщенному Present Perfect. Второе „уже“ в терминах той же грамматики будет соответствовать форме Future Perfect: не что „еще“ только ожидает в будущем, но „уже“ ожидает неотвратно: увод детей, последняя жалость, черная змейка. Когда мертвые губы „уже“ отцелованы, слезы унижения „уже“ пролиты и дети „уже“ закованы, хозяйке следует столь же деловито, сколь она заботилась о жизни, позаботиться и о смерти, т.е. о том, что „осталось еще“.

Клеопатра – мать и хозяйка – заботится, а смерть не заботится: смерть равнодушна. Это равнодушие собственной руки („рукой равнодушной“), безмятежно подносящей гибель к собственной же „смуглой груди“. Смерть аутоэротична: последнее ласкающее и возбуждающее прикосновение к собственной коже:

*The stroke of death is as a lover's pinch,
Which hurts, and is desired.*

Смерть сладка, как любовная близость:

...As sweet as balm, as soft as air, as gentle...³

³ Лидия Чуковская уловила эротизм смерти в ахматовском стихотворении, но не поверила собственным ушам и отнесла его за счет своей недослышки или ахматовской плохой дикции: „не хватает зубов“, деловито поясняет Чуковская. „По моей просьбе

4.

*...majesty, to keep decorum, must
No less beg than a kingdom...*

Между тем, этот равнодушный жест уже знаком нам по другому, более раннему и гораздо более широко известному стихотворению Ахматовой: „Мне голос был...“ (1917).⁴ Этот голос героиня расценила как призыв к предательству, как призыв „оставить свой край“, т.е. как подстрекательство к измене Родине. На призыв этого голоса она и ответила тем самым равнодушным жестом, прикрыв уши ладонями:

*Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный слух.*

Равнодушной рукой „скорбный слух“ предохранен замкнут и спасен: закрыт для скверны, сохранен во всей своей исходной, ничем не поврежденной чистоте. Та же равнодушная рука, поднося к груди змейку („the pretty woman of Nilus“), сохраняет в чистоте и неприкосновенности честь царицы. Царственный декорум соблюден: во всей неприкосновенности соблюдено величие чистого „скорбного слуха“ в раннем стихотворении и величие чистой суверенности в позднем.

А голос, между тем, звал героиню к себе и обещал многое – а именно, что-то Другое:

*Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выку черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид.*

(Ахматова) прочитала вторично „Клеопатру“. Я не расслышала в прошлый раз – „шалость“ или „жалость“: жалость. Ну конечно, жалость!“ (Чуковская, 63).

⁴ Я цитирую стихотворение в его хрестоматийной форме, т.е. без первых двух строф. В каноническом виде оно начинается словами „Когда в тоске самоубийства...“ и, несмотря на датировку „Осень 1917. Петроград“, относится исследователями к 1918 г. и трактуется как поэтическая реакция на Брестский мир. Как предвестие „Клеопатры“, стихотворение уже в первых двух строфах содержит мотивы самоубийства, фармакона, величия и блуда: „...приневская столица, / Забыв величие свое, / Как опьяневшая блудница, / Не знала, кто берет ее...“

Но слушать голос Другого – значит предать, изменить Своему. Родина героини Ахматовой, тот самый гений места, которому она боится быть неверной, складывается, таким образом, из: (а) крови, в которых запачканы руки женщины-поэта; (б) стыда, который до черноты жжет ее сердце; (в) боли поражений и обид и, самое главное, (г) имени, которое покрывает собой все вышеперечисленное. Именно новое имя взамен старого – русского, жестокого – и сулит героине „утешный“ голос Другого.

