

## СМЫСЛОВЫЕ КОНТЕКСТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЗВУЧАНИЯ: ПО СЛЕДАМ ОДНОЙ ИЗ ЗАПИСЕЙ АННЫ АХМАТОВОЙ



**Галина Павловна Михайлова**

PhD, профессор филологического факультета Вильнюсского университета (Вильнюс, Литва)

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

**Аннотация.** Современная стратегия прочтения текста предполагает, что любая его интерпретация начинается с подозрения, что его смысл не очевиден, сознательно или бессознательно «запрятан» автором. В процессе прочтения одной из записей Ахматовой актуализируются взаимодействие музыки и словесного искусства, а также обращение к другим литературным текстам, провоцируемое самой записью. Цель исследования – воссоздание смыслов, образованных музыкально-словесными параллелями и аналогиями. В статье рассмотрено, как в записи Ахматовой функционирует тот акустический материал, который не отличается особой абстрактностью музыкального языка, – колокольный звон. Помимо этого рассмотрены некоторые примеры того, как Ахматова метафорически вербализует музыкальное содержание в рамках барочной эстетики. Автор приходит к выводу, что Ахматова понимала музыку как речь, как искусство, оперирующее определенными смыслами, а значит, мыслила не в парадигме романтической (символистской) эстетики, а в рамках теории музыкальной риторики.

**Ключевые слова:** записные книжки, И.С. Бах, колокола, «Макбет», «Реквием» А. Ахматовой, Джон Донн, музыкальное барокко.

Определяя характер взаимоотношений Анны Ахматовой с музыкой, исследователи приходят к выводу, что упоминаемые ею музыкальные имена и сочинения говорят не столько о вкусах Ахматовой, сколько о ее всеобъемлющем стремлении к музыке, которая зовет человека «безмерно дальше, чем содержание произносимых слов» [Ахматова 2004: 163]. Ахматова печалилась о несовершенстве своей «Поэмы без героя», ибо «все лучшее» оставалось пребывать в так называемой «Другой», в некоем генотексте – «огромном траурном, мрачном, как туча» [Записные книжки...: 191], музыкальном пространстве за пределами вербальных возможностей. Именно из «Другой», как пишет Ахматова в «Прозе о Поэме», «лучшее» «местами прорывается в печатный (?) текст, неся с собой тень, призрак музыки (но никак не музыкальность в банальном смысле)...» [Ахматова 2004: 178]. Подобный «механизм» поэтического мышления Ахматовой привлек внимание исследователей к музыкальным составляющим «Поэмы без героя», а также к музыкальному «сопровождению» жизни и творчества Ахматовой в целом. В результате появились практически исчерпывающие тему «Ахматова и музыка» работы Т. Цивьян [Цивьян], Б. Каца и Р. Тименчика [Кац, Тименчик], И. Лиснянской [Лиснянская], А. Аникина [Аникин]. Нам остаются лишь некоторые примечания на полях этой темы – точнее, на полях записных книжек Ахмато-

вой. Одна из ахматовских записей несколько корректирует приведенные выше ахматовские определения музыки как своеобразного языка чувств, способного выразить больше, чем слова. Эту коррекцию мы определим как движение вспять – от романтической эстетики к эстетике барокко.

Для начала установим музыкальные предпочтения «поздней» Ахматовой. Думается, что в конце 1950-х и в 1960-е гг. это «старинная» музыка, произведения XVII–XVIII вв., которые занимали важное место в ее духовной и душевной жизни. Сошлемся на мемуары литературного секретаря Ахматовой Анатолия Наймана:

«Она слушала музыку часто, и подолгу, и разную, но получалось, что на какой-то отрезок времени какая-то пьеса или пьесы вызывали ее особый интерес. Летом 1963 года это были сонаты Бетховена, осенью – Вивальди; летом 1964 года – Восьмой квартет Шостаковича; весной 1965-го – “Стабат матер” Перголези, а летом и осенью – “Коронование Поппеи” Монтеверди и особенно часто “Дидона и Эней” Перселла... Она любила слушать “Багателли” Бетховена, много Шопена (в исполнении Софроницкого), “Времена года” и другие концерты Вивальди, и еще Баха, Моцарта, Гайдна, Генделя» [Найман: 153–154].

