Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Филологический факультет

Кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса

На правах рукописи

ХОМЯКОВ Сергей Александрович

ФОРМИРОВАНИЕ ЛИРО-ЭПИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ А.А. АХМАТОВОЙ

(на материале пространственно-временных характеристик ранней лирики, «Реквиема» и «Поэмы без героя»)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Специальность 10. 01. 01 – Русская литература

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Ничипоров Илья Борисович

Москва – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. Цели и задачи исследования……..3

Глава I. Художественное пространство и время…….23
1.1. Пространство как базовая категория литературного произведения…...23
1.2. Время как основная категория литературного произведения……..47
1.3. Хронотоп. Типы хронотопов. Модели времени и пространства……...60

Глава II. Концептуальные поиски А.А. Ахматовой: От лирики к эпосу……..81
2.1. Художественное время и пространство поэтического сборника «Вечер»…….83
2.2. Пространственно-временная организация сборника «Четки»…….....101
2.3. Специфика времени и пространства сборника «Белая стая». Поэма «У самого моря»……124

Глава III. Художественное пространство и время в «Реквиеме» и «Поэме без героя» А.А. Ахматовой……152
3.1. Специфика художественного пространства и времени в поэме «Реквием»……..154
3.2. Пространство текста. Пространственно-временная семантика рамочных элементов «Поэмы без героя»…….178
3.3. Временны́е границы «Поэмы без героя» ……....194
3.4. Ахматовский хронотоп. «Поэма без героя» как итоговое произведение ……...230

Заключение. Общие выводы……254

Библиография……259

Введение. Цели и задачи исследования

Оценивая тематическую специфику литературы, И. Бродский писал: «Считается, что литература – о жизни. В действительности это совсем неправильно, потому что, на самом деле, литература не о жизни, да и сама жизнь – не о жизни, а о двух категориях: о пространстве и времени»[1]. Как представляется, художественный мир А. А. Ахматовой служит наглядным примером глубокой погруженности в пространственно-временные категории. Именно оригинальная их переработка, умение «мифологизировать» время и пространство позволили Ахматовой не только на протяжении более 50 лет оставаться одним из ведущих поэтов XX века, но и написать уникальное произведение – «Поэму без героя», путь к которому (от сборника «Вечер») занял почти 28 лет, а сама работа – с определенными оговорками[2] – 23 года.

В XX веке происходит переоценка многих философских категорий, важными из которых являются время и пространство (работы А. Бергсона, Э. Гуссерля, А. Эйнштейна). Понятие хронотопа как филологической категории вводит М. М. Бахтин[3], после чего оно прочно закрепляется как важная составляющая анализа художественного произведения.

В «Поэме без героя» нашли свое воплощение те приемы описания пространства и времени, к которым Ахматова обращалась еще в раннем творчестве: в книгах стихов «Вечер», «Четки», «Белая стая» (как на уровне организации отдельного взятого стихотворения, так и на уровне внутренних связей – ассоциативных, событийных и т. д.), а затем и в «Реквиеме». Если в первых трех поэтических сборниках работа поэта с хронотопом не представляет собой намеренно усложненную конструкцию, то в «Реквиеме» и «Поэме без героя» Ахматова пишет новым, «симпатическим» способом.

---

[1] Цит. по: Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996). М., 1998. С. 499.

[2] Мы учитываем последнюю – девятую – редакцию «Поэмы без героя». См.: «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Изд. подготовила Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 610.

[3] «Хронотоп, – утверждал Бахтин, – определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» (Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Он же. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 176).

«Реквием», связанный с «Поэмой без героя», итоговым произведением поэта, хронологически и тематически, становится частью поэтического мира Ахматовой. Именно «Реквием», в отличие от других поэм, стал главным «предшественником» итогового произведения. Ведь именно в «Поэме без героя» присутствует «реквиемовский слой». Не случайно в ремарке к «Главе второй» «Поэмы без героя» Ахматова говорит о своей «Петербургской повести», отличной от «романтической поэмы XIX века»[4]. «Ленинградская повесть» проступает в новой, петербургской, повести, в том числе в «Прозе о поэме» Ахматовой, где всячески подчеркивается роль «Реквиема», указывается на семантические связи двух произведений[5].

В последние десятилетия в ахматоведении наблюдается особый интерес к поэтическому миру Ахматовой как полному и завершенному целому, где творчество поэта можно было бы представить неразрывно связанным и с биографией[6], и с историческими событиями историко-литературным контекстом[7] того времени, предпринимается также интертекстуальный[8] и компаративный анализ[9], разбирается

[4] Ахматова А.А. «Поэма без героя» // Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1998. С. 190.
[5] Ахматова А.А. «Проза о поэме» // Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1998. С. 215-216.
[6] См., например: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008.
[7] Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова: Опыт анализа. Пб., 1923; Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973; Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1974; Савушкина Н.И. Анна Ахматова // Русская поэзия начала XX века и фольклор. М., 1969. Вып. 1; Тропкина Н.Е. Фольклоризм в творческих исканиях Анны Ахматовой: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. Л., 1985; Лейдерман Н.Л. Бремя и величие скорби («Реквием» в контексте творческого пути Анны Ахматовой) // Он же. Русская литературная классика XX века. Екатеринбург, 1996. С. 199 и далее; Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: От Анненского до Пастернака. М., 1992. С. 135 и мн. др.
[8] Кихней Л.Г. Книга «Вечер» Анны Ахматовой сквозь время: Циклические закономерности и текстологические парадоксы // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2015. № 4 и др.
[9] Петрова Г.В. От «трилистников» И.Ф. Анненского к «Триптиху» А.А. Ахматовой // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2008). Спб, 2009. С. 103–113; Ковалевская Е.Г. «Реквием» А. Ахматовой. Его сходство и отличие от других произведений поэта // Текст. Узоры ковра: Сб. статей научно-методического семинара «TEXTUS». СПб.; Ставрополь, 1999. Вып. 4. Ч. 2. С. 7; Абелюк Е.С. Читательский комментарий: замысел и воплощение. Путь школьников к «Реквиему» А. Ахматовой // Литература в школе. 1989. № 3. С. 26; Эткинд Е.Г. Бессмертие памяти. Поэма Анны Ахматовой «Реквием» // Он же. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1997. С. 361; Красавченко Т.Н. Ахматова в зеркалах зарубежной критики // Ахматовские чтения. Тайны ремесла. М., 1992. Вып. 2. С. 119; Мартьянова О.В. Изучение лирики и поэмы «Реквием» Анны Ахматовой в школах с родным (нерусским) языком обучения Республики Татарстан: Автореферат дисс. … канд. пед. наук. М., 2005; Булавинцева Ю.В. Реконструкция традиций в реквиеме романтической эпохи: Автореферат дисс. … канд. искусствоведения. М., 2009; Слабких К.Э. Художественное пространство в «Реквиеме» А.А. Ахматовой и «Божественной комедии» Данте // Известия Смоленского государственного университета. 2010. № 1. С. 19–31; Она же. Художественное пространство в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой и «Божественной комедии» Данте // Вестник Московского Государственного областного университета. Сер. Русская филология. № 2. 2010. С. 162–168 и др.

метрика и ритмика ахматовского стиха[10]; художественным особенностям ахматовского лиро-эпоса также посвящен ряд основополагающих работ[11].

Многие исследователи так или иначе касались вопроса о пространственно-временной организации поэтических сборников и поэм Ахматовой, однако до сих пор нет работ, в которых ученые рассматривали бы *всё* творчество поэта как единое целое, прослеживая путь от чистой – скажем: «интуитивной» (интимной) – лирики к эпосу, обращая внимание на время и пространство как константы поэтического мира Ахматовой[12].

Однозначного мнения относительно ранних стихов Ахматовой нет: одни исследователи считают, что в них превалирует *эпическое* начало, другие – *лирическое*[13]. Б.М. Эйхенбаум склонен считать, что ранняя лирика Ахматовой заимствует «элементы новеллы и романа»[14]. Разрозненные «части», полагает ученый, создают «мозаичную» картину и «складываются в нечто похожее на

---

[10] Гаспаров М.Л. Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. Л., 1968. С. 63; Гаспаров М.Л. Стих Ахматовой: Четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 24.

[11] Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. М., 1998; Хань Ц. Образ женщины России: поэма «Реквием» А.А. Ахматовой // Экология языка и речи: Материалы Международной научной конференции. Тамбов, 2014. С. 117–118; Афанасенко Ю.В. Трагическое звучание поэмы А.А. Ахматовой «Реквием» // Научные итоги года: Достижения, проекты, гипотезы. 2016. № 6. С. 33–39; Бурдина С.В. Знаки мандельштамовского текста в поэме Ахматовой «Реквием» // Вестник научных конференций. 2018. № 8-2. С. 24–27; Бурдина С.В. «Реквием» А. Ахматовой: география и модель пространства // Филологические заметки: Межвуз. сб. науч. трудов. Любляна, 2006. Вып. 4. С. 22–31; Ерохина И.В. «Реквием» Ахматовой и оратория Мандельштама: Диалог о поэте века «крупных оптовых смертей» // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2011. № 3-2. С. 414–423; Серова М. «Образы Италии» в «Поэме без героя», или ахматовская «история» акмеизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. 2004. № 3–4. С. 45–52; Никифорова Л.Л. «Реквием» Анны Ахматовой и Марие Ундер (к 50-летию нью-йоркского издания поэмы) // Вопросы русской литературы. 2016. № 4 (38-95). С. 156–170; Каштанова О.Г., Голубович Н.В. Эпическое и лирическое в поэмах «Реквием» и «Поэма без героя» А. Ахматовой // НИРС-2005: Сборник тезисов и докладов X Республиканской научной конференции студентов и аспирантов высших учебных заведений Республики Беларусь: В 3-х частях. Минск, 2005. С. 300–301; Слабких К.Э. Художественное время и пространство лиро-эпоса Анны Ахматовой («У самого моря», «Путем всея земли», «Реквием», «Поэма без героя»). М., 2008; Бурдина С.В. «Трагическая симфония о судьбе поколения»: Лиро-эпическая трилогия А. Ахматовой // Вестник Пермского университета. Российская зарубежная филология. 2011. № 4 (16). С. 151–156; Бурдина С.В. Гумилевские подтексты в поэмах А. Ахматовой // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10. № 1. С. 79–89; Козловская С.Э. Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. М., 2008; Владимирова Н.В. «Погибший Париж» и «траурный» Петербург в единстве художественного сознания А. Ахматовой // Национальные приоритеты России. 2011. № 1. С. 10–15; Лекманов О. Николай Гумилёв в “Реквиеме” Анны Ахматовой // «Русская речь», 2000, № 3; Лекманов О. А. Концепция "Серебряного века" и акмеизма в записных книжках А. Ахматовой // Новое литературное обозрение. М., 2000, № 46. С. 216-230.

[12] В основу нашего исследования не входило рассмотрение и регистрация многочисленных работ (положительных или отрицательных), посвященных творчеству Ахматовой, в первую очередь мы обращаемся к тем суждениям, которые значимы для формирования пространственно-временной картины поэта и построения определенной типологии вышеупомянутых категорий применительно к ранним сборникам («Вечер», «Четки», «Белая стая») и двум наиболее значимым поэмам («Реквием» и «Поэма без героя»).

[13] См., например: Тагер Е.Б. Модернистские течения в русской литературе и поэзия межреволюционного десятилетия (1908-1917) // Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе. М., 1988. С. 358; Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В.Н.Топоров. - СПб.: «Искусство - СПБ», 2003.

[14] Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л., 1986. С. 433.

большой роман»[15]. Для Ю.Н.Тынянова стихотворение – это «разговоры», «рассказы»[16] - жанр, который получил четкое оформление и границы. Оперируя теми же терминами, В.В.Виноградов, указывает на метод поэта – «интимное письмо», «короткая новелла»[17]. Называя стихотворения Ахматовой «маленькими повестями» (отсылка к прозведениям Пушкина и Шекспира. – С.Х.) и указывая на важность событийного ряда, В.М. Жирмунский называет «каждое стихотворение» поэтессы «новеллой в извлечении»[18]. Д.М. Магомедова называет стихотворения Ахматовой в схожем ключе, продолжая традицию формалистов – «стихотворный новеллистический фрагмент»[19]. О.А. Клинг, анализируя ранние стихотворения, убежден, что «Ахматова с была поэтом, тяготеющим к эпике»[20], при этом добавляя, что в «Белой стае» обнаруживается соединение «эпического и лирического у поэта»[21]. В.В. Мусатов же, напротив, склонен считать, что лирика Ахматовой сближается с драмой[22].

В контексте оценки лирической и эпического начал в ахматовской лирики важной представляется статья «Ранняя лирика Ахматовой как квазироманная структура (размышления по поводу одной эйхенбаумовской рецензии)» Е.В. Меркель и Л.Г. Кихней, которые предлагают некоторый компромиссный вариант: «ранние лирические книги Ахматовой – это не метациклы, а лирические романы, то есть смысловые структуры, в которых неповторимо сплавлены лирико-новеллистические и романные элементы»[23]. Вместе с тем, отметим, что наличие микроциклов[24] является еще одним доказательством в пользу эпического начала в ранней лирике.

---

[15] Там же. С. 433.
[16] Тынянов Ю.Н. 1977, Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 174.
[17] Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М., 1976.С. 377.
[18] Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 120.
[19] Магомедова Д.М. Анненский и Ахматова (к проблеме "романизации" лирики) // Царственное слово: Ахматовские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 140.
[20] Клинг О.А. Своеобразие эпического в лирике А.А. Ахматовой // Царственное слово: Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 1. С. 60.
[21] Там же. С. 68.
[22] Мусатов В.В. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. М. 1992. С. 107.
[23] Меркель Е.В., Кихней Л.Г. Ранняя лирика Ахматовой как квазироманная структура (размышления по поводу одной эйхенбаумовской рецензии) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2017. № 5. Ч. 1. С. 18.
[24] Также см.: Ксимова А.Р. Лирический цикл как идиостилевая константа в творчестве Анны Ахматовой: дисс. … кандидата филол. наук. Ижевск, 2011; Тагильцев А.В. Лирические циклы Анны Ахматовой 1940-х - 1960-х гг.: проблема художественной целостности: дисс. … кандидата филол. наук. Екатеринбург, 2003.

Подвергая подробному анализу сборники «Вечер» и «Четки» Л.Г. Кихней указывает на ««эпический» план повествования в сочетании с лирической интроспекцией»[25] и отмечает, вторя Б.М.Эйхенбауму, «преобладание прошедшего времени»[26], и в целом время как основной вектор этих двух сборников. Заметим, что и для В.В.Виноградова оказывается важным «психологическое время» с «эпическим рассказом»[27].

О.А.Лекманов, анализируя сборники стихов («Вечер» и «Четки») как «большую форму», указывает на их главный конструктивный принцип - «филологическая основа мироощущения»[28]. Обращаясь к названиям, датам писания стихотворений, исследователь выступает против трактовки «Вечера» как дневника, делая акцент на восприятии времени поэтом: «…выстраивая композицию «Вечера», она стремилась поделиться с читателем собственным ощущением «нелинейности» времени, в котором яркие вспышки отдельных событий перемежаются периодами сна, забвения, тумана и бреда»[29]. Именно такое «разрушение» времени мы наблюдаем в «Поэме без героя».

Говоря о специфике художественного времени первой книге стихов Ахматовой, С.Ф. Насрулаева выделяет не только мифологическое время как главную часть хронотопа, связанную с идеей сна, болезни и пересечением границы, но и анализирует грамматические категории[30] времени[31].

---

[25] Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. М., 1997. // http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kihnej-tajny-remesla/kartina-mira-i-obraz-perezhivaniya.htm

[26] Эйхенбаум Б.М. 1986 С. 433

[27] Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические заметки). Ленинград, 1925. С. 84, 85.

[28] Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 114.

[29] Лекманов О.А. Книга стихов Анны Ахматовой «Вечер» (1912) как «большая форма» // http://lib.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/Sborniki/Lesnaja%20shkola/Lekmanov/Lekmanov2010.pdf

[30] В параграфе, посвященном роли рамочных элементов в «Поэмы без героя» (3.2. Пространство текста. Пространственно-временная семантика рамочных элементов «Поэмы без героя»), будут также подробно проанализированы грамматические формы времени.

[31] «Изучая «временной код» Ахматовой, мы обнаружили еще одну интересную закономерность: стихи «Предвечерия» преимущественно содержат глаголы настоящего времени; в большинстве стихов I и II разделов, рассказывающих о царстве любви / смерти, действие происходит в прошедшем времени, а в III разделе, где героиня постепенно освобождается от чар любви, количество стихов с прошедшим и настоящим временем примерно равное (9:10), причем в последнем стихотворении 4 начальные строки-воспоминания стоят в прошедшем времени, а последние 8 – в настоящем» (Насрулаева С.Ф. Хронотоп в ранней лирике Анны Ахматовой (книги стихов «Вечер» и «Четки»): Автореферат дисс. … канд. филол. наук. М., 1997. С. 11). Мы принимаем эти суждения, однако стоит добавить, что формы биологического, онейрического времени имеют бóльшее значение, если рассматривать сборник «Вечер» как часть «ахматовского текста» и наблюдать проявление различных темпоральных форм и в последующих сборниках, и – в особенности – в «Поэме без героя».

Отмечая эпическое начало в сборниках, исследователи обращаются к отдельно взятым стихотворениям при доказательстве своих суждений. Однако эпическое может присутствовать в большей или меньшей степени в конкретном стихотворении или, напротив, отсутствовать, акцентируя внимание на состоянии и переживаниях лирического героя, в этом случае оказывается, что и время, и пространство отсутствуют. Именно поэтому необходимо обращать внимание на такие важные принципы единства поэтического сборника, как стихотворный размер[32], средства выразительности[33], не хронологический принцип размещения стихотворений, внутренние смысловые связи (не аллюзии!), в первых трех поэтических сборниках. И.А. Бернштейн (статья «Скрытые циклы в лирике Ахматовой»), анализировавший преимущественно любовную лирику и циклы, не выделенные Ахматовой, на основе общности мотивов, лирической героини и адресата, приходит к выводу, что «трансформация цикла во времени отражает трагизм встречи Поэта и Истории»[34]. Если продолжать эту мысль, то именно циклы – выделенные или скрытые поэтом – обусловили ее обращение к более крупному жанру – поэме.

Этот принцип организации материала – внутренние микроциклы, формирующие более крупный жанр, – был воплощен в «Реквиеме»[35], который С.И. Кормилов определяет как «одновременно и лирический цикл и эпическая поэма»[36].

В.Г.Адмони, указывая на эволюцию Ахматовой, на сжатость ее стихов, считает, что эволюция поэзии заключается в обращении к «развернутым формам лирического или даже лирико-эпического и лирико-медитативного повествования»,

---

[32] См. подробн.: Гаспаров М.Л.: Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 24; Черных, В. А. О метрике и строфике «Поэмы без героя» Анны Ахматовой / В. А. Черных // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: крымский ахматовский науч. сб. Вып. 10. Симферополь: Крымский архив, 2012. С. 119-125.

[33] В данном случае мы говорим не о двух-трех очевидных тропах (например, метонимия), на которые указывали многие ахматоведы (например, Кихней – на метонимии), а определенной системе, потому что работа поэта, в частности, со средствами выразительности во всем сборнике указывает на иное отношение Ахматовой к своим произведениям и позволяет найти «отправную» точку, проследить эволюцию.

[34] Бернштейн И.А. Скрытые циклы в лирике Ахматовой // Известия АН СССР Серия литературы и языка. 1989. Т.48. № 5. С. 423.

[35] Если «Реквием» может представлять собой лирический цикл, несмотря на то, что стихотворения, которые могут являться самостоятельными единицами, объединены Ахматовой в поэму, то в «Поэме без героя» этого сделать нельзя. Во-первых, лирическое, отходя на второй план, позволяет лирической героине освещать определенные события, что обуславливает появление соответствующих форм времени и пространства. Во-вторых, в «Решке» - самой дискретной части – невозможно отдельное существование каждого элемента все связи с «Поэмой без героя», потому что история создания произведения наравне с ужасами 30-х годов и началом войны становится одной из сюжетообразующих тем этой части поэмы. В-третьих, мозаичный прием («калейдоскопический принцип») значительно расширяет сюжетное пространство.

[36] Кормилов С.И. Поэтическое творчество А.А. Ахматовой. М., 2000. С. 93.

при этом исследователь характеризует «Реквием» как «лирический цикл», а не поэму[37]. Заметим: исследователи не могут однозначно определиться с вышеуказанным произведением; например, Е.А.Семенова предлагает свою видовую дифференциацию – «поэма-цикл»[38]. В нашем диссертационном исследовании мы рассматриваем «Реквием» как поэму: во-первых, она предстает цельным произведением, в котором есть четкая, продуманная организация, а *эпическое* превалирует над лирическим (справедливо было бы и «Реквием» назвать «петербургской повестью»), во-вторых, мы обнаруживаем ряд темпоральных и спатиальных форм, доказывающих это.

Большинство исследователей жанра поэмы[39] определяют его как динамичный, изменчивый жанр[40], чем и обуславливается ее специфика, которая проявляется и в масштабном описании истории (важных событий), и в лирическом, авторском присутствии - это позволяет поэме постоянно видоизменяться[41], выходя за границы жанровых канонов, а поиск специфики поэмы должен быть обусловлен «глубиной проявления самой личности поэта в ее соотнесенности со временем»[42].

Как жанр поэма прошла серьезный эволюционный путь – не случайно ее расцвет как синтетической формы искусства пришелся на XX век, что было определено историческими событиями и расширением границ научного и культурного познания. О смещении авторского фокуса в сторону личности С. Н.Бройтман пишет: «XX в. отмечен своими формами неканонической поэмы и, прежде всего, лирической поэмой (у Бальмонта, Блока, Аполлинера, Маяковского,

---

[37] Адмони В.Г. Лаконичность лирики Ахматовой // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. М., 1992. С. 29.

[38] Семенова Е.А. Поэма-цикл в творчестве Иосифа Бродского: Традиции А. Блока, М. Цветаевой, А.Ахматовой в поэме И. Бродского «Часть речи»: дисс. … кандидата филол. наук. М., 2000. С. 3.

[39] По мнению А. Карпова, «поэма без особого труда находит себе место и в одном, и в другом роде», что как раз подталкивает исследователей всякий раз отнести к одному конкретному жанру, несмотря на то что «границы взаимоотношения элементов подвижны» (Карпов А. С. Русская советская поэма. 1917-1941. М., 1982. С.7). В. Киканс предлагает не считать поэму жанром, а «видом, для которого характерны такие общие признаки, как монументальность (создание эпически глубокой микрокартины своего времени) и лиро-эпическая форма с доминантой лирического способа литературного изображения (лирического рода), что определяет открытую концептуальность, своеобразие структуры и основных систем поэмы» (Киканс В. П. Современная советская поэма. Рига, 1982. С. 5). И.А. Спивак, характеризуя поэмы военного периода, также предлагает типологию, основанную в первую очередь на сюжетной основе и времени создания (например, «героико-революционная поэма», «героико-историческая») – эпические поэмы – и на жанровом стремлении или самоопределении («лирическая хроника войны», «поэма-песнь о Родине», «лирико-философская», «поэма – эпопея») – лирические поэмы (Спивак И. А. Советская поэзия периода Великой Отечественной войны в жанровом развитии. 2-е изд., доп.. Львов, 1975. С.130).

[40] Коваленко С. А. Поэма как жанр литературы. М., 1966, №10. С.5.

[41] Карпов А. С. Русская советская поэма. 1917-1941. М., 1982. С.6.

[42] Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX - начала XX века. М., 1964. С.5.

Цветаевой). В ней в пределе может отсутствовать эпический сюжет, а героем становится лирическое «я». Эта форма тяготеет к полюсу лирического цикла, и часто ее трудно отличить от него. Связь с эпической поэмой внешне сведена к минимуму, но она сохраняется в более скрытом виде»[43]. Поэма *эпическая*, в основе сюжета которой «события национальной и исторической важности», трансформируется в поэму *лирическую*, «рассказывающую отдельный случай из жизни частного лица»[44].

Новаторство Ахматовой в «Поэме без героя» заключается в «преодолении» (В.М. Жирмунский) определенной жанровой парадигмы и создании новой формулы, в основе которой лежит не взаимоисключающее существование, а взаимное проникновение и сосуществование[45].

В. Н. Топоров, назвав итоговое произведение Ахматовой «жанровой инновацией», считает, что «Поэма без героя» представляет собой синтез всех родов литературы. Этот тезис является «отправной точкой» в понимании произведения[46], которое становится частью «петербургского текста» и может восприниматься и лирической поэмой, и крупным лирическим стихотворением[47]. В.Е. Хализев также относит ахматовское итоговое произведение к жанру лирической поэмы, которая «воссоздает переживания в их симфонической многоплановости»[48]. Подобные трактовки, однако, представляются нам довольно спорными, поскольку, на наш взгляд, в «Поэме без героя» эпическое нарастает от «Части первой» к «Эпилогу», где исторические события оказываются важнее самоубийства и любовного треугольника, описанных в «Части первой», что может служить аргументом в сторону «воскрешения» *эпической* поэмы, роль которой возрастает на фоне преобладающего количества лирических поэм (особенно в военное время).

---

[43] Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. - Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. - М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 323.

[44] Там же. 325.

[45] Г.Н. Поспелов, говоря об историческом развитии и формировании жанров, отмечает, что эпическое обнаруживает себя практически в любом жанре, а все привычные нам жанры можно называть поэмами, потому что «представляют собой так или иначе разновидности родовых форм» (См.: Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие / Сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек, Е.А. Цурганова; Под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалнек. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2006. С. 387-395).

[46] Топоров В.Н. Об историзме Ахматовой // Russian Literature XXVIII, 1990, с. 308.

[47] См.подр.: Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В.Н.Топоров. - СПб.: «Искусство - СПБ», 2003.

[48] Хализев, В.Е. Теория литературы. М., 2004. С. 324.

Ю.В.Платонова, опираясь на фундаментальный труд Н.И.Крайневой, анализируя различные редакции «Поэмы без героя», приходит к выводу, что в произведении преобладает «лирическая основа, несмотря на наличие в ней эпических и драматических элементов, и сюжеты, выявляемые в ней, — это сюжеты лирического типа»[49], при этом исследовательница обходит стороной вопрос о жанрово-родовой эволюции поэзии Ахматовой и ее реализации в итоговом произведении. Справедливы суждения исследователя, что «Поэму без героя» необходимо рассматривать в единстве с «Прозой о поэме», однако это не исключает повествовательного начала, а, скорее всего, свидетельствует о его усилении в произведении. При сопоставлении «романа в стихах»[50] и «Поэмы без героя», несмотря на некоторое сходство образов авторов, отметим, они имеют разную природу[51].

В.В.Мусатов напрямую устанавливает причинно-следственные связи между историческими – национальными – событиями и рождением «Поэмы без героя» (добавим: как и «Реквиема»)[52].

В.А.Зайцев и А.П.Герасименко, рассматривая «Реквием» и «Поэму без героя» как диптих, считают итоговое произведение Ахматовой обладающее чертами художественного синтеза, где, кроме лирического и драматического, передается эпическое мироощущение и миропонимание поэта[53]. Вместе с тем, авторы монографии, отмечая родовую неоднородность произведения, не прослеживают его эволюцию.

---

[49] Платонова Ю.В. Сюжетная структура «Поэмы без героя» Анны Ахматовой: дисс. … канд. филол. наук. Новосибирск. 2009. С. 7.

[50] А.М. Меньщикова приходит к выводу, что в основе жанрового новаторства «Поэмы без героя», как и пушкинского «романа в стихах», лежит «поэтика незавершенного», предстающая «доминантным свойством художественного сознания поэта» (См.: Меньщикова А.М. «Поэма без героя» Анны Ахматовой: феномен незавершенного: Автореф. дис. . д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2017. С. 9.)

[51] В поэме Ахматовой «адская арлекинада» – лишь начало «не календарного» Двадцатого века. Продолжение, о котором сказано в «Решке» и в «Эпилоге» – страшнее: здесь «пытки, ссылки и казни», здесь «обезумевшие Гекубы» – «по ту сторону ада…». Но это время представлено в лирических размышлениях, обобщенно, в отличие от истории Коломбины, показанной (особенно в четвертой главе первой части) почти как драма (предсмертный монолог несчастного поклонника) – это как раз доказывает преобладание эпического над лирическим, которое на уроне одного из возможных (не всегда главных) лирических сюжетов, сконцентрированных вокруг образа автора.

[52] «Для нее реализация любви была невозможна без пробуждения «идеальных» возможностей исторического бытия. Вот почему «Поэма без героя» могла быть написана только в ситуации Отечественной войны, обнажившей эти возможности в исторической жизни целой нации и давшей возможность катарсиса. «Поэмы без героя» не было бы без народной войны, как не было бы античной драмы без войны с персами» (Мусатов В.В. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. М. 1992. С. 108).

[53] Зайцев В.А., Герасименко А. П. История русской литературы второй половины XX В. М. 2004.

С другой стороны, многие исследователи рассматривали «Поэму без героя» вне тесной связи с другими поэмами Ахматовой, исключением является несколько работ. В.А.Редькин[54], расширяя границы анализируемого материала, не вводя понятия «ахматовский текст», указывает, что поэмы Ахматовой все-таки стоят обособленно от других поэм XX века. С.В. Бурдина, предлагая рассматривать «Путем всея земли», «Реквием» и «Поэмы без героя» как единое целое, как «лиро-эпическую трилогию», указывает на их временну́ю («в пространстве «года сорокового»»[55]) библейско-тематическую общность, «систему «вечных образов» культуры, а также обусловленные ее преломлением в тексте Ахматовой общие жанровые закономерности»[56]. Мы разделяем принцип рассмотрения поэм в единстве, однако с некоторыми оговорками: во-первых, С.В.Бурдина приходит к выводу, что «уже в этой «маленькой поэме» [«У самого моря». – С.Х.] <…> присутствует все то, что позднее, в других лиро-эпических произведениях поэта, будет реализовано на основе отнюдь не сказочного сюжета и в контексте совсем иного – исторического – пространства»[57], однако «У самого моря» - это первый лиро-эпический опыт поэта. Во-вторых, если использовать понятие «вечные образы», используемое исследователем иногда как синоним «чужому слову», в поэме «заимствования» в основном в рамках своего творчества (в особенности из «Белой стаи»), в отличие от «Поэмы без героя», «пронизанной» аллюзиями и реминисценциями. В-третьих, пространственно-временная организация «У самого моря» значительно проще «Поэмы без героя» (хотя и обнаруживает сходство, например, обе поэмы написаны дольником), в которой несколько хронотопов и которая обнаруживает бóльшее сходство с «Реквием», что обусловлено, скорее всего, временной дистанцией. Действительно, названные выше поэмы можно рассматривать по принципу от простого к сложному как на уровне сюжета, так и на уровне отхода от лирического в пользу эпического.

[54] Редькин В.А. Русская поэма 1950 - 1980-х годов: Жанр. Поэтика. Традиции. Тверь, 2000
[55] Бурдина С.В. Поэмы А. Ахматовой: роль "вечных образов" культуры в формировании жанра: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. М., 2003. С. 5.
[56] Там же. С. 6.
[57] Там же. С. 23.

В указанных работах В.А.Редькина, С.В.Бурдиной не предлагается подробная типология форм времени и пространства, а анализ, например, рамочных элементов производится в совокупности с текстом «Поэмы без героя»[58].

Если говорить о хронотопе применительно к лиро-эпическим произведениям, то его наличие в произведении отсылает к эпическому, а не лирическому началу. С.В. Бурдина, уделяя большее внимание темпоральной оставляющей (в частности, «вечные образы») хронотопа «Реквиема», не говорит собственно о жанровой эволюции поэмы.

Разноплановые исследовательские работы отчасти касаются жанровой специфики лирики и определения неизменных – ахматовских – догм, в том числе «Поэмы без героя» (С. В. Бурдина, А. К. Жолковский[59], В. В. Мусатов[60], М. В. Серова[61], А.С. Субботин[62], А. В. Тагильцев[63], Р. Д. Тименчик[64] и д.р.). В диссертации будет проанализировано внутреннее единство (книг стихов и поэм), достигаемое

---

[58] Например, К.Э.Слабких обращает внимание на эпиграф, взятый из творчества Н.Клюева и «обыгранные» слова Ахматовой из «Клеветникам искусства», к «Решке», но не отмечается «сильная» семантическая связь первого «Посвящения», адресатом которого может быть О.Мандельштам, с «Решкой» и изображенными в ней страшными картинами – «торжества гражданской смерти». Безусловно, в «Поэме без героя» Ахматова наравне с монологичной речью обращается к диалогу с поэтами-современниками, однако слова из стихотворения Н.Клюева, «открывающие» «Решку» усиливают драматизм, как «26 декабря 1940» в «Посвящении». На «фоне» этих двух смертей (О.Мандельштама и Н.Клюева – жертвы репрессий) самоубийство Вс.Князева – с его нераздельной любовью – выглядит незначительно, даже «мелко» для «года сорокового». Важно заметить, что в восьмой редакции эпиграф (строки из стихотворения Н.Клюева) отсутствуют («Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Изд. подготовила Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 1411, 1466.), а в ремарке к девятой редакции указывается на «спрятанные обрывки Реквиема», и уже после этого помещен эпиграф. Ахматова при помощи аллитерации (в некоторых редакциях поэтом подчеркнуты согласные) достигает ощущения единства всего текста («В печной трубе воет ветер…» и «куст», пуст») открытые и скрытые ассоциации, смыслы. Кроме того, это свидетельствует об ином – внимательном и тщательном – подходе к своим текстам (Слабких К.Э. Художественный мир лиро-эпоса А.А. Ахматовой в современной интерпретации и критике последнего десятилетия (1999–2009): Автореферат дисс. … кандидата филол. наук. М., 2010. С. 18).

[59] Жолковский, А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты / А. К. Жолковский; отв. ред. Л. Г. Панова. - М., 2005. - 654 с.

[60] Мусатов, В. В. «В то время я гостила на земле». Лирика Анны Ахматовой / В. В. Мусатов. - М. : Словари.ру, 2007. - 496 .

[61] Серова. М.В. Петербургский эпизод в «ташкентской драме» Анны Ахматовой / М. В. Серова // Известия Уральского государственного университета. - 2003. - №28. - С. 93-99; Серова, М. В. Анна Ахматова. Книга Судьбы: (феномен «ахматовского текста»: проблема целостности и логика внутриструктурных взаимодействий) / М. В. Серова; [науч. ред. И. В. Фоменко]. - Ижевск ; Екатеринбург : [б. и.], 2005. - 438 с.; Серова, М. В. «А столетняя чаровница вдруг очнулась.» / М. В. Серова // Вестник Удм. гос. ун-та. - Сер.: Филология. - 1999. - С. 99-114.

[62] Субботин А.С. Маяковский и Ахматова / А. С. Субботин // Урал. - 1983. - № 6. - С. 177-184.

[63] Тагильцев А.В. Лирические циклы Анны Ахматовой 1940-х - 1960-х гг. : проблема художественной целостности : дис. ... канд. филол. наук / Урал. гос. пед. ун-т. - Екатеринбург, 2003. - 200 с.

[64] Тименчик, Р. Д. Записные книжки Анны Ахматовой и генезис ее стихотворений / Р. Д. Тименчик // Эткиндовские чтения I : сб. ст. по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда (27-29 июня 2000 г.) / [под ред. П. Л. Вахтина, А. А. Долинина, Б. А. Каца и др.]. - СПб. : Изд-во Европ. унта в Санкт-Петербурге, 2003. - С. 228-236; Тименчик, Р. Д. К семиотической интерпретации «Поэмы без героя» / Р. Д. Тименчик // Труды по знаковым системам. Вып. IV. 1973. С. 438-442. - (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та); Тименчик Р.Д. Заметки о «Поэме без героя» // Поэма без героя: В 5 кн. / Вступ. ст. Р.Д. Тименчика. М., 1989.

при помощи повторов, использования различных стилистических и художественных средств, тропов. Несмотря на большое количество работ и исследований жанровой природы «Поэмы без героя» и детализированную изученность аспектов, ряд указаний дает возможность поставить вопрос о формировании лиро-эпической картины мира в творчестве Ахматовой как самостоятельной литературоведческой проблемы, что обуславливает концептуальную новизну диссертационного исследования; также заметим, что полноценная, исчерпывающая работа, посвященная заявленной проблеме, в ахматоведии отсутствует.

Самостоятельное исследование, в котором предлагалось бы последовательное и системное исследование *пути* Ахматовой от лирики к эпосу, позволит, с одной стороны, увидеть эволюцию изображаемых, воспринимаемых и анализируемых поэтом категорий, методы и способы создания поэтического мира, выходящие за рамки «петербургского мифа», а с другой, – проследить тенденции формирования Ахматовой как лиро-эпического поэта. В основу такого анализа, по нашему мнению, должна быть положена типология форм и разновидностей пространства и времени.

Таким образом, во-первых, разрозненные наблюдения исследователей нуждаются в систематизации и обобщении; во-вторых, необходимо определить собственно ахматовский хронотоп; в-третьих, вычленить механизмы и закономерности формирования лиро-эпической картины мира[65] в поэтике

[65] См. работы о картине мира: Попова Н.С. Время в немецкой художественной картине мира // Вестник Воронежского государственного университета. – Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. № 2. С. 72–76; Литвинникова О.И. «Время» в художественной картине мира // Филologos. 2010. № 1–2. С. 60–68; Мурин Д.Н. Петербургский литературный текст // Русская словесность. 2007. № 8. С. 6–12; Уиллис О. Принципы организации и функции городского пространства в ранней прозе В.В. Набокова берлинского периода // Вестник МГУ. – Сер. 9: Филология. 2008. № 3. С. 62–68; Богомолов С.А. Художественное пространство британской империи в творчестве Дж. Конрада // Вестник Оренбургского государственного университета. 2004. № 6. С. 21–27; Михайлова А.Ю. Художественное пространство города в новелле Э.Т.А. Гофмана «Мастер Мартин-Бочар и его подмастерья» // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4. С. 907–910; Сербина Н.В. Межпредметное пространство в картине как элемент художественного языка // Перспективы науки. 2010. № 3. С. 68–72; Минакова И.А. Художественное время как ключ к ментальному и психологическому пространству личности автора // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер.: Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. 2009. № 12. С. 20–29; Линькова Л.Н. Репрезентация ментальных пространств в художественном тексте // Когнитивные исследования языка. 2012. № 11. С. 223–225; Савелова Л.В. «Пограничное» художественное сознание в прозе Н.С. Лескова 1860–1870-х годов: Границы пространства и пространство «границы» // Intuitus mentis русских писателей-классиков. Ставрополь, 2010. С. 105–111; Урванцев Г.В. Освоение метальных пространств в художественных произведениях, относящихся к различным видам дискурса // Гуманитарный вектор. 2016. Т. 11. № 5. С. 92–99; Воронцова Т.И. О реализации хронотопа в ментальных пространствах художественного произведения (на материале жанра баллады) // Проблемы современной филологии и лингводидактики: Сб. научных статей. Санкт-Петербург, 2017. С. 5–8; Орлова Е.В. Театральное пространство в структуре художественного пространства: Системный анализ // Аналитика культурологии. 2010. № 18. С. 32–41; Прокофьева В.Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № 11. С. 87–94. Поскольку в

Ахматовой. Всем этим обусловлена **актуальность** темы настоящего диссертационного исследования.

Материалом для анализа послужили поэтические сборники («Вечер», «Четки» и «Белая стая»), стихотворения из «Подорожника» и «Anno Domini», позволившие наметить лиро-эпическую тенденцию в лирике, а также поэма «Реквием» и «Поэма без героя» – итоговое произведение Ахматовой, где наблюдается слияние трех составляющих ахматовского мифа (текст жизни, текст истории, текст искусства). Кроме того, для более полного погружения в материал, мы будем неоднократно обращаться к произведениям многих поэтов (А. Блока, Н. Гумилева, О. Мандельштама, М. Кузмина, Вс. Князева, И. Анненского и др.) и писателей (А. Белого, М. Булгакова и др.) конца XIX – начала XX века, через призму творчества которых проявляется особенная пространственно-временная организация ахматовского творчества.

Предметом изучения являются формы и способы реализации темпорально-пространственных отношений сначала в первых трех поэтических сборниках Ахматовой («Вечер», «Четки», «Белая стая»), а затем в «Реквиеме» и «Поэме без героя». Эволюция Ахматовой от чистой лирики к лиро-эпике позволяет выделить особенности, характерные для поэмы как самостоятельного лиро-эпического жанра.

Целью работы является рассмотрение форм времени и пространства (как в их единстве, так и в противопоставлении) в лиро-эпическом произведении – на примере лирики (первые три поэтических сборника) Ахматовой и двух поэм – «Реквиема» и «Поэмы без героя».

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд **задач**:

1) выявить особенности построения художественного времени и пространства в поэме как самостоятельном жанре[66];

настоящей работе картина мира анализируется через призму пространственно-временных категорий, далее речь будет идти преимущественно о них.

[66] Арутюнова Н.Д. Время: модели и метафоры // Логический анализ языка: Язык и время. М., 1997. С. 51–61; Ахундов М.Д. Проблема прерывности и непрерывности пространства и времени. М., 1974. С. 10–55; Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Он же. Эпос и роман. СПб., 2000; Бергсон А.Творческая эволюция. М., 1998; Вернадский В.И. Размышления натуралиста. Пространство и время в живой и неживой природе. М., 1975; Гаспаров Б.М. «Временной контрапункт» как формообразующий фактор романа Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов. 1990. № 3. С. 223–242; Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968; Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст–74: Литературно-теоретические исследования. М., 1975. С. 213–228; Горлов Б.В. Два хронотопа испанской

2) описать ахматовское эстетическое восприятие мира;

3) исследовать и описать особенности художественного времени и пространства в сборниках Ахматовой «Вечер», «Четки», «Белая стая», в «Реквиеме» и «Поэме без героя»;

4) определить временные уровни и уровни организации пространства сначала в лирических сборниках Ахматовой, а затем в «Реквиеме» и «Поэме без героя»;

5) рассмотреть пространственно-временную семантику рамочных элементов разбираемых произведений Ахматовой;

6) проанализировать тройственную составляющую ахматовского хронотопа (текст жизни – текст искусства (термины З.Г. Минц[67]) – текст истории).

Теоретической и методологической основой являются типологический и сравнительно-исторический подходы в их сочетании с историко-литературным методом. В связи с этим мы обращались к классическим работам по философии и общей эстетике, прежде всего это: Аристотель, Августин Аврелий, А. Бергсон, В.И. Вернадский, Л.С. Выготский, Х.-Г. Гадамер, Г.В.Ф. Гегель, А.Я. Гуревич, Г. Гюнтер, И. Кант, А.Ф Лосев, Дж. Локк, М. Мерло-Понти, Х. Ортега-и-Гассет, А.А. Ухтомский, П.А. Флоренский, М. Хайдеггер, О. Шпенглер, А. Эйнштейн и др.

Автор диссертации обращался к работам о времени и пространстве, посвященным их объективным свойствам и их восприятию человеком, таких авторов, как Н.Д. Арутюнова, Н.А. Бердяев, М.М. Бахтин, Б.М. Гаспаров, М.И. Гореликова, Е.И. Головаха, П.П. Гайденко, Е.Ф. Гудкова, Х.Э. Керлот, Е.С. Кубрякова, Е.Ю. Кондрашина, Б.О. Корман, Н.А. Кожевникова,

культуры: эстетические доминанты: Дисс. ... канд. филос. наук. М., 2006; Гюнтер Г. Утопия и утопическое мышление. М., 1991; Джохадзе Н.И. К методологии исследования проблемы времени и пространства в искусстве и эстетике // Вопросы философии. 1983. № 1. С. 130–138; Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 2007. С. 97–105; Енукидзе Р.И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. Тбилиси, 1984; Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974; Казанцева Л.В. Категория хронотопа в структуре художественного произведения: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. М., 1991; Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972; Кусаинова Т.С. Темы «пространство» и «время» в лексической структуре художественного текста: По роману В. Набокова «Другие берега»: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1997; Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы // Он же. Избранные работы: В 3-х т. Л., 1987. Т. 1. С. 261–647; Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя; Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Он же. Избранные статьи: В 3-х т. Таллинн, 1992–1993. Т. 1, 3. С. 413–447, С. 91–106 и мн. др.

[67] Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 97–102.

Л.В. Литвинцева, В.В. Миронов, В.Н. Телия, З.Я. Тураева, Н.К. Онипенко, Н.Н. Трубников, Н.К. Рябцева, В.Б. Шкловский, Е.С. Яковлева и др.

Вопросы художественного времени и пространства в литературных произведениях различных жанров рассматриваются в исследованиях таких ученых, как В.Б. Шкловский, М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев, Л.М. Лотман, Ю.Н. Тынянов, Г.Н. Поспелов, Б.А. Успенский, М.Л. Гаспаров, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек, О.А. Клинг, Н.К. Шутая, Т.А. Касаткина, Л.В. Чернец, Н.Д. Тамарченко, З.Я. Тураева, Т.В. Цивьян, Л.М. Цилевич, Е.Е. Жеребцова, И.И. Меркулова, Н.В. Березина, С.И. Кормилов, Л.А. Колобаева, Б.В. Горлов, Е.Ф. Гудкова, А.Я. Ястребов, М.А. Сапаров, Е.Г. Местергази, М.А. Членов, М.М. Голубков, Е.Б. Скороспелова, Л.Г. Кихней, С.В. Бурдина и др.

Научная новизна работы заключается в многостороннем подходе к изучению специфики художественного времени и пространства в творчестве Ахматовой. Впервые предпринимается попытка проанализировать все элементы рамочного текста в его соотнесенности с основным текстом. На значительном материале показана эволюция Ахматовой, основным вектором которой был постепенный отход от чистой лирики в сторону более сложных лиро-эпических форм. В данной работе показано, как черты эпического рода литературы возникают уже в первых поэтических сборниках Ахматовой и находят свое кульминационное воплощение сначала в «Реквиеме», а затем в «Поэме без героя». При анализе итоговой ахматовской поэмы предлагается типология художественного времени и пространства, где в тексте выделены «временные слои» (обращение к различным редакциям поэмы позволило сделать это наиболее полно).

Положения, выносимые на защиту:

1. Специфика поэмы как лиро-эпического жанра заключается в синтезе нескольких родов литературы. С эпосом поэму роднит фигура повествователя, с лирикой – эмоциональная, субъективная составляющая ярко выраженное отношение лирического героя к описываемым событиям, с драмой – наличие конфликта и различных форм речи – диалогической и монологической.

2. Изображаемые или переживаемые события включаются поэтом в пространственно-временную модель, которая начала формироваться уже в первых

лирических сборниках Ахматовой. Обращение Ахматовой к жанру поэмы обусловлено тем, что именно в этом жанре возможно освещать важные исторические события не только на уровне эмоционального переживания или потрясения, но и на уровне воспроизведения различных художественных пространств.

3. Анализ пространственно-временной организации первых трех поэтических книг Ахматовой («Вечер», «Четки», «Белая стая») обнаруживает усиление черт эпического рода литературы в каждом последующем сборнике стихов. Черты эпоса заметно проявляются в поэме «Реквием», где предложены оригинальные пространственно-временные принципы организации художественного мира. Вершиной эволюции Ахматовой как поэта стала «Поэма без героя», представляющая собой синтетический жанр.

4. Основной конструктивный принцип сборников «Вечер», «Четки» и «Белая стая» – противопоставление тех или иных форм пространства и времени. В указанных поэтических сборниках идет освоение Ахматовой различных пространственно-временных пластов. Их сложное соотнесение в пределах одного текста будет предпринято сначала в «Реквиеме», а затем – в «Поэме без героя».

5. Характерная для ранней лирики Ахматовой дискретность в «Реквиеме» становится основополагающим композиционным принципом. При этом именно в этой поэме наблюдается синтез лирического и эпического начал.

6. Анализ пространственно-временной организации и семантики рамочных элементов (название, эпиграфы, посвящения, примечания и т. д.) оказывается значимым при исследовании поэмы как синтетического жанра, потому что каждый компонент текста, выполняя конкретную функцию (например, беседа с читателем), моделирует собственное пространство как в рамках данного произведения, так и в историко-культурном контексте.

7. Различные формы времени и пространства в «Поэме без героя» по-разному предстают в каждой из ее частей, наблюдаются «временные наслоения», связи с другими произведениями (в том числе и с собственными стихотворениями и поэмами Ахматовой), что создает огромное эпическое и сюжетное время, которое мы считаем доминирующей категорией в хронотопе поэмы.

Апробация работы. Научные положения и результаты проведенного исследования отражены и обсуждены в докладах на научных конференциях: «День науки филологического факультета МГУ» («Ломоносов–2007», «Ломоносов–2008», «Ломоносов–2009», «Ломоносов–2010», «Ломоносов–2017», «Ломоносов–2018», «Ломоносов–2019»), «Пространство и время в художественной литературе» («VIII Поспеловские чтения – 2007»), «Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты» (IX Поспеловские чтения – 2009) – и в следующих публикациях:

1. Хомяков С.А. Специфика художественного времени поэтического сборника «Вечер» А.А. Ахматовой // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2019. № 2. С. 79–88. Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,121.

2. Хомяков С.А. Специфика художественного пространства в поэтическом сборнике «Вечер» А.А. Ахматовой // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2019. № 3. С. 157–166. Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,121.

3. Хомяков С.А. Архитектоника рамочного текста (на примере «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой) // Litera. 2018. № 3. С. 57–68. Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,364.

4. Хомяков С.А. «Время во времени» в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Гуманитарные науки». 2018. № 8. С. 179–183. Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,104.

5. Хомяков С.А. Пространство и время в художественном произведении (заметки о хронотопе «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2010. № 3. С. 208–212. Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,121.

6. Хомяков С.А. Хронотоп в современном литературоведении: исчезновение или новая жизнь? // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения): Материалы VI Международной

научной конференции: Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 18–19 декабря 2018 г. М., 2018. С. 69–74.

7. Хомяков С.А. Хронотоп сумасшедшего дома в романе «Мастер и Маргарита» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. № 6. С. 172–177.

8. Хомяков С.А. Петербург – Петроград – Ленинград (Заметки о художественном городе А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, А. Ахматовой) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2010. № 6. С. 127–130.

9. Хомяков С.А. «Пространство в пространстве» в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2010. № 5. С. 157–160.

10. Хомяков С.А. О перекличках в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой и «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова // Сравнительное и общее литературоведение: Сборник статей молодых ученых / Под ред. Л.В. Чернец (отв. ред.), Н.А. Соловьевой, Н.З. Кольцовой. М., 2008. Вып. 2. С. 123–132.

11. Заметки к «Поэме без героя» (А.А. Ахматова после «крушения гуманизма» А. Блока) // Сравнительное и общее литературоведение: Сборник статей молодых ученых / Под ред. Л.В. Чернец (отв. ред.), Н.А. Соловьевой, Н.З. Кольцовой. М., 2009. Вып. 3. С. 176–181.

12. Хомяков С.А. Художественное пространство и время в «Поэме без героя» А. Ахматовой // Материалы XV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М., 2008. С. 441-442.

13. Хомяков С.А. Временная организация «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой // Материалы XVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М., 2010. С. 542.

14. Хомяков С.А. В поисках невидимки... (К вопросу о присутствии М.И. Цветаевой в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой) // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2008. № 7. С. 105–109.

15. Хомяков С.А. Еще раз о теме Петербурга. Петербург и лейтмотив гула // Диссертант. 2008. № 8. С. 22–26.

16. Хомяков С.А. Код «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой // Диссертант. 2008. № 9. С. 47–51.

17. Хомяков С.А. Пространственно-временная организация художественного произведения. Типы хронотопов // Материалы XIX Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М., 2012. С. 341–342.

