

Л. Г. Кихней

ОНОМАСТИЧЕСКИЙ ШИФР В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

В творчестве Анны Ахматовой ономастический шифр появляется в начале 1920-х годов, с началом установления советской цензуры; но особенно часто поэт к ним прибегает во времена Большого террора. Именно в этот – не самый лучший для русской литературы период – перед Ахматовой особенно остро встала проблема выстраивания новых коммуникативных стратегий, связанных с подцензурными условиями бытования поэзии.

Ее стихотворения, написанные в соответствии с цензурными запретами, становятся принципиально двуплановыми. Кодирова второй, потаённый смысл, который, в соответствии с авторским замыслом, должен доходить до читателей – посвящённых, но не доходить до профанных читателей (включая идеологических цензоров), Ахматова разрабатывает ряд шифровальных приёмов, в частности, основанных на использовании ономастического потенциала интертекста, а также на опыте своих товарищей по акмеистическому «цеху».

Как правило, «означающим» у нее является мифологическая, литературная или историческая ситуация, а «означаемым», как правило, не выводимым на поверхность, становится жизненно-биографическая ситуация. Этот приём используется Ахматовой для кодирования её личных жизненных ситуаций, в том числе и её взаимоотношений с властью. Так, в «Причитании» (1922) в упоминании имени св. Анны Кашинской (ср.: «Анна – в Кашин, уж не княжити, / Лён колючий теребить», [1, т. 1, с. 154] зашифрован автобиографический подтекст. Механизм кодирования запускается *совпадением* имён героинь и далее поддерживается сходством трагических судеб их супругов и топонимическими схождениями. *Анна* Кашинская – вдова

казнённого татарами тверского князя Михаила Ярославича (1271–1318) и Анна Ахматова – вдова расстрелянного большевиками Гумилева, родовые корни которого также тесно связаны с Тверью. Напомним общеизвестный факт, что Слепнево, родовое имение Гумилева, находилось в Тверской губернии, и именно там Ахматова проводила /41/ после замужества каждое лето, воспевая в стихах 1910-х гг. «тверскую скудную землю» и «тверское уединение». В свете указанных параллелей жанровая семантика «Причитания» реализуется и как тайный плач вдовы по казнённому супругу.

Для литературы сталинской эпохи подлинные взаимоотношения поэта и власти – тема абсолютно запретная, а для Ахматовой еще и крайне болезненная. Ахматова намного раньше Джорджа Оруэлла понимает, что самое страшное свойство политической диктатуры в том, что она «гнёт» и «ломает» человека изнутри, унижая, подчиняет его себе. И перед ней стоит задача поиска путей сохранения человеческого достоинства в нечеловеческих условиях. И она находит эти пути – в моделях поведения *Данте* и шекспировской *Клеопатры*. Поэтому именно их имена, вынесенные в заглавия стихотворений, написанных в самый разгар Большого террора, используются Ахматовой как ономастический код для передачи абсолютно запретного содержания.

В стихотворении «Данте» (1936) ономастический код организует социально-политический подтекст, который становится своего рода интерпретантой личного выбора в ситуации сталинского режима. Иначе говоря, происходит наложение литературно-биографических реалий на реалии социально-политические, и сама наличная действительность начинает моделироваться с помощью имени Данте, биографическая ситуация которого становится интертекстуальным ключом к потаенному смыслу стихотворения.

В биографическом исследовании Алексея Дживелегова, известном Ахматовой, читаем: «Флоренция <...> объявила несколько раз подряд амнистии изгнанникам. В одну из этих амнистий, объявленную в сентябре 1315 года, <...> попал наконец и Данте. Ему <...> казнь была заменена

ссылкой (с перспективой дальнейшего скорого возвращения) при условии, что изгнанник явится во Флоренцию, предоставит залог, даст заключить себя в тюрьму и оттуда проследует в позорном колпаке со свечою в руках в церковь Сан Джованни для покаяния» [3].

Точно воспроизведя политические условия прощения Данте, Ахматова представляет его «невозвращение» как единственно достойный выбор:

Он из ада ей послал проклятье
И в раю не мог ее забыть, —
Но босой, рубахе покаянной,
Со свечей зажженной не прошел
/42/ По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной... [1, т. 1, с. 187]

Автор организует текст таким образом, что он начинает работать как шифр, рассчитанный на несколько регистров восприятия. При этом дантовская ситуация предельно семиотизируется, то есть идеально подходит по всем параметрам исходной лирической задаче, заданной самой действительностью, а именно – служить одновременно и кодовым замком – для непосвящённых, и кодовым ключом – для посвящённых. На игре *означающего* (имени Данте) и различных *означаемых* (регистров восприятия) строятся разные коммуникативные тактики, а соответственно реализуются разные смысловые планы текста.

