



# МИР ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ

THE WORLD OF ART: HISTORY, THEORY, METHODOLOGY

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ СТАТЬЯ

FULL ARTICLE

**БЫКОВА** **Елизавета Владимировна**

Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова,  
Санкт-Петербург, Российская Федерация  
[bykovaveta@yandex.ru](mailto:bykovaveta@yandex.ru)



ВАК: 5.10.1.

DOI: 10.36343/SB.2024.39.1.006

## **Анна Ахматова и Марина Цветаева. Музыкальные диалоги и диссонансы**

Исследование направлено на определение характерного контраста в использовании музыкальных мотивов в лирических текстах А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой. Материалами при этом послужили биографические данные, письма, лирика и проза. Автор полагает, что творчество поэтов можно проанализировать с помощью характеристик различных музыкальных жанров и форм, позволяющих выявить особенности поэтического высказывания. У М. И. Цветаевой это – особая артикуляция, чеканность, по словам А. Белого, «непобедимые ритмы», обособленные паузами делимые фразы. Для М. И. Цветаевой музыка – импульс, который она передает читателю. А. А. Ахматова использует искусство интонации иначе: ее медленная речь представляет собой динамически устойчивые фразы, чаще всего стабильные и неделимые. Автор исследования приходит к выводу о том, что А. А. Ахматова обращается к музыке как к высшему духу, музе, подруге. Это контрастирует с плакатной цветаевской речью, в которой музыка только яркий фрагмент чувственной мозаики мира.

*Ключевые слова:* Серебряный век, А. А. Ахматова, М. И. Цветаева, авторская картина мира, поэтика художественного произведения, лирический герой, система мотивов, музыкальные образы.

Изучение биографии и творчества отечественных авторов формирует более ясное представление об эпохе, к которой они принадлежали, и историко-литературном процессе в целом. В связи с возрастающей популярностью идеи синтеза искусств в контексте художественного образования XXI в. перспективным направлением культурологических исследований видится поиск общих художественных механизмов внутри разных видов искусства.

Возможно ли сравнивать музыкальные образы в поэтическом тексте? Применимо ли к искусству выразительного слова оценочное суждение? Подчеркивая, что лирический герой (субъект чувств, эмоций, высказывания в лирическом произведении) нередко также является объектом высказывания, автор статьи предпринимает попытку сопоставить музыкальные темы в лирических текстах А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой как части двух разных индивидуальных авторских вариантов картины мира, представляющих тем не менее одну временную линию русской культуры – Серебряный век.

Примеры естественного взаимопроникновения слова и музыки, образцы их соподчинения открывают для музыкантов-практиков, исследователей музыки и литературы новое пространство для созидательного поиска. В частности, такой подход позволяет более глубоко рассмотреть творческие параллели и диссонансы.

Тема музыки в стихах А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой рассматривалась в ряде работ. Так, комплексное исследование было предпринято Б. А. Кацем и Р. Д. Тименчиком в книге «Анна Ахматова и музыка: исследовательские очерки» [14]. Б. А. Кац в предисловии подчеркнул, что ключевыми темами, определившими направления научного поиска, были: «музыка в жизни поэта», «музыка в творчестве поэта», «преломление творчества поэта в музыкальном искусстве» [14, с. 5]. Именно такой подход к изучению связи музыки и слова в жизни и творчестве поэта позволяет со-

временному исследователю провести параллели с другими, не менее важными именами и произведениями эпохи. Я. М. Платек в статье «Подслушать у музыки» [19] проанализировал биографические факты, рассматривая стихотворения А. А. Ахматовой через ее поэтические высказывания о музыке. К. Эванс-Ромэйн в исследовании «Марина Цветаева и музыка» [28] подробно изучила историю формирования музыкального мышления М. И. Цветаевой. Г. П. Михайлова в статье «Смысловые контексты музыкального звучания: по следам одной из записей Анны Ахматовой» [15] предложила рассматривать музыку в стихах А. А. Ахматовой в рамках теории музыкальной риторики. Определенное значение имеют также работы А. Н. Ситаловой [21], Т. В. Горбуновой [9], Л. В. Шкиртель [26], посвященные музыковедческому анализу произведений, написанных на стихи А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой. Понимание того, как преломляются различные музыкальные явления в поэзии, невозможно без учета теоретических основ поэтики, открывающих возможности образных миров, структуру мотивов художественных произведений, специфику лирического высказывания (категории «автор», «лирический герой» и проч.) (Л. Я. Гинзбург [8], С. Г. Бочаров [7]), трудов по ритмике и мелодике стиха (В. М. Жирмунский [12], Б. М. Эйхенбаум [27], Е. В. Невзглядова [16] и др.).

Целью данного исследования стало определение и сравнение роли музыки в жизни и творчестве А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой как критерия для выявления индивидуальных творческих приемов.

В качестве материалов были задействованы биографические данные – воспоминания, письма, а также лирика и проза разных лет. В исследовательских работах, результаты которых использованы для достижения целей исследования, достаточно подробно и тщательно проанализировано творчество каждого поэта. Основу методологии научных изысканий составили историко-биографический и герменевтический методы, а также неко-

торые элементы музыковедческого анализа. В первой половине XX в. поэтические пути А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой проходили почти параллельно. Такая единовременность позволяет также применить к анализу их творчества сцениграфический прием симультанности – одновременности совершенно разных событий, происходящих на полотне или на сцене.

В ходе исследования был проведен анализ одинаковых или близких по содержанию музыкальных образов в поэзии А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой. В лирике поэтов, безусловно, есть схожие мотивы, но при сравнении именно музыкальных образов читатель сталкивается с множеством контрастов. Выполненный в данной работе сравнительный анализ во многом определил как родство, так и поллярное несовпадение образной составляющей поэзии А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой.

