

1998к

285

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ  
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

## ГУМИЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

*Материалы международной конференции  
филологов-славистов*

Санкт-Петербургский  
гуманитарный университет профсоюзов и  
Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме

15—17 апреля 1996 года



Санкт-Петербург  
1996



Составители: В. Е. Триодин, Ю. В. Зобнин

Ответственный редактор Ю. В. Зобнин

380662

В сборнике представлены работы крупнейших отечественных и зарубежных исследователей творчества Н. С. Гумилева, историков "серебряного века" русской поэзии, публикуется ряд уникальных материалов, связанных с жизнью и деятельностью поэта и его современников. Издание приурочено к 110-летию со дня рождения Н. С. Гумилева.

## ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

*Уважаемые участники конференции, уважаемые гости!  
Дамы и господа! Я сердечно рад приветствовать всех вас в стенах нашего Университета в этот знаменательный для русской и мировой культуры день — день рождения великого поэта нашей страны Николая Степановича Гумилева.*

*Открывая ныне Гумилевские чтения 1996 года, я хочу напомнить, что с именем Гумилева в нашем сознании связано не только представление о прекрасных стихах, об обаятельном облике благородного и мужественного человека, но и представление об определенном типе нравственного, "целомудренного" отношения творческой личности к миру и Богу:*

*Есть Бог, есть мир — они живут вовек,  
А жизнь людей мновенна и убога,  
Но все в себя вмещает человек,  
Который любит мир и верит в Бога.*

*Имя Гумилева вот уже для нескольких поколений российских читателей стало своего рода "паролем", девизом, заклинанием, помогающим не потерять себя в испытаниях и искушениях, на которые была столь щедра история нашего Отечества в XX веке. Сам прошедший сквозь чудовищное горнило еретических соблазнов культурного декадентства начала века, сквозь ужасы войны и революции — "огонь, воду и медные трубы", — Гумилев преподнес нам великий нравственный урок, урок духовного благородства: как не отчаяться, не впасть в уныние и равнодушие, уметь действовать и отвечать за свои поступки, и, главное — как СОЗИДАТЬ тогда, когда, кажется, самый ход вещей направлен на одно лишь разрушение.*

*Вполне оправдано поэтому то, что сегодняшняя дата — повод для серьезного разговора не только о творчестве Гумилева, но и о нынешних наших тревогах и бедах, о нас самих. Хочется выразить надежду, что этот разговор — мужественный и честный, лишенный "юбилейной" мишуры — состоится в этих стенах сегодня.*



обходима была Анненскому эта неоднозначность, гибельная “неправильность” (с точки зрения Вяч. Иванова) его “тоски”, прерывистость ее смысла. В том-то и дело, что “дрожа и шатаясь”, в том-то и суть, что его “тоска” — “недоумелая”, а сам он — “неловок и невнятен”.

Но этого “мерцания тоски”, этого перебоя, надрыва, надлома не было бы без всевластного и всеподчиняющего повтора: сбой, вспышка могут быть ощутимы лишь на его фоне. В создании такого фона, таких неплотно прикрытых, но сплошных створок и состоит одна из важнейших функций этой “линованной бумаги”, этих “полосатых тиков”. Неровность, неоднородность — это вообще важнейшие характеристики поэтического мира Анненского; он не может и не хочет быть “безошибочен”, как его вечный оппонент Вяч. Иванов, который “не оставляет пятен” вроде восклицания античного хора “Фамиры-кифаредя” — “ума палата”. Недаром Брюсов в своей рецензии на “Лаодамию” Анненского именно ивановского “Тантала” (образец “полного воссоздания античной традиции”) противопоставляет “условно-античной” драме Анненского с ее “пестрым”, как говорит Брюсов, то есть неоднородным языком<sup>7</sup> (ср. семантику “пестроты” у Анненского, включенную им в орбиту “будничности” с ее совмещением однообразия и непредсказуемости). С другой стороны, эти срывы, перебои, прерывистости становятся как бы микромоделями одной из главных “тем” Анненского — темы перелома, грани (а, стало быть, и Преображения). Неточности, их “пузырчатое стекло” (КО, 484), пестрота — это своего рода центры кристаллизации самоорганизующегося смысла, мощные генераторы нового смысла, нового переживания, открывающие путь к той “поэтике ошибки”, что оказалась столь важна и для Мандельштама, и для Набокова.

