

Евгений СОШКИН

## НАС ЧЕТВЕРО

(К описанию поэтической космологии Анны Ахматовой)

1. В одном из фрагментов «Реквиема» сохранение собственной жизни представлено как форма самопринуждения: *У меня сегодня много дела: // Надо память до конца убить, // Надо, чтоб душа окаменела, // Надо снова научиться жить* [Ахматова 1990, 1: 200]. Стихи датированы 22 июня 1939 г., временем, когда Ахматова ждала вынесения приговора сыну (прокурор требовал для него смертной казни). В феврале следующего, 1940-го, года написано стихотворение «Клеопатра»; в нем, как известно, Ахматова очень близко следует событийной канве последних сцен трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра»:

КЛЕОПАТРА<sup>1</sup>

I am air and fire...  
*Shakespeare.*

Александрийские чертоги  
Покрыла сладостная тень.  
*Пушкин.*

Уже целовала Антония мертвые губы,  
Уже на коленях пред Августом слезы лила...  
И предали слуги. Грохочут победные трубы  
Под римским орлом, и вечерняя стелется мгла.  
И входит последний плененный ее красотой,  
Высокий и статный, и шепчет в смятении он:  
«Тебя — как рабыню... в триумфе пошлет пред собою...»  
Но шею лебяжьей все так же спокоен наклон.  
А завтра детей закуют. О, как мало осталось  
Ей дела на свете — еще с мужиком пошутить  
И черную змейку, как будто прощальную жалость,  
На смуглую грудь равнодушной рукой положить.

[Ахматова 1940: 40–41]

При обстоятельствах, сходных с авторскими (*А завтра детей закуют*), героиня Ахматовой выбирает самоубийство: *О, как мало осталось // Ей дела на свете <...>* — разделяя точку зрения шекспировской Клеопатры, для которой суицид служит проявлением истинного величия и отменяет все иные дела:

<...> *it is great // To do that thing that ends all other deeds* <...> (V, II, 4–5) <sup>2</sup>.

Формула *мало дела* при сведении счетов с жизнью отсылает к противоположной формуле «Реквиема» — *много дела*. Отсылка закреплена аналогичной инфинитивной рифмой: *убить* — *жить*; *пошутить* — *положить* <sup>3</sup>.

Самоубийство египтянки во имя избавления от тиранической власти восхищало Ахматову. Современники десятилетиями косвенно и прямо ассоциировали ее с Клеопатрой [см. Рапова 2009], сама же она, причисляя царицу к сонму своих, по слову Пастернака, «вековых прототипов», придавала решающее значение ее величественному отказу от жизни <sup>4</sup>. Отождествление с Клеопатрой, как и в ряде других подобных случаев, инициировалось извне, а затем разрабатывалось Ахматовой в собственном (жизне)творчестве:

«<...> ей <...> приписывались черты классических героинь <...>, — пишет Т. В. Цивьян. — Можно думать, что это весьма положительно воспринималось и усваивалось Ахматовой, отчасти предопределяло ее дальнейший путь и утверждало в идее двойничества, отражения в зеркалах <...>. Собственная жизненная и творческая судьба, на которую проецировались классические литературные судьбы, становилась для Ахматовой повторением и воплощением бывшего и будущего; временные и пространственные рамки стирались <...>, синхронное восприятие истории и ее цикличности позволяло помещать себя в любую выбранную точку <...>. Отсюда в частности — ощущение своей современности, особой сопричастности Пушкину, представление себя „подругой поэта“ <...>, пристрастное отношение к его действительным современникам и современницам <...>».

Литературные героини, которых Ахматова по внешним или внутренним причинам связывала с собой, в итоге служили своего рода термином сравнения, играли роль рамки или сетки, классифицирующей или прогнозирующей происходившее с ней» [Цивьян 1974: 104–106].

К этим обобщающим тезисам нужно только добавить, что постулирование личной, уникальной связи с Пушкиным было свойственно, разумеется, не одной Ахматовой, а многим русским модернистам. Случай Ахматовой отличает крайняя радикализация претензии на «своего» Пушкина и на сопричастность его эпохе <sup>5</sup>.

В пушкиноведческих набросках 1959 года Ахматова доказывает, что «Мы проводили вечер на даче...», где трактуется тема современной Клеопатры, — законченное произведение <sup>6</sup>, и даже делает допущение, что оно создано позднее «Египетских ночей», а стало быть «<...> есть последнее пушкинское слово о Клеопатре» [Ахматова 1989а: 200] <sup>7</sup>. Отождествив Чарского и Алексея Иваныча с самим Пушкиным образца 1828 года, она также выдвигает гипотезу о реальных прототипах импровизатора и Вольской. Мы не знаем, как долго обдумывались эти догадки прежде чем были записаны, но поскольку отождествление Чарского с Пушкиным издавна было общим местом пушкинистики <sup>8</sup>, вполне вероятно, что уже и в 1940 г., при написании своей «Клеопатры», Ахматова была убеждена: Пушкин много лет кряду рисовал себе любовное свидание с реинкарнированной ца-

рицей. А это должно было обеспечить владычице Египта не только особое, но и по-своему исключительное положение среди многочисленных ахматовских автопроекции на просторах культурной памяти.

В своих записях Ахматова констатирует, что столь важное для нее самой самоубийство Клеопатры не интересовало Пушкина. Но при этом Ахматова апеллирует к XXXVII оде Горация (входящей в число программных подтекстов ее собственной «Клеопатры»<sup>9</sup>), а у того речь идет именно о самоубийстве царицы, которое внушает римскому поэту невольное восхищение. Ахматова пишет:

«Пушкин знал и первое в мире упоминание о Клеопатре: Оду Горация, кн. I, ода XXXVII „Ad Sodales“ („Друзьям“). Первое полустихие этой оды: „Nunc est bibendum“ <„Теперь время пить“> Пушкин сделал эпиграфом лицейской годовщины 1825 года в Михайловском (см. черновик). Но во всей истории Клеопатры его интересовала только запись Аврелия Виктора. Ни любовная связь с Цезарем, ни бурный предсмертный роман с Антонием, ни героическое самоубийство („I am air and fire“ <„Я воздух и огонь“> у Шекспира)<sup>10</sup> — все это не привлекало внимания Пушкина. Он заметил и запомнил „одну черту“, как говорили в его время. И, смотря почти на каждую женщину, 10 лет подряд думал — а может ли она, как Клеопатра...» [Ахматова 1989а: 198–199].

В упомянутой выше статье Томашевского (1955) Ахматова также могла прочесть о вероятных пушкинских заимствованиях то ли непосредственно из «Антония» Плутарха, то ли из «Антония и Клеопатры» для прозаических и стихотворных фрагментов 1835 года [Томашевский 1959: 259], включая и тот, из которого она выбрала строки для второго эпиграфа<sup>11</sup>. Эти сведения могли дать Ахматовой еще одну возможность искать след Клеопатры-самоубийцы у Пушкина. Как бы то ни было, признавая определяющую роль сообщения Аврелия Виктора<sup>12</sup> и незначительность влияния других источников, Ахматова в заметках 1959 года стремится объединить обе «ипостаси» Клеопатры и приписать Пушкину интерес к самоубийству героини. Согласно ахматовской концепции, Пушкина привлек в сюжете о трех ночах такой же героизм трех добровольцев, какой Клеопатра впоследствии проявила сама. Ахматова предлагает сравнить «Мы проводили вечер на даче...» с «Повестью из римской жизни» («Цезарь путешествовал...»), над которой Пушкин работал в тот же период:

«Тема этой вещи — самоубийство писателя Петрония (автора Сатирикона).

<...> нас не должно обманывать внешнее несходство <...>. Проблема остается та же. Добровольный уход из жизни сильного человека, для которого остаться — было бы равносильным потере уважения к самому себе (Ал. Ив.) или подчинению воле тирана. Позволю себе заметить, что Клеопатра столь же знаменитая самоубийца, как и Петроний» [Ахматова 1989а: 205–206]<sup>13</sup>.

В сущности, эти выкладки лишь рационализируют один из главных эффектов «Клеопатры» — просвечивание одной сквозь другую двух различных страниц биографии героини. По наблюдению Л. Пановой, шекспировскому

Долабелле Ахматова придала сходство с последним, согласно жребию, любовником-самоубийцей — безмянным прекрасным юношей [Рапова 2009: 524]<sup>14</sup>. Исследовательница отмечает, что этот прием был подготовлен «Клеопатрой» Брюсова (1905): *Нет, как раб не буду распят, // Иль как пленный враг казнен! // Клеопатра! — Верный аспид // Нам обоим принесен* [Брюсов 1973–1975, 1: 391]. Пожалуй, еще большее значение имел финал брюсовского продолжения-реконструкции «Египетских ночей» (1916), где тотчас после смерти третьего любовника (царица поднесла ему отравленного вина) в Александрию вступает Антоний<sup>15</sup>.

Итак, поскольку в пушкинской группе текстов Клеопатра провоцирует на роковой шаг других, а у Шекспира ее саму Долабелла подталкивает к самоубийству (хотя и совсем из других побуждений), то склеивание двух этих коллизий дает у Ахматовой своего рода уравнение, подтверждающее тождество обеих литературных героинь и, если можно так выразиться, восстанавливающее этический баланс личности Клеопатры.