Автор берет на себя смелость предположить, что уровень эмоционального воздействия музыкальной лирики А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой на читателя способен дать широкое представление о женской поэзии в эпоху расцвета духовной культуры и искусства Серебряного века. Художественный потенциал Золотого века, ключевые события отечественной истории, появление новых направлений, образов и приемов – все это усложнило образ лирической героини – пластичной и быстро меняющейся вместе с эпохой.

\*\*\*

Молодость, прошедшая в начале XX столетия, столкновение с разрушением прежних устоев жизни, совершенно не схожий образ мыслей, но неутолимая потребность в слове объединили двух современниц, которые оставили исключительно масштабное литературное наследие.

Известно, что единственные две встречи выдающихся поэтов состоялись 7 и 8 июня 1941 г. Противоположные темпераменты не позволили А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой выстроить полноценный диалог. По свидетельствам современников, незаурядная личность каждой способствовала если не напряжению, то недостаточной открытости в общении. Меньше чем через три месяца закончилась жизнь М. И. Цветаевой. А. А. Ахматова пережи-

вет ее на 25 лет [6]. Яркие художественные высказывания каждой из них позволяют читателю самостоятельно достроить не оконченный в июне 1941 г. творческий диалог.

Артур Лурье, известный композитор и друг А. А. Ахматовой, упрекнул ее в том, что она относится к М. И. Цветаевой «как Шопен относился к Шуману» [цит. по: 2, с. 110]. Здесь интересны не столько отношения творческих личностей, а нечто гораздо большее – дискуссия о главенствующей роли названных композиторов эпохи романтизма. Естественная творческая самобытность каждого из этих гениальных музыкантов открывается в широкой исторической перспективе. Наследие Фредерика Шопена, представителя польско-французской школы, связано с совершенной интонационной системой, равновесием между классической логикой и личным интимным высказыванием. Во многом контрастна музыкальному языку Фредерика Шопена немецкая романтическая эстетика Роберта Шумана. Его музыка характеризуется острым психологизмом, ощущением свободы, предельной эмоциональностью и темпераментом. Таким образом, Артур Лурье, проведя удивительно глубокую по смыслу параллель, точно обозначил типологию «общности», которая стоит за сходствами и различиями творческих методов сравниваемых композиторов (и соответственно – методов двух поэтов, образов их лирических героинь).

Характеристики творчества А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой, действительно, во многом противоположны, и это особенно ярко проявляется в случае схожести мотивов, но несходства выразительных аспектов. Например, можно уловить и обозначить истоки возникновения интереса А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой к музыкальному искусству, проследив типичные образные контрасты в их лирических текстах.

Дети растут под влиянием семьи и окружающей среды. Сдержанность А. А. Ахматовой и противоположная ей импульсивность М. И. Цветаевой были частью незаурядного поэтического дара. Но именно семейное окружение заложило основы чувственного восприятия мира поэтов.

Мать Марины Цветаевой Мария Александровна Цветаева, урожденная Мейн, получила разностороннее домашнее образование, училась музыке и живописи. Она была одаренной пианисткой, мечтала выступить с концертами, однако отец запретил ей делать карьеру профессионального музыканта. Музыка, по свидетельству младшей дочери (Анастасии Цветаевой), Мария Александровна училась у Н. А. Муромцевой, любимой ученицы Н. Г. Рубинштейна [25]. Подробности музыкального взаимодействия со старшей дочерью мы знаем благодаря эссе М. И. Цветаевой «Мать и музыка» [22]. Первым словом маленькой Марины было слово «гамма». Она отмечает свою удивительно растяжимую руку и способность к нежному, одухотворенному туше – особому характеру прикосновения к инструменту, от которого зависит качество звучания фортепиано. Инструмент в их доме был святыней, но Марина долго не могла соотнести клавишу и ноту – «клавишу слышно, а ноту – нет» [22, с. 13], пока однажды не помогла фантазия: девочка увидела на нотной строке сидящих воробушков. Поняв, что ноты живут на ветках, улетают и возвращаются, она все-таки усвоила грамоту. Именно эта привязанность к подвижному образу делает из несостоявшейся пианистки мастера живого слова.

В своем эссе М. И. Цветаева дает поэтическую характеристику всему, что было связано со «священной музыкой», – клавишам, хроматической гамме, бемолям, бекарам, скрипичному и басовому ключам. Профессиональная музыкальная карьера не являлась ее целью, скорее, было обостренное ощущение самого естества музыки, механизма превращения звуков в мелодию. Марине льстила возможность управлять музыкальными фразами, способность чувствовать почти химический состав нот на клавиатуре – так подробно было изучено царство рояля. Она занималась честные два часа утром и вечером, но делала это исключительно для матери.

Сравнивая генетический дар Марии Мейн и свой, она подчеркнет, что в ней течет также отцовская кровь – разумная, филологическая, явно чуждая материнской – стихийной и музыкальной. Это сочетание природного

родительского наследия – живая преемственность классического художественного чутья отца и материнская музыкальная настойчивость – помогло юной Марине определить свой путь к соединению *ratio et emotio*, рационального и эмоционального: «После такой матери мне оставалось только одно: стать поэтом. Чтобы избыть ее дар...» [22, с. 14]. Музыка вошла в поэзию М. И. Цветаевой естественно, по наследству, во многом благодаря материнской привязанности к искусству игры на фортепиано. Мать заложила в дочери профессиональный музыкальный стержень.

По-другому складывалось знакомство с музыкой в детстве маленькой Анны Горенко. Из ее воспоминаний известно, что она росла вместе с музыкой: пела французские песни («Je suis un petite mousse...»), «Le Compagnon de la Marjo-laine»; у отца был абонемент в Мариинский театр, куда он брал дочь; они ездили слушать концерты в разрушенном сегодня музыкальном вокзале города Павловска. Ближайшая подруга детства Анны Горенко, Валерия Срезневская, занималась музыкой, а учительница музыки З. Н. Баженова была у этой подруги общая с царскосельским гимназистом, будущим мужем Анны Горенко – Николаем Гумилёвым [14]. Музыка была привычной частью светской жизни русской дворянской интеллигенции.

