

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АВТОРЕДАКТИРОВАНИЯ У АХМАТОВОЙ

Творческая мастерская Анны Ахматовой для исследователей её поэзии во многом остаётся закрытой по нескольким причинам.

Первая из них связана с индивидуальной особенностью ахматовского творчества – она, как правило, записывала уже сложившийся текст, так что черновых набросков, отражающих его возникновение, было мало – сохранились в основном свидетельства отделки и доработки. В. А. Черных отмечает: «Известно, что Ахматова не принадлежала к числу тех поэтов, которые сочиняют стихи с карандашом в руках. Её автографы (в отличие, например, от черновых автографов Пушкина, на изучении которых воспитано несколько поколений советских текстологов) никогда не отражают всего творческого процесса. Ранние его этапы остаются незафиксированными» [7, с. 353].

Вторая и наиболее известная – утрата не только черновых автографов, но и некоторых беловых. Это результат особенностей эпохи в целом и биографии поэта в частности. Аресты близких людей сопровождалась обысками, свобода самой Ахматовой не раз «висела на волоске». В этих условиях любое неосторожное и даже осторожное слово могло быть истолковано как улика, и Ахматова была вынуждена уничтожать или прятать свои стихи. Невозможность печататься иногда приводила к тому, что произведения, казавшиеся законченными, получали новые варианты. В отношении «Поэмы без Героя», много раз подвергавшейся переделкам и сохранившейся в разных авторских редакциях у разных её хранителей, возникла отдельная литературоведческая проблема, разрешению которой посвящена уникальная книга Н. И. Крайневой [1]. Другим произведениям повезло гораздо менее, некоторые были просто утрачены.

После XX съезда КПСС, во времена хрущёвской оттепели, положение Ахматовой несколько улучшилось, круг общения расширился. К ней стали возвращаться некоторые рукописи, отданные друзьям на хранение. Отдельные стихотворения, автором забытые, оказывались сбережёнными в устной традиции. Об этом сохранились записи её собеседников той поры.

В 1963 году, когда возникла возможность издания однотомника, более или менее полно отражающего творческий путь Ахматовой, она попросила Л. К. Чуковскую заняться его составлением [9, с.109]. В «Записках» Чуковской, по её собственному признанию, этот процесс не отражён подробно: она предпочла само дело его детальной фиксации. Работа была трудной: «В журнале стихотворение печаталось так, в сборнике этак; иногда перемены продиктованы редактором, цензором, иногда – Музой. В разные годы цензура запрещала разное: то ничего божественного, то ничего

мрачного, то ничего о прошлом, то ничего о 37-м, то – никаких архаических слов. В угоду цензуре, для спасения стихов, даты тоже, случалось, ставились от публикации к публикации разные» [9, с. 144].

При составлении однотомника (будущего «Бега времени») для Ахматовой и Чуковской главная проблема состояла в том, чтобы дать читателям по возможности полное и адекватное представление о творческом пути поэта, но попытаться избежать возможных цензурных придирок. Включение или исключение некоторых стихотворений не всегда получало в записях Чуковской развёрнутую аргументацию.

Тем больший интерес представляет судьба никогда до этого не печатавшегося стихотворения «О, знала ль я, когда в одежде белой...», которое сама Ахматова тогда назвала плохим, но всё же решила внести в состав раздела «Anno Domini» с датой 1925. Оценка её имела чисто эстетический характер: «Оно плохое, потому что симметричное. В искусстве должна торжествовать асимметрия. Симметрия скучна» [9, с. 146].

Сборник «Бег времени» вышел в свет в 1965 году. После долгих мытарств из него было исключено множество стихов, «Реквием» и две части «Поэмы без героя». Та же участь постигла и стихотворение «О, знала ль я, когда в одежде белой...» – оно было напечатано только в 1967 году в журнале «Литературная Грузия» и затем вошло в состав сборника «Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы», подготовленного для Большой серии «Библиотеки поэта» В. М. Жирмунским и увидевшего свет после его смерти, в 1977 году. Текст был воспроизведён по рукописи «Бега времени» в том виде, в каком был записан Л. Чуковской, и с тех пор именно так перепечатывается во всех изданиях.