Тоска “возвратных сновидений” становится в системе эстетических ценностей Анненского эквивалентом Преображения; самая невозможность Преображения, претворенная в Тоску-Поэзию, в дым тоски, и есть то единственное, что достается нам в удел от его ослепительного горения. И, поскольку эта невозможность есть кульминационный в семантическом плане момент “события Анненского”, его претворенность в “тоску” объясняет и ключевой характер этого слова для Анненского. Характеризуя весь круг восхождения и опадания — преддверие, экспозицию, кульминацию, развязку — и то, что остается после конца, после смерти, — оно становится своего рода синтетическим обозначением этих “ситуаций” в целом, всей мистерии несвершающегося Преображения как целого.

### Примечания:

<sup>1</sup> Данный текст является частью более обширного исследования, посвященного “тоске Анненского”. Другие, относительно самостоятельные его части публикуются в журнале “Russian studies”, альманахе “Urbi” № 8, в “Митинном журнале” № 53.

Стихотворения Анненского цитируются по изданию: Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1990. (Библиотека поэта. Большая серия).

<sup>2</sup> См., например: Л. Я. Гинзбург. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. С. 311—353.

<sup>3</sup> См. Барзах А. “Такой”. Заметки о поэзии Анненского // Альманах “Urbi”. № 5. С. 164—255.

<sup>4</sup> Тростников Н. В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского // Изв. АН СССР. Т. 50. С. 328—337. (Сер. языка и литературы).

<sup>5</sup> Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 392. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте статьи (КО, с указанием страницы).

<sup>6</sup> См. подробнее: Барзах А. Материя смысла: Вступительная статья к книге: Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб.: Академический проект, 1995. (Новая Библиотека поэта).

<sup>7</sup> Брюсов В. Я. Среди стихов. М.: Советский писатель, 1990. С. 201.

Грачева А. М.

(Санкт-Петербург, Россия)

### ПОВЕСТЬ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА “ТРИСТАН И ИСОЛЬДА” И МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА РИХАРДА ВАГНЕРА

Идеи Рихарда Вагнера были одними из составляющих философско-эстетических основ русского символизма начала XX века, в непосредственной связи с которым развивалось раннее творчество Алексея Ремизова. На протяжении долгой жизни этого мастера русского авангарда мифопоэтические воззрения Вагнера оставались одной из констант его художественного мировоззрения.

В настоящей статье будет исследован пример непосредственного воздействия конкретного произведения Вагнера (музыкальной драмы “Тристан и Изольда”) на формирование идейно-художественной структуры повести Ремизова.



В последний период своего творчества (40—50-е годы) Ремизов создал цикл повестей о любви и смерти, основанных на мировых сюжетах и вошедших в сознание русского читателя. В его состав вошли повести: “Царь Аггей”, “Аполлоний Тирский”, “Соломония”, “Савва Грудцын”, “Брунцвиг”, “Мелюзина”, “Бова Королевич”, “Повесть о двух зверях: Стефанит и Ихнелат”, “Круг счастья. Легенды о царе Соломоне”, “Петр и Феврония Муромские”, “Тригорий и Ксения Тверские”. В 1951 году он создал повесть “Тристан и Изольда”, которую опубликовал в 1957 году в некоммерческом издательстве “Оплешник”.

Замысел повести возник у писателя, предположительно, при чтении книги А. Н. Веселовского “Из истории романа и повести” (СПб., 1888), где был опубликован единственный восточнославянский перевод “Повести о Трыщане” — рыцарского романа XVI века, свидетельствовавший о том, что в Древней Руси была известна самая знаменитая легенда средневекового Запада.

В предисловии к изданию Веселовский определил первоисточник “Повести о Трыщане” — группу французских прозаических романов, точнее, итальянский перевод французского прозаического романа, пришедший в Россию через Сербию. По мнению ученого, в восточнославянском переводе любовь и красота отразились, цитирую: “лишь “бледными силуэтами”.

Современный исследователь этого текста А. Д. Михайлов согласился с Веселовским, что моральным примером, каким был некогда на Западе этот куртуазный роман, книга о Трыщане на Руси не стала, так как куртуазный взгляд на любовь был далек от этических критериев православия. Но книга была на Руси “вне всяких сомнений занимательным чтением и это ее воздействие еще предстоит выяснить”<sup>1</sup>.

Именно эта проблема — что же все-таки заставило древнего книжника в конце XVI века перевести для русского читателя эту легенду о любви и смерти — стала главной для Ремизова. И он попытался вычленив из повести то, что было созвучно настрою древнерусской читательской аудитории.

