

УДК 82.091

**ДВОЙНОЙ ПОРТРЕТ ИЛИ ДВОЙНОЕ ЗЕРКАЛО?
(ЕЩЕ РАЗ О «КЛЕОПАТРЕ» АННЫ АХМАТОВОЙ)**

© 2013 г.

И.В. Ерохина

Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого

irma_er@mail.ru

Поступила в редакцию 10.09.2012

Предложена новая интерпретация стихотворения «Клеопатра», основанная на представлении о единстве творчества Ахматовой, в котором автономные тексты связаны как элементы семантической целостности. Результаты применения метода «параллельных мест» (Parallelstellenmethode) позволяют утверждать, что этот текст представляет собой двойной автопортрет: имплицитный портрет «автора в молодости» и эксплицитно данный портрет поэта 1940 года, которые объединены мотивом неотвратимого возмездия, что позволяет видеть в стихотворении «Клеопатра» подход к главной теме «Поэмы без героя».

Ключевые слова: Ахматова, Клеопатра, Пушкин, «Поэма без героя».

Стихотворение «Клеопатра» (1940) не однажды попадало в поле зрения литературоведов, и всегда интерпретация основывалась на том, что образ его героини был для Ахматовой одним из исторических «зеркал» (наряду с женой Лота, Мелхолой, Кассандрой, Дидоной), в каждом из которых она угадывала, а посредством некоторых и утаивала, отражения собственной судьбы. Сама Ахматова называла этот текст «портретом», подразумевая, вероятно, возможность двойного прочтения жанровой дефиниции: это одновременно и стихотворный «портрет» легендарной царицы Египта, и ее, поэта, автопортрет.

В границах этого приема двойного портретирования и разворачивались исследовательские трактовки семантики и поэтики ахматовского текста. Первое определенное указание на присутствие автобиографического плана в сюжете о Клеопатре было дано самим автором при «посредничестве» Л.К. Чуковской, в «Записках...» которой в примечаниях к процитированной Ахматовой в разговоре строке «Уже на коленях пред Августом слезы лила» читаем: «Речь идет о каком-то эпизоде из истории хлопот о Леве, и поэтому зашифровано» [1, с. 144]. Продолжением стало указание Р.И. Хлодовского на параллели между главкой «Приговор» (из подчеркнуто биографического «Реквиема») и последними четырьмя стихами «Клеопатры» [2, с. 84]. Вслед за ним в том же ключе текст Ахматовой рассматривала Сюзен Амерт. Наблюдения Хлодовского дополнены ею еще несколькими общими чертами «двойного портрета»:

пленение детей Клеопатры – арест Льва Гумилева; строки «Уже на коленях пред Августом слезы лила» – безуспешные письменные мольбы Ахматовой об освобождении сына, отразившиеся в близких к ним стихах «Реквиема»: «Кидалась в ноги палачу...». Что же касается эпиграфов из «Египетских ночей» и «Антония и Клеопатры», то, по мнению С. Амерт, они не только указывали на истоки сюжета, отправной точкой которого стала сцена из пятого акта пьесы Шекспира, соединенная с «элементами Пушкинского эротического рассказа» (elements of Pushkin's erotic tale), но и, что более важно, подчеркивали его литературность, которая призвана была «затемнить» соответствия с жизненной ситуацией Ахматовой 1940-го года [3, с. 11].

В том же направлении вела свои размышления и Л.Г. Кихней, считая, что парафразирование трагедии Шекспира в стихотворении Ахматовой – это «шифровальный прием», посредством которого достигается двойной эффект: во-первых, современность и собственная судьба прочитываются автором через шекспировский код (в том числе и в контексте вопроса о возможности радикального жизненного выбора в ситуации противостояния тиранической власти), во-вторых, он же становится эзоповым языком, скрывающим эти крамольные смыслы. Указанием же на сюжет «Антония и Клеопатры» как «ключ к шифру» и должен был служить эпиграф, поскольку Ахматова сетовала на то, что читатели не замечают близости ее текста к шекспировской трагедии. Что же касается второго эпиграфа, то он, по мнению Л.Г. Кихней,

использован автором в целях дополнительного «камуфляжа», ибо «пушкинская трактовка Клеопатры <...> лежит совсем в иной плоскости» [4, с. 86].

