

ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕЗАУРУС АННЫ АХМАТОВОЙ: «ПОЛНОЧНЫЕ СТИХИ»

Статья посвящена шекспировским реминисценциям в цикле А. Ахматовой «Полночные стихи». В цикле можно обнаружить важные для творчества Шекспира темы: связь прошлого и настоящего, яви и сна, жизни и смерти, музыка. Некоторые мотивы «Полночных стихов» могут быть связаны с переводческой деятельностью Б. Пастернака, А. Радловой и Ахматовой. Источники стихотворения «Тринадцать строчек» можно найти в одном из ташкентских эпизодов, в письме композитора А. Лурье и в репликах «Гамлета» Шекспира.

Ключевые слова: реминисценция; перевод; интерпретация; А. Лурье; сонет; Г. Козинцев.

Несколько лет назад в статье «Шекспировский тезаурус Анны Ахматовой: Читая “Гамлета”» нами была рассмотрена возможность интерпретировать двухчастное стихотворение Ахматовой «Читая Гамлета» с внешней и интенциональной точек зрения — как цикл, написанный Анной Ахматовой для художественного «прояснения» отношений с Николаем Гумилевым [7: с. 61–78]. В статье было отмечено, что стратегия «силы через слабость»¹ лирического «я» первой части цикла «Читая “Гамлета”» (1909) заключается в экспликации своего достоинства, а лирического субъекта второй части диптиха в переходе на «ты», в открытом признании в любви (означенной Афродитой Небесной).

В дальнейшем, вплоть до 1960-х годов, Ахматова не использовала шекспировскую модель «Офелия – Гамлет» для символизации своих любовных отношений с Гумилевым или с кем-либо другим. Шекспировский тезаурус Ахматовой (в том числе и его «гамлетовский» компонент) актуализировался в 1962–1965 годах в цикле «Полночные стихи».

«Полночные стихи» щедро прокомментированы и проанализированы в ахматоведении (работы Р. Тименчика, Т. Цивьян,

¹ Прагматический принцип устройства художественного мира Ахматовой в целом, с точки зрения А.К. Жолковского и Л.Г. Пановой [4].

А. Наймана, Вл. Мусатова, Л. Зыкова, К. Верхейла и др.), в той или иной степени затронуты и «гамлетовские» аллюзии. При всей разнице подходов к циклу, и прежде всего к одному из самых загадочных его стихов «В Зазеркалье», пишущие (вне отсылок к Шекспиру) едины в одном: нуминозный характер страсти мучителен для лирического субъекта и эксплицированных персонажей этого стихотворного единства [15: с. 181–182; 14: с. 187–196, 604–607; 8: с. 59–87]. Таким образом, указанная выше интерпретация раннего цикла «Читая “Гамлета”» в плане отображения двойной и двусмысленной природы любви оправдывается дальнейшим разворачиванием этой темы в творчестве Ахматовой.

Можно предположить, что шекспировская цитата, которая фигурирует в первой строфе первого стихотворения цикла «Полночные стихи» («Предвесенняя элегия»): «Там, словно Офелия, пела / Всю ночь нам сама тишина», — становится «эмблемой» «Полночных стихов», «сплетая любовь и смерть» [14: с. 178] потому, что имплицированный автор (*idem* Офелия) цикла «Читая “Гамлета”» уже тогда, в 1909 году, уходил от эротики, скрывающей в себе «предчувствие смерти» (Н. Бердяев).

Дополняя интерпретаторов цикла «Полночные стихи», которые в полигенетичности цикла видят только этот шекспировский след¹, можно предложить идею проекции всех стихотворений цикла на шекспировские (и не только «гамлетовские») тексты. Среди выпавших из поля зрения ахматоведов шекспировских аллюзий можно указать на мотивы и образы «Тринадцати строчек», прежде всего на зачин стихотворения:

И наконец ты слово произнес
Не так, как те... что на одно колено, —
А так, как тот, кто вырвался из плена
И видит сень священную берез
Сквозь радугу невольных слез.