Воспоминания Наймана удостоверяют записные книжки Ахматовой, в которых довольно много впечатлений от музыки урав-

новешенного, преодолевавшего эмоциональное смятение Вивальди и трагедийно-полифонического, стилистически острого Баха, от оперного «смягченного стиля» Пёрселла и возбужденного и динамичного искусства Монтеверди [Записные книжки...: 8, 14, 24, 112, 158 и др.].

В конце июля 1965 г., в день 215-летия со дня смерти И.С. Баха, Ахматова слушала его музыку по радио. Этому сопутствует следующая запись:

«215 лет. Смерть Баха. (28 июля 1965. Комарово.)

Фантазия и fuga. Слушаю.

Боже мой... Сама Чакона!

Играет Игорь Безродный...

...но за ней не войдет человек...

Прелюдия и fuga (играет Л. Ройзман).

Вот он колокольный звон из 17 века. Как все близко! – (и страшно...)

Еще три дня июля, а потом траурный гость – август (“сколько праздников и смертей”), как траурный марш, который длится 30 дней. Все ушли под этот марш: Гумилев, Пунин, Томашевский, мой отец, Цветаева... Назначал себя и Пастернак, но этого любимца богов увел с собою, уходя, неповторимый май 60 года, когда под больничным окном цвела сумасшедшая липа. И с тех пор [прошло] минуло уже пять лет. Куда оно девается, ушедшее время? Где его обитель...» [Записные книжки...: 644].

Остановимся на строке: «Вот он колокольный звон из 17 века. Как все близко! – (и страшно...)». Учитывая известные назначения колокольного звона, отметим особенности его восприятия сознанием Ахматовой. Скажем так: ахматовские колокола, служа сигналом времени, возвещают также о прибытии гостя («еще три дня июля, а потом <...> гость...»). Но предрешенная встреча сопровождается не торжественным трезвоном, а скорбным погребальным перезвоном: высокий «гость» оказывается «траурным» августом – месяцем, который мистическим образом вобрал в себя даты смерти родных и близких<sup>1</sup>. Какие именно из многочисленных прелюдий, фуг и фантазий Баха слушала Ахматова в тот день, неизвестно (хотя при желании это, вероятно, можно было бы установить). Поэтому сказать, что в услышанной ею музыке звучали колокола, было бы большим допущением. Скорее всего, инструментальная музыка Баха именуется (траурным) «колокольным звоном» в связи с тем, что звучит в годовщину его смерти. С этой точки зрения, можно поспорить с утверждением, что «...ни шарманка, ни колокол в поэзии Ахматовой никогда не выступают представителями музыки» [Кац, Тименчик: 101]: в рабочих записях – «выступают» (колокола, по крайней мере).

<sup>1</sup> В стихотворении «Сон», написанном десятилетием ранее, 14 августа (!) 1956 г., явление («приезд» во сне) гостя опосредовано той же «баховской Чаконой» и «деревенским колокольным звоном» [Ахматова 1990: 271]. Далее стихи Ахматовой цитируются по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках.

Итак, многоярусная семантика высказывания «Вот он колокольный звон из 17 века. Как все близко! – (и страшно...)» включает в себя разбуженную баховской музыкой (ее функционально «проводным» колокольным характером) память об ушедших и совмещает далеко отстоящие друг от друга XVII и XX столетия.

Не исключено, что трагические обстоятельства гибели трех из пяти названных в дневниковой записи людей – Н. Гумилева, Н. Пунина и М. Цветаевой – вернули Ахматову в самые «смертные» годы сталинского режима<sup>1</sup>. Именно тогда в сознании Ахматовой впервые возникли аналогии между XVII в. и современностью. В 1930-е гг. Ахматова писала «Реквием» и приступила к переводу «кровавого» «Макбета», созданного Шекспиром в 1602 г. и опубликованного в 1623 г. В шекспировской трагедии трижды упоминается погребальный колокольный звон.

Первый раз – после насильственной смерти Дункана. Это ремарка Шекспира «Звон колокола» (“A bell rings”) и финальная реплика Макбета в конце 1-й сцены 2-го акта:

Пора! Сигнал мне колоколом подан.  
Дункан, не слушай: по тебе звонят  
И в рай препровождают или в ад [Шекспир  
1983: 562]<sup>2</sup>.

Вторая «колокольная» реплика – в монологе Росса (акт 4, сцена 3):

...там не спросят,  
Услышав похоронный звон: “По ком?” [Шекспир 1960: 80]<sup>3</sup>.