Скажем, неискушённым читателям открывается только внешний план лирического повествования – о горькой судьбе Данте-изгнанника, который не может поступиться политическими принципами ради любви к родине. Для эмигрантской аудитории, хорошо помнящей стихи Ахматовой конца 1910-х – начала 1920-х годов, стихотворение знаменует «смену вех» в ахматовском отношении к эмиграции. И действительно, логика прототипического сценария такова, что на судьбу Данте проецируются судьбы многих российских поэтов, прозаиков, философов, обречённых на изгнание. При этом в подтексте стихотворения моделируется иная – вынужденная –

стратегия поведения, когда человек предпочитает остаться на Родине (или вернуться на Родину) ценой невероятных унижений.

Однако возникает вопрос: почему изгнанники рубежа 1910-х – 20-х годов осуждались автором (ср.: «Но вечно жалок мне изгнанник...»), а в 1936-м году Данте-изгнанник воспевается (ср.: «Этому я песнь свою пою»)? Дело, очевидно, в том, что первые отправлялись в благополучную Европу, а вторые – в колымские лагеря. За границу их уже не выпускали. И вот тут-то «дантовский ключ» открывает самый глубокий, самый потаенный смысл стихотворения. Апеллируя к имени Данте и к перипетиям его изгнания, Ахматова опосредованно воплощает мысль о трагизме выбора: отвергая компромисс с властью, писатель фактически становился изгнанником, отщепенцем в собственной стране. Таким «отщепенцем» ровно через 10 лет станет сама Ахматова.

Поэтому для *посвящённого* читателя это стихотворение о новом амбивалентном переживании чувства родины («Вероломной, низкой, долгожданной»), ведь при тоталитарных режимах понятия государство /43/ и отечество отождествляются, и оно же о стойкости и тайном героизме тех, кто не пошел на компромисс с властью. А чтобы воспользоваться этим ключом, нужно сделать весьма простую вещь: спроецировать ситуацию Данте на советские тридцатые годы – с громкими процессами над «врагами народа», ритуальными покаяниями, казнями при «горячей поддержке» народных масс...

Роль кода, рассчитанного на разные регистры восприятия, играют как онимы, так и топонимы, связанные с культурой и историей. Так, эпиграф к стихотворению: «Il mio bel San Giovanni / *Dante*», переводится автором дословно: «Мой прекрасный святой Иоанн. *Данте*» [1, т. 1, с. 187]. Неискущённому читателю представляется, что речь здесь идет о святом Иоанне. На самом деле автор зашифровывает место крещения Данте – баптистерий *Сан Джованни*, о чем сам Данте говорит в Божественной Комедии, в Песни девятнадцатой *Ада* (ср. в переводе Михаила Лозинского:

«Они <скважины> совсем такие же на взгляд, / Как те, в моем прекрасном Сан-Джованни, / Где таинство крещения творят...») [2, с. 153].

По странному совпадению именно в эту церковь Данте должен был следовать в позорном колпаке со свечой в руках, если б согласился на амнистию. Таким образом, самая сакральная точка пространства для Данте, с которым связано интимное переживание чувства родины, должна стать местом его невероятного унижения. Именно это контрапунктное столкновение зашифрованных смыслов – в проекции на современную Россию – придаёт стихотворению трагическое звучание.

Использование Ахматовой дантовского ключа не просто обогащает текст Ахматовой, заставляя читателя искать иные смыслы, но включает само имя Данте в совершенно новый контекст. Это доказывают переключки [см.: 4, р. 66] «Данте» с потаённым стихотворением (опубликованным в России только в эпоху перестройки) «Зачем вы отравили воду...» (1935), где те же образы означают не унижительный компромисс, но жертвенный героизм. Ср.:

...Пусть так. Без палача и плахи

Поэту на земле не быть.