В предисловии к тексту своей повести Ремизов указал три группы источников своего произведения: во-первых, средневековые тексты повести и их обработка Жозефом Бедье, во-вторых, тексты ирландских саг<sup>2</sup> и, в-третьих, музыкальная драма Рихарда Вагнера “Тристан и Изольда”.

Следуя эстетическим принципам, сформулированным еще в символизме начала XX века, Ремизов воспринимал процесс создания произведения как итог, синтез художественного познания методами

различных искусств. Но одновременно подобный итог почти всегда был чаемым идеалом, а не реализуемой возможностью. В одной из своих последних книг “Пляшущий демон” Ремизов писал: “Слово — музыка — живопись — танец, это “единое и многое”, и у всякого свой ритм, своя мера. Слово вдохновит музыканта, но читать под музыку не выйдет. То же с живописью: картина вызовет слово, но живописать слово — пустое дело. <...> Никакого слияния искусств. Разве ритмическое соприкосновение. <...> Искусственно объединить “многое” возможно ли человеку и как?”<sup>3</sup>.

Однако сам писатель пытался найти этот синтез искусств, “ключи тайн” (использую термин Валерия Брюсова), которые откроют тайны мироздания.

Работа над повестью “Тристан и Изольда” началась с создания графического альбома “Тристан”, в котором Ремизов стремился понять старинную легенду через воплощение ее героев в пластических образах. В письме к другу (Наталье Кондрянской) от 29 июня 1951 года он писал: “Альбом Тристана кончил — 175 картинок”<sup>4</sup>.

Но поворотным моментом в творческом процессе стало знакомство писателя с музыкальной драмой Вагнера. Он не впервые услышал музыку этого произведения. Ремизов слушал драму Вагнера еще в Петербурге, в 1909 году, приглашенный в Мариинский театр ее постановщиком и своим давним другом В. Э. Мейерхольдом. Но в 1951 году состоялось новое, случайное и в то же время знаменательное соприкосновение с музыкой Вагнера. Ремизов писал в дневнике: “Я слышал передачу из Германии и меня смутило: совпадение моего с музыкой Вагнера. Надо стало быть по-другому строить” (С. 257).

Замыслу Ремизова оказались близки художественные принципы построения произведения Вагнера и сама его трактовка древней легенды.

Ремизов, как и Вагнер, вычленил основу легенды — миф, в котором и скрыта вечная актуальность ее содержания. По Вагнеру, в мифе в сжатой форме представлена целая связь явлений. Миф, писал он в работе “Опера и драма”, “во всякое время остается правдивым, а его содержание, при наибольшей краткости, неисчерпаемым”. По Вагнеру, при воплощении мифа внешнее действие должно быть сведено к минимуму, а музыкальные мотивы, выражающие упрощенные моменты действия, должны войти в главный мотив, как воспоминания и предчувствия, и иметь соответствия в словесных мотивах, на которых основано драматическое либретто. Как считал Вагнер, “музыканту, как осуществителю поэтического намерения, легко в полном соответ-



ствии с намерением поэта расположить эти мотивы, сгущенные в мелодические моменты, таким образом, что из их... обусловленного чередования... вырастет высшая музыкальная форма”<sup>5</sup>.

В музыкальной драме Вагнера “Тристан и Изольда” почти нет внешнего действия: по словам Вагнера, “действие драмы вполне развивается в глубине души двух героев”<sup>6</sup>. Система “основных мотивов” или лейтмотивов является основным фактором, скрепляющим все произведение, представляющее собой поток чувств героев. Основными лейтмотивами драмы Вагнера стали лейтмотивы “Любовного Напитка”, Страдания, Томления, Ночи, Смерти, Любви и др. Это был своеобразный возврат к эмблематической системе средневековой символики.

В предисловии к своей повести Ремизов подчеркнул ее преемственную связь с созданием Вагнера: “После философской прорезающей музыки Рихарда Вагнера какая еще музыка, не перекричишь. Но раз взялся за дуду, дуди и не обращай внимания. Тени Тристана и Изольды сами выговаривались музыкой, не зря же я их вызвал мучить мою немирную душу. <...> Надо же как-то осмыслить судьбу Тристана и Изольды, оправдать неутешное мировой “бессмыслицы” и “безобразия” — музыкальным. Порядок, тишь, благодать беззвучны. Моя музыка — безответное, ни за что, ни за чем, мое мучительное терпение”<sup>7</sup>. В том же предисловии писатель определил основную тему своего произведения: “неразлучные до жизни — разлучены в жизни — неразлучные в смерти, говорят Друиды” (С. 6). Та же тема, хотя и в другом философском преломлении, лежала в основе драмы Вагнера: “тем, кто на земле навечно разлучен был судьбою, дарует просветление смерть... Смерть распахнула врата, закрывающие путь к соединению”<sup>8</sup>.