2. Эпиграф из «Антония и Клеопатры» Ахматова позаимствовала у сына, «у которого тот же эпиграф <...> взят к программному стихотворению 1934 г.» [Тименчик 2008: 200] из цикла «Огонь и воздух»:

Дар слов, неведомый уму,  
 Мне был обещан от природы.  
 Он мой. Веленью моему  
 Покорно все. Земля и воды,  
 И легкий воздух, и огонь  
 В одно мое сокрыто слово.  
 Но слово мечется, как конь,  
 Как конь вдоль берега морского,  
 Когда он бешеный скакал,  
 Влача останки Ипполита  
 И помня чудища оскал  
 И блеск чешуй, как блеск нефрита.  
 Сей грозный лик его томит,  
 И ржання гул подобен вою...  
 А я влачусь, как Ипполит  
 С окровавленной головою,  
 И вижу: тайна бытия  
 Смертельна для чела земного  
 И слово мчится вдоль нея,  
 Как конь вдоль берега морского.

[Гумилев Л. 2004: 31]

И у Л. Гумилева, и у Ахматовой шекспировский эпиграф предполагает, что читатель помнит сказанное Клеопатрой непосредственно перед и вслед за

этим: <...> *Husband, I come. // Now to that name my courage prove my title. // I am fire and air; my other elements // I give to baser life* (V, II, 282–285)<sup>16</sup>.

Согласно античной космологии, берущей начало в учении Гераклита и получившей дальнейшую разработку у Эмпедокла, стихии расположены в виде концентрических сфер вокруг центра мира в порядке убывания тяжести: *земля — вода — воздух — огонь*<sup>17</sup>. Клеопатра готовится перейти вслед за Антонием в высший мир огня и воздуха, отрешась от своей брэнной части, состоящей из земли и воды<sup>18</sup>. Тем самым более легкие стихии оказываются приблизительно в такой же оппозиции к более тяжелым, как душа к телу. Это место трагедии имеет вполне определенную параллель в предшествующем тексте — обмен репликами между Антонием и одним из его людей в преддверии последней битвы:

ANTONY	Their preparation is today by sea; We please them not by land.	
SCARUS		For both, my lord.
ANTONY	I would they'd fight i'th' fire or i'th' air; We'd fight there too.	

(IV, XI, 1–4)<sup>19</sup>

Получается, что отказ Клеопатры от своего телесного состава — прямое следствие воцарения Августа<sup>20</sup> на воде и на суше<sup>21</sup>.

Другой эпиграф, пушкинский, Ахматова взяла из отрывка «И вот уже сокрылся день...», который традиционно присоединялся к стихотворению, вводимому в состав «Египетских ночей» в качестве второй импровизации итальянца<sup>22</sup>: *Александрійские чертоги // Покрыла сладостная тень*. Причина, по которой Ахматова выбрала именно это место, — та же, что и в случае с первым эпиграфом: оно вызывает в памяти строки, идущие непосредственно следом —

Фонтаны бьют, горят лампы,  
Куруется легкий фимиам,  
И сладострастные прохлады  
Земным готовятся богам.

[Пушкин 1937–1949, 3: 132]

Каждое из упомянутых тут обстоятельств соотносимо с одной из четырех стихий: водой (*фонтаны бьют*), огнем (*горят лампы*), воздухом с примесью огня (*куруется <...> фимиам*) и без нее (*прохлады <...> готовятся*), землей (*Земным <...> богам*)<sup>23</sup>.

Тема стихий имплицитно присутствует не только в обоих эпиграфах «Клеопатры», но и в самом стихотворении. Ахматова вводит ее посредством ряда bestiарных образов, каждый из которых метонимичен по отношению к определенной стихии<sup>24</sup>: орел — воздуху, лебедь — воде, змея — зем-

ле. Они появляются в тексте в порядке увеличения тяжести (которая, по Шекспиру, отождествима с брэнностью). В согласии с этим принципом все три образа животных принадлежат к различным уровням фикциональной реальности, которые, опять-таки, следуют один за другим в направлении возрастающей вещественности: *римский орел* — это аквила, чисто символическое изображение<sup>25</sup>; *шея лебязья* уже материальна, но лебязья она только в метафорическом смысле; наконец, *черная змейка* имеет буквальную референцию. Весь этот образный ряд связан с тиранической властью и влиянием Августа. Отсутствует в нем только бестиарная метонимия огня — территории, Августу неподвластной<sup>26</sup>.

Вслед за Шекспиром Ахматова подразделяет стихии на достигаемые для репрессивной власти и нет. Но если шекспировский Август берет под свой контроль только землю и воду, то в трактовке Ахматовой ему принадлежит также и воздух и только стихия огня остается убежищем свободы. Сдача стихии воздуха, надо полагать, обусловлена хрестоматийной сентенцией:

На всех стихиях человек —  
Тиран, предатель или узник.

[Пушкин 1937–1949, 3: 21]

Пушкин говорит обо *всех* стихиях, покорившихся цивилизации. Таковыми в 1826 г. по-прежнему являются только земля и вода (причем господство тирана на море расценивается как примета современности: *В наш гнусный век // Седой Нептун земли союзник* [Пушкин 1937–1949, 3: 21]). Но если бы в то время существовала авиация, то слух, давший повод к написанию стихотворения, вероятно, гласил бы, что Н. И. Тургенева насильно доставили в Россию самолетом, а Пушкин распространил бы свое обобщение также и на стихию воздуха. Именно так поступил в стихах 1935 года Мандельштам (когда-то прославлявший контроль человека над стихиями<sup>27</sup>): *Лишив меня морей, разбега и разлета // И дав стопе упор на-сильственной земли, // Чего добились вы?*<sup>28</sup> [Мандельштам 2009: 199].

Парадигма *Тиран, предатель или узник* получила отражение в последовательности упоминаемых в «Клеопатре» коллизий: *на коленях пред Августом слезы лила — предали*<sup>29</sup> *слуги — завтра детей закуют*.

Самоуподобление Л. Бумилева Ипполиту как жертве стихийных сил затрагивало еще одну ахматовскую «префигурацию» — Федру. С ней Ахматову отождествил Мандельштам в стихотворении третьего «Камня» «Ахматова» (1914): *Зловещий голос — горький хмель — // Души расковыривает недра: // Так — негодующая Федра — // Стояла некогда Рашель* [Мандельштам 2009: 73]. С Клеопатрой Федру в восприятии Ахматовой могло сблизать не только их буквальное соседство в строке «Евгения Онегина» <...> *Обши-*

кать Федру, Клеопатру <...> [Пушкин 1937—1949, 6: 12], но и то, что Федра — тоже «знаменитая самоубийца», причем обе царицы выбрали сходный способ суицида, хотя и по диаметрально противоположным причинам<sup>30</sup>.

3. 9 октября 1940 г. по прочтении сборника «Из шести книг» Марина Цветаева зафиксировала в дневнике свое разочарование:

«...Да, вчера прочла — перечла — почти всю книгу Ахматовой и — старо, слабо. Часто (плохая и верная примета) совсем слабые концы; сходящие (и сводящие) на нет. Испорчено стихотворение о жене Лота. Нужно было дать либо себя — ей, либо ее — собою, но — не двух (тогда была бы одна: она).

...Но сердце мое никогда не забудет  
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

Такая строка (формула) должна была даваться в именительном падеже, а не в винительном. И что значит: сердце мое никогда не забудет... — кому до этого дело? — важно, чтобы мы не забыли, в наших очах осталась —

Отдавшая жизнь за единственный взгляд...»

[Цветаева 1994—1995, 4: 611]

Упреки Цветаевой отражают ее поэтическую доктрину одиночества на пути свершений, определившуюся еще в начале 1920-х гг. и «ратифицированную» в период работы над «Поэмой Воздуха». Так, например, в стихотворении 1922 года утверждалось: *Никаких земель // Не открыть вдвоем* («Но тесна вдвоем...»; [1994—1995, 2: 139]). В мае 1927 г. Цветаева откликнулась конспективной, но знаменательной записью на событие, легшее затем в основу «Поэмы Воздуха», — перелет Чарльза Линдберга через Атлантический океан:

«Мечта об Авионе.

Эпиграф>

Никаких земель не открыть вдвоем.

Причина гибели *тех*: ПАРНОСТЬ.

Линдберг: образ славы.

Уединение (Л<индберг>) победило Одиночество (Океан)

Океан надо брать наедине» [цит. по: Шевеленко 2002: 349]

Под теми, которых погубила их парность, Цветаева подразумевает французских пилотов Пюлю Нанжессона и Франсуа Коли, которые пытались в 1927 г. на одномоторном биплане совершить беспосадочный рейс одновременно с Линдбергом, но в обратном направлении — из Франции в Америку [Коркина 1990: 756—757]. Аналогичная парность — раздвоенность лирического субъекта — погубила в глазах Цветаевой и стихотворение о Лотовой жене (1924)<sup>31</sup>. Что же касается Линдберга, то к нему вполне применимы широко известные слова из цветаевской статьи-манифеста «Искусство при свете совести» (1932):

«Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий: слово.

Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо не гибель, а возвращение в лоно.

Гибель поэта — отрешение от стихий. Проще сразу перерезать себе жилы» [Цветаева 1994—1995, 5: 351]<sup>32</sup>.

В основе этих обобщений — модернистский топос, концептуализирующий созвучность слов *стихи* и *стихии*<sup>33</sup>. Он, в свой черед, опирается на романтическое клише, ставящее поэтическое призвание в прямую зависимость от стихий<sup>34</sup>. Ну а собственно аналогию между поэтом и воздухоплавателем Цветаева восприняла непосредственно от Андрея Белого, который в статье «Символизм как миропонимание» (1904) приравнял Ницше к воздухоплавателю Лилиэнталю, погибшему в 1896 г.<sup>35</sup> Ср. в «Пленном духе» (1934): «<...> я впервые увидела Белого в его основной стихии: полете, в родной и страшной его стихии — пустых пространств, потому и руку взяла, чтобы *еще* удержать на земле» [Цветаева 1994—1995, 4: 266].