Воспитывала Анну и музыка динамичного города: «Это Петербург дотрамвайный, лошадиный, конный, коночный, грохочущий и скрежещущий, лодочный, завешанный с ног до головы вывесками, которые безжалостно скрывали архитектуру домов» [14]. Урбанистическая звуковая картина стала неотъемлемой частью городской лирики поэта.

В стихотворениях М. И. Цветаевой также есть место городу ее детства. Она бережно сохранила для читателей «домики старой Москвы», пережившие долгие годы и разные времена. Во многом именно городская среда – иногда живая, пластичная, а иногда монументальная и экспрессивная – определила историческую судьбу современной столицы и многих поколений ее жителей. Москва М. И. Цветаевой – широкое торжественное пространство, симфония колокольности. В ней мало мистики, она экстравертна, ее слово совпадает

с голосом поэта (лирической героини). Особое напряжение нередко создается благодаря звуковым впечатлениям, которые материализованы в различные образы и символы. Это великолепно показывает один из центральных звуковых образов в поэзии М. И. Цветаевой – звон колоколов.

*У меня в Москве – купола горят!  
У меня в Москве – колокола звонят!  
И гробницы в ряд у меня стоят, –  
В них царицы спят, и цари.*

(1916) [23, с. 291]

Интересно заметить, что определяющим интонационным зерном этого стихотворения является пауза в конце каждой строфы. Эта конститутивная пауза, противоречащая естественной интонации устной речи, создает особую смысловую и ритмическую организацию стихотворения [16]. Прочитав в первом четверостишии словосочетание «колокола звонят», читатель неизбежно слышит колокольный ритм и в последующих строках.

Бунтарский дух, яркая декламационность изображают Москву, а за ней и всю Россию. Молитва здесь – не личное таинство, а экстатическое священное действие, прославление родной земли. Истоки такой молитвы можно найти в церковном гимническом пении.

*И не знаешь ты, что зарей в Кремле  
Легче дышится – чем на всей земле!  
И не знаешь ты, что зарей в Кремле  
Я молюсь тебе – до зари!*

(1916) [23, с. 291]

Образ колокольного звона появляется не раз в стихотворениях революционного времени:

*Заблудился ты, кремлевский звон,  
В этом ветреном лесу знамен.*

(1917) [23, с. 339]

Колокольный звон воспринимается как символ потерянной России и заблудившейся веры. В нем нет призывного набата, а, скорее, звук ветра, зловещего символа революции и гражданской войны. Такая семантика образа колокольного звона как предвестника или знака минувших событий – природных катаклизмов (бури, наводнения), нашествия врагов, опасности – уходит корнями в историю [17].

Колокольный звон – один из образных мотивов стихотворения «Облака – вокруг...». М. И. Цветаева через лирическую героиню передает дочери Ариадне любовь к Москве. Живая преемственность необходима творцу, изначально мыслящему свою поэзию молитвенным предстоянием, защищающим Россию, духовным служением сердцу родной земли – Москве. В этом стихотворении колокольный звон, напитанный вольным сном и ранними зорями, соответствует звучанию перебора. Перебор (он же «перезвон») – разновидность погребального звона, который совершается перед отпеванием и при выносе гроба из храма.

*Будет твой черед:  
Тоже – дочери  
Передашь Москву  
С нежной горечью.  
Мне же – вольный сон,*

*колокольный звон,*

*Зори ранние  
На Ваганькове.*

(1916) [23, с. 268]

Особым религиозным чувством пронизано стихотворение А. А. Ахматовой «Песенка». Лаконичное, во многом наивное название в сочетании с ясной перекрестной рифмой подчеркивает народно-бытовое начало текста:

*Я на солнечном восходе  
Про любовь пою,  
На коленях в огороде  
Лебеду пою.*

(1911) [3, с. 36]

Такие строки по вложенному в них смыслу можно сравнить с содержанием обрядовых или внеобрядовых причитаний. С одной стороны, это тяжелая работа, с другой – предчувствие горя, «голоса беды».

Характерные для причитания импровизационность и воссоздание картин живой действительности имеют характер эпического и/или, в нашем случае, лиро-эпического повествования. Лирическая героиня, поющая голосом самой А. А. Ахматовой, уже на раннем этапе творчества (стихотворение опубликовано в первом сборнике «Вечер» в 1912 г.) осознает свое особое поэтическое кредо – петь про любовь, выпалывая лишнее, чужое, второсте-

пенное («лебеду»), и слушая незримый голос – голос Бога, музыки или возлюбленного:

*Надо мною только небо,  
А со мною голос твой.*

[3, с. 36]

Возвращаясь к теме колокольности, стоит отметить то, насколько органично образ колокола вписывается в любой пейзаж как объемное отражение живой акустической реальности. Так, в стихотворении А. А. Ахматовой «Первое возвращение» обобщен облик Царского села – гудки поездов Царскосельской железной дороги, звон колоколов собора святой великомученицы Екатерины. На фоне почти немой картины города, ожидающего катастрофы, торжественный голос колоколов выделяется почти ярким *sforzando* (музыкальное динамическое обозначение, предписывающее внезапный резкий акцент).

*На землю саван тягостный возложен,  
Торжественно гудят колокола,  
И снова дух смятен и потревожен  
Истомной скукой Царского Села.*

(1910) [5, с. 69]

Тема колокольности и колокольного звона помогает увидеть следующее. Хотя музыкальные образы в составе поэтических текстов А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой передают несхожие, вплоть до полной противоположности, смыслы, есть и то, что в их творческом мышлении непреднамеренно, как бы неожиданно приходит к согласию.