„Кровь“, „стыд“, „боль“ и „обида“ фигурируют как абсолютные ценности, как божества. С точки зрения все той же глубинной структуры это предикаты незаконченные, им нехватает актантов. Нам остается неведомо, чья именно кровь засохла на руках героини и почему именно на ее руках; за кого или за какие деяния ее сердце мучает „горький стыд“; перед кем или перед чем потерплено „поражение“, кто нанес „обиду“ и какую именно. Автору, как и читателю стихотворения, такие вопросы представляются неуместными и ненужными. Мы имеем здесь дело с кровью, стыдом, болью и обидой в их абсолютном, метафизическом бытии, в нетранзитивной форме. Кровь, стыд, поражение и обида являются таковыми без уточнения; это непереходные, непреходящие и непереволимые (непереносимые?) сущности; короче, как мы уже выразились, это гении русского места. Непереволимo, но всем и так понятно, о чем идет речь.

Непереходность, непреходящесть, непереволимость, непереносимость и неизбежность крови, боли, стыда и обиды каким-то тесным образом связана с верховным гением места – словом, именем. Тем самым, что „покрывает“, стало быть, собой эту боль. Что значит в данном случае „покрывать“?

Наверное, прежде всего, это значит „образовывать поверхность“. Русский знак: покрывающее/означающее имя, под которым скрывается страшное означаемое – кровь, стыд, обида. Это русское слово-как-такое, слово-Христос, слово-жертвоприношение, слово-искушение.

Отказ отказаться от такого имени ради какого-то Другого, пусть даже „утешного“ – это отказ абсолютно правильный с сосюреевской, т.е. строго лингвистической точки зрения. Знак (слово) представляет собой, как мы знаем, нераздельное единство означающего и означаемого, имени и мира. Нельзя подменить означающее (имя), не разрушив при этом структуры означаемого (мира). Лукавый „голос“ обещает оставить „боль поражений и обид“ в неприкосновенности и „всего лишь“ поменять название, „покрыть новым именем“. Героиня Ахматовой с полным основанием отвергает это предложение как невозможное в принципе. Она выбирает старое имя и

старую боль его означаемого, потому что старую боль нельзя покрыть/означить никакими новыми именами: это значит производить лишь новую боль и никогда не иметь возможности о ней ни говорить, ни писать.

„Покрывать“ связано также со словом „покров“: русское слово магическим образом образует покров (защиту) от (или же для) боли. Боль, кровь, обида заключаются в теле русского имени, как ядерное излучение в теле бетонного саркофага. Отсюда и непереходность: укрыв боль в слове (покрыв мир именем), мы останавливаем переход, т.е. распространение боли, как бетон останавливает растекание радиации.

Боль, таким образом, замыкается в оболочку имени и нейтрализуется ею. Стыд и страх заговариваются означающим именем, закодovываются, иммобилизуются. Травма прячется за непробиваемой броней нетранзитивного, неподвижного, вечного слова. Покров-имя защищает боль от внешнего вторжения Другого (например, от лукавых „утешно зовущих голов“), но оно также и защищает своего говорящего от той боли, что заключена внутри самого имени.

Но имя-покров – это нечто большее, чем средство самозащиты при работе с радиоактивными материалами. У такого имени есть почти религиозное призвание: это слово с богородичной миссией, со спасительной функцией, это имя-искупление, имя-покровительство. Подобно явлению Покрова Богородицы, это имя-знамение, имя-чудо. Отказ от такого имени кощунствен. Русское имя – не только цитадель, но и церковь.

Язык – система „покрывающих“ / „покровительственных“ имен – приходит на помощь при разрушительном контакте между человеком и реальностью: непереносимая (непереводимая?) легкость настоящего момента – невыносимая (непереводимая?) легкость небытия, боли, самоубийства – отодвигается, как только это „сейчас“ и „здесь“ обозначается словом.

Имя превращает сиюминутное и страшное в объект для говорения/описания: „сейчас“ в слове – это „уже-не-сейчас“ или „еще-не-сейчас“. Это клеопатрин монумент, деяние памятника самому себе, эпитафия на собственной могиле (платоновская „сема“ – это могильная плита). Чудовищно непосредственное „сейчас“ опосредовано, опредмечено в имени и потому не пугает. Имя расстилается между мной и моим смертельным мгновением, подобно камуфляжной сетке, подобно высшему покровительству, подобно защитной окраске насекомого, над которым нависло „сейчас“ в виде клюва хищной птицы.