В этом случае постоянный колокольный звон – звуковая деталь образа страны (Шотландии), вымирающей под властью тирана, в которой смерть стала обычным явлением:

Увы,  
Она сама себя узнать страшится,  
Не матерью для нас – могилой став.  
Там тот, в ком разум жив, не улыбнется;  
Там горьких воплей, в воздухе звенящих,  
Не замечают; там обычным делом  
Стал взрыв отчаянья... [там же]<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Упомянутый в записи литературовед Б.В. Томашевский пострадал в первой половине 1930-х гг.: близкий формализму, он был уволен из ЛГУ в ходе кампании по «борьбе с формализмом».

<sup>2</sup> “I go, and it is done. The bell invites me. / Hear it not, Duncan, for it is a knell / That summons thee to heaven or to hell” [Shakespeare: 982].

<sup>3</sup> “The dead man’s knell / Is there scare ask’d for who...” [ibid.: 995].

<sup>4</sup> “Alas, poor country, / Almost afraid to know itself. It cannot / Be called our mother, but our grave, where nothing / But who knows nothing, is once seen to smile; / Where sighs and groans and shrieks that rend the air / Are made, not marked; where violent sorrow seems / A modern ecstasy” [ibid.: 994–995].

Третье упоминание – в заключительных сценах последнего, 5-го акта. Это символический «надгробный звон» старого Сиварда в виде словесной эпитафии погибшему сыну:

Он будет  
 Воителем господним. Сыновьям,  
 Когда б я больше, чем волос, имел их,  
 Я б лучшей смерти не желал. Вот мой  
 Надгробный звон по нем [Шекспир 1983: 630]<sup>1</sup>.

Все три коннотации «макбетовского» колокольного звона присущи «Реквиему» Ахматовой<sup>2</sup>. Иное дело, что в поэме, имеющей траурный характер по определению, господствует стихия «неназванного звука» как «одного из многочисленных видов “уверенной тайнописи”» [Кац, Тименчик: 116]. «Динамику неназванного» (Л. Гинзбург) поминального колокольного звона образуют, на наш взгляд, следующие художественные детали «Реквиема»: «постылый скрежет» тюремных ключей, «паровозные гудки» отъезжающих эшелонов с осужденными, «плач» детей и «вой» женщин, «громыхание

черных марушь» по ночным улицам, «звон кадилный» церковных молений (197–199, 203) (курсив наш. – Г. М.).

Возможному опознанию (погребального) колокольного звучания в строках «ключей постылый скрежет» могут служить следующие за ними стихи:

...Слышим лишь ключей постылый скрежет  
 Да шаги тяжелые солдат.  
 Подымались как к обедне ранней,  
 По столице одичалой шли,  
 Там встречались... (197) (курсив наш. – Г. М.),

в которых скрежет ключей вкупе с «тяжелыми» шагами соседствует с неназванным колокольным сигналом-призывом «к обедне» – Литургией, совершаемой отнюдь не в храме: указательным местоимением *там* обозначен зашифрованный денотат – тюремная очередь у ленинградских «Крестов». Таким образом, семантика колокольного звона у Ахматовой тесно связана с трагическими событиями сталинской эпохи, нашедшими отражение как в ее оригинальном творчестве, так и в переводческой деятельности.

<sup>1</sup> “Why then, God’s soldier be he. / Had I as many sons as I have hairs / I would not wish them to a fairer death; / And so his knell is knolled” [ibid: 999].

<sup>2</sup> Ср. также в стихотворении 1940 г. «Поздний ответ», посвященном Цветаевой: «Мы с тобою сегодня, Марина, / По столице полночной идем, / А за нами таких миллионы, / И безмолвнее шествия нет, / А вокруг погребальные звоны / Да московские дикие стоны / Вьюги, наш заматающей след» (251) (курсив наш. – Г. М.).

Тем не менее смысл исследуемой записи Ахматовой можно обнаружить и в нескольких иной области<sup>1</sup>.

Представляется, что эта заметка, как и положено приватным письменным феноменам, замкнута на себе, в определенной степени внеисторична и внесоциальна в отличие от поэмы «Реквием». Звон колоколов и подступающие трагические даты, сливаясь в единый «траурный марш», рождают предчувствие близости собственной смерти: «Как все близко! – (и страшно...)».

В таком случае закрепленное Ахматовой впечатление от музыки Баха больше напоминает печальную мудрость современника и ровесника Шекспира, проповедника Джона Донна, которого Ахматова также читала в последние годы своей жизни: «Летом 1915 в Слепневе читала Расина. (Теперь, <в> 1965, – Донна и Элиота. Всегда Шекспира)» [Записные книжки...: 667].