В июне 1941 г. в Москве на квартире Ардовых состоялось знакомство Цветаевой и Ахматовой. Они уединились и несколько часов кряду беседовали с глазу на глаз [Герштейн 1998: 481]. Ахматова вспоминала, что когда прочла

«первый (без начала и без конца) кусок <„Поэмы без героя“> Марине Цветаевой, она не без язвительности сказала: „Надо обладать большой смелостью, чтобы в 1941 г. писать о Коломбине, Пьеро и Арлекине“. Вероятно, этот кусок показался ей непростительно старомодным подражанием, стилизацией под раннего Кузмина или чем-то в этом роде, а она в это время уже была автором „Поэмы Воздуха“ (1936), кот<орую> она в одну ночь переписала своей рукой и подарила мне с надписью, где фигурировала 25-лет<няя> любовь» [Ахматова 1996: 192]<sup>36</sup>.

Дарение списка «Поэмы Воздуха» произошло на следующий день, на квартире Н. И. Харджиева, при повторном свидании поэтесс, которое стало и последним. Ахматова, как подсказывает ее запись, расценила это подношение как реакцию на «Поэму без героя» и своего рода контратаку в поэтическом состязании. При этом ясно, что «Поэму Воздуха», которую Ахматова считает почти десятью годами новее, чем на самом деле, она ставит весьма высоко, как создание зрелого цветаевского гения («она в это время *уже* была автором „Поэмы Воздуха“»). Самоубийство Цветаевой на исходе того же лета 1941-го бросило фаталистический отсвет на их краткое знакомство<sup>37</sup>. По свидетельству Л. К. Чуковской (запись из «Ташкентских тетрадей» от 10 декабря 1941 г.), в Ташкенте Ахматова носила на шее цветаевское ожерелье и постоянно стремилась «провести параллель между своей судьбой и судьбой Цветаевой» [Чуковская 2007, 1: 382]. Вопрос о вероятном влиянии «Поэмы Воздуха» на некоторые части «Поэмы без героя» давно стал предметом специального изучения.



Воображаемый спор с Цветаевой продолжался даже спустя многие годы. В частности, 13 декабря 1959 г. Ахматова сделала дневниковую запись, которую целесообразно воспроизвести здесь целиком:

«Марина ушла в заумь. См. „Поэма воздуха“. Ей стало тесно в рамках Поэзии. Она dolphin-like, как говорит у Шекспира Клеопатра об Антонии. Ей было мало одной стихии, она удалилась в другую или другие.

Пастернак наоборот: он вернулся (в 1941 — Переделкинский цикл) из своей пастернаковской зауми в рамки обычной (если поэзия может быть обычной?) Поэзии. Сложнее и таинственнее был путь Мандельштама.

Pro domo sua скажу, что я ни когда не улетала или не уползала из поэзии, хотя неоднократно сильными ударами весел по одеревеневшим и уцепившимся за борт лодки рукам приглашалась спуститься на дно. Сознаюсь, что временами воздух вокруг меня терял влажность и звукопроницаемость, ведро опускалось в колодезь, рождая вместо отрадного всплеска удар сухой о камень, и вообще наступало удущье, которое длилось годами.

„Знакомить слова“, „сталкивать слова“ — ныне это стало обычным. То, что было дерзанием, через 30 лет звучит, как банальность. Есть другой путь — точность, и еще важнее, чтобы каждое слово в строке стояло на своем месте, как будто оно там уже 1000 лет стоит, но читатель слышит его вообще первый раз в жизни. Это очень трудный путь, но когда это удается — люди говорят: „Это про меня, это как будто мною написано“. Сама я тоже (очень редко) это испытываю при чтении чужих стихов. Это что-то вроде зависти, но благороднее<sup>38</sup>.

Х спросил меня, трудно или легко писать стихи. Я ответила: „Их кто-то диктует, и тогда совсем легко, а когда не диктует, просто невозможно“ » [Ахматова 1989б: 273–274].

Итак, Марина уже не вернулась в соименную ей стихию, самоубийственно удалилась в другую (очевидно, в стихию воздуха, предмет ее «заумной» поэмы<sup>39</sup>) или другие (воздуха и огня — с намеком на «Молодца», в финале которого герои улетают *В огонь синь*<sup>40</sup> [Цветаева 1994–1995, 3: 340]). Пастернак — вернулся. Его заумь — это явно тоже стихия воздуха, тогда как его родная стихия — не вода, а земля, переделкинское хозяйство, та обстановка, что побудила его начать писать после многолетнего перерыва (в том же 1941-м). Не высказавшись по существу о Мандельштаме, себе Ахматова ставит в заслугу то, что всегда балансировала на границе воды и воздуха, несмотря на подстерегавшую опасность (утонуть), хотя бывало, что вода уходила в землю и наступало поэтическое удущье, отлучение от стихии<sup>41</sup>. Вслед за этим, прямо не называя Мандельштама, она довольно мягко критикует его программу «знакомства слов» как устаревшую и противопоставляет ей концепцию точно найденного слова, стоящего на своем месте<sup>42</sup>.

Рагуя за сохранение равновесия на границе двух стихий, а его потерю считая погубительной для поэта, Ахматова полемизирует с Цветаевой, встреча с которой и самоубийство которой наложились на собственную поэтическую симуляцию самоубийства и выхода из-под власти низших стихий в «Клеопатре». Сама же ахматовская позиция намного старше своего полемического ракурса. Ах-

матовой было присуще врожденное чувство внутренней связи со стихией воды [Найман 1999: 77], причем уже в юности она видела себя пограничной обитательницей двух стихий — воды и воздуха<sup>43</sup>. Ну а тревога за поэта, неосторожно пересекающего границу сопредельной стихии, — конечно же, отзвук классической аллегории, развернутой в «Ласточках» Фета: *Вот понеслась и зачертила, — // И страшно, чтобы гладь стекла // Стихией чуждой не схватила // Молниевидного крыла. /// И снова то же дерзновенье // И та же темная струя, — // Не таково ли вдохновенье // И человеческого я? /// Не так ли я, сосуд скудельный, // Дерзаю на запретный путь, // Стихии чуждой, запредельной, // Стремясь хоть каплю зачерпнуть?* [Фет 1979: 197]<sup>44</sup>.

По сию сторону метафорической дихотомии «стихи» — «стихия» Ахматова всегда последовательно возражала против потери поэтом контроля над языком и мыслью, с чем у нее ассоциировался и творческий «полет» (цветаевский идеал), и поэтическое задание «знакомить слова». То и другое представлялось ей уходом в заумь, — обусловленным, кстати, наличием у поэта своего неповторимого словаря, в отсутствии которого Ахматова видела одно из принципиальных отличий своей поэтической системы от созданных Цветаевой, Пастернаком и Мандельштамом<sup>45</sup>. Слово, звучащее так естественно, что оно кажется читателю его собственным, — это, в сущности, такое слово, в котором стихии пребывают в космическом равновесии<sup>46</sup>. Мастеру, владеющему тайной сохранения подобного равновесия в любом слове, собственный уникальный язык не требуется.

Дневниковая запись 1959 года явилась одним из подступов к стихотворению, написанному 19–20 ноября 1961 г. (в больнице) и в итоге названному «Нас четверо (Комаровские наброски)»<sup>47</sup> и снабженному тремя эпиграфами — из стихотворных обращений Мандельштама, Пастернака и Цветаевой к Ахматовой. Эта комбинация имен издавна мелькала в критических текстах<sup>48</sup>, а в оттепельные времена проникла и в советскую печать<sup>49</sup>. К началу 1960-х четверка поэтов уже успела утвердиться в сознании довольно массового фрондирующего читателя<sup>50</sup>. «Нас четверо» сыграло определяющую роль в канонизации четверки.

...И отступилась я здесь от всего,  
От земного всякого блага.  
Духом, хранителем «места сего»  
Стала лесная коряга.

Все мы немного у жизни в гостях,  
Жить — это только привычка.  
Чудится мне на воздушных путях  
Двух голосов переключка.

Двух? А еще у восточной стены,  
В зарослях крепкой малины,

Темная, свежая ветвь бузины...  
 Это — письмо от Марины.

[Ахматова 1990, 1: 253]

Тема стихий дана здесь только намеком<sup>51</sup> и намеком же можно счесть строку *Жить — это только привычка* — вероятную автоотсылку, корректирующую давний императив *снова научиться жить*, к которому относилась формула отказа от самоубийства: *много дела*<sup>52</sup>.

19 августа 1962 г. Мария Петровых написала в Комарове стихотворение, которым явно откликается на ахматовское «Нас четверо». Петровых доказывает, что поэтические святцы должны состоять именно из четырех имен, не больше и не меньше:

Ахматовой и Пастернака,  
 Цветаевой и Мандельштама  
 Неразлучимы имена.  
 Четыре путеводных знака —  
 Их горный свет горит упрямо,  
 Их связь таинственно ясна.  
 Неугасимое созвездье!  
 Навеки врозь, навеки вместе.  
 Звезда в ответе за звезду.  
 Для нас четырехзначность эта —  
 Как бы четыре края света,  
 Четыре времени в году.  
 Их правотой наш век отмечен.  
 Здесь крыть, как говорится, нечем  
 Вам, нагоняющие страх.  
 Здесь просто замкнутость квадрата,  
 Семья, где две сестры, два брата,  
 Изба о четырех углах...