Имя-покров, — это имя избавления от страха жизни. Такие покровы, конечно, не меняют.

И наконец, „покрывать“ — как „покрывать карту картой более высокого достоинства“, как „бить“, как „крыть“, как „выбрасывать козыря“. „Утешный голос“ предлагает партию в покер, игру со случаем: рискни — а вдруг? Выигрыш нового имени покроет проигрыш старой боли. Равнодушно закрыв слух ладонями, героиня Ахматовой отказывается от экономии азартной игры, отказывается рискнуть, поставить все на кон и выиграть или проиграть.

Азартные игры не отвечают декоруму величия. Суверен суверенен, и это исключает возможность невозможного, возможность чудесного вмешательства судьбы. В этом, между прочим, отличие ахматовских героинь с их царственными претензиями от Августа. Последний хоть и тиран и победитель, но ни в коем случае не суверенен: он всего лишь „прислужник Фортуны“, распорядитель ее воли:

*Not being Fortune, he's but Fortune's knave,
A minister of her will....*

Декорум величия несовместим с пошлыми надеждами на лучшее. Суверен скорбен, скорбь суверенна. Именно поэтому азарту, разгоряченности карточного соблазна героиня Ахматовой — будущая Клеопатра — противопоставляет равнодушие и спокойствие. Ее самоуничтожение рассудочно, хозяйственно-рассчетливо, телеологично („чтоб этой речью недостойной не замутился скорбный дух“) и бесстрастно.

Отказ от возможности „нового имени“ — отказ от Другого имени и от имени Другого, от Другого страдания и от Другой боли — это само-закрепление, заключение самой себя в темницу „старого имени“; это самоуничтожение во имя „старого имени“. Вот в этой цитадели и заключена наша венценосная заложница. Жестокое решение: тирания Слова получает свое воплощение в величественной суверенности крови, обиды, и боли, в деспотическом правлении абсолютного, „чистого“ и „скорбного слуха“ над самим собой, в суверенности имени.

5.

*...I have
Been laden with like frailties which before
Have often shamed our sex.*

Поэт и есть слово, его жизнь и смерть заключены в имени, в плане выражения.

Героиня Ахматовой ставит свою подпись под „старым именем“. Именно поэтому я называю ее добровольной заложницей русского имени, слова жестокого русского языка.

Я рассматриваю стихотворение „Мне голос был...“ как начало того конца, который предстоит пережить Клеопатре: заключение завета, договора со Словом (в стихотворении 17-го года) – и расторжение этого договора в стихотворении года 40-го. Как уже говорилось, договор заключается и расторгается в полном спокойствии и равнодушии: черная змейка, заткнутые уши. Поэтому и „смуглая грудь“ не волнуется и не волнует нашего воображения, а хладнокровно и в полном безразличии ждет последней ласки.

Заложничество (в слове) начинается и заканчивается одним и тем же жестом равнодушной руки: рука – ухо, рука – змейка – грудь, совершенная хореография, па-де-де Глухоты и Смерти.

И только перед самой смертью – когда уже все, что имело быть сделанным, сделано – возникает в этой истории собственно тело Клеопатры, тело желания, эротический образ, аутоэротическая фантазия: обнаженный сосок, тонкая рука, страшноватый холодок...

„Александрийские чертоги“ – Фонтанный дом – накрыла тень. Но эта тень – сладостна, как и поцелуй смерти („which hurts and is desired“).

Между „уже“ жизни („уже целовала“) и „уже“ смерти оказывается некий зазор, просвет – некое „еще“, „еще одно дело“, страшно малое, но остающееся, пребывающее:

*...о как мало осталось
ей дела на свете: еще...*

„Мало“, но все-таки „осталось“. Что осталось? Осталось „еще“.

Здесь в игру вступает различие: чтение разного. Шекспировская Клеопатра и пушкинская путаются между собой и мешают друг другу.