Почему именно колокол служил таким мощным творческим импульсом для рассматриваемых поэтов? Сочетание в одном образе идолопоклонства и божественного голоса объясняет частый выбор колокола как движущей идеи стихотворения: древняя традиция колокольного звона несет в себе след языческих легенд, библейских «пророческих труб». Звуковое искусство всегда естественно взаимодействовало с мировой музыкальной культурой. Колокол на Руси искони был национальным символом.

Колокольный звон в стихах и личных записях А. А. Ахматовой знаменует не только формулу объединения народа, но и скорбь о расколе нации (аресты, репрессии и потери). 28 июля 1965 г. поэт пишет:

«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 («столько 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 минуло уже пять лет. Куда оно девается, ушедшее время? Где его обитель...» [13, с. 644].

Колокольный звон мощно и естественно перенесен в музыку русскими композиторами (М. И. Глинкой, Н. А. Римским-Корсаковым, П. И. Чайковским, С. В. Рахманиновым и др.) как выражение широкого духовного пространства, где человек с его верой в вечное неотделим от природы.

Такой пример использования мотива можно встретить в стихотворении А. А. Ахматовой «Вечерний звон у стен монастыря». Благовест – разновидность колокольного звона, совершаемого для призыва паствы на церковную службу, поэт упоминает его как необъяснимую силу природы, которая способна разбудить человека:

*Вечерний звон у стен монастыря,  
Как некий благовест самой природы...  
И бледный лик в померкнувшие воды  
Склоняет сизокрылая заря.*

(1914) [5, с. 511]

По ритмике это стихотворение является примером того, как текст при произнесении не делится на строки. Чтец не делает паузы, и строфа воспринимается цельно. Динамически устойчивые фразы без полярного сопоставления *forte* (громко) и *piano* (тихо) – один из преобладающих интонационных признаков поэзии А. А. Ахматовой.

Колокольность в системе мотивов и образов М. И. Цветаевой не только атрибут звукового облика города. В этом художественном мире узловые понятия обретают черты са-

мого поэта, склонного к максимализму. Предельную смелость лирической героини можно соотнести с колоссальным звучанием колокола – пронзительным голосом, охватывающим огромные пространства. М. И. Цветаева страстно желала, чтобы ее услышали. Лирическая героиня посвященного А. А. Ахматовой стихотворения «О, муза плача, прекраснейшая из муз!..» самоотверженно дарит равной по творчеству (как дарила и Осипу Мандельштаму) свой город «и сердце свое в придачу»:

*В невучем граде моем купола горят,  
И Спаса светлого славит слепец  
бродячий...  
— И я дарю тебе свой колокольный град  
— Ахматова! – и сердце свое в придачу.*  
(1916) [23, с. 303]

В стихотворении «Над церквочкой – голубые облака...» М. И. Цветаева упоминает про песни, точнее про их отсутствие, на улицах занятой революционными войсками Москвы:

*Над церквочкой – голубые облака,  
Крик вороний...  
И проходят – цвета пепла и песка –  
Революционные войска.  
Ох ты барская, ты царская моя тоска!  
Нету лиц у них и нет имен, –  
Песен нету!  
Заблудился ты, кремлевский звон,  
В этом ветреном лесу знамен.  
Помолись, Москва, ложись, Москва, на  
вечный сон!  
Нету лиц у них и нет имен, – песен нету!*  
(1917) [23, с. 339]

Акцентируя внимание на однотонности (цвет пепла и песка), М. И. Цветаева как антитезу песенности колоколов приводит вороний крик над куполами церквей. Песня в русской культуре – это врожденный генетический код, источник живого, честного слова и естественной эмоции. Не случайно А. М. Горький писал о том, что русская песня – русская история [10]. Способность петь – альтернатива молчанию и неподвижности, залог активного действия, непримиримое, настойчивое высказывание самой жизни.

Именно такое ощущение песни, ее преобразенный революцией вариант, находим в тексте М. И. Цветаевой «Моя песня и я» (перевод с иврита стихотворения неизвестного

автора). В нем иная песня – бравая, революционная, направленная в массы, призывающая к отказу от личного и принятию общественного. Она не обладает яркой индивидуальностью, становится верным товарищем на шествии и призывает к единению:

*О песнь моя, зовущая на бой!  
Багряная, как зарево пожарищ!  
На каждой демонстрации с тобой  
Шагаю – как с товарищем товарищ...  
(1941?) [24, с. 483–484]*

В следующих строках автор, анализируя феномен песни, говорит о ее судьбоносной роли в социуме: народное искусство способно не только реагировать на события постфактум, но и предчувствовать грядущее:

*Я рядовым пришел под красный флаг  
За песней, что меня опередила.*  
[24, с. 484]

Пение и песенность у А. А. Ахматовой представлены в совершенно другом контексте. В ее подходе к теме поэта и поэзии, как и в стихотворении «Песенка», «пение» становится синонимом «письма», и вместе с ним, – неизбежно тяжким и извилистым путем всей жизни. Одним из примеров тому может быть стихотворение «Помолись о нищей»:

*В этой жизни я немного видела,  
Только пела и ждала.*  
(1912) [5, с. 102]

«Трагизм и скрытое тайное величие своих стихов Ахматова, вероятно, чувствовала сама. Оттого она и “подвывала”, читая их, что хотела сказать больше текста, – и только иногда, поняв невозможность этого, переходила на речь подчеркнута сухую и трезвую, будто махнув рукой», – пишет Г. Адамович [1, с. 21].