Нам покаянные рубахи,

Нам со свечой идти и выть. [1, т. 1, с. 255]

/44/ По тому же принципу построено и стихотворение «Клеопатра» (1940), основанное на двойном интертекстуальном коде (мнимом и подлинном). Первый смысловой пласт, к которому отсылает имя *Клеопатра* и пушкинский эпиграф к стихотворению («Александрийские чертоги / Покрыла сладостная тень. //Пушкин» [1, т. 1, с. 187]), – это история Клеопатры как роковой соблазнительницы. Эта история была изложена в трактате Виктора Аврелия «О знаменитых людях» и художественно воплощена в «Египетских ночах» Александра Пушкина. Но Пушкинская концепция Клеопатры (равно как и трактовка Аврелия) лежит совсем в иной плоскости. Это мнимый код. Подлинным же шифровальным ключом является шекспировская трагедия «Антоний и Клеопатра», название которой

зашифровано в заглавии стихотворения и первом стихе, в котором появляется имя *Антоний*.

Каждый из ключевых мотивов стихотворения (прощание Клеопатры с умирающим Антонием; падение на колени Клеопатры перед Цезарем; намерение императора повести царицу в оковах вместе с другими пленниками в триумфальном шествии при его победном возвращении в Рим; решение Августа использовать в том же качестве и детей Клеопатры) имеет свой аналог в пьесе Шекспира:

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 красотою,
Высокий и статный, и шепчет в смятении он:
«Тебя – как рабыню... в триумфе пошлет пред собою...»
Но шеи лебяжьей все так же спокоен наклон.
А завтра детей закуют... [1, т. 1, с. 187–188]

Но вместе с тем Ахматова отбирает для лирического сюжета своего стихотворения те мотивы шекспировской пьесы, которые корреспондируют с её личной драмой, связанной с арестом сына. Так, Ахматова общественным сознанием воспринималась как вдова опального Гумилева, уничтоженного советской властью (воинско-героическая ипостась последнего вполне могла ассоциироваться с личностью Антония). Сталин в своем непомерном честолюбии и жажде триумфа имел на Ахматову свои виды. Ему, осознававшему значение Ахматовой как поэта-мастера, хотелось заставить её писать /45/ оды, чего, он, собственно, впоследствии и добился, держа в заложниках сына Ахматовой (вспомним ее одический цикл *Слава миру*). Тогда аналогом шекспировского эпизода коленопреклонения Клеопатры становятся ахматовские письма Сталину с прошениями об освобождении

сына. Действуя с помощью посул и угроз, в точности как Август, Сталин прибегает к изощрённому шантажу.

Эта жизненная коллизия проецируется на шекспировский источник, а стало быть, имплицитно содержится в ахматовском стихотворении. Сходство ситуаций тем более разительно, что Сталин, после письма к нему Ахматовой, освободил в 1935 году из-под ареста её сына и мужа (Николая Пунина), как бы предоставляя поэту тем самым шанс проявить лояльность и доказать верноподданническими стихами свою преданность власти.

Особое место в лирике Ахматовой 1930–40-х годов занимают стихотворения, в которых соединяются *прямой* и *обратный ход* ономастического кодирования, причём *прямым ходом* возводится к историческому прототипу ситуация, лежащая вне непосредственного опыта поэта, хотя и современная ему. А *обратным ходом* тот же прототип выводит на поверхность переживаемую самой Ахматовой ситуацию «советской ночи».

Так в стихотворении «Август 1940» историческая ситуация оккупированного гитлеровцами Парижа (этот топоним выполняет функцию «означающего») насыщается отсылками к шекспировскому «Гамлету» – аллюзии на смерть Офелии, мотивы погребения без надгробного псалма, распад дружеских и родственных связей, образ финальной «тишины»). Вышеперечисленные шекспировские аллюзии являются шифровальным ключом к пониманию стихотворения. Однако сам ключ оказывается многозначным, он задаёт по меньшей мере *два регистра* прочтения текста.

Первый регистр прочтения связан с истолкованием падения Парижа как трагического предвестия «заката Европы». Эта интерпретация актуализирована эпиграфом из сонета Вячеслава Иванова «Латинский квартал» (1903 или 1904) «*То – град твой, Юлиан!*», имплицитно противопоставленным основному тексту. Но почему Ахматова избирает для эпиграфа цитату не слишком любимого ею Вячеслава Иванова? Дело в том, что в эпиграфе тоже кроется шифр. Образованный читатель, по разумению

Ахматовой, должен помнить о том, что именно император Юлиан спас Галлию от нашествия германцев, сделав своей резиденцией Лютецию (будущий /46/ Париж). В свете этих исторических фактов, к которым отсылает эпиграф, выстраивается параллель: *Галлия* IV в. н.э., страдающая от нашествия германцев, и современная *Франция*, страдающая от нашествия немецких войск. Однако из контрапунктного соположения эпиграфа с финалом стихотворения в подтексте формулируется вопрос-упрёк: почему же древнюю Лютецию могли отстоять, а современный Париж сдали без боя?