18. Хомяков С.А. «Новогоднее письмо» А.А. Ахматовой (Заметки о «Поэме без героя») // Проблемы современной науки и образования. 2012. № 3. С. 82–84.

19. Хомяков С.А. Специфика художественного времени и пространства в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой // Проблемы современной науки и образования. 2012. № 4. С. 79–84.

20. Хомяков С.А. Хронотоп «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой // Проблемы современной науки и образования. 2013. № 4. С. 58–60.

21. Хомяков С.А. Специфика художественного времени и пространства «сумасшедшего дома» (на примере «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова и «Над кукушкиным гнездом» К. Кизи) // Материалы Международного молодежного научного форума «Ломоносов-2018». М.: МАКС Пресс, 2018. Электронный ресурс: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2018/data/section_35_12890.htm (дата обращения: 15 августа 2018 г.).

Практическая значимость диссертации заключается в возможном использовании ее положений для анализа пространственно-временной организации литературного произведения, а также в университетских курсах по истории и теории литературы, а также по творчеству Ахматовой.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения и списка литературы.

Глава I. Художественное пространство и время

1.1. Пространство как базовая категория литературного произведения

Категория пространства в естественных науках и философии

Исследования о пространстве[1] как величине постоянной появились в естественных науках и в философии: многие ученые считали, что пространство неразрывно связано с материей. Остановимся на основных и наиболее существенных концепциях.

Р. Декарт отмечал наполненность пространства телами[2]. И. Ньютон в «Началах» объяснил абсолютное движение, которое связано с пустым вместилищем – абсолютным пространством и абсолютным временем, считая эти категории пустыми и не связанными друг с другом.

Спустя 10 лет Г.В. Лейбниц продолжил традицию Ньютона[3], охарактеризовав пространство как явление «относительное, зависящее от находящихся в нем объектов, определенное порядком сосуществования вещей»[4]. В современной научной картине мире данная оппозиция (абсолютное время и абсолютное пространство) отсутствует: за основу взят их синтез.

Более полное рассмотрение художественного пространства содержится в работах П.А. Флоренского, О. Шпенглера, Х. Ортега-и-Гассета, М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти[5].

В современной философии пространство воспринимается по наличию в нем предметов и по их расположению относительно друг друга: «Каждый уровень организации природы состоит из определенных объектов, которые обладают той

---

[1] См. также: Баженов Л.Б., Морозов К.Е., Слуцкий М.С. Философия естествознания. М., 1966; Молчанов Ю.Б. О всеобщем и универсальном характере времени // Вопросы философии . 1988. № 7. С. 134–140; Фок В.А. Теория пространства, времени и тяготения. 2-е изд. М., 1961; Штейнман Р.Я. Пространство и время. М., 1962; Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени. М., 1969; Мостепаненко А.М. Пространство и время в макро-, мега- и микромире. М., 1974.

[2] Декарт Р. Первоначала философии // Соч.: В 2-х томах. М., 1989. Т. 1. С. 381.

[3] См. подробнее: Миронов В.В. Философия эпохи Возрождения и Нового времени // Философия: учебник для вузов. М., 2007. С. 59–68; Голубинцев В.О., Данцев А.А., Любченко В.С. Философия и наука Нового времени // Философия науки. Ростов, 2007. С. 189–204.

[4] Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 228.

[5] В настоящей главе мы не акцентируем внимания на работах исследователей, которые рассматривали пространство в его тесной связи со временем. Хронотоп рассматривается в отдельном параграфе далее.

или иной протяженностью, совокупность которых называется пространством. Обладая определенными характеристиками (линейными, объемными, двухмерными), предметы случайно или специально располагаются относительно друг друга, также пространственные характеристики «слева», «справа», «ниже», «выше», «под углом», – по праву называются пространственными соотношениями»[6].

Такое восприятие пространства как константы мира свойственно философии, в искусстве же оперирование данной категорией существенно сложнее, так как в его основе лежит образ или их комбинация, поэтому воспринимать пространство как завершенную формулу в искусстве невозможно. «В действительности, – пишет П.А. Флоренский, – нет ни пространства, ни реальности <…>. Все эти образования [пространство, среда, вещи. – *С.Х.*] <…> неопределенно пластичны, чтобы предоставить возможность мысли всякий раз достаточно тонко приспособиться к той части действительности, которая в данном случае представляет предмет особого внимания»[7].

Флоренский отмечает, что если рассматривать среду, вещи и пространство по отдельности, то это приведет к гибели познания, потому что пространство является основой и производящей категорией[8].

«Проблема пространства залегает в средоточии миропонимания во всех возникавших системах мысли и предопределяет сложение всей системы. С известными ограничениями и разъяснениями можно было бы даже признать пространство за собственный и первичный предмет философии, в отношении к которому все прочие философские темы приходится оценивать как производные. И, чем плотнее сработана та или другая система мысли, тем определеннее становится в

[6] Канке В.А. Философия: Учебник. 3-е изд. М., 2000. С. 241.
[7] Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 3.
[8] См. об исследованиях пространства и времени в работах П.А. Флоренского: Столяров Д.Ю., Кортунов В.В. Учебное пособие по культурологии. М., 1998; Антипенко Л.Г. Судьба монархической идеи в России // ПолиГнозис. 2004. № 3; Никитина Н.И. Проблемы пространства в философии Павла Флоренского // Вестник МГУ. Сер. 7: Философия. 1998. № 6; Штелер Т. Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса // Историко-философский ежегодник – 2006. М.: Наука, 2006.

качестве ее ядра своеобразное истолкование пространства. Повторяем: миропонимание – пространствопонимание»[9].

До Флоренского О. Шпенглер выделил пространство как базовую универсообразующую категорию, обладающую глубиной. Философ отталкивался от естественных наук, но к основным пространственным характеристикам – длине и ширине – прибавил третий вектор – глубину, которая характерна только для человека, его переживаний и, соответственно, искусства[10]. Естественные науки воспринимают ширину, длину, глубину вместе как единство, искусство пользуется только последней категорией, и это, по мнению Шпенглера, есть «феномен протяженности», являющийся общим звеном всех культур.

В работе М. Хайдеггера «Искусство и пространство» также сопоставляются «физически-техническое»[11], названное также «объективным космическим», и художественное пространство. Главное их различие состоит в том, что искусство и наука используют разные подходы и методы в разработке данной категории. Скульптуре человек придал определенные черты, линии, через которые происходит «овладение пространством» – заполнение места. Главное отличие художественного пространства от физического – простирание, *простор*. Пространство – это не только объекты, наделенные формой, но и пустоты между ними и «отсутствие заполненности полостей и промежуточных пространств». Художественное пространство есть «способ, каким художественное произведение пронизано пространством», и может быть корректно понято только при правильной трактовке места, но не через физически-технические характеристики[12].

Нужно отметить, что любой философ или исследователь искусства, так или иначе затрагивая категорию пространства, пытаясь дать ему характеристику, отмечает, что существует два представления: физико-математическое и изображаемое. Исключением не был и испанский философ Х. Ортега-и-Гассет, по мнению которого, предмет, обладающий такими величинами, как длинна, высота, ширина, останется неизменным в любом месте. При изображении объекта, предмета

[9] Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 7.
[10] Шпенглер О. Макрокосм // Закат Европы. М., 2009. С. 241–242.
[11] Хайдеггер М. Искусство и пространство // Время и бытие. М., 1993. С. 313.
[12] См.: Там же. С. 313–315.

художник может воспользоваться такими тонкостями, как «близость и удаленность»: при близком изображении предмета отчетливо видны все детали, но появляется фон; при отдаленном – все точки сливаются в одну цепочку предметов. Предметы, изображенные вблизи, обладают «свойством заполненных объемов»[13].

Важный тезис Ортеги-и-Гассета при описании живописи заключается в том, что картины художников – «сумма нескольких небольших картин», то есть своеобразный феномен «предмета в предмете», точнее сказать, «пространства в пространстве» – фактически то, что свойственно литературе, а в особенности поэзии. В живописи этот феномен, по мнению Ортеги-и-Гассета, не сохранился, потому что художники предпочли изображать «пустое пространство»[14]. Для литературы таким видом «пустого пространства» может быть движение от одного объекта к другому. Писатель не может изобразить пространство непосредственно, как это делает, например, живописец, поэтому появляется необходимость в опосредованном изображении – движении. Так, Лессинг отмечал, что Гомер изображал только последовательные действия, а предметы – только при непосредственном их участии в действии[15].

М. Мерло-Понти вслед за Ортегой-и-Гассетом отмечал глубину как важную характеристику пространства[16], пытаясь описать мир и его организацию, французский философ отметил, что важна не только глубина пространства, но и его наполненность, которая зависит от наблюдающего субъекта. Только глубина является независимой категорией, которая оказывается свободной, не подчиняющейся субъекту, а длина и ширина суть только ее производные, связующие части[17]. «Пространство – это не среда (реальная или логическая), в которой расположены вещи, а средство, благодаря которому положение этих вещей становится возможным. То есть место того, чтобы воображать пространство как нечто вроде эфира, в который погружены все вещи, или абстрактно понимать его как некую особенность общую для всех вещей, нам следует мыслить его как

[13] См.: Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 187.
[14] См.: Там же.
[15] См.: Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 189.
[16] См. также: Никитина И.П. Художественное пространство как предмет философского-эстетического анализа: Дисс. … док. филос. наук. М., 2003. С. 14–18.
[17] Мерло-Понти М. Пространство // Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 313.

универсальную возможность их взаимодействий <…>. В первом случае мое тело и вещи, их конкретные отношения соответственно перспективе – верх и низ, право и лево, близкое и далекое – могут представляться мне как неизменное многообразие, во втором случае я открываю единую и неделимую способность описывать пространство. В первом случае я имею дело с физическим пространством, с его областями, наделенными различными свойствами; во втором – с геометрическим пространством, измерения которого взаимосвязаны, передо мной гомогенная и изотропная пространственность»[18].

Практически любой текст, независимо от его жанровой принадлежности, изобилует основными пространственными понятиями. Все это представляет основу художественного текста (в прозе более отчетливо, в лирике – менее). Картина усложняется, когда мы говорим о комплексных художественных явлениях – например, о «петербургском тексте»[19], семантика которого, несомненно, глубже простого географического локуса, который описывается словом «Петербург».

Категория пространства в литературе

Художественная литература обращается к таким устойчивым и базовым категориям человеческого бытия, как время и пространство, которые по-разному могут быть представлены в произведении. В XX веке (в особенности в последние несколько десятилетий) изучение времени и пространства как отдельных единиц словесного произведения выходит на новый уровень благодаря работам М.М. Бахтина (связь времени и пространства, «соотношение художественного творчества с пространственной формой героя и его мира»[20]), Э. Кассирера[21], М. Фуко[22] (многоаспектность и изменчивость пространства, которое зависит от смыслов, заключенных в нем), Ю.М. Лотмана (переход от замкнутого к открытому

[18] Там же. С. 329.
[19] Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Он же. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 319.
[20] Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою. М., 2003. С. 167.
[21] Кассирер Э. Мифическое, эстетическое и теоретическое пространство // Вестник Русской гуманитарной академии. 2011. Т. 12. № 4. С. 91.
[22] Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть. Ч. 3: Статьи и интервью 1970–1984. М., 2006. С. 191–204

пространству как отражению определенной картины мира[23]), Б.А. Успенского (пространственные точки рения[24]), В.Г. Гака[25] (познание мира человеком), И.В. Силантьева[26] (мотив как организатор сюжета в лирическом произведении), В.Н. Топорова[27] (отношения «пространство-текст» обуславливают мифопоэтическое пространство), В.К. Харченко и С.Г. Григоренко[28] (концепты «время и пространство», «темпоральное пространство») и др.

Художественная литература «впитывает» реалии действительности, но по-своему преобразовывает их, что позволяет автору или приближать, или отдалять мир художественного произведения по отношению к реальному. «Литература, – пишет Д.С. Лихачев, – в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени. Время – его объект, субъект и орудие изображения. Сознание и ощущение движения и изменяемости мира в многообразных формах времени пронизывает собой литературу»[29]. Если воспользоваться математическими понятиями, то абсциссой и ординатой художественного произведения становятся время и пространство, которые могут быть по-разному использованы автором в тексте.

Особенность и близость этих категорий – «невещественность»[30] и нематериализованность данных основ существования мира, – позволяют избегать привязанности к ним, что дает автору возможность без лишней аргументации переходить от одного пространства к другому, то же происходит со временем. Обратимся к первой категории, которая имеет больше точек соприкосновения с реальной действительностью и подчас имеет прямую связь с географическим местом, – *пространству*.

---

[23] Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Избранные статьи: В 3 т. Т. I. Таллин, 1992. С. 407.
[24] Успенский Б.А. «Точка зрения» в плане пространственно-временной характеристики // Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 100–137.
[25] Гак В.Г. Пространство вне пространства // Логический анализ языка. Языки пространства. М., 2000. С. 134.
[26] Силантьев И.В. Сюжет и смысл. М., 2018. С. 76–88.
[27] Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 457.
[28] Харченко В.К., Григоренко С.Г. Континуальность пространства и времени в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 2017. С. 7–13, 50–76.
[29] Лихачев Д.С. Художественное время словесного произведения // Он же. Избранные работы: В 3-х т. Л., 1987. Т. 1. С. 490.
[30] Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 128.

В литературоведении XX века художественное пространство воспринимается как синтез различных видов пространств, основное внимание в котором уделяется месту, где происходит событие или действие, что является отправной точкой для развития сюжета. «В своем произведении, – пишет Д.С. Лихачев, – писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим <…> или даже выходить за пределы земной планеты (в романах фантастических и принадлежащих к романтическому направлению), но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты»[31]. В частности, Бахтин замечает: «О событии можно сообщить, осведомить, <…> дать точные указания о *месте* <…> его свершения»[32].

К концу XX века категория пространства стала рассматриваться как сложная, синтетическая система, включающая культурологические, исторические, биографические, философские сферы бытия как героя, так и автора. Так, в поэме Пушкина «Медный всадник» или в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» имеют значение не только историко-географические топосы (в первом случае – Петербург, во втором – Москва) и связанные с ними события, но и личные пространства героев, биография автора, его личные трагедии. В романе «Мастер и Маргарита» отчетливо наблюдается собственное авторское пространство, которое присутствует в произведении на пересечении художественного (изображенного) и собственного (личного) мира Булгакова.

В наше время представление о пространстве – это синтез различных физических, философских, литературоведческих и лингвистических точек зрения, поэтому оно не может сводиться только к описанию топографии места или его физических параметров (например, длины, ширины, высоты). «Так, современные представления о структуре <…> пространства значительно отличаются от представлений, господствовавших в социальных науках и общественном сознании в предшествующие эпохи. <…> Мир в целом стал более взаимосвязанным, отдельные его части, разнесенные в географическом пространстве, пришли в тесное системное взаимодействие друг с другом, темпы социально-экономического развития

[31] Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 629.

[32] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Он же. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 282; курсив мой. – *С.Х.*

существенно ускорились, мир стал представлять собой единую социальную систему»[33]. Существующую картину мира невозможно описать посредством прежних законов, ибо представление об окружающей среде стало более «наполненным» и глубоким.

Гуманитарные науки (филология, история и др.) предпринимают собственные попытки для описания существующего мира, которые суть всего лишь «разные уровни, через которые проходит развитие мысли. Они существуют одновременно с другими уровнями ее развития»[34]. «Изменились координаты постижения мира, произошел переход с уровня социальной конкретики на уровень универсализации, центр тяжести оказался перенесенным на ощущение стиля, обновился словарь, произошло сближение прозы с поэзией, сюжетное движение уступило первенство мотивности, прихотливой игре стилистически контрастными планами»[35]. В результате при описании картины мира и его базовых категорий, одной из которых является пространство, затрагиваются все уровни научного мышления.

Гуманитарные науки обращаются к соединению, трансформации различных свойств пространства, именно поэтому говорят о *художественном пространстве* и его многовариантности, способности вместить в свои рамки любые детали, субъектов (героев) и объекты. Чем больше наполненность пространства, его правдоподобность, реальность или вымышленность, тем оно более «жизнеспособно» – это зависит от того, какие цели поставил перед собой автор. Говоря о том, что наполняет пространство, П.А. Флоренский отмечает: «<…> перенося нагрузку на вещи, мы уплотняем их индивидуальность и вместе с тем обедняем пространство. Вещи, каждая порознь, стремятся к самозамкнутости. Связи между ними слабнут, а вместе с тем бледнеет пространство, утрачивая отличительную структуру, внутреннюю связность и целостность»[36]. Мир вещей составляет большую часть реального мира, благодаря которому может жить мир нереальный, художественный. «Литература, – отмечает А.П. Чудаков, – изображает

[33] Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII–XIX вв.: Дисс. … док. филол. наук. М., 2007. С. 4.
[34] Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. С. 49.
[35] Скороспелова Е.Б., Голубков М.М. На рубеже тысячелетий: литература XX века как предмет научного исследования // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2002. № 2. С. 11.
[36] Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 19.

мир в его физических и конкретно-предметных формах. Степень привязанности к вещному различна – в прозе и поэзии, в литературе разных эпох, у писателей различных литературных направлений. Но никогда художник слова не может отряхнуть вещный прах со своих ног и освобожденной стопой вступить в царство имматериальности; внутренне-субстанциальное, для того чтобы быть воспринятым, должно быть внешностно-предметно воссоздано»[37].

Говоря о художественном пространстве, З.Я. Тураева характеризует его как «форму бытия идеального мира эстетической действительности, форму существования сюжета, пространственно-временной континуум изображаемых явлений, отличный от реального пространственно-временного континуума. Эта пространственно-временная форма присуща только художественному тексту, не как элементу материального мира, который существует в реальном времени, а как образной модели действительности, которая создается в произведении»[38].

«Пространство, – пишет Н.Д. Тамарченко, – конструктивная категория в литературном отражении действительности, служит изображению фона событий. Может выступать разными способами, быть обозначенным или не обозначенным, подробно охарактеризованным или подразумеваемым, ограниченным до единственного места или <представленным> в широком диапазоне охвата и взаимоотношений между выделенными частями, что связано так же с литературным родом или разновидностью, как и с постулатами поэтики»[39]. Художественное пространство в большинстве своем представляет многовариантное соединение различных видов пространства. Обратимся к двум наиболее заметным – вымышленному и реальному.

Реальное художественное пространство предельно правдоподобно и прямо указывает на точное географическое место, потому что в основе лежит общеизвестное и общепринятое представление. Реальное пространство, в свою очередь, может быть представлено по-разному: объективно и субъективно.

---

[37] Чудаков А.П. «Внешнее» Достоевского // Он же. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 94.
[38] Тураева З.Я. Лингвистика текста. М., 1986. С. 20.
[39] Тамарченко Н.Д. Читатель и «внутренний мир» литературного произведения. Художественное время, пространство, событие // Теоретическая поэтика: понятия и определения. М., 1999. С. 107.

Объективно изображенное пространство художественного произведения дается нам через описания, высказывания автора от 1-го лица или повествователя от 3-го лица.

Субъективно изображаемое пространство предстает перед читателем «глазами» персонажа, то есть исключительно от 1-го лица. Ирреальное (сюжетное) пространство ориентировано на изображение несуществующих миров: астральный, фантастический, сказочный, утопичный, параллельный, зазеркальный и др.

В литературе представлен синтез указанных категорий или доминирование одного типа над другим, но все равно – это единство, которое в языкознании, по определению, данному Р.О. Якобсоном, называют референцией, разновидностью которой является художественная референция, содержащая много смыслов («split reference»)[40].

Каждая такая референция есть пересечение множества комплексных миров. Воспользовавшись терминологией Якобсона, художественное пространство назовем *пространственной референцией*, включающей и реальное, и ирреальное (фабульное) пространство. Ю.М. Лотман полагал, что два эти типа референции присутствуют в единстве: «Один из них, при котором текст моделирует весь универсум, можно назвать мифологическим, второй, отображающий какой-нибудь эпизод действительности, – фабульным»[41].

Писатели обращаются к изображению городов, в которых присутствует центр и периферия. Таким образом, движение из центра означает перемещение в другое пространство. Типологизируя пространственные перемещения героя, Ю.М. Лотман говорит о двух подтипах пространства: *замкнутом* и *разомкнутом*. Замкнутое пространство – место пребывания героя, где он защищен и находится в окружении «своих», разомкнутое же – характеризуется отрицательно, потому что герой не защищен и может быть подвергнут опасности[42]. Эти два подтипа пространства неоднозначны, потому что замкнутое подпространство – это и ограниченная территория, и повседневная жизнь героя. Поэтому когда герой покидает место, он не пытается уйти, например, из дома, города, страны, а стремится только выйти из

[40] Jakobson R. Linguistics and Poetics // The Discourse Reader / Edited by A. Jaworsky, N. Coupland. L. & N.Y., 1999. P. 53.
[41] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 259.
[42] См. подробнее: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 273–278.

замкнутого круга повседневной жизни. Покидая *ограничивающее* его пространство, он хочет попасть в *свободное* или *безграничное*, но попадает в разомкнутое. Важно, что изменить или кардинально повлиять на пространство герой в «романе испытания»[43] не может, ибо пространство в романе выполняет функцию испытания, препятствий, через их преодоление обнаруживаются качества героя, при этом выйти за пределы пространства невозможно. «Герой дан всегда как готовый и неизменный. Все качества его даны с самого начала и на протяжении романа лишь проверяются и испытываются»[44]. Разомкнутому пространству свойственна панорамность изображения окружающего мира, замкнутому – присущ центр. Таким центром может выступать дом, картина, стол или другой предмет, остальные же объекты в данном случае статичны. Перемещение героя из одной среды в другую определено прежде всего установкой автора.

В лирике описание замкнутого пространства дается менее подробно, чем, например, в эпосе, где могут присутствовать развернутые, детальные и панорамные картины-описания. Близость эпоса и лирики в данном случае достигается одинаковым, равноправным оперированием объективным и субъективным пространством.

Представляется очевидным, что реальное художественное пространство трехмерно. Чаще всего такое пространство изображается в виде аналога реального земного пространства либо является попыткой буквального его изображения. Иногда реальное художественное пространство начинает выполнять не пространственную, а *коннотативную* функцию. Например, Бородино, Петербург и другие исторические топосы несут в себе события определенного времени. Ю.М. Лотман рассматривал категорию пространства с точки зрения структурализма: «Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т. п. <...> категория пространства сложно слита с теми или иными понятиями, существующими в нашей картине мира как раздельные или противоположные <…>. В художественной модели мира «пространство» подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не

[43] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1979. С. 204.
[44] Там же. С. 190.

пространственных отношений в моделирующей структуре мира <…>. Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений»[45]. Такое представление ученым данной категории художественной литературы логично, потому что господствующее место в литературном процессе отводилось автору. Но важность наблюдений Ю.М. Лотмана заключается в том, что пространство «обрастает» фактами, деталями, историями и в большинстве своем представлено эксплицитно, в результате заметна «твердая приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий»[46].

Схожие мысли высказывались и другими литературоведами. Так, В.Н. Топоров пишет более определенно, говоря о пространстве в семиотическом контексте: «Петербургский текст – мощное полифоническое р е з о н а н с н о е пространство, в вибрациях которого уже давно слышатся тревожные синкопы русской истории и леденящие душу «злые» шумы времени»[47]. Но Топоров пишет о «петербургском» тексте как о феномене, представляющем «некий синтетический сверхтекст»[48]. Более того, сам исследователь считал «петербургский текст» уникальным явлением и в описаниях, например, Москвы не обнаруживал той смысловой связанности, которая позволила бы говорить о подобном петербургскому «московском тексте» русской литературы (и шире – культуры)[49]. Однако последователи ученого взяли на вооружение его методологию и заговорили не только о «московском»[50], но и «итальянском»[51], «крымском»[52], «усадебном»[53], «ташкентском»[54], «калининградском»[55] (даже «христианском»[56]) и пр. сверхтекстах.

---

[45] Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Избранные статьи: В 3-х т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 414.
[46] Там же.
[47] Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Он же. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 319.
[48] Там же. С. 275.
[49] См. подробнее (в том числе список литературы вопроса): Пильшиков И., Поселягин Н., Трунин М. От редакторов // Семиотика города. Материалы Третьих Лотмановских дней в Таллиннском университете / Ред.-сост. И.-А. Пильщиков. Талин, 2014. С. 11–13.
[50] См. раздел ««Московский текст» русской культуры»: Лотмановский сборник / Ред.-сост. Е. В. Пермяков. Вып. 2. М., 1997. С. 483–835.
[51] Константинова С.Л. «Итальянский текст» В.Ф. Одоевского // Текст в гуманитарном сознании: Материалы межвузовской научной конференции 22–24 апреля 1997 г. М., 1997. С. 113–127.
[52] Люсый А.П. Крымский текст в русской литературе. СПб., 2003.
[53] Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологические исследования по русской классической литературе. Краков, 1997. С. 161.
[54] Шафранская Э.Ф. Ташкентский текст в русской культуре. М., 2010. С. 6.

Урбанистическая[57] тематика, получившая активное развитие в начале XX века, осталась актуальной по сей день, о чем свидетельствуют примеры, приведенные выше. Так, в творчестве многих писателей сложился «оригинальный поэтический жанр, который можно назвать жанром портрета города»[58].

В другой работе В.Н. Топоров отмечает зависимость текста и пространства (есть два подпространства: автора и текста) и указывает на их взаимное сосуществование: « <…> текст пространствен (т. е. он обладает признаком пространственности, размещается в «реальном» пространстве, как это свойственно большинству сообщений, составляющих основной фонд человеческой культуры) и пространство есть текст (т. е. пространство как таковое может быть понято как сообщение)»[59]. Далее Топоров поясняет всю сложность оппозиции «текст – пространство»: «Самое замечательное <…> в пространстве созерцания то, что оно является пространством в сознании, <…> само сознание <…> *непространственно*»[60]. Но этого недостаточно для понимания соотношения «пространство – текст», так как многое зависит от того, как трактуется пространство. Определение пространства и текста «не решается одинаково для всех видов пространства и особенно всех видов текста»[61]. Художественное пространство можно противопоставить более узконаправленным: географическому, геодезическому и пр. Также оно включает в себя разные типы, как то: «я-пространство», «его-пространство» и др. Специализированные или специальные тексты исключают такие типы пространств: невозможно, например, в географическом тексте встретить биографию какого-то географа.

Ю.М. Лотман указывал не на дробление пространств, а их на общность («сюжетное пространство»), зависящую от жанровой принадлежности. Это структура, по мнению ученого, «которую можно себе представить как совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных и

---

[55] Гаврилина Л.М. Калининградский текст в семиотическом пространстве культуры // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2011. № 6. С. 78.
[56] Зырянов О.В. Введение в этнопоэтику русской классической литературы. Екатеринбург, 2018. С. 18.
[57] См. также о петербургском тексте: Колобаева Л.А. Петербург А. Ремизова и «петербургский текст» русской литературы // Кафедральные записки: Вопросы новой и новейшей русской литературы. М., 2002. С. 19.
[58] Колобаева Л.А. Русский символизм. М., 2000. С. 271.
[59] Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227.
[60] Там же; курсив в цитате мой. – *С.Х.*
[61] Там же. С. 229.

нереализованных, и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову сюжетов, мы будем называть сюжетным пространством <...>. Разные типы культуры характеризуются различными сюжетными пространствами (что не отменяет возможности выделить при генетическом и типологическом подходе сюжетные инварианты). Поэтому можно говорить об историко-эпохальном или национальном типах сюжетного пространства»[62].

В художественном произведении наряду с реальным пространством может присутствовать субъективное, отображающее состояние, настроение, отношение рассказчика, когда он выступает в роли говорящего. Субъективное пространство, внутренний мир героя может быть наполнен мечтами, планами, снами, но в лирике это особенно существенно, потому что читатель получает определенные пространственные «коды». Порой только с внутренним миром героя могут быть связаны определенные места, которые выступают как характеризующие его. Именно с ним (героем) возможен переход из реального пространства в субъективное. Герой, лишь которому подвластно открыть проход или наглухо скрыть всё, – это «граница», «рубеж» и одновременно «точка перехода». «Важнейшим топологическим признаком пространства является граница. Граница делит все пространства текста на два взаимно не пересекающихся подпространства. Основное ее свойство – непересекаемость. То, каким образом делится текст границей, составляет одну из существенных его характеристик <…>. Граница, делящая пространство на две части, должна быть непроницаемой, а внутренняя структура каждого из подпространств – различной <…>. Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля»[63]. При переходе в субъективное пространство могут открываться различные перспективы: замкнутые, панорамные, астральные и другие, – пространство растет в глубь текста, представая «матрешкой» или «предметом в предмете»[64].

---

[62] Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Избранные статьи: В 3-х т. Таллин, 1992. Т. 3. С. 95.
[63] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 278, 287.
[64] Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 189.

Реальное художественное пространство может быть представлено автором и как объективное, и как субъективное: для этого автору достаточно начать с изображения общих вещей, деталей, затем перейти к описанию воспоминаний, переживаний, то есть к внутреннему миру героя, воспользоваться приемом интериоризации.

Разновидностью ирреального пространства могут быть описания волшебного, космического, фантастического, астрального или инфернального миров. Последние два противопоставлены друг другу с самого основания мира: астральный значит «звездный», «небесный», инфернальный – «адский», «дьявольский», «подземный». Обычно такая оппозиция «небо –подземелье» прослеживается (на уровне архетипов) практически в любом художественном произведении: в одном тексте она может быть проведена подробно, в другом – только подразумеваться. Представление о данных пространствах восходят к античности: достаточно вспомнить Олимп и Тартар, Елисейские поля и царство Аида. В христианской картине мира рай и ад присутствуют как устойчивые представления в сознании людей, поэтому легко узнаваемы в художественном тексте. При изображении астрального мира и его объектов авторы пользуются, в основном, синим, желтым, красным цветами и их оттенками, которые придают пространству глубину и протяженность: «холодное небо», ангел «с нежно-белым крылом»; «Неба открылся клочок. / В этой бездонной лазури»; «Над рощей – красный диск луны»[65]; «В лазури облака белеют»[66], «этот мир серебристо-немой»[67]; «Все тот же раскинулся свод / Над нами лазурно-безмирный»[68]; «Золотея, эфир просветится / И в восторге сгорит»[69].

Инфернальный мир изображается черными, серыми, иногда красными красками, которые сгущаются, создавая тьму. Инфернальный мир бесконечен, страшен, наполнен шумом бурь и криками страдающих; астральный – вечный, спокойный, холодный, глухой: «Так ранней утренней порой / Отрывок тучи громовой, / В лазурной вышине чернея, / Один, нигде пристать не смея, Летит без

[65] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.–Л., 1962. С. 78, 79, 76, 334.
[66] Брюсов В.Я. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 384.
[67] Там же. С. 41.
[68] Белый А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 2005. С. 17.
[69] Там же. С. 9.

цели и следа»[70], «Ночь летит на нас… / Сквозь туман горит / пара красных глаз – / Страшен мрак ночной, / Коли нет огня…»[71], «Но это черное и гибкое созданье / В конце концов меня приводит в содроганье. / «Ты – дьявол», – у меня сложилось на устах»[72]; «Взвился из бездны адский дух. / Он был могуч, как вихорь шумный, / Блистал, как молнии струя»[73].

Кроме астрального и инфернального миров в художественных текстах могут присутствовать другие ирреальные пространства: волшебное и фантастическое, которые неразрывно связаны с земной действительностью, потому что автор использует знакомые читателю предметы или описания природы. Знакомые предметы в волшебном мире наделяются иными свойствами, могут нарушаться законы реального мира: «мяч кидают, его отбивают, но сам полет мяча в пространстве не встречает сопротивления воздуха и не знает силы тяжести <…>. Она [героиня. – *С.Х.*] берет ковер-самолет, садится на него и несется на нем, как птица»[74]. Воспроизведение фантастической реальности объясняется тем, что людям свойственно мифологизировать пространство: «…человек живет не только во Вселенной – он живет в символической Вселенной. Язык, миф, искусство, религия – части этой Вселенной. Они – разнообразные нити, которые образуют символическую сеть, сложный клубок человеческого опыта»[75]. Элементами волшебного и фантастического миров может быть неожиданное превращение, появление, исчезновение или перемещение предметов, возможность расширения или сужения границ пространства, открытое пространство превращается в закрытое и, наоборот, наличие ирреальных персонажей и предметов, – всё то, что может быть связано с реальным миром или на него похоже.

Другим близким к волшебному и фантастическому миру может быть зазеркальный, принцип которого – абсурдность. Главное его отличие от других ирреальных миров – подобие реальному или попытка скопировать его, хотя

[70] Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1969. С. 419.
[71] Белый А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 2005. С. 60.
[72] Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988. С. 237.
[73] Лермонтов М.Ю. Указ. соч. С. 422.
[74] Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 1997. С. 131.
[75] Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М., 1986. С. 105.

зачастую он «отражает» иначе: лево – это право, а право – это лево и т.д. Например, такое стихотворение Ахматовой:

Страх, во тьме перебирая вещи,
Лунный луч наводит на топор.
За стеною слышен стук зловещий –
Что там, крысы, призрак или вор?

В душной кухне плещется водою,
Половицам шатким счет ведет,
С глянцевитой черной бородою
За окном чердачным промелькнет –

И притихнет. Как он зол и ловок,
Спички спрятал и свечу задул[76].

Хотя в художественных произведениях в таком виде зазеркалье встречается крайне редко, а обычно – перенимает черты волшебного или фантастического пространства[77]. Поэтому герою, чтобы перейти в другой мир, нужно пересечь границу. Этот переход из реального мира в ирреальный связывает различные топосы – они начинают существовать совместно и представлять большое, увеличенное измерение/пространства, при этом в каждом мире может наличествовать свой «верх – низ», «рай – ад». Нереальные предметы попадают и проникают в реальный, но это возможно лишь при особенных условиях. Как пишет Ю.М. Лотман: «<…> за изображением вещей и предметов, в окружении которых действуют персонажи текста, возникает система пространственных отношений. <…> Структура топоса выступает в качестве языка для выражения других,

[76] Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1998. С. 357. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.
[77] Например, известные произведения Льюиса Кэрролла – «Alice's Adventures in Wonderland» and «Through the Looking Glass». Вторая часть заглавия, которую дословно можно перевести «Через смотровое стекло (зеркало)», была опущена в русском переводе. Именно зеркало стало границей, порталом из реального мира в зазеркальный, который предстает в качестве волшебного.

непространственных отношений текста. С этим связана особая моделирующая роль художественного пространства в тексте»[78]. Иногда появление зазеркального мира обусловлено только испугом или страхом героя.

В сознании людей присутствуют представления об утопии (а в русском сознании, по мнению М.М. Голубкова, особенно ярко представлены утопические идеи[79]), что нашло отображение и в мировой художественной литературе, где имеет место пространственная и временная утопия. Пространственная утопичность достигается «симметрией геометрических форм», что «символизирует идеал совершенства, не поддающийся дальнейшему совершенствованию. Утопический город – это радиальное пространство вокруг сакрального центра»[80]. Пространство в нем наполняется до малейших деталей, несет смысл, связанный с будущей разрушительной функцией. Во временной утопии происходит нарушение временной цикличности из-за соотнесенности с прошлым или далеким будущим, – результатом становится их «стадиальность». «Идеальное пространство сада или города может при этом выступать как начальное, либо как конечное состояние в последовательной смене времен. В обоих случаях независимо от того, идет ли речь об идеальном изначальном или конечном состоянии, происходит остановка времени, возникает вневременное пространство, находящееся в противоречии со стадиальными «прыжками» времени»[81].

Остановимся немного подробнее на том, как все вышеперечисленные категории, типы и формы проявляются и перерабатываются авторами в различных литературных родах[82].

Самое ограниченное и «несвободное» пространство – художественное пространство драмы, потому что ориентировано на театр и не способно выйти за пределы театра и кулис. «Ограниченность пространства рампой или кулисами, – отмечает Ю.М. Лотман, – при полной невозможности перенести художественно реальное (а не подразумеваемое) действие за эти пределы – закон театра. Эта

[78] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 280.
[79] См.: Голубков М.М. Русская литература XX века: После раскола. М, 2001.
[80] Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 253.
[81] Там же. С. 254.
[82] См. также: Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968; Чернец Л.В. Литературные жанры. М., 1982.

замкнутость пространства может выражаться в том, что действие происходит в закрытом помещении (дом, комната) с изображением его границ (стен) на декорациях. Отсутствие стен со стороны зрительного зала не меняет дела, поскольку имеет не пространственный характер: оно на языке театра эквивалентно тому условию построения словесного художественного текста, согласно которому автор и читатель имеют право знать все, что им необходимо о героях и событиях»[83]. Читатель или зритель вынужден ограничиваться пространством драматического действия, не может (или не должен) «достраивать» его, потому что порядок развития действия предопределен и зафиксирован автором. Видимо, поэтому художественное пространство театра было названо Лотманом «континуумом, в котором размещаются персонажи и совершается действие»[84].

Г.Г. Шпет противопоставил сценическое и реальное действие, потому что актер во многом сам является интерпретатором: «Сценическое действие должно вестись не так, как совершается действительное действие, а так, как если бы оно совершилось, ибо эстетическая действительность есть действительность отрешенная, а не «натуральная» и не «прагматическая». Соответственно, время и пространство театра являются фиктивными, воображаемыми. Роль условности при этом такова, что ложью бы было реальное изображение пространства на сцене – комнаты, площади»[85]. В драме, на первый взгляд, нет границы, рубежа, позволяющего провести «черту» между художественным вымыслом и реальностью из-за вовлеченности читателя (зрителя), который сам же становится очевидцем происходящего на сцене. Семантическое поле, или граница, как отмечал Ю.М. Лотман, не выражены отчетливо, как в других родах литературы, – это пространство между сценой и зрительным залом.

Большая часть драматических произведений тяготеет к закрытому, ограниченному пространству, но, например, «Борис Годунов» Пушкина[86] представляет собой исключение из-за разнообразия количеств мест действия: Кремлевские палаты, Красная площадь, Новодевичий монастырь, келья в Чудовом

[83] Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 422.
[84] Там же.
[85] Шпет Г.Г. Театр как искусство // Он же. Философия и психология культуры. М., 2007. С. 408.
[86] См. в частности: Корман Б.О. Словесный способ выражения авторского сознания в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» // Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 87-98.

монастыре, Корчма на польской границе и др. – что представляет известные трудности при постановке этой драмы на сцене.

В отличие от драмы, эпос и лирика разнятся своими пространственными картинами. Эпосу свойственно вовлекать в себя как можно больше разновидностей пространства. По мнению Н.К. Шутой, в романе пространство – это не реальное пространство, но всячески к нему приближенное. «Художественное пространство романа – это отнюдь не механический «фон», обладающий большим или меньшим сходством с реальным пространством, на котором развертывается действие, а весьма значимая часть общей идейной концепции автора и одновременно с этим – часть национальной системы общекультурных символов»[87].

Поэзия не обращается с пространством так, как это делает архитектура или живопись, то есть не затрагивает физические свойства этой категории, поэзии не свойственны законы перспективы, поэтому Г.Э. Лессинг поставил ее на предпоследнее место по изображению пространства перед музыкой: «Всего менее он [поэт. – *С.Х.*] будет прибегать к помощи зрительных образов во всех тех местах своего описания, которые не предназначены непосредственно для глаза»[88], но душевные переживания поэзия передает наиболее полно. Г.Э. Гердер, возражая Лессингу, считал поэзию и музыку близкими друг другу из-за эффекта, производимого на слушающего или читающего, – возможность представить в сознании конкретные предметы[89]. Монологическая речь способна создавать определенные пространства, потому что реплика, произнесенная персонажем, вырванная из контекста не несет полной информации. Например, в поэме Лермонтова «Демон» из монологов Демона и Тамары вырисовываются конкретные картины прошлого – и мы узнаем о внутренних переживаниях, рассказанных непосредственно героями, а не повествователем.

Пространство (в особенности – пейзаж) в лирике экспрессивно, эмоционально, оно указывает на непосредственное выражение лирического субъекта и «авторского я». В частности, в стихотворении Пушкина «Деревня» наравне с пространственно-

[87] Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII–XIX вв.: Дисс. … док. филол. наук. М., 2007. С. 33.
[88] Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 97.
[89] См.: Гердер И.Г. Критические леса или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований // Гердер И.Г. Избр. соч. М.–Л., 1959. С. 160.

детальным описанием идиллического локуса (чаще это свойственно эпосу), благодаря введению формы лирического монолога, читатель становится свидетелем личных переживаний, философских мыслей.

Пространство, наблюдаемое автором, может быть дано статичным, неизменным, тогда оно, как правило, служит «мостом», переходом из внешнего мира к личностным переживаниям, как, например, в стихотворении «На холмах Грузии лежит ночная мгла…» Пушкина или «Ночь, улица, фонарь, аптека…» Блока. В то же время локус может изображаться динамично, последовательно, кадрово-фотографично, когда автор занимает позицию наблюдателя – например, в «Трех пальмах» Лермонтова. Пространства, разделенные визуально и обособленные определенной границей, могут выступать в оппозиции: например, «Узник» Пушкина или стихотворение Г.С. Батенькова с тем же названием (пространство тюрьмы *vs* пространство мира за окном).

После работ Б.А. Успенского[90] и Б.О. Кормана[91] выделяют определенные позиции наблюдателя в тексте. «Идеологическая», «фразеологическая», «психологическая» и «пространственно-временная» точки зрения, по Успенскому, могут быть выделены преимущественно в эпосе. Для нас представляет интерес последняя из вышеперечисленных разновидностей, которая характеризуется «фиксированным» и «определяемым в пространственно-временных координатах местом рассказчика»[92]. В лирике как экспрессивном виде искусства может наблюдаться совпадение взгляда персонажа и автора, в этом случае у последнего нет возможности перейти на другой уровень изображения, что также связано с маленьким объемом и неразвитой системой персонажей. В эпике же автор обладает свободой в изображении субъекта и объекта с любого ракурса (большая система персонажей), поэтому пространственное расположение героя не совпадает с авторским. В лиро-эпическом произведении по причине его синтетического характера может встречаться предметная композиция, разворачивающаяся в пространстве, повествование следует от детали к детали, но ощущение движения появляется благодаря фигуре рассказчика, то есть время минимизируется.

[90] Успенский Б.А. Поэтика композиции. С.-Петербург, 2000. С. 22–171.
[91] Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 20–32.
[92] Успенский Б.А. Указ. соч. С. 100.

Лирика наиболее свободно обращается с категорией пространства, в отличие от драмы и эпоса, в которых действие привязано к пространственным картинам. В лирике пространство может быть выражено иносказательно и вовсе отсутствовать. «Однако в то же время лирика способна и воспроизводить предметный мир с его пространственными координатами, которые обладают большой художественной значимостью»[93]. М.Л. Гаспаров придавал значение расположению строк стихотворного текста («композиция текста»[94]), пример тому – оформление стихотворения в форме какой-нибудь геометрической фигуры (ромб, квадрат, треугольник и т. д.)[95].

Лирика по свободе оперирования пространством может быть сравнима с музыкой: «Поэт дает формулу, – пишет П.А. Флоренский, – некоторого пространства и предлагает слушателю или читателю по его указанию самому представить конкретные образы, которыми данное пространство должно быть проявлено <…>. Звуки беспредельно податливы и способны запечатлевать собою пространство любого строения»[96]. Наиболее полная картина пространства воссоздается не без помощи читательского воображения, но на этом этапе литературовед превращается в обычного читателя. Исследуя историю происхождения различных видов искусств, А.Н. Веселовский приходит к выводу, что музыка и поэзия, относясь к синкретическим формам «мусических искусств»[97] и возникнув из ритуально-обрядового хора, зародились одновременно, именно поэтому речь обладает музыкальностью, а музыка – речью[98].

Обобщая вышеизложенное, отметим, что категория пространства представляет собой соединение более мелких типов и различных характеристик. Некоторые типы пространства, изображенные в художественном произведении, не привлекают внимания своей особенностью или странностью, потому что их восприятие автоматизировано. Например, мы с детства знаем о Бабе Яге, о

---

[93] Есин А.Б. Художественное время и художественное пространство // Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. М., 2007. С. 98.
[94] См.: Гаспаров М.Л. Фет безглагольный (композиция пространства) // Избранные работы. М., 1994.
[95] Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С. 27–28.
[96] Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 61–62.
[97] Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 296.
[98] Во второй главе настоящей работы будет идти отдельный разговор о музыкальности ахматовской «Поэмы без героя».

богатырях, о Василисе Премудрой, об Иване-царевиче, едущем верхом на сером волке, но это не значит, что мы считаем их реальными людьми, жившими в какое-то определенное время. «Некоторые коды, – поясняет С. Холл, – могут быть так широко распространены в определенной культуре и усваиваться людьми в таком раннем возрасте, что кажутся не искусственно сконструированными (во всяком случае, в аспекте соответствия между знаками и референтами), а возникшими «естественным» образом»[99]. Поэтому при переходе с одного кода на другой (новый) утрачивается связь с образами, хранящимися в нашей памяти. «Мифы находятся в памяти человека, – пишет В.Б. Шкловский, – как инструменты в кузнице: для работы, а не для хранения»[100]. При утрате ассоциаций и представлений, пространство, введенное в художественное произведение, воспринимается читателем с бóльшим усилием.

В художественной литературе человек помещен в мир, который подобен реальному, но вымышлен автором, потому что литература как вид искусства является «вторичной» реальностью (или «вторичной моделирующей системой», если пользоваться терминологией тартуско-московской школы). Местоположение героя определяет вездесущий автор, и по мере перемещения из одного пространства в другое, в процессе адаптации к нему раскрывается характер героя. Так, вещи, место, не значимые для развития героя, освещаются скупо, не подробно, не неся смысловой нагрузки. В произведениях, где события, освещенные автором, происходят в фантастических пространствах и соответствующих временах, автору необходимо использовать иную лексику (неологизмы) для неизвестных реалий действительности. Степень детализации вещей и мест зависит от точки зрения – например, автора, рассказчика, лирического героя: соответственно, лирика в большинстве своем избегает предметных описаний, в отличие от эпических произведений. Предметные и образные детали[101], использованные в произведении, несут порой важные сведения о пространстве, времени, событии прошлого или будущего, позволяют соединить разные пространства в структуре большого

[99] Цит. по: Михайлов М.М. Художественный текст как «канал связи» и источник информации // Теория художественного текста. М., 2006. С. 176.
[100] Шкловский В.Б. Избранное: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 246.
[101] О разграничении художественной детали и подробности см.: Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981. С. 304–305.

произведения. В частности, в «Поэме Воздуха» М.И. Цветаевой дверь, которая отделяет героя от гостя, выполняет несколько функций: разграничивает два пространства (земное и воздушное), позволяет развернуться следующей сюжетной части и указывает на замкнутость мира героя.

Отдельного внимания заслуживает пространство, вынесенное в заглавие произведения, потому что именно с ним обычно связано основное место совершения события: указывая на тот или иной топос, автор, как герой гоголевского «Вия», очерчивает круг, в рамках которого заложена основная информация. Может быть указано географическое место («Домик в Коломне» Пушкина, «Бородино» Лермонтова, «Господин из Сан-Франциско» Бунина), протяженное пространство («Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева), лишенное четких границ («Маскарад в парке» Ахматовой), аллегорическое («На дне» М. Горького), фантастическое пространство («Волшебная страна Оз» Рут П. Томпсона) – всё это позволяет автору не только перейти к непосредственному повествованию, не вдаваясь в подробности, но и смоделировать определенное пространство. В драме же обычно каждому действию предшествует указанное автором в ремарках пространство (чаще – замкнутое).

«Пространство, – пишет Х.Э. Керлот, – является, так сказать, промежуточной зоной между космосом и хаосом. Если воспринимать пространство в качестве царства всего потенциально сущего, то оно – хаотично; если рассматривать его в качестве сферы, где пребывают все структуры и формы, то оно ближе к космосу. Позже пространство стало ассоциироваться со временем, и это ассоциирование является одним из способов, позволяющих вступить в борьбу с его непокорной природой. Другой (и более важной) была концепция пространства как трехчастной структуры, базирующейся на его трех измерениях. Каждое измерение имеет два возможных движения, включая возможность двух полюсов или двух смыслов. К шести точкам, полученным таким образом, была добавлена седьмая: центр; и таким образом, пространство становится логической структурой. Для того чтобы

завершить его истолкование, в итоге были созданы символизмы уровня и ориентации»[102].

Из приведенной цитаты видно, что пространство имеет достаточно фиксированную структуру, если исходить из того, что за основу взята физическая доминанта. В художественном произведении освоение пространства происходит сложнее: автор старается ввести в текст и воссоздать в нем комплекс простых пространств, которые при этом находятся в едином пространстве текста, поэтому так или иначе взаимодействуют друг с другом. В случае если автор избегает связи пространств или изолирует их друг от друга, создается фрагментарность, серийность, последовательность различных видов пространств, наделенных более или менее определенными характеристиками в зависимости от сюжета или события, значимого для автора. Художественное пространство складывается из всех видов пространств в их взаимосвязи, соотнесенности и последовательности.

1.2. Время как основная категория литературного произведения

В художественной литературе категория изображенного времени тесно связана с аналогичной лингвистической категорией[103]. З.Я. Тураева противопоставляет грамматическое и художественное время, так как последнее способно «участвовать в передаче точки зрения – временно́й, пространственной, психологической, в создании временно́й и пространственной перспективы, в установлении ассоциативных, причинно-следственных и прочих связей между отдельными отрезками повествования»[104]. Литература изображает то, как воспринимает время тот или иной персонаж: мужчина, женщина, ребенок и др., которые находятся в состоянии, например, отчаяния, горя, разочарования или, наоборот, радости, счастья, любви и веры (например, в стихотворении «Подвал памяти» Ахматовой: «Но сущий вздор, что я живу грустя / И что меня воспоминание

[102] Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 414–415.
[103] См. также: Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 5–84.
[104] Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. М., 1979. С. 11.

точит. <…> Уж тридцать лет, как проводили дам, / От старости скончался тот проказник… / Я запоздала. Экая беда!»[105]. Больной и здоровой человек могут воспринимать время и действительность по-разному, что также зависит от характера персонажа, – скорость времени ощущается каждым по-своему: перцептивное время не равно астрономическому. «Настоящее время, – пишет Н.Н. Трубников, – а через него прошедшее и будущее превращаются здесь в отвлеченную математическую величину, в точку, размеры которой неудержимо стремятся к нулю. И эта призрачная, стремящаяся к нулю точка уничтожает реальные размеры настоящего. И она тем ближе располагается к нулю (эта величина настоящего), чем отвлеченнее уровень наших абстракций времени, с одной стороны, и чем выше уровень наших инструментальных его измерений – с другой»[106]. Б.О. Корман вслед за Н.Н. Трубниковым, говоря о восприятии времени человеком, отмечает некоторые свойства художественного времени, которое «крайне субъективно». «Оно может «тянуться» и может «бежать». Мгновение может остановиться, а длительный период «промелькнуть»»[107]. Время автора может отличаться от времени его героев: оно может быть статичным, течь самостоятельно, «замедляться», или «ускоряться», или «пропускаться» относительно повествования.

Практически каждому обществу свойственно восприятие времени как универсальной категории, состоящей из астрологического, антропологического и био-исторического векторов[108], представляющих временные измерения. В одно время заметна тяга к прошлому, в другое – к будущему и настоящему, так и в художественном тексте временная ось произведения всегда является следствием выбора автора. «Художественное время – это сложное переплетение трех порогов восприятия – автора, читателя и персонажей»[109], – так З.Я. Тураевой видится литературное время в художественном произведении.

В литературном произведении часто присутствует реальное художественное время, которое предстает как последовательная цепочка событий, которые могут

[105] Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 2000. С. 227.
[106] Трубников Н.Н. Время человеческого бытия. М., 1987. С. 168.
[107] Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 92.
[108] См. подробнее: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М., 1986. С. 277–279.
[109] Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. М., 1979. С. 15.