Попытка расширить рамки историко-литературного и автобиографического контекста стихотворения представлена в статье «Anna Achmatova's "Cleopatra": A study in self-portraiture» Л.Г. Пановой, автора большого исследования «Русский Египет» и ряда работ, посвященных «Клеопатромании» (термин Пановой) в русской литературе. Встраивая ахматовскую «Клеопатру» в широкую парадигму разработки этой темы поэзией Серебряного века (от В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Блока, Н. Гумилева до фигур «второго ряда» – П. Потемкина и С. Рафаловича), Л.Г. Панова выдвигает предположение, что одной из прагматических установок автора было стремление создать текст, завершающий традицию, начатую Пушкиным, в подражании или в соперничестве с которым и развивалась вся русская «клеопатриана». А эпиграф из «Египетских ночей» служит главным маркером этой традиции.

Что же касается биографического контекста, то он, по мнению исследовательницы, выходит за рамки жизненной ситуации Ахматовой 30-х годов и включает в себя и рисунки Модильяни, изображавшие ее голову «в убранстве египетских цариц и танцовщиц», и поэму Н. Гумилева «Дон Жуан в Египте», и рассказ Г. Чулкова «Маргарита Чарова», и роман М. Кузмина «Плавающие-путешествующие» вместе с его же предисловием к ахматовскому сборнику «Вечер», и фотографию Н. Пунина, на которой Ахматова снята в позе сфинкса и которую она с удовольствием дарила друзьям, и камео с изображением Клеопатры, преподнесенную ей В. Гаршиным в 1939 году. Не со всем из вышеперечисленного можно безоговорочно согласиться, равно как и с конечным выводом статьи о том, что стихотворение «Клеопатра» являет собой пример реализации манипулятивных стратегий Ахматовой по формированию почвы для развития собственного культа «Анны Вся Руси», результатом которых оказываются и нарциссическое портретирование себя как объекта мужского желания; и акт «самокоронации» «царицы красоты и царицы женской поэзии»; и расширение личной трагедии 30-х годов до масштабов драмы уничтожения сталинской эпохой Серебряного века, в статусе последней и единственной наследницы которого Ахматова сама себя утверждает [5]. Очевидно, что интерпретация «Клеопатры», предложенная Л.Г. Пановой, находится в концептуальном русле ис-

следований того «радикалистского крыла» ахматоведения, которое наиболее ярко представлено работами А. Жолковского (что, впрочем, открыто декларируется самой исследовательницей). При спорности некоторых гипотез и аргументов автора, мысль о связи этого стихотворения Ахматовой с «клеопатроманией» Серебряного века и более широким автобиографическим контекстом, и соответственно, о его более сложной, чем это виделось ранее, семантической структуре представляется и убедительной и продуктивной, открывающей новые пути в его толковании.

Исходным пунктом нашей интерпретации «Клеопатры» стало уже утвердившееся представление о том, что все творчество Ахматовой необходимо рассматривать как макротекст, где каждый отдельный текст представляет собой не только автономную единицу смысла, но и функциональный элемент структурно семантического единства. Самым общим принципом связности любого текста является повтор. Повторение образов и мотивов, самих принципов их комбинаций, словесных формул и смыслов «сшивает» и текст творчества, обеспечивая его целостность. Оно же служит основанием применения метода параллельных мест (Parallestellenmethode), который для прояснения смысловых «темнот» использует сопоставление их с другими сходными с ними фрагментами этого текста или другим текстом того же автора. Близкий этому прием интерпретации стихотворения через его «рабочее окружение» применительно к произведениям Мандельштама предлагал Д. Сегал [6, с. 354–355].

Что касается стихотворения «Клеопатра», то в творчестве Ахматовой есть, по крайней мере, два текста, которые обнаруживают свою с ним связь. Это набросок балетного либретто «Поэмы без героя» (1959–1960) и материалы к статье «Две новые повести Пушкина» (1959). Попытаемся применить следующую операцию: выявив семантику образа Клеопатры и описав комбинацию мотивов, в которую он включен в этих поздних текстах Ахматовой, попробуем сопоставить их с рассматриваемым произведением.