Однако тот же топонимический мотив, заданный в эпиграфе и выступающий после его идентификации уже в качестве *означающего*, обратным ходом суггестирует картину Ленинграда, только что пережившего Большой Террор.

Это *второй регистр* прочтения. Он возможен потому, что град Юлиана – это не только Париж, к которому отсылает Вячеслав Иванов в упомянутом стихотворении, но и Константинополь, резиденция Юлиана Отступника, который после того, как он стал императором, начал в столице Византии, где не осталось ни одного языческого храма, восстанавливать языческие культы и притеснять христиан. Параллели с современной эпохой довольно прозрачны... В свете нового значения «града Юлиана» те же шекспировские реалии, проецируясь на атмосферу 1930-х годов, обретают новый смысл.

Погребение эпохи, сюрреалистически слитое с мотивом ее последующей эксгумации, оказывается двойным. Это не только «закат Европы», но и российский апокалипсис, насильственное «погребение» прежней, дореволюционной эпохи с ее культурными и этическими ценностями. (ср.: «Крапиве, чертополоху украсить её предстоит»). В то же время благодаря ассоциациям с «Гамлетом» образ лихо работающих могильщиков и мотив «погребения» без отпевания наполняется *буквальным* значением. Ахматова даёт страшные приметы сталинского террора: могильщики *лихо* работают, потому что много трупов; осуждённых хоронят без «надгробного псалма», а зачастую и без могил, когда буквально «крапива и чертополох» – единственное

«украшение» мест захоронения. Для самой Ахматовой это еще и автобиографический шифр: место захоронения Гумилева, а также ее близких друзей — Мандельштама, Пильняка — было неизвестным. Строки «И матери сын не узнает, / И внук отвернется в тоске» [1, т. 1, с. 204] знаменуют изменение ценностных ориентиров нового, постреволюционного поколения, которому дореволюционная эпоха чужда и враждебна. Кроме того, здесь скрыт ещё один злободневный подтекст, связанный с ситуацией отречения детей от родителей, /47/ осужденных по политическим статьям (ср. расхожий в 1930–40-е годы лозунг: «Сын за отца не отвечает»). По-новому переиграна и финальная *тишина*. Это не только тишина небытия (в гамлетовской проекции), не только паралич социальной жизни в «погибшем Париже», но и запрет на свободу слова в сталинской России.

Если сравнить «Август 1940» Ахматовой с «Ольгой» и «Змеем» Гумилева и с «Веком» Мандельштама, то нельзя не заметить глубокие аналогии между ономастическими стратегиями этих художников. В частности, можно видеть, как особый типологический ряд образуется эсхатологическим мотивом распавшейся связи времен, разрушения единства мира, вызванный антихристианскими силами эпохи. В семиотическом плане *Юлиан Отступник* (как реставратор неоязычества) из ахматовского эпиграфа тождествен *Змею* Гумилева и *зверю* с разбитым позвоночником в мандельштамовском «Веке». Чрезвычайно знаменательно, что задачу восстановления прежнего порядка берёт на себя каждый из названных художников, и каждый из них с помощью ономастического кода предлагает свой путь разрешения трагической ситуации. Для Гумилева это путь военного отпора (Вольга, Олег) и нового крещения (Ольга), реанимирующего погрязшие христианские ценности. Для Мандельштама – утопический путь флейты, то есть поэтического (заклинательного) слова (возможно, своего собственного), которое должно стать новой мировой *осью*, соединяющей разрыв времен (это – бескровная жертва в противовес жертве Иисуса Христа, склеившего «своею кровью» две эры). И наконец, для Ахматовой – это путь

Шекспира, сумевшего иносказательно воплотить в сюжете, повествующем о Датском королевстве, истину о беззакониях, творящихся в собственной стране.

Список литературы:

1. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1990.
2. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. / Пер. М. Л. Лозинского. М.: Художественная литература, 1967. С.75–526.
3. Дживелегов Алексей. Данте Алигьери. Жизнь и творчество. М.: ОГИЗ, 1946. Электронная версия: режим доступа: http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_0090.shtml).
4. Мейлах Михаил, Топоров Владимир. Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, Vol. XV, 1972 P. 29–75.