Тяжело больной Донн слышал похоронный звон во время эпидемии возвратной ли-

хорадки летом 1623 г. – колокола звучали не замолкая. Тогда-то и была написана его «Триада XVII» (“Meditation XVII”), вторая часть которой может, на наш взгляд, считаться одним из трех (два – музыкальный и шекспировский – названы выше) антецедентов записи Ахматовой:

«Но кто сможет остаться глух к колокольному звону, когда тот оплакивает уход из мира частицы нас самих? Нет человека, что был бы сам по себе, как остров; каждый живущий – часть континента; и если море смоем утес, не станет ли меньше вся Европа: меньше – на каменную скалу, на поместье друзей, на твой собственный дом. Смерть каждого человека умалывает и меня, ибо я един со всем человечеством. *А потому никогда не посылай узнать, по ком звонит колокол: он звонит и по тебе*» [Донн: 118] (курсив наш. – Г. М.)<sup>2</sup>.

Возможность смыслового наполнения ахматовской записи аллюзиями на проповеди Донна может быть косвенно подтверждена

<sup>1</sup> Оставляем в стороне заметки Р.Д. Тименчика (и других авторов) о переключках «колокольной» темы в стихах Ахматовой, Н. Гумилева и В. Нарбута [Тименчик, Топоров, Цивьян; Тименчик]. За скобками остаются и религиозно-церковные ассоциации с храмами земным и небесным, о которых писали В.В. Виноградов [Виноградов] и тот же Тименчик [Тименчик].

<sup>2</sup> “Who bends not his ear to any bell which upon any occasion rings? but who can remove it from that bell which is passing a piece of himself out of this world? No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend’s or of thine own were: any man’s death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee” [Donne].

признаниями Иосифа Бродского, культурное общение которого с Ахматовой в 1960-е гг. было насыщено музыкальным и литературным барокко. Увлекавшийся европейской постренессансной культурой Бродский привозил Ахматовой пластинки с записями опер Монтеверди, Пёрселла, музыкальных композиций Баха [Записные книжки...: 636, 695; Волков: 456–458; Иванов: 495]. Скорее всего, именно он привил Ахматовой вкус к метафизической поэзии Донна. Во всяком случае, обращение самого Бродского к творчеству последнего было инспирировано той же «колокольной» цитатой. На нее Бродский обратил внимание, читая роман Хемингуэя «По ком звонит колокол» [Волков: 295–296].

Однако вполне вероятным представляется и иной генезис ахматовской заметки. В одной из статей Л.А. Зыков цитирует письмо Николая Пунина к Ахматовой времен его поездки в Японию и посещения там роши Никко:

«...этот лес для меня чудо. В нем такая тишина, что, сколько бы ни говорили, ни кричали, как бы ни шумели горные водопады – тишина только увеличивается. <...> я сидел и послушал эту тишину; потом вдруг где-то *очень далеко ударил буддийский колокол* – и тогда лес запел, немного колеблющимся, *скорбящим гулом. Это было настоящее рыдание над этим бедным миром, как будто сама вечность плакала о том, что он разлучен с нею; в грехе, в тоске, в страстном ожидании*» [Зыков] (курсив наш. – Г. М.).

Запись Ахматовой принадлежит к последним дням июля, предвещающим месяц смерти Пунина, и она помнит об этом. Возможно, поминальные колокола по Баху пробудили воспоминания о японских впечатлениях Пунина и о его письме. Буддийский колокольный звон в тишине священной роши слился с погребальным звоном из XVII в. и с печальной годовщиной смерти мужа и друга, вызвав изумленное и горькое восклицание «Как все близко! – (и страшно...)». Оговорим, что в поэзии Ахматовой исследователями было отмечено «соположение» смерти и музыки вообще, когда последняя выступает как чудесный «вожатый в края иной земли» (Т. Цивьян), как посредник меж миром живых и мертвых [Цивьян: 184–185; Кац, Тименчик: 74–75; Анкин: 379–381]. Колокольный звон в подобной функции выступает и, к примеру, в стихотворении Ахматовой «Но я предупреждаю вас...»:

Но я предупреждаю вас,  
Что я живу в последний раз.  
Ни ласточкой, ни кленом,  
Ни тростником и ни звездой,  
Ни родниковую водой,  
Ни колокольным звоном –  
Не буду я людей смущать  
И сны чужие навещать  
Неутоленным стоном (206).