В либретто читаем: «[Лишняя Тень] <...> Показывает всем их будущее, т.е. предчувствие наводнения, Дон Жуану – Командора, Фаусту, еще старому, – Мефисто<феля>, Клеопатре – змеек и т.д.» [7 с. 85]. Как мы видим, все перечисленные ситуации возводятся Ахматовой к единому инвариантному сюжету *возмездия* («Все равно подходит расплата...»). А поиск персонажа поэмы, который бы мог быть отождествлен с образом последней царицы эллини-

стического Египта приводит нас к строфам из поздних редакций «Решки», написанным в 1961 году:

VIIa

*В черноватом Париж тумане,
И, наверно, опять Модильяни
Незаметно бродил за мной.
У него печальное свойство –
Даже в сон мой вносить расстройство
И быть многих бедствий виной,*

VIIb

*Но он мне – своей Египтянке...
Что играет старик на шарманке,
А под ней весь парижский гул,
Словно гул подземного моря, –
Этот тоже довольно горя
И стыда, и лиха хлебнул [8, с. 1414].*

Тогда же к своему портрету 10-х годов в первой главе «Петербургской повести» Ахматова добавляет деталь, вероятно, непосредственно связанную с этими строфами: «С той, какую была когда-то, / В ожерелье черных агатов, / До долины Иосафата / Снова встретиться не хочу». Наше предположение основывается на совпадении этих вставок с фрагментами мемуарного эссе «Амедео Модильяни», над которым Ахматова работала в 1958–1964 годах. Ср.: «В это время Модильяни бредил Египтом. <...> Рисовал мою голову в убранстве египетских цариц и танцовщиц...»; «Он говорил: “Les bijoux doivent être sauvages” [“Драгоценности должны быть дикарскими”] (по поводу моих африканских бус), и рисовал меня в них» [9, с. 9]. «Дикарские» бусы, вероятно, были абиссинскими, но акцентированная принадлежность к африканскому топосу ассоциативно соединяет их с образами «египетских цариц и танцовщиц».

Вариант сцены гадания присутствует и в одном из фрагментов «Прозы о поэме»: «...на этом маскараде были “все” <...> Себя я не вижу, но я, наверно, где-то спряталась, если я не эта Нефертити* работы Модильяни. Вот такой он множество раз изображал меня в египетском головном уборе в 1911 г. <...> Но в глубине “мертвых” зеркал <...> одноногий старик-шарманщик (так наряжена Судьба) показывает всем собравшимся их будущее – их конец» (*Прим. Ахматовой: «[А] для Николая Степановича я была чем-то средним между Семирамидой и Феодорой <...> (“Анна Комнена”). У Амедео наоборот: он был одержим Египтом и потому ввел меня туда») [7, с. 208]. Следует с вниманием отнестись к этому

примечанию Ахматовой. Здесь образ «Египтянки» отождествляется с другой царицей – Нефертити, но не имеющая, на первый взгляд, никакого отношения к Египту византийская царица Анна Комнена приводит нас прямо к Клеопатре. В своих «опровержениях на критики» Ахматова очень настойчиво повторяла, что книга Гумилева «Романтические цветы», в которой «весь ужас... любви – все ее кошмары, бред и удушье», целиком посвящена ей; что героиня не вымышлена – «это один и тот же женский образ <...>, а иногда просто портрет (“Анна Комнена”)); что «к этому времени Она становится для поэта – *Лилит*, т.е. злым и колдовским началом в женщине <...> Если “Chagogne” – это любовное стихотворение, почему эти гиены, блудницы и т.д. не могут быть тоже любовной лирикой: “Лиру положили в лучшей зале, / А поэту выкололи очи”. Черная ревность душит, сводит с ума» [7, с. 288]. При этом Анна Комнена, какой она дается у Гумилева (при очевидном внешнем сходстве с Ахматовой: «Красивы и грубы влекущие губы / И странно красивый изогнутый нос, / Но взоры унылы, как холод могилы, / И страшен разбросанный сумрак волос»), – это вариация на тему Клеопатры; равно как и «царица беззаконий» из цитируемого стихотворения «Под рукой уверенной поэта...», и упоминаемая в одном с ними контексте гиена, отсылающая к одноименному тексту, в котором образ египетской царицы является смысловым ядром.

В данном случае мы наблюдаем ассоциативную когезию, стягивающую все рассматриваемые фрагменты к одному семантическому центру – «портрету автора в молодости». При этом образы Нефертити и Клеопатры образуют коррелятивную пару, объединяющими признаками которой являются *Древний Египет, царица, завораживающая красота, легендарность, а различительным – разрушительное демоническое начало*. Отношения Модильяни и Ахматовой, какими они представлены в мемуарном эссе, не достигали того трагического звучания, который присущ сюжету Клеопатры и ее жертвы, но их характер (“Vous êtes en moi come une hantise” [Вы во мне как наваждение]) [9: 7]) содержал «зерно» возможной трагедии. Поэтому в случае с Модильяни образ Клеопатры редуцируется до Нефертити и обратным ходом восстанавливается в примечании, касающемся Гумилева.