У Шекспира все оканчивается эшафотом, у Пушкина – постелью:

*В роскошном сумрачном покое,
Средь обольстительных чудес,
Под сенью пурпурных завес,
Блестит ложе золотое.*

В ахматовском стихотворении оба хрестоматийных эпизода смешиваются в один. Клеопатра-блудница и Клеопатра-владычица, Клеопатра-палачиха и Клеопатра-коленопреклоненная – одно и то же лицо, одно и то же имя. „Высокий и статный“, который входит в ее спальню ночью, „пленный ее красотою“, и „шепчет в смятении“ слова не то страсти, не то предупреждения – этот „высокий и статный“ явно контаминирован. Мы узнаем в этом образе одновременно двух любовников. С одной стороны, это (у Шекспира) соратник Цезаря, которого Клеопатра совращает и вынуждает выдать планы относительно уготованного ей позора на эшафоте. С другой стороны (у Пушкина), это безымянный юный любовник, которого Клеопатра сама пошлет на эшафот при первом свете дня: „Любезный сердцу и очам, / Как вешний цвет едва развитый“.

Клеопатра принимает и страсть, и предупреждение, и палачество, и разврат одинаково „равнодушно и спокойно“, „лебяжьей шее“ не клонится долу: „...и шей лебяжьей все так же спокоен наклон“.

Равнодушие и спокойствие этой непреклонной „лебяжьей шеи“ – в этой позе мы узнаем Ахматову. Намеренно ли допускает Ахматова это различие или смешивает двух клеопатр и двух любовников по поэтическому недосмотру – это безразлично и ей самой, и нам, ее читателям. Дело („дело“ Клеопатры, deed, doing/undoing) не в этом. Дело в том малом, что „еще осталось“ В зазор между „уже“ и „уже“ проникает „еще“. Это „еще“ без конца и без насыщения. Оно всегда „еще“ и всегда „осталось“, его всегда „мало“: это вечный, неистребимый излишек, неизбежный недостаток: „Еще!“.

В экономии суверенного слова пробита брешь. Самодостаточность глагола (закрытые уши) сталкивается с иной, враждебной экономией: экономией желания, которому всегда всего „мало“ – и жизни, и смерти – которому всегда надо „еще“.

Слово, отмеченное желанием, не может служить порядку языка: такое слово — как черная дыра, бесконечно малое „еще“, которое способно засосать в себя любую выстроенную иерархию, любой порядок, любую грамматику, любое „уже“, застывшее в монументальной законченности и правильности своих форм.

Слово, отмеченное желанием, не вписывается в порядок соссорианского знака. Последний, как знак-в-системе, подчинен системе, выражает существо системы. Это знак, содержание которого определяется „в языке и из языка“, знак, запертый в себе, как в цитадели. Слово-желание, наоборот, это знак без-закона: беспределности и беспредела.

В сценарии триумфа, написанном Августом, тело Клеопатры будет „знаком победоносных завоеваний“. В порядке, предписанном „великим русским словом“, тело поэта будет знаком величия и могущества слова. Стихотворение „Мужество“, в котором и возникает имя Августа: „русская речь / Великое русское слово“ написано в память в 1942 году в связи с ленинградской блокадой, когда опыт запертости в цитадели русской культуры переживался не только метафорически, но и в реальности. В этом плену поэт обязан умереть — исчезнуть среди имен родного языка, и его (поэта) собственное имя должно стать геральдическим знаком на ее (речи) щите („Но мы сохраним тебя, русская речь / Великое русское слово“).

Поэт как тело имени принадлежит порядку стихосложения, но поэт как тело желания, как тело произвола, беззакона и беспредела, не принадлежит ничему, и меньше всего такой поэт принадлежит себе самому. Несмотря на царственные претензии, далеко не все решения во власти поэта, даже если поэт честно подписывает договор со Словом. Иногда поэт уступает постыдной, но сладостной слабости („frailty“, говорит шекспировская Клеопатра), и тогда в речь проскакивают оговорки, в слух пробиваются ослышки, а в чтение просачиваются разночтения.