[1: I, с. 297]

¹ Соображение К. Верхейла, усмотревшего в «Предвесенней элегии» не только тень Офелии, но и призрак Гамлета: «Здесь евангельский мотив Сошествия Святого Духа — Утешителя и Вдохновителя пророческого логоса — переплетается с ощущением таинственной близости в тишине северной ночи принца Гамлета, жениха Офелии», — не кажется нам доказательным [2].

Вторая строка этого фрагмента обычно соотносится с имевшим место жестом уважения и восхищения в адрес Ахматовой — коленипоклонением польского офицера и художника Юзефа Чапского, слушавшего в Ташкенте авторское чтение «Поэмы без героя»: «Некто Ч<апский> в Ташкенте церемонно становится на одно колено, целует руки и говорит: “Вы — последний поэт Европы” (1942)» [5: с. 451]. Между тем строка и даже смысловая ее контекст могут иметь не биографический, а литературный источник: беседу Гамлета с Горацио во 2-й сцене 3-го акта: “...let the candied tongue lick absurd pomp, / And crook the pregnant hinges of the knee / Where thrift may follow feigning.../ Since my dear soul was mistress of her choice / And could of men distinguish, her election / Hath sealed thee for herself” [21: p. 671]¹.

Попутно обратимся к еще одному источнику, располагающемуся на перекрестке литературного и внелитературного фактов. О возможной связи «Тринадцать строчек» с композитором А.С. Лурье, проживавшим в США, писал в комментариях к стихотворению М.М. Кралин [1: I, с. 427]. Сам Артур Лурье утверждал, что стихотворение «Тринадцать строчек», помеченное 8–12 августа 1963 года, является ответом на его письмо Ахматовой от 25 марта 1963 года — «после сорока лет молчания» [1: I, с. 427]². Утверждение это правомерно прежде всего потому, что начальные строки ахматовского стихотворения, возможно, эксплицируют зачин письма Лурье: «Моя дорогая Аннушка, недавно я где-то прочел о том, что когда д’Аннунцио и Дузз³ встретились после 20 лет разлуки, то оба они стали друг перед другом на колени и заплакали. А что я могу тебе сказать?» (цит. по изд.: [6: с. 35]).

¹ «Пусть сахарный язык / Дурацкую облизывает пышность / И клонится проворное колено / Там, где втираться прибыльно. <...> Едва мой дух стал выбирать свободно / И различать людей, его избранье / Отметило тебя» (пер. М. Лозинского).

² Более ранним поэтическим откликом на письмо стало стихотворение «Через 23 года», датированное 13 мая 1963 года.

³ Потрясший юную актрису успех описан в романе д’Аннунцио «Пламя» («Огонь»). В репертуаре Дузе были также роли Офелии и Дездемоны. На гастролях в Петербурге в 1891 году она играла в пьесе «Антоний и Клеопатра», покорила Чехова.

Упоминание музыкантом имен своих старших современников не случайно: знаменитая театральная актриса Элеонора Дузе и не менее известный прозаик, поэт и драматург Габриэле д'Аннунцио — «персонажи» драматической любовной истории. Роман влюбленного, но неверного «жреца любви» и снисходительной к мужским слабостям актрисы завершился, по легенде, взаимным коленопреклением и прощением спустя много лет после разрыва. Эта ситуация напоминает взаимоотношения «бабника» (определение Ахматовой) Артура Лурье и самой Анны Ахматовой, «делившей» Лурье с О. Глебовой-Судейкиной в начале 1920-х годов.