Этим же можно объяснить и очевидные параллели портрета Модильяни в посвященном ему эссе и «Поэме без героя» с образом героини-самоубийцы из первой части поэмы. Сравним (табл. 1):

Таблица 1

<p>«И темные ресницы Антиноя...»</p> <p>«Он за полночь под окнами бродит...»</p> <p>«Он тебе, он своей “Травиате”...»</p>	<p>«У него была голова Антиноя...»</p> <p>«Модильяни любил ночами бродить по Парижу, и часто, заслышав его шаги < я > подходила к окну и... следила за его тенью, медлившей под моими окнами»</p> <p>«Но он мне – своей Египтянке...»</p>
---	---

Двойничество здесь инспирировано вариантными отношениями между образом автора и героиней «Поэмы» («Ты один из моих двойников»), а сюжеты соотносятся как радикальная и «облегченная» реализация инвариантной модели.

Итак, в «Поэме без героя» и примыкающих с ней текстах (либретто, проза о Поэме) Клеопатра дана как один из архетипов-«зеркал», в котором автор с горечью узнает свои черты: «С той, которой была когда-то, / <...> / До долины Иосафата / Снова встретиться не хочу». При этом трагический финал царицы Египта осмыслен сквозь призму главной для поэмы темы возмездия, «расплаты» (сцена гадания).

Еще раз этот образ возник у Ахматовой в литературоведческой работе «Две новые повести Пушкина», где она обращала внимание читателей на «неотвязность» темы Клеопатры для Пушкина, возвращавшегося к ней четырежды; и на то, что всякий раз эта тема была связана у него с мотивом самоубийства и Каролиной Собаньской, «которая, – как замечает Ахматова, – носила весьма недвусмысленное прозвище – демон» [10, с. 202]; Доказательством того, что стихотворение 1940-го года и фрагмент «пушкиноведческих штудий», несмотря на принадлежность к разным дискурсам, тем не менее являются элементами одного семантико-тематического поля макротекста творчества, служит следующий отрывок: «...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) – все это не привлекало Пушкина. Он заметил и запомнил “одну черту”, как говорили в его время» [10, с. 198]. Ахматова повторяет здесь ту же цитату из шекспировской трагедии, которая была вынесена ею в эпиграф к своей «Клеопатре», подчеркивая при этом пушкинскую сосредоточенность не на романтической или героической, а именно на демонической ипостаси героини. И дальше: «Каролина – Клеопатра – это одна из женщин, которых Пушкин не только не возносит, как Татьяну <...> это та, кого он

боится и к которой тянется против силы. Милый Демон!» [10, с. 199].

При этом мы должны помнить, что выяснение времени создания многих ахматовских текстов, написанных в 30–50-х годах, дело по преимуществу сложное, а иногда – и безнадежное. Дата, проставленная самим автором, в данном случае не помогает. Но прояснение подобных темных мест порой открывает неожиданные и не замеченные ранее связи.

Большая часть пушкиноведческих работ Ахматовой стоит в том же ряду «не календарно» датированных текстов. Пометка «1959 г.» под статьей «Две новые повести Пушкина» не дает нам никакой достоверной информации о времени работы Ахматовой над темой. То, что в жизни Пушкина Каролина Собаньская занимала особое место, стало известно после публикации в 1935 году Т.Г. Зенгер (Цявловской) черновики писем поэта к этой женщине. Таким образом, Ахматова могла приступить к теме Клеопатры (Пушкин – Мицкевич – Собаньская) уже в 1935 году. В комментариях к публикации статьи в книге «Анна Ахматова о Пушкине» Э.Г. Герштейн указывает, что «заметки № 1–5 извлечены из рукописи (карандаш) статьи Ахматовой “Пушкин и Мицкевич”... беловая рукопись которой “пропала в блокаду”. У Ахматовой сохранилось несколько черновики, которые вновь были ею пересмотрены, по всей вероятности, в 1959 году, когда она начала работать над статьей “Две новые повести Пушкина”» [10: 303]. Работу Ахматовой над темой Пушкин и Мицкевич именно в конце 30-х годов подтверждает и запись Л.К. Чуковской от 13 ноября 1940 года: «...Анна Андреевна говорила: “Мною написана целая работа о Мицкевиче, о том, что Пушкин изобразил в “Египетских ночах”, в импровизаторе – его...”. Я спросила, почему она не печатает эту работу. “Сейчас не время обижать поляков. И тогда, когда я писала ее, тоже было не время”» [1, с. 224]. Есть и косвенное свидетельство того, что не только отрывки «пропавшей» статьи «Пушкин и Мицкевич» написаны до 1940 года, но и другие материалы, которые должны были составить статью «Две новых повести Пушкина», следует датиро-