В связи с анализируемой записью Ахматовой остается ответить еще на один вопрос.

Почему Ахматова смещает музыкальное творчество Баха в XVII в.? Возможно, причина кроется в предпочтениях эстетического порядка: привязанность зрелой Ахматовой к тому, что было до так называемого «викторианского чванства» английского XVIII в.<sup>1</sup>, размывала временные границы ее немецких музыкальных пристрастий (Бах, Гендель, Гайдн). Складывалась мифологема эстетически совершенного искусства XVII столетия, включающая помимо Шекспира, Донна, Расина, Монтеверди и Пёрселла вышеназванных композиторов вкупе с Вивальди, Моцартом и Перголези.

Особенности музыкального языка Баха, складывавшегося в рамках эстетики барокко, могли особенно интересовать Ахматову в процессе работы над «Поэмой без героя». В первые десятилетия XX в., т.е. в эпоху, в которую Ахматова была творчески погружена в связи с «триптихом», именно в искусстве барокко искали аналогии к новейшим художественным исканиям. Барокко понималось как некая константа, являющаяся по преимуществу компонентом разума и чувств человека в определенные периоды развития культуры. В этом смысле *fin de*

*siècle* в качестве культурно-исторического периода сопоставлялся с веком барокко и осмыслялся как тревожная, патетическая, театрализованная эпоха трагического гуманизма (см., к примеру: [Блок: 327, 329]). Именно в таком ключе выстроена первая часть «Поэмы без героя» Ахматовой. Во всей «Поэме...» доминирует авторская сольная партия, для которой в плане содержания важна хоровая поддержка – «тайная» *a capella* современников, но этот хор не отменяет симфонического, «инструментального», звучания текста, который на структурном уровне имитирует не ренессансное слаженное, а барочное диссонансное «звучание» изображаемой в поэме эпохи<sup>2</sup>. В «чистом» виде полифонический принцип (многоголосие) проявляется в стихотворении Ахматовой «Нас четверо» (1961, цикл «Венок мертвым»), которому предпосланы эпитафии из Мандельштама, Пастернака и Цветаевой:

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

<sup>1</sup> «Что это постигло Англию в 18 в. Был и композитор (Пёрсел) и художник ( ) и поэт (Донн), а еще раньше Шекспир, Свифт. И куда же все это ушло? И осталось одно викторианск<ое> чванство» [Записные книжки...: 659].

<sup>2</sup> О некоторых структурных принципах «Поэмы без героя», сближающих ее с искусством барокко, см.: [Нива: 99–100; Михайлова].

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

Двух? А еще у восточной стены,  
В зарослях крепкой малины,  
Темная, свежая ветвь бузины...  
Это – письмо от Марины (251).

Перекличка двух голосов в партитуре «воздушных путей» (инобытия? бессмертия?) является сочетанием двух, мелодически и тематически различных, звучаний – Мандельштама и Пастернака. В заключительной строфе очевиден барочный принцип обнаружения знаковой изнанки материального мира: «темная, свежая ветвь бузины» прочитана как текст – «письмо от Марины». В многоголосие вплетается еще один голос – вокал Цветаевой.

Если далее следовать по пути поиска аналогий между музыкальными и словесными формами и структурами, как это сделал Б. Кац в отношении «Поэмы без героя» [Тименчик, Кац: 187–278], то музыка Баха и поэзия Ахматовой взаимодействуют, к примеру, следующим образом. В основе инструментально-вокального образа у Баха лежит принцип «единовременного контраста» [Назайкинский] – синхронного развертывания противостоящих в образном отношении компонентов музыкальной фактуры, интенсивной эмоциональности при сдержанности внешнего про-