«Мазурочный, декоративно польский жест» (А. Марченко) Ю. Чапского и не менее театральные жест итальянских любовников в целом идентичны. Но для Ахматовой характерна «неопределенная определенность» местоименного дейксиса [15: с. 169–183]: кто «те» и кто «тот»? Позволительно предположить, что «те» — это Дузе, д'Аннунцио и Чапский, а «тот» — Лурье. Полученное от Лурье письмо стало осуществлением провидческих строк Ахматовой из августовских набросков к циклу «Музыка» в 1959 году: «И чудилось не-сказанное слово / И с того света присланный ответ» [1: II, с. 105]. Эти строки связаны с заключительной строфой адресованного Лурье стихотворения 1917 года «Еще весна таинственная млела...» («Ты не со мной, но это не разлука: / Мне каждый миг — торжественная весть. / Я знаю, что в тебе такая мука, / Что ты не можешь слова произнестъ» [1: I, с. 119]) в той же степени, что и начальные строки стихотворения «Тринадцать строчек»: «И наконец ты слово произнес...» [1: I, с. 427. Отмечено М. Кралиным].

Возможно, Ахматова сопоставила (или противопоставила?) проживавшего в Париже поляка Чапского российскому эмигранту Лурье в контексте «спора о Западе и России, о выборе между эмиграцией и страной “дикой песни”» [14: с. 117]. И, возможно, высокопарному и сомнительно обобщающему комплименту Чапского («Вы — последний поэт Европы») Ахматова предпочла сведения о музыкальных проектах Лурье — опере «Арап Петра Великого» и опере-балете «Пир во время чумы» по мотивам А. Пушкина. То есть неназванное «слово» «Тринадцати строчек» — это сообщение Лурье о своей творческой сосредоточенности на ценностях рус-

ской культуры, на «памяти алтарей и очагов» (цит. по изд.: [6: с. 36]), о выходе из «плена» иноземного существования на просторы русской культуры и истории – под «сень священную берез». Именно такого рода прорыв сопровождается озвучиванием немой субстанции (тишины), возвращая читателя к зачину всего цикла — к поющей тишине первого четверостишья «Предвесенней элегии»:

И вокруг тебя запела тишина,
И чистым солнцем сумрак озарился,
И мир на миг один преобразился,
И странно изменился вкус вина. [1: I, с. 297]

Учитывая традиционность переносного смыслового поля лексем «песня», «пение», «петь» в языковом сознании Ахматовой, отмеченную еще В.В. Виноградовым, речь идет как о восстановлении гармонии окружающего мира, так и о рождении творческого начала (словесного и музыкального).

Патриотический акцент при таком истолковании косвенно подтверждается тем, что в вариантах и набросках к некогда сожженной драме «Энума Элиш», создававшихся примерно в те же годы, что и «Полночные стихи», в диалогах с Гостем из будущего есть строки о главном подарке, полученном Им от Нее: «...из своих бедных нищих рук вернешь главное, что есть у человека, — чувство Родины, а я за это погублю тебя» [1: II, с. 281]. Нелишним будет отметить и воспоминание самой Ахматовой, относящееся к еще одному несомненному герою неувстречи во времени — Николаю Гумилеву: «...ты научила меня верить в Бога и любить Россию» [5: с. 342].

Известно ироническое отношение Ахматовой к просьбам Лурье о ее содействии в постановке оперы «Арап Петра Великого» в Советском Союзе: «“Ничего умнее, чем балет о негре среди белых, он там сейчас придумать не мог”, — тогда было время расовых столкновений» [9: с. 86]. Но нельзя не упомянуть о современной оценке музыкального наследия Лурье, не противоречащей созданному Ахматовой в «Тринадцати строчках» стихотворному имиджу музыканта: «Представляя собой плотный сгусток тем и аллюзий, *Arap* кровно связан с традициями русской культуры, при том, что он остался совершенно не затронутым конвенциями советского времени» [19].

Возвращаясь к Шекспиру, отметим, что, кто бы ни был адресатом «Тринадцати строчек», отзвуки «гамлетовского» подхода к проблеме слова — не лгущего и не плененного — и шекспировского понимания музыки как идеальной гармонии и согласия («поющая тишина» Ахматовой) мотивируют движение лирического сюжета в стихотворении.