Таблица 2

«Египетские ночи»	«Клеопатра»
Александрийские чертоги <i>Покрыла сладостная тень</i>	И <i>вечерняя стелется мгла</i>
<i>Последний</i> имени векам не передал	И входит <i>последний</i> плененный ее красотой
Она задумалась и <i>долу</i> <i>Поникла дивною главой...</i>	Но <i>шеи лебяжьей все так же спокоен наклон</i>

вать рубежом 30–40-х годов. В 1959 году Ахматова обращается к этим материалам, поскольку появилась возможность их публикации. В феврале 59-го, вероятно, в связи с приближающимся юбилеем Пушкина, издательство «Советский писатель» заключило с ней договор на книгу «Заметки о Пушкине». Срок – к 15 мая. То есть книга должна была быть подготовлена за три месяца. Столь короткое время может быть объяснено тем, что ее оставалось только «собрать», «приведя в порядок» уже имевшиеся черновые материалы. К тому же подобную попытку Ахматова предпринимала еще в 1945 году.

Все это позволяет нам предполагать, что размышления Ахматовой об истоках и специфике образа Клеопатры в творчестве Пушкина и работа над стихотворным портретом египетской царицы совпадают и по времени.

А теперь вернемся к стихотворению и попытаемся взглянуть на него через призму уже выявленных смыслов образа Клеопатры в творческом сознании Ахматовой.

Одной из «загадок» этого произведения по-прежнему остается пушкинский эпиграф, который, как кажется на первый взгляд, очень отдаленно связан с текстом. Отсюда и комментарии литературоведов, которые отводят ему роль отвлекающего жеста (С. Амерт, Л.Г. Кихней). Но вот что странно, первоначально дав своему стихотворению два эпиграфа, как будто, действительно, возводя в квадрат его «литературность» (С. Амерт), Ахматова потом снимает цитату из Шекспира, оставив несообразные сюжету своей «Клеопатры» строки Пушкина. Почему?

Идея Л. Пановой о том, что эпиграф из «Египетских ночей» отсылает к истоку традиции русской «клеопатромании» очень убедительна, но, думается, не исчерпывает всего его функционального потенциала. Стоит также внимательнее отнестись к указанной исследовательницей трансформации в ахматовском тексте пушкинского образа александрийских сумерек: «сладостная тень», эмблема ночи любви, преобразуется в «вечернюю мглу», символизирую-

щую неизбежный конец Клеопатры и ее города [5, с. 512].

Дело в том, что в «Клеопатре» есть еще, по крайней мере, две отсылки к Пушкину (табл. 2).

Заметим, что не только «сладостная тень» последней для избранников Клеопатры ночи превращается в последний вечерний час самой царицы, но и безвестный юноша из пушкинского текста, искушаемый Клеопатрой выбором между жизнью и любовью, трансформируется в вестника, приближающего для Клеопатры момент рокового выбора между жизнью и честью. Что же касается «жеста» (наклон шеи), то его неизменность («все так же») может иметь двойное толкование: во-первых, «так же, как и мгновение назад, до того, как она услышала роковые слова»; во-вторых, «так же, как и всегда, а значит, как и когда-то прежде». Исследователи уже отмечали, что «индексы “отсылки” тем же... так же... в той...» характерны «для поэтики Ахматовой как раз при повторении того, что уже было, – в частности, при скрытом цитировании» [11, с. 436]. И опять при сохранении внешнего сходства происходит значимое семантическое смещение: у Пушкина эта поза Клеопатры отражала задумчивость пресыщенной удовольствиями и скучающей царицы, размышляющей над условиями кровавого торга, у ахматовской героини тот же жест выражает мужественную готовность принять свою судьбу как неизбежность.

Ахматова так «вплавляет» реминисценции из пушкинского текста в шекспировский сюжет, что сцена «Египетских ночей» начинает просвечивать сквозь парафраз финального эпизода «Антония и Клеопатры». И в результате не только прочерчивается временная перспектива, но и устанавливается причинно-следственная связь между прошлым египетской царицы и ее трагическим финалом. Ахматова почти иконически воспроизводит эффект совмещения двух хронотопов в границах одной ситуации, который чуть позже будет вербализован в знаменитых стихах «Поэмы без героя»: «Как в про-

шедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет».