Ремизов идет вслед Вагнеру в архитектонике своей повести. Ее главные темы также выражены через слова-лейтмотивы.

Среди них такие, как тема Тристана (слова-лейтмотивы “печаль глаз”), тема феи Син, покровительницы влюбленных (“зеленый плащ”), тема страны блаженных — иного пространства, где только и возможно счастье (“серебряная ветка”), тема Любовного Напитка, соединяющего в себе Любовь и Смерть (“серебряная фляжка”) и др.

Источником сюжета для Ремизова во многом послужил древнерусский список “Повести о Трыщане” с добавлением некоторых эпизодов из французской и итальянской редакций, из исследования Веселовского и ирландских саг. Но писатель качественно переработал

пришедший на Русь поздний рыцарский роман, где Тристан-возлюбленный заменен Тристаном-странствующим рыцарем.

Вся повесть Ремизова построена на игре двух планов — мира реальной действительности и мира чудесного. Источник для изображения “реальности” — русская, французская и итальянская редакции рыцарского романа с их миром кровавых авантур, предательства и борьбы за власть. Источник для изображения “чудесного мира” — ирландские саги, полные легенд о феях, сказочных благородных героях, таинственных карликах.

Пространственно “чудесный мир” расположен или в “стране блаженных” — стране сид (то есть фей), или на сказочных островах в море, куда Тристан и Изольда попадают во время своего сна-путешествия.

Время “чудесного мира” отличается от времени “реальной действительности”. В источниках повести — рыцарских романах — Тристан и Изольда совершают реальное путешествие, а у Ремизова — это путешествие, длящееся два года, и, одновременно, сон, длящийся одну ночь. Странствование ремизовских героев — вариант путешествий кельтских легенд, таких, как, например, в саге “Плавание Брана, сына Фебала”. Для путешественников в ней время движется иначе, и, когда один из спутников Брана после странствий ступает на землю, его тело рассыпается в груды праха, так как на земле прошло много столетий.

Повествование о “чудесном мире” в повести Ремизова ведут слова-лейтмотивы, заимствованные из кельтского фольклора, такие, как “серебристая ветвь”, “белые цветы”, “яблоко”, “две ласточки, скованные золотой цепочкой”, “стеклянная лодка”, “другая страна”, “лебединые перья”, “зеленый плащ”.

Второй мир — “реальная” действительность. Ее воплощениями являются образы короля Марка и его другого племянника — Андрета (введенная в повесть Ремизовым тема “двойника” — черной тени главного героя). Трактовка этих образов взята из древнерусской “Повести о Трыщане”. Характерно то, что в повести Ремизова ни Марк, ни Андрет не видят фей, не слышат волшебной музыки. Они замкнуты только в одном мире, который пространственно и темпорально локализован в повести в главах, названных собственными именами разных героев произведения.

Историю любви Тристана и Изольды предваряют ряд глав — драматически замкнутых новелл о повторяющихся в разных ипостасях трагических историях смерти от любви.



Но все эти примеры историй, казалось бы, аналогичные “Тристану и Исольде” — с преступлениями, забвением супружеского долга, чести, наконец, смерти от любви, — нужны Ремизову не для сопоставления, а для противопоставления центральному сюжету произведения. Все они многосюжетные, “объясняющие”, почему пришла любовь и почему она закончилась трагически. Но для Ремизова (и в этом он идет за Вагнером) история любви Тристана и Исольды — это мировой миф о сути любви, для которого любая подробность, бытовая или авантюрная. Единственный другой вариант мирового мифа о трагической природе любви он приводит в самом конце своей повести. Это ирландская сага “О Байле Доброй Славы”. Содержание ее таково: Байле и его возлюбленная Айлен идут друг к другу, чтобы заключить союз любви. Вдруг перед Байле предстает страшный призрак и говорит, что Айлен умерла. Байле падает мертвым. После этого призрак летит к Айлен, сообщает ей о смерти Байле, и она умирает. Над их могилами вырастают тис и яблоня; таблички, сделанные из этих деревьев, слипаются, и ничто не может их разделить.