Думается, что иную семантическую наполненность имеет слово «тишина» в следующем стихотворении цикла — в «Зове»: «Твоя мечта – исчезновенье, / Где смерть лишь жертва тишине» [1: I, с. 297]. Рождено это значение, на наш взгляд, аллюзией на заключительные слова предсмертного монолога Гамлета: “The rest is silence” [19: p. 688].

В самых известных переводах «Гамлета» на русский язык «the rest», несмотря на наличие артикля, переводится как «конец» (А. Кронеберг), «потом» (А. Радлова), «дальнейшее» (Б. Пастернак), что отсылает к одному из значений слова «rest» в английском языке — могила, смерть¹. В наиболее же авторитетном переводе — долголетнего друга Ахматовой М.Л. Лозинского — фраза уходящего в небытие Гамлета звучит как «Дальше – тишина», что коррелирует с ахматовским контекстуальным значением тишины как вечного покоя.

Размышления Гамлета в сцене 2 акта 2: “What a piece of work is a man! How noble in reason... And yet to me what is this quintessence of dust?” [21: p. 666–667]², повторяющиеся затем в сцене на кладбище, а также слова утешения королевы Гертруды, обращенные к сыну в сцене 2 акта 1: “Do not forever with thy veiled lids / Seek for thy noble father in the dust. / Thou know’st ‘tis common – all that lives must die, / Passing through nature to eternity” [21: p. 657]³, можно сопоставить с ахматовскими начальными строками о бренности телесного во 2-м стихотворении цикла — «Первое предупреждение»:

¹ Исключением является перевод М.М. Морозова: «Остальное — молчание».

² «Что за мастерское создание — человек! Как благороден разумом!.. А что для меня эта квинтэссенция праха?» (пер. М. Лозинского).

³ «Нельзя же день за днем, потупя взор, / Почившего отца искать во прахе. / То участь всех: все жившее умрет / И сквозь природу в вечность перейдет» (пер. М. Лозинского).

Какое нам в сущности дело,
 Что все превращается в прах,
 Над сколькими безднами пела
 И в скольких жила зеркалах.

[1: I, с. 296]

Не отрицая, разумеется, неосознанность цитирования, обратим внимание на то, что в этом случае в стихотворении Ахматовой аккумулируется и реализуется реминисцентное содержание не только «Гамлета», но и 74 сонета Шекспира, лирический сюжет которого, отталкиваясь от мысли о тленности физического, утверждает, как и в ахматовском «Первом предупреждении», вечность духовного:

Но успокойся. В дни, когда в острог
 Навек я смертью буду взят под стражу,
 Одна живая память этих строк
 Еще переживет мою пропажу.

И ты увидишь, их перечитав,
 Что было лучшею моей частицей.
 Вернется в землю мой земной состав,
 Мой дух к тебе, как прежде, обратится.

И ты поймешь, что только прах исчез,
 Не стоящий нисколько сожаленья,
 То, что отнять бы мог головорез,
 Добыча ограбленья, жертва тленья.

А ценно было только то одно,
 Что и теперь тебе посвящено.

[18: с. 236. Пер. Б. Пастернака]

Ср. ахматовский императив из «Тринадцати строчек»:

Но, может быть, чаще, чем надо,
 Придется тебе вспоминать —
 И гул затихающих строчек,
 И глаз, что скрывает на дне
 Тот ржавый колючий веночек
 В тревожной своей тишине.

[1: I, с. 296]

Поиски шекспировского цитатного слоя в цикле «Полночные стихи», как и отсылка «Первого предупреждения» к тексту «Гам-

лета» и 74 сонету, могут быть оправданы тем, что время формирования цикла (весна – начало осени 1963 года) окружено шекспировской атмосферой.

Во-первых, нельзя не сказать о поразительном сходстве ситуаций 1938–1939, 1953–1954 и начала 1960-х годов, связанных с амбициями российских постановщиков «Гамлета» и наличием блестящих переводов Шекспира на русский язык.