*О, знала ль я, когда в одежде белой  
Входила Муза в тесный мой приют,  
Что к лире, навсегда окаменелой,  
Мои живые руки принадлежат.*

*О, знала ль я, когда неслась, играя,  
Моей любви последняя гроза,  
Что лучшему из юношей, рыдая,  
Закрою я орлиные глаза.*

*О, знала ль я, когда, томясь успехом,  
Я искушала дивную судьбу,  
Что скоро люди беспощадным смехом  
Ответят на предсмертную мольбу.*

**1925.**

В одной из записных книжек Ахматовой, заполнявшейся с 1963 по 1965 гг., находим этот же текст, но в последней строке не точка, а многоточие, и дата названа менее определённо: «20-е годы» [4, с. 375]. Можно было бы предположить, что она вспомнила и записала его тогда же, когда сообщила

Чуковской. Но, оказывается, ещё в 1961 году стихотворение было включено Ахматовой в раздел «Тростник» при составлении плана сборника «Из семи книг» [3, т. 1, с. 399]. Это позволяет допустить, что оно никогда не исчезало из памяти автора. Многоточие в конце может означать недоговоренность или же обрыв текста.

Более полный вариант, правда, неотделанный, черновой, находим в записях П. Н. Лукницкого [5] 1926 – 1927 гг. Дважды, с незначительными разночтениями, воспроизводится у него копия черновика, оба раза помеченная маем. Рассмотрим запись, сделанную 31.05.1927 (с некоторыми сокращениями):

«Черновик стихотворения, написанного в ночь с 30-го по 31-го мая 1927 в Шереметевском доме.

Стихотворение написано на писчем листе линованной бумаги, карандашом. 31-го мая утром АА читала мне это стихотворение, и первую строку прочла так: "Не знала я, когда, как лебедь белый...". И всюду вместо: "О, знала ль я...", читала: "Не знала я...".

Стихотворение читала, предупредив меня, что оно еще не сделано и что вообще оно ей кажется плохим.

Все поправки – как в автографе АА.

Одна из зачеркнутых строк стихотворения вызвана (непосредственно вызвана), по моему предположению, тем, что АА читала у меня вечером 30 мая, когда была у меня.

В строке: "О знала ль я, когда неслась, блистая (зачеркнуто) сверкая" – слова "блистая" и "сверкая" написаны другим карандашом. По-видимому, сначала АА после слова "неслась" оставила пропуск, с тем, чтобы после найти рифму к "на свете". И не найдя этой рифмы, зачеркнула "на свете" и написала "рыдая", а уж потом и рифму к нему вставила в первой строке: "блистая" (зачеркнутое), "сверкая".

*О знала ль я, когда в одежде белой ("в ночной порфире" - зачеркнуто)*

*Входила Муза в тесный мой приют,*

*Что к лире навсегда окаменелой*

*Мои еще живые ("С моленьем тщетным" - зачеркнуто) руки припадут.*

*Заложницей страны, которой нет.*

*Ты отнял все, что я отнять молила,*

*Не дав того, что я молила дать.*

*И на себе теперь я знаю силу*

*Моих молитв. И неба благодать.*

*О знала ль я, когда неслась сверкая ("блистая" - зачеркнуто)*

*Моей любви последняя ("весенняя" - зачеркнуто) гроза*

*Что лучшему из юношей рыдая ("на свете" - зачеркнуто)*

*Закрою я орлиные глаза.*

*О знала ль я, когда, томясь успехом,*

*Я искушала дивную ("гр", "гневною" - зачеркнуто) судьбу*

*Что скоро ("Что те же" - зачеркнуто) люди беспощадным смехом*

*Ответят на предсмертную мольбу  
И ("О" - зачеркнуто) будь благословенно, о Незнание  
Единое из нам доступных благ  
И да хранят твоё очарование  
И верный друг мой и жестокий враг.*

*30 мая 1927 Анна Ахматова» [5].*

Запись эта – одно из редких свидетельств начала творческого процесса, ещё на стадии поиска рифм и эпитетов. Она заслуживает отдельного исследования, не входящего в цели настоящей работы, посвящённой прежде всего судьбе окончательного варианта стихотворения. Примечательно, что дважды оно было названо автором «плохим».