быть датированы относительно друг друга. Данной разновидности времени присущи следующие характеристики: однонаправленность и необратимость, безначальность и бесконечность, объективность и неуправляемость. Эти свойства позволяют нам представить время в виде шкалы, где движение идет слева направо, тем самым упорядочивается восприятие событий, которые следуют в хронологическом порядке («Двадцать первое. Ночь. Понедельник. / Очертания столицы во мгле»[110]).

Наравне с реально-объективной разновидностью литературного времени автор может ввести субъективное время, которое характеризуется разнонаправленностью, нелинейностью, дискретностью, даже стремлением в прошлое: события развиваются в направлении из настоящего в прошлое, то есть время «идет» справа налево, что алогично для реального мира. В повседневной жизни невозможно представить человека, который с каждым новым днем приближался бы, например, к рождеству Христову. «Нетрудно представить себе, – пишет Е.Ю. Кондрашина об особенностях реального художественного времени, – модели времени, в которых возможен его обратный ход, а также модели, где время представляется как бы застывшим, неподвижным (например, в произведениях искусства)»[111]. В художественных текстах проявляется это свойство времени, которое позволяет развиваться сюжету. По мнению Д.С. Лихачева, время может отсутствовать в художественном произведении, если в нем нет события, то есть своеобразного движения действия, через которое воспринимается время: «Где нет событий – нет и времени: в описаниях статических явлений, например – в пейзаже или портрете и характеристике действующего лица, в философских размышлениях автора (от последних следует отличать философские размышления действующих лиц, их внутренние монологи, которые протекают во времени)»[112].

С реально-субъективным временем тесно связано психологическое время, для которого не значима внешняя реальность, ибо оно устремлено во внутренние глубины человека. Психологическому времени свойственны оценки этапов жизни (детство, юношество, зрелость), значимости и роли личности в тех или иных

[110] Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 2000. С. 126.
[111] Кондрашина Е.Ю., Литвинцева Л.В., Поспелов Д.А. Представление знаний о времени и пространстве в интеллектуальных системах. М., 1989. С. 67.
[112] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 213.

событиях, их переоценка с временной дистанции, предположения о смерти, развитии собственной судьбы[113]. Психологическое время наиболее ярко проявляется в репликах персонажей при описании индивидуальных переживаний, а «воспоминания, вводимые в рассказ или повесть, усложняют структуру произведения, расширяя временной и событийный пласт повествования»[114] (в «Реквиеме»: «Муж в могиле, сын в тюрьме»[115]). Введение субъективного (в том числе психологического) времени в произведение необходимо, чтобы «приглушить» физическое время, которое линейно и независимо. При обращении художника к субъективному времени появляется возможность уменьшить значимость объективного времени и «растягивать», «удлинять» и «урезать» его. Духовное или сакральное время позволяет отойти от бытового времени. По мнению Н.К. Рябцевой, иррациональный мир включает «мистический, астральный, спиритуальный, оккультный, сверхъестественный»[116] миры, которым свойственно собственное течение времени, что достигается с помощью языка, который «позволяет не только обратить время, остановить его, обогнать или отстраниться от него, но и строить на его основе параллельные, «трансфизические» миры»[117].

При обращении к ирреальному времени необходимо говорить и о пространстве, потому что при таком соединении появляется иррациональный мир, которому может быть свойственно астральное, волшебное, инфернальное, мифологическое, сказочное, фантастическое, зазеркальное время. А собственно художественное время складывается из соединения всех типов времени, потому что оно «не есть непосредственное отражение реального времени. Это образная модель действительности. В нем сочетаются отражение объективного мира (незеркальное, непрямое, иерархическое) и вымысел. Художественное время характеризуется переплетением свойств реального, перцептуального и индивидуального времени»[118], стоит добавить еще и *преобразованное* время (так называемое «пустое» время),

[113] См. подробнее: Головаха Е.И., Кроник А.А. Психологическое настоящее, прошлое, будущее: основные понятия и единицы измерения // Они же. Психологическое время личности. М., 1984. С. 35; Трубников Н.Н. Время человеческого бытия. М., 1987. С. 52–54.
[114] Журавлева А.А. Феномен памяти в художественном творчестве А.П. Чехова: Дисс. ... кандидата филол. наук. Иркутск, 2004. С. 127.
[115] Ахматова А.А. «Проза о поэме» // Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1998. С. 24.
[116] Рябцева Н.К. Аксиологические модели времени // Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997. С. 82.
[117] Там же. С. 94.
[118] Тураева З.Я. Лингвистика текста. М., 1986. С. 87.

которое содержит неважные для сюжета события и которое в повествовании может ускоряться, в описании – замедляться, в диалогах – приравниваться к реальному. «Они (сжатие времени, пропуски в литературном повествовании), – пишет Т. Манн, – полезны и необходимы, ибо долго совершенно невозможно рассказывать жизнь так, как она когда-то рассказывала себя самое. К чему это привело бы? Это привело бы к бесконечности и было бы выше человеческих сил. Кто задался бы такой целью, тот не только никогда не кончил бы, но, обезумев от подробностей, увяз бы уже в начале. На прекрасном празднике повествования и воспроизведения пропуски играют важную и непрерывную роль»[119].

В произведении литературы как словесного вида искусства данная категория представляется сложнее: объектом текста является изображенное событие, что неразрывно связано с автором-творцом, героем, читателем. Так, мы имеем три временных измерения, через призму которых нужно воспринимать произведение. Во-первых, реальное время создания произведения, что является отправной точкой его существования; во-вторых, время, отведенное тексту (это касается и художественных, и нехудожественных текстов), когда он актуален и его читают, то есть *вневременное существование* (актуальное время). В-третьих, время, необходимое для восприятия читающему: сколько часов, дней, лет нужно потратить на прочтение – достаточно субъективное представление. Вышеперечисленные составляющие можно назвать *временем текста*[120], в котором протекает сюжет. Д.М. Сегал назвал вышеперечисленные признаки «ситуацией текста», добавив к ним – «соотношение с внетекстовой «реальностью»»[121]. Б.В. Томашевский писал о своем восприятии текста в целом: «Фабульное время – это время, в которое предполагается совершение излагаемых событий, время повествования – это то, которое занимает прочтение произведения (соответственно – длительность спектакля)»[122]. Фабульное время определяется через прямое или косвенное указание на событие, через «пустое время» или временные промежутки в произведении, и увеличение или уменьшение времени, необходимого для свершения действия или

[119] Манн Т. Иосиф и его братья. М., 1968. Т. 2. С. 595.
[120] По аналогии можно говорить о пространстве автора, пространстве читателя, пространстве текста и т. д.
[121] Сегал Д. Литература как вторичная моделирующая система // Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 12.
[122] Томашевский Б.В. Фабула и сюжет // Теория литературы. Поэтика: Учеб.пособие. М., 1996. С. 180.

произнесения реплики или монолога. Так, вслед за учеными формальной школы следует разграничивать фабульное (что произошло) и сюжетное[123] (как об этом сказано) время. Как отмечал Г.Н. Поспелов, «сюжет – это предметная динамика произведения, это развитие действия; фабула – это его композиционная динамика, это последовательность и мотивировка повествования о сюжете»[124].

Н.И. Джохадзе обращается к немного иной терминологии, называя фабульное и сюжетное время «событийным» и «фоновым»[125], Д.Н. Медриш – «сюжетным» и «событийным»[126], а Ж. Женетт использует термины «история, акт повествования» и «повествовательный дискурс»[127]. В.И. Чередниченко говорит о «временном поле» и «временном сегменте»: последнее понятие в тексте предстает «как временной объем одного обособленного события или совокупности не разобщенных друг с другом событий (то есть событий, расположенных по принципу сильной последовательности). Временное поле произведения – это сумма всех временных сегментов»[128].

Текст и его фабула находятся во временно́й[129] ненаходимости, так как они отграничены от реального времени, существуя «здесь и сейчас». Время эпоса неподвластно изменениям извне: можно уничтожить текст, но не событие. Подтверждением данного тезиса служит работа Л.С. Выготского о рассказе И.А. Бунина «Легкое дыхание», согласно которой все события произведения наносятся на «временную ось» в хронологическом, в данном случае – фабульном порядке, как они бы произошли в реальном времени. Затем Выготский «накладывает» эти события на физическое время, и они получаются разбросанными по «временной оси»[130]. Несовпадение реального и фабульного времени обусловлено тем, что последнее – это художественно-изобразительное время, этот эффект

[123] Б.В. Томашевский объяснял разграничение фабулы и сюжета следующим образом: «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи», – это фабула, а сюжет – «художественно построенное распределение событий в произведении» (Томашевский Б.В. Указ. соч. С. 180–182).
[124] Поспелов Г.Н. Сюжет и ситуация // Вопросы методологии и поэтики. М., 1983. С. 173.
[125] Джохадзе Н.И. К методологии исследования проблемы времени и пространства в искусстве и эстетике // Вопросы философии. 1983. № 1. С. 135.
[126] Медриш Д.Н. Структура художественного времени // Ученые записки Волгоградского пединститута им. А.С. Серафимовича. 1967. Вып. 21. С. 121–142.
[127] Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Он же. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 64–65.
[128] Чередниченко В.И. Реалистические формы изображения действительности. Тбилиси, 1986. С. 22.
[129] См. также см: Ким М.Н. Фабула и сюжет // Он же. Технология создания журналистского произведения. СПб., 2001. С. 259.
[130] Выготский Л.С. Легкое дыхание // Психология искусства. М., 1987. С. 140–156.

достигается с помощью проспекции и ретроспекции, а также «временной инверсии»[131]. Нарушение фабульного времени, или последовательности событий, Б.В. Томашевский называл «временными перестановками», автор «сначала рассказывает, что было после, а затем – что было раньше»[132]. По справедливому суждению А. Цейтлина, время является «основной и непременной предпосылкой сюжетного развертывания <…>. Повествование в литературе всегда расположено «во времени», всегда развивается по законам внешней (хронологической) последовательности и внутренней (каузальной) обусловленности настоящего и будущего – прошлым»[133].

Автор-творец создает временну́ю модель произведения, хотя сам находится вне времени изображаемого события. По мнению М.М. Бахтина, «он [автор. – *С.Х.*] изображает мир или с точки зрения участвующего в изображенном событии героя, или <…> рассказчика, или подставного автора, или <…> ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями к а к е с л и б ы он видел и наблюдал его, к а к е с л и б ы он был вездесущим свидетелем его». Таким образом, автор-творец относится к изображаемому событию «по касательной»[134], так как не участвует напрямую в действии. «Время произведения, – пишет Д.С. Лихачев, – может быть «закрытым», замкнутым в себе, не связанным с историческим временем, или «открытым», протекающим на фоне исторической эпохи. «Закрытое» время протекает только в пределах сюжета, не связано с историческим временем вне пределов произведения. «Открытое» время предполагает наличие других событий, совершающихся одновременно за пределами произведения, его сюжета»[135].

Интерес представляет время самого автора-творца, ибо текст зависим от него до последней строчки: автор как эмпирический человек живет в собственном

---

[131] Ковалева Т.Н. Художественное время-пространство романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. Ставрополь, 2004. С. 4.
[132] Томашевский Б.В. Краткий курс поэтики: Учебное пособие / Вступит. статья, примеч. Л.В. Чернец. 4-е изд. М., 2007. С. 117.
[133] Цейтлин А. Время // Литературная энциклопедия. М., 1928. С. 11.
[134] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Он же. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 288.
[135] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 214.

времени, не связанном с фабульным, и может начать повествование с любого эпизода или момента, не нарушая композиционной целостности произведения. Бахтин говорит об особенном месте автора в произведении, называя его присутствие *авторским временем* («вненаходимость пространственная, временная и смысловая»[136] автора). Это всеохватывающее время, лишенное физического понятия: оно останавливается, когда взгляд автора останавливается, движется, когда автор придает ему импульс.

Напрямую от автора зависит и время героя («говорящего человека»[137]), его реплики, произнесенные в реальном для него времени, позволяют определить время протекания события и его отношение к ним. Герой помещен автором в мир, который воспринимается по-особенному, потому что герой обладает собственным «кругозором», отличным от авторского. Мир, изображенный творцом, приближен к реальному, но между ними невозможно поставить знак равенства. Фабульный мир заимствует категорию времени в различных проявлениях, «утяжеляет» его, делая сложнее.

Герой может быть помещен в настоящее, прошедшее, будущее время в его линейном или циклическом проявлении. Линейное время имеет хронологический вектор. Циклические проявления времени встречаются в смене времен года, дней недели, часов, а также в устойчивых представлениях о жизни и смерти: умирая, старое рождает что-то новое[138]. Социальное время включает черты циклического и линейного времени и обозначает продолжительность времени империй, государств, народов и т. д. Объективное время задано в произведении автором, и герой вынужден его принимать. Культурное время – время, связанное с развитием знаний, накопленных в обществе на том или ином этапе. Жизнь, испытания, работа, любовь – персональное время героя. Также возможно ирреальное восприятие времени: сон (время вне бодрствования), мифологическое, фольклорное, фантастическое, утопическое время. Р.И. Енукидзе считает, что субъект (герой)

[136] Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Он же. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 8.
[137] Бахтин М.М. Слово в романе // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 145.
[138] См. также: Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 98.

является главной координатой художественного произведения, относительно которого и происходит развертывание пространственно-временного континуума[139].

Герой становится объектом внимания не только автора, но и читателя, который также моделирует реальность в основных параметрах, в том числе и во времени[140]. Ю.М. Лотман писал о восприятии читателем текста, который в его руках «получает дополнительную вторичную структуру идеологического, этического, художественного или какого-либо иного типа – значения»[141]. Если воспользоваться лотмановским понятием «внешняя перекодировка»[142], то читатель становится «переводчиком», который был исключен во время создания текста. «Предполагается, что читатель развернет эти зерна других структурных конструкций в тексты. Подобные включения могут читаться и как однородные с окружающим их текстом, и как разнородные с ним»[143].

Читатель все-таки не обладает полной свободой[144], так как вынужден принимать место и время, предложенные автором, и неспособен полностью отграничиться от текста и целей автора (в различных родах литературы «несвобода» читателя проявляется неодинаково). По мнению Бахтина, авторское «высказывание с самого начала строится с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создается. Роль других, для которых строится высказывание <…>, исключительно велика»[145]. С читателем связано два времени: реальное и воспринимаемое (сюжетное), изображенное автором. Реальное время читателя не имеет значения для восприятия событий, которые по отношению к настоящему находятся в прошлом. Чем дальше рукопись автора «уходит» в прошлое, тем больше у читателя возможностей «расширять», «усложнять» время произведения, которое становится все больше оторвано от исторической реальности. А.Г. Горнфельд

---

[139] См.: Енукидзе Р.И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. Тбилиси, 1984.

[140] Необходимо вспомнить известную концепцию Р. Барта, согласно которой автор и читатель противопоставлены друг другу, при этом последний обладает неограниченной свободой, потому что автор, по мнению французского ученого, выполняет лишь функцию «скриптора», который «несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки» (см.: Барт Р. Смерть автора // Он же. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 389).

[141] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 23.

[142] Там же. С. 52.

[143] Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 113.

[144] См.: Золян С.Т. Семантические аспекты поэтики адресата // Res philologica (Памяти академика Г.В. Степанова): Филологические исследования. М.–Л., 1990. С. 351–356.

[145] Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Он же. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 466.

указывает на роль читательского восприятия произведения: «Завершенное, отрешенное от творца, оно (произведение) свободно от его воздействия, оно стало игралищем исторической судьбы, ибо стало орудием чужого творчества: творчества воспринимающих. Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: *наши*, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть. И, как орган определяется функцией, которую он выполняет, так смысл художественного произведения зависит от тех вечно новых вопросов, которые ему предъявляют читатели или зрители. Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель Гамлета есть как бы новый автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения»[146]. А.П. Скафтымов, наоборот, считал, что «читателя <…> ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путям»[147].

Истинно полное художественное время произведения складывается из изображенного времени, непосредственного времени самого автора и интерпретации читателя, но роль каждого во всех родах литературы различается.

В эпосе категория времени реализуется максимально, хотя и там присутствует «дистанция между временем изображаемого действия и временем повествования о нем»[148]. В эпическом тексте есть повествовательная речь (обычно в грамматической форме прошедшего времени), диалоги, реплики, высказывания персонажей, – то, что характеризует героев, а по объему событий, деталей, характеров, запечатленных в произведении, превосходит другие роды литературы. Характеры могут быть показаны автором до мельчайших подробностей: в развитии, деградации, смятении, страхе и в других проявлениях, а образ жизни мыслится полным и завершенным, – что придает произведению максимальное правдоподобие. В.Б. Шкловский отдавал предпочтение темпоральной категории в литературном тексте, так «время действия превращается в эстетический фактор»[149], выполняя эстетическую функцию.

---

[146] Горнфельд А.Г. О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 8.
[147] Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 142.
[148] Хализев В.Е. Эпос // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2006. С. 142.
[149] Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1939. С. 328.

Драма изображает развитие событий и главное – «лиц действующих»[150], но участие автора в действии там сведено к минимуму, так как изначально задано и место, и время действия. Время в драме соответствует реальному (например, ремарки в «Реквиеме» и «Поэме без героя»), не может «убыстряться», «замедляться», присутствовать «пустое время», так как реплики героев произносятся в реальном времени[151], – что связано с ориентацией драмы на театральную сцену, поэтому «драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам»[152] и «требует непрерывной длительности восприятия, так сказать прикованности»[153]. События в драме происходят с максимальной правдоподобностью, а читатель чувствует себя отчасти вовлеченным в действие. Ф. Шиллер писал по этому поводу: «Все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим»[154]. Этого эффекта достигает Ахматова, максимально сближая «Поэму без героя» с драмой (действие разворачивается как бы настоящем, хотя это далекий 1913 год) и актуализируя эпическое начало в произведении.

Лирика предельно свободно обращается со временем. Во-первых, это связано с небольшим объемом произведения (исключение представляют лирические поэмы), во-вторых, часто описывается душевное состояние. «Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к изображению душевной жизни как общей»[155], – так охарактеризовала Л.Я. Гинзбург данный литературный род. В скупости изображения событий кроется сильная сторона лирики, так как она в наименьшей степени привязана к пространственно-временным изображениям:

Да, я любила их, те сборища ночные,-
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеем пахучий, зимний пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,

[150] Аристотель Поэтика. С. 26.
[151] Если говорить о зрительном восприятии, при чтении драмы читатель находиться вне времени, и даже, можно сказать, «за кулисами».
[152] Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 46.
[153] Бройтман С.Н. Драма // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. 3-е изд., стер. М., 2008. Т. 1. С. 307.
[154] Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 58.
[155] Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 7.

Веселость едкую литературной шутки

И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий[156].

В приведенном выше стихотворении Ахматовой важны в первую очередь эмоции лирической героини, поэтому пространственно-временные символы (наличие эпитетов) воспринимаются исключительно субъективно.

Маленький объем лирического произведения содержит многочисленные события (например, стихотворение «Петербург в 1913 году» Ахматовой), реконструируемые не без существенной помощи читателя. «По самой своей сути лирика – разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом, ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека. Но также и антиценностей – в гротеске, в обличении и сатире; но не здесь все же проходит большая дорога лирической поэзии»[157]. Л.Я. Гинзбург вторит В.Г. Белинскому[158] в том, что на «большой дороге лирической поэзии» может поместиться огромный художественный мир писателя во временной протяженности. В лирике заметны сложные отношения между временными пластами: может происходить доминирование одного времени над другим или параллельное сосуществование прошедшего, настоящего и будущего, хотя «во всех случаях лирическое время[159] обладает большой степенью условности, а часто и абстрактности»[160]. Г.Н. Поспелов отмечал, что лирический субъект обладает способностью перемещаться «во времени и пространстве»[161], а Б.В. Томашевский называл лирику жанром без фабулы, так как «мотивы [в ней] гораздо самостоятельнее и самоценнее»[162]. Ю.Н. Тынянов, в свою очередь, отмечал, что «в стихе время совсем не ощутимо, сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией. Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу»[163].

---

[156] Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 2000. С. 128.
[157] Там же. С. 8.
[158] См. подробнее: Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 9.
[159] См. также: Чередниченко В.И. Типология временных отношений в лирике. Тбилиси, 1986. С. 68–70.
[160] Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. 8-е изд. М., 2007. С. 99.
[161] Поспелов Г.Н. Лирика. М., 1976. С. 160.
[162] Томашевский Б.В. Краткий курс поэтики: Учебное пособие / Вступительная статья, примечания Л.В. Чернец. 4 изд. М., 2007. С. 149–150.
[163] Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 1924. С. 120.

Рассмотрев основные роды литературы, остановимся на временно́й (о пространственной было сказано в предыдущем параграфе) точке зрения в этих видах искусства. Конечно же, в эпосе автор обладает бо́льшими возможностями для освещения события: во-первых, ему предоставляется возможность излагать события в той хронологической последовательности, какая ему видится уместной и необходимой, во-вторых, освещать события автор может как от лица одного из персонажей, так и от самого себя. Именно поэтому может происходить совпадение временны́х точек зрения. В случае если события освещаются непосредственно повествователем, то уместно говорить об авторском времени, отличным от иных сюжетных развертываний. Автор-творец излагает события так, чтобы из них выстраивалась последовательная цепь повествования. Если же повествование ведется и от лица автора, и от лица персонажа, то их темпоральные точки зрения могут не совпадать либо существовать параллельно.

В эпосе таких точек зрения (совпадающих, дополняющих друг друга, параллельно развивающихся) может быть очень много. В драме же события изображаются последовательно, а фигура автора или повествователя исключена из театрального действия, так что функция видеть последовательность всех действий с точки зрения, не совпадающей с точкой зрения персонажей, отводится зрителю или читателю.

В лирике как эмоционально-экспрессивном искусстве, где фигура автора ярче всего проявляется, высказывание принадлежит одному субъекту, а выражение различных временных точек зрения практически невозможно, что связано как с объемом произведения, так и с сиюминутностью высказывания, вследствие чего происходит сближение автора и читателя: «И упало каменное слово / На мою еще живую грудь. / Ничего, ведь я была готова, / Справлюсь с этим как-нибудь. / У меня сегодня много дела: / Надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела, / Надо снова научиться жить. / А не то… Горячий шелест лета, / Словно праздник за моим окном. / Я давно предчувствовала этот / Светлый день и опустелый дом»[164]. Введение в начале «Реквиема» образа женщины, «стоящей» за героиней, усиливает данный эффект.

[164] Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1998. С. 26.

Изображая определенное эмоциональное состояние или настроение[165], лирика, как правило, обращается к опыту прошлого. В коротких стихотворениях увидеть временну́ю ретроспекцию сложнее, но в лиро-эпических жанрах данная направленность времени наблюдается четче. В итоговом произведении Ахматовой присутствует три уровня, которые тесно связаны со временем действия самого произведения: прошлое (1913-1914 до 1921 гг.), постпрошедшее (события до 31 августа 1941г.), настоящее и воспоминания (1941-1961гг.).

Художественное время неоднородно как при восприятии читающего, так и в событийном, фабульном порядке, а переход от одного времени к другому может быть не аргументирован. Художественное время характеризуется движением: «течение времени, в частности, зависит от того, насколько тесно, «компактно» изображаются события. Нет времени вне событий (событий – в самом широком понимании этого слова). Большое количество событий, совершившихся за короткое время, создает впечатление быстрого бега времени. Напротив, малое количество создает впечатление замедленности. Останавливают время описания (описания природы, в частности)»[166], – писал Д.С. Лихачев о романах Достоевского и Тургенева. Говоря о художественном времени в древнерусской литературе, исследователь отмечает другое свойство данной категории: «В эпосе применяется особый, эпический метод изображения времени: время развивается в пределах сюжета, события сюжета определяют время. Если событий много – «много», то есть длительно, представлено и художественное время. Если событий нет – художественное время пробегает мгновенно, условно отражаясь только в эпической формуле «тридцать лет и три года» и пр.»[167]. Кажущаяся противоречивость двух приведенных суждений устранима: достаточно разграничить художественное время текста на время, изображаемое автором, и время, воспринимаемое героем. М.Б. Ахундов писал по этому поводу: «Трудно принять утверждение о равномерном течении времени, ибо это предполагает нечто контролирующее скорость потока времени. Если же время рассматривается «без всякого отношения к чему-либо

[165] О различных эмоциональных состояниях лирического субъекта в лирике см.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 62.
[166] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 216.
[167] Там же. С. 263.

внешнему», то какой смысл может иметь положение, что оно течет неравномерно»[168].

Художественное время в том или ином литературном произведении может быть «открытым» (выходить за рамки сюжета) и «закрытым» (ограничиваться сюжетом). Время может передаваться иносказательно, символично: например, образ дороги как жизненного пути или смерти в виде аллегорической старухи с косой или пожилого человека с часами (последний образ в большей степени характерен для европейской литературы). Лихачев считал, что «время – явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание писателем»[169]. В конечном счете, художественное время – это «полифоническая»[170], разнонаправленная и мифологическая категория.

Изучение художественного времени породило отдельное направление в теории литературы – художественную темпорологию[171], которая опирается на ряд понятий, разработанных в различных областях знаний.

1.3. Хронотоп. Типы хронотопов. Модели времени и пространства

Время и пространство – основополагающие параметры как реального, так и художественного мира. На протяжении всего своего существования человек пытался создать модель пространства и времени, подчинив их определенной иерархии, пытаясь подвести эти категории под конкретные параметры. Тем не менее сегодня перед нами большое разнообразие представлений о времени и пространстве. «Признание различных видов пространства-времени, – отмечает А.А. Егоров, – в

[168] Ахундов М.Д. Проблема прерывности и непрерывности пространства и времени. М., 1974. С. 338.
[169] Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 211.
[170] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 3.
[171] См. подробнее: Мейен С.В. Понятия времени и типология объектов (на примере геологии и биологии) // Диалектика в науках о природе и человеке. М., 1983. С. 311–317; Молчанов Ю.Б. Проблема времени в современной науке. М., 1990. С. 89–94; Казарян В.П. Понятие времени в структуре научного знания. М., 1980. С. 73; Фридман А.А. Мир как пространство и время. М., 1965. С. 102; Мостепаненко А.М., Мостепаненко В.М. Четырехмерность пространства и времени. Л., 1966. С. 33; См. подробнее: Левич А.П. Мотивы изучения времени // Феномен и ноумен времени. М., 2005. Т. 2. С. 1–8.

бесконечном мире и есть признание того, как содержание сбрасывает старую форму и создает новую: каждое пространство-время конкретно, преходяще, возникает и уничтожается, и в ряде случаев изменения в элементах системы – причина возникновения новых пространственно-временных отношений взамен старого пространства-времени»[172].

Выше уже шла речь о знаменитом споре Лессинга с Гердером, посвященном соотношению живописи и поэзии. Так, по мнению А.И. Белецкого[173], эти два искусства конкурируют друг с другом, несмотря на их внешнюю противопоставленность. «Если изобразительное искусство, – читаем в книге Б.А. Успенского, – предлагает достаточно бóльшую конкретность в передаче собственно пространственных характеристик изображаемого мира, но в то же время допускает полную неопределенность в отношении характеристик времени, – то литература, напротив, связана в первую очередь не с пространством, а со временем: произведение литературы, как правило, довольно конкретно в отношении времени, но может допускать полную неопределенность при передаче пространства»[174].

Пространство и время в реальной жизни представляют своеобразное единство, так как о событии мы судим по месту и времени его совершения. В художественной литературе эти категории могут быть «разорваны» и представлены по отдельности (как это отмечалось ранее), но их слияние в литературном произведении после исследований М.М. Бахтина называют хронотопом[175] (термин был заимствован из естественных наук[176]). Жанровые особенности кроются именно в хронотопе, точнее, в одной из его частей – времени. Бахтин применил термин хронотоп к роману, но в других жанрах «время-пространство» может быть представлено по-

[172] Егоров А.А. Диалектическое отношение пространства-времени к материальному движению. Л., 1976. С. 12.
[173] Белецкий А.И. В мастерской художника слова // Он же. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 230–232.
[174] Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 131–132.
[175] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235–236.
[176] А.А. Ухтомский говорил о хронотопе как о физической пространственно-временной модели, окружающей человека и предметы: «И вот, кстати сказать, – пишет Ухтомский, – в чем я вижу чрезвычайное приобретение для человеческой мысли в таком точном и в то же время ярко конкретном понятии, как «хронотоп», пришедшим на смену старым отвлеченностям «времени» и «пространства». С точки зрения хронотопа существуют не отвлеченные точки, но живые и неизгладимые из бытия события; те зависимые (функции), в которых мы выражаем законы бытия, уже не отвлеченные кривые линии в пространстве, а мировые линии, которыми связывается давнопрошедшее событие с событиями данного мгновения, а через них – с событиями исчезнувшего вдали будущего» (Ухтомский А.А. Письма // Пути в незнаемое. М., 1973. Сб. 10. С. 398).

разному. После разграничения Бахтиным[177] романов по особенностям хронотопа (топографический, психологический, метафизический) в литературоведении появилось много исследований данной категории[178]. Так, Д.С. Лихачев, следуя идеям Бахтина, определяет время как главенствующий вектор произведения: «Художественное время – явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое и философское его понимание писателем»[179]. Ю.М. Лотман, напротив, придает первостепенное значение пространству, так как «язык пространственных представлений принадлежит к первичным и основным»[180].

Б.М. Гаспаров при анализе композиции романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» вводит понятие «временно́го контрапункта», на основе которого строится всё произведение. «Принцип контрапункта, – пишет Б.М. Гаспаров, – то есть совмещения нескольких относительно автономных и параллельно текущих во времени линий, по которым развивается текст <…>. Неодновременное и неравномерное вступление разных линий и различная скорость их протекания создают бесконечное разнообразие их переплетений, при которых любые отдельные линии развития то далеко расходятся, то на какое-то время сливаются в один поток, каждый раз совмещаясь друг с другом различными своими фазами. Психологически

---

[177] О соотнесенности и исследований М.М. Бахтина с работами, например, А.А. Потебни, А.П. Скафтымова см.: Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011.

[178] Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе: Дисс. … док. филол. наук. М., 2007; Жеребцова Е.Е. Хронотоп прозы А.П. Чехова как явление поэтики и онтологии: Дисс. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2003; Меркулова И.И. Хронотоп дороги в русской прозе 1830–1840-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2007; Березина Н.В. Хронотоп ранней прозы М.А. Булгакова: Дисс. ... канд. филол. наук, СПб., 2006; Горлов Б.В. Два хронотопа испанской культуры: эстетические доминанты: Дисс. ... канд. филос. наук. М., 2006; Борисова Е.В. Свойства художественного времени в отечественной инструментальной музыке 70–90-х годов XX века: Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2005; Модина Г.И. Пространство и время в исторических романах Диккенса «Барнеби Радж» и «Повесть о двух городах»: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1997; Каргина М.И. Пространство и время в мифологии Мордвы: Автореферат дисс. ... канд. культурологи. Саранск, 1997; Кусаинова Т.С. Темы «пространство» и «время» в лексической структуре художественного текста: По роману В. Набокова «Другие берега»: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1997; Ирза Н.Д. Художественное пространство-время и современный синтез искусств: (на материале участия музыки в экранных искусствах): Автореферат дисс. ... канд. филос. наук. М., 1993; Носков А.В. Онтология времени и онтология пространства как основания различения фундаментальных ориентаций в философии: Дисс. ... канд. филос. наук. Томск, 1996; Шолина Н.В. Художественное пространство и время в творчестве Роберта Шекли: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2000; Заманова И.Ф. Пространство и время в художественном мире сборника Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»: Дисс. ... канд. филол. наук. Орел, 2000; Антонова Е.Я. Пространство и время в ранней прозе Джеймса Джойса: «Дублинцы» и «Портрет художника в юности»: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1999; Погодина Е.В. Специфика речевого функционирования категорий «пространство» и «время» в автобиографической прозе: На материале произведений М. Осоргина и И. Бунина: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2002 и мн. др.

[179] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 211.

[180] Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Избранные статьи: В 3-х т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 447.

и символически весь этот процесс может быть интерпретирован как преодоление линейного течения времени: благодаря симультанному восприятию разнотекущих, то есть как бы находящихся на разных временных фазах развития линий, слушатель оказывается способен выйти из одновременного, однородного и необратимого временного потока и тем самым совершить символический акт преодоления времени, а значит, и «преодоления смерти»»[181].

М. Эпштейн принял термин, введенный Бахтиным, но предлагал поменять местами корни – *топохрон*. Бахтин придавал главное значение в хронотопе времени, Эпштейн – месту, потому что в российской цивилизации пространство преобладает над временем. «Пытаясь применить понятие «хронотопа», – поясняет исследователь, – к российско-советской цивилизации, обнаруживаешь любопытную закономерность: хронос в ней вытесняется и поглощается топосом. Хронос стремится к нулю, к внезапности чуда, к мгновенности революционного или эсхатологического преображения... А топос, соответственно, стремится к бесконечности, к охвату огромной страны, континента, а далее и всего мира. Хронотоп здесь переворачивается в **топохрон**, время опространствлено»[182]. Использовать данный термин можно, например, по отношению к лирике, где может отсутствовать время[183], а повествование строится на пространственных образах.

В филологии, как и в философии, используется понятие континуума[184] (от *лат.* continuum – непрерывное, сплошное). Этот термин обозначает движение, протекающее во времени, или последовательность фактов в тексте. Но невозможно поставить знак равенства между хронотопом и континуумом, потому что «хронотоп определяет художественное *единство* литературного произведения в его отношении к реальной действительности»[185] и определяет жанровые особенности литературного произведения. Это «единство» или «слияние» мыслится как целая составляющая единица текста, где «приметы времени раскрываются в пространстве,

---

[181] Гаспаров Б.М. «Временной контрапункт» как формообразующий фактор романа Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов. 1990. № 3. С. 250.
[182] Эпштейн М. Хроноцид: Пролог к воскрешению времени // Октябрь. 2000. № 7. С. 157–171.
[183] Об отсутствии или остановке времени с позиции читателя и повествователя см.: Пятигорский А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 12–14.
[184] Сапаров М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 85–104.
[185] Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235; курсив мой. – *С.Х.*

и пространство осмысливается и измеряется временем»[186]. Континуум делим (в отличие от хронотопа) на пространственный и временной, так как он представляет собой непрерывное движение, а в художественном тексте – нарушение реальной последовательности событий или фактов. Хронотоп раскрывается именно в событии, континуум присутствует на протяжении всего произведения: перемещение из одного пространства в другое – пространственный континуум, движение из одного времени в другое, даже с нарушением хронологической последовательности – временной континуум. Хронотоп тяготеет к ограниченным картинам, где не полностью проявившиеся черты времени или пространства достраиваются по принципу целостности места и времени события. В поэме «У самого моря» можно однозначно определить составляющие хронотопа – время (1914 год) и пространство (Херсонес)[187], потому что повествовательное начало превалирует над лирическим.

В художественных текстах возможно присутствие различных хронотопов, находящихся в одном континууме, достигнутом с помощью внутритекстовых связей. Однако в лингвистике хронотоп не «прижился» и оказался невостребованным[188], что объясняется особенным положением художественного текста среди других текстов.

Как в реальной действительности, так и в художественном тексте невозможно находиться в одно и то же время в разных местах, но реально быть в разное время в одном месте. И.Р. Гальперин, ссылаясь на Х. Паррета, называет это явление «асимметрией[189] времени и пространства», объясняя его «природой человеческого опыта»[190]. «В самом деле, в нашей повседневной жизни мы не ощущаем пространство столь непосредственно, как мы чувствуем течение времени. Переживание времени связано с переживанием нашего собственного «я», с переживанием нашего собственного существования. «Я существую» значит «я

[186] Там же.
[187] Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 2000. С. 132, 142.
[188] См. подробнее: Ревзина О.Г. Хронотоп в современном романе // Художественный текст как динамическая система. М., 2006.
[189] См. об асимметрии пространственных и временных значений в русском языке: Пепе И. Пространственность, предлоги, локальные отношения, картины мира и явления асимметричности // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2004. № 3. С. 61–74.
[190] Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 2009. С. 95.

существую сейчас», однако существую в некоем «вечном теперь» и чувствую себя тождественным самому себе в неуловимом потоке времени»[191].

В. Келдыш пишет о восприятии мира в начале XX века: «Социальные обстоятельства окружающего бытия, становясь все более колеблемыми и изменчивыми, утрачивая авторитет законности, давности, прочности, лишались былой – гнетущей и давящей – власти над человеком. Высвобождение из-под их диктата активных начал человеческой жизни, переоценка отношений личности и среды – таков главный итог, извлеченный русским реализмом из кризисной общественной ситуации»[192].

Разрушение привычных представлений о времени и пространстве позволило наделить эти (достаточно абстрактные) категории новыми характеристиками и свойствами и экспериментировать с ними. Изображение собственной модели времени и пространства становится одной из целей авторов, считающих свое отображение действительности особенным, новым, непохожим на другие. «В наши дни, – писал Евгений Замятин, – единственная фантастика – это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня – Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты: завтра – мы совершенно спокойно купим место в спальном вагоне на Марс. Эйнштейном сорваны с якорей самое *пространство и время*. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности – разве может не быть фантастическим, похожим на сон? <…> После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения – окончательно погибли прежнее *пространство и время*. Нам, протитрованным сквозь Шопенгауэра, Канта, Эйнштейна, символизм – нам известно: мир, вещь в себе, реальность – вовсе не то, что видят»[193]. Е.Г. Местергази поясняет, чем вызвано развитие научной мысли: «Именно изменение взгляда на действительность и на задачу, стоящую перед художником, и обеспечило важнейшие «перемены» в культуре, ее движение»[194].

А. Эйнштейн «подточил» основы бытия – время и пространство, являющиеся основополагающими координатами в картине мира. Работа Бахтина, посвященная

[191] Рейхенбах Г. Философия пространства и времени. М., 1985. С. 130.
[192] Келдыш В. Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 12.
[193] Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е.И. Избр. произв.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 382. Курсив мой. – *С.Х.*
[194] Местергази Е.Г. Литература и реальность в XX веке // Литература и реальность: XX век: Сб. ст. СПб., 2007. С. 39.

хронотопу, оказалась своевременной, отражающей изменения в умах людей. Слово «хронотоп» в том значении, в каком его употреблял Бахтин, нуждается в пояснении, потому что в современном литературоведении хронотоп приобрел множество значений, а определяющие, характеризующие особенности стерлись из-за свободного (и подчас – некритического) оперирования данным термином.

Говоря о хронотопе в трактовке Бахтина, нужно отметить, что исследователь говорил о хронотопе применительно к роману, где встречаются более мелкие хронотопы: «В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем один из них является объемлющим, или доминантным <…>. Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях <…>. Общий характер этих взаимоотношений является диалогическим (в широком понимании этого термина)»[195]. Бахтин выделяет хронотоп дороги, замка, лестницы, площади, порога и др.

В нашем представлении (с опорой на работы Бахтина), хронотоп – это законченная, целостная сюжето- или жанрообразующая модель художественного текста (своего рода пространственно-временная организация не только произведения, но и суммы текстов). Бахтин рассматривал различные сюжетообразующие хронотопы[196], уместно, например, говорить о хронотопе дома в драме Чехова «Три сестры», где основные события произведения происходят именно в этом месте. В романе же «Война и мир» хронотоп дома отдельных семей не предстает целостным для произведения, так как у Толстого представлены другие виды хронотопов, связанные со временем и местом сражений (в которых участвуют главные герои), биографией, историей страны. В «Поэме без героя» в первой части присутствует хронотоп дома (Фонтанный дом) с предметами, обладающими

[195] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Он же. Эстетика словесного творчества. М., 1976. С. 401.

[196] В последнее время наблюдается спекуляция понятием «хронотоп», появляются странные или вовсе неуместные для литературоведческого анализа словосочетания типа «хронотоп женщины», «хронотоп мужчины» и пр. (см., например: Говендо Т.Х. Некоторые вопросы неконвенциональной поэтики в поздних трудах Джеймса Доуссона // Актуальный лабиринт. М., 1992. Вып. 3. С. 12–21; Хазанкович Ю.Г. Хронотоп и хронотопические ценности // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 4. С. 176).

хронотопическими чертами («Я сама, как тень на *пороге*, / Стерегу последний уют»[197], «А по *набережной* легендарной / Приближался не календарный – / Настоящий Двадцатый век»[198], «Он – на твой *порог*»[199] [курсив мой. – С.Х.]), однако в во второй и третьей части пространство и время, входящие в состав хронотопа, «расширяясь», как бы «разрывают» его изнутри.

Нужно также отметить, что литературоведы относятся к понятию хронотопа неоднозначно. Л.М. Крупчанов считает хронотоп теоретическим термином, который «невозможно использовать как рабочий». По мысли ученого, «литературовед вынужденно анализирует временны́е и пространственные особенности произведения дифференцированно, обозначая их раздельно, как «художественное время» и «художественное пространство»»[200]. С одной стороны, с этим сложно не согласится, поскольку пространственно-временная организация произведения индивидуальна и соответствует определенным авторским установкам. Однако если рассматривать хронотоп не на уровне входящих в него времени и пространства, а именно в их единстве, то это понятие может быть «рабочим».

Нам представляется уместным говорить о хронотопе как об отражении авторской картины мира, явленной через временны́е и пространственные характеристики. Хронотоп ни в коем случае не сводим ко времени и пространству, которые не выполняют сюжето- и жанроорганизующей функции.

Не отрицая работ Бахтина, предложим немного иную классификацию хронотопов. Нам представляется оправданным выделение следующих типов: *исторический, биографический, культурный, мифологический* (ниже каждый из них будет охарактеризован отдельно). Каждый из названных хронотопов может включать и более мелкие разновидности «времени-пространства» (хронотопы встречи, дороги, комнаты, порога, «присутственного места»[201], хронотоп самоубийства[202] и др.), которыми изобилует практически любое литературное

[197] Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1998. С. 172.
[198] Там же. С. 186.
[199] Там же. С. 188.
[200] Крупчанов Л.М. Теория литературы. М., 2012. С. 243.
[201] Шутая Н.К. Сюжетные возможности хронотопа «присутственное место» и их использование в произведениях русских классиков XIX в. (на примере прозаических произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и Л.Н. Толстого) // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2005. № 5. С. 65.
[202] См.: Карякин Ю. Новый хронотоп // Достоевский и канун XXI века. М., 1989. С. 640.

произведение. Это объясняет, почему ученые предпринимают попытки дополнить «список» бахтинских хронотопов. Так, Н.К. Гей **часы** («говорят о временном бытии и неизменном движении времени»), **реку** («ток воды – это материальное олицетворение невещественного движения времени во всем и поверх всего. Вода подобна времени в своем стремлении из неизвестного в неизвестность») и **тень** («в этом неразлучном существовании человека и его тени запечатлена своеобразная симметрия человека настоящего и прошлого»)[203] наделяет хронотопическими чертами. Это список можно продолжить большим количеством мелких хронотопов[204], где соединение времени и пространства не мыслится без события[205].

В отечественном литературоведении есть ряд работ, посвященных времени и пространству и отражающих основные тенденции в изучении этих категорий в художественном тексте. В поэзии Пушкина И.А. Орлова акцентирует внимание на состоянии главного героя, которое выражается в форме отдаления или приближения (события, предметы и т. д.), рассматривает горизонтальное символическое пространство, выразившееся в образе «дали»[206]. К символам, обладающим пространственной семантикой (дверь, сад, лестница, лес), обращается М.В. Смирнова, которая отмечает горизонтальные и вертикальные значения символов-образов[207]. Т.А. Кошемчук при анализе стихотворений Тютчева рассматривает образ бездны (в том числе и на уровне цветовой символики) как отсылку к христианским мотивам (грехопадения, отторжения Бога, душевной темноты и т. д.) в философской лирике поэта, что непосредственно отсылает к библейскому тексту[208]. Особенностям художественного времени в их связи с динамикой сюжета посвящена статья Д.И. Черашней. Исследователь, рассматривая композицию «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама, отмечает разнонаправленность времени: «настоящее земное время», «настоящее время

---

[203] Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст–74: литературно-теоретические исследования. М., 1975. С. 224.
[204] Неклюдов С.Ю. Время и пространство в былине // Славянский фольклор / Отв. ред. Б.Н. Путилов, В.К. Соколова. М., 1972. С. 18–45.
[205] В частности, В.Г. Щукин предлагает в любом *месте* видеть хронотоп, если там совершается событие (см.: Щукин В.Г. О филологическом образе мира (философские заметки) // Вопросы философии. 2004. № 10).
[206] Орлова И.А. Образ дали в поэзии А.С. Пушкина // Русская речь. 2008. № 4. С. 9–13.
[207] Смирнова М.В. Герой пути и путь героя в романе А. Битова «Улетающий Монахов» // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2008. Вып. 3, ч. 1. С. 18–25.
[208] Кошемчук Т.А. «Бездна» в христианской традиции и в поэзии Ф.И. Тютчева // Русская речь. 2008. № 4. С. 14–20.

лирического героя», «ближайшее время Я-поэта», «свидетельство повествователя», «пророчество повествователя о судьбе поэтического творчества Я», «вечное настоящее Я-поэта», что предопределяет темп стихотворения, построенного по «принципу двунаправленной композиции»[209]. Анализу лексических единиц, обладающих пространственной символикой, и многовариантности образа «угла» в произведениях Достоевского посвящена работа М.Н. Панкратовой[210]. О.-Э. Хайнжамц рассматривает пространственный символизм в прозе Нагибина, для которой особенно значима временна́я перспектива[211].

Особого внимания заслуживает статья Л.Г. Чапаевой, которая анализирует идеологическое противостояние западников и славянофилов как отражение представлений о времени и пространстве в 1830–1840-е годы. «<…> и время, и пространство у славянофилов оказывается ограниченным, замкнутым, у западников – безграничным, нацеленным в будущее в отрыве от прошлого, но в тесной взаимосвязи с европейским, понимаемым как общечеловеческое»[212]. Можно говорить о русской и западноевропейской картине мира, где для первых характерно обращение к прошлому (сентиментальность, ностальгия и т. д.), а для вторых – устремленность в будущее (прагматизм, человек – главное звено в истории)[213]. Обращаясь к национальной теме и анализируя произведения Тургенева и Гончарова, которые отводили огромную роль усадебному локусу, М.В. Глазкова приходит к выводу, что Тургенев воспринимает усадьбу как прошлое, а Гончаров – как будущее[214]. О разделении и времени (настоящее и прошлое и, следовательно, будущее), и пространства (географическое место и идеология), зависящего от выбора героя, в рассказах М.А. Шолохова идет речь в работе О.Я. Алексеевой,

[209] Черашняя Д.И. Динамика сюжета: Встречное движение времени в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама // Человек.RU. 2010. № 6. С. 214–215.
[210] Панкратова М.Н. «Световая» лексика и пространство «угла» в творчестве Ф.М. Достоевского // Филологический журнал. 2007. № 1. С. 174–189.
[211] Хайнжамц О.-Э.Приметы времени в языке художественной прозы Ю. Нагибина // Русская словесность. 2007. № 1. С. 67–69.
[212] Чапаева Л.Г. Пространство и время в идеологическом дискурсе славянофилов и западников в 30–40 гг. XIX в. // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2007. № 2. С. 32–38.
[213] См. также: Минаева С.С. Россия – Запад: русские писатели второй половины XIX века о своих зарубежных впечатлениях (А.И. Герцен, Ф.М. Достоевский, М.Е. Салтыков-Щедрин) // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2007. № 3. С. 91–96; Тиме Г.А. О феномене русского путешествия в Европу. Генезис и литературный жанр // Русская литература. 2007. № 3. С. 3–18.
[214] Глазкова М.В. Русская усадьба в мифологическом аспекте («Обрыв» И.А. Гончарова и «Новь» И.С. Тургенева // Филологические науки. 2007. № 2. С. 92–99. См. также: Богданова О.А. Роль «усадебной культуры» в формировании феномена русской классической литературы XIX века // Филологические науки. 2008. № 6. С. 14–23.

которая выделяет ряд бинарных оппозиций («свое – чужое», «хутор – город» и пр.) в структуре ранних рассказов писателя[215].

Многочисленные работы, посвященные художественному пространству и его формам, часто выделяют один пространственный признак как доминантный или концептуальный. Эту роль могут играть как образы «спасительного гнезда»[216], «хранительного крова»[217] (замкнутое пространство), «городского пространства»[218] (как суммы мелких пространств), так и авторское пространство[219], оппозиция пространств[220], пространство сознания (невещественное)[221], концептуализация

[215] Алексеева О.А. Специфика художественного пространства в ранних рассказах М.А. Шолохова // Филологический журнал. 2007. № 1. С. 183–187.
[216] Шеваров Д.Г. Гнездо: перечитывая С.Т. Аксакова // Новый мир. 2008. № 12. С. 120–132.
[217] Жабина Е.М. Мотив дома – «родительские сени» в поэзии пушкинской поры // Русская речь. 2009. № 1. С. 12–18.
[218] См.: Майорова Е.В. Структура городского пространства в романе Г. Казака «Город за рекой» (к постановке пространства) // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2007. Вып. 3, ч. 2. С. 37–42; Мурин Д.Н. Петербургский литературный текст // Русская словесность. 2007. № 8. С. 6–12; Уиллис О. Принципы организации и функции городского пространства в ранней прозе В.В. Набокова берлинского периода // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2008. № 3. С. 62–68; Богомолов С.А. Художественное пространство британской империи в творчестве Дж. Конрада // Вестник Оренбургского государственного университета. 2004. № 6. С. 21–27; Михайлова А.Ю. Художественное пространство города в новелле Э.Т.А. Гофмана «Мастер Мартин-Бочар и его подмастерья» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4. С. 907–910.
[219] Минакова И.А. Художественное время как ключ к ментальному и психологическому пространству личности автора // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер.: Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. 2009. № 12. С. 20–29.
[220] Рычкова Е.В. Символическая оппозиция «своего – чужого» пространств в художественном пространстве памятников словесности зауральских старообрядцев // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 10. С. 83–87.
[221] Линькова Л.Н. Репрезентация ментальных пространств в художественном тексте // Когнитивные исследования языка. 2012. № 11. С. 223–225; Савелова Л.В. «Пограничное» художественное сознание в прозе Н.С. Лескова 1860–1870-х годов: границы пространства и пространство «границы» // Intuitus mentis русских писателей- классиков. Ставрополь, 2010. С. 105–111; Урванцев Г.В. Освоение метальных пространств в художественных произведениях, относящихся к различным видам дискурса // Гуманитарный вектор. 2016. Т. 11. № 5. С. 92–99; Воронцова Т.И. О реализации хронотопа в ментальных пространствах художественного произведения (на материале жанра баллады) // Проблемы современной филологии и лингводидактики. Сборник научных статей. СПб., 2017. С. 5–8.

пространства[222], определенные формы пространства или его разновидности[223], метафорическое / отсылочное[224] пространство и т. д.

В литературоведении есть огромное количество работ, авторы которых рассматривают время и пространство как единство[225] (при этом не всегда ссылаясь на Бахтина), а также противопоставляют их[226]. Большое количество форм времени и пространства, «размывание» границ хронотопа ставят вопрос о введении термина, который объединял бы указанные координаты художественного текста. Мы предлагаем перейти на следующий уровень в понимании хронотопа: мелкие хронотопы, как было указано выше, входят в более объемные или крупные (исторический, биографический, культурный[227]), которые, в свою очередь, – в

[222] Асоян Ю.А. Теория художественных пространств В.А. Фаворского и П.А. Флоренского (1920-е годы) // Культурология. 2014. № 1. С. 42–66; Асоян Ю.А. Русская теория художественных пространств 1920-х годов: Николай Тарабукин // Высшее образование сегодня. 2017. № 9. С. 58–66; Замесов В.Н. Кризис паразитарного сознания. Что дальше // Актуальный лабиринт. М., 1992. Вып. 3. С. 12–21; Шуб М.Л. Художественное пространство сквозь призму современных философско-культорологических концепций // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2007. Т. 12. № 2. С. 87–93; Попова Т.Г., Шубина А.О. Художественная картина мира как концептуализированное художественное пространство // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер.: Лингвистика. 2010. № 1. С. 10–12; Дормидонтова В.В., Белкина Т.Л. Садово-парковое пространство как художественная интерпретация научной картины мира // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2010. Т. 16. № 3. С. 81–88; Ткачева Р.А. Художественное пространство как основа интерпретации художественно мира: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. Тверь, 2002.