явления. Подобное рождает многозначность музыкального образа, схожую с семантической многомерностью ахматовских поэтических текстов. Пытаясь словесно определить выраженные в музыке Баха эмоции, музыковеды оперируют такими тропами, как «суровая печаль», «сдержанный гнев», «замаскированная ирония» и т.п. Аналогично «псевдонейтральность» авторской интонации в ахматовской поэзии Бродский, к примеру, обозначил музыкально, назвав ее «глухой нотой» сдержанного и сфокусированного трагического мироощущения [Волков: 157]. Сдержанная скорбь и обузданная страсть находят выражение в нередких для Ахматовой мотивах окаменения (оцепенения) в горе, горделивого восхождения на плаху (костер), величественного молчания при внутреннем говорении или рыдании, смирения, знаменующего «победу над собой» и т.п. Возможно, по той же причине среди любимых опер Ахматовой числится «Коронация Поппеи» К. Монтеверди с ее «взволнованным стилем» (*concitato*), выражающим борьбу контрастных чувств, а среди ее культурных *alter ego* – античные Федра и Дидона с их борением страсти и долга. При этом последняя значима для Ахматовой и как героиня оперы Пёрселла «Дидона и Эней», и как персонаж «Энеиды» Вергилия [Записные книжки...: 57, 203, 214, 527, 695; Найман: 154], что косвенно подтверждает мысль музыковеда В. Гизелера о том, что музыкаль-

ные смыслы не возникают только из самой музыки, на ее подразумеваемую осмысленность оказывают влияние парамузыкальные смыслы из сфер мифологии, метафизики, онтологии, архитектуры, языка [Gieseler: 115]. Как бы там ни было, тягу Ахматовой к сосредоточенно-созерцательной музыке Баха можно объяснить притягательностью смыслового мира баховских произведений: по свидетельству Г.Л. Козловской, Ахматова расспрашивала композитора А.Ф. Козловского, с которым подружилась в Ташкенте, «о расшифровке символов баховской музыки в работах А. Швейцера и Б.Л. Яворского» [Кац, Тименчик: 69].

Таким образом, с определенной долей уверенности можно утверждать, что Ахматова понимала музыку как речь, как говорение, как искусство, оперирующее определенными смыслами, а значит – и здесь мы возвращаемся к эстетике позднего Возрождения и барокко – мыслила не в парадигме романтической (символистской) эстетики, а в рамках теории музыкальной риторики. Эстетика музыкального барокко, смыслы как внутреннее качество музыкального звучания оказались подходящим аккомпанементом близящихся траурных дат.

### Литература

Аникин, А.Е. Иннокентий Анненский и его отражения. М.: Языки славянской культуры, 2011.

Ахматова, А.А. Сочинения: В 2 тт. Т. 1 / Сост. и подготовка текста М. М. Кралина. М.: Правда, 1990.

Ахматова, А.А. Проза о поэме. Pro Doma Mea // Петербургские сны Анны Ахматовой / Сост., вступ. статья, реконструкция текста и коммент. С.А. Коваленко. СПб.: Изд-во «Росток», 2004.

Блок, А.А. Собр. соч. В 6 тт. Т. 4. Л.: Худож. литература, 1982.

Виноградов, В.В. О символике Анны Ахматовой // Литературная мысль. Альманах. I. Пг.: Мысль, 1922. С. 91–138.

Волков, С. Диалоги с Иосифом Бродским. М: Эксмо, 2004.

Донн, Дж. По ком звонит колокол. Обращения к Господу в час нужды и бедствий. Схватка Смерти, или Утешение душе, ввиду смертельной жизни и живой смерти нашего тела / Пер. с англ. А.В. Нестерова, О.А. Седаковой. М.: Энигма, 2004.

Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. К.Н. Суворова. Москва – Torino: РГАЛИ, Giulio Einaudi editore, 1996.

Зыков, Л.А. Николай Пунин – адресат и герой лирики Анны Ахматовой [Электронный ресурс] // Звезда. 1995. № 1. С. 77–104. URL: <http://akhmatova.by.ru/articles/zykov.htm> (дата обращения: 19.11.2017).

Иванов, Вяч. Вс. Беседы с Анной Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В.Я. Виленкин, В.А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 473–502.

Кац, Б., Тименчик, Р. Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1989.

Лиснянская, И. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. М.: Худож. литература, 1991.

Михайлова, Г.П. Культура барокко как составляющая художественного мира Анны Ахматовой // *Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного науч. симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения»*. Вып. 26. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 180–184.

Назайкинский, Е.В. Принцип единовременного контраста // *Русская книга о Бахе*. Под ред. Т.Н. Ливановой и В.В. Протопопова. М.: Музыка, 1985. С. 265–294.

Найман, А.Г. Рассказы об Анне Ахматовой. М.: Худож. литература, 1989.

Нива, Ж. Барочная поэма // *Ахматовский сборник I* / Сост. С. Дедюлин и Г. Суперфин. Париж: Институт славяноведения, 1989. С. 99–108.