Недовольство поэта наброском, конечно, легко было бы объяснить его незавершённой, однако Л. Чуковская спустя почти 30 лет услышала такую же оценку уже отделанного текста. В последние годы жизни Ахматовой возможность публикаций сделалась более вероятной, однако это стихотворение увидело свет только после её смерти. Оно не было автором полностью отвергнуто, но и полного одобрения не получило. То есть были причины, по которым стихотворение сохранялось, но не печаталось. Цензурные соображения могли, конечно, иметь место – Ахматовой не раз приходилось слышать упрёки в чрезмерной мрачности, которая после победы революции, «открывшей пути ко всеобщему счастью», в советской поэзии просто не имела права на существование. Но эти соображения не повлияли на её отношение к «Реквиему», «Черепкам» и другим трагически звучащим произведениям. Значит, дело не в них.

Поэтому возникает вопрос об эстетических принципах работы над стихотворным текстом. Прежде всего – какие строки были автором отвергнуты? Наименее связанными с содержанием стихотворения выглядят, на первый взгляд, пять: *«Заложницей страны, которой нет. / Ты отнял все, что я отнять молила, / Не дав того, что я молила дать. / И на себе теперь я знаю силу / Моих молитв. И неба благодать».*

Строка о заложнице не имеет ни начала ни продолжения, стоит как-то особняком. Однако если принять во внимание, что уже зачин стихотворения задаёт тему былого незнания поэта о тех несчастьях, которые принесло настоящее время, то общий план будет этой строкою значительно расширен, так же как и план личный.

*«Страна, которой нет»* – Россия дореволюционная. Ранняя лирика Ахматовой, как известно, не содержало политических мотивов. Она никогда не воспевала членов царствовавшей фамилии и не посылала им проклятий. Единственное упоминание царя встречается в стихотворении 1919 года «Зажжённых рано фонарей...» («Призрак»). Фигура царя в заключительной строфе контрастирует с праздничным зимним настроением первой: *«Зажжённых рано фонарей / Шары висячие скрежещут, / Всё праздничнее, всё светлей / Снежинки, пролетая, блещут. // И, ускоряя ровный бег, / Как бы в предчувствии погони, / Сквозь мягко падающий*

*снег / Под синей сеткой мчатся кони. // И раззолоченный гайдук / Стоит недвижно за санями, / И странно царь глядит вокруг / Пустыми светлыми глазами*». Уже первая строфа, как мы видим, содержит диссонанс («скрежещут»), подготавливающий тему предчувствия во второй строфе; ожидание погони может намекать на близость опасности и конца – но в стихотворении явствен только контраст между разнообразием движения в первых строфах и впечатлением неподвижности в последней. Глаза царя не только «светлые», но и «пустые». Последний эпитет может означать как отсутствие внутренней жизни (душевной, умственной), так и жизни вообще, если соотнести его с вариантом названия – «Призрак». Предельный лаконизм стихотворения позволяет ощутить присутствие рокового будущего в прошедшем мгновении скорее в экзистенциальном плане, чем в политическом.

После революции Ахматова, не будучи апологетом прошлого, всё же считалась его наследницей и представительницей. Отчасти это было обусловлено знаменитой статьёй К. Чуковского «Ахматова и Маяковский» (1921), но в значительной степени – и «классичностью» её поэзии. В 20-е годы Ахматова оказалась в сложной ситуации. Послереволюционная поэзия, по господствовавшему тогда мнению, была обязана быть революционной во всех отношениях – не только в плане содержания, но прежде всего – формы. Право на вхождение в новую жизнь определялось в глазах молодой критики главным образом новаторским отношением к искусству. Для Ахматовой, совсем недавно участвовавшей в акмеистическом бунте против символизма, неожиданно всё изменилось: Б. М. Эйхенбаум объявил новаторами футуристов, акмеистов же рассматривал лишь как завершителей традиций ушедшего в небытие символизма [11, с. 84]. Ю. Н. Тынянов в обзоре современной поэзии озаглавил посвящённый её творчеству раздел строчкой из её же стихотворения: «И быстрые ноги к земле приросли». Классичность становилась признаком устарелости, поводом для шуток даже близких друзей. Стихотворная манера Ахматовой складывалась постепенно и органично, поэтому необходимость её изменения должна была ощущаться болезненно. Первая строфа стихотворения говорит именно об этом.