[Петровых 1991: 112]

Не раз бывало, что четыре стихии ассоциировались с какой-либо другой четверичной моделью<sup>53</sup>. Но Мария Петровых, перечислив столько фундаментальных четверичных моделей, так и не вспомнила о самой фундаментальной, действительно объясняющей, почему *их* — *четверо*<sup>54</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Оба эпитафия появились при второй публикации [Ахматова 1940: 40–41], впоследствии был сохранен только второй из них. В рукописи книги «Нечет» стихотворение датировано 7 февраля 1940 г. и снабжено посвящением «Г.», предположительно раскрываемым как инициал В. Г. Гаршина [Кралин 1990: 401].

<sup>2</sup> Здесь и далее текст «Антония и Клеопатры» цитируется по изданию [Shakespeare 1986]. Перевод Д. Л. Михаловского [477л]: <...> велика заслуга — сдѣлать то, // Что всякия дѣвья прекращаетъ (здесь и далее — по изданию [Шекспирь 1899]).

<sup>3</sup> О теме самоубийства в «Клеопатре» и ее биографическом контексте см. [Позднякова 2002: 159–161].

<sup>4</sup> Смерть, которую шекспировская Клеопатра принимает от змеиных укусов, показана как самоубийство *rag excellence*, поскольку сама царица уподобляет себя змее. Эта тема проведена в пьесе вполне отчетливо. Так, в разлуке с Антонием Клеопатра задается вопросом: *He's speaking now, // Or murmuring «Where's my serpent of old Nile?» — // For so he calls me. Now I feed myself // With most delicious poison. Think on me, // That am with Phoebus' amorous pinches black, // And wrinkled deep in time* (I, V, 24–29; перевод Михаловского [434л]: Онъ // Не вспомнилъ ли теперь о Нильской змѣйкѣ? // (Такъ онъ зоветъ меня). Не говоритъ ли онъ, // Не шепчетъ ли тихонько: «гдѣ она?» // Увы, я пью сладчайшую отраву; // Возможно ль, чтобъ онъ вспоминалъ меня // Всю черную отъ поцѣлуевъ Феба, // Покрытую морщинами годовъ?). В последнем акте, получив прощальный поцелуй царицы, Ира, ее прислужница, падает и умирает. *Have I the aspick in my lips? Dost fall?* (V, II, 288; перевод Михаловского [482л]: Упала ты? Ужели ядъ эхидны // Въ моихъ губахъ таится?), — недоумевает Клеопатра, ведь сама она пока еще не укушена змеей; эта реплика симметрична более ранней, обращенной к отходящему Антонию: *Die when thou hast lived, // Quickened with kissing. Had my lips that power, // Thus would I wear them out* (IV, XVI, 39–41; перевод Михаловского [IV, XIII: 474л]: О, если бѣ поцѣлуи // Мои могли жить! тогда бы скоро // И губъ моихъ не стало для лобзаній). Наконец, о приложенной к своей груди змее Клеопатра говорит, обращаясь ко второй прислужнице — Хармиане: *Peace, peace. // Dost thou not see my baby at my breast, // That sucks the nurse asleep?* (V, II, 303–305; перевод Михаловского [482л]: Тшь! тшше! иль не видишь, // Что у меня малютка грудь сосетъ, // Кормилицу сосаньемъ усыпляя?). В сущности, Клеопатра изображена змеей, убивающей саму себя, — подобием уробороса. Между тем змеиный компонент интенсивно культивировался в стилизованном облике молодой Ахматовой. Поэтесса, по целому ряду свидетельств, обладала змеиной гибкостью и охотно воспроизводила цирковой номер «женщины-змеи». Мотив змеи-двойника был развернут в стихотворении «В комнате моей живет красивая...» (1910) [1990, 2: 14]. Змеиные черты проскальзывали и в ахматовских «зеркала» (*Из логова змиева, // Из города Киева, // Я взял не жену, а колдунью* — Н. Гумилев, 1911 [1988: 168]); ср. тютчевскую характеристику поэта, в 1915 г. приложенную Недоброво к автору «Четок»: *Он не змиею сердце жалит, // Но, как пчела, его сосет* [Тютчев 2002: 186; см. Недоброво 2001: 224]. По-видимому, и шеи лебяжьей <...> наклон имеет автопортретное происхождение и тематизирует все ту же телесную гибкость, которая чаще всего описывалась в терминах змееподобия.

<sup>5</sup> Ср. свидетельство С. В. фон Штейна о юности поэтессы: «Интересна в царскосельской жизни Ахматовой маленькая подробность: у нее была там своя комната, в которой все предметы были не позднее 1830-х годов, мебель, картины, различные безделушки, даже книги были только авторов, писавших до 1830-х годов. Когда ее спрашивали — для чего ей такая комната, — она отвечала, что уходит в нее отдыхать от современности» [Росс 2004: 89].

<sup>6</sup> Доводы, приводимые Ахматовой в пользу его законченности, в целом совпадают с психологическими построениями Б. В. Томашевского, подчеркивавшего сюжетную исчерпанность пушкинской «Клеопатры» [Томашевский 1959: 251–252]. Эта историческая элегия, которую Пушкин многократно переписывал, не давая дальнейшего

развития действенно, разбирается в статье «Текст стихотворения Пушкина „Клеопатра“», впервые опубликованной в 1955 г. [Томашевский 1955] и вошедшей затем в состав второго издания монографии «Писатель и книга» [Томашевский 1959]. Благодаря Илью Кукуя, любезно обратившего мое внимание на эту работу. На этой же публикации 1955 года базируется один из разделов второй книги монографии «Пушкин», материалы к которой увидели свет в 1961 г. [Томашевский 1961].

<sup>7</sup> Это предположение Ахматовой не подтверждается новейшими данными, согласно которым начало работы над отрывком относится к лету 1828 г. [Летопись, 2: 404], работа над «Египетскими ночами» — к 1835 г. [Летопись, 4: 349].

<sup>8</sup> См. хотя бы раздел «Чарский — Пушкин» в одной из глав книги Д. Н. Овсяннико-Куликовского о Пушкине [Овсяннико-Куликовский 1909: 156–160]. Ср. замечание Л. С. Пушкина о том, что его брат «любил придавать своим героям собственные вкусы и привычки. Нигде он так не выразился, как в описании Чарского <...>» [Пушкин Л. 1974: 65].

<sup>9</sup> См.: [Рапова 2009: 523]. Непосредственно к тексту Горация восходят эпитеты *спокою и равнодушной* (*[volūt] serēnō* [26]), *черную* (*ātrum* [*...*] *venēnum*) [27–28]), а также, возможно, слова как *рабыню... в триумфе* (*mulier triumphō* [32]), которым, однако, находится аналог и у Плутарха: «„О, мой Антоний, еще так недавно я погребала тебя свободною, а сегодня творю возлияние руками пленницы, которую зорко стерегут, чтобы плачем и ударами в грудь она не причинила вреда этому телу рабы <τὸ δοῦλον τοῦτο σῶμα [84.4]>, сберегаемой для триумфа над тобою <ἐπὶ τοὺς κατὰ σοῦ θριάμβους [84.5]>! <...>“» [Плутарх 1964: 275].

<sup>10</sup> Как и в эпиграфе к «Клеопатре», Ахматова здесь меняет порядок слов: в оригинале — *I am fire and air* <...> (V, II, 284). Вероятно, эта произвольная перестановка в обоих случаях вызвана более предпочтительным звучанием русской фразы «Я воздух и огонь».

<sup>11</sup> Томашевский приходит к выводу, что Пушкин действительно воспользовался французским переводом «Антония и Клеопатры» [см. Томашевский 1961: 61].

<sup>12</sup> Источником, побудившим Пушкина обратиться к сочинению Аврелия Виктора, был «Эмиль» Руссо [Лотман 1995: 362–364].

<sup>13</sup> Между тем в изображении Плутарха Антоний и Клеопатра намного ближе, чем герои трагедии Шекспира, к стоическому идеалу встречи смерти, который привлек Пушкина в поведении Петрония и, вероятно, подсказал ему решение образа Председателя (о связи «Пира во время чумы» с «Повестью из римской жизни» см. [Лотман 1995: 291]): после поражения при Акции любовники вернулись в Египет, где Антоний сначала вел жизнь отшельника, подражая Тимону Афинскому, которого тоже предали друзья, но потом, «принятый Клеопатрою в царском дворце, принялся увеселять город нескончаемыми пирами, попойками и денежными раздачами. <...> Вместе с Клеопатрой они распустили прежний „Союз неподражаемых“ и составили новый, ничуть не уступавший первому в роскоши и расточительности, и назвали его „Союзом смертников“. В него записывались друзья, решившие умереть вместе с ними, а пока жизнь их обернулась чередой радостных празднеств, которые они задавали по очереди» [Плутарх 1964: 268–269]. С пересказа этого сообщения Плутарха начиналось предисловие М. Кузмина к сборнику Ахматовой «Вечер» [1912]. О теме Клеопатры как одной из точек схождения между Ахматовой и Кузминым см. [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 234].