Тименчик, Р.Д., Топоров, В.Н., Цивьян Т.В. Ахматова и Кузмин // *Russian Literature*. 1978. Т. 6. № 3. С. 213–305.

Тименчик, Р.Д. Храм премудрости Бога: стихотворение «Широко распахнуты ворота...» // Тименчик, Р. *Подземные классики: Иннокентий Анненский. Николай Гумилев*. М.; Иерусалим: Мосты культуры / Гешарим, 2017. С. 702–738.

Цивьян, Т.В. Ахматова и музыка // *Russian Literature*. 1975. № 10/11. С. 173–212.

Шекспир, У. 1960. *Макбет* / Пер. Ю. Корнеева // Шекспир У. Полн. собр. соч. В 8 тт. / Ред. А. Смирнов, В. Аникст. М.: Искусство. Т. 7. С. 3–100.

Шекспир, У. *Макбет*. Пер. Б. Пастернака // Шекспир, У. *Трагедии*. М.: Правда, 1983. С. 538–631.

Donne, J. (n.d.). *Meditation XVII*. Retrieved from: <http://www.online-literature.com/donne/409/> (date of access: 19.11.2017)

Gieseler, W (1975). *Komposition im 20. Jahrhundert*. Celle: Moeck Verlag.

Shakespeare, W. (1988) *Macbeth*. In St. Wells, G. Taylor, J. Jowett & W. Montgomery (Eds.), *W. Shakespeare. The Complete Works. Compact edition*. Oxford: Oxford University Press, 975–999.

## References

Akhmatova, A. (2004). Proza o poeme. Pro Doma Mea [Prose about the poem. Pro Doma Mea]. In S.A. Kovalenko (Ed.), *Peterburgskie sny Anny Akhmatovoi* [St.Petersburg dreams of Anna Akhmatova]. St.Petersburg: Rostok.

Anikin, A. (2011). *Innokentii Annenskii i ego otrazheniia* [Innokenty Annensky and his reflections]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury.

Blok, A. (1982). *Sobranie sochinenii v shesti tomakh* [Collected works in 6 vol.] (Vol. 4). Leningrad: Khudozhestvennaia literatura.

Donne, J. (2004). *Po kom zvonit kolokol. Ob-rashcheniia k Gospodu v chas nuzhdy I bedst-*

vii. *Skhvatka Smerti, ili Uteshenie dushe, vvidu smertel'noi zhizni I zhivoi smerti nashego tela*. [For whom the bell tolls? Devotions upon emergent occasions, and severall steps in my sickness. Deaths duel, or, a consolation to the soul, against the dying life, and living death of the body] (A.V. Nesterov, & O.A. Sedakova, Trans., A.V. Nesterov, Ed.). Moscow: Enigma.

Donne, J. (n.d.). *Meditation XVII*. Retrieved from: <http://www.online-literature.com/donne/409/> (date of access: 19.11.2017)

Gieseler, W. (1975). *Komposition im 20. Jahrhundert*. Celle: Moeck Verlag.

Ivanov, V. (1991). *Besedy s Annoi Akhmatovoi* [Conversations with Anna Akhmatova]. In V. Vilenkin, & V. Chernykh (Ed.), *Vospominaniia ob Anne Akhmatovoi* [Memories of Anna Akhmatova]. Moscow: Sovetskii pisatel', 473–502.

Kats, B.; Timenchik, R. (1989). *Anna Akhmatova i muzyka. Issledovatel'skie ocherki* [Anna Akhmatova and music. Research essays]. Leningrad: Sovetskii kompozitor.

Kralin, M. (Ed.). (1990). *A. Akhmatova. Sochineniia v dvukh tomakh* [A. Akhmatova. Works in 2 vol.] (Vol. 1). Moscow: Pravda.

Lisnianskaia, I. (1991). *Muzyka "Poemy bez gerioia" Anny Akhmatovoi*. [Music of "Poem without a hero" by Anna Akhmatova]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura.

Mikhailova, G. (2002). *Kul'tura barokko kak sostavliaiushchaia khudozhestvennogo mira Anny Akhmatovoi* [The culture of Baroque as

a component part of Anna Akhmatova's poetry]. In: *Mirovaia kul'tura XVII–XVIII vekov kak metatekst: diskursy, zhanry, stili. Materialy Mezhdunarodnogo nauchogo simpoziuma "Vos'mye Lafontenovskie chteniia"* [World culture of the 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries as metatext: discourses, genres and styles: Proceedings of the International Scientific Symposium "Eighth Lafontaine Readings"] (Vol. 26). Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society, 180–184.