[223] Орлова Е.В. Театральное пространство в структуре художественного пространства: Системный анализ // Аналитика культурологи. 2010. № 18. С. 32–41; Прокофьева В.Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № 11. С. 87–94; Джорджвилл Л. Художественное пространство трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 254–263; Пивоварова И.А. Мифопоэтическое пространство в художественном мире прозы А.А. Кондратьева // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2012. № 1. С. 34–40.

[224] Павлова Т.Л., Ларина Н.А. Диалогическое пространство переписки Валерия Брюсова и Нины Петровской как способ конструирования художественного пространства романа «Огненный ангел» // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3. С. 258–267; Сербина Н.В. Межпредметное пространство в картине как элемент художественного языка // Перспективы науки. 2010. № 3. С. 68–72.

[225] Давиденко О.С. Все мы немного у жизни в гостях: художественное пространство и время в лирике Анны Ахматовой // Вестник Евразии. 2005. № 1. С. 5–17; Сагитова Г.Р. Художественное пространство и время в драматургии А. Гилязева // Вестник Башкирского университета. 2007. Т. 12. № 3. С. 113–114; Кравцова Е.И. Художественное время и пространство в лингвокультурологическом дискурсе // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 3. С. 278–281; Морозов Д.В. Художественное пространство-время в романе Набокова «Машенька» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2007. № 1. С. 165–169; Хамзина К.М. Художественное время и пространство в казахских повестях (70-е–80-е годы XX века) // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2011. № 1. С. 162–164; Юрасова Н.Г. Пространство и время в пространственном мире В.В. Маяковского: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2008; Семенов А.Н. Пространство и время художественного текста // Вестник Югорского государственного университета. 2005. № 1. С. 100–108; Щербак Н.Ф. Пространственно-временные особенности художественного нарратива (игра со временем в романе Владимира Набокова «Ада») // Актуальные проблемы языкознания. 2018. Т. 7. С. 168–171; Федорова М.Н. Периферийное время и способы его выражения в художественных повествовательных текстах // Вестник Бурятского государственного университета. 2007. № 7. С. 76–81.

[226] Дюдяева В.Е. Художественная концептуализация в Набокова: время vs пространство // Известия Южного федерального университета. 2010. № 3. С. 139–144.

[227] Наша цель – не «породить» большое количество хронотопов, а выстроить их иерархию, которая упростила бы анализ художественного текста.

общий хронотоп произведения (гиперхронотоп[228]). Остановимся на классификации типов хронотопа подробнее.

Исторический хронотоп характеризуется местом и временем события или основными историческими фактами. Как отмечает Ю.М. Лотман, «прошедшее дается в двух его проявлениях: внутренне – непосредственная память текста, воплощенная в его внутренней структуре <…> и внешне – как соотношение с внетекстовой памятью»[229]. Стихотворение «Бородино» уже в названии несет исторические реалии, связанные с войной 1812 года, Наполеоном, Кутузовым и кровавым сражением между русскими и французами. Основа данного хронотопа – подлинность, так как исторические факты доминируют над художественным вымыслом: объект или фон изображения – историческая действительность. Так, в романах А.Н. Толстого «Петр Первый» и М.А. Шолохова «Тихий Дон» выделяется хронотоп, «пропитанный» духом времени. «9 декабря 1913» и «Июль 1914» Ахматовой в основе имеют сильную составляющую – историческое время, формирующее указанный вид хронотопа. Однако исторический хронотоп – это способ изображения художественного мира произведения, вследствие чего не может не происходить искажения реальности[230]. По точному замечанию А.Ф. Лосева, «изображение в поэзии исторических лиц и событий не есть изображение реальности как таковой, и с точки зрения чисто поэтической совершенно не существенен вопрос, соответствует ли пушкинский Годунов историческому или нет»[231].

Биографический хронотоп основывается на времени и пространстве определенной личности и обнаруживает в тексте события из реальной жизни человека. Биографический хронотоп не стоит отождествлять с такими понятиями в филологии, как научная биография, где личность «не может быть рассмотрена в отрывке от целого комплекса таких взаимосвязанных понятий, как человек,

[228] Калуженина Д.В. Художественный гиперконцепт пространство в поэзии конца XX века: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. Саратов, 2008.
[229] Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 27.
[230] См. о вымысле и его соотношении с реальностью: Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика: Сб. ст. М., 1983. С. 355.
[231] Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. М., 1991. С. 66.

индивид, индивидуальность, ипостась, душа, гений…»[232]. Объектом научной биографии становится личность как центр, вокруг которого происходят и осмысливаются события. В романе «Доктор Живаго» в образе главного героя узнаваем Б.Л. Пастернак[233] с его нелегкой судьбой, в «Мастере и Маргарите» – Е.С. Булгакова и М.А. Булгаков[234] во время душевного кризиса, в «Поэме Воздуха» – М.И. Цветаева[235] с мыслями о самоубийстве. «Реквием» Ахматовой описывают жестокие годы, связанные с арестом Л.Гумилева. Американский ученый Лесли Фидлер считал ошибочным анализ, при котором произведение и биография автора рассматриваются по отдельности, упрекая в этом русских формалистов. Фидлер утверждал, что жизнь, изображенная в художественном произведении, – есть прообраз реальной[236]. Иногда биографический хронотоп может мифологизироваться. «Стихи, – пишет Е.В. Ермилова о С. Есенине, – оказались пророческими, слились с жизнью, жанр стал биографией»[237].

Чаще биографический хронотоп проявляется в произведении как подтекст и может быть незаметен обыкновенному читателю. Хотя в некоторых лирических произведениях, например, в одах (воздающих хвалу через жизненные факты правителя) М.В. Ломоносова в основе повествования лежит биографический хронотоп (в основе разграничения лежит преоладание историзма над биографизмом). В частности, О.А. Клинг, рассматривая биографию и творческий путь Блока, отмечает, что «понятие хронотоп в художественном произведении, которое мы распространяем на биографию поэта, в данном случае Блока, хотим мы того или нет, предстает перед нами как некий «текст»»[238].

---

[232] Холиков А.А. Научная биография как способ познания творческой личности писателя // Материалы XV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М., 2008. С. 439. См. также: Холиков А.А. Границы научной биографии // Он же. Биография писателя как жанр. М., 2010.

[233] См. подробнее: Чудакова М.О. Пастернак и Булгаков: рубеж двух литературных циклов // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 15.

[234] См. подробнее: Хомяков С.А. О перекличках в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой и «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова // Сравнительное и общее литературоведение: Сборник статей молодых ученых. М., 2008. С. 123–132.

[235] См. подробнее: Гаспаров М.Л. «Поэма воздуха» Марины Цветаевой. Опыт интерпретации // О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 150–175; Клинг О.А. Поэтический мир Марины Цветаевой. М., 2001. С. 112.

[236] Fiedler L.A. Archetype and Signature: The Relationship of Poet and Poem // No! in Thunder: Essays on Myth and Literature. Boston, 1960. P. 309–312.

[237] Ермилова Е.В. Есенин и имажинисты // Критический реализм XX века и модернизм. М., С. 252. См. также: Солнцева Н.М. Сергей Есенин. М., 2000. С. 78.

[238] Клинг О.А. Александр Блок: Структура «романа в стихах». Поэма «Двенадцать». 2-е издание. М., 2000. С. 109.

Другой вид хронотопа, часто присутствующий в качестве фона, – *культурный*, где время и пространство неразрывно связаны с культурным наследием, что и находит отражение в художественном произведении. Например, «Бродячая собака»[239] – арт-кафе в Санкт-Петербурге, где собирались многие известные и начинающие деятели искусства (Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Николай Гумилев, Игорь Северянин, Надежда Тэффи, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Всеволод Мейерхольд и др.). В «Поэме без героя» Ахматова упоминает это место, создавая *периферическое* пространство и время. В «Мастере и Маргарите» культурное общество МАССОЛИТА показано с отрицательным «знаком» как средство изображения окружения Мастера. Культурный хронотоп (не всегда) может включать имплицитно черты биографического хронотопа. Так, Фонтанный дом воспринимается как Шереметьевский дворец (построенный архитектором С.И. Чевакинским), который хранит истории из жизни (например, о балах у графа Шереметьева).

Мифологический хронотоп – сочетание ирреальных свойств времени и пространства, поэтому он, в отличие от исторического, не «прикован» к определенному месту. О мифах, преданиях, легендах, зазеркальных, параллельных мирах читатель имеет представление, поэтому отпадает необходимость конкретизировать место и время. Примером могут служить греческие мифы, Петербург с многочисленными легендами, сказки. По мнению Ю.М. Лотмана, мифологические представления о времени и пространстве обладают определенной стадиальностью и цикличностью: «<…> исключительно мощная ориентированность мифологического мышления на установление гомео- и изоморфизмов, с одной стороны, делала его научно плодотворным, с другой – обусловила периодическое оживление его в различные исторические эпохи»[240].

Употребляя в своем тексте мифологический хронотоп, автор меняет пространственно-временную организацию фрагмента, части. Так, Булгаков, изображая Ершалаим в «Мастере и Маргарите», использует образы древнего города.

[239] См. о «Бродячей собаке»: Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2008. С. 223.
[240] Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 87.

Особенностью мифологического хронотопа является граница[241] между ним и пространством произведения, куда он помещен.

Приведенные выше хронотопы – «вместилища» (И. Кант) для изображаемого автором мира, определяющие те или иные характеристики и свойства абсолютного времени и пространства по отношению к данному произведению. Используя исторический хронотоп, автор может описать события в нереальном времени, не нарушая целостности хронотопа, который служит «плацдармом» для событий. Использование исторического хронотопа связывает вымышленный мир с реальным.

Исторический, биографический, культурный и мифологический хронотопы при развертывании событий в тексте вмещают те или иные свойства времени или пространства на каждом отрезке повествования, необходимом автору. «Время, пространство, краски времен года, движения мышц и мысли – все это <…> для писателя, наделенного высоким даром, не традиционные понятия, извлеченные из общедоступной библиотеки расхожих истин, но ряд уникальных открытий, для которых гениальный мастер сумел найти уникальный же способ выражения»[242].

Способствовать определению доминирующего начала в хронотопе может место в художественном произведении: Марсово поле, Шереметьевский дворец, Царское село (в «Поэме без героя» Ахматовой) и Невский проспект, Константинополь, Москва (в «Петербурге» А. Белого). Некоторые пространственные характеристики или определенные места могут указываться автором в заглавии («Палата № 6» Чехова; «Записки из Мертвого дома» Достоевского). При номинации определенного топоса реконструируется время (Ленинград в «Реквиеме» подразумевает определенный исторический период), таким образом, хронотоп может содержаться в одном предложении, в то время как континуум – категория всего текста, характеризующаяся не только последовательностью времени и пространства, как базовыми универсалиями, но и упорядоченностью хронотопов.

[241] См. о «семантическом поле» (в данном случае – тематическом): Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.
[242] Набоков В.В. Искусство литературы и здравый смысл // Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе. М., 2002. С. 473.

При разграничении хронотопов возрастает необходимость в понятии, которое объединяло бы различные соединения времени и пространства, упорядочило бы их иерархию. Возьмем на себя ответственность вести понятие гиперхронотоп (художественный хронотоп[243]) – так мы будем называть художественную категорию всего литературного произведения, которая включает в себя более мелкие типы хронотопов (исторический, биографический, культурный, мифологический), варьирующиеся в каждом отдельном произведении.

Читатель воспринимает художественное произведение как законченное целое, а не «разбитое» на время и пространство, что кроется в человеческом восприятии «исходного хронотопа». «В основе представлений, – отмечает Т.В. Топорова, – о пространстве и времени лежат такие признаки, как «далекий – близкий», «отдаление – соединение», «покой – движение», «круг» и прочие, которые имеют вполне ясную перцептуальную природу»[244]. А для целостного восприятия литературного произведения «гораздо важнее правила сложения смыслов, дающие не сумму смыслов, а новые смыслы»[245].

Д.М. Сегал при сопоставлении истории и литературы вводит понятия «исторический» и «мифологический» хронотоп как отражение изменчивого восприятия пространственно-временных категорий человеком. Исторический хронотоп, по мнению Сегала, характеризуется такими свойствами, как «крупномасштабность и однонаправленность времени; включение настоящего и будущего; коллективность, множественность «героя»; центральная тема противостояния, конфликта; отсутствие «органического» объединяющего хронотопа; общая пространственно-временная и повествовательная модель включает множество личных хронотопов и повествований, которые нелегко свести воедино; пространственная модель подчинена временной; решение конкретной задачи как движущий механизм каждой повествовательной единицы и

[243] Данное словосочетание не ново и уже использовалось литературоведами. Например, Л.В. Казанцева приравнивает «художественный хронотоп» к континууму текста, то есть единственное соединение времени и пространства в произведении, но не как объединяющее понятие. См.: Казанцева Л.В. Категория хронотопа в структуре художественного произведения: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. М., 1991. С. 9.
[244] Топорова Т.В. Семантическая структура древнегерманской модели мира. М., 1994. С. 5.
[245] Щерба Л.В. О трояком аспекте языковых явлений и эксперименте в языкознании // Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С. 24.

«повествования» в целом»[246]. Данные особенности времени-пространства, как отмечает Сегал, «проявляются не только в еврейских Хрониках [предмет исследования Сегала. – *С.Х.*], но фактически во всех текстах, которые принято считать историческими». Схожим образом трактуется и мифологический хронотоп, где «время имеет циклический характер», а «настоящее и будущее могут как присутствовать, так и отсутствовать»[247].

Исторический хронотоп, предложенный в настоящей работе, будет иметь некоторое количество черт сходства с описанным Сегалом историческим хронотопом, поскольку речь в обоих случаях идет о комплексной картине мира. Однако в центре нашего внимания – хронотоп в литературном произведении[248].

Говоря о различных типах «времени-пространства», также необходимо отметить онтологические хронотопы, где доминирующей категорией является время. *Циклический* отображает повторяемость событий и явлений: восход – закат, смерть – рождение, зима – лето – осень – весна («Осень сменилась зимой дождливой, / В комнате белой от окон дуло»; «Вдруг подобрело темное море, / Ласточки в гнезда свои вернулись, / И сделалась красной земля от маков, / И весело стало опять на взморье. / За ночь одну наступило лето. / Так мы весны и не видали»[249]. «Все меняется, и природа, и общество. Но неизменен лишь сам процесс изменения, неизменна лишь неотвратимость конца, что и выражается в течении времени, которое будучи постоянными и неизменными, явно не зависит от

[246] Сегал Д. Литература и история: загадки в пространстве и времени // Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 162.
[247] Там же. С. 162–163.
[248] П. Тороп при анализе пространства и времени в романе отмечает следующие виды хронотопов: «топографический хронотоп, психологический хронотоп и метафизический хронотоп <...>. Топографический хронотоп связан с элементами авторской тенденциозности в романе, с узнаваемостью в романе конкретного исторического времени и места, а также событий. Топографический хронотоп является хронотопом сюжета, он делит роман на ряд пространственно-временных единиц, соответствующих сюжетным ходам <...>. С топографическим хронотопом тесно взаимосвязан психологический хронотоп – хронотоп персонажей <...>. Сюжетный ход, подчеркнутый на первом уровне перемещением в пространстве и времени, совпадает на втором с переходом из одного душевного состояния в другое. Топографический хронотоп генерирован сюжетом, психологический хронотоп – самосознанием персонажей <...>. <Существует, наконец, вид> метафизического хронотопа, т. е. уровня описания и создания метаязыка. Слово, связывающие уровни сюжета и самосознания, приобретает в целом произведении метаязыковое значение, так как связано с идейным осмыслением всего текста, в том числе пространства и времени <...>. Таким образом, уровень топографического хронотопа является наблюдаемым миром, уровень психологического хронотопа – миром наблюдателей и метафизический хронотоп – миром устанавливающего язык описания» (Тороп П. Достоевский: История и идеология. Тарту, 1997. С. 84–86). Исследователь говорит о трех уровнях произведения (автор, персонаж, язык), которые, в свою очередь, предельно хронотопичны.
[249] Ахматова А.А. «У самого моря» // Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 2000. С. 137.

происходящих в нем изменений, а, наоборот, обуславливает их»[250]. *Линейный* хронотоп характеризуется эволюцией или деградацией кого- или чего-либо во времени, напрямую связан с развитием событий и человеком, относительно которого и измеряется начало и конец временной шкалы: «De profundis... Мое поколение / Мало меду вкусило. И вот / Только ветер гудит в отдаленье, / Только память о мертвых поет. / Наше было не кончено дело, / Наши были часы сочтены, / До желанного водораздела, / До вершины великой весны, / До неистового цветенья / Оставалось лишь раз вздохнуть… / Две войны, мое поколенье, /Освещали твой страшный путь»[251].

Подводя промежуточный итог, отметим, что хронотоп представляет собой иерархическую структуру, выраженную в художественном произведении, а также в определенных характеристиках и свойствах времени и пространства. Пространственно-временные отношения присутствуют в произведении независимо от жанра, стиля, поэтики писателя; где-то черты определенного хронотопа будут проступать ярче, в других произведениях – еле заметно: «Предполагается, что читатель развернет эти зерна других структурных конструкций в тексте. Подобные включения могут читаться и как однородные с окружающим их текстом, и как разнородные с ним»[252].

Как уже многократно отмечалось, представление о пространстве и особенно о времени по мере развития научной мысли не были однозначными и подвергались изменениям и переосмыслению. Принято выводить четыре пространственно-временных картины мира: мифологическую, христианскую, Нового времени (ньютонианская)[253], современную, а также – позволим себе добавить – античную и средневековую[254]. Остановимся на особенностях времени и пространства, соответствующих каждой из картин.

---

[250] Молчанов О.Б. Проблема времени в современной науке. М., 1990. С. 39.
[251] Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 2000. С. 287.
[252] Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 113.
[253] См.: Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII–XIX вв.: Автореферат дисс. … док. филол. наук. М., 2007. С. 13.
[254] См.: Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. С. 205–211.

В основе мифологической картины мира[255] лежат представления о «преобладании пространственных отношений над временными в модели мира в целом»[256]; мир воспринимается образно; человек неразрывно связан с природой как ее часть; на временной оси центр – настоящее; время воспринимается циклически; пространство[257] – дробно, горизонтально. «В <…> мифологическом сознании эти категории не существуют как чистые абстракции, поскольку самое мышление людей на архаических стадиях развития было по преимуществу конкретным, предметно-чувственным. Их сознание охватывает мир одновременно в его синхронной и диахронной целостности, и поэтому оно «вневременно»»[258]. А.Ф. Лосев обобщает: «Мифологическое время для всякой мифологии времени и пространства предполагает принцип наличия всего во всем»[259].

Античная модель по представленным в ней особенностям времени и пространства схожа с мифологической: сохраняется оппозиция хаос – космос. Созерцаемое пространство – горизонтально, непостижимое – вертикальное, при этом они не составляют противоречия. Процессы, происходящие в мире, цикличны (космическое, абсолютное время) и включены в «материально-чувственный и живой космос <…>, то возникающий из нерасчлененного хаоса <…>, то идущий к гибели»[260]. По мнению А.Я. Гуревича, линейное время начало зарождаться во время античности: «римские историки гораздо более восприимчивы к линейному течению времени, и ход истории они осмысляют уже не в мифопоэтических категориях, а опираясь на определенные исходные моменты действительной истории (основание Рима и т. д.)»[261].

Христианской картине мира присущи следующие характеристики: «доминирование <…> временных отношений над пространственными»; место носит сакральный характер, восприятие будущего времени как чудесного. Время

---

[255] См. об этом: Топоров В.Н. Модель мира мифологическая // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988. С. 403–406; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1975. С. 87–89.

[256] Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII–XIX вв.: Автореферат дисс. … док. филол. наук. М., 2007. С. 13.

[257] О пространстве в мифологическом представлении см.: Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура, М., 1983. С. 227–284.

[258] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 28.

[259] Лосев А. Античная философия истории. М., 1977. С. 33.

[260] Лосев А.Ф. История античной эстетики (Ранняя классика). М., 1963. С. 17.

[261] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 31.

одновременно линейно и циклично (берет начало от сотворения мира и заканчивается страшным судом): «Беспрецедентность и неповторимость важнейших событий христианской истории, рассмотрение всего происходящего в свете этих чудесных и уникальных событий»[262]. П.А. Флоренский отмечает, что «искусство христианское выдвинуло вертикаль[263] и дало ей значительное преобладание над прочими координатами <…>. Средневековье увеличивает эту стилистическую особенность христианского искусства и дает вертикали полное преобладание»[264]. Однако в христианской картине мира категория времени не так проста, как ее обычно понимают: несмотря на определенную линейность и цикличность, темпоральная составляющая в религиозных текстах обнаруживает и другие – не сразу заметные – свойства: дискретность, замедление или ускорение, переработки и оценка событий прошлого и их разделение на «до» и «после» относительно других событий. При этом может нарушаться хронология, а также наблюдается переработка мифов.

Средневековая модель схожа с христианской, но «пространство по-прежнему воспринимается как неоднородное, индивидуализированное, качественное; оно раскрашено религиозно-моральными тонами, оно теоцентрично»[265]; появляется понятие исторического и психологического времени. Зарождается «относительное время».

Картина мира Нового времени появилась во многом благодаря И. Ньютону, поэтому ее называют «ньютонианской». Ее отличительными чертами является абстрактное и относительное время, оно линейно и представляется в виде временной шкалы, направленной из прошлого в будущее, пространство абстрактно («вместилище» для явлений) и безграничное.

Современная пространственно-временная картина имеет следующие характеристики: «относительность времени и пространства, зависимость их свойств

---

[262] Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII–XIX вв.: Автореферат дисс. … док. филол. наук. М., 2007. С. 13.

[263] См. о преобладании пространства над временем в средневековье: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Эстетика словесного творчества. М., 1976.

[264] Флоренский П.А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. 5. С. 526.

[265] Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. С. 207.

от наблюдателя-субъекта»[266], возможны самые различные проявления и соединения свойств времени и пространства (ретроспекция и проспекция, протяженность и кратковременность, ускоренность, многомерность, параллелизм, дискретность); точное разграничение отношений между субъектом и объектом; психологическое и историческое время преобладают над другими видами темпоральных категорий; континуум становится «вместилищем» и отражением движения; «отрицание стрелы времени» объясняется отходом от ««первичных» (детерминистических) законов» к «вторичным» (статистическим) законам»[267].

Современная модель[268] времени и пространства также может характеризоваться остановкой, разрушением и движением времени вспять. Время и пространство не мыслятся как категории точных наук, в науке предстает синтетическое, полисемическое их соединение.

Приведенные выше пространственно-временные модели – это попытка структуризации базовых категорий, переход от одной модели к другой происходил медленно, сложно и постепенно.

В современном литературоведении пространство и время воспринимаются как самостоятельные категории, находящиеся в тесной связи друг с другом: при описании пространства появляется необходимость обратиться ко времени и наоборот: «Пространство и материя отличаются друг от друга так же, как время и движение: оба они хотя и различны, но все же неразделимы»[269].

Представление о роли времени и пространства менялось в разные эпохи, поэтому развитие и становление этих категорий передается через описанные выше пространственно-временные модели. При анализе художественного произведения обращение к понятию хронотопа не может быть полным и исчерпывающим, так как в тексте имеет место трансформация свойств времени и пространства. Хронотоп (в

[266] Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII – XIX вв.: Автореферат дисс. … док. филол. наук. М., 2007. С. 14.
[267] Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. М., 1994. С. 4.
[268] См. о временных моделях: Артыков Т.А., Молчанов Ю.Б. О всеобщем и универсальном характере времени // Вопросы философии. 1988. № 7. С. 138; Лой А.Н. Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство». Киев, 1978. С. 55.
[269] Лейбниц Г. Пятое письмо Лейбница или ответ на четвертое возражение Кларка // Он же. Соч.: в 4 т. М., 1982. Т. 1. С. 485.

его широком понимании)[270] – это основополагающая категория, характеризующаяся иерархичностью и упорядоченностью времени и пространства во временном континууме художественного произведения, где наиболее ярко проявляется та или иная специфика времени и пространства в их соединении или сознательном отторжении. Данная категория связана со всеми элементами мира произведения (сюжетом, системой персонажей и пр.). Хронотоп, по мнению Г.И. Романовой, «выполняет «онтологическую» функцию – является условием создания вымышленного мира»[271].

[270] Термин «хронотоп» также используют в политологии: «хронотоп пограничья», «хронотоп Калининградской области», «хронотоп Псковской области» и т. д. См. подробнее: Сунгуров А.Ю. Хронотоп как инструмент регионального политического анализа // Полис. 2003. № 6. С. 62–71.

[271] Романова Г.И. Мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема. М., 2008. С. 128.

Глава II. Концептуальные поиски А.А. Ахматовой: От лирики к эпосу

В поэтическом творчестве Ахматовой нашли воплощение *талант*, явленный в умении облекать в стихи увиденное и услышанное (при этом воспроизводить это именно как увиденное, то есть зримое, и услышанное – то, что возможно передать с помощью фонетических средств выразительности) и способность оценивать собственные произведения как исследователь, литературовед, а не только как поэт (вспомним хотя бы пушкиноведческие штудии Ахматовой). Если в XIX веке, по мнению Ахматовой, выдающимися произведениями были «Демон» Лермонтова («Он никогда бы не кончил «Демона». Он сам был одержим демоном»[1]) и «Мороз, Красный нос» Некрасова («Потому и прекрасен «Мороз, Красный нос», что там «Онегин» и не ночевал. Следующий за Некрасовым был прямо Маяковский и «Двенадцать» Блока»» (V, 150)), то в XX веке, наряду с «Двенадцатью» Блока и «Василием Теркиным» А.Т. Твардовского, «Реквием» и «Поэма без героя» Ахматовой явили собой совершенно новые произведения, которые могут служить примером модифицированного жанра поэмы, а то и трактоваться как самостоятельный жанр. Путь каждого поэта к поэме как новой форме, которая разрушает принятые жанровые каноны, был не простым. Однако можно с уверенностью утверждать, что такие произведения не пишутся «с чистого листа», поэтому, обращаясь к разным стихотворениям, предшествующим началу создания поэмы, и выделяя определенные константы и концепты, представляется возможным проследить тот путь, который Ахматова прошла от сборников стихов («Вечер», «Четки», «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini», «Тростник», «Нечет») до «Поэмы без героя». Сборник «Бег времени», выпущенный после 1960 года, которым датировано окончание поэмы, убеждает в том, что «Поэма без героя» является итоговым произведением, которое само повлияло на «Бег времени», поскольку именно *время* – основополагающая категория хронотопа всего творчества

[1] Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 2001. Т. 6. С. 281. Далее, как и в предыдущей главе, ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

Ахматовой. Обращение к пространственно-временной организации стихотворений, входящих в сборники до 1940 года, основным мотивам и темам, к различным внесюжетным элементам (заголовкам, эпиграфам и т. д.) позволит выделить то индивидуальное, собственно ахматовское, что поэт пронес через десятилетия, и воплотил в «Поэме без героя». Для анализа выбран *временной интервал* с 1–7 марта[2] 1912 г. (выход сборника «Вечер») по 27 декабря 1940 г.

В центре титульного листа поэтического сборника «Вечер» была помещена лира, которая является символом, отсылающим к двум поэтам – Некрасову («Я *лиру* посвятил народу своему. / Быть может, я умру неведомый ему, / Но я ему *служил* – и сердцем я спокоен...»[3]), и Пушкину («И долго буду тем *любезен* я *народу*, / Что чувства добрые я *лирой* пробуждал, / Что в мой жестокой век[4] восславил я Свободу / И милость к *падшим* призывал»[5]; курсив мой. – *С.Х.*).

В «Элегии» (1874) Некрасов обращается к излюбленному жанру русских романтиков, перерабатывая литературный опыт предшественников и наделяя элегию социальной составляющей, как это уже сделал в «Деревне»[6] Пушкин[7]. Наряду с *долгом*, которому должен быть верен поэт, интересно обращение Некрасова к образу судьбы, которая «бой решит». В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…» (1836) Пушкин говорит о тех жизненных и творческих принципах, которым всегда следовал, – это долг перед друзьями, которые после ссылки в Сибирь за попытку государственного переворота оказались вдали от столичной литературной жизни, но для Пушкина остались той аудиторией, которая понимала стихи поэта. Поэт всегда находится в поиске своего адресата, без которого невозможно его становление и эволюция. Когда Блок говорил, что «Пушкина убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха»[8], то поэт-символист имел в виду именно утрату Пушкиным своего читателя. Если продолжать эту мысль, то можно сказать, что две главных поэмы Ахматовой посвящены

[2] Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008. С. 73.
[3] Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., 1982. Т. 3. С. 151.
[4] Отметим сходство в употреблении метафоры «жестокий век» у Некрасова и Блока, оценившего ушедшее столетие в его непосредственном отношении с человеком: «Век девятнадцатый, железный, // Воистину жестокий век! // Тобою в мрак ночной, беззвездный // Беспечный брошен человек!» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.-Л., 1962. С. 295.)
[5] Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 3, кн. 1. С. 424.
[6] Илюшин А.А. Поэзия Некрасова: В помощь преподавателям, старшекурсникам и абитуриентам. М., 2003. С. 72.
[7] Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. М., 1973. С. 146–147.
[8] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 6. С. 167.

служению народу («Реквием»[9]) и *памяти* о друзьях и судьбе как определенной силе («Поэма без героя»).

Также изображенная лира семантически связана с названием сборника стихов, который предполагает появление ряда вечерних мотивов с соответствующей музыкальной, цветовой временной и пространственной семантикой. В то же время *вечер* (то есть граница между днем и ночью) – излюбленное время суток для поэтов-романтиков – предполагает и обуславливает появление любовной тематики.

2.1. Художественное время и пространство поэтического сборника «Вечер»[10]

Во время публикации первого сборника стихов Ахматовой ее индивидуальные черты стиля и поэтики были отмечены М.А. Кузминым[11] (который позже, кстати, станет одним из не названных прямо персонажей «Поэмы без героя»), написавшим предисловие к «Вечеру» и отмечавшим умение Ахматовой «понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами»[12]. Автор предисловия указывает на временну́ю семантику, которой обладает и описываемый подробно, и просто изображенный, незначимый объект. Именно благодаря темпоральному значению предметы, расположенные в пространстве, начинают вступать во внутренние семантические связи, образуя огромный фон, картину,

[9] Подробнее о сходстве «Реквиема» Ахматовой и стихотворения Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…» см.: Ерохина И. Гений и злодейство: Пушкинский подтекст в ахматовском «Реквиеме» // Вопросы литературы. 2016. № 4.

[10] С.Ф. Насрулаева, говоря о специфике художественного времени первого поэтического сборника Ахматовой, выделяет не только мифологическое время как главную часть хронотопа, связанную с идеей сна, болезни и пересечением границы, но и анализирует грамматические категории времени: «Изучая «временной код» Ахматовой, мы обнаружили еще одну интересную закономерность: стихи «Предвечерия» преимущественно содержат глаголы настоящего времени; в большинстве стихов I и II разделов, рассказывающих о царстве любви / смерти, действие происходит в прошедшем времени, а в III разделе, где героиня постепенно освобождается от чар любви, количество стихов с прошедшим и настоящим временем примерно равное (9:10), причем в последнем стихотворении 4 начальные строки-воспоминания стоят в прошедшем времени, а последние 8 – в настоящем» (Насрулаева С.Ф. Хронотоп в ранней лирике Анны Ахматовой (книги стихов «Вечер» и «Четки»): Автореферат дисс. … канд. филол. наук. М., 1997. С. 11). Мы принимаем эти суждения, однако стоит добавить, что формы биологического, онейрического времени имеют бóльшее значение, если рассматривать сборник «Вечер» как часть «ахматовского текста» и наблюдать присутствие проявления различных темпоральных форм и в последующих сборниках, и – в особенности – в «Поэме без героя».

[11] В то же время ряд критиков недоброжелательно отозвался о первом сборнике Ахматовой (среди них В. Брюсов, Г. Чулков, С. Городецкий).

[12] Кузмин М. Предисловие к книге А. Ахматовой «Вечер» // Кузмин М. Проза. Том 10. Критическая проза. Книга 1 / Под. ред. В. Маркова, А. Тимофеева и Ж. Шерона. Berkeley, 1984. С. 163.

которая заполняет пространство стихотворения, в котором эмоциональная составляющая произведения становится не главной, а дополнительной. Иными словами, время остается координатой стихотворения, а художественные детали и предметы, моделируя собственное пространство, позволяют лирике – как наиболее свободному роду литературы – обращаться не с топосом (значимым для эпического или драматургического произведения), а с художественной реальностью, порой совершенно непредсказуемой и необычной.

Стихотворение «Любовь», открывающее «Вечер» и сопряженное с мотивом страдания[13], гармонично коррелирует с названием сборника: любовное чувство представлено как состояние, похожее на сон или дремоту. Однако любовь в то же время противопоставляется указанным состояниям как на уровне цвета («То целые *дни* голубком / На *белом* окошке воркует / То в инее *ярком блеснет*, / Почудится в дреме левкоя» (IV, 7; курсив мой. – *С.Х.*)), символизирующего чистоту, так и при помощи образа границы («окошко»), разделяющей внешнее и внутреннее пространство. Звуковая символика, переданная при помощи метафоры «тоскующая скрипка» (IV, 7), позволяет первому и четвертому стихотворениям в сборнике предстать единым целым, когда первое произведение («Любовь») описывает состояние, которое «ведет от радости и от покоя» (IV, 7), что противоречит состоянию сна, до «седого и грустного» (IV, 9) состояния. Время – настоящее, использованное в первом стихотворении, – сменяется на прошедшее; воспоминательный тон второго стихотворения диктует отказ от светлых красок при изображении событийного ряда из-за временной дистанции: «Был светел ты, взятый ею, / И пивший ее отравы» (IV, 10). Или в стихотворении «Сжала руки…»: «<…> я терпкой печалью / напоила его допьяна» (IV, 10), а также: «Как соломинкой, пьешь мою душу. Знаю, вкус ее горек и хмелен…» (IV, 14) и «В сердце темный душный хмель» (IV, 20). Устойчивая метафорическая формула (любовь – отрава – синонимично опьянению) отсылает к стихотворению «Благодарность» (1840) Лермонтова, повествующем о страданиях, вызванных невозможностью быть

[13] На мотив любви как страдания указывает Л.Г. Кихней, считая его объединяющим первый раздел; см.: Кихней Л.Г. Книга «Вечер» Анны Ахматовой сквозь время: Циклические закономерности и текстологические парадоксы // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2015. № 4. С. 18.

счастливым («отрава поцелуя», «тайные мучения страстей», «жар души»[14]) и впоследствии воплотится в «Части первой» «Поэмы без героя», где строка («вино как отрава жжет» (III, 171)), заимствованная из «Новогодней баллады», предстает устойчивым символом любви и страдания (ср. в «Незнакомке» (1906) Блока: «истина в вине»[15]). Однако в стихотворении «Любовь покоряет» Ахматова использует открытые пространства («в садах», «в поле»), и даже лексема «дом» не несет значения чего-то замкнутого и ограниченного, потому что поэтом использован образ «звезд» как символ безграничного пространства, дополняемый временной семантикой и образом травы («осенние травы»), ассоциирующейся с определенной стадиальностью циклического времени.

Мотивы наивности, доверчивости и неопытности появляются в стихотворении «И мальчик», рядом с образом которого появляется «и девочка», плетущая «венок» (IV, 9) – символ верности и любви. Судьба, представленная при помощи иносказания («И две в лесу скрестившиеся тропинки, / и в дальнем поле дальний огонек), что позволяет лирической героине, ставшей свидетельницей и пообещавшей «все запомнить» (IV, 9) изменить пространственную точку зрения и перейти к непосредственному повествованию от первого лица. К схожему приему (от личного, частного горя к горю многомиллионного народа – соединение исторического и художественного) прибегает Ахматова в «Реквиеме», где часто употребляемое личное местоимение «я» (или другие формы, способствующие указанию на фигуру автора) служит выражением высочайшего эмоционального потрясения и переживания. Именно это местоимение сопряжено у Ахматовой с категорией памяти и возможностью выступать с других позиций, таким образом невольно порождая двойников («А там мой мраморный двойник, / Поверженный под старым кленом» (IV, 8)), один из которых – свидетель тех страшных дней (новая – отличная от пушкинской – роль поэта), а другой – участник описываемых событий – характеризуется экспрессивными конструкциями (ср. в стихотворении «И мальчик…»: «И мальчик, что играет на волынке, / И девочка, что свой плетет венок, / И две в лесу скрестившихся тропинки, /И в дальнем поле дальний огонек, –

[14] Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 311.
[15] Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 2. С. 185.

// Я вижу все. Я все запоминаю», – анафора, синтаксический параллелизм, назывные предложения, парцелляция. В «Реквиеме»: «Я вижу, я слышу, я чувствую вас: / И ту, что едва до окна довели, / И ту, что родимой не топчет земли, / И ту, что красивой тряхнув головой, / Сказала: «Сюда прихожу, как домой» (III, 29) – парцелляция, анафора, синтаксический параллелизм. Стихотворение «И мальчик», написанное «30 ноября 1911» в Царском Селе (I, 81), и строки («около 10 марта 1940» (III, 30)), взятые из «Реквиема», разделяет временной промежуток в 29 лет. Однако налицо использование поэтом полюбившихся художественных приемов.

Мотив непредсказуемой судьбы как силы, от которой зависят жизни «и мальчика», «и девочки» (IV, 9), бежавшей «за ним до ворот» (IV, 10), присутствует в двух последующих стихотворениях, в которых указано на биологические циклы природы, а следовательно, на продолжительность страданий лирической героини: «Осенние травы» (IV, 10) и «Зима» (IV, 11), когда метафора «память о солнце в сердце слабеет» сменяется «тьмой» – аллегорией одиночества, безграничного и бескрайнего, что усиливается словосочетанием «на небе пустом» (IV, 11) и названием следующего стихотворения «Высоко в небе». Совпадение названия и начала первой строки усиливает пространственную семантику топоса дальнего и безграничного и дополняется быстротечностью времени («О как вас вернуть вас, быстрые метели / Его любви воздушной и минутной!» (IV, 11)), однако последнее четверостишие («Я не хочу ни горести, ни мщенья, / Пускай умру с последней белой вьюгой. / О нем гадала я в канун Крещенья. / Я в январе была его подругой» (IV, 12)) становится продолжением фразы из «Сжала руки…» («…Уйдешь, я умру» (IV, 10)), а тема прихода зимы обусловлена еще стихотворением «Память о солнце…» («…За ночь прийти успеет / Зима» (IV, 11)) и усиливается указанием на христианский праздник Крещение.

Зимняя семантика и сопряженный с нею белый цвет присутствуют в творчестве Ахматовой как устоявшаяся доминанта: стихотворение «Память о солнце» указывает на быстрый приход зимы, а тема несостоявшейся встречи и невозможности развития отношений («Может быть, лучше, что я не стала / Вашей женой» (IV, 11)) отсылают к творчеству Пушкина и к его стихотворению «Зимняя дорога» (1826), в котором время, представленное с помощью часовой стрелки,

указывающей цикличность мироздания и необратимость человеческого бытия, начинает «звучать» сильнее колокольчиков тройки. Зима у Ахматовой и Пушкина считается временем испытаний, переломных моментов в жизни героев (например, «Метель», «Капитанская дочка» и т. д.). Логичным представляется указать на некоторые аллюзии: «пушистая муфта» (IV, 11) и заячий тулуп, отданный Петром Гриневым Пугачеву, «за ночь прийти успеет зима» (IV, 11) и зимняя ночь, не позволившая обвенчаться Марье и Владимиру, «белая вьюга» (IV, 12) и буран. Роль белого цвета велика в стихотворении «В Царском селе», где предстает мраморный – холодный, известковый камень – двойник, а желание лирической героини стать «мраморною», скорее всего, отсылает к теме памятника и преемственности, поскольку Царское село – это место, которое непосредственно ассоциируется с Пушкиным – «смуглым отроком», «бродившим по аллеям» (IV, 8). Кроме того, пушкинский текст присутствует в виде косвенных отсылок к «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях», написанной в 1833 году в Болдино: «Я ее нечаянно прижала, / И, казалось, умерла она, / Но конец отравленного жала, / Был острей веретена». Однако если вспомнить пушкинский образ отчаявшегося жениха Елисея, обращающегося к солнцу, ветру и месяцу (луне), которые можно трактовать как типичные фольклорные составляющие, то в сборнике «Вечер», содержащем ряд любовных историй, есть не только образ веретена и мотив смерти, но и «солнце», и «ветер» (IV, 12) («Хорони, хорони меня, ветер!»[16] (IV, 23)) в контексте несостоявшейся свадьбы: «Я гадаю: кто там? – не жених ли, / Не жених ли это мой?» (ср. в «Поэме без героя»: «Он не станет мне милым мужем… Я его приняла случайно / За того, кто дарован тайной, / С кем горчайшее суждено, // Он ко мне во дворец Фонтанный / Опоздает ночью туманной / Новогоднее пить вино. // И запомнит Крещенский вечер…» (III, 169). Ср.: «О нем гадала я в канун Крещенья, / я в январе была его подругой» (IV, 12)). В «Реквиеме» можно заметить сходство указанной выше формулы, несколько видоизмененной в следующих строках: «Под Крестами будешь стоять / И своей слезою горячею / Новогодний лед прожигать» (III, 24). Невозможность встречи, усиленная при помощи приема контраста, темных

[16] Ср. «О чем ты воешь, ветр ночной?» (1832) Тютчева. Ветер как аллегория одиночества и как указание на «пустоту», измученность лирической героини займет особое место в «Поэме без героя».

и светлых оттенков и символа свечи (временное и эсхатологическое значение), была определена Ахматовой уже в первом сборнике: «Это песня последней встречи. / Я взглянула на темный дом. / Только в спальне горели свечи / Равнодушно-желтым огнем» (IV, 13). При использовании свечи как символа, сопряженного с памятью, Ахматова обращается к закрытым пространствам («спальня» (IV, 13), «гостиная» (IV, 18), «лампадку внутри зажжем») (IV, 35).

Последнее четверостишие («Ты совсем устало, / Бье**шь**ся ти**ш**е, глу**ш**е… / Знае**шь**, я читала, / Что бе**сс**мертны ду**ш**и»[17] (IV, 12; выделено мной. – *С.Х.*)) стихотворения «Дверь полуоткрыта» (1912) в контексте мотива смерти («Пускай умру с последней белой вьюгой» (IV, 12)), отказа от «мщенья», январской, крещенской тематики, присутствующей в стихотворении «Высоко в небе…» из того же первого сборника, указывает на сходство описываемого Ахматовой времени года в «Поэме без героя» на уровне лексических единиц и аллитераций («слы**ш**ен глу**ш**е», «трево**ж**ил ду**ш**и» (III, 186)), которые находим в «Главе третьей», посвященной 1913 году: «<…> в духоте морозной, / Предвоенной, блудной и грозной» (III, 186).

Единственное стихотворение, имеющее непосредственного адресата, – это «Обман». Оно обращено к «кузине Марии Александровне Змунчилла»[18], к которой Ахматова относилась с трепетом и любовью и в чьей квартире жила в 1912 году, ожидая рождения ребенка[19]. Адресат стихотворения интересен в биографическом контексте: Андрей Андреевич Горенко и Мария Александровна Змунчилла, потеряв ребенка, решили свести счеты с жизнью[20]. Таким образом, фабула «Части первой» «Поэмы без героя» может быть связана и с их именами. Кроме того, указанный сюжет может быть близок к «Реквиему» и «Решке»: ребенок является главной ценностью в жизни. В стихотворении «Обман» Ахматова обращается к семейной тематике («Тетрадь в обложке мягкого сафьяна, / Читаю в ней элегии и стансы, / Написанные бабушке моей» (IV, 16)) и упоминает некоторые биографические

[17] Трансформировалось в следующие строки в «Поэме без героя» «Смерти нет – это всем известно, / Повторять это стало пресно» (III, 177).
[18] См.: Черных В.Я. О родственных связях семей Змунчилла и Горенко // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2010. Вып. 8. С. 84.
[19] Там же. С. 85.
[20] Кричевская Е.А. «Пришли и сказали: «Умер твой брат»…» // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2009. Вып. 7. С. 34.

подробности – согласие на брак с Н.С. Гумилевым[21] (25 апреля 1910 г.), который ранее, в 1907 году, предпринимал попытки самоубийства из-за отказов Ахматовой стать его женой[22]. Пространственные символы («терраса», «аллея», ускоренный темп повествования: анафора и однородные члены предложения) позволяют передать переживания лирической героини, однако введение мотива сна («Кто сегодня приснится / В легкой сетке гамака?») делает встречу с гостем не реальной, а предполагаемой, о чем сказано в четвертой части. Укажем на схожее состояние блоковского лирического героя, топящего отчаяние в вине и не уверенного в приходе дамы, которое мы находим в известном стихотворении «Незнакомка» (1906). Использование временных символов, мотивов духоты и сна, деление пространства на ближнее и дальнее, закрытое и открытое отсылают к поэту-символисту, что порождает появление *исторического*, *литературного* и *личного* пространства в рамках одного стихотворения.

Два стихотворения – «Мне с тобою пьяным…» и «Муж хлестал меня узорчатым…» – могут быть соотнесены со стихотворением «Обман» благодаря использованию лексических связей («обман» – «в страну обманную» (IV, 19)) и специальное указание на время года – *осень*. Удивительным предстает синтаксис четвертой части «Обмана»: во-первых, это единственное стихотворение сборника «Вечер», где Ахматова использует не только *два* восклицательных предложения со значением побуждения к действию и два императива, не указывающие на состояние лирической героини: «Листьям последним шуршать! / Мыслям последним томиться!» (IV, 18). Примечательно, что в других стихотворениях этого сборника восклицательные предложения в основном присутствуют во второй строке (ср.: «Песня последней встречи», «Я сошла с ума…», «Мне больше ног моих не надо…», «Сердце к сердцу», «Я пришла сюда», «Белой ночью», «Алиса», «Подражание И.Ф. Анненскому»), даже в «Поэме без героя» мы не наблюдаем такого при изображении самых напряженных моментов. Не исключено, что такой эмоциональный стиль был навеян Ахматовой Маяковским. По воспоминаниям

[21] Черных В.Я. О родственных связях семей Змунчилла и Горенко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2010. Вып. 8. С. 86.
[22] Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008. С. 48–50.

Ахматовой (от 2 декабря 1913)[23], ее знакомство с Маяковским состоялось годом ранее: «Я познакомилась с Маяковским в 12 <!> году. Мне нужно было видеть кого-то по делу в Луна-парке. Тут мне и представили Владимира Владимировича. Он очень настойчиво упрашивал меня прийти на премьеру, но я не могла»[24]. Вспомним, что в 1920 году К.И. Чуковский в статье «Ахматова и Маяковский» замечал: «Словом, тут не случайное различие двух – плохих или хороших – поэтов, тут две мировые стихии, два воплощения грандиозных исторических сил, – и пусть каждый по-своему решает, к которому из этих полюсов примкнуть, какой отвергнуть и какой любить»[25]. И действительно, у обоих поэтов крайне трудно сложились отношения с *историческим* временем: и Ахматова, и Маяковский равны только отчасти своему времени – один всегда хотел быть услышанным, другая – была лишена голоса. В то же время Маяковский «покусился на святое» – графическое оформление стихотворения – и стал революционером в русской поэзии. Поэма «Во весь голос» (в которой поэт оценивает *настоящее* время с точки зрения *будущего*) стала попыткой объяснить свои отношения с *историческим* и *социальным* временем, к чему-то похожему приходит и Ахматова в «Реквиеме» (настоящее) и «Поэме без героя» (давно ушедшее прошлое).

Отдельного разговора заслуживает дольник Ахматовой, который хоть и не выглядит столь новаторски как тоника Маяковского, записанная «лесенкой», но по факту был не менее революционным изобретением для русской поэзии. В.А. Черных, анализируя строфику и стихотворный размер «Поэмы без героя» и комментируя ставшую хрестоматийной статью Р.Д. Тименчика, В.Н. Топорова и Т.В. Цивьян «Ахматова и Кузмин», отмечает, что уникальный размер, который принято называть «ахматовским дольником», намечается еще в «Вечере»: «Такое же нерегулярное чередование строк полномерного трехстопного анапеста со строками, в которых пропущен один безударный слог, встречается и в некоторых ранних стихотворениях Ахматовой, например, в «Песне последней встречи»» (1911), а также у поэтов – ее современников, в частности у Блока во «Вступлении» ко Второй

[23] О значимости указанной даты для «Поэмы без героя» речь пойдет в «Третьей главе».
[24] Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008. С. 86.
[25] Чуковский К.И. Ахматова и Маяковский // Хрестоматия критических материалов: Русская литература рубежа XIX–XX веков. М., 1999. С. 76.

книге стихотворений («Ты в поля отошла без возврата…», 1905). Если отдельные элементы строфики и метрики «Поэмы без героя» и можно считать заимствованными, то в целом ее ритм является, несомненно, оригинальным и представляет собой поэтическое открытие Анны Ахматовой»[26]. Примечательно, что именно в «Вечере» и «Четках» Ахматова больше всего использовала дольник («трехударный дольник с анапестической анакрузой»[27], которым – с некоторыми оговорками – напишет поэму о событиях 1913 года. В качестве доказательства нашей точки зрения приведем статистические данные М.Л. Гаспарова: «Если в «Вечере» и «Четках» дольника было 29%, то в тревожных «Белой стае» и «Подорожнике» – 20%, а в суровом «Anno Domini»» – 5%»[28]. Эти статистические данные свидетельствует о долгом пути Ахматовой к эпической поэме, когда дольник оказывается «подходящим» при описании конкретных исторических эпох в «Поэме без героя». Если говорить проще, то это то, *чем* пишет Ахматова.

В первом поэтическом сборнике Ахматовой еще не прослеживается тенденция к отказу от личного местоимения «я» в пользу масштабных картин эпохи, еще нет разграничения лирической героини и собственно Ахматовой, как это будет в поздней лирике и «Поэме без героя» (А.Т. Твардовский, в частности, указал на «отношения» со своим героем: «И скажу тебе, не скрою, – / В этой книге, там ли, сям, / То, что молвить бы герою, / Говорю я лично сам. / Я за все кругом в ответе, / И заметь, коль не заметил, / Что и Теркин, мой герой, / За меня гласит порой»[29]): «Я же роль рокового хора / На себя готова принять» (III, 182), – для того чтобы писать «о времени и о себе», нужно стать частью эпохи, накопить жизненный и творческий опыт. В «Вечере» Ахматова так пишет о самой себе: «Я пришла сюда, *бездельница*»; в «Реквиеме»: «Показать бы тебе, *насмешнице* / И *любимице* всех друзей, / Царскосельской веселой *грешнице*, / Что случилось с жизнью твоей» (III, 24), в «Поэме без героя»: «И выглядывал вновь из *мрака* / *Старый* питерщик и гуляка!» (III, 185; курсив мой. – *С.Х.*) Образ этого «гуляки» становится символом, характеризующим эпоху и время, он исчезнет с приходом нового «Настоящего

[26] Черных В.А. О метрике и строфике «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2012. Вып. 10. С. 121.
[27] Гаспаров М.Л. Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. Л., 1968. С. 63.
[28] Гаспаров М.Л.: Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 24.
[29] Твардовский А.Т. Собр. соч.: В 6 т. М., 1977. Т. 2. С. 19.