А. А. Ахматова использует глагол «петь» в стихотворении-посвящении Ф. К. Сологубу как определение тонкого поэтического дара, которому подчинена вся жизнь художника:

*Твоя свирель над тихим миром пела,  
И голос смерти тайно вторил ей,  
А я, безвольная, томилась и пьянела  
От сладостной жестокости твоей.*  
(1912) [5, с. 20]

В 1940 г. Анна Ахматова написала стихотворение «Когда погребают эпоху...». В нем она, по существу, откликнулась на сказанное Мариной Цветаевой двадцатью тремя годами ранее

в упомянутом стихотворении «Над церковкой голубые облака...». После известия о капитуляции Франции перед нацистской Германией и о сдаче Парижа, А. А. Ахматова находит похожий образ тишины (беспесенности):

*Когда погребают эпоху,  
Надгробный псалом не звучит*  
(1940) [3, с. 204]

Эти два текста также близки по ритмической пульсации. Она заключена не в упорядоченном движении размера, а в ощущении ритмической регулярности. В стихотворении М. И. Цветаевой – это образ мерно идущих революционных войск, у А. А. Ахматовой – образ тишины, которая позволяет услышать ход времени.

Не только колокол и звуки церковных молитв-песнопений, но и широкий набор инструментов светской и церковной музыки представлен в стихах М. И. Цветаевой: скрипка, фортепиано, орган, барабан и т.д. Каждый музыкальный инструмент – самостоятельный голос, который то дополняет образ, то спорит с ним, обостряя сюжетную линию. Тембр скрипки в стихотворении «На концерте» обретает черты *lamento* (плач). Жалобный вздох подчеркивает интонации испуганного рыдания:

*Стон в аккордах – и вдруг оборвался  
томительный плач...*  
(1912) [23, с. 132]

Стихотворение «Анжелика» тоже одушевлено интонацией плача. Источник этого *lamento* орган, но здесь М. И. Цветаева предложила очень необычный образ: орган как традиционный символ могущества и силы предстает по-новому:

*Темной капеллы, где плачет орган,  
Близости кроткого лика!..  
Счастья земного мне чужд ураган:  
Я – Анжелика.*  
(1910) [23, с. 69]

Уходящая от земного счастья лирическая героиня растворяется «в стройности сводов»:

*Жизнью моей овладели, как сон,  
Стройные своды.*  
[23, с. 69]

Она уже не в миру и даже не под сенью внутреннего убранства собора, в котором звучит орган, тихое пенье и шепот молитв:

*Вот отчего я меж вами молчу:  
Вся я – иная.*

[23, с. 69]

Музыка, проникнувшая в лабиринты ранних впечатлений М. И. Цветаевой, находит выход в стихотворении «Бабушке». Детское воспоминание не просто рисует ее парадный портрет, но и открывает пограничное сочетание черт – чуткости, необходимой для игры на музыкальном инструменте, и внешней подчеркнуто холодной сдержанности:

*Руки, которые в залах дворца  
Вальсы Шопена играли...  
По сторонам ледяного лица  
Локоны, в виде спирали.*  
(1914) [23, с. 215]

Упоминание о вальсах Ф. Шопена отсылает читателя к салонному музицированию как важной составляющей семейных традиций в императорской России, при этом становясь не только частью описания «юной бабушки», но и признаком характера лирической героини, гордо несущей неискоренимые родовые черты. М. И. Цветаева в письме А. А. Тесковой писала: «Пристрастие мое к Шопену объясняется моей польской кровью, воспоминаниями детства и любовью к нему Жорж Санд» [18].

Можно обратить внимание на то, что имя Фредерика Шопена в стихотворениях поэтов связано с жанрами музыкальных произведений: вальс («Бабушке» М. И. Цветаевой); полонез и похоронный марш «*Marche funebre*» («При музыке» и «Поэма без героя» А. А. Ахматовой). Одна из всего многообразия сочинений композитора выбрала изящный и пластичный лирический вальс; другая – торжественный танец-шествие и трагическую часть из Сонаты для фортепиано № 2 си-бемоль минор, ор. 35. Контраст ярко демонстрирует две совершенно отличных друг от друга авторских картины мира.

У М. И. Цветаевой ощущение музыки как неотъемлемого элемента стихосложения проводится через бытовую деталь и волей автора превращается в выразительный образ. У А. А. Ахматовой, напротив, обостренное переживание красоты мира передается с помощью необъяснимой силы – музыки:



*Опять приходит полонез Шопена.  
О, Боже мой! – как много вееров,  
И глаз потупленных, и нежных ртов,  
Но как близка, как шелестит измена.  
Тень музыки мелькнула по стене,  
Но прозелени лунной не задела.  
О, сколько раз вот здесь я холодела  
И кто-то страшный мне кивал в окне.*  
(1958) [4, с. 64]

*Не море ли?  
Нет, это только хвоя  
Могильная, и в накипанье пен  
Все ближе, ближе...  
Marche funebre...  
Шопен...*  
(1962) [5, с. 467]

Известно, что Ахматова хорошо ориентировалась в фортепианном репертуаре благодаря близкой дружбе с Артуром Лурье (1892–1966).

Артур Лурье – русско-американский композитор, критик, один из виднейших представителей музыкального футуризма и авангарда. Егороманс А. А. Ахматовой начался в 1913 г. В те годы А. С. Лурье был увлечен атональностью, четвертитоновостью, джазовыми ритмами. Чем была для них музыка? Она была связующим звеном, которое поднимало ахматовское слово на другой уровень [20]. А. С. Лурье писал: «Музыка. Служит ли она убежищем для духа? Священные напевы, их магия очаровывают зверей и оживляют камни. Но это не гуманизм. Что же это? Это космический закон, борющийся с хаосом, косностью, отсутствием духовности, с самодовольной пошлостью. Это новый орфизм – музыкальная религия» (цит. по [20, с. 204]). В гостиной дома Гумилёвых в Царском Селе Артур Сергеевич играл Анне Андреевне «Чакону» И. С. Баха, «Орфея» К. Монтеверди. Впоследствии «Чакона» стала в произведениях А. А. Ахматовой знаком тайного присутствия А. С. Лурье. Это музыкальное произведение пронзительно звучит в ее поэзии [11].