Например, вот такая двусмысленность:

еще с мужиком пошутить...⁵

⁵ Слову необходимо защититься от двусмысленности: к этой защите привлекаются самые высокие авторитеты — от Шекспира до Лозинского и Эйхенбаума: „Она (Ахматова) уселась глубоко на диван, и мы пили чай.

— Вы знаете, начала она озабоченно, — уже двое людей мне сказали, что „пошутить“ — нехорошо. Как думаете вы?

— Чепуха, — сказала я. — Ведь это „Клеопатра“ не ложноклассическая, а настоящая. Читали бы тогда Майкова, что ли...

6.

*...I shall show the cinders of my spirits
Through the ashes of my chance*

Круг замкнулся: „утешный“ голос, преследовавший слух „полумонахи-ни“ из стихотворения 1917-го, вернулся, в стихотворении 1940-го, вздохами и стонами плотских утех в спальные равнодушной Клеопатры – „полублудницы“, занятой двусмысленными „шутками с мужиком“.

У Шекспира речь идет на самом деле о мужике – а rural fellow, и на самом деле о шутках. Это шут, clown, простой крестьянин, который приносит царице смерть – ядовитую змейку и при этом рекламирует свой товар, рассыпая перед Клеопатрой перлы жизнерадостного цинизма, которые напоминают нам, сегодняшним читателям, висельный юмор советских слесарей-водопроводчиков или героев Квентина Тарантино. Так, на вопрос Клеопатры, надежен ли яд змейки и правда ли, что ее укусы не причиняют боли, „мужик“ отвечает в том духе, что, мол, обижаешь, хозяйка, уже многих кусали, и все померли, а жаловаться никто пока не жаловался („those that do die of it do seldom or never recover“).

Но вполне возможно – и невнимательное, легкомысленное, веселое, сладостно-слабое ухо, не закрытое равнодушными руками, только радо собственной ослышке – что „шутки с мужиком“ подразумевают и утехы александрийской „сладостной тени“, а собственно „мужик“ – не кто иной, как тот самый „высокий и стройный“, или пушкинский „любезный сердцу и очам, / Как вешний цвет едва развитый“. В конце концов, называя Фонтанный дом александрийскими чертогами, Ахматова-Клеопатра поступает тоже легкомысленно и двусмысленно: она путает видение эшафота с видением развратного ложа. Запертая в Фонтанном доме 1940-го года, она вписывает беспросветную ночь ленинградского террора в рискованный порнографический контекст „египетских ночей“.

„Утепность“ или „потешность“ таких экспериментов, подобно утешности соблазнительного голоса („Мне голос был, он звал утешно...“), предлагает „покрыть“ собой дефицит жизни.

– Да, да, именно Майкова! Так я им и скажу! Все забыли Шекспира. А моя „Клеопатра“ очень близка к шекспировскому тексту. Я прочтала Лозинскому, он мне скажет правду. Он отлично знает Шекспира.

– Я читала „Клеопатру“ Борису Михайловичу (Эйхенбауму) – он не возражал против „пошутить“ (Чуковская, 64)

Однако, хозяйка и мать всего этого беспредела, Клеопатра распоряжается утехами, потехами и утешениями по-своему. „Утешность“ развеивает ее печаль, но в целом оставляет ее равнодушной. Зато подлинное Утешение – право „последней жалости“ – остается не за „высоким и статным“, а за „черной змейкой“. Таким образом, смерть, наряду с желанием, входит на правах неотъемлемой части в состав клеопатриного „еще“: того самого бесконечного женского „еще“, которое не вписывается в порядок экономии (домоустройство) Слова и разрушает этот „дом“. Август не способен этому помешать:

*...this mortal house I'll ruin,
Do Caesar what he can.*

„Черная змейка“, носительница жала и подательница „последней жалости“ („шалости?“) – клеопатрина сестра. Они разделяют между собой общий им обоим женский род языка: грамматическую женственность, женскую телесность языкового знака („-а“). Грамматическое сестринство наметилось сразу, в самых первых строках стихотворения; „уже целовала“, „уже слезы лила“ – но „кто“? Я целовала? Ты целовала? Она целовала? Сестринство в женском роде прошедшего времени не различает лиц, не пересчитывает их: первое, второе, третье – здесь все женские лица совмещаются друг с другом в одном-единственном числе (я-ты-она одна „целовала/лила“).