<sup>14</sup> Единичный и досадный просчет этого во многих смыслах безупречного исследования — гипотеза о том, что Ахматова будто бы вкладывает в слова *еще с мужиком пошутить* не только отсылку к беседе Клеопатры с простолудином, который пронес к ней аспидов, но и намек на любовные утехы с Долабеллой. Этот гипотетический прием объедине-

ния двух совершенно разномастных персонажей (только на том основании, что каждый из них содействует намерению Клеопатры покончить с собой) просто немыслим у Ахматовой: некто *плененный ее красотой, высокий и статный*, пребывающий в *смятении* никак не может быть назван *мужиком*, да и сама идея очередной (хотя бы и последней) интрижки совершенно не вяжется ни с поцелуями, запечатленными на губах мертвого Антония, ни с контекстом эпитафия (<...> *Husband, I come* — V, II, 282), ни тем более с предшествующей фразой: *А завтра детей закуют*. Нет причин сомневаться в том, что смущение Ахматовой по поводу негативной реакции некоторых слушателей на глагол *пошутить* (отраженное в записи Лидии Чуковской от 3 марта 1940 г. [Чуковская 2007, 1: 85]), было искренним, ср. [Тименчик 1997: 87]. Шекспировская Клеопатра действительно ведет шутиливую беседу с неотесанным забавным посетителем, который в тексте пьесы именуется *Slowp*. Соответственно, у Ахматовой существительное *мужик* соотнесено с одним значением этого слова ('мужлан', 'деревенщина'), а глагол *пошутить* — с другим ('шут').

<sup>15</sup> См.: <...> *Царица долго любовалась, // Склонясь к недвижному лицу, // И долго странно улыбалась... // И вдруг далеко по дворцу // Пронесся медный зов кимвала. // <...> Все приготовлено для пира: // Сегодня во дворце своем, // За пышно убранным столом, // Царица встретит триумвира. // // И вот идет толпа гостей; // Сверкают шлемы, блещут брони; // И, посреди своих друзей, // Привыкший удивлять царей, // К царице близится Антоний* [Брюсов 1973–1975, 3: 453–454]. По поводу этой концовки В. М. Жирмунский писал в 1922 г.: «Единственное новое у Брюсова по сравнению с пушкинским замыслом — это появление Антония, завершающее третью ночь и, по-видимому, попавшее в поэму Брюсова из фокинского балета <...>» [Жирмунский 1977: 178].

<sup>16</sup> Перевод Михаловского [482л]: *Иду, супругъ! Такъ называть тебя // Я мужествомъ моимъ достигла права. // Я вся — огонь и воздухъ; низшей жизни // Всѣ прочія стихіи отдаю.*

<sup>17</sup> Аристотель в «Метафизике» и «О небе» разбирает теории своих предшественников и на их основе строит собственную, вводя понятие эфира — пятой стихии, которая не имеет признака тяжести/легкости и обеспечивает единство четырех остальных.

<sup>18</sup> Т. В. Цивьян отмечает связь между эпитафом из «Антония и Клеопатры» и стихами 1942 года: *У меня не выяснены счеты // С пламенем и ветром и водой... («Многое еще, наверно, хочет...» [Ахматова 1990, 1: 281])*, но тему стихий при этом не затрагивает [Цивьян 1974: 105].

<sup>19</sup> Перевод Михаловского [IV, XI: 469п]: *А н т о н и й. Теперь они готовятся на морь: // На сушь мы не угодили имъ. С к а р ь. И тамъ, и здѣсь идутъ приготовленья. А н т о н и й. Желалъ бы я, чтобы въ огнѣ они // Иль въ воздухѣ затѣяли сраженье, // Мы приняли бы вызовъ ихъ.*

<sup>20</sup> В целях унификации здесь и далее персонаж, именуемый в пьесе Октавием Цезарем, зовется по-ахматовски: Август.

<sup>21</sup> Потерпев окончательное поражение и готовясь к самоубийству, Антоний объявляет себя сгустившимся воздухом в обличье Антония (IV, XV, 12–13). Ср. слова умирающей Клеопатры: *As sweet as balm, as soft as air, as gentle. // О Antony!* (V, II, 306–307; перевод Михаловского [482л]: *Приятно, какъ бальзамъ, легко, какъ воздухъ, // И нѣжно, какъ... Антоній!*).

<sup>22</sup> Как показал Б. В. Томашевский, этот фрагмент, оканчивающийся словами <...> *Блится ложе золотое*, относится к очередному варианту изображения пира, а вовсе не к первой из трех ночей, проданных царицей, как приглашало думать эдиционное решение Жуковского [Томашевский 1959: 260–262].

<sup>23</sup> По моему убеждению, это и ряд других мест в набросках 1835 года непосредственно восходят к шекспировскому лейтмотиву, что я и постарался доказать в статье [Сошкин 2014]. Но Ахматова почти наверняка считала это совпадение случайным.

<sup>24</sup> Что отчасти могло быть подсказано пушкинским «Пророком»; ср.: <...> *И горный ангелов полет, // И гад морских подводный ход, // И дольней лозы прозябанье* [Пушкин 1937–1949, 3: 30].

<sup>25</sup> Возможно, Ахматова учитывает вариант имени римского воина, которому выпадает жребий первым разделить ложе с царицей: *И первый [Аквила], клевет Помпея смелый* [Пушкин 1937–1949, 3: 687]. Как любезно указал мне Алексей Балакин, этот вариант впервые был опубликован в 1884 г. [Якушкин 1884: 345]. Имена двух первых претендентов, несомненно, были для Пушкина предметом тщательного подбора: они призваны были производить впечатление невымысленности, оттеняя безымянность последнего претендента, о котором сказано, что он <...> *имени векам // Не передал* [Пушкин 1937–1949, 3: 131]. Второй претендент — эпикуреец Критон, видимо, не случайно является тезкой Критона из одноименного диалога Платона, где этот ученик Сократа тщетно пытается склонить учителя к побегу из тюрьмы, — эти два Критона придерживаются диаметрально противоположных воззрений на добровольную смерть.

<sup>26</sup> Стихия огня — посмертный удел Антония. Ср. характеристику Клеопатры у Гейне: «А наша Клеопатра, — о! она воплощает любовь уже ущербной цивилизации <...>. В этой любви нет ни веры, ни верности, но тем больше в ней страсти и огня. Досадливо сознавая, что этот огонь невозможно погасить, необузданная женщина еще подливает в него масла и очертя голову бросается в полыхающее пламя» [Гейне 1958: 420]. Ср. также постоянную характеристику Вольской — огненные глаза: <...> *опустив чопорно огненные свои глаза; <...> взглянула на него огненными пронзительными глазами <...>* [Пушкин 1937–1949, 8: 421, 425].

<sup>27</sup> В «Адмиралтействе» (1913), где «<...> традиционная романтическая и символистская метафора воздушной ладьи реализуется Мандельштамом как метонимия, становящаяся эмблемой власти человека над пространством <...>» [Ронен 2010: 66].

<sup>28</sup> Мне уже приходилось указывать на стихотворение «К Вяземскому» как подтекст «Лишив меня морей...», см. [Сошкин 2010: 180]. Нужно отметить, что авиация могла восприниматься и как покорение последней из четырех стихий. Ср.: *О воздух, вольная стихия, // Тягучая, земная бронь! // Не покоряйся, как другие — // Вода, и суша, и огонь* (М. Зенкевич, «На аэродроме», кн. «Дикая порфира», 1912) [Зенкевич 1994: 82]. Видимо, Зенкевич подразумевает, что огонь покорился доисторическому человеку, и перечисляет три стихии в порядке, обратном порядку их покорения.

<sup>29</sup> Вместе с тем глагол *предали* как синоним глагола *изменили*, исподволь подготавливает мотив *змейки*. Об анаграмматическом пересечении слов *змея* и *измена* в раннем символизме см. [Ханзен-Лёве 2003: 79]. Ср. в стихотворении того же 1940 года глагол *струится*, сквозь который словно бы просвечивает другой — *змеится*: *Больше нет ни измен, ни предательств, // И до света не слушаешь ты, // Как с т р у т с я поток доказательств // Несравненной моей правоты* («Не недели, не месяцы — годы...»; [Ахматова 1990, 1: 192]; разрядка моя. — Е. С.).

<sup>30</sup> В этой связи вспоминается первоначальное определение, данное Мандельштамом сценической героине Рашели в стихотворении «Ахматова» (1914), — *отравительница Федра*. Оно не может быть вполне объяснено словами Еврипидовой Федры, которые цитирует Анненский: «Я знаю, — говорит Федра, — чем различаются два стыда, и с той минуты,

как я это узнала, мне уже никаким ядом не вытравить разделяющей их грани и не вернуться к прежнему безразличию» [Анненский 1979: 388]. Не было оно и механической экстраполяцией способа самоубийства, о котором Федра у Мандельштама впоследствии скажет: *Смерть охладит мой пыл из чистого фиала* [Мандельштам 2009: 90]. Если Федра Еврипида удавливается, не появляясь на сцене, то у Расина она, собрав последние силы, выходит к Тесею в финале трагедии, дабы поведать ему, что позволила оклеветать перед ним его сына и своего пасынка Ипполита и что ради этого признания выбрала для себя не быструю смерть от клинка, а более мучительную — от яда, доставшегося ей от Медеи. Этой последней деталью Федра напоминает Тесею о том, как Медея оклеветала перед Эгеем и подговорила отравить его сына и своего пасынка Тесея, но в последний момент Эгей догадался, кто перед ним, и предотвратил беду (сюжет восходит к Плутарху и Аполлодору). Сообщая Тесею, что отравилась тем самым ядом, который некогда предназначался ему, Федра намекает, во-первых, на то, что ей удалось именно такое злодеяние, в каком не преуспела Медея, и поэтому она должна, в силу перекрестной воздаятельной логики, убить себя так, как Медея тщилась убить своего пасынка, а во-вторых, на то, что Тесей не унаследовал пронизательность своего отца (см. специальную работу по теме: [Wygant 2000]). Назвав Федру отравительницей, Мандельштам — быть может, невольно — откликнулся на мысль Расина. При этом, однако, он безусловно отсылал к релевантным аспектам персонального мифа Ахматовой, включая пчелино-осиные и змеиные компоненты ее образа (то есть ассоциирующиеся с ядовитым укусом). Ср. две другие интерпретации *отравительницы Федры*, придающие ключевое значение двум другим участницам треугольника — соответственно Ахматовой и Рашели: [Мец и др. 1990: 302; Перлина 2008].