А для некоторых критиков, торопившихся утвердить свою приверженность новому строю, всё решалось гораздо проще и грубее: фигура «представительницы отжившего прошлого» Ахматовой оказалась удобной и безопасной мишенью. В октябре 1925 года В. Перцов упрекал Ахматову в журнале «Жизнь искусства», что она не сумела «вовремя умереть». В условиях непрекращавшегося террора это звучало зловеще. Она действительно оказывалась *«заложницей»*, жизнь которой ничего не стоила. Возможно, память об этом событии и отразилась в строках *«... люди беспощадным смехом / Ответят на предсмертную мольбу»* и спустя почти четыре десятилетия побудила её датировать стихотворение именно 1925 годом. Но страна, *«которой нет»*, была для Ахматовой Родиной во всём богатстве значений этого слова. И следующие строки, продолжая тему

связи с этой страной, говорят о человеческой трагедии поэта: *«Ты отнял всё, что я отнять молила, / Не дав того, что я молила дать. / И на себе теперь я знаю силу / Моих молитв. И неба благодать»*.

Нет сомнений: это горестное и дерзкое роптание, прямо обращённое к Богу, – реминисценция её «Молитвы» (1915): *«Дай мне долгие годы недуга, / Задыханья, бессонницу, жар, / Отыми и ребёнка, и друга, / И таинственный песенный дар – / Так молюсь за твоей литургией / После стольких бессонных ночей, / Чтобы туча над тёмной Россией / Стала облаком в славе лучей»*. Высказанная во время первой мировой войны готовность лишиться всего самого дорогого не означала, конечно, желания принести близких людей в жертву. Ахматова перечислила те беды, реальность которых тогда подступила очень близко. Уже начался туберкулёз с *задыханьями* и *жаром*. Отношения с мужем разладились, а развод был невозможен, потому что сына взяла свекровь [6, с. 95]. В 1915 году, несмотря на успех у читателей, в стихах несколько раз проявлялись страх потерять «свежесть слов» и жалобы на то, что «Муза ушла...». Готовность смириться с этими несчастьями почти равнялась самоуничтожению. Романтическая тема готовности к гибели здесь соединялась с присущим культуре классицизма сознанием приоритета патриотических чувств над личными. Самопожертвование во имя Родины относится к числу наиболее почитаемых ценностей – оно возвышенно. Необычность была в непосредственности обращения к Богу, в серьёзности и искренности молитвы. Написанное «на одном дыхании» стихотворение 1915 года представляет единую синтаксическую конструкцию. Классическая правильность и завершённость высказывания, лишённого риторических украшений, именно благодаря лаконизму приобрела особую выразительность. Нейтральная лексика начала стихотворения подчеркнула возвышенный тон его окончания.

«Продолжение» этого разговора с Богом в черновике стихотворения «О, знала ль я...», ещё более лаконичное, пронизано едкой трагической иронией, не столь уж редкой в ахматовской лирике, но невероятной в обращении к **такому** адресату. Ирония, излюбленный интеллектуальный приём романтического искусства, здесь резко снижала тон и смысл всего поэтического текста, торжественная интонация которого была задана уже в первой строфе. «Выяснение отношений» с Богом в черновике, конечно, было выражением искреннего отчаяния, однако более характерным для романтического поэта (символиста или футуриста – в данном случае не так важно). В отличие от Маяковского с его «Облаком в штанах», Ахматова не допускала гротескных инвектив. Они даже и в этом наброске не прозвучали: тема была оборвана.