В финале стихотворения грамматическое предчувствие сестринства оправдывается: сестра действительно приходит на помощь и приносит в подарок смерть. Поцелуи Клеопатры возвращаются одним решающим, развязывающим все узлы поцелуем сестры-черной змейки. Клеопатра принимает дар смерти – дар „последней жалости“ – из рук (или от языка, от раздвоенного жала, от ядовитого зуба) родного существа.

Но „черная змейка“, если присмотреться к ней попристальней – это еще и автопортрет самой Ахматовой: змеистость, гибкость фигуры, ядовитость острого как бритва языка, темная челка, узкая юбка, холодный прозрачный взгляд. Мы видим перед собой целую череду ее канонических изображений. В лице змеи-сестры-подательницы „последней жалости“ Клеопатра встречается, стало быть, и со своим автором. Родная душа, смерть-автор – „сестра моя смерть“ – протягивает в дар ключ от замка, которым заперт круг крови, стыда, поражения, обиды, потери и позора.

Круг разорван. Наслаждение Клеопатры – смерть Клеопатры – это продолжение „еще“ ради „еще“: растрачивание ради растрачивания; размыкание генеральной экономии заложничества. Вот так рассчитывается Клеопатра с русским словом, и не удивительно, что, убедившись еще раз в неизбывности желания и смерти – в бесконечности времени собственного женского „еще“ – она уходит из своего круга в небытие в полном равнодушии. Все дела сделаны, и ни о чем уже – ни о каком „уже“ – можно не заботиться.

7.

*I am fire and air; my other elements
I give to baser life.*

Мне нравятся истории с хорошим концом. Я верю, что хороший конец приходит всему на свете: ведь и жизнь коротка, и искусство, слава богу не вечно; не бесконечно и жестокое имя Августа.

Клеопатра ушла и стала тем, что она есть: огнем и воздухом (*I am fire and air...*).

Ушла и стала тем, что она есть, и сама Ахматова. Из цитадели жестокого языка, из пределов божественного слова-Августа с его божественно незамутненным слухом, она шагнула на волю, предъявив на выходе пшибболет: слово, содержание которого невыразимо. Слово, которое есть знак ее преданности и преданности, пароль одновременно и избранности, и изгнанности.

„Освободилась вчистую“, как сказали бы ее современники, которые, несмотря на стыдливость, все-таки видели толк в циничной веселости тюремных идиом. Непереводимо (непереносимо?), зато всем понятно, о чем идет речь.

Им обеим, матерям, любовницам и хозяйкам-беспредельщицам, уже не о чем больше заботиться. Все, что осталось нам, в нашей „более низкой“ жизни (*baser life*) – это клеопатрины „прочие стихии“ (*other elements*): земля и вода, прах и океан, а также немного пепла. Пепел и есть предмет нашей заботы.⁶

⁶ Мотив пепла и огня, а также мотив уха в моей интерпретации подсказана размышлениями над Жака Деррида: *Schibboleth*, *Heidegger's Ear*, и *The Monolingualism of the Other*. Тема „чтения на пепле“ обсуждается Драганом Куюнджичем. Тема „слово-

Пепел – нерастворимый остаток истории, „остаток без остатка“. В XX веке история образовала больше пепла, чем когда бы то ни было еще. Печи Освенцима, в частности, поставили проблему пепла острым и болезненным ребром. Литература нашего столетия, его исторические архивы и его библиографии пишутся и читаются на „всегда уже“ сожженной бумаге, а в истории и политике взаимодействуют тела, чья материальность исчерпывается материальностью дыма, поднимающегося над трубой крематория.

В подписи к стихотворению „Клеопатра“ Ахматова указывает нам конкретный адрес одного из таких крематориев.⁷

„Тень“, покрывшая эти „александрийские чертоги“ – это тень от дыма из трубы крематория, а ее „сладость“ – это тот самый жуткий сладкий привкус, который, по свидетельствам тех, кто там был, приобретает человеческая плоть в процессе превращения в „огонь и воздух“.