И если поверить нашу гипотезу теми смыслами, которые присутствуют в образе Клеопатры в позднейших ахматовских текстах, то это стихотворение оказывается не только двойным портретом, но и двойным автопортретом, или, если сформулировать это точнее и в духе Ахматовой, автопортретом с «двойным дном», на присутствие которого в сюжете Клеопатры указывал пушкинский эпиграф.

Соглашаясь с Л.Г. Пановой в том, что в «Клеопатре» Ахматова соединяет две эпохи – Серебряный век и сталинские 30-е годы, мы расходимся с ней в толковании конечной цели этого приема и, как следствие, – общей прагматики текста. По мнению исследовательницы, Ахматова программирует читательскую реакцию на восприятие сюжета, отражающего ее биографическую ситуацию, как драмы уничтожения сталинизмом Серебряного века [5, с. 512], при том что выбор исторического «зеркала» в данной ситуации был предопределен нарциссистским типом личности автора не меньше, чем популярностью образа Клеопатры в русской культуре рубежа веков.

Однако, как мы постарались показать выше, трактовка Клеопатры в ахматовских текстах амбивалентна, подобно неоднозначности авторского отношения к героине «Поэмы без героя»: «Золотого ль века виденье / Или черное преступление / В грозном хаосе давних дней?» И если справедливо видеть в подобном автопортрете элемент нарциссизма, то следует признать и столь же явное присутствие в нем отвращения и стыда, суда над собой. Конечно, в самом тексте «Клеопатры» это еще отчетливо не эксплицировано, но потенциально присутствует как инвариантный сюжет.

И тогда это стихотворение начала февраля 1940 года можно рассматривать как первый

подход к большой теме, которая будет разрабатываться Ахматовой на протяжении последующих двадцати пяти лет – не только констатация гибели Серебряного века, но и поиски ответа на вопрос о ее глубинных причинах – то есть к той историософской концепции, которая получит художественное воплощение в «Поэме без героя».

Список литературы

1. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Т. I. М.: Согласие, 1997.
2. Хлодовский Р.И. Анна Ахматова и Данте. // Ахматовские чтения. Царственное слово / Сост. Н.В. Королева и С.А. Коваленко. М.: Наследие, 1992. С. 75–91.
3. Amert S. In a Shattered Mirror: The Later Poetry of Anna Akhmatova. Stanford: Stanford University Press, 1992.
4. Кихней Л. Ренессансные коды в поэзии Анны Ахматовой 1930-х – 1940-х годов // La Renaissance en Russie: concept, modèle, utopie, style. Lyon: Lyon III-CESAL, 2011. P. 79–91.
5. Panova L. Anna Akhmatova's "Cleopatra": A study in self-portraiture. // Russian literature LXV (2009) IV. P. 507–538.
6. Сегал Д. Фрагмент семантической поэтики О.Э. Мандельштама / Сегал Д. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006.
7. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). Москва – Torino, 1996.
8. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Изд. под Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. – СПб.: Изд. дом «Мирь», 2009.
9. Анна Ахматова. Собр. соч. В 6 т. Т. 5. М.: Эллис Лак 2000, 2001.
10. Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки. / Сост. и прим. Э.Г. Герштейн. М.: Книга, 1989.
11. Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (Об одном подтексте акмеизма) // Ново-Басманная, 19 / Сост. Н. Богомолов. М., 1990. С. 420–447.

A DOUBLE PORTRAIT OR A DOUBLE MIRROR? (ANNA AKHMATOVA'S «CLEOPATRA» REVISITED)

I.V. Erokhina

The author offers a new reading of Akhmatova's «Cleopatra». It is analyzed in the general context of Akhmatova's artistic heritage. Using the method of parallel places (Parallelstellenmethode) and comparing the text of the poem with Akhmatova's other texts which contain the motif of Cleopatra, the author comes to the conclusion that «Cleopatra» is a double self-portrait: an implicit portrait of Anna Akhmatova in her younger years and an explicit portrait of the poetess in 1940. These portraits share the common motif of inevitable retribution, thus, the poem «Cleopatra» may be regarded as an approach to the subject matter of the «Poem Without a Hero».

Keywords: Akhmatova, Cleopatra, Pushkin, «Poem Without a Hero».