Итак, пять строк, следовавшие после первого четверостишия, стилистически явно диссонировали с ним и последующими строфами, поэтому их участь была решена. Кроме записи Лукницкого, следа от них нигде не осталось. Можно предположить и другую причину отказа Ахматовой от этой части стихотворения. Лирическая героиня этих строк

кардинально отличается от поэтической фигуры, восклицательной «О, знала ль я...». Ахматова считала недопустимым слишком непосредственное отражение в лирике любых личных обстоятельств и так говорила об этом Л. К. Чуковской 6 марта 1940: «... всегда все себя одёргивают в искусстве, нельзя же подавать себя *au naturel*» [8, с. 68]. Впрочем, здесь можно увидеть ту же закономерность: романтический принцип самовыражения отвергнут во имя классической сдержанности. Эмоциональная выразительность стихотворения достигается приёмом эмфатической анафоры, которая симметрично чередуясь двуступишам каждой оставшейся строфы придаёт характер единого высказывания, можно даже сказать – восклицания.

В таком случае не сразу становится понятной утрата концовки, логически завершавшей сохранившийся текст: *«И будь благословенно, о Незнание / Единое из нам доступных благ / И да хранят твое очарование / И верный друг мой и жестокий враг»*. Эти строки так эпиграмматически отточены, что запоминаются мгновенно. Трудно представить, что их могла забыть сама Ахматова – настолько органична их связь с предыдущими. Строфа содержит обобщение предшествующих ламентаций и их эмоциональную развязку. Уместность её может быть обоснована заветом Аристотеля: «... целое – то, что имеет начало, середину и конец. <...> конец – то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого...» [2, с. 33]. В таком виде стихотворение получало завершённый вид – оно соответствовало канонам классицизма, его требованиям логичности, ясности и законченности поэтического высказывания.

Утрата этой концовки может вызвать понятное сожаление. Однако причины, по которым Ахматова от неё отказалась, видимо, как раз и связаны с недовольством стихотворением в целом. Как уже упоминалось, упреки в устарелости Ахматовой нередко соединялись с упреками в чрезмерной классичности. Текст в таком виде получался образцовым, а между тем первой из называемых в нём горестей была именно остановка в развитии собственной поэтической манеры. Уже в первой строфе беда поэта – в том, что *«живые руки»* припали к *«лире навсегда окаменелой»*. Жалоба на мертвенность инструмента (художественного метода? классического стиля?) содержит противоречие, возможно, не предусмотренное автором, но повлиявшее на судьбу всего стихотворения.

«Лира» противопоставлена «Музе», которая тоже чаще всего ассоциировалась с традициями классицизма. Пускай образный строй первой строфы в том виде, как услышал и записал её Лукницкий, ещё только складывался. Можно догадаться, что «порфира» возникла в качестве рифмы к «лире». Сравнение «как лебедь белый», которое не вошло даже в запись черновика, подтягивалось к рифме «окаменелой». «Белой» стала одежда Музы. Всё это – из арсенала классически возвышенных образов. То есть Муза и лира на самом деле оказались неразлучны на едином стилистическом поле. Конечно, Муза всегда была в её стихах не застывшей аллегорией, а

реальным действующим лицом – так же, как черты классической поэтики были не условной манерой, а проявлением прочно усвоенной стиховой культуры.

Живой предстаёт Муза и в этой строфе. Характерная для искусства классицизма метонимическая перифраза органично сочетается с конкретными деталями, не нарушая стилового единства. Выражение «*тесный приют*» вызывает традиционную ассоциацию «бедная каморка поэта», но эпитет «*тесный*» создаёт реально осязаемый образ маленькой комнаты, отчего и приход Музы, оставаясь перифрастическим обозначением начала поэтического творчества, приобретает выразительность переживаемого события. Выражение «*лучшему из юношей*» не просто означает любимого, но возводит его в статус идеального человека, что создаёт переход от частного к общему. Выражение «*закрою я орлиные глаза*» преобразует традиционный оборот («закрывать чьи-то глаза» = присутствовать при смерти близкого человека) эпитетом «*орлиные*», одновременно и создающим образ выпуклых, круглых глаз, и сохраняющим оценочную коннотацию. Тройная анафора «О, знала ль я...» создаёт нарастание драматизма. В первой строфе метонимически сказано о судьбе поэта, во второй – о потере любимого, в третьей – о расставании с жизнью. Симметрия двустиший в каждой из сохранившихся строф подчёркивает нарастание контраста между прошлым и настоящим. Высокая лексика выражает драматизм превратностей судьбы. Обобщённо метонимический стиль сохранил господствующее положение. Лира не окаменела, она продолжала звучать. Итак, противоречие выглядело неразрешимым. Ахматова не могла этого не чувствовать.