*Полно мне леденеть от страха,  
Лучше кликну Чакону Баха,  
А за ней войдет человек...  
Он не станет мне милым мужем,  
Но мы с ним такое заслужим,  
Что смутится Двадцатый Век.*  
(1940) [5, с. 469]

Музыка управляет человеческими судьбами: в этом глубинное и естественное принятие ее власти.

Если для М. И. Цветаевой музыка имеет функцию катализатора, усиливающего убедительность чувств и связь лирической героини с миром, то для А. А. Ахматовой музыка – неразлучность с самой жизнью, «собеседник», к которому можно воззвать из полного, даже запредельного одиночества. Это рельефно звучит в стихотворении, посвященном Д. Д. Шостаковичу:

*Она одна со мною говорит,  
Когда другие подойти боятся.  
Когда последний друг отвел глаза,  
Она была со мной в моей могиле...*  
(1958) [5, с. 284]

Музыка позволяет приблизиться к пониманию ранее недоступных истин. Она не рождает смутные, едва уловимые ощущения, а решительно направляет человека, диктует маршрут, по которому можно идти, не оглядываясь. Этот выбор ахматовской веры, ахматовской воли проистекает из тесного родства с музыкой как творческим даром, который будто бы вышел из тьмы веков, пророс из языческой силы, способной говорить с природой:

*Дай мне горькие годы недуга,  
Задыханья, бессонницу, жар,  
Отыми и ребенка, и друга,  
И таинственный песенный дар...*  
(1915) [3, с. 99]

\*\*\*

Итак, в переключках музыкальных тем и образов лирики А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой прослеживается своеобразный «диалог» двух творческих личностей, оченьразному позиционирующих себя в мире. Проанализированные стихотворения доказывают это.

Лирическая героиня Марины Цветаевой ощущает музыку как земную субстанцию и часть своей личности (детские воспоминания, нашедшие отражение в творчестве поэта; уроки музыки, которые давала ей мать, и пр.). Это – «непобедимые ритмы», особая артикуляция, чеканность, короткие, обособленные друг от друга паузами, делимые фразы. Для М. И. Цветаевой музыка – импульс, который она передает читателю.

Для Анны Ахматовой музыка не связана с профессиональным музицированием (Аня Горенко не получила специального музыкального образования). Для нее пение, колокола, звуки рояля и других инструментов – все это, наравне с мистической составляющей, является частью творческого дара. А. А. Ахматова владеет искусством интонации иначе: ее медленная ровная речь динамически устойчива и чаще всего неделима. Она пишет о музыке, потому что умеет говорить с ней напрямую, как с природой и Богом.

Звон колоколов у А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой – то гимнический, то протяжный, то похожий на обостренный тембр человеческого голоса – расширяет пространство восприятия и позволяет уловить незримые связи между миром познаваемого и трансцендентного. Колокольность для поэтов – самый близкий сердцу символ Родины. В этой

символике слиты ушедшая Россия и предвещая будущего.

В творчестве А. А. Ахматовой колокол воспринимается как фатум, переходящий из века в век образ предрешенности, судьбы. Прямое обращение поэта к музыке как к высшему духу, музе, подруге контрастирует с плакатной цветаевской речью, где музыка – только яркий фрагмент чувственной мозаики мира.

Для подтверждения данной гипотезы необходимы дополнительные исследования, которые расширят контекст рассмотрения заявленной темы. Многоаспектные работы о биографии и творчестве отечественных авторов призваны выявить не только отдельные грани российской культуры, но и масштаб отечественного наследия, открывающего новые пути взаимодействия различных видов искусства.

*Elizaveta V. BYKOVA*

Saint Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov,  
Saint Petersburg, Russian Federation  
*bykovaveta@yandex.ru*

*Anna Akhmatova and Marina Tsvetaeva.  
Musical Dialogues and Dissonances*

**Abstract.** The aim of the study is to determine the characteristic contrast in the use of musical motifs in the lyrical texts of Anna Akhmatova and Marina Tsvetaeva. The study was conducted on the basis of biographical information and poetic material with similar themes. The works of each poetess containing musical images, as well as facts testifying to their musical education and gradual introduction to the creative musical community, were analyzed separately. The comparison of biographical information, characteristic melody and musical images allows us to identify the features of poetic utterance using the characteristics of various musical genres and forms. The range of the main thematic aspects of the comparative analysis of Akhmatova's and Tsvetaeva's poetry includes several musical images, identical or similar in content: bell ringing, its figurative symbolism; songfulness, song, its role in Russian culture and society; piano and violin allusions. The poems of the poetesses directly related to music as such are analyzed, with special emphasis on references to Frederic Chopin's works found in their works. The qualitative characteristics of music that determine its significance for the creative worldviews of Akhmatova and Tsvetaeva are highlighted. The use of a comparative approach helped to draw attention not only to the intonational and musical contrast, but also allowed approaching the answer to a more complex question about the original individual creative thinking of the two main poetesses of Russian literature. The conducted analysis determined both the kinship and the polar discrepancy between the figurative component of Akhmatova's and Tsvetaeva's poetry. As a result of the work, the author comes to the conclusion that Akhmatova directly addresses music as a muse, a friend, a higher spirit. This contrasts with Tsvetaeva's poster speech, in which music is only a bright fragment of the sensual mosaic of the world. The central task in all the analyzed poems — awareness of the plot

and the problems embedded in it — is solved in different ways. For Marina Tsvetaeva, music is “invincible rhythms”, precision, articulation, short and divided phrases separated from each other by pauses; music is an impulse that she transmits to the reader. Akhmatova, on the other hand, demonstrates a different mastery of the art of intonation. Her slow, even speech consists of dynamically stable phrases, often inseparable and always stable.