Двадцатого Века» (III, 186), у Блока таким символом уходящего – темного – столетия был «безродный, паршивый пес»[30].

Ряд стихотворений, которые расположены в «Вечере» не рядом, могут быть прочитаны как протяженный фольклорный *текст* или цикл, составные части которого можно описать на основании наличия в них песенного или сказочного начала. Стихотворения, сопряженные с образами воды и русалками, в основе своей построены на противопоставлении нескольких видов пространств – верхнего и нижнего, земного и водного – и реального с фантастическим: «Мне больше ног моих не надо, / Пусть превратятся в рыбий хвост! / Плыву, и радостна прохлада, / Белеет тускло дальний мост» (IV, 15), а также: «Не надо мне души покорной, / Пусть станет дымом, легок дым… <…> Смотри, как глубоко ныряю, / Держусь за водоросль рукой / И не пленюсь ничьей тоской …» (IV, 15). Совершенно иной сюжет предстает в стихотворении «Рыбак»: Ахматова, меняя пространственную точку зрения и акцентируя внимание на *цикличности* и *бесконечности* времени, описывает страдания (метонимически) не лирической героини, а рыбачки – «потерянной» и влюбленной «девочки», «бродящей вечерами на мысу» («Все сильней биенье крови / В теле, раненном тоской» (IV, 31).

В процитированных выше строках «Мне больше ног моих не надо…» присутствуют черты романтического героя – противоречивого, готового покинуть землю и слиться с водной непокорной стихией. Обращение к этой тематике опять же указывает на творчество Пушкина и его сказки. Ахматова, указывая на свою индивидуальность и отрицая всяческие сходства, замечает: «Ничьих я слов не повторяю», однако в «Поэме без героя», оценивая свое произведение, скажет совершенно противоположное: «Так и знай: обвинят в плагиате… / Разве я других виноватей?» (III, 195). Этот вопрос, поставленный в «Решке», укладывается в русло акмеистических представлений об искусстве, в которых важное место занимает соединение искусства и науки. Безусловно, это тема отдельного исследования, но равнодушное отношение Ахматовой к «обвинениям в плагиате» закономерно: при желании упрекнуть в использовании «чужого слова» можно любого поэта, однако значительная часть «заимствований» подчас происходит несознательно: «Я на твоем

[30] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 3. С. 358.

пишу черновике» (III, 167). Важно другое – *как* именно «чужое слово проступает» (III, 167), ведь именно через переработку культурного наследия прошлого происходит освоение тайн поэтов-предшественников.

В стихотворении «Я пришла сюда…» присутствует фольклорный образ «мертвой русалки», при этом «пруд обмелел» (IV, 15), что контрастирует со стихотворением «Мне больше ног моих не надо». Если объединить эти два стихотворения, то первое будет насыщено романтическими идеалами, а второе – переполнено элегическими размышлениями о бренности человеческого бытия. Синтезируя различные жанры, нарушая их границы и в то же время используя устаревшую лексику и песенные мотивы (повторы слов: «У пруда русалку кликаю, / А русалка умерла»; «Я молчу. Молчу…» (IV, 21, 22)), Ахматова воссоздает *фольклорное, застывшее время*, что усиливается цветовой символикой («Легкий месяц заблестел» (IV, 22)). Ранее лирическая героиня хотела «поменять» ноги на хвост, теперь же – «снова стать» (IV, 22) землей.

В стихотворении «Белой ночью», когда лирическая героиня «не зажигала свеч», мотив темноты и скорой смерти становится основным и дополняется похоронной символикой: «В закатном мраке хвой» (ср. в «Поэме без героя»: «И ветерком повеяло родным… / Не море ли? / Нет, это только хвоя / Могильная…» (III, 167)). В стихотворении «Хорони меня, ветер!», в первой строке которого использование повелительного наклонения усиливает траурность обстановки, лирическая героиня, продолжая обращаться к мотивам тишины и одиночества, заявленным в «Я пришла сюда…», встает на иную пространственную точку зрения, обращаясь к ветру – временно́му символу – и наблюдая за «трупом холодным» (IV, 23), – черный цвет становится здесь доминирующим: «Закрой эту *черную* рану / Покровом *вечерней тьмы* / И вели голубому туману / Надо мною читать псалмы» (IV, 23; курсив мой. – *С.Х.*). Ветер должен пропеть «про весну», чтобы героине было «легко отойти к последнему сну» (IV, 23). Состояние сна позволяет героине нарушать пространственные законы. Эти три стихотворения – «Я пришла сюда», «Белой ночью» и «Хорони меня, ветер…» – передают *вертикальное перемещение* (сверху вниз) лирической героини, что дополняется постепенным использованием цветов от светлого к темному. Схожая пространственная позиция вместе со

соответствующей цветовой семантикой представлена во «Вступлении», предваряющем «Часть первую» «Поэмы без героя». Обращение к *онейрическому хронотопу* чаще всего предопределяет появление картин далекого прошлого и конкретного времени года (в «Поэме без героя»: «Сплю – / она одна надо мною. / Ту, что люди зовут весною, / Одиночеством я зову. // Сплю – / мне снится молодость наша…» (III, 168).

Совмещение нескольких пространственно-временных точек зрения находит место в стихотворении «Похороны», в котором во время поиска «места для могилы» («поле», «море» (IV, 23)) происходит «раздвоение» лирической героини и появление нарратора – характерная черта поздней Ахматовой. Тема двойника, заглядывающего из внешнего пространства и предвещающего беду, появляется в стихотворении «Сад»: «И солнца бледный тусклый лик – Лишь круглое окно, / Я тайно знаю, чей двойник / Приник к нему давно. / Здесь мой покой навеки взят / Предчувствием беды…» (IV, 36), – поэтому логичным завершением «Вечера», является стихотворение «Три раза», в котором тема *лжи и обмана* становится, можно сказать, двойником лирической героини – ее тенью. Именно указанные мотивы – лжи и обмана, а также совести и расплаты (возмездия) – станут основными в «Поэме без героя».

В сборнике «Вечер» стихотворения обладают внутренним единством в том числе на уровне **повторов** – *лексических*: «Я сбежала, перил не касаясь…» (IV, 10) и «И прощаясь, держась за перила…» (IV, 12); «Три в столовой пробило…» (IV, 12), «…много ступеней, / А я знала, их только три!» (IV, 13) и «в три часа» (IV, 14), «целых три недели» (IV, 16), «три вещи на свете» (IV, 31), «три раза пытать приходила» (IV, 37); «под старым кленом»[31] (IV, 8), «под кленом» (IV, 27), «У клена я жду вас…» (IV, 27), «Между кленов шепот осенний» (IV, 13) и «Осенние травы» (IV, 10); «Я обманут» (IV, 13) и «Обман» (IV, 16); «Свечи в гостиной зажгут…» (IV, 18) и «Только в спальне горели свечи…» (IV, 13); «Пусть станет дымом, легок дым»

[31] В «Поэме без героя» читаем:

Где свидетель всего на свете,
На закате и на рассвете
Смотрит в комнату старый клен,
И, предвидя нашу разлуку,
Мне иссохшую черную руку,
Как за помощью тянет он (III, 199).

(IV, 15), «подымается дымок» (IV, 19), «сердце к сердцу» (IV, 20), «Но не хочу, не хочу, не хочу» (IV, 25); *целых строк* – которые послужили названием стихотворения и с которых, при этом, не всегда начинается произведение (например, «Песня последней встречи» названа по первой строке четвертого четверостишия), *рифм* («на свете» – «дети» (IV, 14, 31)), которым сопутствует схожее синтаксическое строение; *мотивов* – при этом каждый мотив «в лирике предельно тематичен»[32] и выполняет нарративную функцию, в данном случае речь идет о смерти («умру» (IV, 12), «умру с тобой» (IV, 13), «вчера овдовела» (IV, 14), «смерть придет поцеловать» (IV, 20), «мертвой лебеды» (IV, 21); *средств художественной выразительности*: междометий («О, покой мой многонеделен» (IV, 14); «О, такой пленительной истомы / Я не знала до сих пор» (IV, 17); «О, не вздыхайте обо мне..» (IV, 32); «О, она наверное ответит…» (IV, 33); анафор («Ведь звезды были крупнее, / Ведь пахли иначе травы» (IV, 10); «Он смешной, незрячий и убогий, / Он всю жизнь свою шагами мерил…» (IV, 23); «Не любил, когда плачут дети, / Не любил чая с малиной…» (IV, 31), «Или любишь белокурую, / Или рыжая мила?» (IV, 19); инверсий («Ах, я дверь не заперла я» (IV, 22)).

Сборник «Вечер» разделен на три части, открывающиеся стихотворениями «Любовь», «Обман» и «Музе», при этом Ахматова стремится не к тому, чтобы стихотворения в сборнике читались как отдельные произведения, а к их тематическому и мотивному объединению. В первом поэтическом сборнике Ахматовой отчетливо прослеживается сюжетная формула: любовь – обман – развязка. Деление сборника на три части напоминает стадии развития человека: детство, зрелость и старость. Каждое стихотворение сборника имеет название, семантика которого реализуется в том числе через повторение названия в тексте того или иного стихотворения. Впоследствии Ахматова больше внимания будет уделять эпиграфам и другим рамочным элементам, которые, расширяя художественное и собственно ахматовское поэтическое пространство, создают векторы иных пространств – сюжетных или временных.

Л.Г. Кихней, анализируя пространственную организацию и структуру сборника, отмечает, что в «Вечере» поэт, располагая стихи, выстраивала их в такую

[32] Силантьев И.В. Мотив в лирике // Сюжет и смысл. М., 2018. С. 80.

последовательность, чтобы «между ними возникали перекрестные связи и параллели», что и обусловило появление «лирического сверхцикла»[33]. Последующее включение одних стихов или исключение других по определенным причинам позволило создать идею «вести о будущем, которая содержится в прошлом»[34]. Доводы исследователя представляются убедительными, однако в настоящем исследовании мы рассматриваем сборники Ахматовой до их переработки поэтом. Если в первых сборниках, как нам кажется, формирование лиро-эпической картины мира происходило в большей степени интуитивно, «естественно», то в поздних сборниках (после «Белой стаи») и поэмах (в особенности в «Поэме без героя») это становится доминантой творческой эволюции поэта.

Лирическая героиня первого ахматовского сборника, находясь в разных пространственных точках, чаще прибегает к медитативной форме повествования, как бы участвуя непосредственно в разворачивающихся событиях. В связи с этим семантика названия сборника «Вечер» может трактоваться как пограничная[35]. По сути, «Вечер» – это то, что рассказано вечером, когда очертания предметов стираются, а само понятие времени суток трактуется субъективно. Кроме того, пограничная вечерняя семантика дополняется различными цветовыми символами (как то: свечи или приглушенный свет). Таким образом, при достаточно четкой временной организации каждого конкретного стихотворения временна́я семантика всего сборника размывается.

В сборнике Ахматовой представлены различные формы пространства, среди которых особое место занимают **дальние и ближние пространства**: «в дальнем поле» (IV, 9), «звезды» (IV, 10), «на небе» (IV, 11), «в небе» (IV, 11), «за оградой» (IV, 14), «небо» (IV, 16), «в небе» (IV, 16), «в глубине аллеи» (IV, 16), «на стволе корявой ели» (IV, 17), «небо» (IV, 17), «звезды» (IV, 17), «из оранжереи» (IV, 18), «в высоком кремле» (IV, 24), «опьяняющая даль» (IV, 33), «в небе» (IV, 33), «небесный край» (IV, 35), которые чаще всего строятся на противопоставлении друг другу если

[33] Кихней Л.Г. Книга «Вечер» Анны Ахматовой сквозь время: циклические закономерности и текстологические парадоксы // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2015. № 4. С. 17.
[34] Там же. С. 23.
[35] См. также: Кихней Л.Г., Козловская С.Э. К описанию внутреннего и внешнего пространства в поэзии Ахматовой: семантика образов-медиаторов // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь. 2007. Вып. 5. С. 4–5.

не в рамках одного произведения, то в структуре сборника целиком. Этим можно объяснить обращение Ахматовой к **внешним и открытым**: «по алее» (IV, 7), «по аллеям» (IV, 8), «глухих берегов» (IV, 8), «в поле» (IV, 10), «на столе» (IV, 12), «на крокетной площадке» (IV, 18), «в огороде» (IV, 20), «у плетня» (IV, 20), «на пригорке» (IV, 21), «у пруда» (IV, 21), «в белом поле» (IV, 24), «у клена» (IV, 27), «под кленом» (IV, 27), «на вязах» (IV, 28), «на кленах» (IV, 28), «на шляпе» (IV, 28), «на камине» (IV, 30), «в поле» (IV, 35), а также **внутренним и закрытым пространственным формам**: «город» (IV, 8), «в лесу» (IV, 9), «в садах» (IV, 10), «в доме» (IV, 10), «в царском селе» (IV, 8), «под темной вуалью» (IV, 10), «в столовой» (IV, 12), «темный дом» (IV, 13), «спальне» (IV, 13), «на террасе» (IV, 16), «в изумрудном дерне» (IV, 16), «на террасе» (IV, 17), «в гостиной» (IV, 18), «под навесом» (IV, 22), «у закрытых ворот» (IV, 24), «на окошке» (IV, 25), «под кружевом маски» (IV, 27), «под маской» (IV, 28), «вечерняя комната» (IV, 28), «в букете ярких георгин» (IV, 29), «в теле, раненном тоской» (IV, 30), «в заливе» (IV, 31), «на сером полотне» (IV, 32), «в ярких водах голубой реки» (IV, 33), «парк» (IV, 34), «в лесах» (IV, 35), «сад» (IV, 36), «в мельничном пруду» (IV, 37), «ложе» (IV, 38). Поэт использует даже **динамические пространства**, которые либо связывают две места, либо указывают на перемещение в пространстве, либо воспринимаются на противопоставлении ближнего и дальнего места, выступая синонимичными или тождественными формами: «дорогой недальней» (IV, 14), «дорогу до ворот» (IV, 16), «свет зовет домой» (IV, 17), «по гребням реки» (IV, 27), «в город» (IV, 30), «на песок» (IV, 30), «облака плывут» (IV, 33), «уходи к волне» (IV, 33), «нет пути назад» (IV, 36). Особого внимания заслуживает пространство, связанное с понятием **границы**[36], потому что, с одной стороны, указывает на появление мифологического мира, в котором можно оказаться как раз после пересечения «черты», разграничивающей два пространства, обладающих собственными законами, с другой, – это субъективное восприятие окружающей действительности, при которой предмет в каждой конкретной ситуации приобретает пространственную значимость и скрытый символический смысл, что влечет за собой апелляцию к фактам и

[36] В.В. Виноградов одним из первых указал на психологизм ранних стихов Ахматовой, выражающийся при помощи разнообразных пространственных символов (в частности – символа порога); см.: Виноградов В.В. О символике А. Ахматовой // Литературная мысль. Пг., 1922. Вып. 1. С. 91–138.

событиям из жизни самого поэта. Слова-символы, которые обуславливают появления семантики границы у Ахматовой довольно просты: «перил» (IV, 10), «до ворот» (IV, 10), «дверь» (IV, 12), «за перила» (IV, 12), «много ступеней» (IV, 13), «свечи» (IV, 13), «тетрадь в обложке мягкого сафьяна» (IV, 16), «пруд» (IV, 21), «земля» (IV, 22), «дверь» (IV, 22), «закрыта дорога» (IV, 24), «из окошка» (IV, 27), «вход скрыл тополь» (IV, 28), «окна узки» (IV, 29), «за окном» (IV, 30), «на воротах» (IV, 34), «между окнами будет дверца» (IV, 35), «окно» (IV, 36), «у черных ворот» (IV, 38).

Самыми малочисленными пространственными формами предстают в сборнике «Вечер»: **горизонтальное** пространство («озерные воды» (IV, 8), «пруд» (IV, 17)), **вертикальное**: «над набережной черной» (IV, 15), «надо мною» (IV, 16), «над повиликою» (IV, 21), «над осиною» (IV, 22), «надо мною» (IV, 23), «над царевичем» (IV, 24), «над кроватью» (IV, 29), «над водой» (IV, 37), **статичные**: «окошко» (IV, 7), «на кустах» (IV, 14), «дальний мост» (IV, 15), «в окошке створчатом» (IV, 19), «между ягод» (IV, 33), «у моря» (IV, 35), **визуальное**: «пни» (IV, 8), «круг от лампы желтой» (IV, 12), «тумбы» (IV, 16).

Анализируя пространственно-временную организацию «Вечера», мы считаем необходимым выделить еще две пространственные формы, которые получат особое распространение в двух следующих сборниках («Четки» и «Белая стая») – это **метафорическое пространство**: «у сердца» (IV, 7), «на ветру» (IV, 10), «память» (IV, 11), «в сердце» (IV, 11), «тьма» (IV, 11), «пьешь душу» (IV, 14), «пытка» (IV, 14), «покой» (IV, 14), «смолк дальний рожок», «в страну обманную» (IV, 19), «волен на пути» (IV, 19), «в сердце» (IV, 22), «в душе» (IV, 28), «в глазах» (IV, 31), «во мне» (IV, 34), «на воле» (IV, 36), «в оду» (IV, 37); и **пространство**, соотнесенное **со временем**: «под старым кленом» (IV, 8), «на свете» (IV, 14). Указывая конкретную пространственную деталь, используя определение с временным значением (заметим, что от сборника к сборнику поэтом используется больше и больше характеризующих предмет прилагательных), Ахматова делает главным место как нечто постоянное и неизменное, но хранящее информацию об определенных событиях. Только дважды Ахматова называет **реальные пространства**: «Багдад»

(IV, 28), «Константинополь» (IV, 28), которые также связаны и с историческим временем.

Художественное время поэтического сборника «Вечер» предстает более сложным, чем художественное пространство, но главное – время является доминирующей составляющей как в каждом поэтическом сборнике в отдельности, так и во всем «ахматовском тексте». В силу того что лирика как род литературы изображает в первую очередь душевное состояние, переживания лирического героя, то закономерным оказывается **субъективное** восприятие **времени** («час перед закатом» (IV, 8), «быстрые недели» (IV, 11), «дни томлений острых» (IV, 19), «всю жизнь» (IV, 23), «на этой земле испытать любовную пытку» (IV, 25), «боюсь моих ночей» (IV, 26), «за ночь одну» (IV, 29), «на работу ночную» (IV, 30), «три вещи на свете» (IV, 31), «в предсмертной летаргии» (IV, 32), «в разлуке» (IV, 38), «смертная дрожь» (IV, 38)), которое порой тяжело отделимо от **метафорической формы времени** («закатный мрак» (IV, 22), «покровом вечерней тьмы» (IV, 23), «луч утра» (IV, 27), «последний луч» (IV, 29), «пред горьким часом наслажденья» (IV, 32), «радости мига» (IV, 34)). Однако Ахматова, оперируя формами **биологического** («осенние травы» (IV, 10), «зима» (IV, 11), «белой вьюгой» (IV, 12), «утро» (IV, 12), «шепот осенний» (IV, 13), «весенним солнцем» (IV, 16), «утро» (IV, 16), «синий вечер» (IV, 17), «осенний снежок» (IV, 18), «днем» (IV, 18), «осень ранняя» (IV, 18), «на солнечном восходе» (IV, 19), «про весну» (IV, 24), «весенний подарок» (IV, 25), «до зари» (IV, 25), «луна освещает» (IV, 27), «вечер осенний» (IV, 29), «весна» (IV, 31), «белой зимой» (IV, 31), «весна» (IV, 31)), **бытового** («вчера» (IV, 14), «завтра по первопутку» (IV, 18), «всю ночь» (IV, 19), «рассветает» (IV, 19), «за ужином» (IV, 26), «за вечерней пенье» (IV, 31), «сегодня» (IV, 31), «сегодня» (IV, 33), «завтра» (IV, 33)) и **физического** («в марте» (IV, 11), «в январе» (IV, 12), «в среду» (IV, 14), «в три часа» (IV, 14), «три недели» (IV, 16)) времени, воссоздает не только мир переживаний лирической героини («жизнь прекрасна» (IV, 12), «песня последней встречи» (IV, 13)), но и событийный ряд, расположенный и организованный в определенной пространственно-временной последовательности.

В сборнике «Вечер» практически не представлены формы **циклического** («вечерами» (IV, 30)) и **эсхатологического** («в канун Крещенья» (IV, 12), «смерть придет целовать» (IV, 19)) времени.

Самостоятельную группу темпоральной категории составляют формы времени, которые чаше всего нарушают течение физического времени и логику временных законов: **фольклорное** («острей веретена» (IV, 14), «сказки заметок» (IV, 29), «кукушка в часах» (IV, 35)), **литературное** («Парни» (IV, 9), «элегии и стансы» (IV, 16), «в твоих рассказах» (IV, 18), «Пьеретта» (IV, 26)), чаще всего выражающиеся в назывании и отсылке к какому-то сюжету или произведению. **Онейрическое** время («в дреме» (IV, 7), «в предсмертном бреду» (IV, 8), «сны» (IV, 17), «к последнему сну» (IV, 24), «только ложью живу на земле» (IV, 24), «сон безмятежен и мирен» (IV, 24), «о своем весеннем сне» (IV, 26), «во сне» (IV, 29), «ничего не снится мне» (IV, 32), «привыкла к покою» (IV, 35), «к немому сну» (IV, 36), «во сне» (IV, 37)) и **время «вечности»** («целые дни» (IV, 7), «столетие» (IV, 8), «бессмертны души» (IV, 12), «тогда» (IV, 13), «злой судьбой» (IV, 13), «счастья безмятежного» (IV, 19), «молчать годы» (IV, 21)) занимают в сборнике особое место и будут усложнены и отчасти переработаны в следующих двух поэтических книгах Ахматовой.

Пытаясь построить типологию темпоральных форм, мы считаем необходимым выделить косвенное указание на время посредством **предметов**, обладающих следующей **семантикой**: «кольцо» (IV, 15), «рожок» (IV, 18), «на несмятую постель» (IV, 19), «легкий месяц заблестел» (IV, 22), «не встретим на пути удачу» (IV, 23), «пусты дорожные котомки» (IV, 23), «золотое кольцо» (IV, 25), «цветок маргаритку» (IV, 24), «цветные фонари» (IV, 28), «у старого дуба» (IV, 29), «загар» (IV, 30).

2.2. Пространственно-временная организация сборника «Четки»[37]

Обращаясь ко второму поэтическому сборнику «Четки», вышедшему 15 марта 1914 года[38] (на титульном листе отсутствует указание года), мы должны обратить внимание на то, что два важных места – Санкт-Петербург и издательство «Гиперборей» (IV, 40) – указаны на титульном листе, который более «организован», чем титульный лист сборника «Вечер». Однако имя поэта написано таким же мелким шрифтом, что и слово «стихи», в то же время в сборнике не только стихи: в конце «Четок» помещен «Отрывок из поэмы», знаменующий собой переход от чувственной составляющей лирики к повествовательному и описательному началу. Под каждым стихотворением чаще всего указан год («1911», «1912», «1913», «1914»), реже – место и месяц, при этом расположены произведения *не в хронологическом порядке*. Композиционный замысел Ахматовой реализуется на нескольких уровнях: во-первых, расположение стихотворений относительно друг друга с точки зрения мотивов и тем, во-вторых, места и времени написания, в-третьих, аллюзий и заимствований как из собственного творчества, так и из произведений других авторов. Большая часть стихотворений сборника «Четки» составляют произведения 1913 года (25 стихотворений, а также «Отрывок из поэмы», который заслуживает отдельного внимания), 1912 года (17 стихотворений), 1914 года (5 стихотворений) и одно стихотворение 1911 года, которое мы отнесли бы к «христианскому циклу», представленному в «Вечере». Только одиннадцать стихотворений имеют названия, причем восемь из них указывают на определенное состояние лирической героини («Смятение», «Прогулка», «Вечером», «Отрывок», «Голос памяти», «Бессонница», «Исповедь», «Гость»), а два – на определенный географический топос («Стихи о Петербурге», «Венеция»). «В отрывке из поэмы», стоящем обособленно и помещенном в конце сборника, происходит соединение, наложение времени и пространства – *историко-биографического* и *литературно-условного*. При этом даты, появившиеся под каждым стихотворением, в отличие от

[37] О хронотопе двух первых сборников Ахматовой см.: Насрулаева С.Ф. Хронотоп в ранней лирике Анны Ахматовой (книги стихов «Вечер» и «Четки»). Автореферат дисс. … канд. филол. наук. М., 1997.
[38] Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008. С. 91.

сборника «Вечер», выполняют пространственную функцию и обладают топонимической семантикой (большинство стихотворений написано в конкретном городе), не говоря уже появлении на титульном листе сборника прямого указания на издательство.

«Четки» открывает триптих «Смятение», в котором тройственность присутствует не только на композиционном, но и на тематическом уровне. В действительности только первая из трех частей – это «смятение», то есть стихотворение становится своего рода эпилогом к предыдущему сборнику «Вечер», в котором тройственность – это основной принцип. Несмотря на объединяющий мотив любовной тоски, мучений, части стихотворения неоднородны: первая – изобразительна и повествовательна (парцелляции, простые предложения), развитие сюжета начинается со «взгляда его» (IV, 41); вторая часть – эмоциональна и экспрессивна (междометия, риторические обращения и восклицательные предложения), что обуславливает сравнение текущего состояния лирической героини с ее детскими воспоминаниями, когда она «была крылатой» (IV, 43); третья часть – описательна, однако ее временны́е границы расширяются с введением двух строк, насыщенных темпоральными элементами: «Десять лет замираний и криков, / Все мои бессонные ночи» (IV, 41). Не описывая своего героя, Ахматова соединяет первое и третье стихотворения при помощи синекдохи «взгляды» и «очи», обусловившей в первом случае появление любви, а во втором – состояние, которое сродни опустошенности («На душе и пусто и ясно» (IV, 42).

Во второй части сборника помещено стихотворение «Бессонница» (1912), которое на нескольких уровнях соотносится и с первым стихотворением «Четок», и с первым поэтическим сборником Ахматовой (в частности, с опубликованным в «Вечере» стихотворением «В Царском селе», которое также является триптихом). Ахматова прибегает к излюбленным приемам: повтору, обращению, цветовой семантике («полумрак голубой», «белой тканью» (IV, 58)) и лексически устоявшимся единицам в ее поэтическом словаре: «Ты опять, опять со мной, *бессонница*! / Неподвижный *лик* твой узнаю. / Что, *красавица*, что, *беззаконница*? / Разве плохо я тебе пою?» (IV, 57–58; курсив мой. – *С.Х.*). Действительно, у Ахматовой, особенно в первом сборнике «Вечер», часто встречается устаревшее

слово *лик* вместо «лицо»: «лик» (IV, 8), «тусклый лик», «мертвый лик» (IV, 36) и т. д.

Если в стихотворении «Бессонница» пространства (внешнее и внутреннее) противопоставлены и сама лирическая героиня занимает *пространственную позицию*, то в «Солнце комнату наполнило…» – *временную*: «Я проснулась и припомнила: / Милый, нынче праздник твой. / Оттого и оснеженная / Даль за окнами тепла, / Оттого и я, бессонная, / Как причастница спала» (IV, 62). Эти два стихотворения, несмотря на то, что не следуют в сборнике друг за другом, вступают в дистрибутивные отношения, обнаруживая различное оперирование пространством и временем. Примечательно, что Ахматова уходит от устойчивого обращения «мальчик» (IV, 14; акцент на временной дистанции), которое было в первом сборнике и к которому, называя самоубийцу, вернется в «Поэме без героя» («глупый мальчик» (III, 188)), а также соединяет *три* стихотворения при помощи образа «милого» (IV, 62–63). В первом стихотворении («Солнце комнату наполнило…») – упоминание о «милом», во втором – встреча с ним («Ты пришел меня утешить, милый…»), в третьем – письмо с просьбой («Ты письмо мое, милый, не комкай…»), а между вторым и третьим стихотворениями органично помещено «Умирая, томлюсь о бессмертьи…» (IV, 63), в котором мотив смерти («Смертный час, наклоняясь, напоит / Прозрачною сулемой…» (IV, 63)) присутствует наравне с темой *памяти*, которая представляется главным из того, что осталось у героини. Логичным завершением *внутреннего цикла* является стихотворение «Исповедь», где лирическая героиня предстает не «бражницей и блудницей», а покойницей, которой отпустили грехи и которая, находясь под «тканью», чувствует «прикосновение руки, руки рассеянно крестящей» (IV, 64). Первое стихотворение написано «8 ноября 1913», второе – в «1913. Май, Петербург», третье – в «1912», четвертое – в «1912», пятое – в «1911. Царское Село» – таким образом лирическая героиня движется из настоящего в прошлое. Эффект *ретроспективного воспоминания* усиливается и на композиционном уровне.

Есть в сборнике «Четки» и стихотворение «Вечером», в котором явно не случайно присутствуют аллюзии на «Сад» из первого ахматовского сборника: веселье сопряжено с музыкой, а тема двойника, появляющаяся в сборнике «Вечер»,

воплотилась в долгожданной встрече «с любимым» (IV, 43). В указанном стихотворении Ахматова активно использует характерные для первого сборника диалоги и анафоры, в то же время на первый план выходит не эмоциональное состояние лирической героини, а именно описание события. Трагическая временна́я семантика, заявленная в названии стихотворения, усиливается при помощи образа музыки, появляющегося и в начале, и в конце произведения («Звенела музыка в саду / Таким невыразимым горем»; «А скорбных скрипок голоса / Поют за стелющимся дымом…» (IV, 43)), при *статичности пространственных* картин. В стихотворении «Вечером» Ахматова разделяет непосредственно лирическую героиню и повествователя. В произведении 1912 года читаем: «Меня покинул в новолунье / Мой друг любимый. Ну, так что ж! / Шутил: «Канатная плясунья! / Как ты до мая доживешь?» (IV, 70). Три важные темы, появившиеся в первых стихотворениях сборника (в том числе и в «Вечером»), – веселья, одиночества, тоски, – совмещены в стихотворении, которое стоит в конце сборника «Четки» и является, таким образом, своеобразным эпилогом. «**П**усть страшен **п**уть мой, **п**усть о**п**асен, / Еще страшнее **п**уть тоски…» (IV, 70; выделено мной. – *С.Х.*) – выразительная аллитерация в первой строке усиливает семантику слова *путь*, акцентируя на нем внимание и мотивируя сюжет «Отрывка из поэмы», помещенного в конце сборника.

Стихотворение «Вечером» можно считать включенным в еще один *внутренний цикл*[39], состоящий из четырех самостоятельных произведений. Несовпадение сюжетного и хронологического времени («1913», «1913. Май», «1913. Март», «1 января 1913» (IV, 42–44)) – основной прием, впоследствии использованный в «Поэме без героя». Если первые два из упомянутых стихотворений – «Смятение» и «Прогулка» – рассказывают чувствах и готовят читателя стать свидетелем встречи, описанной в третьем стихотворении, раскрывающем о трагичности любви и расплаты за нее, то четвертое стихотворение «Все мы бражники здесь, блудницы…» говорит о неминуемой расплате за грехи.

[39] Важной представляется статья Е.В. Меркель и Л.Г. Кихней, которые считают, что «ранние лирические книги Ахматовой – это не метациклы, а лирические романы, то есть смысловые структуры, в которых неповторимо сплавлены лирико-новеллистические и романные элементы» (Меркель Е.В., Кихней Л.Г. Ранняя лирика Ахматовой как квазироманная структура (размышления по поводу одной эйхенбаумовской рецензии) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2017. № 5. Ч. 1. С. 18).

Надежда на чистое счастье с возлюбленным («Благослови же небеса: / Ты первый раз одна с любимым» (IV, 43)) разрушается последним четверостишием «Все мы бражники здесь, блудницы… »: «О, как сердце мое тоскует! / Не смертного ль часа жду? / А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду[40]» (IV, 44). В стихотворении «Гость», написанном 1 января 1914 года и расположенном в конце сборника «Четки», читаем: «Я спросила: «Чего ты хочешь?» / Он сказал: «Быть с тобой в аду». / Я смеялась: «Ах, напророчишь / Нам обоим, пожалуй, беду»» (IV, 74). Однако внутренние семантические связи позволяют «Четкам» представать единым целым, ведь стихотворение «Гость» как бы становится вступлением к «Отрывку из поэмы», которую предваряет стихотворение, посвященное Блоку.

Следующее после выделенного нами цикла стихотворение, «После ветра и мороза было…», несмотря на временной разрыв, связано с предшествующим благодаря не только новогодней тематике («Новогодний праздник длится пышно / Влажны стебли новогодних роз…» (IV, 45) – эти строки впоследствии станут эпиграфом к «Главе первой» «Поэмы без героя»), но и световой семантикой: «Там за сердцем я не уследила, / И его украли у меня» (IV, 44). Если в первом сборнике «Вечер» лирическая героиня, увидев «в дальнем поле дальний уголек», просила позволения «греться у огня» (IV, 9), то в «Четках» ей «любо погреться огня» (IV, 44). Украденное сердце становится завязкой сюжета, обусловливающей появление целой цепи событий, что и находит отражение в следующем стихотворении («…кто-то взял на память мой белый башмачок» (IV, 45); значима здесь и параллель с потерянной туфелькой Золушки), позволяя сформироваться еще одному *внутреннему циклу*.

Световая символика становится связующим элементом, который отдаляет лирическую героиню от счастья в следующем стихотворении, которое также обладает темпоральными чертами: «... И на ступеньки встретить / Не вышли с фонарем. / В неровном лунном свете / Вошла я в тихий дом» (IV, 45). Ахматова в начале стихотворения прибегает к *многоточию* (размещение текста в пространстве), указывая на фрагментарность произведения или на связь с другими стихотворениями. К такому приему поэт прибегает не часто, а именно дважды в

[40] Противопоставление земли как ада и неба как чего-то святого наберет апогея в «Белой стае».

сборнике «Вечер»: «…А там мой мраморный двойник…» (IV, 8) из цикла в «Царском селе», связанного именем Пушкина и пространством Петербурга, и «…Хочешь знать, как все это было?» (IV, 12) – написано в Киеве 21 октября 1910 года[41]; и дважды в «Четках»: «…И на ступеньки встретить…» и «…И кто-то, во мраке дерев незримый…» из «Отрывка» (IV, 45, 47). Все эти фрагменты, кроме стихотворения «Хочешь знать» (в котором *время* – основной символ), имеют ряд сходств – лексических, тематических, изобразительных – и описывают открытые пространства, сопряженные с темными цветами – черным («во мраке дерев незримый», «черной, густой тушью», «хитрый, черный» (IV, 47–48)) или зеленым («шорохам зеленым» (IV, 8), «под лампою зеленой» (IV, 45)).

Точное время создания стихотворений Ахматовой в сборнике практически не указывается, за исключением пяти конкретных дат: «1 января 1913», «31 января 1914», «19 декабря 1912», «8 ноября 1913» и «1 января 1914» – новогодняя семантика большинства из них, усиленная в текстах стихотворений соответствующей символикой и белым цветом, очевидна. Позже в «Прозе о поэме» Ахматова прямо укажет на зиму как время года, сопряженное с христианскими праздниками (отсюда и тема прощения, покаяния, совести и расплаты): «Ощущение Канунов, Сочельников – ось, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель… Это то дыхание, которое приводит в движение все детали и самый окружающий воздух. (*Ветер* завтрашнего дня.)» (III, 232; курсив мой. – *С.Х.*).

Если для Пушкина подлинно творческим временем года была осень, то для Ахматовой это зима; именно с нее начинается «Поэма без героя». Другие времена года – в абсолютно произвольной последовательности – указаны в «Четках» под стихотворениями: «осень» (IV, 53, 58, 61, 65) и «лето» (IV, 66), однако чаще всего указывает месяц: «январь» (IV, 45, 51, 74), «март» (IV, 43), «май» (IV, 43, 57, 60, 62), «июнь» (IV, 55), «июль» (IV, 47), август (IV, 72), «октябрь» (IV, 51, 71), «ноябрь» (IV, 54), «декабрь» (IV, 48, 66). Никогда Ахматова не указывает на месяцы написания в двух следующих друг за другом стихотворениях. Такие перестановки, мотивированные развитием лирического сюжета книги, создают целостное

[41] Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008. С. 59.

художественное пространство. Принцип расположения стихотворений – повторимся – не хронологический, а скорее *ахронологический*.

Во втором поэтическом сборнике Ахматовой наблюдается разграничение временных промежутков (можно увидеть четкую «группировку» стихотворений), а конкретные даты обладают важной биографической и исторической семантикой, при этом каждая дата несет в себе также информацию о месте, выполняя далеко не только темпоральную функцию. 19 декабря 1912 года С.М. Городецкий читал доклад «Символизм и акмеизм»[42], однако более примечательно место – «Бродячая собака», где присутствовала Ахматова. 1 января 1913 года написано стихотворение «Все мы бражники здесь, блудницы…», в котором «разгул и пьянство» стали символами прихода эпохи. 8 ноября 1913 года написано стихотворение «Солнце комнату наполнило…», в этот день произошла драка между «Бальмонтом и сыном П.О. Морозова»[43] в «Бродячей собаке». 1 января 1914 года написано стихотворение «Гость», а 3 января состоялся «вечер «Собачья карусель» в зале на Малой Конюшенной, д. 3»[44]. 31 января 1914 года написано «Углем наметил на левом боку…» и «шуточный мадригал Н.В. Недоброво – А.А. Ахматовой»[45]: в стихотворении иносказательно изображается сцена самоубийства и в то же время актуализируется тема совести[46]. Как позже скажет Ахматова об умершем в 1919 году Н.В. Недоброво: «Как он мог угадать жесткость и твердость впереди, ведь в то время принято было считать, что все эти стишки – так себе, сентименты, слезливость, каприз...»[47]. В «Прозе о поэме» Ахматовой читаем: «Ты! кому эта поэма принадлежит на ¾, так как я сама на ¾ сделана тобой, я пустила тебя только в одно лирическое отступление (царскосельское). Это мы с тобой дышали и не надышались сырым водопадным воздухом парков («И живые воды») и видели там 1916 (нарциссы вдоль набережной)… Траурниц брачный полет» (III, 232). Обращение Ахматовой к фигуре Недоброво не случайно: она всерьез считала, что ее стихи могут быть пророческими (III, 237–238).

[42] Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008. С. 79.
[43] Там же. С. 85.
[44] Там же. С. 88.
[45] Там же. С. 89.
[46] Подробнее см.: Симченко О.В.: Тема памяти в творчестве Анны Ахматовой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1985. Т. 44. № 6. С. 506–517.
[47] Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.

В «Четках» обращает на себя внимание еще один композиционный прием: при указании на место и время написания того или иного стихотворения Ахматова практически всегда отдает предпочтение первому. Поэтому можно утверждать, что с точки зрения архитектоники текстов пространственная составляющая доминирует над временно́й: Петербург как место написания является для «Четок» практически сквозным локусом, время же написания может вовсе не указываться или указываться недостаточно точно.

В «Посвящении» к «Поэме без героя» в самом начале есть пропущенные строки, которые, по мысли М. Кралина[48], указывают на главного ахматовского предшественника – Пушкина – и соотносятся с его строками «Погасло дневное светило….», однако Ахматова в ремарке к «Решке» (можно трактовать: обратная сторона ее творчества) отмечает, что «автор опрометчиво полагал, что дух этой поэмы ожил в *его* «Петербургской повести» (III, 190; курсив мой. – *С.Х.*). Рассматривая раннее творчество поэта как «черновик», на котором пишет Ахматова, можно заметить ряд интересных особенностей. Строки «Новогодний праздник длится пышно, / Влажны стебли новогодних роз» (IV, 45) послужили эпиграфом к «Главе первой» «Поэмы без героя», в которой описываются события 1913 года с временной дистанции, хотя стихотворение написано в январе 1914 года, то есть в эпиграф вынесены строки, взятые как бы из будущего по отношению к настоящему, несмотря на то что вся «Часть первая» названа «Девятьсот тринадцатый год». «Посвящение», которое является не прощанием со всем старым, а его переработкой («Другие, в особенности женщины, считали, что «Поэма без героя» – измена какому-то прежнему «идеалу» и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов «Четки», которые они «так любят»» (III, 214)), – соотносится со стихотворением «…И на ступеньки встретить», написанным в 1913 году. Ахматова, говоря о том, «что близок, близок срок», и «войдя в тихий дом» (IV, 45), в 1940 году воскрешает события прошлого. Ахматова прибегает к временным трансформациям и располагает стихотворения в обратном хронологическом порядке. Так выстраивается иерархия времен, где вектор направлен в прошлое, что соответствует основным художественным законам «Поэмы без героя».

[48] Кралин М. Победившее смерть слово. Томск, 2000. С. 68.

Интересным представляется использование обращения «Сандрильона» (IV, 45) – имя героини сказки Перро – в контексте событий 1913 года, потому что главный мотив произведения французского сказочника – обман – играет огромную роль в развитии сюжета. Однако Ахматова, отсылая к истории о потерянной туфельке, не дает развиться сюжету, делая «белый башмачок» предметом «памяти» (IV, 44–45). Затем туфелька (точнее – башмачок) появляется в стихотворении «Меня покинул в новолунье…»: «натерты мелом башмачки» (IV, 70), и далее: «И сердцу горько верить, / Что близок, близок срок, / Что всем он станет мерить / Мой белый башмачок» (IV, 46). Эти строки, в которых лирическая героиня переполнена тревогой и ожиданием, сопоставимы с последними строками расположенного ранее известного стихотворения: «О, как сердце мое тоскует! / Не смертного ль часа жду? / А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду» (IV, 44) Тема «смертного часа» (в «Поэме без героя» данное словосочетание, произнесенное лирической героиней, передает ее ощущение ожидания беды: «Пусть глаза его, как озера, / От такого мертвого взора / Для меня он как смертный час»…), связанного с гибелью и прощанием, появляется в стихотворении «Умирая, томлюсь о бессмертьи…» (1912), что является развитием сюжета заявленного во «Все мы бражники здесь, блудницы…». Не случайна и тема ада как наказания: заявленная в стихотворении «1 января 1913 года», она находит свое продолжение в стихотворении «Гость», написанном 1 января 1914 года: «Я спросила: «Чего ты хочешь?» / Он сказал: «Быть с тобой в аду». / Я смеялась: «Ах, напророчишь / Нам обоим, пожалуй, беду»» (IV, 73). В «Эпилоге» «Поэмы без героя», предсказав трагическое будущее (личное) лирическая героиня, ужасаясь окружающей ее действительности, заявляет, осознавая, что происходящее не похоже на ироничное слово «беда»: «Ужасами гражданской смерти я по горло сыта, петь в этом ужасе / бреду не могу» (III, 193).

Тема наказания и возмездия, которая станет одной из доминант позднего творчества Ахматовой, находит свое место в ряде стихотворений, вошедших в сборник «Четки». Устойчивая формула «мальчик – страдания – смерть», сопряженная с реальными самоубийствами (М. Лиденберг, Вс. Князев) или их попытками (Н. Гумилев), становится сквозной темой всего поэтического сборника Ахматовой, включающего стихотворения 1912–1914 годов. При этом Ахматова не

изображает смерть как таковую («Тихий дом мой пуст и неприветлив, / Он на лес глядит одним окном. / В нем кого-то вынули из петли / И бранили мертвого потом» (IV, 57)), а всего лишь сообщает о ней, чаще всего этому сообщению предшествуют стихотворения, готовящие к трагическому событию. Происходит «раздвоение» лирической героини (так, подспудно, вводится тема двойничества), которая готова умереть за собственные грехи, и собственно автора (нарратора), который рассказывает о причинах (безответной или первой любви), повлекших смерть. «Мальчик сказал мне: «Как это больно!» / И мальчика очень жаль… / Еще так недавно он был довольным / И только слыхал про печаль» (IV, 53). Следующее стихотворение «Высокие своды костела…» является попыткой попросить прощения: «Прости меня, мальчик веселый, / Что я принесла тебе смерть… // <…> Я не знала, как хрупко горло / Под синим воротником» (IV, 53). Данное стихотворение интересно тем, что Ахматова олицетворяет смерть, которая «руки простерла». Заявляя несколько раз о смерти «юного поэта», Ахматова обращается к пространственным формам – дальним и горизонтальным: «Высокие своды костела / Синей, чем небесная твердь…» (IV, 53) – и синей (небесной) символике («под синим воротником» (IV, 54)). Также тема двойничества присутствует в сходстве выбранного М. Линдебергом (22. 12. 1911[49]) и Вс.Князевым (1913) способа самоубийства. Ахматова, создавая «Высокие своды костела…» (1913), не предполагала, стихотворение будет трактоваться по-разному, хотя оно связано, несомненно, со смертью юного корнета.

Нарушая композиционную хронологию и располагая после стихотворения «Высокие своды костела…» («1913. Ноябрь» (IV, 54)) два значимых произведения – «Он длится без конца – янтарный, тяжкий день!» (1912) и «Голос памяти» («1913. Июнь Слепнево» (IV, 55)), Ахматова посвящает их двум живым людям. Имя Михаила Лозинского, который, организовав издательство «Гиперборей»[50], печатал сборники многих поэтов гумилевского «Цеха поэтов», присутствует в первом стихотворении. В издательстве Лозинского, первые стихи которого были

[49] Об отношениях Михаила Линдеберга и Ахматовой подробнее см.: Чабан А. 10 мифов об Ахматовой // [Электронный ресурс]: https://arzamas.academy/materials/988 (дата обращения: 30 августа 2018 г.).
[50] См. подробнее: Чабан А.А. Журнал «Гиперборей»: Своеобразие и роль в системе акмеизма. Автореферат дисс. … канд. филол. наук. М., 2011. С. 4–9.

опубликованы только в 1916 году, вышел и второй сборник Ахматовой. В «Главе третьей» «Поэмы без героя» Ахматова использовала строчку из стихотворения Лозинского, значимую именно для 1913 года, в качестве одного из эпиграфов – наряду со строками О. Мандельштама и своего собственного произведения. С 1913-м годом, «предвоенным, блудным, грозным» (III, 186), связаны две работы: «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилева (1913) и «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913) С. Городецкого, которые принято считать точкой отчета акмеизма в литературе[51] и «преодоления символизма»[52]. В этом контексте дополнительное значение приобретает строка из Элиота, взятая Ахматовой в качестве эпиграфа к «Решке» «Поэмы без героя»: «In my end is my beginning»[53] (III, 164). С одной стороны, эта часть произведения посвящена творчеству и нелегкой доле поэта, с другой – речь идет о конце символизма[54] и рождении акмеизма. Концентрация на «чужом слове» – характерная черта поэтики Ахматовой.

Стихотворение «Голос памяти», состоящее из четырех вопросов, на которые не получены ответы, – единственное стихотворение в «Четках», имеющее названного непосредственно в тексте адресата: «О.А. Глебовой-Судейкиной» (IV, 55). В указанном тексте Ахматова обращается ко многим пространственным формам, называя конкретные географические топосы («Царское село» (IV, 55)) и используя – прямо или косвенно – цветовую символику («на небе поздняя заря», «синей скатерти воды», «отсветы небесных гаснущих огней» (IV, 55)), при этом четвертый вопрос («Иль того ты видишь у своих колен, / Кто для белой смерти твой покинул плен?» (IV, 55)) станет эпиграфом к «Главе второй» «Поэмы без героя», определяя семантику событий 1913 года.

Теме *будущего* самоубийства (при этом на момент публикации «Четок» оно уже произошло) посвящено стихотворение «Углем наметил на левом боку…», которое указывает на готовность возлюбленного попрощаться с жизнью: «Чтобы

[51] См. подробнее: Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М., 2005.
[52] Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
[53] См. подробнее: Нива Ж. Барочная поэма // Ахматовский сборник / Сост. С. Дедюлин и Г. Суперфин. Париж, 1989. С. 99–108.
[54] См. подробнее: Смирнова Н.Ю. Символизм как текст культуры в творческом сознании Анны Ахматовой. Дисс. … канд. филол. наук. Иваново, 2004.

тот, кто спокоен в своем дому, / Раскрывши окно, сказал: / «Голос знакомый, а слов не пойму», – / И опустил глаза» (IV, 59). Именно это произведение («31 января 1914» (IV, 53)) заканчивает вторую часть сборника, что схоже с концовкой «Главы четвертой» «Части первой» «Поэмы без героя»: «И безмерная в том тревога, / Кому жить осталось немного, / Кто лишь смерти просит у Бога / И кто будет навек забыт» (III, 187).

Третье стихотворение, которое имеет адресата, посвящено «трагическому тенору эпохи» (IV, 293) Блоку, негативно относившемуся к акмеистам. Здесь Ахматова также ориентируется на «чужое слово», прибегая к парцелляции и строя первое и последнее четверостишие по принципу, использованному в блоковском «Ночь, улица, фонарь, аптека…» (1912). Воссоздавая конкретную обстановку указанием на время и место («Ровно полдень. Воскресенье» (IV, 74)), Ахматова обращается к внешнему пространству, используя символ *границы* («за окнами мороз» (IV, 74)), и описывает обстановку, тождественную блоковскому «бессмысленному и тусклому свету»[55] посредством «малинового солнца над лохматым сизым дымом» (IV, 74)[56]. В ахматовском стихотворении нет никакой информации о содержании беседы, которая лирической героине «запомнится» – возможно в этом выражается ахматовское отношение отношение к авторитетному символисту, с влиянием которого пытались бороться акмеисты. Ахматова в очередной раз, нарушая композиционную хронологию, помещает стихотворение «Я пришла к поэту в гости», написанное в январе 1914 года, ранее «Отрывка из поэмы», написанного в 1913 году, – фигура Блока, видимо, становится вехой уже официальной истории.

«Первое посвящение», открывающее «Поэму без героя», связано с именем Вс. Князева (подробнее о нем см. в Третьей главе настоящей работы), его инициалы вынесены в заглавие, адресатом «Второго посвящения» является О. Глебова-Судейкина, которая стала прототипом одной из героинь, эта же последовательность

[55] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 3. С. 37.
[56] Переработка строк стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека…» нашла место в более позднем тексте – «Памяти Александра Блока», где поэт назван «памятником началу века» (IV, 293). Использование пушкинских мотивов, топонима (Нева) отсылают к статье «О назначении поэта» (19 февраля 1921 года), в которой Блок, говоря о трагической гибели поэта-романтика, сказал о собственной тяжелой участи, постигшей его после поэмы «Двенадцать».

соблюдена в сборнике «Четки»: стихотворение «Высокие своды костела…» расположено перед «Голосом памяти». В первых редакциях ахматовской поэмы не было «Третьего и последнего» посвящения, введение которого свидетельствует о попытках усложнить текст произведения[57] посредством дополнительных сюжетных линий. Блок, по замечаниям самой Ахматовой, стал одним из эпизодических персонажей поэмы – «наряжен верстою» («Шаги Командора» («Крик петушиный нам только снится») и черная роза в бокале; III, 250). Ахматова целенаправленно снабжает только три стихотворения эпиграфом: зачастую для поэта этот *элемент* оказывается куда важнее всего стихотворения, именно поэтому в «Четках» так мало адресных стихотворений.