<sup>31</sup> Батюшков, предающийся самосозерцанию (*О, память сердца! Ты сильней <...>* [Батюшков 1964: 192]), и Тютчев, дающий зарок от имени грядущих поколений (*Тебя ж, как первую любовь, // России сердце не забудет!..* [Тютчев 2002: 175]), остаются в рамках апострофы, то есть обращаются к абстрактному или отсутствующему (мертвому) адресату. Ахматова же говорит о Лотовой жене в третьем лице, и когда она заявляет: *<...> сердце мое никогда не забудет <...>* [Ахматова 1990, 1: 153], — это звучит как обещание, данное читателю. Очевидно, именно этим — отединением от героини и апелляцией к аудитории — было вызвано раздражение Цветаевой. В одном из стихотворений памяти Вали Смирнова (соседского мальчика из Фонтанного Дома, погибшего во время авианалета уже после эвакуации Ахматовой) Ахматова повторила ту же формулу, но изменила ее риторический статус, — теперь она прозвучала как обещанье, данное самой себе: *И все, кого сердце мое не забудет, // Но кого нигде почему-то нет... // И страшные дети, которых не будет, // Которым не будет двадцать лет, // А было восемь, а девять было, // А было... — Довольно, не мучь себя, // И все, кого ты вправду любила, // Живыми останутся для тебя — 1943* [1990, 2: 44].

<sup>32</sup> Похожие резоны лежат в основе рассуждений Цветаевой о смерти Есенина в статье того же года «Поэт и время» [см. Цветаева 1994–1995, 5: 339].

<sup>33</sup> См. [Ханзен-Лёве 2003: 490]. Ср., например: *Не доделан новый кокон, // Точно трудные стихи: // Ни дверей, ни даже окон // Нет у пасынка стихий <...>* (И. Анненский, «Под новой крышей», опубл. 1904) [Анненский 1990: 65]; *А те, кому доверены судьбы // Вселенского движения и в ком // Всех ритмов бывших и небывших дом, // Слагают окрыленные стихи, // Расковывая косный сон стихий* (Н. Гумилев, «Вечер», 1915) [Гумилев Н. 1988: 241]; *И всё поют, поют стихи // О том, что вольные народы // Живут, как образы стихий, // Ветра, и пламени, и воды* («Ода д'Аннунцио», 1915)



[Гумилев Н. 1988: 251]; *Два бога прощались до завтра, // Два моря менялись в лице: /// Стихия свободной стихии // С свободной стихией стиха* (Б. Пастернак, «Пушкин» [= «Варьяция 1-ая, оригинальная»], 1922) [Пастернак 1990: 167].

<sup>34</sup> Например, в стихотворении А. Н. Муравьева «Стихии» (1826) поэт обретает свой дар, посещая поочередно каждого из духов четырех стихий.

<sup>35</sup> См. анализ этого сравнения: [Гаспаров Б. 1993: 216–217].

<sup>36</sup> Ср. альтернативную запись: «Когда в июне 1941 г. я прочла М. Цветаевой кусок поэмы (первый набросок), она довольно язвительно сказала: „Надо обладать большой смелостью, чтобы в 41 году писать об арлекинах, коломбинах и пьеро“, очевидно, полагая что поэма — мирискусничная стилизация в духе Бенуа и Сомова, т. е. то, с чем она, м. б., боролась в эмиграции как с старомодным хламом» [Ахматова 1996: 540].

<sup>37</sup> Согласно записи в дневнике Н. Н. Пунина, известие о самоубийстве дошло до Ахматовой 14 октября [Пунин 1989: 140].

<sup>38</sup> В беседе с Л. К. Чуковской (запись от 9 июня 1963 г. [Чуковская 2007, 3: 60]) были высказаны сходные мысли, что и отмечено комментаторами ее дневников. — Е. С.

<sup>39</sup> Впрочем, описывая прохождение сквозь семь уровней воздушной стихии, Цветаева наделяет их теми или иными свойствами других стихий. Например: *О, как воздух ливок, // Ливок! Ливче зончей // Сквозь овсы, а скользок! // Волоски — а веек! — // Тех, что только ползать // Стали — ливче леек! // Что я — скользче лыка // Свежего, и лука. // Пагодо-музыкой // Бусин и бамбука, — // Пагодо-завесой... // Плещи! Все шли б и шли бы... // Для чего Гермесу — // Крыльца? Плавнички бы — // Пловче!* [Цветаева 1994–1995, 3: 140–141].

<sup>40</sup> Ср. обмен резкостями между Цветаевой и Ахматовой при первой встрече (по воспоминаниям Ахматовой в 1963 г. в записи Н. И. Ильиной): «Помню, что она спросила меня: „Как вы могли написать: „Отними и ребенка, и друга, и таинственный песенный дар...“? Разве вы не знаете, что в стихах все сбывается?“ Я: „А как вы могли написать поэму „Молодец“?“ Она: „Но ведь это я не о себе!“ Я хотела было сказать: „А разве вы не знаете, что в стихах — все о себе?“ — но не сказала» [Ильина 1991: 588].

<sup>41</sup> Понятие «поэтического удушья» обусловлено для Ахматовой отлучением от родной стихии, какою бы она ни была. Ср. в ее наброске 1961 г. «Путь Пастернака»: «„Второе рождение“ заканчивает первый перкиод лирики. Очевидно, дальше пути нет. Затем наступает долгий (10 лет) мучительный антракт <...>, когда он действит<ельно> не может написать ни одной строчки (это удушье уже у меня на глазах). — Появляется дача (Переделкино) — встреча с Природой, которая всю жизнь была его единственной полноправной Музой, невестой и собеседницей <...>, удушье кончилось, снова все вокруг звучит <...> Июнь 41 года — новая фактура — строгость и простота. <...> Расписаться не пришлось — пришла война. Дальнейшее слишком известно» [Ахматова 1998: 57].

<sup>42</sup> Р. Д. Тименчик отмечает, что «<...> концепция поэта, которую противопоставляет Ахматова этим формулировкам <„знакомить слова“, „сталкивать слова“, опирается на авторитет Данте, — поэт пишет под диктовку, он переписчик, а не „фантазер“. Запоминающиеся страницы посвящены этому представлению о поэте в мандельштамовском „Разговоре о Данте“» [Тименчик 1989: 16–17]. К этому можно добавить, что ахматовская программа имеет еще одну точку опоры — аксиому Кольриджа, согласно которой поэзия есть «лучшие слова в лучшем порядке», взятую на вооружение Н. Гумилевым. Нужно также отметить, что принцип «сталкивания слов» мог быть с полным правом распространен Ахматовой на поэтику раннего Пастернака и поздней Цветаевой. Ср., в частности, выводы

М. Л. Гаспарова относительно цветаевского творческого метода: «<...> новым и все более важным в ее зрелом и позднем творчестве, на разный лад проникающим всю словесную ткань ее поэзии и даже прозы является, как кажется, <...> сближение слов по звуку и вслушивание в получившийся новый смысл; выдвигание слова как образа и нанизывание ассоциаций, уточняющих и обогащающих его старый смысл; рефренное словосочетание как композиционная опора, к которой сходятся все темы всех частей стихотворения. Словом поверяется тема: созвучность слов становится речительством истинного соотношения вещей и понятий в мире <...>» [Гаспаров М. 1995: 315].

<sup>43</sup> См.: «Из „Антония и Клеопатры“ она повторяла <...> два места — слова Клеопатры о себе: „I am fire, and air; my other elements I give to baser life“ <...>; и об Антонии: „...his delights were dolphin-like, they show'd back above the element they liv'd in“ <...>. Эту принадлежность одновременно двум стихиям она распространяла на себя: вспоминала фразу, которой брат Виктор, моряк, оценил ее умение плавать: „Аня плавает, как птица“ <...>» [Найман 1999: 142]. Ср. в Эпиллоге «Поэмы без героя»: <...> в брюхе летучей рыбы // Я от злой погони спаслась, // И над Ладогой и над лесом, // Словно та, одержимая бесом, // Как на Брокен ночной неслась... [Ахматова 1990, 1: 318].

<sup>44</sup> О мифологии стихий (как в специальном, так и в расширенном значении) в русской литературной традиции см. [Лотман, Минц 2000].

<sup>45</sup> Запись Л. К. Чуковской от 13 марта 1965 г.: «— Юля привела ко мне одного поляка, который изучает акмеизм. Образованный, тонкий, умный, все понимает. Он мне сказал: „Замечательные поэты, Пастернак, Мандельштам, Цветаева создали свой язык, каждый свой, и на нем писали. А вы своего языка не создали, ваши стихи написаны просто на русском“. Как вы думаете, Лидия Корнеевна, это правда?»

— Пожалуй, — сказала я. — Да. Это правда.

— Я тоже так думаю, — ответила Анна Андреевна» [Чуковская 2007, 3: 285–286].

<sup>46</sup> Ср.: «В декабре 1962 года я прочитал ей только что законченную мной поэму. <...> Она сказала, что поэма понравилась, что ей нравится „это хождение все время по краю, при том что — воздух, море, свет, земля“» [Найман 1999: 34].