Последняя строфа черновика, благословляющая незнание, пронизана печальной иронией, тоже не в романтическом, а скорее вольтеровском духе. В ней лирическая героиня смотрит на ситуацию несколько издалека, отстранённо резюмируя страшный жизненный опыт высказыванием в духе блестящих афоризмов эпохи Просвещения. Стилистически текст выдержан безупречно. Однако реальный трагизм предыдущих строф, особенно последней, всё же оказывался приглушённым, тем более что «*Незнание*», превращённое прописной буквой в аллегорическую фигуру, становилось новым действующим лицом, но лишённым конкретных образных черт. Последнее двустишие «*И пусть хранят твоё очарованье / И верный друг мой и жестокий враг*» вводило от настроения трёх сохранившихся строф в сферу холодного абстрактного суждения. Такие черты поэтики классицизма действительно отдавали застылостью, что и побудило автора от этой строфы отказаться. Возможно, об этом говорит многоточие в записной книжке.

В беловом варианте стихотворение оканчивается словами «... *люди беспощадным смехом / Ответят на предсмертную мольбу*». Упомянутое событие 1925 года сохранилось навсегда, хотя финальные строки не раскрывают конкретных обстоятельств. В таком виде синтаксическая симметрия двустиший каждой из оставшихся строф стала единым



композиционным принципом, организующим весь текст стихотворения, благодаря чему впечатление «классичности» ещё более усилилось.

Таким образом, дважды высказанное Ахматовой недовольство этим текстом позволяет предположить, что в целом классичность собственной поэтики воспринимались ею как нечто, требующее преодоления. Однако органичность некоторых сторон этого стиля в ахматовской лирике делала их неискоренимыми. В 1927 году к этому могло примешиваться и ощущение стилистического разнобоя. Примечательно, что высокий патетический стиль после редактирования стихотворения не исчез, а стал даже более выдержанным. Исключены были, условно говоря, две строфы. Одна из них – ропот против Бога, более уместный в устах дерзкого лирического героя романтической поэзии, другая – логизированное суждение, свойственное стилю классицизма и разрушавшее эмоциональный накал стихотворения.

Что же касается симметрии, то в качестве принципа гармонизации художественного произведения она распространена чрезвычайно широко и опирается на аналоги в мире природы, действующие с непреложностью закона. Правда, природные объекты, в том числе и живые, как правило, не бывают абсолютно симметричными. Закономерны и небольшие отклонения – как в природе, так и в искусстве. Сознательное нарушение симметрии встречается уже у Горация. Внимание к асимметрии, усиливающей динамику как зрительных, так и вербальных образов, не исчезает в европейском искусстве со времён барокко. Оно усиливается в романтическом искусстве и становится ещё более заметным в искусстве модерна.

Насколько характерна симметрия для классицизма? Приведём любопытное наблюдение Е. Г. Эткинда: «... симметризм Пушкина, навсегда сохранившего преданность эстетическим принципам классицизма, более или менее известен – о нём (правда, в довольно общих чертах) исследователи писали. Неожиданным может представиться тот факт, что стремление к симметрии – общая черта поэтического искусства, почти независимо от эпохи и стиля; мы обнаружили её не только у классических и романтических поэтов прошлого столетия, но и у таких современных авторов, как Анна Ахматова и Николай Заболоцкий, Владимир Маяковский и Марина Цветаева, Александр Блок и Борис Пастернак. Более того: композиционный симметризм оказывается более устойчивой чертой поэзии, нежели метрико-ритмическая регулярность или строфика» [12, с. 258].