Особое место в «Четках» занимают стихотворения, в которых главным мотивом становится смерть, – как физическая, так и творческая – лирической героини. Если в начале сборника тема смерти вводилась иносказательно: «Пусть камнем надгробным ляжет / На жизни моей любовь» (IV, 41); «Там за сердцем я не уследила, / И его украли у меня» (IV, 45); «Пойди, убей свою любовь! <…> И если я умру, то кто же / Мои стихи напишет Вам…» (IV, 47), – то постепенно она приобретает конкретные формы: «Грудь мертва под острой иглой, <…> / Легче в гроб тебе легче живой!..» (IV, 48); «Ты знаешь, я томлюсь в неволе, / О смерти Господа моля» (IV, 58); «Ты пришла меня похоронить» (IV, 68), – и часто сопряжена с исповедью или покаянием лирической героини: «Я научилась просто, мудро жить, / Смотреть на небо, и молиться Богу…» (IV, 56); «Я у Бога вымолю прощение» (IV, 62). В начале «Части первой» «Поэмы без героя» Ахматова пишет: «Господняя сила с нами» – и в качестве эпиграфа берет фразу, выбитую на гербе Фонтанного дома: «Deus conservat omnia» (то есть «Бог сохраняет всё»). В пушкинском ключе Ахматова рассматривает утрату голоса – главного, что даровано поэту. Не случайно стихотворение «Умирая, томлюсь о бессмертии…», в котором описываются похороны, заканчивается сроками: «А люди придут, зароют / Мое тело и голос мой», – самое страшное для поэта – это потерять возможность говорить, петь или писать. Тема голоса сопряжена с темой памяти, которая является одной из

[57] См. подробнее: «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Изг. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009.

основных как в сборнике «Четки», так и в «Поэме без героя»: «Лишь голос твой поет в моих стихах, / В твоих стихах мое дыхание веет» (IV, 49); «И закладывать косы коронкой, / И взволнованным голосом петь» (IV, 60). В указанном выше стихотворении Ахматова дважды повторяет начало строк («Только память вы мне оставьте, / Только память в последний миг…» (IV, 63), обращая внимание на то, что память при наличии голоса позволяет поэту творить, тем самым лирическая героиня заявляет о своем предназначении, которое сначала будет реализовано в «Реквиеме», а потом в «Поэме без героя».

«Отрывок из поэмы», завершающий сборник «Четки», имеет огромное как композиционное, так и тематическое значение и является эпилогом ко всему второму поэтическому сборнику. Во-первых, налицо отход от маленького, короткого лирического жанра стихотворения к новой повествовательной форме (сложные распространенные предложения с обособленными и уточняющими обстоятельствами; отказ от инверсий, прямой порядок слов в предложении), в которой большую роль играют описания, например: «И осенью, однажды, иностранку / Я встретила в лукавый час зари, / и вместе мы купались в теплом море» (IV, 75). Во-вторых, фрагмент – как бы незаконченное произведение – включает ряд тем и мотивов из других стихотворений сборника, причем эта связь зачастую подчеркивается на лексическом уровне, например: «Я спою тебе <…> песенку о вечере разлук» и «…волынка вдали поет о вечере разлук» (IV, 75). В-третьих, Ахматова, обращаясь к диалогу и лексическому повтору, говорит о категории памяти как о доминанте своего творчества: «Скажи, скажи, зачем угасла память… <…> Она слова чудесные вложила / В сокровищницу памяти моей» (IV, 76).

К важным особенностям сборника «Четки» стоит отнести ряд художественных деталей, обладающих огромным значением, – композиционным (они связывают стихотворения, позволяя им пребывать в единстве) и семантическим (прямым и переносным). Акценты-метонимии (например, руки и глаза) и акценты-образы (как то: клен, свеча[58], дом, окно) становятся словами-маркерами, рядом с которыми

[58] Мы полагаем, что в поэтике символистов и акмеистов образ метели и свечи – это архетип с устоявшейся семантикой, который восходит к произведениям Пушкина. Интересно, что в стихотворениях Пастернака метель появляется, как отмечает Е. Шраговиц, «с 1913 года». События, описанные в «Поэме без героя», происходят во время метели. В сборнике «Четки» снежная семантика заслуживает отдельного подробного анализа, однако несомненно, что

разворачивается сюжет: «На меня поглядели очи» (IV, 42); «Я поглядела в его глаза» (IV, 42); «Лишь смех в глазах его спокойных» (IV, 43); «Я его узнала по глазам» (IV, 43); «Покорно мне воображенье / В изображеньи серых глаз» (IV, 46); «Но мне понятен серых глаз испуг» (IV, 49); «Любо мне от глаз твоих зеленых…» (IV, 52); «Зрачки ослепительных глаз» (IV, 53); «И глаза, глядящие тускло, / Не сводил с моего кольца» (IV, 73). Слова, которые стоят рядом, несут дополнительную информацию, в то время как глаза воспринимаются как что-то статичное, неподвижное. К схожему приему Ахматова обращается при изображении рук: «Он снова тронул мои колени / Почти не дрогнувшей рукой» (IV, 43); «Как непохожи на объятья / Прикосновения этих рук» (IV, 43), «Прекрасных рук счастливый пленник» (IV, 47); «Говоришь, что рук не видишь, / Рук моих и глаз» (IV, 51), «Холодные руки мои» (IV, 53); «Прикосновение сквозь ткань / Руки, рассеянно крестящее» (IV, 64); «Но, поднявши руку сухую, / Он слегка потрогал цветы…» (IV, 73) – и дополняет эту деталь эпитетом, передавая процесс движения при статичном расположении самой подвижной части тела человека.

Акценты-образы обладают четкой пространственно-временной семантикой: *клен* («Иволги кричат в широких кленах» (IV, 52)) – свидетель произошедших событий, *сирень* («Ты пахнешь, как пахнет сирень» (IV, 68)) связана с чем-то добрым, душевным. В «Поэме без героя» («Он охапку мокрой сирени…» (III, 196)) сначала происходит изменение отношения к этим цветам («И в кувшинах вяла сирень» (III, 174)), а дальше даже они оказываются связаны со смертью: «И кладбищем пахла сирень» (III, 185). Образы деревьев («под старым кленом» (IV, 8), «под кленом» (IV, 27), «У клена я жду вас…» (IV, 27), «между кленов шепот осенний» (IV, 13)) и солнца занимали особое место в сборнике «Вечер», о чем сказано в вошедшем в «Четки» «Отрывке из поэмы»: «Любила только солнце и деревья» (IV, 75). В «Эпилоге» «Поэмы без героя» Ахматова соединяет эти акценты вместе, дополняя их любимым временем суток – вечером: «Где, свидетель всего на *свете* / На *закате* и на рассвете / Смотрит в *комнату старый клен* // И, предвидя

Ахматова придавала образу метели огромное значение. О метели у Пастернака подробнее см.: Шраговиц Е. Парадокс. Загадка двух стихотворений Пастернака // Новый журнал. 2016. № 283.

нашу *разлуку*, / Мне *иссохшую* черную *руку*, / Как за помощью, тянет он» (III, 199; курсив мой. – *С.Х.*).

Две формы замкнутого пространства (дом и комната) отделяются от внешнего мира при помощи окна («То, что вдруг мелькнуло в *окне*... // (В *окошке* черный силуэт *клена*)» (III, 177; курсив мой. – *С.Х.*) как своего рода границы и заминают важное место как в «Вечере», так и в «Четках». Однако чаще всего внутреннее убранство комнаты или дома не описывается или предстает пустым («Тихий дом мой пуст и неприветлив…» (IV, 57)), иногда выделяется одна конкретная деталь: «Лиловый сумрак гасит свечи» (IV, 64); «Трещит лампадка, чуть горя…» (IV, 72).

В «Четках» впервые происходит олицетворение *тишины* («Тишиной удалены» (IV, 71)), которая, с одной стороны, указывает на пустоту, а с другой – на молчание лирической героини: «Отошел ты, и стало снова / На душе и пусто и ясно»; «Бензина запах и сирени, / Насторожившийся покой…» (IV, 42); «В прохладной комнате темно…» (IV, 72); «Тихо в комнате просторной, / А за окнами мороз» (IV, 74). Тишина оказывается символическим образом, который в «Поэме без героя» станет самостоятельным действующим лицом: «В промежутке между этими звуками говорит сама Тишина» (III, 187); «В дверь мою никто не стучится, / Только зеркало зеркалу снится, / Тишина тишину сторожит» (III, 187); «И был долог путь погребальный / Средь торжественной и хрустальной / Тишины Сибирской Земли» (III, 202). В «Поэме без героя» можно говорить о *пространстве тишины*. Многочисленные метафорические переносы, использование однокоренных слов («тишайшая», «тихим голосом» и т. д.) и слов со схожей семантикой создают в поэме еще один важный временной вектор – остановленное время. Противопоставление внешнего и внутреннего мира также обусловливает присутствие различных форм «тишины»: прошлое предстает как что-то спокойное: «Ее [поэмы. – *С.Х.*] появлению предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями («Бес попутал в укладке рыться»)» (III, 194), а настоящее – разрушительным и шумным, что связано с временно́й точкой зрения автора в поэме. «**Ти**ш**ш**ина **ти**ш**ш**ину сторо**ж**и**т**» (выделено мной. – *С.Х.*) – это «молчаливое прошлое», свидетелей которого, кроме самой героини, не осталось в живых; поэтому мотив сна, исчезнувшего прошлого тесно

связан с образом тишины. Затем тишина (первая часть) превращается в молчание («Решка»). Можно предположить, что повтор слова «тишина» использован для того, чтобы сделать это состояние зримым, осязаемым посредством аллитерации, потому что сочетание звуков «тш» является междометием, означающим призыв соблюдать тишину. В стихотворении «Я научилась просто, мудро жить…» использован образ тишины как символ глухоты, усиливаемый аллитерацией: «Ли**шь** изредка прорезывает ти**шь** / Крик аиста, слетев**ше**го на кры**шу**. / И если в дверь мою ты постучи**шь**, / Мне ка**ж**ется, я да**ж**е не услы**шу**» (IV, 56).

Сборник Ахматовой «Четки» имеет ряд признаков, указывающих на внутреннее единство на уровне разных типов **повторов**, например, расположенных на соседних строках: «И только красный тюльпан / Тюльпан у тебя в петлице» (IV, 41); «Новогодний праздник длится пышно, / Влажны стебли новогодних роз» (IV, 45); «Что сделал с тобой любимый, / Что сделал любимый твой!» (IV, 47); «Говоришь, что рук не видишь, / Рук моих и глаз» (IV, 51); «Что там живет большой карась / И с ним большая карасиха» (IV, 52); «Мальчик сказал мне: «Как это больно!» / И мальчика очень жаль…» и «Я знаю: он с болью своей не сладит, / С горькой болью первой любви» (IV, 53); «Пусть страшен путь мой, пусть опасен, / Еще страшнее путь тоски…» (IV, 70); «В снежных ветках черных галок, / Черных галок приюти» (IV, 71), – что особенно заметно в «Поэме без героя». И это, безусловно, не случайность, а отличительная черта Ахматовой как поэта. Ахматова также использует **повторы для усиления**: «Что близок, близок срок…» (IV, 42); «Здесь все то же, то же, что и прежде…» (IV, 54); «Ты опять, опять со мной, бессонница!» (IV, 54); «Только память вы мне оставьте, / Только память в последний миг…» (IV, 63); «Вижу, вижу, ты со мной» (IV, 69); «Знаю, знаю – снова лыжи…» (IV, 71); «Скажи, скажи, зачем угасла память» (IV, 76); **анафоры**: «Так гладят кошек или птиц… / Так на наездниц смотрят стройных…» (IV, 43); «За розы с площадки круглой, / За глупые письма твои, / За то, что, дерзкий и смуглый…» (IV, 54); «Здесь все то же, то же, что и прежде, / Здесь напрасным кажется мечтать» (IV, 54); «И закладывать косы коронкой, / И взволнованным голосом петь» (IV, 60); «Пусть хоть голые красные черти, / Пусть хоть чан зловонной смолы» (IV, 63); «Ты уже не понимаешь пенья птиц, / Ты ни звезд не замечаешь, ни зарниц» (IV, 67); «С

книгой лев на вышитой подушке, / С книгой лев на мраморном столбе» (IV, 72); **парцелляции**: «Как велит простая учтивость, / Подошел ко мне. Улыбнулся. / Полуласково, полулениво / Поцелуем руки коснулся» (IV, 42); «Я знаю: он жив, он дышит, / Он смеет быть не печальным» (IV, 46); «Он тихий, он нежный, он мне покорный… (IV, 48); «Настоящую нежность не спутаешь / Ни с чем. / И она тиха» (IV, 48); «Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь / Пушистый кот, мурлыкает умильней» (IV, 56); «И все чудилось ей, что пламя / Близко. Бубен держит рука» (IV, 68); «Все, как раньше. В окна столовой / Бьется мелкий метельный снег» (IV, 73); «Я пришла к поэту в гости. Ровно полдень. Воскресенье» (IV, 74), **междометия и восклицания**: «О, как ты красив, проклятый!» (IV, 41); «О, как сердце мое тоскует!» (IV, 44); «Ах! Не трудно угадать мне вора…» и «Ах! Кто-то взял на память мой белый башмачок» (IV, 45); «О, есть костер, которого не смеет / Коснуться ни забвение, ни страх…» (IV, 49); «Ах! Своей столицей новой / Недоволен Государь» (IV, 69); **синтаксический параллелизм**: «Все равно, что ты наглый и злой, / Все равно, что ты любишь других» (IV, 49); «Слишком сладко земное питье, / Слишком плотны любовные сети…» (IV, 50); Я думала: ты нарочно – / Как взрослые хочешь быть. / Я думала: томно-порочных / Нельзя, как невест, любить» (IV, 54); «И она как белое знамя, / И она как свет маяка» (IV, 68); «Расскажи, как тебя целуют, / Расскажи, как целуешь ты» (IV, 73). Все эти особенности наблюдаются одновременно при повторе устойчивых *пространственных и временных* символов и образов в сборнике «Четки».

Таким образом, второй сборник Ахматовой напрямую соотносится с «Частью Первой» «Поэмы без героя», причем бóльшая часть стихотворений, вошедших в сборник, датирована именно 1913 годом, то есть это основной *временной ориентир* сборника. Значимой представляется и своеобразная смысловая рифма с «Поэмой без героя»: по наблюдению Д. Быкова, «стоит только задуматься, что роднит между собою 1913 и 1940 год. Мы <…> увидим, что эти годы предвоенные, и поэма [«Поэма без героя» – *С.Х.*] Ахматовой могла бы с полным основанием называться «Предчувствие Отечественной войны»»[59].

[59] Быков Д. «Поэма без героя» как пророчество // [Электронный ресурс]: https://arzamas.academy/materials/1010 (дата обращения: 31 августа 2018 г.).

Несмотря на различные формы времени и пространства, уместно говорить о самостоятельном хронотопе – едином и целостном, – представленном в «Четках»: во-первых, мы можем отчетливо наблюдать устойчивые хронотопы дома, дороги, порога, однако эти пространства в первую очередь обладают временно́й семантикой, а также сюжетообразующей функцией. Это можно наблюдать при рассмотрении сборника в его сюжетной и тематической целостности. Во-вторых, художественный мир «Четок» является плодом огромной работы поэта, при этом значимость каждого отдельного стихотворения возрастает, когда они образуют внутренние циклы. В-третьих, в сборнике можно найти ряд характерных ахматовских черт: движение от изображения грустного и печального в сторону изображения трагического и смертельного.

Второй поэтический сборник изобилует самыми различными пространственными формами, среди которых особое место занимает восприятие мира, основанное на противопоставлении и разделении: **дальние и ближние** пространства: «по облакам» (IV, 44), «далеких колоколен» (IV, 55), «на башеньке озерной лесопилки» (IV, 56), «у ветхого колодца» (IV, 58), «на ветку» (IV, 58), «во дворце» (IV, 71); **внутренние и закрытые**: «в саду» (IV, 43), «в тихий дом» (IV, 45), «в камине» (IV, 45), «в этом доме» (IV, 52), «в широких кленах» (IV, 52), «в зверинце» (IV, 55), «синяя купель» (IV, 55), «флорентийские сады» (IV, 55), «в овраге» (IV, 56), «в доме» (IV, 56), «дом мой пуст» (IV, 57), «на лес» (IV, 57), «в шалаше» (IV, 59), «комнату» (IV, 62), «ложа пятая пуста» (IV, 71), «в прохладной комнате» (IV, 72), «в косах» (IV, 73), «в комнате просторной» (IV, 74), «в доме сером и высоком» (IV, 74), «в голубой воде» (IV, 75); **внешние и открытые**: «на блюде» (IV, 43), «под лампою» (IV, 45), «по тропинке в поле» (IV, 46), «на черноземе» (IV, 52), «прудок» (IV, 52), «на дороге» (IV, 53), «площадки круглой» (IV, 54), «у дороги непроезжей» (IV, 56), «в полях» (IV, 58), «неяркие просторы» (IV, 58), «в путях» (IV, 59), «с крыльца» (IV, 60), «на море» (IV, 66), «ни тропинки, ни дорожки, только проруби темны» (IV, 71), «на траве» (IV, 75); **статичные**: «справа от стола» (IV, 51), «на левом боку» (IV, 58), «на сапфировой душистой парче» (IV, 61), «перед столом» (IV, 66), «у воды» (IV, 71), «у окна» (IV, 72) и **динамичные пространства**: «на ступеньки» (IV, 45), «вдоль сложенных бревен»

(IV, 46), «из костела домой» (IV, 54), «под платок» (IV, 72), «на тугих волнах» (IV, 75), «припала я к земле сухой и душной» (IV, 75).

При этом очевидное противопоставление **горизонтального** пространства **вертикальному** («под сводом облачных небес» (IV, 42), «на стенах» (IV, 44), «над ней» (IV, 44), «под бесцветным ледком» (IV, 50), «под душным сводом моста» (IV, 51), «небесная твердь» (IV, 53), «на небе» (IV, 55), «смотреть на небо» (IV, 56), «под холмом» (IV, 57), «над ним облака» (IV, 58), «над городом» (IV, 60), «над таможней» (IV, 60), «низко облако пыльной мглы» (IV, 63), «под луной» (IV, 66), «в синем небе» (IV, 71), «под иконой» (IV, 72), «над лохматым сизым дымом» (IV, 74)) не представлено в сборнике, что свидетельствует о смещении акцентов при оперировании пространственными формами. С идеей горизонтального пространства связаны предметы («верх экипажа» (IV, 42), «с парников» (IV, 52), «отсветы небесных гаснущих огней» (IV, 55), «к потемневшей ступеньке» (IV, 61), «ветерок соленый» (IV, 72), «вершины леса» (IV, 75)), обладающие соответствующей семантикой, однако это указание на точку в пространстве, а не противопоставление. Также появление горизонтального пространства связано с **эсхатологическим** пространством («в аду» (IV, 44), «в гроб» (IV, 48), «смерть» (IV, 53), «о смерти Господа моля» (IV, 58), «к двери небесного рая», «в садах Отца» (IV, 61), «голые красные черти» (IV, 63), «в аду» (IV, 73)), в котором уже заложена идея противопоставления «верха и низа». Эта пространственная форма, появившаяся в «Четках», получит полноценное развитие в «Белой стае», когда сами исторические события пробуждали в сознании людей мысли о рае и аде.

Кроме того, в «Четках» **пограничные пространственные формы** («очи застит туман» (IV, 41), «из южного края» (IV, 61), «оснеженная даль» (IV, 62), «на самое дно» (IV, 64), «далекое слышишь» (IV, 67)) чаще связаны с идеей метафорического переноса. Мы считаем необходимым отдельно выделить **метафорическое пространство**: «на душе и пусто и ясно» (IV, 42), «в глазах» (IV, 43), «под золотом ресниц» (IV, 43), «в груди» (IV, 44), «о дальнем» (IV, 46), «страдальческого пути» (IV, 54), «на синей скатерти воды» (IV, 55), «у своих колен» (IV, 55), «в толпе» (IV, 72), «в сырости и зное» (IV, 72), «на земле» (IV, 75).

В «Четках» **реальные** пространства обладают также исторической, христианской и топонимической семантикой: «Булонский Лес» (IV, 42), «в Тверском уединеньи» (IV, 47), «на левом берегу Невы» (IV, 47), «на набережной» (IV, 51), «в Неве» (IV, 51), «царский дом» (IV, 51), «Петропавловская крепость» (IV, 51), «парк огромный Царского Села» (IV, 55), «Тверская скудная земля» (IV, 58), «главы Херсонесского храма», «мимоза пахнет Ниццей» (IV, 66), «Исакий в облаченьи» (IV, 69), «конь Великого Петра» (IV, 69), «на Галерной» (IV, 69), «над Летним Садом» (IV, 69), «над Невою темноводной» (IV, 70), «у морских ворот Невы» (IV, 74).

Символом, указывающим на границу, как и в первом поэтическом сборнике Ахматовой, в «Четках» является окно, прочно закрепившееся в поэтике Ахматовой: «за стелющимся дымом» (IV, 43), «забиты окошки» (IV, 44), «во мраке дерев» (IV, 47), «в окно» (IV, 48), «дверь» (IV, 56), «окном» (IV, 57), «в щелочку» (IV, 57), «окна тканью белой завешены» (IV, 58), «за окнами» (IV, 62), «на окнах частые решетки» (IV, 62), «сквозь ткань» (IV, 64), «в окно» (IV, 66), «у постылого окна» (IV, 70), «окошки» (IV, 71), «окно» (IV, 72), «в окна столовой» (IV, 73), «за окнами» (IV, 74). Окно у Ахматовой – устойчивый пространственный символ, связанный с идеей пересечения границы, аналогичным временны́м символом является свеча. Оба эти символа выполняют как темпоральные, так и пространственные функции.

Временная организация «Четок» сложнее «Вечера»: Ахматова обращается не только к различным временным формам, но и к многозначности того или иного образа. **Суточное время** («вечер» (IV, 42), «вечером» (IV, 42), «в лунном свете» (IV, 45), «утром рано» (IV, 48), «ввечеру» (IV, 48), «до ночи» (IV, 52), «поздняя заря» (IV, 55), «лиловый сумрак» (IV, 64), «на ночь» (IV, 66), «завтра» (IV, 66), «в новолунье» (IV, 70), «месяц рыжий» (IV, 71), «ровно полдень» (IV, 74), «дымный полдень» (IV, 74), «осенью» (IV, 75), «ночью» (IV, 75)) по большой части связано именно с конкретным временем суток и дополняет **время персонажа** («с детства» (IV, 41), «десять лет замираний и криков» (IV, 42), «первый раз» (IV, 43), «новогодний праздник» (IV, 45), «навсегда» (IV, 48), «в последний раз» (IV, 50), «в этот час» (IV, 51), «в прошлый раз» (IV, 51), «каждый день» (IV, 52), «недавно» (IV, 53), «везде и всегда» (IV, 54), «в час» (IV, 55), «плен» (IV, 55), «долго перед

вечером» (IV, 56), «третий месяц» (IV, 57), «недолго» (IV, 58), «в этой жизни» (IV, 59), «каждый день и каждый час» (IV, 60), «трудную молодость» (IV, 61), «праздник твой» (IV, 62), «в последний миг» (IV, 63), «в томительной веренице» (IV, 63), «на жизнь мою» (IV, 65), «недавно, недавно» (IV, 67), «в то время» (IV, 75)), а также соседствует с **субъективным восприятием времени** как чего-то таинственного («древних ликов» (IV, 42), «бессонные ночи» (IV, 42), «насторожившийся покой» (IV, 42), «смертный час» (IV, 44), «скоро, скоро» (IV, 45), «близок срок» (IV, 46), «по-весеннему» (IV, 46), «янтарный, тяжкий день» (IV, 55), «в пустынную ночь» (IV, 59), «ночь угарная» (IV, 59), «смертное томленье» (IV, 62), «завтра лучше, чем вчера» (IV, 70), «И праздников считала не двенадцать, / А столько, сколько было дней в году» (IV, 75), «в лукавый час зари» (IV, 75)) и с **метафорическим временем** («камнем надгробным на жизни моей» (IV, 41), «столько печали в пути» (IV, 61), «на твоем пути» (IV, 63), «в луче луны» (IV, 66), «путь тоски» (IV, 69)).

Физическое («до мая» (IV, 70), «воскресенье» (IV, 74), «воскресенье» (IV, 74), «сентябрьской ночью» (IV, 75)) и **историческое** («княжна Евдокия» (IV, 61)) время практически не представлены в сборнике, в то время как время, соотносимое с **вечностью**, выражается в обращении к категории памяти («на память» (IV, 45), «покой беречь» (IV, 49), «томлюсь о бессмертьи» (IV, 63), «память» (IV, 63)). К минимуму сведено в «Четках» и **онейрическое время** («не сплю» (IV, 57), «я, бессонная, как причастница спала» (IV, 62), «мне чудился приоткрытый рот» (IV, 75)), что, вообще говоря, необычно для Ахматовой, однако временную семантику в большей степени в «Четках» передают **предметы**, несущие идею темпоральности (времена года, время суток, жизни человека и его жизнедеятельности: «изморось или гроза» (IV, 44), «после ветра и мороза» (IV, 44), «у огня» (IV, 44), «с фонарем» (IV, 45), «солнцем» (IV, 49), «луною» (IV, 49), «потомки» (IV, 50), «запах спелой ржи» (IV, 52), «холода» (IV, 54), «прохладный снег» (IV, 55), «гроздь рябины желто-красной» (IV, 56), «яркий загорается огонь» (IV, 56), «тишь» (IV, 56), «ставни запирать» (IV, 56), «часы с кукушкой» (IV, 57), «костер» (IV, 57), «дышало утро льдом» (IV, 59), «выцветший флаг» (IV, 60), «свечей» (IV, 60), «от подушки» (IV, 62), «в будничном платье» (IV, 64), «на стоптанных каблуках» (IV, 64), «в бедной котомке» (IV, 64), «свечи» (IV, 64), «домой из школы» (IV, 65), «в морозной келье»

(IV, 65), «под луной» (IV, 66), «вечерние часы» (IV, 66), «у лесного, у высокого костра» (IV, 67), «поседели твои волосы» (IV, 67), «не замечаешь ни зарниц» (IV, 67), «удары бубна» (IV, 68), «белое знамя» (IV, 68), «свет маяка» (IV, 68), «в снежных ветвях» (IV, 71), «трещит лампадка, чуть горя» (IV, 72), «мелкий метельный снег» (IV, 73), «руку сухую» (IV, 73), «кольцо» (IV, 73), «мороз» (IV, 74), «малиновое солнце»[60] (IV, 74), «в теплом море» (IV, 75), «запах тяжелых синих ягод» (IV, 75), «пряное дыханье дикой мяты» (IV, 75)).

Единством предстает **фольклорное** («вынули из петли и бранили мертвого потом» (IV, 57), «смерть – большое торжество» (IV, 57), «на истертом красном плюше кресел изредка мелькает тень его» (IV, 57), «на счастье темно-синий шелковый шнурок» (IV, 57)), **литературное** («Сандрильона» (IV, 45), «в моих стихах» (IV, 49), «в биографии славной твоей» (IV, 50), «имя мое прочитают в учебнике дети» (IV, 50), «песенка о вечере разлук» (IV, 53), «из ветхих книг» (IV, 63), «письмо мое» (IV, 63), «песня чужая» (IV, 67), «на древнем, выцветшем холсте» (IV, 72), «о вечере разлук» (IV, 75)) и **эсхатологическое** («для белой смерти» (IV, 55), «вынули из петли и бранили мертвого потом» (IV, 57), «Ангел» (IV, 60), «у Бога вымолю прощение» (IV, 62), «голые красные черти» (IV, 63), «смертный час» (IV, 63), «со дня Купальницы-Аграфены» (IV, 65), «Царь Давид» (IV, 65), «ты пришла меня похоронить» (IV, 68), «при крещении» (IV, 75)) время, при этом, в силу их «невещественности», в ряде ситуаций они могут восприниматься как синонимичные категории.

[60] Зимнее солнце такого необычного цвета из-за мороза.

2.3. Специфика времени и пространства сборника «Белая стая». Поэма «У самого моря»

Третий поэтический сборник Ахматовой, как и предыдущие «Четки», вышел в рубежном, пограничном 1917-м году и был издан в уже привычном для поэта петроградском издательстве «Гиперборей». Оформление титульного листа выполнено иначе по сравнению с «Четками»: прежде имени автора следует название сборника. Если в «Четках» было указано на жанр книги словом «стихи» (IV, 40), несмотря на наличие в конце сборника поэмы, то в «Белой стае» после название следует слово «стихотворения», а далее – «Анны Ахматовой». Видимо, в военном и революционном 1917 году для читателя был не столько важен автор, сколько название и жанр.

Само название «Белая стая» указывает на один из излюбленных цветов Ахматовой. Стихи в сборнике разделены на четыре части, за ними следует поэма «У самого моря», которая и завершает сборник. Принцип систематизации и размещения стихотворений в «Белой стае» – вновь *не хронологический*. Только 15 стихотворений имеют названия, поэма – озаглавлена. Известно, что к метатекстовым элементам Ахматова всегда относилась с особенным трепетом, заголовки играли для поэта важную роль. Сборник составили 83 стихотворения, из которых два датированы 1912 годом, 6 – 1913 годом, 23 – 1914 годом, 26 – 1915 годом, 17 – 1916 годом, 8 – 1917 годом, в одном стихотворении дата вынесена в заголовок («9 декабря 1913»), становясь названием. При этом, в отличие от предыдущего сборника, в «Белой стае» только одно стихотворение («Высокомерьем дух твой помрачен…») имеет указание на точную дату – «1 января 1917» (IV, 117), которую поэт указал под стихотворением.. При этом именно оно соотносится на лексическом и тематическом уровне со стихотворениями «Все мы бражники здесь, блудницы…» (1 января 1913) и «Гость» (1 января 1914).

В «Белой стае» время трактуется Ахматовой иначе, чем в двух предыдущих сборниках (например, в «Вечере» их просто не под стихотворениями): для нее оказываются важны конкретные даты, одна из которых даже выносится в заглавие. Другое стихотворение – «Июль 1914» – сопряжено с одной из тем «Поэмы без

героя» – убийства и массовых смертей – и состоит из двух объединенных произведений: первое – пророчество, предсказание будущего, воплотившегося в образе «одноногого прохожего» (IV, 106), второе – описание трагедии, когда «над ребятами стонут солдатки, вдовий плач по деревне звенит» (IV, 107). Третье стихотворение, которое свидетельствует о значимости категории памяти, получившей развитие в предыдущем поэтическом сборнике, и новом отношении поэта к историческим событиям, – «Памяти 19 июля 1914», которое написано в 1916 году.

Особого внимания заслуживает словосочетание, выбранное для названия сборника, потому что «Белая стая» является прямой отсылкой к строчке из собственного ахматовского стихотворения «Я не знаю, ты жив или мертв…»: «…И бессонницы млеющий жар, / И стихов моих белая стая» (IV, 124). Этот текст располагается в четвертой части сборника, за которой следует поэма «У самого моря»[61] (1914). Поэма знаменует переход от чистой лирики к лиро-эпосу. Важный пространственный элемент – адресат – представлен в «Белой стае» крайне скупо. «Вместо мудрости – опытность, прекрасное…» посвящено «В. Срезневской» (1913) – однокласснице и подруге поэта, чем обусловлены ностальгические воспоминания и попытка осмысления времени как явления, неподвластного человеку; «Они летят, они еще в дороге» – «М. Лозинскому» (1916), строка из произведения которого впоследствии станет одним из трех эпиграфов к «Главе третьей» «Поэмы без героя». Стихотворение «Ответ» посвящено «Гр. В.А. Комаровскому», творчество которого являло ряд черт поэтики Пушкина, кроме того «в 1913 году вышла в свет книжка его стихов «Первая пристань», оказавшаяся последней»[62]. Этот поэт, живший в Царском Селе, покончил жизнь самоубийством 21 сентября 1914 года[63]. Достаточно объемное произведение «Побег» содержит указание на имя «О.А. Кузьминой-Караваевой» (IV, 99) – поэта, посещавшего литературные кружки («Башня», «Цех поэтов») и выступившего с резкой критикой гражданской войны. Стихотворение «Судьба ли так моя переменилась» адресовано

[61] В письме к Г.Н. Чулкову Ахматова называет свое произведение «новой поэмой». См. подробнее: Бень Е. Ахматова и Чулковы // Бень Е. Не весь реестр. Москва – Орел, 2005. С. 143.
[62] Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. М., 2007. С. 354.
[63] Там же.

Юлии Анреп, первой жене Бориса Анрепа[64], которому Ахматова посвятила не одно стихотворение, также с именем этого художника связан акростих «Бывало я с утра молчу…» (IV, 164). Адресат «Перед весной бывают дни такие…» – Надежда Георгиевна Чулкова (IV, 118), жена Г.Н. Чулкова, которая последовала за сосланным мужем в Якутию. Знакомство, Чулкова и Ахматовой, вылившееся в близкую дружбу, произошло в феврале – марте 1911 года[65].

Только одно стихотворение, «Утешение», в сборнике имеет эпиграф («Там Михаил Архистратиг / Его зачислил в рать свою» (IV, 106)), взятый из поэмы «Мик» (1914) Н. Гумилева, которому и адресовано это стихотворение в связи с призывом на фронт. Поэма мужа Ахматовой предельно изобразительна и фактологична, а эмоциональная составляющая, присущая лирике, отходит здесь на второй план, делая значимым именно событийность. Можно обнаружить сходство поэмы Гумилева и «У самого моря» (закончена в конце января – начале февраля 1914 года[66]) Ахматовой. Отметим, что стихотворение «Молитва», в котором выразилась гражданская позиция Ахматовой и которое соотносится с произведением «Памяти 19 июля 1914» (1916), непосредственно связано с мужем Ахматовой. Если в «Молитве» (11 мая 1915 год[67]) говорится о готовности отдать «таинственный песенный дар» (IV, 110), чтобы закончился творящийся ужас, то в более позднем стихотворении «Мужество» (23 февраля 1942) для Ахматовой оказывается значимым сохранение «великого русского слова» (IV, 272). Сходство двух указанных стихотворений предстает не только на семантическом уровне но и, несмотря на семнадцатилетний временной разрыв, но и на стилистическом и структурном уровне. В сборнике «Белая стая» особое место занимает сохранение поэтом голоса и слова – главного «инструмента» любого поэта (ср. пушкинское «глаголом жечь сердца людей»).

Особую важность для Ахматовой приобретают метатекстовые или рамочные элементы: эпиграфы и имена адресатов, вводимые порой лишь отсылочно. Эти

---

[64] Подробнее о Б. Анрепе см.: Муратов А.М. Путешествия Бориса Анрепа в пространстве и времени // Культурное пространство путешествий: Материалы научного форума 8–10 апреля 2003 г. СПб., 2003. С. 229–233; Казнина О.А. Русские в Англии: Русская эмиграция в контексте русско-английских связей в первой половине XX века. М., 1997.
[65] Бень Е. Ахматова и Чулковы // Бень Е. Не весь реестр. Москва – Орел, 2005. С. 141.
[66] Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008. С. 103.
[67] Там же. С. 107.

элементы, незначительные по объему, моделируют совершенно новое художественное пространство, являясь «ключами» к самому стихотворению. В поздних произведениях – и в особенности в «Поэме без героя» – фигура адресата формирует своеобразный жанр, который может быть назван жанром посвящения. Предпосылки к этому можно искать в попытках сохранить память о тех, кто ушел из жизни, и стремлении не забывать усопших. В этом контексте интересны слова Ахматовой о Пушкине и его отношении к декабристам в статье «Пушкин и Невское взморье» (1963): «Пушкину не надо было их вспоминать: он просто их не забывал, ни живых, ни мертвых» (VI, 189). Слова Ахматовой о декабристах и Пушкине оказываются созвучными строкам из «Поэмы без героя»: «Смерти нет – это всем известно, / Повторять это стало пресно, / А что есть – пусть расскажут мне» (III, 177), – и фразе Цицерона: «Жизнь мертвых продолжается в памяти живых». Именно категория *памяти* становится особо значимой в третьем поэтическом сборнике Ахматовой.

Архитектоника третьего сборника Ахматовой продумана до мельчайших деталей: из шестнадцати названных стихотворений в заглавиях трех (1913, 1914, 1916 гг.) произведений указаны важные *исторические* события: «9 декабря 1913»; «Июль 1914»; «Памяти 19 июля 1914». Заметим, что Ахматова и позже ставила в заголовок стихотворения конкретную дату: «27 января 1944» (IV, 269). Бóльшая часть озаглавленных стихотворений датирована 1914-м годом и только одно – 1913-м. При номинации других стихотворений Ахматовой делается акцент или на пространственной, или на временнóй семантике: «Уединение», «Разлука», «Побег», «Царскосельская статуя», «Майский снег», «Сон», «Белый дом» и т. д.

Поэма «У самого моря», помещенная в конце произведения, является одновременно и эпилогом к «Белой стае», и прологом к следующим поэтическим сборникам: авторефлексия наблюдается не только на лексическом и символическом уровне, но и на тематическом. Данная поэма знаменует собой отход от лирической составляющей в более крупном жанре, сочетающем специфику двух (или даже трех; см. об этом в Первой главе настоящей работы) родов литературы, к эпической, при этом повествовательность, детализированность, последовательность изложенных событий выходят на первый план. Заметим, что различные художественные

приемы – лексические или синтаксические – встречающиеся в «Белой стае» и позволяющие говорить о внутреннем единстве сборника, использованы и в поэме «У самого моря». Многие стихотворения из «Белой стаи» обнаруживают прямую связь – тематическую или сюжетную – с поэмой. Тот же прием многочисленных автореференций Ахматова использует и при создании «Поэмы без героя» (см. об этом в Третьей главе настоящей работы).

В «Белой стае», в отличие от предыдущих поэтических сборников, получают развитие следующие темы и образы, которые в дальнейшем найдут свое отражение в «Поэме без героя»: это ветер, голос, память и Муза. Образ ветра как предвестника событий – грустных или трагических – и различные его формы усиливается по мере развития лирического сюжета «Белой стаи».

Ветер, подобно романтической стихии, становится свидетелем событий настоящего («И Пасхи ветер многозвонный» (IV, 96)), при этом он сам обладает памятью о событиях («Уже душистым раскаленным ветром / Сознанье мое опалено» (IV, 86)), давно произошедших, и переходит из одного пространства в другое («И часто в окна комнаты моей / Влетают ветры северных морей» (IV, 80)), не встречая преград на своем пути («Блуждал прозрачный ветер по горам» (IV, 93)). Именно ветер наполняет пространство, указывая на его пустоту: «А нынче только ветры / Да крики пастухов…» (IV, 94); «Поздней осенью свежий и колкий / Бродит ветер, безлюдию рад» (IV, 103), – и позволяя поэту не акцентировать внимание на интерьере, а только «выхватывать» в окружающем пространстве детали: «Оттого мы любим *небо*, / Тонкий *воздух*, свежий *ветер* / И чернеющие *ветки* / За *оградой* чугунной» (IV, 97; курсив мой. – *С.Х.*). При этом Ахматова часто обращается как к пространственным деталям, так и к цветовым символам: в приведенных выше строках прямо указано на черный цвет, который противопоставляется *бесцветным* воздуху, ветру и небу (скорее всего, *голубому* или *белому*), однако чугунная ограда, как правило, черного цвета. Ветер становится преградой или помехой, вмешивается в жизнь лирической героини, обрывая главное, чем она дорожит, – *речь*: «А мы живем торжественно и трудно / И чтим обряды наших встреч, / Когда с налету ветер безрассудный / Чуть начатую обрывает речь» (IV, 98), – или создает *события*: «Этот ветер – широкий и шумный, / Будет весело кораблю!» (IV, 100), или сообщает о них:

«И приносил к нам соленый ветер / Из Херсонеса звон пасхальный» (IV, 139). В тоже время ветер может приобретать более суровые формы: «Сентябрьский *вихрь*, листы с березы сняв, / Кричит и мечется среди ветвей, / А город помнит о судьбе своей…» (курсив мой. – *С.Х.*) – эти строки из стихотворения «Пустых небес прозрачное стекло…» (1914) созвучны со строками «Поэмы без героя», относящимися к событиям 1913 года: «И царицей Авдотьей заклятый, / Достоевский и бесноватый, / Город в свой уходил туман» (III, 185). Ветер становится воплощением гула – символа времени и предвестника нового столетия: «И всегда в темноте морозной, / Предвоенной, блудной и грозной, / Жил какой-то будущий гул» (III, 186). В ремарках, предваряющих «Главу вторую» («Мятель» (III, 180) – одна из форм стихии), «Главу третью» («Ветер, не то вспоминая, не то пророчествуя, бормочет…» (III, 185)) и «Решку» («В печной трубе воет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема» (III, 190)), ветер предстает свидетелем и соучастником происходящих событий, а порой – даже предсказателем, однако «Часть третья» заканчивается иначе: «Голос автора, находящийся за семь тысяч километров, произносит» (III, 199). Оказывается, ветер представляет собой как будто омут памяти, однако рассказывать о страшных – и трагических – событиях отведено непосредственно поэту.

Тема памяти в самых разных формах («Как белый камень в глубине колодца, / Лежит во мне одно воспоминание» (IV, 130)) становится одним из векторов художественного времени «Белой стаи» и усиливается в связи с историческим событием – началом Первой мировой войны. Часто лирическая героиня, готовая пожертвовать своим голосом, хочет забыть о событиях, всплывающих в памяти: «Тяжела ты, любовная память! <…> Дай мне выпить такой отравы, / Чтобы сделалась я немой» (IV, 83); «Из памяти твоей я выну этот день…» (IV, 83).

Не случайно в «Белой стае» в той или иной форме указывается на «слово» («Ни праздного, ни ласкового слова / Уже промолвить не могу» (IV, 129)), которое несет поэт и которое он боится потерять (ср. в «Поэме без героя»: «И вот чужое слово проступает…» (III, 193); «Разве ты мне не скажешь снова / Победившее смерть слово» (III, 186)). Синонимичными формами предстают «речь» и «голос»: «Когда с налету ветер безрассудный / Чуть начатую обрывает речь. <…> И голос

Музы еле слышный» (IV, 98); «И исполненный жгучего бреда, / Милый голос, как песня, звучит, / И на медном плече Кифареда / Красногрудая птичка сидит» (IV, 104). Примечательно, что Ахматова, указывая на изменение собственных поэтических интересов, размещает стихотворения таким образом, что сначала она предстает как поэт любовных переживаний (что укладывается в общие представления критиков), а потом поэт истории. Однако быть равнодушной лирическая героиня не может, и, видя свою миссию не только в освещении национальных трагедий, но и в непосредственном единении с народом, она готова пожертвовать «таинственным песенным даром», «чтобы туча стала облаком в славе лучей» (IV, 110). В «Решке» меняется позиция поэта, потому что освещать национальные беды, когда происходит единение народа перед общей бедой, – это обязанность любого поэта, но «пытки, ссылки и казни» воспринимаются с «ужасом» (III, 193), который не достоин освещения и о котором нужно молчать.

Отдельного внимания заслуживает образ тишины как метафоры внутреннего состояния лирической героини («…нестерпимо больно / Душе любовное молчанье» (IV, 86)), так и ее отношений с внешним миром. Особое место «тишина» занимает в «Поэме без героя». Географические пространства («Фонтанный дом», «Угол Марсового поля», «Петербург» и т. д.), которые, укрупняясь, оказываются менее значимыми, чем мир «тишины», появившейся после самоубийства «глупого мальчика» и ассоциирующейся с покоем. «Невещественность» (термин М.М. Бахтина) образа тишины в «Поэме без героя» позволяет Ахматовой метафорически использовать его, даже ставя в определенную иерархию («Новогодний вечер» – «Новогодняя полночь» – «Ветер» – «Тишина»). Также Ахматова противопоставляет «гул» (1913 год), предвещающий «Настоящий Двадцатый век» («в тишине морозной, / Предвоенной, блудной и грозной, / Потаенный носился гул»), и тишину (1940 год), точнее будет сказать – затишье, нарушавшееся музыкой, которую Ахматова слышала при создании произведения. Это отсылает к поэтике символистов и к статье Блока «Безвременье» (можно обнаружить сходство в состоянии безвременья и тишины).

Многочисленные метафорические переносы, использование однокоренных слов («тишайшая», «тихим голосом» и т. д.) и слов со схожей семантикой, создают

еще один важный временной вектор – *остановленное время*. Противопоставление внешнего и внутреннего мира в «Поэме без героя» также обусловливает присутствие различных форм «тишины»: прошлое предстает как что-то спокойное, а настоящее – разрушаемым и шумным, что связано с временно́й точкой зрения автора в произведении. «Тишина тишину сторожит» (III, 193) – это «молчаливое прошлое», свидетелей которого не осталось в живых, кроме самой героини; поэтому мотив сна, исчезнувшего прошлого тесно связан с образом тишины. Тишина «Первой части» обращается в «Решке» молчанием.

Образ тишины, присутствующий на всем протяжении «Поэмы без героя», обладает огромной временной и пространственной семантикой. «Разрушение» тишины происходит и на уровне метрики (переход от анапеста к дольнику), средств выразительности и противопоставлении шума природы и шума, создаваемого человеком. Примечательно, что образ тишины возникает у Ахматовой уже в первых двух поэтических сборниках – «Вечере» и «Четках», однако развитие и новые формы он именно обретает в «Белой стае», сопряженной с военными событиями. В «Реквиеме» и «Поэме без героя» «тишина» приобретает новое значение (символическое), что связано не только с личной биографией поэта. «Стала забывчивей всех забывчивых, / *Тихо* плывут года» (IV, 84; курсив мой. – *С.Х.*), – пишет Ахматова в 1913 году. Однако внешнее спокойствие и тишина являются предварением чего-то неожиданного и не предсказуемого, обусловливая эмоциональную напряженность: «Ты в этот дом во**ш**ел и на меня глади**ш**ь. / Стра**ш**на моей ду**ш**е предгрозовая ти**ш**ь» (IV, 84; выделено мной. – *С.Х.*), – использование ассонанса в двух строках стихотворения с употребленным рядом слово «тишь», создает некий оксюморон: во-первых, поэту удается сделать «тишь» звонкой, во-вторых, фонетическое средство указывает на передвижение в пространстве гостя; в-третьих, Ахматова подчеркивает интимность обстановки. В стихотворении «Двадцать первое. Ночь. Понедельник…» противопоставляются те, кто верит в любовь, и «иные», которым «открывается тайна, и почиет на них тишина» (IV, 127). Может быть, поэтому в «Поэме без героя» появляются строки, сопряженные с любовным сюжетом: «Я его приняла случайно / За того, кто дарован тайной… <…> Он погибель мне принесет» (III, 169), который окончится трагедией.

Смерть также может восприниматься как тишина. Схожие мотивы находим в стихотворении 1916 года, хотя слова лирической героини воспринимается как мудрость человека, смотрящего с определенной временно́й дистанции, в отличие от строк в «Третьем и последнем» посвящении: «Когда от счастья томной и усталой / Бывала я, то о такой *тиши* / С невыразимым трепетом мечтала / И вот таким себе я представляла / Посмертное блуждание души» (IV, 130; курсив мой. – *С.Х.*).

Порой молчание как синоним тишины возникает при разговоре о важных событиях, когда попросту нечего говорить, как, например, в стихотворении «9 декабря 1913»: «Я для сравнения слов не найду… <…> Вот поняла, что не надо слов» (IV, 91), – состояние покоя – или тишины – становится уместным в этой ситуации. В поэме «У самого моря» в последней, четвертой, части трижды использовано однокоренное слово «тихо» для описания внешнего мира: «Тихо пошла я вдоль бухты к мысу, / К черным, разломанным, острым скалам…» (IV, 140), смерти царевича: «Смуглый и ласковый мой царевич / Тихо лежал и глядел на небо» (IV, 141), внутреннего пространства: «В комнате темной было тихо, / И над лампадой стоял высокий, / Узкий малиновый огонечек» (IV, 141–142), что сопряжено с цветовой символикой. Образ «Тишины», которая занимает важное сюжетное и композиционное место в ремарке к «Четвертой и последней главе» в «Поэме без героя», предстает в виде аллегории смерти: «В промежутке между этими звуками говорит сама Тишина» (III, 187). Именно она предстает одним из героев-свидетелей трагической развязки любовного треугольника, указывая на персонажа, обладающего функцией памяти: «Ветер, полной балтийской соли, / Бал метелей на Марсовом Поле…» (III, 187). В двух строках Ахматова соединяет два схожих природных явления – ветер и метель – и, используя архаичную форму второго слова («мятель»), указывает на временные расслоения: ветер – свидетель истории, метель – только событий 1913–1914 годов. Зимняя символика доминирует над другими «сезонными» символами в трех поэтических сборниках («Вечер», «Четки», «Белая стая»), поэтому закономерно и ее появление в «Поэме без героя». В «Белой стае», кроме известного повтора, роднящего сборник с «Поэмой без героя» («Тишина тишину сторожит» (III, 193)), образ тишины возникает именно в связи с введением темы войны и с ожиданием предстоящих катастроф: «Тот голос, с

тишиной великой споря, / Победу одержал над тишиной. / Во мне еще, как песня или горе, / Последняя зима перед войной» (IV, 107).

Еще одной индивидуальной чертой, присутствующей в поэтике сборника «Белая стая», можно считать использование эпитетов и определений, которые делают детали зримыми, *акцентированными.* При этом использование таких слов обнаруживает закономерность на морфологическом (краткие прилагательные, реже – краткие причастия) и синтаксическом уровне (однородные члены предложения, порой вступающие в дистрибутивные отношения либо расположенные по градационному принципу): «Муза шла по дороге, / Осенней, узкой, крутой» (IV, 85); «Солеею молений моих / Был ты, строгий, спокойный, туманный…» (IV, 90); «Ведь где-то есть простая жизнь и свет, / Прозрачный, теплый и веселый…» (IV, 98); «Вышел седенький, светлый и кроткий» (IV, 115); «Ты говоришь – моя страна грешна, / А я скажу – твоя страна безбожна» (IV, 117). Многие прилагательные несут в себе не только временную и цветовую семантику, но и моделируют пространственную глубину. Чтобы проиллюстрировать то, как это удается Ахматовой, обратимся к известному стихотворению, в котором, подобно Пушкину, воссоздается атмосфера, характерная для встречи молодежи или друзей (место – Петербург):

> Да, я любила их, те сборища *ночные*, –
> На *маленьком* столе стаканы *ледяные*,
> Над *черным* кофеем *пахучий*, *зимний* пар,
> Камина *красного тяжелый, зимний* жар,
> Веселость *едкую литературной* шутки
> И друга *первый* взгляд, *беспомощный и жуткий* (IV, 128; курсив мой. – *С.Х.*).

Оказывается, что смысловая нагрузка в этом стихотворении ложится на определения, которые позволяют воссоздавать, скорее, не время, представленное лишь грамматической формой «я любила», а пространство, в котором присутствуют временные элементы. В «Поэме без героя» поэт прибегает к схожему приему,

используя последовательно ряд кратких прилагательных и инверсию: «И я слышу звонок протяжный, / И я чувствую холод влажный, / Каменею, стыну, горю…» (III, 172); «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет – / Страшный праздник мертвой листвы» (III, 174;) «Коридор Петровских Коллегий / Бесконечен, гулок и прям» (III, 181); «И над тем флаконом надбитым / Языком кривым и сердитым / Яд неведомый пламенел» (III, 192). В «Главе третьей», посвященной описанию северной столицы, Ахматова использует прилагательные с самой различной семантикой: «Были святки кострами *согреты*, / И валились с мостов кареты, / И весь *траурный* город плыл / По *неведомому* назначенью, / По Неве иль против теченья… <…> И царицей Авдотьей *заклятый*, / *Достоевский* и *бесноватый*, / Город в свой уходил туман. <…> И всегда в темноте *морозной*, / *Предвоенной*, *блудной* и *грозной*, / Жил какой-то *будущий* гул… <…> А по набережной *легендарной* / Приближался не *календарный* – / *Настоящий Двадцатый* Век» (III, 185–186; курсив мой. – *С.Х.*).