**Keywords:** Silver Age, Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva, authorial picture of world, poetics of artistic work, lyrical hero, system of motifs, musical images.

#### Использованная литература:

1. Адамович Г. В. Анна Ахматова // Адамович Г. В. «Последние новости» (1934–1935) / Подг. текста, сост. и примеч. О. А. Коростелев. СПб.: Алетейя, 1996. С. 14–22.
2. Адамович Г. Мои встречи с Анной Ахматовой // Воздушные пути. 1967. № 5. С. 99–114.
3. Ахматова А. А. Сочинения: в 2 т. / Под общ. ред. Н. Н. Скатова. М.: Правда, 1990. Т. 1. 448 с.
4. Ахматова А. А. Сочинения: в 2 т. / Под общ. ред. Н. Н. Скатова. М.: Правда, 1990. Т. 2. 432 с.
5. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Л.: Лениздат, 1989. 606 с.
6. Белкина М. Встреча Цветаевой и Ахматовой [Электронный ресурс] // Омелия. Международный литературный клуб. URL: <https://omiliya.org/article/vstrecha-cvetaevoy-i-ahmatovoy-mariya-belkina> (дата обращения: 05.08.2024).
7. Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. 296 с.
8. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Сов. писатель, 1979. 221 с.
9. Горбунова Т. В. Особенности исполнения сюиты Д. Шостаковича «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1 (23). С. 70–77.
10. Горький М. С Всероссийской выставки (Впечатления, наблюдения, наброски, сцены и т. д.) // Собр. соч. в 30 т. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1953. Т. 23: Статьи. 1895–1906. С. 213–254.
11. Грэм И. Орфический Реквием // Нева. 1996. № 3. С. 67–75.
12. Жирмунский В. М. Мелодика стиха // Мысль. 1922. № 5. С. 109–139.
13. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. К. Н. Суворова. М.– Турин: Giulio Einaudi, 1966. 876 с.
14. Кац Б. А., Тименчик Р. Д. Анна Ахматова и музыка (исследовательские очерки). Л.: Советский композитор, 1989. 369 с.
15. Михайлова Г. П. Смысловые контексты музыкального звучания: по следам одной из записей Анны Ахматовой // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2017. Т. 2, № 4. С. 31–45.
16. Невзглядова Е. В. Интонационная теория стиха / 2-е изд., доп. М.–СПб.: Пальмира, 2024. 225 с.
17. Нуриева В. М. Аполлоническое и дионисийское в цикле М. Цветаевой «Стихи о Москве» // Вестник Уд-

#### References:

1. Adamovich, G.V. (1996) Anna Akhmatova. In: Adamovich, G.V. “*Poslednie novosti*” (1934–1935) [“Latest News” (1934–1935)]. St. Petersburg: Aleteyya. pp. 14–22.
2. Adamovich, G. (1967) *Moi vstrechi s Annoy Akhmatovoy* [My Meetings With Anna Akhmatova]. *Vozdushnye puti*. 5. pp. 99–114.
3. Akhmatova, A.A. (1990) *Sochineniya: v 2 t.* [Works: In 2 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Pravda. 448 p.
4. Akhmatova, A.A. (1990) *Sochineniya: v 2 t.* [Works: In 2 Volumes]. Vol. 2. Moscow: Pravda. 432 p.
5. Akhmatova A.A. (1898) *Stikhotvoreniya i poemy* [Verses and Poems]. Leningrad: Lenizdat. 606 p.
6. Belkina, M. (2024) *Vstrecha Tsvetaevoy i Akhmatovoy* [Meeting of Tsvetaeva and Akhmatova]. Omiliya: mezhdunarodnyy literaturnyy klub [Omiliya: International Literary Club]. [Online] Available from: <https://omiliya.org/article/vstrecha-cvetaevoy-i-ahmatovoy-mariya-belkina> (Accessed: 05.08.2024).
7. Bocharov, S.G. (1985) *O khudozhestvennykh mirakh* [About Artistic Worlds]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. 296 p.
8. Ginzburg, L.Ya. (1979) *O literaturnom geroe* [About the Literary Hero]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'. 221 p.
9. Gorbunova, T.V. (2019) *Osobennosti ispolneniya syuity D. Shostakovicha “Shest’ stikhotvoreniy Mariny Tsvetaevoy”* [Features of the Performance of D. Shostakovich’s Suite “Six Poems of Marina Tsvetaeva”]. *Vestnik muzykal’noy nauki*. 1 (23). pp. 70–77.
10. Gor’kiy, M.S. (1953) *Vserossiyskoy vystavki (Vpechatleniya, nablyudeniya, nabroski, stseny i t. d.)* [From the All-Russian Exhibition (Impressions, Observations, Sketches, Scenes, Etc.)]. In: *Sobr. soch.: v 30 t.* [Collected Works: In 30 Volumes]. Vol. 23. Moscow: Gos. izd-vo khudozhestvennoy literatury. pp. 213–254.
11. Graham, I. (1996) *Orficheskiy Rekviev* [An Orphic Requiem]. Translated from English. *Neva*. 3. pp. 67–75.
12. Zhirmunskiy, V.M. (1922) *Melodika stikha* [Melody of Verse]. *Mysl’*. 5. pp. 109–139.
13. Suvorova, K.N. (1966) *Zapisnye knizhki Anny Akhmatovoy (1958–1966)* [Notebooks of Anna Akhmatova (1958–1966)]. Moscow; Turin: Giulio Einaudi. 876 p.
14. Kats, B.A. & Timenchik, R.D. (1989) *Anna Akhmatova i muzyka (issledovatel’skie ocherki)* [Anna Akhmatova and Music (Research Essays)]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. 369 p.
15. Mikhaylova, G.P. (2017) *Smyslovye konteksty muzykal’nogo zvuchaniya: po sledam odnoy iz zapisey Anny Akhmatovoy* [Semantic Contexts of Musical Sound: In the Footsteps of One of Anna Akhmatova’s Recordings]. *Praktiki*

муртского университета. Сер. «История и филология». 2021. Т. 31, № 6. С. 1281–1288.