<sup>47</sup> По наблюдению Р. Д. Тименчика, это название содержит «отсылку к очевидному антецеденту — стихотворению Вордсворта *Нас семеро*, где деревенская девочка упрямо считает умершего брата и сестру за живущих („Nay, we are seven!“)» [Тименчик 2004: 555]. Любопытно, что Ахматова была не первой русской поэтессой, назвавшей стихотворение «Нас четверо». Первая — Вера Инбер, опубликовавшая свое «Нас четверо» в 1938 г. Числительное в его названии определяется именно набором стихий (перечислив три из них — землю, воздух, воду — подконтрольные сынам-защитникам государственных рубежей, Инбер оставила четвертую, обозначенную посредством идиомы *в огонь и воду*, за лирической героиней-матерью): *Если только враг посмеет // С суши подойти — // Старший сын, красноармеец, // Встанет на пути. // // Если только враг захочет // С воздуха напасть — // Средний сын, военный летчик, // Отразит напасть. // // Если в море захлопочет // Вражеский линкор — // Младший сын мой, краснофлотец, // Даст ему отпор. // // Если будем всем народом // Сразу воевать — // Я пойду в огонь и воду, // Их старуха мать. // // Буду шить да кашеварить, // Только волю дай. // Ты уж нас, товарищ Сталин, // Четверых считай* [РГПД: 160].

<sup>48</sup> Ср. хотя бы в статье Цветаевой «Поэты с историей и поэты без истории», опубликованной в 1934 г. по-сербохорватски: «Из моих современников назову троицу — по совершенству их лирической личности: Анну Ахматову, Осипа Мандельштама и Бо-

риса Пастернака, поэтов, родившихся сразу с собственным словарем и максимальной оригинальностью» [Цветаева 1994—1995, 5: 404].

<sup>49</sup> См., например, газетную полемику вокруг статьи Эренбурга, упоминаемую в записи Л. К. Чуковской от 16 августа 1956 г. [Чуковская 2007, 2: 237].

<sup>50</sup> Ср. запись Л. К. Чуковской от 1 января 1962 г.: «— Вы согласитесь, не правда ли, что сейчас в России необыкновенный подъем интереса к поэзии. Доскакала наша четверка: Пастернак, я, Цветаева, Мандельштам. Сюда ко мне прорвался семнадцатилетний мальчик, чтобы спросить, кто из четырех — лучший. Я ему ответила: „Все трое действительно первоклассные поэты. Радуйтесь такому богатству, а не бейте друг друга поэтами по голове“» [Чуковская 2007, 2: 502]. 10 февраля того же 1962 г. Г. П. Струве писал Б. А. Филиппову: «В одном английском журнале напечатана авансом любопытная и симптоматичная статья Корнелия Зелинского <...> Едва ли не на первое место выдвинуты такие поэты, как Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Цветаева» [цит. по: Тименчик 2012: 448].

<sup>51</sup> Ср.: «В больнице, после инфаркта, побывав в гостях у смерти, Ахматова все время возвращалась мыслями к недавно вышедшему второму выпуску нью-йоркского альманаха *Воздушные пути*, взявшего свой титул из повести Пастернака <...>. Но в том же выпуске было напечатано с посвящением „А. А. А.“ мандельштамовское —

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,  
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда, —

где стакнутые „смола“ и „круг“ выделяют друг в друге inferнальные, дантовские обертонны <...> „Смола кругового терпенья“ слепляет для Ахматовой четырех поэтов, и квадратура этого круга предполагает на вершинах четырехугольника подземные огни, горящие прежде всего в стихах Пастернака 1921 года (один из толчков к будущему названию комаровских набросков — *Нас четверо*):

Нас мало. Нас может быть трое  
Донецких, горячих и адских <...>,

затем в его стихах 1929 года, вводящих в круг Цветаеву:

<...> И внуки скажут, как про торф:  
Горит такого-то эпоха» [Тименчик 2004: 556—559].

Ср. также дарственную надпись Пастернака на цветаевском экземпляре «Тем и вариаций», сделанную 29 января 1923 г. в Берлине: «Несравненному поэту Марине Цветаевой, донецкой, горячей и адской (стр. 76)<,> от поклонника ея <sic!> дара, отказавшегося издать эти высеки и опилки, и теперь каюцегося» [см. вклейку издания: Пастернак 1989].

<sup>52</sup> О генеалогии фразы *Жить — это только привычка* см. также: [Тименчик 2004: 555].

<sup>53</sup> Например, уже в 1830-е годы «<...> в натурфилософско-характерологических классификациях <А. П.> Степанова мы найдем прямое соотношение „темпераментов“ с образующими их стихиями» [Вайскопф 2002: 521]. Ср. стихи Кузмина: *Животные земли, огней. // И воздуха, и вод. /// Стихий четыре: север, юг, // И запад, и восток* («Двенадцать — вещее число...», 1925; [Кузмин 1996: 555]), а также выражение *Quatuor стихий* [Цветаева 1994—1995, 3: 91] в устах филистеров-горожан в «Крысолове» Цветаевой, передразнивающее «Четверогласие стихий» Бальмонта. Думается, перечисление четырех сезонов в ахматовском наброске 1956 г. (<...> *Как стрекоза крыловская пропела // Я лето, зиму, осень и весну* [Ахматова 1990, 2: 63]) говорит в пользу догадки Р. Д. Тименчика о том, что упомянутая в этих стихах *шекспировская драма* — «Антоний и Клеопатра» [Тименчик 1989: 15]. Впрочем, количественное соответствие между стихиями и другими величинами не обязательно; ср. у Мандельштама: *Нам четырех стихий прияз-*

ненно господство, // Но создал пятую свободный человек. // <...> И вот разорваны трех измерений узы <...> («Адмиралтейство», 1913) [Мандельштам 2009: 67].

<sup>54</sup> Я сердечно признателен первым читателям этого текста — Бухар Дюсембаевой и Роману Давидовичу Тименчику за их тонкие критические замечания и библиографические подсказки.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Анненский, И.: 1979, 'Трагедия Ипполита и Федры', И. Анненский, *Книги отражений*, Издание подготовили Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров, Москва: Наука, 382–397.
- Анненский, И.: 1990, *Стихотворения и трагедии*, Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания А. В. Федорова, Ленинград: Советский писатель.
- Ахматова, А.: [1]912, *Вечерь: Стихи*, СПб. (= С.-Петербург): Цех поэтов, 912 (sic!) [репринт издания: Москва: Книга, 1988].
- Ахматова, А.: 1940, *Из шести книг: Стихотворения*, Ленинград: Советский писатель.
- Ахматова, А.: 1989а, *О Пушкине: Статьи и заметки*, Составление, послесловие и примечания Э. Г. Герштейн, Издание 3-е, исправленное и дополненное, Москва: Книга.
- Ахматова, А.: 1989б, *После всего*, Предисловие Р. Д. Тименчика, Составление и примечания Р. Д. Тименчика и К. М. Полыванова, Москва: Издательство МПИ.
- Ахматова, А.: 1990, *Сочинения: В 2 т.*, Под общей редакцией Н. Н. Скатова, Составление и подготовка текста М. М. Кралина, Москва: Правда.
- Ахматова, А.: 1996, *Записные книжки Анны Ахматовой: (1958–1966)*, Составление и подготовка текста К. Н. Суворовой, Вступительная статья Э. Г. Герштейн, Научное консультирование, вводные заметки к записным книжкам, указатели В. А. Черных, Москва — Torino: Giulio Einaudi.
- Ахматова, А.: 1998, 'Анна Ахматова: набросок «для себя»: [Конспект неоконченной статьи «Путь Пастернака»]', Публикация В. А. Черных. *Наше наследие*. № 45. 57–59.
- Батюшков, К. Н.: 1964, *Полное собрание стихотворений*, Москва — Ленинград: Советский писатель.
- Брюсов, В. Я.: 1973–1975, *Собрание сочинений: В 7 т.*, Москва: Художественная литература.
- Вайскопф, М.: 2002, *Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст*, 2-е издание, исправленное и расширенное, Москва: РГГУ.
- Гаспаров, Б. М.: 1993, 'Смерть в воздухе: (к интерпретации «Стихов о неизвестном солдате»)', Б. М. Гаспаров, *Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века*, Москва: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 213–240.
- Гаспаров, М. Л.: 1995, 'Марина Цветаева: От поэтики быта к поэтике слова', М. Л. Гаспаров, *Избранные статьи*, Москва: Новое литературное обозрение, 307–315 (= Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. II).
- Гейне, Г.: 1958, 'Девушки и женщины Шекспира', Перевод Е. Лундберга, Г. Гейне, *Собрание сочинений: В 10 т.*, [Москва — Ленинград]: Государственное издательство художественной литературы, т. 7, 309–420.
- Герштейн, Э.: 1998, *Мемуары*, С.-Петербург: ИНАпресс.
- Гумилев, Л. Н.: 2004, *«Дар слов мне был обещан от природы»: Литературное наследие. Стихи. Драммы. Переводы. Проза*, Вступительная статья, подготовка текста и комментарий М. Г. Козыревой и В. Н. Вороновича, С.-Петербург: Росток.