Предположим, что Ахматова, используя слово «любила», подчеркивает как временную, так и пространственную дистанцию по отношению к описываемым событиям и прямо ориентируется на Пушкина («Медный всадник»), признавшегося пять раз в своей любви к Петербургу и к тому, что связано с городом:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой *строгий, стройный* вид,
Невы *державное* теченье,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор *чугунный*,
Твоих *задумчивых* ночей
Прозрачный сумрак, блеск *безлунный*…
<…>
И, не пуская тьму *ночную*
На *золотые* небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

Люблю зимы твоей *жестокой*
Недвижный воздух и мороз,
Бег санок вдоль Невы *широкой,*
Девичьи лица *ярче* роз,
И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки *холостой*
Шипенье *пенистых* бокалов
И пунша пламень *голубой*.
Люблю *воинственную* живость
Потешных Марсовых полей…» (курсив мой. – *С.Х.*).

Оба поэта прибегают к определениям с пространственно-временной семантикой и создают для читателя ощущение сопричастности к происходящему, при этом пространство текста становится шире, моделируя и более мелкие пространства, которые входят в состав более крупного – Петербурга.

Христианская тема, ставшая лейтмотивом «Белой стаи», по-разному звучит в небольших лирических произведениях, составивших сборник, и в поэме «У самого моря»: в первом случае Ахматова видит в Боге силу, способную уберечь, спасти и защитить Россию от врага и избавить от чувства неопределенности завтрашнего дня, а во втором – указанная тема актуализируется в связи с нахождением в непосредственной близости к святым местам (Херсонес): «Будем беречь мы воду и землю, / Мы никого обижать не станем» (IV, 137), – это укладывается в рамки христианских представлений о добре и мире, поэтому те, кто воюют против России, воспринимаются как атеисты или всадники Апокалипсиса, в стихотворении «Июль 1914» читаем: «Ждите глада, и труса, и мора, / И затменья небесных светил» (IV, 106). Начало войны, воспринимаемое в этом стихотворении как «немилость Божья», получит иную трактовку в строках «Поэмы без героя» (1940): «Обуянная смертным страхом / И отмщения зная срок, / Опустивши глаза сухие / И ломая руки, Россия / Предо мною шла на восток». Образ «России, идущей на восток» сопряжен с верой в светлое будущее.

В то же время в поэме «У самого моря», завершающей сборник «Белая стая», значимы описательность и повествовательность. Присутствует в ней и разъяснения по поводу обращения к религиозной тематике, ставшей одной из главной в сборнике: «Громко я стала читать молитву, / Как меня маленькую учили, / Чтобы мне страшное не приснилось, / Чтобы в нашем доме бед не бывало» (IV, 141). Сестра героини, ждавшей царевича, крестится и обращается к Богу, однако ее слезы не описываются, а вводятся в текст через «догадки» героини. Молитва становится для лирической героини спасением, как, например, и для лирического героя Лермонтова: «В минуту жизни трудную / Теснится ль в сердце грусть, / Одну молитву чудную / Твержу я наизусть. / Есть сила благодатная / В созвучьи слов живых, / И дышит непонятная, / Святая прелесть в них»[68]. Заканчивая поэму отпеванием царевича, Ахматова использует фразу, отрицающую смерть: «Христос воскресе из мертвых» (IV, 142). Христианская составляющая объясняет появление ряда образов мертвых людей, с другой стороны – утверждает одну из главных религиозных догм, которая будет озвучена в строках «Поэмы без героя», появившейся в атеистической России: «Смерти нет – это всем известно, / Повторять это стало пресно, / А что есть – пусть расскажут мне» (III, 177). Неслучайно в стихотворении «Высокомерьем дух твой помрачен…», написанном 1 января 1917 год, поэт, противопоставляя *настоящее и прошлое*, указывает на главное различие: «Ты говоришь – моя страна грешна, / А я скажу – твоя страна безбожна» (IV, 117). Неудивительно, что в «Поэме без героя» смерть «глупого мальчика», наложившего на себя руки, воспринималась как самый страшный грех, идущий вразрез с жизнеутверждающими законами природы и христианскими догмами. Однако братоубийственная война является даже не апогеем атеизма, а подлинным апокалипсисом.

Среди первых трех поэтических сборников Ахматовой именно «Белая стая» больше всего «богата» пространственно-временными образами и мотивами. Своего рода апофеозом пространственно-временного охвата является помещенная в конце «Белой стаи» поэма, пропитанная аллюзиями на собственное творчество Ахматовой. Также поэт, используя тот или иной пространственный образ, дополняет его

[68] Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1969. Т. 1. С. 91.

различными определениями и создает таким образом художественное единство, которое нельзя нарушать.

В «Белой стае» оформилось четкое противопоставление на пространственном уровне: **горизонтальное**: «на небе» (IV, 83), «в небе» (IV, 85), «в лазури чистой» (IV, 90), «на свежем небе» (IV, 104), «из плотных низких облаков» (IV, 116), «над полем и рекой» (IV, 116) и **вертикальное**: «стройной башней» (IV, 80), «высоких башен» (IV, 80), «высоко небо» (IV, 81), «горный ветер» (IV, 81), «от пола до потолка» (IV, 114), «под ногой» (IV, 120), «под шатром тенистых тополей» (IV, 129), «надо льдом» (IV, 129), «в глубине колодца» (IV, 130), «маяк с востока» (IV, 132)); **дальние и ближние** пространства: «ветры северных морей» (IV, 80), «звезды» (IV, 92), «над мутной рекой» (IV, 101), «от горящих лесов» (IV, 106), «во флигеле» (IV, 111), «издалека» (IV, 116), «в чужие города» (IV, 121), «вдали» (IV, 122), «из-за моря» (IV, 127), «дальний берег» (IV, 127), «за версту от земли» (IV, 132), «далеко в море» (IV, 132); **внутренние и закрытые**: «белый дом» (IV, 79), «тихий сад» (IV, 79), «в светлицу» (IV, 82), «в немилый город» (IV, 88), «под крышей промерзшей пустого жилья» (IV, 92), «древний город» (IV, 93), «приморского сада» (IV, 94), «темный город» (IV, 97), «бессолнечные, мрачные сады» (IV, 98), «красный дом» (IV, 101), «из кельи» (IV, 115), «о родительском доме» (IV, 115), «зарослей густых» (IV, 116), «белый дворец» (IV, 120), «град угрюмый» (IV, 122), «домик деревянный» (IV, 125), «в городах задумчивых» (IV, 125), «в светло-синей комнате» (IV, 126),; и **открытые**: «из рук моих» (IV, 80), «по дороге» (IV, 85), «лицо» (IV, 89), «озеро глубокое» (IV, 94), «дорога» (IV, 94), «на взбухших ветках» (IV, 96), «по горным склонам шла / горячей каменной тропою» (IV, 96), «взморье» (IV, 99), «по лестнице» (IV, 99), «с моста» (IV, 100), «на палубе белой яхты» (IV, 100), «на камне северном» (IV, 101), «на дно долины» (IV, 103), «ступени» (IV, 103), «круглый луг» (IV, 103), «лесная пологая дорога» (IV, 104), «на свежий дерн» (IV, 104), «по болотам» (IV, 106), «полей» (IV, 106), «на дворе» (IV, 106), «по деревне» (IV, 107), «затоптанные поля» (IV, 107), «серебряные дорожки» (IV, 111), «на гиблом снеге» (IV, 112), «на диване» (IV, 112), «на шелковом одеяле» (IV, 114), «осенние поля» (IV, 115), «на соломе» (IV, 115), «по крыше покатой» (IV, 121), «ту улицу» (IV, 125), «в стране болот и пашен» (IV, 127), «на маленьком столе» (IV, 128); **динамичные**:

«в дороге» (IV, 86), «мимо зданий» (IV, 99), «мимо белых колон Сената» (IV, 100), «ходили по дому» (IV, 113), «обратной дорогой» (IV, 115), «через поля и села» (IV, 122), «на гранит блестящих ступеней» (IV, 122), «золото престола» (IV, 123); и **статичные** пространства: «над серою золой» (IV, 81), «за круглым колодцем у старой ольхи» (IV, 82), «у ног» (IV, 87), «на берегу реки» (IV, 91), «у чистых родников» (IV, 94), «у задумчивой воды» (IV, 102), «у каменных гулких крылец» (IV, 120), «стеклянное крыльцо» (IV, 121), «у церкви» (IV, 122), – все эти форм создают сложную структуру, которая предназначена передать реалистичность воссоздаваемого мира.

Не случайно именно в третьем сборнике есть указания на **реальные топосы** как прямые, так и с использованием парафраз: «древний город» (IV, 93) – Киев, «очертания столицы» – Петербург (IV, 126). Среди называемых мест есть и русские, и европейские города: «в чудесном городе Петровом» (IV, 86), «Был блаженной моей колыбелью / Темный город у грозной реки / И торжественной брачной постелью» (IV, 90), «город, горькой любовью любимый» (IV, 90), «смотреть на Неву» (IV, 91), «всходить на мосты» (IV, 91), «на Неве» (IV, 95), «гранитный город славы и беды» (IV, 98), «по тяжелой невской волне» (IV, 100), «Золотой Бахчисарай» (IV, 102), «город чистых водометов» (IV, 102), «Царскосельские сады» (IV, 102), «Павловск» (IV, 103), «на медном плече Кифареда», «Смольный собор» (IV, 107), «Летний сад» (IV, 107), «бубенец нижегородский» (IV, 111), «о Венеции» (IV, 122), «о Лондоне» (IV, 122), или, например, указание страны – «в объятой пожарами, скорбной Польше» (IV, 109),

Особое место в сборнике занимает **метафорическое** пространство: «западня» (IV, 80), «в сердце» (IV, 80), «дорог пустынных исхожено» (IV, 83), «в близости» (IV, 87), «в жуткой тишине» (IV, 88), «пустых небес прозрачное стекло» (IV, 105), «нашей земли не разделит» (IV, 106), «заточенье стало родиной второй» (IV, 111), «путь не короткий» (IV, 115), «тело вспаханных равнин» (IV, 118), «из памяти» (IV, 118), «страшной книгой грозовых страстей» (IV, 118), «годовщину грусти» (IV, 119), «отпустила на волю» (IV, 119), «из темноты» (IV, 120), «из памяти» (IV, 122), «сад лучей» (IV, 123), «на земле» (IV, 123), «западня» (IV, 124), «из памяти» (IV, 125), «зеленый рай» (IV, 129), «на место казни и стыда» (IV, 131); при этом поэт отходит

от **фольклорного пространства**, лишь однажды употребив «в подводном царстве» (IV, 96).

На смену фольклорным пространствам приходит **эсхатологическое**: «в церквах» (IV, 84), «могила» (IV, 85), «над рекой своей Владимир / Поднял черный крест» (IV, 93), «Крестителя нерукотворный храм» (IV, 94), «молилась» (IV, 94), «от свежих могил» (IV, 106), «в церковь» (IV, 108), «могилы» (IV, 109), «на кладбище» (IV, 109), «на погосте» (IV, 116), «таинственной могилы» (IV, 131), которому, в свою очередь, противопоставлено **инфернальное** пространство: «в дыму твоем петь и гореть» (IV, 82), «по дороге во тьму» (IV, 97), «в царство тени» (IV, 103), «на кладбище» (IV, 108).

Отдельную группу в «Белой стае» составляют **предметы**, связанные **с пространством**: «голубку» (IV, 85), «птицей» (IV, 85), «звезды» (IV, 92), «звезд иглистые алмазы» (IV, 93), «легкие месяцы над нами, как снежные звезды» (IV, 95), «небо» (IV, 96), «край неба» (IV, 96), «звезда большая» (IV, 97), «небо» (IV, 97), «кораблю» (IV, 100), «небо» (IV, 100), «облака» (IV, 104), «пьяный конь» (IV, 105), «солнце» (IV, 106), «небо пустое» (IV, 107), «небо» (IV, 111), «эту землю» (IV, 111), «мельницы замшелой машущие руки» (IV, 111), «зеркалам» (IV, 112), «кровать» (IV, 113), «месяц» (луна) (IV, 113), «капелька новгородской крови» (IV, 117), «небо» (IV, 119), «серых звезд» (IV, 123), «ласточек» (IV, 125), «небо» (IV, 127), «песок» (IV, 127), «новых звезд» (IV, 129), «бухты» (IV, 132); и **предметы**, связанные с идеей **границы**: «окна комнаты» (IV, 80), «как ворота в ее страну» (IV, 85), «окна» (IV, 86), «не перейти влюбленности и страсти» (IV, 88), «сквозь густую водяную сетку» (IV, 96), «на ржавом чугуне ограды» (IV, 96), «между двух стволов» (IV, 97), «за оградою чугунной» (IV, 97), «через забор» (IV, 98), «окно»[69] (IV, 98), «за пестрою оградой» (IV, 102), «с пышных бронзовых ворот» (IV, 103), «в ворота чугунные» (IV, 103), «калитка» (IV, 110), «сквозь листву» (IV, 112), «дверная завеса» (IV, 115), «через речку» (IV, 116), «в стекло» (IV, 119), «черный узор оград» (IV, 120), «у красных ворот» (IV, 120), «сквозь инея белую сетку» (IV, 121), «за приоткрытой дверью» (IV, 125), «за тонкой стенкой» (IV, 126), «на пороге» (IV, 127), функцию которой могут выполнять совершенно разные предметы.

[69] Уже не окно, а ворота или забор – то есть предмет больший по масштабу – выполняет функцию границы.

Анализируя различные формы времени в «Белой стае», можно сказать, что использование самых разнообразных типов художественного времени позволяет говорить о доминировании эпического, а вовсе не лирического начала в сборнике. Во-первых, для поэта важен точный событийный ряд, во-вторых, обращение к различным формам времени говорит о стремлении поэта отойти от эмоциональной составляющей и дать все объективно, независимо, в-третьих, детальная проработка темпоральной составляющей (как внутри стихотворения, так и в рамочных элементах) свидетельствует о ином отношении поэта к своим текстам, когда смысловая нагрузка важнее описания эмоционального состояния. Для сборника чрезвычайно значимо **историческое время**: «последняя зима перед войной» (IV, 107), «до первой битвы» (IV, 118), «с парада идут … войска» (IV, 121), «будки и казармы у дворца» (IV, 129); а также **физическое**: «тихий день апреля» (IV, 89), «семь дней» (IV, 90), «9 декабря 1913» (IV, 91), «после мартовских пряных ночей» (IV, 99), «сентябрьский вихрь» (IV, 106), «в воскресенье» (IV, 116), «памяти 19 июля 1914» (IV, 118), «полдню январскому» (IV, 121), «на десять лет» (IV, 123), «Двадцать первое» (IV, 126), «Понедельник» (IV, 126), «в шестом часу утра» (IV, 129); и **биологическое**: «заря» (IV, 80), «на закате» (IV, 82), «зимы» (IV, 85), «заря» (IV, 85), «закат» (IV, 86), «весна таинственная» (IV, 93), «жаркий вечер» (IV, 94), «петербургская весна» (IV, 95), «зимним утром» (IV, 97), «под вечер» (IV, 98), «в потемках» (IV, 100), «вечер» (IV, 101), «осень смуглая» (IV, 103), «поздней осенью» (IV, 103), «кровавой зарнице» (IV, 105), «затменье небесных светил» (IV, 106), «короткое лето» (IV, 118), «перед весной» (IV, 118), «предвечерний тихий час» (IV, 122), «за полночь» (IV, 126), «ночь» (IV, 126), «ветром мартовским» (IV, 129), «зимы» (IV, 129), «первый луч» (IV, 131), «утренним лучом» (IV, 131), «петербургская весна» (IV, 95). Наряду с указанными формами времени в сборнике присутствуют **социальное** при помощи указания конкретных исторических личностей: «Марфа» (IV, 106), «Аракчеев» (IV, 106) и пр.; и **циклическое** время: «отпевание, крестины, брак» (IV, 108) – в трех словах цикличность жизни; «день и ночь» (IV, 132), – которые моделируют разноаспектность и разноплановость главной составляющей хронотопа «Белой стаи».

При обращении ко времени персонажа чаще используются наречия или существительные, передающие идею повторяемости: «каждый день» (IV, 79), «раньше» (IV, 80), «юность» (IV, 83), «снова» (IV, 84), «долго» (IV, 85), «дальше» (IV, 86), «с каждым днем» (IV, 89), «с той поры» (IV, 91), «каждая встреча» (IV, 92), «целый год» (IV, 92), «первой встречей» (IV, 94), «сегодня» (IV, 94), «вчера» (IV, 94), «нынче» (IV, 94), «каждый вечер» (IV, 97), «поздней ночью» (IV, 97), «незначительной встречи» (IV, 101), «редко» (IV, 101), «сегодня» (IV, 106), «четыре недели» (IV, 106), «теперь» (IV, 109), «на ночь» (IV, 109), «за день» (IV, 109), «в длинной весне» (IV, 110), «назад три года» (IV, 111), «в год» (IV, 113), «первый раз» (IV, 121), «срока встречи» (IV, 122), «свиданий» (IV, 127), «вчера» (IV, 129), «третий час» (IV, 129). Ахматова, изображая время **субъективно**, указывает на собственное его восприятие и отмечает временну́ю точку в физическом времени: «освобождение близко» (IV, 81), «тихо плывут года» (IV, 84), «прохладный день» (IV, 86), «каждый миг» (IV, 94), «до полночи» (IV, 104), «горькие годы недуга» (IV, 110), «после стольких томительных дней» (IV, 110), «каждый день мой – веселый, хороший» (IV, 110), «в час один» (IV, 118), «пятое время года» (IV, 119), «крайний срок» (IV, 127).

Особое место в поэтике «Белой стаи» занимает **метафорическое** время: «жизнь пустынна и светла» (IV, 79), «башенных часов кривая стрелка» (IV, 81), «как прошлое над сердцем власть теряет» (IV, 81), «в недуге горестном» (IV, 84), «в предпесенной тревоге» (IV, 86), «закат костром багровым» (IV, 87), «года высокого и огненного счастья» (IV, 88), «медлительной истоме сладострастья» (IV, 88), «в тяжелый час сомнения» (IV, 89), «жива страстная, страшная неделя» (IV, 90), «перед вечною разлукой» (IV, 90), «мой путь осиянный» (IV, 90), «самые темные дни в году» (IV, 91), «мертвенных дней» (IV, 92), «смутной песней затравленных струн» (IV, 92), «путь мой жертвенный и славный» (IV, 93), «разлука» (IV, 94), «мука» (IV, 94), «вечерний и наклонный путь» (IV, 94), «разлуки» (IV, 98), «часы недолгих встреч» (IV, 98), «горьких встреч» (IV, 98), «свет нетленного дня» (IV, 100), «лучи скудеющего света» (IV, 102), «песнь прощальной боли» (IV, 103), «лучи зари горят» (IV, 104), «в затворе тесном» (IV, 104), «прозрачная пелена» – иней / снег (IV, 104), «в жестокой и юной тоске» (IV, 105), «в душный мрак» (IV, 113), «мы на сто лет состарились» (IV, 118), «последней свободой» (IV, 119), «в жестком свете скудного

дня» (IV, 121), «дни последней весны» (IV, 122), «в вечерней думе» (IV, 124), «выну этот день» (IV, 125), «за годы боли и труда» (IV, 128), «сборища ночные» (IV, 128), «одно лишь воспоминание» (IV, 130); а также **онейрическое**: «убийцы сон» (IV, 84), «страшный бред моего забытья» (IV, 93), «сон под Рождество» (IV, 96), «исполнение снов» (IV, 97), «не сплю» (IV, 100), «во сне» (IV, 100), «подарен дремотой» (IV, 102), «исполненный жгучего бреда милый голос» (IV, 104), «во сне» (IV, 110), «засыпаю» (IV, 113), «в бреду» (IV, 114), «будешь, хворая спать на соломе» (IV, 115), «под доской дубовой спать» (IV, 116), «сон» (IV, 120), «я снюсь тебе» (IV, 120), «не проснуться до встречи» (IV, 120), «проснувшись» (IV, 120), «снится» (IV, 122), «сны» (IV, 122), «снится» (IV, 127), «спать ложилась» (IV, 129); и **время**, соотносимое **с вечностью**: «всегда и везде» (IV, 82), «любовная память» (IV, 82), «навек» (IV, 84), «пронизанный солнцем покой» (IV, 101), «в памяти» (IV, 103), «навеки» (IV, 124), «вечно» (IV, 130), – эти формы наиболее детально проработаны в сборнике.

Как и в случае с пространством, можно сказать, что в «Белой стае» практически не представлено **фольклорное** время: «смертельной не кажется иглой» (IV, 81), «неживая вода» (IV, 103), «супостат» (IV, 106), «мертвую невесту» (IV, 129), которое связано с темой смерти и которое «выталкивается» из сборника историческим или событийным временем. Можно предположить, что введение **эсхатологического времени**: «поминальный день» (IV, 79), «щедрости Божьей» (IV, 79), «в тобою созданном раю» (IV, 79), «так много камней брошено в меня» (IV, 80), «о Боже!» (IV, 81), «Учил прощать Господь» (IV, 84), «я так молилась» (IV, 87), «престолу Сил и Славы» (IV, 87), «Господь» (IV, 87), «последний суд» (IV, 91), «послания Апостолов» (IV, 92), «слова Псалмопевца» (IV, 92), «в Библии» (IV, 92), «лист заложен на Песни Песней» (IV, 92), «Божий Ангел» (IV, 97), «цепочку креста» (IV, 100), «Божьи птицы» (IV, 104), «жестокая, студеная весна» (IV, 105), «царь Давид одарил тысячелетья» (IV, 105), «с Пасхи» (IV, 106), «в поминальный день» (IV, 109), «молитва» (IV, 109), «молюсь за Твоей литургией» (IV, 110), «в белый рай» (IV, 110), «Магдалина» (IV, 110), «причащать» (IV, 116), «умоляла Бога» (IV, 118), «в Благовещенье» (IV, 119), «молил» (IV, 122), «за грех твой» (IV, 125), «перед Господом отвечу» (IV, 125), «Архангел Божий» (IV, 126), «святки» (IV, 130),

«благословение Бога» (IV, 131), «Последнего Суда» (IV, 132, – также способствует отходу от мифологических тем и мотивов в сторону религиозных.

Как и в сборнике «Четки», в «Белой стае» **предметы**, обладающие **временной семантикой**: «солнца луч последний» (IV, 80), «по влажному весеннему плющу» (IV, 81), «отроком» (IV, 84), «предгрозовая тишь» (IV, 84), «крики журавлей» (IV, 84), «смуглые ноги»[70] (IV, 85), «крупной росой» (IV, 85), «морозный ветер» (IV, 85), «оснеженные ветки» (IV, 91), «крики пастухов» (IV, 94), «желты и свежи фонари» (IV, 94), «ледоход» (IV, 95), «косые дожди» (IV, 95), «лопаются сливы» (IV, 96), «красных листьев» (IV, 103), «в белом инее черные елки» (IV, 103), «на подтаявшем снеге» (IV, 103), «красногрудая птичка» (IV, 104), «налившиеся почки» (IV, 105), «малиновый свет» (IV, 121), «вечерний свет» (IV, 123), «апрельская прохлада» (IV, 123), «персидскую сирень» (IV, 125), «зацветшую сирень» (IV, 127), «камина жар» (IV, 128), «в кружащемся снегу» (IV, 129), «теплая волна» (IV, 130), – придают тексту глубину, а также позволяют обращаться к различным пространственно-временным значениям.

К схожему приему прибегает Ахматова при обращении к **литературному времени**: «песни» (IV, 79), «в моих стихах» (IV, 79), «не дописанную мной страницу» (IV, 80), «Музы рука» (IV, 80), «песня о песне» (IV, 80), «песня окарины» (IV, 83), «одной песней больше будет» (IV, 85), «песню» (IV, 86), «за стихом ловишь стих» (IV, 87), «веселой Музы» (IV, 88), «печальная Муза моя» (IV, 90), «по письму» (IV, 97), «голос Музы» (IV, 98), «Муза в дырявом платке» (IV, 105), «незатейливую песню» (IV, 111), «Робинзон» (IV, 112), «с белых, матовых страниц» (IV, 113), «песню» (IV, 119), «синяя тетрадь с детскими стихами» (IV, 123), «солнцу радовалась» (IV, 123), «стихов моих белая стая» (IV, 124), «царевич» (IV, 124), «при виде литературного письма» (IV, 125), «любовные песни» (IV, 127), «веселость литературной шутки» (IV, 128), «писем беспокойных» (IV, 128), «скорбному рассказу» (IV, 130). Именно простым указанием на предмет поэт обусловливает появление не только ассоциативного ряда, но и множественных культурных отсылок, которые вписывают ахматовский сборник в широкий историко-литературный контекст.

[70] Может быть прочитано как аллегория скитаний.

Поэтический сборник «Белая стая» предстает единым целым благодаря ряду приемов, которые Ахматова использовала в «Вечере» и «Четках», и большинство из которых впоследствии найдет место в «Поэме без героя»: **усиливающие повторы в одной строке**: «Тебя, тебя в моих стихах прославлю…» (IV, 79), «Стала забывчивей всех забывчивых…» (IV, 84), «Они летят, они еще в дороге…» (IV, 86), «Тихий, тихий, и ласки не просит…» (IV, 93), «Самый томный и самый тенистый» (IV, 103), «Здесь Марфа правила и правил Аракчеев» (IV, 106), «Низко, низко небо пустое» (IV, 107), «И плакать грешно, и грешно томиться…» (IV, 109), «И поет, поет постылый / Бубенец нижегородский…» (IV, 111), «Вижу, вижу лунный лук / <…> Слышу, слышу ровный стук…» (IV, 112), «Пора лететь, пора лететь…» (IV, 116); **повторы в соседних строках**: «И стройной башней стала западня, / Высокою среди высоких башен» (IV, 80); «Чтобы остывшую душу греть. / Чтобы греть пресыщенное тело» (IV, 82); «Я голубку ей дать хотела, / Ту, что всех в голубятне белей…» (IV, 85), «Читаю посланья Апостолов я, / Слова Псалмопевца читаю» (IV, 92), «Красный дом твой нарочно миную, / Красный дом твой над мутной рекой» (IV, 101), «И предчувствую встречу вторую, / Неизбежную встречу с тобой» (IV, 101), «Не живешь, а ликуешь и бредишь / Иль совсем по-иному живешь» (IV, 103), «Тот голос, с тишиной великой споря, / Победу одержал над тишиной» (IV, 107),; **повторы в соседних стихотворениях**: «Я помню только сад, сквозной, *осенний*, нежный…» (IV, 84) и «Муза шла по дороге, / *Осенней*, узкой, крутой…» (IV, 85), «Или сядем на снег примятый / На кладбище, легко вздохнем…» (IV, 108) и «И ходить на кладбище в поминальный день…» (IV, 109), «И легкости своей дивится тело…» и «И уже не празднует тело / Годовщину грусти своей» (IV, 119); **восклицательные предложения и междометия**: «Как прошлое над сердцем власть теряет!» (IV, 81), «А! это снова ты…», «О, если бы ты мог когда-нибудь устать!» (IV, 84), «О, как была с тобой мне сладостна земля!» (IV, 84), «О, это был прохладный день…» (IV, 86); **анафоры**: «Для того ль я, Господи, пела, / Для того ль причастилась любви!» (IV, 82), «Я, глядя ей вслед, молчала, / Я любила ее одну» (IV, 85), «Одной надеждой меньше стало, / Одною песней больше будет…» (IV, 85), «И милый сон под Рождество, / И Пасхи ветер многозвонный, / И прутья красные лозы, / И парковые водопады, / И две большие стрекозы / На ржавом чугуне ограды»

(IV, 96), «И разлуки наши любим, / И часы недолгих встреч» (IV, 98), «Только руки тоскуют по ноше, / Только плач его слышу во сне» (IV, 110), «Так же мыши книги точат, / Так же влево пламя клонит / Стеариновая свеча» (IV, 111), «Не бранила, не ласкала, / Не водила причащать» (IV, 116), «И бессонницы млеющий жар, / И стихов моих белая стая» (IV, 124), «Над серой полынной степью, / Над пустынной, мертво Корсунью» (IV, 135), «Как журавли курлыкают в небе, / Как беспощадно трещат цикады, / Как о печали поет солдатка…» (IV, 136); **синтаксический параллелизм**: «Сколько дорог пустынных исхожено / С тем, кто мне не был мил, / Сколько поклонов в церквах положено / За того, кто меня любил…» (IV, 83–84), «Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа, / Так Ангел смерти ждет у рокового ложа» (IV, 84), «Как ты можешь смотреть на Неву, / Как ты можешь всходить на мосты?» (IV, 91), «У тебя заботы другие, / У тебя другая жена…» (IV, 95), «Быть веселой – привычное дело, / Быть внимательной – это трудней…» (IV, 99), «Пусть не ты над моими устами / Наклонился, моля о любви, / Пусть не ты золотыми стихами / Обессмертил томленья мои…» (IV, 101), «Даже тот, кто на муку предал, / Даже тот, кто ласкал и забыл» (IV, 124), «Он никогда не придет за мною, / Он никогда не вернется, Лена» (IV, 142); **оксюморон**: «И мою бесславную славу…» (IV, 83); «Смотри, ей весело грустить, / Такой нарядно обнаженной» (IV, 102), «зимний жар» (IV, 128); **парцелляция**: «И злому сердцу станет жаль / Чего-то. Грустно будет. / Но эту легкую печаль / Оно не позабудет» (IV, 79); «Я только сею. Собирать / Придут другие. Что же!» (IV, 81); «Прости меня теперь. Учил прощать Господь» (IV, 84), «В немилый город брошенное тело / Не радо солнцу. Чувствую, что кровь / Во мне уже совсем похолодела» (IV, 88); «Ты милый и верный, мы будем друзьями… / Гулять, целоваться, стареть…» (IV, 95), «Подошла. Я волненья не выдал…» (IV, 98); «Я счастлива. Но мне всего милей / Лесная и пологая дорога» (IV, 104);; **метонимия**: «Твою любовь и нежность продаю» (IV, 80).

Поэма «У самого моря», помещенная в конце сборника «Белая стая» и содержащая ряд мотивов и тем, появляющихся уже в представленных ранее в книге стихотворениях, по своей структурной организации напоминает «Поэму без героя», где «Часть первая» содержит непосредственное действие, а «Решка», рассказывающая о создании произведения, фактически является творческим

пересказом «Части первой». Как и во всем сборнике, в поэме «У самого моря» практически не представлены **горизонтальные** пространства: «в небе» (IV, 136) – это скорее, символ, деталь, чем важная форма, а предпочтение отдано **вертикальному** пространству: «низкий берег» (IV, 132), «маяк с востока» (IV, 132), «под опрокинутой лодкой» (IV, 133), «низкий берег» (IV, 135), «под водой» (IV, 136), «по стенке сада» (IV, 137), «маяки высокие» (IV, 137), «и над лампадкой» (IV, 141), – однако оппозиция **дальних и ближних**: «за версту от земли» (IV, 132), «далеко в море» (IV, 132), «на север» (IV, 134), «не короткой была дорога» (IV, 136), «с востока» (IV, 136), «в небе» (IV, 136), «дом вдали от дороги» (IV, 137), «на дне колодца» (IV, 140), «близко» (IV, 140); **внутренних и закрытых** («домой» (IV, 132), «из пещеры» (IV, 135), «пещеры» (IV, 135), «в камыше» (IV, 135), «хутора» (IV, 136), «в комнаты» (IV, 136), «в руках» (IV, 136), «дом наш старый» (IV, 137), «в комнате белой» (IV, 137), «в городе» (IV, 139), «в щелях скал» (IV, 141), «в комнате темной» (IV, 141), – и **внешних и открытых** пространств: «в море» (IV, 132), «на плоском камне» (IV, 132), «на темных волнах» (IV, 132), «место» (IV, 133), «перед кроватью» (IV, 133), «на пристани» (IV, 133), «на камнях» (IV, 134), «на двор» (IV, 137), «взморье» (IV, 137), «дворик» (IV, 139), «на соломенном длинном кресле» (IV, 139), «на берег» (IV, 139), «в степи» (IV, 139), «на камнях» (IV, 140), «на пристань» (IV, 142), – сохраняется.

Такие формы пространства, как **статичные** («уходила по южной балке» (IV, 136)) или **метафорические** («дымное солнце упало в море» (IV, 135), «в сердце» (IV, 139)), практически не представлены в «Белой стае». Если на протяжении трех поэтических сборников наблюдается эволюция и тяготение Ахматовой к метафорическому пространству, то в поэме «У самого моря» этот тип пространства представлен крайне скупо. Однако указание точных мест и достоверность описываемых топосов становятся для Ахматовой принципиально значимыми («у ворот Херсонеса» (IV, 132), «Фиолент» (IV, 133), «в Херсонесе» (IV, 134), «Херсонес» (IV, 139), «у Константиновской батареи» (IV, 140)) и соседствуют с динамичными пространствами, обусловливающими появление мотива дороги («в дороге» (IV, 138), «объясни дорогу» (IV, 139), «вдоль бухты к мысу» (IV, 140)), что дополняется предметами, непосредственно связанными с пространственной

организацией окружающего мира: «бухты» (IV, 132), «новый колодец» (IV, 132), «бухты» (IV, 133), «бухты» (IV, 135), «бухты» (IV, 135), «звезды» (IV, 136), «в бухту» (IV, 136), «темное море» (IV, 137), «гнезда» (IV, 137), «небо» (IV, 140)). Логичным в этой связи выглядит обращение Ахматовой к **эсхатологическому** пространству: «в нижней церкви» (IV, 136), «молебны» (IV, 136), «Боже» (IV, 137), «церкви» (IV, 137), «из церкви» (IV, 137), «круглая церковь» (IV, 142), которое может считаться ставшее одной из доминирующих форм в «Белой стае»; а также к **рубежным и пограничным** пространствам: «от окон» (IV, 137), «под окошком» (IV, 137), «на двери глядя» (IV, 137), «у калитки» (IV, 139), «лебедой и мятой» (IV, 139), «парус» (IV, 140), «по пояс» (IV, 140), которые, заметим, практически создают собственный хронотоп и в «Поэме без героя» – согласно Бахтину, доминирующим компонентом в хронотопе является не время, а именно пространство.

Временна́я организация поэмы «У самого моря» явно «проигрывает» пространственной, хотя в первых трех поэтических сборниках Ахматовой время – главный и основной вектор ахматовского хронотопа. В поэме представлено достаточно широко **эсхатологическое** время: «молилась», «иконке» (IV, 133), «умирают» (IV, 134), «хоронят» (IV, 134), «золотой крестильный крестик», «снится» (IV, 136), «в Вербную Субботу» (IV, 138), «Библию дома оставлю» (IV, 137), «Пасха» (IV, 138), «плащ Богородицы» (IV, 138), «апостолу Иоанну» (IV, 138), «В праздник такой грешно трудиться» (IV, 139), «Богородицын плащ» (IV, 140), «крестилась» (IV, 142); как и **предметы**, обладающие **временной семантикой**: «переменным светом» (о маяке) (IV, 132), «грибы и чернику» (IV, 133), «во время ливня» (IV, 133), «маки» (IV, 137), «свечку» (IV, 138), «четки» (sic!) (IV, 138), «солнце» (IV, 140), «над лампадкой малиновый огонек» (IV, 142). Обособленно в поэме представлено **онейрическое** время, указывающее на пограничное состояние лирической героини: «бредила во сне» (IV, 138), «задремала… очнулась» – стяжение времени (IV, 140), «молитву» (IV, 141), «пальцы кусала, чтобы очнуться» (IV, 141), «показалась» (IV, 141)). **Литературное** время передано трехкратным употреблением одного и того же слова в различных контекстах: «песней приманишь» (IV, 135), «песни» (IV, 139), «новую песню» (IV, 140).

Историческое («французские пули» (IV, 133), «осколки ржавых бомб» (IV, 133)) и **суточное время** представлены лишь форме указаний: «ночью» (IV, 132), «вечером» (IV, 133), «за ночь» (IV, 136), «осень» (IV, 137), «зима» (IV, 137), «лето» (IV, 137), «вечером» (IV, 137), «в часы прибоя» (IV, 140), «в сумерки» (IV, 141), «до вечерни» (IV, 142); в отличие от **времени персонажа**: «трудное время» (IV, 137), «как меня маленькую учили» (IV, 141), «долго и часто» (IV, 142), «на ужин» (IV, 135), «новый месяц» (IV, 136), «часто» (IV, 133), «на полгода моложе» (IV, 133), «скоро» (IV, 135), «часто» (IV, 136), «за ночь» (IV, 138), «давно» (IV, 138), «сегодня» (IV, 139), «с полдня» (IV, 140), что свидетельствует о сюжетообразующем временно́м начале в хронотопе поэмы «У самого моря».

Ахматова прибегает к характерному приему в строке «Осень сменилась зимой дождливой»: здесь цикличность времени усилена значением каждого слова и последовательностью их расположения в строке; глагольная форма подчеркивает сменяемость двух природных циклов, однако определение «дождливый» несет косвенное указание на место. Во-первых, петербургские зимы, как правило, изображаются поэтом снежными, холодными и ветреными. Заметим, именно зимнее, снежное время (см. об этом далее в Третьей главе настоящей работы) Ахматова сделала фоном тех событий, которые разворачиваются в Фонтанном доме. Во-вторых, использование «европейской зимы» указывает на конкретное место – Крым, с которым связана одна из основных тем «Белой стаи» – христианская. Однако замкнутое светлое пространство, предстающее в поэтике Ахматовой своеобразным пространственным архетипом с устойчивым символом границы, появляется в следующей строке: «В комнате белой от окон дуло». В «Поэме без героя» трагический сюжет «Части первой» (конец 1913 – наступление 1914 года), свидетельницей которого становится лирическая героиня, разворачивается в «Белом зале», в который, пересекши окно, хочет попасть «гость незваный». При этом важно обратить внимание на то, что указанная выше строка служит как бы завершением второй части поэмы «У самого моря» (1914), а использование строки «За ночь одну наступило лето» (IV, 137) в начале третьей части вновь подчеркивает быстротечность времени, от которого зависим человек.

Три поэтических сборника Ахматовой («Вечер», «Четки», «Белая стая») характеризуются не только нарушением хронологического времени, что связано с иным – смысловым, сюжетным – принципом организации литературного материала, но и с иным, обратным, течением сюжетного времени. Стихотворения, помещенные рядом и написанные в разные годы, дополняя друг друга и обладая схожими мотивами, создают более крупное художественное пространство. Ахматова сознательно использует в ряде стихотворений прямые или косвенные указания на собственные стихотворения, помещенные в одном сборнике, или на произведения, в которых есть важная деталь, выступающая в роли своего рода опознавательного знака, указывающего на конкретные смыслы, которые становятся своеобразными лейтмотивами всего творчества поэта (например, серый цвет, сероглазый король или сероглазый царевич). В «Белой стае» наблюдается отказ от фольклорного времени и пространства в пользу эсхатологического хронотопа, в основе которого лежит христианская картина мира с устойчивыми идеями противопоставления определенных пространственных и временны́х координат (земной путь *vs.* вечная жизнь). Такие временны́е формы, как эсхатологическое и метафорическое время, заявленные в первом поэтическом сборнике, получили развитие в следующих за «Вечером» книгах стихов Ахматовой и нашли свое наиболее яркое воплощение в «Реквиеме» и «Поэме без героя», к рассмотрению которых мы и обратимся.

Глава III. Художественное пространство и время в «Реквиеме» и «Поэме без героя» А.А. Ахматовой

3.1. Специфика художественного пространства и времени в поэме «Реквием»

Многие литературоведы и биографы Ахматовой в своих работах обращались к специфике художественного времени и пространства (иногда хронотопа) в «Реквиеме»[1]. Так, С.В. Бурдина, говоря о «пространстве культурной памяти»[2], отмечает многогранность, полисемантичность произведения, «апокалипсическую картину мира»[3]. Добавим, что исследователю удалось обратить внимание на важный для Ахматовой *мотив* камня и железа как устойчивого символа, в основе которого лежит противопоставление *временного* и *безвременного*, *природного* и *сотворенного человеком* («Медный всадник» Пушкина и «Петербург» Белого) и который становится метафорой «жестокого, железного века» («Возмездие» Блока). Интересно, что собственное разрешение этого противопоставления Ахматова найдет в «Поэме без героя»: «Он сердца наполняет дрожью / И несется по бездорожью / Над страной, вскормившей его» и «Я еще пожелезней тех». На мотив окаменения

[1] Хань Ц. Образ женщины России: поэма «Реквием» А.А.Ахматовой // Экология языка и речи: Материалы Международной научной конференции. Тамбов, 2014. С. 117–118; Афанасенко Ю.В. Трагическое звучание поэмы А.А. Ахматовой «Реквием» // Научные итоги года: достижения, проекты, гипотезы. 2016. № 6. С. 33–39; Бурдина С.В. Знаки мандельштамовского текста в поэме Ахматовой «Реквием» // Вестник научных конференций. 2018. № 8-2. С. 24–27; Бурдина С.В. «Реквием» А. Ахматовой: география и модель пространства // Филологические заметки: Межвуз. сб. науч. трудов. Любляна, 2006. Вып. 4. С. 22–31; Ерохина И.В. «Реквием» Ахматовой и оратория Мандельштама: диалог о поэте века «крупных оптовых смертей» // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2011. № 3-2. С. 414–423; Серова М. «Образы Италии» в «Поэме без героя», или ахматовская «история» акмеизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. 2004. № 3–4. С. 45–52; Никифорова Л.Л. «Реквием» Анны Ахматовой и Марии Ундер (к 50-летию нью-йоркского издания поэмы) // Вопросы русской литературы. 2016. № 4 (38-95). С. 156–170; Каштанова О.Г., Голубович Н.В. Эпическое и лирическое в поэмах «Реквием» и «Поэма без героя» А. Ахматовой // НИРС-2005: Сборник тезисов и докладов X Республиканской научной конференции студентов и аспирантов высших учебных заведений Республики Беларусь: В 3-х частях. Минск, 2005. С. 300–301; Слабких К.Э. Художественное время и пространство лиро-эпоса Анны Ахматовой («У самого моря», «Путем всея земли», «Реквием», «Поэма без героя»). М., 2008; Бурдина С.В. «Трагическая симфония о судьбе поколения»: лиро-эпическая трилогия А. Ахматовой // Вестник Пермского университета. Российская зарубежная филология. 2011. № 4 (16). С. 151–156; Бурдина С.В. Гумилевские подтексты в поэмах А. Ахматовой // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10. № 1. С. 79–89; Козловская С.Э. Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой: Автореферат дисс. … кандидата филол. наук. М., 2008; Владимирова Н.В. «Погибший Париж» и «траурный» Петербург в единстве художественного сознания А. Ахматовой // Национальные приоритеты России. 2011. № 1. С. 10–15.

[2] С.В. Бурдина обращается к интертекстуальным связям не только в «Реквиеме», но и в лирике поэта; см.: Бурдина С.В. Лирический эпос Анны Ахматовой: пространство памяти культуры. Пермь, 2007.

[3] Бурдина С.В. «Реквием» А. Ахматовой как «петербургский текст» русской литературы // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2003. № 5. С. 148.

указывает также С.И. Кормилов[4], мы же подчеркиваем темпорально-философскую противопоставленность мотивов и символов. И.Н. Невинская, отмечая сложную организацию художественного пространства в двух поздних поэмах Ахматовой, приходит к выводу, что именно сложность структуры позволяет говорить об уникальной жанровой специфике «Реквиема»[5]. В работах К.Э. Слабких рассматривается архитектоника «Реквиема» и «Поэмы без героя» Ахматовой и «Божественной комедии» Данте и делается акцент на Петербурге, соотносимым с дантовским Адом в качестве его девятого круга[6]. Кроме того, противопоставляя маленькое замкнутое пространство «антидома», «выстраивающего библейскую ретроспективу» («Реквием»), «безграничное концентрическое расширение пространственных границ» и «принципы зеркальной антитезы»[7] («Поэма без героя»), Слабких при анализе избегает понятия хронотопа.

Рассматриваемое нами произведение уникально в нескольких отношениях: во-первых, «Реквием» обращает на себя внимание как оригинальностью композиции, так и способами и методами изображения действительности. Становится очевидным стремление Ахматовой к синтезу[8] нескольких родов литературы: лирическая составляющая произведения (это не просто цикл, объединенный определенными мотивами), отходя на второй план, позволяет поэту говорить о современной ему действительности и пережитых событиях (выступая в роли историографа). Не случайным предстает прозаическое пояснение в начале произведения, выполняющее роль экспозиции (вспомним «Медный всадник» Пушкина и «Возмездие» Блока) и выступающее – по большому счету – самостоятельным эпизодом, выхваченным из памяти. Напомним, подобным эпизодом, послужившим толчком к написанию «петербургской повести» – точнее, ее «Части первой», – явилось самоубийство Вс. Князева, «похожее на катастрофу» (III, 217) и поиск его могилы после похорон

[4] Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. М., 1998. С. 79.
[5] Невинская И Н. В то время я гостила на земле. (Поэзия Ахматовой). М., 1999.
[6] Слабких К.Э. Художественное пространство в «Реквиеме» А.А. Ахматовой и «Божественной комедии» Данте // Известия Смоленского государственного университета. 2010. № 1. С. 19–31; Она же. Художественное пространство в «Поэме без героя» А.А.Ахматовой и «Божественной комедии» Данте // Вестник Московского Государственного областного университета. Серия Русская филология. № 2. 2010. С. 162–168.
[7] Слабких К.Э. Художественный мир лиро-эпоса А.А. Ахматовой в современной интерпретации и критике последнего десятилетия (1999–2009): Автореферат дисс. … кандидата филол. наук. М., 2010.
[8] О специфике жанра «Реквиема» см.: Лейдерман Н.Л. Бремя и величие скорби («Реквием» в контексте творческого пути Анны Ахматовой) // Он же. Русская литературная классика XX века. Екатеринбург, 1996. С. 199; Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: От Анненского до Пастернака. М., 1992. С. 135.

Блока: ««Это где-то у стены», – сказала Ольга, но найти не могла. Я почему-то запомнила эту минуту *навсегда*» (III, 217). Поэма «Реквием» предстает фрагментарной, эпизодической, каждый элемент, входящий в ее состав, обладает конкретной фабулой, а освещенное событие, выстраиваясь в определенной последовательности и иерархии, определенной поэтом (не столько важна дата написания эпизода, сколько его внутренняя наполненность и организация), создает *историю* – личную и национальную. Приведенная выше цитата из «Прозы о поэме» («17 декабря 1959 г., Ленинград» (III, 217)) свидетельствует о новом отношении и восприятии поэтом времени и об оценке различных событий с определенной возрастной дистанции, конкретное же событие определяет возникновение ассоциативного ряда со схожими значениями. Зимняя, рождественская атмосфера определяет обращение к событиям прошлого, или они всплывают в памяти в определенный временной период, именно этим, скорее всего, объясняется специфика поздней поэтики Ахматовой («И жестокие звуки влажнели, дробясь, / И с прошлым и будущим множилась связь» (II (2), 88)): событийность соединена с красочностью речи (всего в двух строках использованы аллитерация, анафора, метафора и инверсия) и различными пространственными или – в большой степени – временными перспективами лирической героини.

Специфика и уникальность «Реквиема» заключается, с одной стороны, в соединении особенностей двух различных родов литературы – эпики и лирики – и умелом оперировании их «сильными» сторонами (например, изобразительность и повествовательность сочетается с эмоциональными переживаниями как лирической героини, так и самого поэта), а с другой – в композиционной организации. Объединенные вместе стихотворения предстали не циклом (как, например, «На поле Куликовом» или «Кармен» Блока), а самостоятельным, единым произведением, несмотря на попытки разграничивать компоненты, входящие в состав поэмы. Уже в «Четках» (см. о них в предыдущей главе) Ахматова стремилась уйти от традиционного – хронологического – способа расположения стихотворений, предпочитая ему семантический. Не случайно в ткани каждого поэтического сборника, начиная с «Четок» и «Белой стаи», мы можем наблюдать *внутренние циклы* (например, христианский, слепневский и т. д.), которые увеличиваю

расширяют художественное пространство книги и позволяют появляться новым смыслам. В «Реквиеме», как и в «Поэме без героя», наблюдаются внутритекстовые связи элементов, и это не многочисленные аллюзии на произведения других поэтов, а *метод* и *способ* представления читателю собственного материала, потому что каждый элемент (например, эпиграф, название и т. д.) значим сам по себе, а сумма этих элементов, не утративших своей самостоятельности, позволяет говорить уже о новом, измененном хронотопе как в отдельно взятых лиро-эпических произведениях, так и в целых поэтических сборниках.

Если сравнивать «Реквием» с «Поэмой без героя», обращает на себя внимание тот факт, что реквиемовский подтекст особенно четко проявляется в «Решке». В двух поэмах, в частности, после заголовка и эпиграфа на иностранном языке следует не предисловие в традиционном понимании, а текст под названием «Вместо предисловия», выполняющий не только экспозиционную функцию, но и отводящий определенную роль лирической героине, утверждающей свое право на достоверное описание происходящего («Реквием») и произошедшего («Поэма без героя»). Сами названия обоих произведений не говорят о героическом начале в поэмах (ср., например, с героическим пафосом в «Василии Теркине» Твардовского), а, по большому счету, отрицают его – это произведения об ушедших героях. Героем же, или, по замечанию Ахматовой, «роковым хором» (III, 182), здесь выступает сам поэт. Не случайно оба предисловия заканчиваются похожими мыслями: «А это вы можете описать? <…> Могу» (III, 21) и «Еже писахъ – писахъ» (III, 126). Характерно и сходство двух эпиграфов: первый, предваряющий «Вместо предисловия» «Реквиема» («Нет, и не под чуждым небосводом, / И не под защитой чуждых крыл – / Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был» (III, 21)), взятый из стихотворения «Так не зря мы вместе бедовали…» (IV, 451), включенного в сборник «Бег времени» и расположенного там после стихотворения, написанного в «Вербное воскресенье», что предопределяет эсхатологическое время как основной вектор «Реквиема»; и второй, расположенный сразу после слов «Вместо предисловия» в «Поэме без героя» («Иных уж нет, а те далече» (III, 165)) и указывающий на время – в самых различных его проявлениях – как главную составляющую хронотопа поэмы. Оценка автором своих поэм происходит через

призму собственных произведений, находящихся на определенной временной дистанции, что позволяет соединяться *двум авторским временам* в рамках одного произведения. Если «Реквием», писавшийся с 1935 по 1940 годы, открывается похоронной тематикой и идеей *тишины*, то «Поэма без героя» содержит в «Посвящении» (27 декабря 1940) указание на траурный марш Шопена, позволяя автору говорить о тех, кто умер и чьи тени пришли к Фонтанный Дом[9] к главной героине.

«Реквием» включает несколько титульных элементов: название, «Вместо предисловия», «Посвящение», «Вступление», основная часть, разделенная на десять глав (из них три имеют заголовки: VII «Приговор», VIII «К смерти» и X «Распятие») и «Эпилог», состоящий из двух частей. В эти рамочные элементы гармонично вписываются указания на конкретное время и место: «1961» (III, 21), «1 апреля 1957 Ленинград» (III, 21), «март 1940» (III, 22), «1935» (III, 23), «1939» (III, 25), «1939. Лето» (III, 26), «19 августа 1939 Фонтанный дом» (III, 27), «4 мая 1940 Фонтанный Дом» (III, 27), «Около 10 марта 1940 Фонтанный Дом». Годы самых жестоких репрессий указываются без указания конкретного места, потому что это трагедия всей России: «И безвинная корчилась Русь / Под кровавыми сапогами / И под шинами черных марусь» (III, 23). Еще в «Четках» Ахматова наделяла даты, преобладающие над указанием места, особым значением, в «Белой стае» этот прием приобрел бóльшую важность. В хронотопе поэмы (это можно заметить в ранних сборниках поэта) наблюдается тенденция в обращении к определенному месту (Фонтанный Дом) или топосу (Ленинград), в то время как время и даты метафоризируются, становясь опознавательной приметой эпохи, своего рода символом.