18. Письмо М. И. Цветаевой А. А. Тесковой, 26 октября 1925 г. // Цветаева М. И. Письма к Анне Тесковой. Иерусалим: Версты, 1982. С. 34.

19. Платек Я. Подслушать у музыки // Музыкальная жизнь. 1986. № 2. С. 15–17.

20. Рубинчик О. В поисках потерянного Орфея: композитор Артур Лурье // Звезда. 1997. № 10. С. 198–207.

21. Ситалова А. Н. Принципы работы со стихотворениями Анны Ахматовой в вокальных произведениях академической и массовой музыки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2 (64). С. 64–68.

22. Цветаева М. И. Мать и музыка // Собр. соч. в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 5. С. 10–31.

23. Цветаева М. И. Собр. соч. в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 1. 640 с.

24. Цветаева М. И. Собр. соч. в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 2. 592 с.

25. Швейцер В. А. Быт и бытие Марины Цветаевой. Париж: Синтаксис, 1988. 572 с.

26. Шкиртиль Л. В. Приметы новой эпохи: «женский» вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960–1970-х годов // Человек и культура. 2023. № 1. С. 24–32.

27. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 327–511.

28. Evans-Romaine K. Marina Cvetaeva and Music // Forrester S. A Companion to Marina Cvetaeva: Approaches to a Major Russian Poet. Boston: Brill, 2016. P. 130–163.

*i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy*. 2 (4). pp. 31–45.

16. Nevzglyadova, E.V. (2024) *Intonatsionnaya teoriya stikha* [Intonational Theory of Verse]. 2nd ed. Moscow; St. Petersburg: Pal'mira. 225 p.

17. Nurieva, V.M. (2021) Apollonicheskoe i dionisiyskoe v tsikle M. Tsvetaevoy "Stikhi o Moskve" [Apollonian and Dionysian in M. Tsvetaeva's Cycle "Verses About Moscow"]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Ser. "Istoriya i filologiya"*. 31 (6). pp. 1281–1288.

18. Tsvetaeva, M.I. (1982) Pis'mo M. I. Tsvetaevoy A. A. Teskovoy, 26 oktyabrya 1925 g. [Letter From M.I. Tsvetaeva to A.A. Teskova, October 26, 1925]. In: Tsvetaeva, M.I. *Pis'ma k Anne Teskovoy* [Letters to Anna Teskova]. Ierusalim: Versty. p. 34.

19. Platek, Ya.M. (1986) Podslushat' u muzyki [Eavesdropping on Music]. *Muzykal'naya zhizn'*. 2. pp. 15–17.

20. Rubinchik, O. (1997) V poiskakh poteryannogo Orfeya: kompozitor Artur Lur'e [In Search of the Lost Orpheus: Composer Artur Lurye]. *Zvezda*. 10. pp. 198–207.

21. Sitalova, A.N. (2022) Printsipy raboty so stikhotvorenyami Anny Akhmatovoy v vokal'nykh proizvedeniyakh akademicheskoy i massovoy muzyki [Principles of Working With Poems by Anna Akhmatova in Vocal Works of Academic and Mass Music]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*. 2 (64). pp. 64–68.

22. Tsvetaeva, M.I. (1994) *Sobr. soch. v 7 t.* [Collected Works in 7 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Ellis Lak. 640 p.

23. Tsvetaeva, M.I. (1994) *Sobr. soch. v 7 t.* [Collected Works in 7 Volumes]. Vol. 2. Moscow: Ellis Lak. 592 p.

24. Tsvetaeva, M.I. (1994) Mat' i muzyka [Mother and Music]. In: *Sobr. soch. v 7 t.* [Collected Works in 7 Volumes]. Vol. 5. Moscow: Ellis Lak. pp. 10–31.

25. Shveytser, V.A. (1988) *Byt i bytie Mariny Tsvetaevoy* [Everyday Life and Being of Marina Tsvetaeva]. Paris: Sintaksis. 572 p.

26. Shkirtil', L.V. (2023) Primety novoy epokhi: "zhenskiy" vokal'nyy tsikl v period obnovleniya otechestvennoy muzyki 1960–1970-kh godov [Signs of a New Era: "Female" Vocal Cycle During the Period of Renewal of Domestic Music in the 1960-1970s]. *Chelovek i kul'tura*. 1. pp. 24–32.

27. Eykhenbaum, B.M. (1969) Melodika russkogo liricheskogo stikha [Melody of Russian Lyric Verse]. In: Eykhenbaum, B.M. *O poezii* [About Poetry]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'. pp. 327–511.

28. Evans-Romaine, K. (2016) Marina Cvetaeva and Music. In: Forrester, S. *A Companion to Marina Cvetaeva: Approaches to a Major Russian Poet*. Boston: Brill. pp. 130–163.

#### Полная библиографическая ссылка на статью:

Быкова, Е. В. Анна Ахматова и Марина Цветаева. Музыкальные диалоги и диссонансы / Е. В. Быкова. – Текст : электронный. – DOI 10.36343/SB.2024.39.1.006 // Наследие веков. – 2024. – №3. – С. 92–103. – URL: [http://heritage-magazine.com/index.php/HC/article/view/\\_\\_\\_/\\_\\_\\_](http://heritage-magazine.com/index.php/HC/article/view/___/___) (дата обращения: ДД.ММ.ГГГГ).

#### Full bibliographic reference to the article:

Bykova, E.V. (2024) Anna Akhmatova and Marina Tsvetaeva. Musical Dialogues and Dissonances. *Nasledie vekov – Heritage of Centuries*. 3. pp. 92–103. (In Russian). DOI: 10.36343/SB.2024.39.1.006