То есть, с одной стороны, симметрия как композиционный принцип, присутствующий здесь у Ахматовой, гораздо шире рамок какого-либо одного художественного направления. С другой – классицизму он присущ более прочно. Однако знаменитый композиционный симметризм пушкинского «Бориса Годунова» не превратил его в классицистскую драму – напротив, «шекспировский» стиль стал от этого ещё выразительнее.

В белом тексте стихотворения «О, знала ль я, когда в одежде белой...», освобождённого от чрезмерной риторичности черновой концовки, симметрия контрастных двустиший в каждой из трёх сохранившихся строф

не ведёт к полной уравновешенности. Напротив, она подчёркивает нарастание отчаяния, и обрыв стихотворения вполне обоснован, поскольку предсмертная мольба страшна тем, что следует за нею. Стихотворение можно назвать классическим, классическим, но не классицистическим. Однако в 1963 году Ахматова, видимо, по-прежнему держала в уме оба варианта стихотворения – с заключительной строфой и без неё, окончательный выбор был трудным, поскольку эпиграмматические зачины или концовки составляли неотъемлемую черту её ранней лирики. Исключённая строфа разрушала симметрию двустихий, переключая план выражения в план размышления и создавая возможность новой симметрии – между чувством и разумом. В данном случае предпочтение было отдано выражению чувства.

### Литература

1. Анна Ахматова «Я не такой тебя когда-то знала...»: Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории / Изд. подг. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. – СПб.: Мирь, 2009. – 1488 с.
2. Аристотель Поэтика. Риторика. / Пер. В. Аппельрота, Ю. Платоновой. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
3. Ахматова А. Сочинения. В 2 т. / Анна Ахматова. / Сост. М. М. Кралин. – М.: Правда, 1990.
4. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966) / Сост. и подготовка текста К. Н. Суворовой. Вступ. ст. Э. Г. Герштейн. Вводные заметки и указатели В. А. Черных. – М.–Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. – 850 с.
5. Лукницкий П. Н. Asimiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т.1. 1924-25 гг. Т. 2 1926-27 гг. / Павел Николаевич Лукницкий – Paris, YMCA-PRESS, 1991. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/a/7535>
6. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой 1889 – 1966. / Вадим Алексеевич Черных – М.: Индрик, 2008. – 768 с.
7. Черных В. А. Ранние автографы Ахматовой. / В. А. Черных // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1984. – Т. 43, № 4. – С. 348–355.
8. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Книга I. 1938 – 1941. / Лидия Чуковская – М.: Книга, 1989. – 272 с.
9. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1963 – 1966. Том 3. / Лидия Чуковская – М.: Согласие, 1997. – 544 с.
10. Чуковский К. И. Ахматова и Маяковский. / К. И. Чуковский // Анна Ахматова: pro et contra / Сост, вступ. ст., примеч. Св. Коваленко. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 208–258.
11. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. / Борис Михайлович Эйхенбаум – Л., 1969. – 552 с.
12. Эткин Е. Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. / Ефим Григорьевич Эткин. – М.: Языки русской культуры, 1999 – 600 с.

### Анотація

Історія роботи Ахматової над текстом вірша «О, знала ль я, коли в одязі білім ...» пов'язана з подоланням деяких рис романтизму і класицизму, однак естетичні принципи її поетики ширше за цю проблему.

**Ключові слова:** Ахматова, класицизм, Муза, ліра, романтизм, симетрія, епіграмматичність, раціональність.

### Аннотация

История работы Ахматовой над текстом стихотворения «О, знала ль я, когда в одежде белой...» связана с преодолением некоторых черт романтизма и классицизма, однако эстетические принципы её поэтики шире этой проблемы.

**Ключевые слова:** Ахматова, классицизм, Муза, лира, романтизм, симметрия, эпиграмматичность, рациональность.

### Summary

Akhmatova's work over the poem "Oh, I know, when in the white clothes ..." ("Oh, znala li ya, kogda v odezhde belo...") involves overcoming some features of romanticism and classicism, but the aesthetic principles of her poetics are greater than this problem.

**Key words:** Akhmatova, classicism, Muse, Lira, romanticism, symmetry, epigrammatic, rationality.