Для чего надо Ремизову финальное включение этой легенды в текст своей повести? Сразу отбросим примечательное совпадение параллельных мотивов — смерти от любви и сросшихся табличек. Обе легенды — о Тристане и Исольде и о Байле и Айлен — объединены тем, что это варианты мифа о любви, не нуждающейся в преступлениях и подвигах для доказательства своей силы. В повести Ремизова, как и в драме Вагнера, Тристан и Исольда не прибегают к уловкам, лже-свидетельствам — внешние проявления их любви в поступках почти отсутствуют. Ремизов отбрасывает различные сюжетные ходы, которых так много, например, в версии Жозефа Бедье (Божий суд над Исольдой, жизнь в лесу Моруа, прыжок Тристана из часовни и т. п.). В этом отношении Ремизов точно следует за сюжетом “Повести о Трыщане”, где всего этого нет. Но он отбрасывает и имеющиеся в последнем источнике всевозможные рыцарские авантюры Тристана, сохранив только одну — поединок Тристана и рыцаря Аморольта. Описание поединка предваряется у Ремизова как бы разъяснением для читателя, никогда не видевшего и не понимающего, что такое рыцарский поединок: “Кто не видел, как колошматятся на улицах. <...> Тоже и на иконах пишут, взгляните на единоборство Архистратига с Сатанаилом, как различить, который ангел, а который аггел...” (С. 29).

Кульминация сюжета повести Ремизова — сцена на корабле, когда Тристан и Исольда пьют Любовный Напиток (глава “Самайн”). В кельтском календаре Самайн — день поминания мертвых и выхода на землю волшебной силы. Вся глава “Самайн” — своеобразная поэма в прозе внутри повести, стилистически, мотивно и архитектурно перекликающаяся со сценой испития Любовного Напитка в драме Вагнера.

Ее текстовой основой служат как слова-образы из объяснений праздника Самайн в примечании к “Ирландским сагам”, из саги “Смерть Муйрхертака, сына Эрк”, так и слова из либретто Вагнера. Глава состоит из потока почти отрывочных фраз, через которые проходят тема феи, убившей своего возлюбленного, и вагнеровская тема смерти в любви. У Вагнера Исольда дает Тристану чашу с ядом, чтобы умереть вместе, а служанка подменяет напиток. Приведем для сравнения слова из либретто Вагнера в переводе В. Коломийцева, раскритикованном еще в начале века. Тристан: “Если умру я в Любви объятьях, неужели Любовь умрет со мною? Ужели погибнет ее бессмертие? Любовь Тристана — вечна, и ею дыша — сам он бессмертен?”

У Ремизова Тристан дает Исольде чашу с ядом, так как знает, что — их любовь на земле обречена. Цитирую: “Он налил две полные чаши.

— В жизни нам вместе не быть и только в смерти неразлучны.

Исольда все поняла, взяла чашку и поднялась.

— За всех усопших!

Серебряный яд был нежнее и тоньше всякого приворота, тянуло еще и еще до последней капельки — до дна. — Мелкие сухие листья, водопад листьев — цвет белой бронзы — и на душе легко и простор. И руки их сплелись неразрывно. “Если это называется смерть, пусть она длится вечность!” (С. 42).

Но Саймон — день претворения чудесного в жизнь, и “серебряный яд” оборачивается ядом любви. Вся глава Ремизова построена на словах-лейтмотивах темы “чудесного” мира — “зеленая волна”, “серебряная ветвь — белые цветы”, “лебединые перья”.

В повести Ремизова, как и у Вагнера, Тристан и Исольда — вечно разлученные. Полемика писателя с главным текстуальным источником — “Повестью о Трыщане” — сказалась и в том, что трактовка образа Марка как жестокого деспота не снижает трагизма любви



героев. Их любви не нужны моральные оправдания, так же как у Вагнера благородное стремление Марка все примирить ничего не решает. И у Ремизова, и у Вагнера любовь трагична по своей трансцендентной природе, которую не в силах изменить никакие реальные причины и обстоятельства.

Сцена смерти героев Ремизова по художественным принципам построения параллельна сцене на море, когда они пьют Любовный Напиток. Текст здесь также максимально стремится сблизиться с музыкальными принципами построения драмы Вагнера. Герои соединяются, навсегда уходя в “чудесный мир”, и трагизм заключен в том, что это возвращение — смерть. Но для Ремизова, как и для Вагнера, это, одновременно, их уход в бессмертие.