В конце 1930-х годов МХАТ, задумав осуществить постановку «Гамлета» и отказавшись от перевода М.Л. Лозинского, звучавшего в 1932 году со сцены театра им. Е. Вахтангова, остановил свой выбор на переводе А.Д. Радловой. Но, познакомившись с новым переводом «Гамлета» Б.Л. Пастернаком (в печати первый вариант перевода появился в 1940 году), расторгнул договор с переводчицей [12]. Таковы обстоятельства 1930-х годов.

Режиссер Г.М. Козинцев, также обратившийся к переводу Пастернака, замыслил завершить свою постановку «Гамлета» в Ленинградском Академическом театре драмы им. Пушкина 74 сонетом Шекспира в переводе того же Пастернака и вложить его в уста умирающего принца [10: с. 212–223]. Но в театральной постановке (1954) постановщик использовал перевод сонета С.Я. Маршаком (1948). Ахматова была в курсе и замысла Козинцева, и работы Пастернака над сонетом (Пастернак перевел 74 сонет в 1953 году). Об этом свидетельствует тот факт, что, по ее мнению, этот сонет мог бы быть прочитан не Гамлетом, а Горацио [11: с. 123]. Такова ситуация первой половины 1950-х годов.

Завершающий виток спирали связан с началом 1960-х годов, когда Козинцев предложил Ахматовой сотрудничество над киноверсией «Гамлета», побуждая ее в отдельных монологах трагедии «переделывать Бориса <перевод Б.Л. Пастернака>», на что она ответила категорическим отказом [14: с. 541]. Можно допустить несколько причин ее несогласия: корпоративная солидарность и дружеские отношения Ахматовой и Пастернака; боязнь очередного стилистического произвола Козинцева (некогда, в ленинградской театральной постановке, свободно соединившего пастернаковский перевод «Гамлета» с 74 сонетом, переведенным Маршаком); нежелание (в случае согласия взяться за новый перевод) стать центром бурных и, возможно, предвзятых дискуссий, подобных тем, которые развернулись

30 лет назад вокруг переводов Радловой [16: с. 185–220]. Хотя могло случиться и обратное: запоздалое, но все равно сладкое торжество Ахматовой (как переводчицы Шекспира) над Радловой — своей к тому времени уже покойной «соперницей и врагом»¹.

Итак, вполне допустимо, что стихотворение «Первое предупреждение» не только включает в себя «акт отказа от произведения своего крестильного имени» (Анна), спровоцированный отталкиванием от литературного прецедента — стихотворения Анны Радловой [14: с. 185, 598, 599], но актуализировано всеми перечисленными выше событиями 1960-х годов, связанными и с Радловой, и с постановками «Гамлета», и с историей перевода и использования шекспировского 74 сонета.

Таким образом, необходимость указать на источники реминисценций, связанных с шекспировскими текстами, продиктована, в первую очередь, тем, что не столько внутритекстовое пространство отдельных стихотворений цикла, сколько пространство между ними функционирует как «деятельность памяти», связанной с Шекспиром, с присущими его творчеству темами и мотивами связи времен, яви и сна, бытия и небытия, образами природных стихий (земных, морских, небесных).

Так лейтмотив взаимопроницаемости настоящего и прошлого, пронизывающий ахматовский цикл, актуализирует идею “The time is out of joint — O cursed spite, / That ever I was born to set it right!” [21: p. 663] («Порвалась дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить!»), если следовать переводу Б. Пастернака). Более известный перевод этой фразы М.Л. Лозинским: «Век расшатался — и скверней всего, / Что я рожден восстановить его!»², возможно, фундирует у Ахматовой иное — начальные строки посвященной тому же Лозинскому «Надписи на книге». Это стихотворение, датированное 29 мая 1940 года, открывало задуманную Ахматовой книгу «Тростник» и возвращало адресата к годам акмеистской юности:

¹ Ср.: «Я знаю “Макбет” наизусть на английском. Пастернак перевел его великолепно. Прекрасным переводчиком был Лозинский, а переводы Радловой плохие» [3].