Naiman, A. (1989). *Rasskazy ob Anne Akhmatovoi* [Stories about Anna Akhmatova]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura.

Nazaikinskii, E. (1985). *Printsip edinovremennogo kontrasta* [The principle of simultaneous contrast]. In T.N. Livanova & V.V. Protopopov (Eds.), *Russkaia kniga o Bakhe* [The Russian book about Bach]. Moscow: Muzyka, 265–294.

Nivat, G. (1989). *Barochnaia poema* [Baroque poem]. In S. Dedyulin & G. Superfin (Eds.), *Akhmatovskiy sbornik*. [Collection of Akhmatova] (Vol. I). Paris: Institut d'Etudes Slaves, 99–108.

Shakespeare, W. (1960). *Macbeth*. In A. Smirnov & V. Anikst (Eds.), *W. Shakespeare. Polnoe sobranie sochinenii v 8 tomakh* [Collected works in 8 vol.] (Vol. 7) (Iu. Korneev, Trans.). Moscow: Iskusstvo, 5–100.

Shakespeare, W. (1983). *Macbeth*. In W. Shakespeare, *Tragedii* [The Tragedies] (B. Pasternak, Trans.). Moscow: Pravda, 538–631.

Shakespeare, W. (1988) *Macbeth*. In St. Wells, G. Taylor, J. Jowett & W. Montgomery (Eds.), *W. Shakespeare. The complete Works. Compact edition*. Oxford: Oxford University Press, 975–999.

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

Timenchik, R., Toporov, V., & Tsiv'ian, T. (1978). Akhmatova i Kuz'min [Akhmatova and Kuzmin]. *Russian Literature*, 6(3), 213–305.

Timenchik, R. (2017). Khram premudrosti Boga: stikhotvorenie “Shiroko raspakhnuty vorota...” [Temple For God knowledge: poem “The gates are opened wide...”]. In R. Timenchik, *Podzemnye klassiki: Innokentii Annenskii. Nikolai Gumilev* [Underground classics: Innokentii Annenskii, Nikolay Gumilyov]. Mos-

cow; Ierusalem: Mosty kul'tury / Gesharim, 702–738.

Tsiv'ian, T. (1975). Akhmatova i muzyka [Akhmatova and music]. *Russian Literature*, 10/11, 173–212.

Vinogradov, V. (1922). O simvolike Anny Akhmatovoi [About Anna Ahmatova's symbolics]. In *Literaturnaia Mysl'. Almanac*. I. Petrograd: Mysl', 91–138.

Volkov, S. (2004). *Dialogi s Iosifom Brodskim* [Dialogues with Joseph Brodsky]. Moscow: Eksmo.

Zykov, L. (1995). Nikolai Punin – adresat i geroi liriki Anny Akhmatovoi [Nikolay Punin as an addressee and hero of Anna Akhmatova's lyrics]. *Zvezda*, 1, 77–104. Retrieved from: <http://akhmatova.by.ru/articles/zykov.htm> (date of access: 19.11.2017).

**SOME SEMANTIC CONTEXTS OF MUSIC SOUNDS:  
INTERPRETING ONE OF ANNA AKHMATOVA'S NOTES**

Galina Mikhailova, PhD, Full Professor, Vilnius University, Vilnius, Lithuania; e-mail: galina.michailova@ff.vu.lt

**A**bstract. The contemporary strategy of reading assumes that any interpretation of text begins with the suspicion that its meaning is not obvious, and has been consciously or unconsciously “hidden” by the writer. By interpreting one of Akhmatova’s notes, the paper actualizes the interaction of music and verbal art, as well as the appeal to other literary texts, provoked by this note itself. The purpose of the research is the reconstruction of meanings implied by musical-verbal parallels and analogies. The paper focuses on the functioning of specific (in its lack of abstractness) acoustic material - bell-ringing - in Akhmatova’s note. In addition, the paper explores some examples of how Akhmatova metaphorically verbalizes musical content within the framework of baroque aesthetics. The author concludes that Akhmatova understood music as speech, as well as art, operating with certain meanings, and therefore, she did not think in the paradigm of romantic (symbolist) aesthetics, but within the framework of the theory of musical rhetoric.

**K**ey words: notebooks, Johann Sebastian Bach, bells, “Macbeth”, Akhmatova’s “Requiem”, John Donne, baroque music.