В итоге Ремизов воскрешает в своей повести основу пришедшего на Русь позднего рыцарского романа — миф о любви и смерти. Именно он и был важен для средневекового русского читателя, тогда же, в XVI веке читавшего другое, уже отечественное произведение о любви сильнее смерти — “Повесть о Петре и Февронии Муромских”. И в работе по раскрытию этого мирового мифа Ремизов во многом следовал за Рихардом Вагнером, и в середине XX века продолжавшем оставаться для русского авангарда эстетическим авторитетом.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Михайлов А. Д. История Легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде. М., Наука, 1976. С. 693.

<sup>2</sup> Ирландские саги. Л.: Academia, 1927.

<sup>3</sup> Ремизов А. Пляшущий демон // А. Ремизов. Огонь вещей / Сост., вступ. ст., коммент. В. А. Чалмаева. М.: Советская Россия, 1989. С. 233.

<sup>4</sup> В кн.: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Paris, 1959. С. 233. Далее цитаты по этому изданию даны в тексте с указанием страницы.

<sup>5</sup> Вагнер Р. Опера и драма. М., 1906. С. 240.

<sup>6</sup> Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М.: Творческая мысль, 1905. С. 45.

<sup>7</sup> Ремизов А. Тристан и Изольда. Бова Королевич. Париж: Оплешник, 1957. С. 5—6. Далее цитаты по этому изданию даны в тексте с указанием страницы.

<sup>8</sup> Вагнер Р. Статьи и материалы. М.: Музыка, 1974. С. 65.

<sup>9</sup> Вагнер Р. Тристан и Изольда. Драма в 3-х актах / Пер. В. Коломийцева. Лейпциг: Изд-во Брейткнофа и Гертеля, 1909. С. 74.

Тропкина Н. Е.  
(Волгоград, Россия)

### “ЧУЖОЕ СЛОВО” В СТИХОТВОРЕНИИ А. АХМАТОВОЙ “МНЕ ГОЛОС БЫЛ. ОН ЗВАЛ УТЕШНО...”

Это стихотворение А. Ахматовой многократно рассмотрено в специальной и прочей литературе. Пожалуй, ни одно другое произведение поэта не привлекало столь пристального внимания исследователей, что предопределено многими, в первую очередь, внелитературными факторами.

Стихотворение трактуется, прежде всего, в связи с темой эмиграции в поэзии А. Ахматовой. Это нашло прямое отражение в названиях статей, посвященных ему монографически, в ряде других текстов (например, в статье Д. Бобышева “Ахматова и эмиграция”<sup>1</sup>, статье А. Тамарченко “Так не зря мы вместе бедовали...” с подзаголовком “Тема эмиграции в поэзии Анны Ахматовой”<sup>2</sup>). Однако стихотворение нельзя, на наш взгляд, назвать до конца прочитанным. Некоторые существенные пласты его художественного смысла позволяют выявить анализ “чужого слова” в тексте, ставший столь традиционным в применении к поэзии А. Ахматовой и, по-видимому, неизбежный.

Прежде всего, возникает проблема статуса текста произведения. Существует подробное описание истории его публикации, в частности, в упомянутой выше статье А. Тамарченко, а также в статье В. Маркова “Когда в тоске самоубийства...” Анны Ахматовой. Попытка очерка истории стихотворения”<sup>3</sup>.

Сегодня в качестве канонического нередко приводится текст стихотворения, состоящий из 20 строк (5 строф). Так, например, оно воспроизводится в статье В. Корнилова “Из-под каких развалин говорю...”<sup>4</sup>. Известно, что при жизни А. Ахматовой стихотворение в таком виде не публиковалось, хотя и было авторизовано в звукозаписи. Л. Шилов в статье “Звучащие тексты Ахматовой” указывает, что эта звукозапись, наряду с первой публикацией стихотворения в газете “Воля народа” (12 апреля 1918 года), будет выступать как основной текстологический источник, так как автограф стихотворения не сохранился<sup>5</sup>. Однако это не снимает непростой, в данном случае, проблемы последней авторской воли. Воспроизводимый сегодня в качестве канонического пятистрочный вариант стихотворения представляет собой контаминацию текстов, составленную из двух вариантов, каждый