² Наследующий переводу А.И. Кронеберга: «...пала связь времен! Зачем же я связать ее рожден?»

Почти от залетейской тени
В тот час, как рушатся миры,
Примите этот дар весенний
В ответ на лучшие дары...

[1: I, с. 179].

Не менее важен для «Полночных стихов» и актуальный именно для Шекспира мотив не просто сна, но некоего иррационального мира сновидений, подобного тому, который сотворил волшебник Просперо в трагикомедии «Буря». Оппозиции сна и бодрствования, видений и реальности намеренно используются в этой пьесе, в которой тема потери и обретения достигает предельного выражения. Лирическая героиня ахматовского цикла, как Калибан у Шекспира, могла бы заявить, что мир этот

...полон звуков —

И шелеста, и шепота, и пенья;
Они приятны, нет от них вреда,
Бывает, словно сотни инструментов
Звенят в моих ушах; а то бывает,
Что голоса я слышу, пробуждаясь,
И засыпаю вновь под это пенье.
И золотые облака мне снятся.
И льется дождь сокровищ на меня...
И плачу я о том, что я проснулся.

Как Просперо, лирическая героиня могла утверждать, что «Мы созданы из вещества того же, / Что наши сны. И сном окружена / Вся наша маленькая жизнь» [17. Пер. М. Донского].

Думается, что обращение к «Буре» для прояснения смыслов «Полночных стихов» правомерно. Ахматова высоко ценила это драматургическое «завещание Шекспира». Но есть и иное. В «Записных книжках» Ахматова зафиксировала следующее суждение по поводу своего цикла: «Все диктует смычок из Адажио Вивальди, в “Зове” бьют часы из другого века...» [5: с. 452]. Цикл пропитан музыкой / пением в той же степени, в какой насыщено музыкой и пением творчество Шекспира. Отсылка к теме бетховенской сонаты № 31 в эпиграфе к стихотворению «Зов» вызывает в памяти не только скорбь

ную мелодию третьей части опуска¹, но рождает и другие ассоциации. Известна увлеченность Бетховена Шекспиром, а также то, что фортепианные сонаты № 17 и № 23 связаны, по утверждению самого Бетховена, с шекспировской «Бурей» [20].

Подводя итоги, скажем, что, в отличие от Блока или Пастернака, сознательная экспликация тем и мотивов «Гамлета» у Ахматовой случалась нечасто. Возможно, она осознавала, какого (пушкинского!) качества тексты могут (и должны!) продуцироваться шекспировской трагедией, и не вступала на тропу «эффэбов» Шекспира.

Литература

1. *Ахматова А.А.* Соч.: В 2 тт. / А.А. Ахматова. – М.: Правда, 1990.
2. *Верхейл К.* Тишина у Ахматовой / К. Верхейл // «Царственное слово». – Ахматовские чтения. – Вып. 1. – М.: Наследие, 1992. – С. 14–20. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/readings/vypusk1/verheil.htm>.
3. *Готхарт Н.* Двенадцать встреч с Анной Ахматовой / Н. Готхарт // Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – С. 229–283. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/gotkhart.htm>.
4. *Жолковский А.К.* Песни жесты мужское женское: к поэтической прагматике Анны Ахматовой / А.К. Жолковский, Л.Г. Панова // От слов к телу: сб. ст. к 60-летию Юрия Цивьяна / Отв. ред. А.В. Лавров. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 50–71.
5. *Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)* / А.А. Ахматова. – М.; Torino: GiulioEinaudieditore. – 849 с.
6. *Кац Б.А.* Анна Ахматова и музыка / Б.А. Кац, Р.Д. Тименчик. – Л.: Советский композитор, 1989. – 335 с.