- Гумилев, Н.: 1988, *Стихотворения и поэмы*, Вступительная статья А. И. Павловского, Биографический очерк В. В. Карпова, Составление, подготовка текста и примечания М. Д. Эльзона, Ленинград: Советский писатель.
- Жирмунский, В. М.: 1977, *Теория литературы; Поэтика; Стилистика*, Ленинград: Наука.
- Зенкевич, М.: 1994, *Сказочная эра: Стихотворения; Повесть; Беллетристические мемуары*, Составление, подготовка текстов, примечания, краткая биохроника С. Зенкевича, Вступительная статья Л. Озерова, Москва: Школа-Пресс.
- Ильина, Н.: 1991, 'Анна Ахматова, какой я ее видела', *Воспоминания об Анне Ахматовой*, Составители В. Я. Виленкин, В. А. Черных, Комментарии А. В. Курт, К. П. Поливанова, Москва: Советский писатель, 569–594.
- Коркина, Е. Б.: 1990, 'Примечания', М. Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания Е. Б. Коркиной, Ленинград: Советский писатель, 689–768.
- Кралин, М. М.: 1990, '[Примечания]', А. Ахматова, *Сочинения: В 2 т.*, Под общей редакцией Н. Н. Скатова, Составление и подготовка текста М. М. Кралина, Москва: Правда, т. 1, 366–438.
- Кузмин, М.: 1996, *Стихотворения*, Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания Н. А. Богомолова, С.-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект».
- Летопись = *Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т.*, Москва: Слово/Slovo, 1999.
- Лотман, Ю. М.: 1995, *Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий*, С.-Петербург: Искусство – СПб.
- Лотман, Ю. М., З. Г. Минц: 2000, 'Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок)', З. Г. Минц, *Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн.*, С.-Петербург: Искусство – СПб, кн. II: Александр Блок и русские писатели, 337–342.
- Мандельштам, О.: 2009, *Полное собрание сочинений и писем: В 3 т.*, Москва: Прогресс-Плеяда, т. 1: Стихотворения.
- Мец, А. Г. и др.: 1990, 'Комментарий', О. Мандельштам, *Камень*, Издание подготовили Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин, Ленинград: Наука, 286–309.
- Найман, А.: 1999, *Рассказы о Анне Ахматовой*, Издание [3-е] обновленное и дополненное, Москва: Вагриус.
- Недоброво, Н. В.: 2001, 'Анна Ахматова', Н. В. Недоброво, *Милый голос: Избранные произведения*, Томск: Водолей, 211–233.
- Овсяннико-Куликовский, Д. Н.: 1909, *Собрание сочинений*, С.-Петербург: Общественная польза. Прометей, т. IV: Пушкинъ.
- Пастернак, Б.: 1989, *Собрание сочинений: В 5 т.*, Москва: Художественная литература, т. 1: Стихотворения и поэмы. 1912–1931.
- Пастернак, Б.: 1990, *Стихотворения и поэмы: В 2 т.*, Вступительная статья В. Н. Альфонсова, Составление, подготовка текста и примечания В. С. Баевского и Е. Б. Пастернака, Ленинград: Советский писатель, т. 1.
- Перлина, Н.: 2008, 'Разговор Мандельштама с Герценом о «Федре» и Рашели', *И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию*

- Александра Львовича Ошвата*. Москва: Новое издательство. 468–477 (= Новые материалы и исследования по истории русской культуры; Вып. 5).
- Петровых, М.: 1991, *Избранное: Стихотворения. Переводы. Из письменного стола*, Составление, подготовка текста А. Головачевой, Н. Глен, Вступительная статья А. Гелескула, Москва: Художественная литература.
- Плутарх: 1964, *Сравнительные жизнеописания: В 3 т.*, Издание подготовил С. П. Маркиш, Москва: Издательство Академии наук СССР, т. III.
- Позднякова, Т. С.: 2002, '«Виновных нет...»', *Петербург Ахматовой: Владимир Георгиевич Гаршин*, Составление, комментарии Т. С. Поздняковой, Введение Н. И. Поповой, С.-Петербург: Невский Диалект, 139–169.
- Пунин, Н. Н.: 1989, 'Из дневника', А. Ахматова, *После всего*, Предисловие Р. Д. Тименчика, Составление и примечания Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова, Москва: Издательство МПИ, 140.
- Пушкин, Л. С.: 1974, 'Биографическое известие об А. С. Пушкине до 1826 года', *А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т.*, Вступительная статья В. Э. Вацура, Составление и примечания В. Э. Вацура, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович, Москва: Художественная литература, т. 1, 58–65.
- Пушкин, [А. С.]: 1937–1949, *Полное собрание сочинений: [В 16 т.]*, [Москва – Ленинград]: Издательство Академии Наук СССР.
- Ронен, О.: 2010, '«Кащей»', О. Ронен, *Чужелюбие: Третья книга из города Энн*, С.-Петербург: Журнал «Звезда», 63–93.
- Росс, Е.: 2004, 'Фрагмент магистерской работы Елизаветы Росс об Анне Ахматовой', Публикация и вступительная статья Г. Пономаревой и Т. Шор, Комментарии Р. Тименчика, *Балтийско-русский сборник*, кн. I, Под редакцией Б. Равдина и Л. Флейшмана, Stanford (= Stanford Slavic Studies; Vol. 27).
- РПД = *Русская поэзия детям: [В 2 т.]*, Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания Е. О. Путиловой, С.-Петербург: Академический проект, 1997, т. 2.
- Сошкин, Е.: 2010, 'Последний невольник на горе Нево: О стихотворении Мандельштама «Да, я лежу в земле, губами шевеля...»', *Метаморфозы русской литературы*, Редактор-составитель К. Ичин, Белград: Издательство филологического факультета Белградского университета, 165–198.
- Сошкин, Е.: 2014, '«Земные боги»: К проблеме реминисценций из «Антония и Клеопатры» в пушкинских отрывках 1835 года', *Временник пушкинской комиссии*, вып. 32 (в печати).
- Тименчик, Р. Д.: 1989, 'Анна Ахматова: 1922–1966', А. Ахматова, *После всего*, Предисловие Р. Д. Тименчика, Составление и примечания Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова, Москва: Издательство МПИ, 3–17.
- Тименчик, Р. Д.: 1997, 'Чужое слово: атрибуция и интерпретация', *Лотмановский сборник*, Составитель Е. В. Пермяков, Москва: «О. Г. И.»; РГГУ, [вып.] 2, 86–99.
- Тименчик, Р.: 2004, 'Рождение стиха из духа прозы: «Комаровские кроки» Анны Ахматовой', *Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*, Herausgegeben von L. Fleischman, Ch. Gözl und A. A. Hansen-Löve, Hamburg: Hamburg University Press, 541–561.
- Тименчик, Р.: [2008], '«Бродячая собака»: Воспоминания Бэлы Прилежаевой-Барской', Р. Тименчик, *Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века*, Иерусалим: Гешарим – Москва: Мосты культуры, 147–258.
- Тименчик, Р.: 2012, 'Из именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой', *История литературы. Поэтика. Кино: Сборник в честь М. О. Чудаковой*, Редакторы-со-

- ставители Е. Лямина, О. Лекманов, А. Осповат, Москва: Новое издательство, 430–452 (= Новые материалы и исследования по истории русской культуры; Вып. 9).
- Тименчик, Р. Д., В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян: 1978, 'Ахматова и Кузмин', *Russian Literature*, vol. VI, № III, 213–305.
- Томашевский, Б. В.: 1955, 'Текст стихотворения Пушкина «Клеопатра»', *Ученые записки Ленинградского государственного университета. Серия филологических наук*, № 200, вып. 25, 216–227.
- Томашевский, Б. В.: 1959, *Писатель и книга: Очерк текстологии*, Издание 2-е, Москва: Искусство.
- Томашевский, Б. В.: 1961, *Пушкин. Книга вторая: Материалы к монографии (1824–1837)*, Ответственный редактор В. Г. Базанов, Москва – Ленинград: Издательство Академии наук СССР.
- Тютчев. Ф. И.: 2002. *Полное собрание сочинений и письма: В 6 т., т. I: Стихотворения. 1813–1849*, Москва: Издательский центр «Классика».
- Фет, А. А.: 1979, *Вечерние огни*, Издание подготовили Д. Д. Благой, М. А. Соколова, 2-е издание, Москва: Наука.
- Ханзен-Лёве, А. А.: 2003, *Русский символизм: Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика*, Перевод с немецкого М. Ю. Некрасова, С.-Петербург: Академический проект (= Современная западная русистика: Т. 20).
- Цветаева, М.: 1994–1995, *Собрание сочинений: В 7 т.*, Составление, подготовка текста и комментарии А. Саакянц и Л. Мнухина, Москва: Эллис Лак.
- Цивьян, Т. В.: 1974, 'Античные героини — зеркала Ахматовой', *Russian Literature*, vol. III, № II–III (Special issue devoted to Acmeism; I), 103–119.
- Чуковская, Л.: 2007, *Записки об Анне Ахматовой: В 3 т.*, Москва: Время.
- Шевеленко, И.: 2002, *Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи*, Москва: Новое литературное обозрение (= Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. XXXVIII).
- [Шекспир, В.]: 1899, *Полное собрание сочинений Вилліама Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей: [Въ 3 т.]*, 5-е издание, Подъ редакціей Д. [Л.] Михаловскаго, [Издатель] Н. В. Гербель, С.-Петербургъ, т. III, [423]–425 («Предисловіе»), [426]–483, [484]–485 («Примѣчанія къ „Антонію и Клеопатрѣ“»).
- Якушкинъ, В. Е.: 1884, 'Рукописи Александра Сергѣевича Пушкина, хранящіяся въ Румянцовскомъ музеѣ въ Москвѣ', *Русская старина*, т. XLII, кн. V, 325–354.
- Panova, L.: 2009, 'Anna Achmatova's «Cleopatra»: A Study in Self-Portraiture', *Russian Literature*, vol. LXV, № IV, 507–538.
- Shakespeare, W.: 1986, *The Complete Works*, General editors S. Wells and G. Taylor, Oxford: Clarendon Press.
- Wygant, A.: 2000, 'Medea, Poison, and the Epistemology of Error in *Phèdre*', *Modern Language Review*, № 95, 62–71.