И смысла в этой подписи гораздо больше, чем в тексте любого, даже самого совершенного стихотворения. Только это смысл, который не поддается никакому выражению или обсуждению, и прочесть его можно только гадая на пепле. Охваченные террором (ужасом) невыразимого и непередаваемого понимания, мы пророчим историю, как авгур пророчит будущее, читая его в останках сожженной жертвоприносительной птицы.

Чтение на пепле, однако, чревато разночтениями.

Накануне триумфа Августа шекспировская Клеопатра обретает предвидение: ее позор – не тюрьма, не закрытая цитадель, где можно в неизвестности пропасть, исчезнуть, и не быть. Наоборот. Ее позор будет связан с переизбытком бытия, с излишком публичного присутствия, с механическим воспроизведением ее образа и ее истории в последующей памяти, с невозможностью уйти в забвение.

Ее позор, иными словами – это позорище в буквальном смысле, публичное зрелище, бульварный театр для победителей. Поэзия, искусство, критика, филология, философия будут бесконечно разыгрывать вертеп вокруг ее

освенцим“ или „слово-гулаг“, которая возникла в результате моих виртуальных дискуссий с Драганом, к сожалению, не помещается в рамки этой работы.

⁷ Шибболет тоже не исключает разночтений. В разных редакциях „Клеопатры“ „адрес крематория“ приводится по-разному: „7 февраля 1940. Ленинград. Фонтанный дом“; „Январь 1940. Ленинград“ или просто: „1940. 7 февраля“.

имени: баллады без складу и ладу – творения стихоплетов-рифмачей; балаганные представления наглых комедиантов; Антоний в образе забулдыги, и сама Клеопатра в образе шлюхи:

*...scald rhymers
Ballad us out o' tune: the quick comedians
Extemporally will stage us, and present
Our Alexandrian revels; Antony
Shall be brought drunken forth, and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I' the posture of a whore.*

Мы все, каким-то чудом избежавшие печки и пока что („еще“) не повторившие судьбу Клеопатры, оказываемся в ее истории не кем иными как этими самыми дешевыми комедиантами и базарными стихоплетами. Мы обречены бесконечно представлять и разыгрывать вновь и вновь земную историю Клеопатры, путая при этом ее любовников, не видя разницы между эпафотами и постелями, не отличая марсовы поля от балаганных подмостков, ошибочно принимая предсмертный хрип за стон вождя-девления и наоборот.

Иными словами, на этом месте всесождения (холокоста) нам остаются, кроме пепла, только описки, оговорки, ослышки, недослышки, двусмысленности, игра словами и жизнеутверждающий галерный юмор: „шутки с мужиками“.

И может быть где-нибудь глубоко в лабиринтах этих „шуток“ нас тоже ожидает хороший конец: возможность стать „fire and air“, т.е. тем, что мы есть. Надо только не закрывать уши равнодушными руками.

Л и т е р а т у р а

- Shakespeare, W. 1954. *The Complete Works*, Charles Jasper Sisson (ed.), London, 1161-1165.
- Ахматова, А. 1998. *Собрание сочинений в шести томах*, М.
- Чуковская, Л. 1989. *Записки об Анне Ахматовой*, Кн. 1, 1938-1941, М.
- Berlin I. 1980. *Meeting with Russian Writers in 1945 and 1956. Personal Impressions*, London, 156-210.
- Derrida J. 1986. *Schibboleth: pour Paul Celan*, Paris.
- Derrida J. 1993. „Heidegger's Ear: Philopolemology (Geschlecht IV)“, *Reading Heidegger: Commemoration*, J. Sallis (ed.), Bloomington and Indianapolis, 163 – 218.

- Derrida J. 1998. *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*, Stanford.
- Kujundžić D. (in print). *Archigraphia: Archive and Memory in Freud, Yerushalmi and Derrida*.