¹ Весьма доказательное сопоставление стихотворения «Зов» с письменно зафиксированными комментариями Г.Г. Нейгауза к сонате № 31 Бетховена представлено в книге Б. Каца и Р. Тименчика [6: с. 148–152]. Там же предложена интерпретация третьего стихотворения цикла, «В Зазеркалье», носящего в автографе название «Нечто музыкальное». Стихотворение сопоставлено со словесным описанием музыки в «Моцарте и Сальери» Пушкина [6: с. 152–154]. Допустимость подобного сравнения можно подтвердить тем, что в следующем, четвертом, стихотворении цикла метафора «радуга невольных слез» отсылает к началу пушкинской трагедии — к «слезам невольным и сладким» Сальери, внимающего органу.

7. Михайлова Г.П. Шекспировский тезаурус Анны Ахматовой: «Читая “Гамлета”» / Г.П. Михайлова // Русистика и компаративистика. – Вып. IV. – Вильнюс – Москва: VPU leidykla, 2009. – С. 61–78.
8. Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой / В.В. Мусатов. – М.: Словари. Ру, 2007. – 496 с.
9. Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века» / А.Г. Найман. – М.: Художественная литература, 1989. – 302 с.
10. Пастернак Б.Л. Письма о «Гамлете» / Б. Пастернак и Г. Козинцев // Вопросы литературы. – 1975. – № 1. – С. 212–223.
11. Переписка Г.М. Козинцева. 1922–1973 / Г.М. Козинцев. – М.: Арист. Режиссер. Театр, 1998. – 544 с.
12. Поплавский В.Р. «Гамлет» на русском языке: два века переводческой традиции / В.Р. Поплавский // Русский Шекспир. Информационно-исследовательская база данных. Режим доступа: <http://rus-shake.ru/criticism/Poplavskiy/Hamlet>.
13. Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы / И. Служевская. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 135 с.
14. Тименчик Р.Д. Анна Ахматова в 1960-е годы / Р.Д. Тименчик. – М.; Toronto: Водолей Publishers; The University of Toronto, 2005. – 784 с.
15. Цивьян Т.В. Семиотические путешествия / Т.В. Цивьян. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 247 с.
16. Чуковский К.И. Высокое искусство / К.И. Чуковский. – М.: Советский писатель, 1968. – 384 с.
17. Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 тт. / У. Шекспир. – Т. 8. – М.: Искусство, 1960. – 716 с. Режим доступа: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/burja.txt>
18. Шекспир У. Сонеты / У. Шекспир. – М.: Радуга, 1984. – 368 с.
19. Эмерсон К. «Арап Петра Великого» Артура Лурье: экзотический предок Пушкина в опере XX века / К. Эмерсон // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д.М. Бетеа, А.Л. Осповата, Н.Г. Охотина и др. – М.: ОГИ, 2001. – С. 438–471.
20. Эррио Э. Жизнь Бетховена / Э. Эррио; пер. с фр. Г. Эдельман. – М.: МУЗГИЗ, 1959. – 358 с. Режим доступа: http://sergo-1volkov.narod.ru/Library/Errio_E_The_Life_of_Bethoven/Index.html
21. Shakespeare W. The Complete Works. Compact edition / Gen. ed.: St. Wells & G. Taylor / W. Shakespeare. – Clarendon Press-Oxford University Press, 1988. – 1274 p.

G. Mikhaylova

A. Akhmatova's Shakespeare Thesaurus: "Midnight Verses"

The article examines various reminiscences in the "Midnight Verses" of A. Akhmatova. In the cycle poems of midnight can be found important themes of Shakespeare's plays and Sonnets: the relationship of past and present, reality and dream, life and death, the music. Some of the motives of the "Midnight Verses" may be related to the translational activity of B. Pasternak, A. Radlova and A. Akhmatova. The sources of the poem "The Thirteen Lines" can be found in one of Tashkent's episodes, in a letter from composer A. Lurie and in Shakespeare quotations from "Hamlet".

Key words: reminiscence; translation; interpretation; A. Lourié; sonnet; G. Kozintsev.