Время написания «Реквиема», несмотря целостность повествования, велико – более 5 лет (1935–1940), однако необходимо принять во внимание, что эти временные границы нарушаются введением в самом начале эпиграфа (1961) и добавлением «Вместо предисловия», которое датируется 1 апреля 1957 (III, 21). Сюжетное время поэмы укладывается в отведенные Ахматовой темпоральные

[9] Подробнее о Фонтанном Доме см.: Попова Н.И., Рубинчик О.Е. Анна Ахматова и Фонтанный Дом. СПб., 2000. С. 16–17.

границы, куда вместились «семнадцать месяцев в тюремных очередях» (III, 21), «муж в могиле» (III, 24), «сын в тюрьме» (III, 24). «Реквием» прямо рассказывает об исторической катастрофе, в то время как в «Поэме без героя» речь идет о причинах, приведших к ней. Поэтому и художественное время там оказывается сложнее: многочисленные исторические и литературные отсылки «растворяют» сюжетное время, в основе которого лежит событие, подтолкнувшее к написанию произведения (в случае с «Поэмой без героя» – самоубийство Князева).

Художественное время «Реквиема» предстает не разрозненным, а единым, потому что в основе сюжета – повествование, обладающее четкой последовательностью и хронологией. Оказывается, что есть два времени – время сюжета и время повествования (нарратора), что свидетельствует о преобладании в «Реквиеме» эпического начала над лирическим, а *временная точка зрения* схожа с той, которую занимает в «Поэмой без героя» лирическая героиня, включенная в основной сюжет и рассказывающая о далеком прошлом. Говоря со своим читателем, обращаясь к диалогам и вводя фигуру нарратора, Ахматова стирает границы между реальным и условным, между вымыслом и реальностью, делая свое произведение частью огромной истории.

Пространство «Реквиема» оказывается шире, чем места написания входящих в состав поэмы частей (Ленинград и Фонтанный дом): «Сибирская вьюга» (III, 22), «возле тюрем своих Ленинград» (III, 23), Русь (III, 23), «тихий Дон» (III, 24). Внутри произведения наблюдается противопоставленность ряда пространств: Фонтанному Дому, ассоциирующемуся с чем-то личным, дорогим, противопоставлен Ленинград – не свидетель чудовищных преступлений, а участник того ужаса, который происходил в городе. В этом отношении образ северной столицы оказывается уже близок к блоковскому (таков он в «Поэме без героя»), но в «Реквиеме» обнаруживает больше черт сходства с Петербургом Достоевского – холодным, мрачным, равнодушным. Соединяя три тематических уровня – исторический, мифологический и культурный – и прорабатывая детально урбанистическую тему, Ахматова создает новый образ города, и причины такой трансформации стоит искать в том историческом пути, который был пройден поэтом и который свидетельствует не об эволюции, а о трансформации образа

города (живой организм). Свидетелем исторических событий становится «клен», который присутствует в творчестве Ахматовой как лейтмотив. Ранее уже отмечалось, что, по мысли Ахматовой, ужасы, описанные в «Реквиеме», сопряжены с темой грехопадения и расплатой за это: «Ты говоришь – моя страна грешна, / А я скажу – твоя страна безбожна» (IV, 117), о чем говорилось в «Белой стае». В «Поэме без героя» Ахматова указывает на причины, которые обусловили трансформацию Петербурга сначала в Петроград, а затем в Ленинград. Примечательно, что упоминание Ленинграда в «Поэме без героя» ограничено только рамочными элементами (III, 166, 170), которые соотносимы с «Вместо предисловия» в «Реквиеме». Даже в главе, в ремарке к которой указано «1942 год», отсутствует Ленинград как конкретный топос – в сюжетной части ему места нет, но есть «вой реквиема» (III, 189, 190, 198). Оказывается, что «Поэма без героя», которую Ахматова называла *своей* «петербургской повестью», проявляет черты других петербургских повестей (например, Пушкина, Блока, Гоголя) и более ранней *другой* «петербургской повести» Ахматовой – «Реквиема». Поэма, выходя за традиционные жанровые границы (пространственно-временные, смысловые, композиционные и т. д.), стремится к более крупному эпическому жанру – повести. Справедливо будет выдвинуть предположение, что «петербургская повесть» – это новый синтетический жанр, в основе которого лежит событийность, а не металитературность.

Поэт не случайно разграничивает нескольких пространств: рамочные элементы дают возможность работать над теми компонентами, которые все-таки не нарушают стройности основного сюжета. С другой стороны, местом действия становится именно Ленинград – с его темной, мрачной и кровавой сущностью (впоследствии он предстанет в другом образе), который противопоставлен прошлому на уровне тем и мотивов ранней лирики и сопоставим с адом (отсылка к Данте, произведения которого Ахматова переводила). В «Поэме без героя» основной топос – Петербург, который как раз становится свидетелем событий прошлого и в котором находится объяснение *трагического настоящего*. Однако упоминание «Реквиема» в «Поэме без героя» логично, потому что хронологическая и сюжетная инверсия («Реквием» – о настоящем, «Поэма без героя» - о прошлом, а потом уже о

настоящем (исторические события и – отдельно – создание поэмы) позволяет произведениям выступать единым целым в художественном мире Ахматовой. В то же время использование мотива страдания многомиллионного народа в одной из ремарок «Поэмы без героя»: «Вой в печной трубе стихает, слышны отдаленные звуки «Requiem'a», какие-то глухие стоны. Это миллионы спящих бредят во сне» (III, 198) – позволяет соединить два рамочных элемента непосредственно в авторской ремарке: «В печной трубе воет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема» (III, 190) и ремарке, помещенной среди главок «Решки». Таким образом стираются границы между собственно авторским и сюжетным пространством. Наряду с этим Ахматова подводит читателя («Ты спроси у моих современниц, / Каторжанок, «стопятниц», пленниц, / И тебе порасскажем мы, / Как в беспамятном жили страхе, / Как растили детей для плахи, / Для застенка и для тюрьмы» (III, 198)) к «Эпилогу», в котором соединяются два временных слоя – прошлое и сменяющее его настоящее – и происходит расширение художественного пространства: бытовое, комнатное пространство («Фонтанный дом, Белый зал»), расширяясь, укрупняясь и приобретая иную форму, становятся открытым пространством мира. Это пространство включает в себя всю Россию: «…ураганом – с Урала, с Алтая, / Долгу верная, молодая, / шла Россия спасать Москву» («Эпилог»), а также локусы, живущие в памяти героини-читательницы (например, «берег, где мертвый Шелли, прямо в небо глядя, лежал…»), что мы наблюдаем также и в «Реквиеме». В конце «Реквиема» появляется образ, без которого не мыслится Петербург, – река: «И голубь тюремный пусть гулит вдали / И тихо идут по Неве корабли» (III, 30), ассоциирующаяся с открытыми и безграничными пространствами, а в «Поэме без героя» – образ дороги и судьбы: «Обуянная смертным страхом / И отмщения зная срок, / Опустивши глаза сухие / И ломая руки, Россия / Предо мною шла на восток» (III, 202).

Образ *реки*, с одной стороны, соединяет основные локусы, с другой – становится своеобразной границей, разделяющей не только время (прошлое и настоящее), но пространство, которое, в свою очередь, оказывается в конкретные часы разорванным, разомкнутым при помощи разведенных мостов. Эти два

символа, обладающих хронотопическими чертами, – Нева[10] (вода, жизнь, изменение, преображение) и мост[11] (соединение земного и иного пространства, преодоление этих границ) – являются важными координатами при описании *внешнего открытого пространства* Петербурга в третьей главе «Поэмы без героя»: «И валились с мостов кареты, / И весь траурный город плыл / По неведомому назначенью, / По Неве иль против теченья, – / Только прочь от своих могил» (III, 185). Оказывается, что локусы, на которые – прямо или косвенно – указывается, связываются в двух поэмах или прямым указанием на них, или по смысловому сходству, или с помощью образной, ассоциативной антитезы. Изображенный в своей определенной исторической стадии город (Петербург) резко противопоставлен могилам, которые отсылают к суровой реальности и к Ленинграду, в котором нет места для карет (символ прошлого), а есть «громыхание черных марусь» (III, 30).

В «Реквиеме» (как и в «Поэме без героя») наряду с идеей движения времени присутствуют гуманистические мотивы ценности каждой личности – живой или мертвой – и законов христианской любви. Войны, репрессии, страдания и голод разрушают все вокруг, а главное – человеческую личность, вовлеченную в цепь событий, от него не зависящих. Отсюда возникает противопоставление: идеалистический мир (прошлое) и реальная действительность (настоящее).

Создавая свою «петербургскую повесть» – точнее, две петербургских повести! – Ахматова создает двухаспектный образ города, подобно Петербургу Пушкина: в «Реквиеме» – Ленинград, уносящий тысячи ни в чем не повинных жизней (вспомним исторический уровень в «Медном всаднике»: город, построенный на костях других людей и разрушающий мечты «маленького человека» Евгения), в позднем творчестве – Ленинград, который благодаря многочисленным олицетворениям становится своеобразным «действующим лицом», которому выпала нелегкая доля:

[10] Выскажем предположение, что, заканчивая поэмы образом Невы, Ахматова, подобно Блоку, изобразившему в конце «Двенадцати» Христа, верит в светлое будущее, которое наступит после очищения или воскрешения.

[11] Падение с мостов карет («Поэма без героя») можно считать попаданием в ад, в котором ждут «ужасы гражданской смерти» (III, 193).

Птицы смерти в зените стоят.
Кто идёт выручать Ленинград?

Не шумите вокруг – он дышит,
Он живой еще, он всё слышит:

Как на влажном балтийском дне
Сыновья его стонут во сне,

Как из недр его вопли: «Хлеба!»
До седьмого доходят неба…

Но безжалостна эта твердь.
И глядит из всех окон – смерть (IV, 266).

Олицетворение, сопряженное с темой смерти и страдания (что наблюдается уже в «Белой стае»), становится важным приемом, разграничивающим Ленинград «Реквиема» и постреквиемовский Ленинград. Заметим, что процитированное выше стихотворение входит в «Ленинградский цикл», который посвящен историческим событиям. Ахматовой не удалось избежать двойственной природы образа города – поэт, скорее всего, унаследовал это, когда занимался исследованием творчества Пушкина, либо это укладывается в рамки архетипического представления о северной столице.

Говоря о художественном времени и пространстве в «Реквиеме», нужно заметить, что в поэме мы имеем дело не с хронотопом в бахтинском смысле, «определяющим художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности»[12], потому что при всей соотнесенности с «первичной реальностью», обнаруживается проникновение в поэму «петербургского текста» русской литературы, что не позволяет определять сюжетные и жанровые особенности только посредством хронотопа. Однако при всей сложности

[12] Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 391.

пространственно-временных отношений, эти две онтологические категории оказываются в «Реквиеме» «эмоционально-целостно окрашены»[13], когда чувственная, экспрессивная составляющая поэмы как синтетического жанра позволяет говорить о хронотопе как о предельно эмоциональной категории.

Специфичность хронотопа в «Реквиеме» можно объяснить такими пространственно-временными формами, как циклическое и линейное время, создающих эффект «застывшего» момента, и закрытыми (замкнутыми) и открытыми (разомкнутыми) пространственными формами, что указывает на эпические черты поэмы. Однако общие пространственно-временные границы произведения обусловлены событиями из жизни лирической героини (нарратора). Именно «семнадцать месяцев», проведенных «в тюремных очередях в Ленинграде» (III, 21), позволяют Ахматовой, переходя к непосредственному повествованию (прозаическая часть поэмы), вывести реальное событие за рамки основного сюжета и соединить пространственную точку зрения автора-повествователя и лирической героини, в то время как временные точки зрения не совпадают: хронологическая инверсия (от 1961 и 1 апреля 1957 до 1935) позволяет освещать автору значительное большее количество событий – исторических и культурных – и иначе оценивать их. Лирическая героиня, представленная в основном пространстве сюжета, лишена таких возможностей, и ее темпоральные возможности ограничены периодом с 1935 до 1940 годы.

«Посвящение» в «Реквиеме» на семантическом уровне близко к строкам из «Поэмы без героя»: «Из года сорокового, / Как с башни на все гляжу» (III, 170), хотя они написаны 25 августа 1941 в «Осажденном Ленинграде» (III, 170). Начиная повествование из конкретной *временной точки* (указаны две *конкретные даты* и *определенные места*) в обеих поэмах – «1 апреля 1957» (III, 21) и «27 декабря 1940» (III, 167), – Ахматова, обращаясь к событиям прошлого, которые воспринимаются не только как застывшие картины, но и события дня сегодняшнего, и прибегая к «застывшему» времени, замыкает начало и конец произведения. В «Реквиеме» – это «около 10 марта 1940» (III, 30), а в «Поэме без героя» – «24 июня 1942 года» (III, 199), несмотря на «*временны́е нарушения*» внутри сюжетного времени. Ахматова

[13] Там же.

воссоздает многоуроненную темпоральную иерархию с помощью указания конкретных дат, а также лексических средств и композиционных приемов. Две поэмы также оказываются связаны друг с другом – одна вырастает и, справедливее будет сказать, «прорастает» в другой. В ахматовском мифе тексты, вступая в сложные взаимоотношения, уже не предстают обособленными: для поэта важна интертекстуальность как прием и способность текстов «жить» самостоятельной жизнью, впитывая все новые и новые смыслы.

Рамки сюжетного времени «Реквием» легко установимы: поэма начата в 1935 году (отсутствие конкретного числа усиливает эффект протяженного, удаленного прошлого) и закончена «4 мая 1940». Встреча с женщиной в очереди в тюрьму принципиально вынесена за рамки основного сюжета. Такое маленькое, непродолжительное (в отличие от пяти сюжетных лет) событие позволяет выстроить поэму как цепь эпизодов, выхваченных из памяти и открывающихся словами: «Уводили тебя на рассвете, / За тобой, как на выносе, шла, / В темной горнице плакали дети, / У божницы свеча оплыла…», которые формируют границы сюжетного времени. Начиная повествование с открытого пространства, затем описывая ограниченное пространство Ленинграда, Ахматова, еще больше сужая его, прибегает к замкнутым, небольшим пространственным формам, подчеркивая его незначительность. Рассвет, воспринимаемый как начало нового дня, омрачен арестом, который сопоставлен с похоронами и обусловливает появление мотива смерти. Цветовая символика, выразившаяся в форме «темной горницы» и рассвета (еще пасмурное, мрачное время суток), становится важной вехой при изображении пространственно-временных координат, а использование конкретных топосов («кремлевские башни» (III, 23)) противопоставляет замкнутое, маленькое пространство «горницы» дальнему, вертикальному. Пространственная дистанция (расстояние) усиливается темпоральным разрывом при обращении к историческим событиям петровской эпохи: «Буду я, как стрелецкие женки…» (III, 23).

Сюжетное пространство чаще всего характеризуется картинами быта главной героини, что обуславливает появление того или иного места: «в горнице» (III, 23), «в тюрьме» (III, 24), «в дом» (III, 24), «новогодний лед» (III, 24), «Под Крестами» (III, 24). При этом в поэме наблюдается четкое противопоставление некоторых форм

пространств: пространство дома («за моим окном» (III, 23), «дверь» (III, 26)), включающего семью и определенные биологические циклы жизни человека, постепенно становится пустым (сначала – смерть мужа, потом – арест сына) и противопоставляется огромному Ленинграду, который описывается при помощи определенных пространственных деталей («фонари» (III, 24) «черные маруси» (III, 30)). «Несвободному» Ленинграду противопоставляются предметы, обладающие не только хронотопическими чертами, но и идеей стихийности, восходящей к Пушкину, однако ни Дон, ни Нева (пространственные точки), являясь формами открытого пространства, предстают как что-то статичное, лишенное силы: «Тихо льется тихий Дон…» (III, 24) и «Тихо идут по Неве корабли» (III, 30). На лексическом уровне (повтор и построенные по одинаковой модели словосочетания) Ахматовой удается воссоздать практически статичную картину – таким образом пустой город обладает конкретными границами и представлен небольшими пространственными деталями, включенными в канву повествования. Предстает также не случайным использование цветовой символики, которая как нельзя лучше позволяет избегать подробного описания интерьеров и экстерьеров, потому что черный цвет и его оттенки, тона, представленные различными предметами, деталями, формами или символами («на рассвете» (III, 23), «ночь» (III, 24), «черные сукна (III, 24), «звезда» (III, 25) на темном небе, «бледного от страха управдома» (III, 27) и т. д.) позволяют стирать физические границы как на уровне города, так и более мелких пространств (дом, тюрьма) – в итоге Ленинград предстает «тюрьмой» и в физическом (невозможность уехать и бросить близких), и в личном плане (нельзя нормально жить, когда твой сын в тюрьме).

Упоминание двух конкретных рек вносит глубоко философский смысл: люди, жившие на Дону, всегда славились своей вольностью и непокорностью, а Нева ассоциировалась с Петербургом (не Ленинградом!) – городом, в котором рождались идеи свободы, равенства и братства (дружеская лирика Пушкина и общества декабристов; пушкинский подтекст присутствует с самого начала ахматовской поэмы). Теперь человек, обуреваемый страхом, оказывается в несвободном городе, в котором близкие и родные пребывают в замкнутом пространстве (тюрьма). Однако лейтмотив несвободы, присутствующий в произведении, имеет иные основы, чем,

например, во времена Пушкина: Ахматова предстает не как поэт, находящийся в оппозиции власти, а как обычный человек, ставший жертвой режима (хотя об этом и не говорится прямо). Этим обусловливается ахматовское предназначение как поэта: нужно говорить не о собственных достижениях (ср. у Пушкина: «Что в мой жестокий век восславил я Свободу / И милость к падшим призывал»), а нужно стать художником, способным изобразить всё, что произошло: «А здесь, где стояла я триста часов / И где для меня не открыли засов. / Затем, что и в смерти блаженной боюсь / Забыть громыхание черных марусь, / Забыть, как постылая хлопала дверь / И выла старуха, как раненый зверь» (III, 30).

Когда же лирическая героиня говорит о личном горе (арест сына[14]), то появляется эсхатологическое пространство с соответствующими мотивами, что становится заметно в особенности в шестой («О твоем кресте высоком / Ио смерти говорят» (III, 25)) и в десятой (носит название «Распятие», а в качестве эпиграфа взята полисемантическая фраза: «Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи» (III, 28)) главах. Соединяя[15] два пространства – литературы и живописи, – Ахматова делает зримым событие, которое по трагизму сопоставимо со смертью Христа. Обращение к христианскому сюжету, запечатленному на иконе (с важным изображением), становится композиционным центром не только поэмы, но и символом всеобщего горя и единения людей перед его лицом. С другой стороны, иконопись как вид изобразительного искусства, работающего с пространством, лишена возможности изображать временя, которое представлено иносказательно или аллегорически. Также в пространстве иконы нет привычной глубины – нарушаются физические законы, однако благодаря подобранным краскам и их оттенкам оказывается, что свет – созидательный и спасительный (возможно, не случайно Блок в «Двенадцати» «отдалил» Иисуса (спасение) и красноармейцев) – идет изнутри, неся тайное – «слово божье». Говоря о цветовой символике, заметим, что в «Поэме без героя» «Белый зал» со множеством зеркал противопоставляется внешнему и мрачному

[14] Совершенно иной видится лирической героине ее роль как матери. Ср. христианские мотивы в стихотворении 1914 года: «Доля матери – светлая пытка, / Я достойна ее не была. / В белый рай растворилась калитка, / Магдалина сыночка взяла» (IV, 110).

[15] Шалина И.А. Икона «Христос во гробе» и нерукотворный образ на Константинопольской плащанице // Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира: Тезисы докладов и материалы международного симпозиума. М., 2000. С. 34–37.

пространству. Фонтанный дом, на который многократно указывается в «Реквиеме», становится той самой точкой, из которой исходит свет – назидательный, моралистический и истинный (противопоставление ложной, разрушительной силе, царящей в стране).

Внесюжетная история («Вместо предисловия»), датированная 1 апреля 1957 года (III, 21) и выходящая за определенные исторические рамки (смерть Сталина в 1953 году), соотносима с темпоральной особенностью произведения: внесюжетное и сюжетное время схоже с физическим, то есть наблюдается движение от прошлого к настоящему, хотя оно и описывается с определенной временной дистанции. Однако первая глава, открывающаяся сценой ареста сына, разрывается именно подобием физического времени, которое противопоставляется жизненному циклу лирической героини и превращается в далекое прошлое. Замкнутое пространство и циклическое время (в первой главе имеется указание на него: «плакали дети», «свеча оплыла» (III, 23) – детали, указывающие на повторяемость) обнаруживают – с некоторой оговоркой – сходство и сменяются открытым пространством и физическим временем.

Пространство лирической героини, кроме названной ранее «горницы», ограничено Ленинградом, «когда улыбается только мертвый» (III, 23) и «безвинная корчилась Русь» (III, 23). При этом более мелкие пространства предстают как замкнутые: «тюрьма» (III, 25), «опустелый дом» (III, 26), «Фонтанный Дом» (III, 30), что часто дополняется перспективой – дальней и прямой.

Художественное время, лишенное в «Реквиеме» примéт физического, за исключением нескольких случаев, позволяющих развиваться основному сюжету, ставится частью *Истории*, а крики «многомиллионного народа» (III, 29) – *эпохой*, в которой нет и не может быть героя в традиционном понимании. Народ – это те, кто терпит все выпавшие на него беды и мучения, а поэт – свидетель этой эпохи, часть народа.

Ленинград оказывается точкой, в которой соединяется время и пространство в хронотопе «Реквиема», а сама поэма, становясь «ленинградской повестью» (не путать с «петербургской повестью», которой является «Поэма без героя»), становится знаковым произведением в русской литературе, как, например, «Демон»

Лермонтова, «Железная дорога» Некрасова, «Двенадцать» Блока (последнее произведение примечательно уже тем, что географическое место – Петербург – является тем топосом, который стирает привычные урбанистические черты). *Историческое* – точнее, эпохальное – время ставится определяющим в обеих поэмах Ахматовой.

Вынесение в название произведения конкретного места как раз акцентирует внимание на *историчности* события: «петербургская повесть» Пушкина и «петербургская повесть» Ахматовой – это не просто аллюзии, продолжающие тему северной столицы, сформировавшуюся в литературе, но и взаимоотношения поэта с историей. Не случайно об этом писал Блок в предисловии к «Возмездию», третья глава которого имела подзаголовок «Варшавская поэма» (третья глава «Поэмы без героя», в частности, прямо названа «петербургской повестью»): «Словом, мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искалеченной. Был человек – и не стало человека, осталась дрянная вялая плоть и тлеющая душонка. Но семя брошено, и в следующем первенце растет новое, более упорное; и в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно действовать на окружающую среду; таким образом, род, испытавший на себе возмездие истории, начинает, в свою очередь, творить возмездие; последний первенец уже способен огрызаться и издавать львиное рычание; он готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества. И, может быть, ухватится-таки за него...»[16]. Именно в «Возмездии» Блок определяет XX век как трагическую эпоху («трагический тенор эпохи» – так Ахматова назвала поэта-символиста): «Двадцатый век... Еще бездомней, / Еще страшнее жизни мгла / (Еще чернее и огромней / Тень Люциферова крыла). / Пожары дымные заката / (Пророчества о нашем дне), / Кометы грозной и хвостатой / Ужасный призрак в вышине, / Безжалостный конец Мессины / (Стихийных сил не превозмочь), / И неустанный рев машины, / Кующей

[16] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 3. С. 298.

гибель день и ночь, / Сознанье страшное обмана / Всех прежних малых дум и вер, / И первый взлет аэроплана / В пустыню неизвестных сфер...»[17].

Если Блок говорит о «начинающемся *fin de siècle*»[18], поэтому «каждая глава обрамлена описанием *событием мирового значения*; они составляют ее фон»[19] (курсив мой. – *С.Х.*), то Ахматова в сборнике «Белая стая» как раз связывала конец века с разрушением христианских основ в обществе. Не случайно христианские мотивы[20] (как и в «Возмездии» Блока) стали определяющими в «Реквиеме», потому что советская власть, отменив Бога и поставив себя на его место, покусилась на главное – человеческую жизнь. Уместно говорить о соединении двух пространств – *ленинградского* и *иерусалимского*: соединяясь, они становятся местом распятия (ср. с «Мастером и Маргаритой» Булгакова[21]).

Можно сказать больше: в «Реквиеме» происходит соединение двух текстов: петербургского и ленинградского – в определенном топосе и времени. При этом, в сравнении с ранними сборниками стихов Ахматовой, «Реквием» представляет собой пример иного типа письма («симпатические чернила»), когда дискретность как прием или черта ранней лирики становится основополагающим принципом позднего творчества Ахматовой: маленькие произведения, обладающие собственной пространственно-временной структурой, стилистикой, и объединенные или расположенные рядом, образуют самостоятельные циклы. Так происходит трансформация лирического пространства в эпическое. Заметим, что к этому же приему прибегала Ахматова в «Прозе о поэме», где разрозненные фрагменты (например, «Еще о поэме», «Что вставить во второе письмо», «Еще к прозе о поэме» и т. д.) стали частью уже самостоятельного произведения, которое не только

---

[17] Там же. С. 305.
[18] Там же. С. 298.
[19] Там же. С. 298.
[20] См. подробнее: Бурдина С.В. Библейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой «Реквием» // Филологические науки. 2001. № 6. С. 3–12.
[21] О сходстве «Реквиема» с другими произведениями мировой литературы см.: Ковалевская Е.Г. «Реквием» А. Ахматовой. Его сходство и отличие от других произведений поэта // Текст. Узоры ковра: Сб. статей научно-методического семинара «TEXTUS». СПб.; Ставрополь, 1999. Вып. 4. Ч. 2. С. 7; Абелюк Е.С. Читательский комментарий: замысел и воплощение. Путь школьников к «Реквиему» А. Ахматовой // Литература в школе. 1989. № 3. С. 26; Эткинд Е.Г. Бессмертие памяти. Поэма Анны Ахматовой «Реквием» // Он же. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1997. С. 361; Красавченко Т.Н. Ахматова в зеркалах зарубежной критики // Ахматовские чтения. Тайны ремесла. М., 1992. Вып. 2. С. 119; Мартьянова О.В. Изучение лирики и поэмы «Реквием» Анны Ахматовой в школах с родным (нерусским) языком обучения Республики Татарстан: Автореферат дисс. … канд. педагогических наук. М., 2005; Булавинцева Ю.В. Реконструкция традиций в реквиеме романтической эпохи: Автореферат дисс. … канд. искусствоведения. М., 2009.

обладает собственными сюжетно-хроникально-композиционными особенностями, но представляет собой пример соединения различных жанров вместе. Оставляя границы между элементами «Прозы о поэме», давая им названия, Ахматова как раз использует прием, который намечается еще в «Четках» и «Белой стае», – фрагментарность повествования.

Поэма «Реквием», несмотря на входящие в ее состав самостоятельные стихотворения, предстает единым целым благодаря ряду приемов, которые Ахматова использовала как в трех анализируемых нами ранее поэтических сборниках («Вечер», «Четки», «Белая стая»), так и впоследствии в «Поэме без героя»: **усиливающие повторы в одной строке**: «Мы не знаем, мы повсюду те же…» (III, 22), «Тихо льется тихий Дон…» (III, 24), «Нет, это не я, это кто-то другой страдает» (III, 24); **повторы в соседних строках**: «*Желтый месяц входит* в дом. / *Входит* в шапке набекрень, / Видит *желтый месяц* тень» (III, 24; курсив мой. – *С.Х.*); «Пусть черные сукна покроют, / И пусть унесут фонари...» (III, 24), «Ночи белые глядели, / Как они опять глядят» (III, 25). Обнаруживается ряд сходств на уровне средств выразительности. Ахматова особое внимание уделяет синтаксису произведения, используя в**осклицательные, вопросительные предложения и междометия**, однако в меньшем количестве, чем, например, в «Вечере»[22] и «Четках»: «Где теперь невольные подруги / Двух моих осатанелых лет?» (III, 22), «Смертный пот на челе… не забыть!» (III, 23), «Отцу сказал: «Почто Меня оставил!» / А матери: «О, не рыдай Мене...» (III, 28). Не случайными оказываются **анафоры** как форма повтора, схожая с библейскими повторами: «Словно с болью жизнь из сердца вынут, / Словно грубо навзничь опрокинут…» (III, 22); «Эта женщина больна, / Эта женщина одна…» (III, 24), «И долго ль казни ждать. / И только пыльные цветы, / И звон кадильный, и следы / Куда-то в никуда. / И прямо мне в глаза глядит / И скорой гибелью грозит / Огромная звезда» (III, 25), «Надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела, / Надо снова научиться жить» (III, 25), «Иль с гирькой подкрадись, как опытный бандит, / Иль отрави тифозным чадом, / Иль сказочкой, придуманной тобой» (III, 26), «И поит огненным вином, / И

[22] О структуре поэтических сборников Ахматовой см. также: Дорофеева Ю.В. Архитектоника ранних книг А.А. Ахматовой «Вечер», «Четки», «Белая стая»: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. М., 2011.

манит в черную долину, / И поняла я, что ему…» (III, 27), «Ни сына страшные глаза – / Окаменелое страданье, / Ни день, когда пришла гроза, / Ни час тюремного свиданья, / Ни милую прохладу рук, / Ни лип взволнованные тени, / Ни отдаленный легкий звук» (III, 27), «Как из-под век выглядывает страх, / Как клинописи жесткие страницы <…> И в сухоньком смешке дрожит испуг. / И я молюсь не о себе одной…» (III, 28–29), «Забыть громыхание черных марусь, / Забыть, как постылая хлопала дверь / И выла старуха, как раненый зверь. / И пусть с неподвижных и бронзовых век <…> И голубь тюремный пусть гулит вдали, / И тихо идут по Неве корабли» (III, 30). В «Реквиеме», пронизанном христианскими мотивами, наблюдается повтор в начале трех строк (устойчивый стих), а данное число наполняется особым смыслом, что нашло дальнейшее развитие в «Поэме без героя»[23]. **Синтаксический параллелизм** часто сопряжен или с анафорой, или с другими средствами выразительности: «Для кого-то веет ветер свежий, / Для кого-то нежится закат» (III, 22), «Что им чудится в сибирской вьюге, / Что мерещится им в лунном круге?»[24] (III, 22), «И ту, что едва до окна довели, / И ту, что родимой не топчет земли, / И ту, что красивой тряхнув головой, / Сказала: «Сюда прихожу, как домой»» (III, 29), «О них вспоминаю всегда и везде, / О них не забуду и в новой беде…» (III, 29). В «Реквиеме» Ахматова использует **простые** или **односоставные предложения**, которые сменили парцелляцию: «А надежда все поет вдали. / Приговор. / И сразу слезы хлынут», «Но идет... Шатается... Одна...» (III, 22), «…И ни звука. А сколько там / Неповинных жизней кончается» (III, 24), «…И пусть унесут фонари. Ночь», «Я жду тебя. Мне очень трудно» (III, 26), «Мне все равно теперь. Клубится Енисей, звезда Полярная сияет» (III, 22), которые позволяют замедлить темп повествования и сделать значимыми пространственные или временные образы, обладающие соответствующей семантикой. Этой же цели отчасти служит **инверсия**: «Им я шлю прощальный свой привет…» (III, 22) «Шли уже осужденных полки, / И короткую песню разлуки / Паровозные пели гудки» (III, 23), «И безвинная корчилась Русь…» (III, 23) «Буду я, как стрелецкие женки, / Под кремлевскими башнями выть» (III, 23), «…что ему / Должна я уступить победу» (III,

[23] См. подробнее: Лосев Л. Герой «Поэмы без героя» // Ахматовский сборник / Сост. С. Дедюлин и Г. Суперфин. Париж, 1989. С. 109–122.
[24] Несколько средств может быть вместе: анафора, риторический вопрос, инверсия и т. д.

27), «Ученик любимый каменел…» (III, 28), «И выла старуха…» (III, 30), которая преимущественно основана на перестановке предиката в начало строки.

В поэтическом языке Ахматовой представлены различные переносы наименований на основе сходства или смежности предметов – **метонимия и метафора**[25], объединенные Ахматовой вместе: «страшные глаза», «прохлада рук», «слова последних утешений» (III, 27), «небеса расплавились в огне» (III, 28), «улыбка вянет» (III, 28), «под красною ослепшею стеною» (III, 29), «тень безутешная ищет меня» (III, 30). Семантическая связь нескольких строк на синонимично-лексическом уровне: «Но крепки тюремные затворы, / А за ними «каторжные норы»» (III, 22) и «Возле тюрем своих Ленинград» (III, 23), которые играют роль *временных* и *литературных* отсылок. Это также можно наблюдать при использовании своеобразной **градации**: «Опять поминальный приблизился час. / Я вижу, я слышу, я чувствую вас» (III, 29). Первая строка – прямая отсылка к стихотворению, отрывающему сборник «Белая стая», вторая строка свидетельствует, с одной стороны, о присутствии лирического начала в поэме, а с другой – указывает на ту роль, которую отводила себе Ахматова как поэту. Кроме того, вторая строка является своеобразным «маяком», оказывающим влияние на внутреннюю связь поэтических сборников поэта, или *скрытой аллюзией*: ср. в «Вечере» – «Я вижу все. Я все запомню» (III, 9); в «Четках»: «Вижу, вижу, ты со мной» (IV, 69); «Знаю, знаю – снова лыжи…» (IV, 71); «Скажи, скажи, зачем угасла память» (IV, 76); в «Белой стае»: «…Чувствую, что кровь / Во мне уже похолодела» (IV, 88); «Вижу, вижу лунный лук <…> / Слышу, слышу ровный стук…» (IV, 112). Похожим целям служат **оксюмороны**: «Это было, когда улыбался / Только мертвый, спокойствию рад» (III, 23); «Ты сын и ужас мой» (III, 25).

В «Реквиеме» наличествуют немногочисленные пространственные формы, однако организация поэмы, в отличие от, например, «Четок», основана *не на противопоставлении* **вертикального** («под кремлевскими башнями» (III, 23), «под красную ослепшею стеною» (III, 29)) и **горизонтального** («родимой земли» (III, 29))

[25] Этой теме посвящен ряд специальных работ, которые посвящены анализу поэтических сборников, а не поэм: Трифонова Н.С. Метафора в ранней лирике Ахматовой («Вечер» – «Белая стая» – «Anno Domini»): Автореферат дисс. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005; Быченкова Ю.А. Мир образов ранней Ахматовой, 1909–1921 гг.: Автореферат дисс. … канд. филол. наук. Смоленск, 2001.

или **дальнего** и **ближнего** («вдали» (III, 22), «возле тюрем» (III, 23), «под шинами» (III, 23), «около моря, где я родилась» (III, 29), «вдали» (III, 30)) пространств, а *на их взаимодополнении*. Ахматова практически не обращается к **субъективному** («ото всех уже отделена» (III, 22)) и **метафорическому** восприятию пространства («под чужим небосводом» (III, 21), «под защитой чужих крыл» (III, 21), «спросила на ухо» (III, 21), «оцепенение» (III, 21), «черных марусь» (III, 23), «страдания на щеках» (III, 28), «зажмут измученный рот» (III, 29)), которое приобретает значение исторического.

Основной вид пространства, которое можно назвать доминирующим в «Реквиеме», – это **реальное**: «в Ленинграде»[26] (III, 21), «Ленинград» (III, 21), «Нева» (III, 22), «Ленинград» (III, 23), «безвинная Русь» (III, 23), «Дон» (III, 24), «Енисей» (III, 27), «Фонтанный Дом»[27] (III, 27), «в царском саду у заветного пня» (III, 29), «по Неве» (III, 30), «Фонтанный Дом» (III, 30), выражающееся в прямом указании конкретных мест, которые чаще всего связаны с идеей замкнутости и закрытости. Изображение достоверного пространства важно для Ахматовой как историка: во-первых, город, бывший культурной столицей, превратился в место казней и страданий, что уже обуславливает противопоставление Петербурга и Ленинграда на историческом, литературном и мифологическом уровнях; во-вторых, лейтмотив несвободы становится характеризующей чертой города и позволяет соединить черты нескольких «Петербургов» (Пушкина, Достоевского, Блока, Белого и т. д.); в-третьих, замкнутое пространство города, покинуть который не представляется возможным, напоминает общую могилу, гроб («Распятие»). Данная семантика усиливается введением **эсхатологических** пространственных деталей: «у божницы свеча» (III, 23), «в могиле» (III, 24), «о кресте высоком» (III, 25), «небеса расплавились в огне» (III, 28), «Магдалина» (III, 28), которые становятся определенным вектором произведения и чаще всего проявляются на лексическом уровне. Однако появление **литературного** (культурного) пространства связано с рамочными элементами – «Посвящением» и названием «Реквием», которое прямо указывает на католическую песнь по усопшим и музыкальные произведения

[26] Подчеркнем еще раз, что именно в Ленинграде, а не в Петербурге.
[27] Фонтанный Дом у Ахматовой противопоставлен Ленинграду как на смысловом, так и историческом уровне.

Моцарта и Верди. «Реквием», несмотря на то, что составлен фактически из стихотворений разных лет, предстает единым произведением и адресован не конкретным, милым «теням» (см. «Прозу о поэме»), пришедшим к лирической героине, а всему народу. Также, вводя в конце произведения словосочетание «воздвигнуть памятник» (III, 29), Ахматова указывает на литературную преемственность своего произведения, однако иных явных литературных отсылок, кроме еще автоэпиграфа, в «Реквиеме» нет. При этом культурная семантика так или иначе явлена в произведении на уровне архетипов, присутствующих в сознании читателя. Р.Д. Тименчик, говоря об «ахматовском тексте», определяет его как часть «петербургского текста» (термин В.Н. Топорова): «чужое слово, слово скрытое в глубинных слоях текста, регулирует семантические процессы в поверхностях структуры. Глубинные цитаты существуют в состоянии пульсации, создавая или не создавая новый уровень интерпретации текста»[28]. Безусловно, этот акмеистический (все-таки именно ахматовский) прием намечался еще в ранних сборниках, но предстал во всей красе в «Поэме без героя» («зеркальное письмо», «тройное дно»).

Схожие функции в «Реквиеме» выполняют **статичные**: «там» (III, 21), «тюремных очередях» (III, 21), «там» (III, 21), «повсюду» (III, 22), «там» (III, 22), «там» (III, 29), «здесь» (III, 30) и **внутренние и закрытые** пространства: «в темной горнице» (III, 23), «в дом» (III, 24), «в тюрьме» (III, 24), «опустелый дом» (III, 26). Будучи только названными, предметы, несущие определенную семантику, указывают на ряд замкнутых пространств, которые находятся в одном большом ограниченном пространстве Ленинграда (не Петербурга!).

Заметим, что отношение Ахматовой к Ленинграду тоже менялось: постепенно, с началом блокады, в образе города начинают проступать черты героического Петербурга – непокорного, стойкого, горделивого. Можно обнаружить черты общности в изображении Ленинграда Ахматовой и пушкинской Москвы в «Евгении Онегине»: «Напрасно ждал Наполеон, / Последним счастьем упоенный, / Москвы коленопреклоненной / С ключами старого Кремля: / Нет, не пошла Москва моя / К нему с повинной головою. / Не праздник, не приемный дар, / Она готовила пожар / Нетерпеливому герою». Этому посвящен ленинградский цикл Ахматовой, в

[28] Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. XIV. С. 69.

особенности стихотворение «А вы, мои друзья последнего призыва!..», стилизованное под оду: «А вы, мои друзья последнего призыва! / Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена. / Над вашей памятью не стыть плакучей ивой, / А крикнуть на весь мир все ваши имена! / Да что там имена! Ведь все равно – вы с нами!.. / Все на колени, все! Багряный хлынул свет! / И ленинградцы вновь идут сквозь дым рядами – / Живые с мертвыми: для славы мертвых нет» (IV, 288). В последнем предложении из приведенной цитаты главная идея реализуется на основе темы живых и мертвых, которые идут вместе (вспомним «Двенадцать» Блока).

Однако использование **границы** никак не обуславливает ее пересечение или преодоление пространства в «Реквиеме»: «тюремные затворы» (III, 22), «за моим окном» (III, 26), «дверь» (III, 26), «из-под век» (III, 28), «клинописи желтые страницы» (III, 28), «засов» (III, 30), «постылая дверь» (III, 30), а введение предметов, обладающих **пространственной семантикой** («ключей постылый скрежет»[29] (III, 22), «солнце» (III, 22), «паровозные гудки» (III, 23), «тень»[30], «звезда полярная» (III, 27), «лип взволнованные тени» (III, 27), «отдаленный звук» (III, 27)), позволяет Ахматовой, вопреки личным переживаниям (арест сына), изображать город и его внутреннее пространство. Не случайным предстает ряд **пространственных деталей**: «на губах холод иконки» (III, 23), «в шапке» (III, 24), «тюремный тополь»[31], «в глаза» (III, 25), «огромная звезда», «тифозным чадом» (III, 26), «синий блеск очей» (III, 27), «страшные глаза» (III, 27), «верх шапки голубой» (III, 26), «тень» (III, 30), «с неподвижных и бронзовых век» (III, 30), «голубь тюремный» (III, 30), потому что лирическое произведение, чаще не привязанное ко времени и месту, изобилует самыми различными пространственными формами и их разновидностями.

Временная организация «Реквиема» оказывается сложной: в поэме присутствуют различные темпоральные формы, которые позволяют сделать описываемые факты достоверными и точными, что достигается временной позицией лирической героини, поэтому присутствует использование таких форм, как **физическое** («1935–1940» (III, 21), «1961» (III, 21), «1 апреля 1957» (III, 21), «март

[29] Предмет уже не в единичном использовании, а в совокупности с другими при невозможности их разделения.
[30] Как и река обладает хронотопическими чертами.
[31] Тополь – излюбленный образ-символ для акмеистов, но уже не свидетель (как у Мандельштама), а заключенный.

1940» (III, 22), «1935» (III, 23), «1939» (III, 25), «1939. Лето» (III, 26), «19 августа 1939» (III, 27), «4 мая 1940» (III, 27), «около 10 марта 1940» (III, 30)), **историческое** («страшные годы ежовщины» (III, 21), «осужденные полки» (III, 23), «стрелецкие женки» (III, 23), «черных марусь» (III, 30)), **персонализированное** («тогда» (III, 21), «семнадцать месяцев» (III, 21), «как-то раз» (III, 21), «никогда в жизни» (III, 21), «тогда»[32] (III, 21), «некогда было» (III, 21), «к обедне ранней» (III, 22), «сразу» (III, 22), «теперь» (III, 22), «двух осатанелых лет» (III, 22), «семнадцать месяцев» (III, 25), «сегодня» (III, 26), «праздник» (III, 26)) и **биологическое** время («на рассвете» (III, 23), «ночь» (III, 24), «светлый день» (III, 26), «гроза» (III, 27), «день» (III, 27)); последнее так или иначе пересекается с физическим временем. Обращение к таким формам времени свидетельствует о доминировании не лирического, а эпического начала в произведении.

Интересным предстает отказ Ахматовой от фольклорного времени, которое присутствовало в первых трех сборниках («Вечер», «Четки», «Белая стая»), в пользу **эсхатологического**: «Реквием» (III, 21), «мертвый спокойствию рад» (III, 23), «звезды смерти» (III, 23), «как на выносе» (III, 23), «смертный пот на челе» (III, 23), «помолитесь» (III, 24), «кадильный звон» (III, 25), «о смерти» (III, 25), «мольбою», «Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи» (III, 28), «хор ангелов» (III, 28), «великий час» (III, 28), «молюсь» (III, 28), «в смерти» (III, 30), четкое обращение к которому начинается со сборника «Белая стая».

Отдельную группу составляют такие формы времени, как **онейрическое** («чудится» (III, 22), «бреду» (III, 27)), **литературное** («You cannot leave your mother an orphan *Joice*» (III, 21), «каторжные норы»[33]» (III, 22), «песня разлуки» (III, 23), «сказочкой» (III, 26)), **замершее время** («навек» (III, 25), «память» (III, 26), «всегда и везде» (III, 29)), предметы, обладающие **временной семантикой** («ветер свежий» (III, 22), «закат» (III, 22), «слезы» (III, 22), «в лунном круге» (III, 22), «желтый месяц» (III, 24), «фонарь» (III, 24), «черные сукна» (III, 24), «новогодний лед» (III, 24), «огненным вином» (III, 27), «в лютый холод» (III, 29), «в июльский зной» (III, 29), «старуха» (III, 30), «подтаявший снег» (III, 30)), **символы**, обладающие

[32] Повторение слова «тогда» усиливает временную дистанцию между автором и описываемыми событиями.
[33] Отсылка к Пушкину.

исторической или временной коннотацией («(там все говорили шепотом)» (III, 21), «шаги тяжелые солдат» (III, 22), «в сибирской вьюге» (III, 22), «под кровавыми сапогами» (III, 23), «в тюрьме» (III, 24), «трехсотая, с передачею» (III, 24), «неповинных жизней» (III, 24), «отравленным снарядом» (III, 26), «уступить победу» (III, 27)), – все эти формы, которые создают, в свою очередь, своеобразное пространство, лишенное привычных физических границ.

Отдельную темпоральную группу, благодаря которой создается эффект «замершего» или *отрешенного* времени, составляет **субъективное** восприятие времени («смертельная тоска» (III, 22), «словно с болью жизнь из сердца вынут» (III, 22), «одна» (III, 22), «обезумев от муки» (III, 23), «царскосельской веселой грешнице» (III, 24), «легкие летят недели» (III, 25), «снова научиться жить» (III, 26), «безумие» (III, 27), «час тюремного свидания» (III, 27), «слова последних утешений» (III, 27), «в канун моего погребального дня» (III, 29), «триста часов»), а также **метафорическое** («перед этим горем» (III, 22), «прощальный привет» (III, 22), «под Крестами»), с которыми коррелирует закрытое пространство: «кидалась в ноги палачу» (III, 25), «казни ждать» (III, 25), «опадают лица» (III, 28), «локоны из пепельных и черных серебряными делаются вдруг» (III, 28), «поминальный час» (III, 29), «в новой беде» (III, 29). При этом каждая деталь несет несколько значений: в «Реквиеме» весь набор художественных средств способствует тому, чтобы изображать статичные картины во времени, приближенном к вечности. Ахматова стремится показать посредством определенных предметов события времени, потому что говорить прямо о них было невозможно, в связи с чем появляется мотив *тишины* и *молчания,* создающий эффект глубины. Впоследствии в «Поэме без героя» Тишина предстанет действующим лицом, наблюдающим за происходящим.

Поэма «Реквием» является сложным произведением с точки зрения пространственно-временной организации, архитектоники рамочных элементов, которые устанавливают внутренние связи с итоговым произведением Ахматовой – «Поэмой без героя».

3.2. Пространство текста. Пространственно-временная семантика рамочных элементов «Поэмы без героя»

«Поэма без героя» начата Ахматовой в год окончания «Реквиема». Ахматова вводит в ткань произведения конкретные даты («27 декабря 1940», «Двадцатый век», «новогоднее вино», «Крещенский вечер», «из города сорокового», «сорок первый год» и т. д.) и топосы («Фонтанный дом», «Ташкент», «Нева», «Питер», «коридор Петровских Коллегий» и т. д.), а использование в начале поэмы короткого рассказа о создании произведения и присутствие героини среди «новогодних сорванцов» («она одна жива») стирает границу между реальностью и условностью.

Во многих литературных произведениях присутствует «рамка», а количество элементов, входящих в ее состав, может существенно отличаться, что обусловлено родовой и жанровой принадлежностью произведения и авторской установкой.

В девятой редакции поэмы Ахматовой, кроме привычных для рамочного текста компонентов (название, имя автора, посвящение, эпиграфы и т. д.), нужно обратить внимание на место и время написания поэмы, использование цифр, символов и других элементов, играющих важную смысловую роль. Ниже приведена композиционная рама «Поэмы без героя».

«ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ»[34]

«Триптих[35]»

«Сочинение

АННЫ АХМАТОВОЙ»

«Deus conservat omnia»

(Девиз в гербе Дома, в котором

я жила, когда начала писать поэму)»

«Ленинград 196[2]3»

[34] См.: Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. 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., 2009.С. 587.

[35] Обыгрывается символика цифры «три»: три времени года, три временных категории (прошедшее, настоящее и будущее), три города (Петербург – Петроград – Ленинград).

«ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ»

«Иных уж нет, а те далече»

«*Пушкин*»

«8 апреля 1943 г.»[36]

«ноябрь 1944 г: Ленинград»[37]

«27 декабря 1940»,

«ПОСВЯЩЕНИЕ»

«Ночь»

«Фонтанный дом»[38]

«ВТОРОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ»

«*О.С.*»[39]

«25 мая 1945 г.»

«Фонтанный Дом.»[40]

«ТРЕТЬЕ И ПОСЛЕДНЕЕ»

«(*Le jour des Rois*)»

«Раз в крещенский вечерок…»

«*Жуковский*»

«195[7]*6* г. *5 января*»[41]

«ВСТУПЛЕНИЕ»

«25 августа 1941 г.»

«Осажденный Ленинград»[42]

«ЧАСТЬ ПЕРВАЯ»

«ДЕВЯТЬСОТ ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД»

«ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПОВЕСТЬ»

[36] Крайнева Н.И. Указ. соч. С. 587.
[37] Там же. С. 588.
[38] Там же.
[39] Там же.
[40] Там же. С. 589.
[41] Там же.
[42] Там же. С. 590.

«Глава ПЕРВАЯ»

«Новогодний праздник длится пышно,
Влажны стебли новогодних роз…»
«С Татьяной нам не ворожить»

«Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженых. Белый зеркальный зал. Лирическое отступление – «Гость из будущего». Маскарад. Поэт. Призрак»[43].

«(Факелы гаснут, потолок опускается. Белый (зеркальный) зал снова делается комнатой автора. Слова из мрака.)»[44]

«ЧЕРЕЗ ПЛОЩАДКУ
(ИНТЕРМЕДИЯ)»

Где-то вокруг этого места («... но беспечна, пряна, бесстыдна маскарадная болтовня...»)
бродили еще такие строки, но я не пустила их в основной текст)[45]

«ГЛАВА ВТОРАЯ»

«[Иль того ты видишь у своих колен,
Кто для белой смерти твой покинул плен.]
(«Голос памяти, 1913г)»

«Спальня Героини. Горит восковая свеча. Над кроватью три портрета хозяйки дома в ролях. Справа она – Козлоногая, посредине – Путаница, слева – портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина, другим – Донна Анна (из «Шагов Командора»). За мансардным окном арапчата играют в снежки. Мятель. Новогодняя полночь. Путаница оживает, сходит с портрета, и ей чудится голос, который читает:»[46]

«ГЛАВА ТРЕТЬЯ»

«В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем.
О. Мандельштам

[43] Там же.
[44] Там же. С. 595.
[45] Там же.
[46] Там же. С. 597.

То был последний год...

М. Лозинский

И под аркой на Галерной...

А. Ахматова

Петербург 1913 года. Лирическое отступление: последнее воспоминание о Царском Селе. Ветер, не то вспоминая, не то пророчествуя, бормочет»[47]

«ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ И ПОСЛЕДНЯЯ

Любовь прошла и стали ясны

И близки смертные черты.

Вс. К.

Угол Марсова поля. Дом, построенный в начале XIX века братьями Адамини. В него будет прямое попадание авиабомбы в 1942 году. Горит высокий костер. Слышны удары колокольного звона от Спаса на Крови. На поле за метелью призрак дворцового бала. В промежутке между этими звуками говорит сама Тишина»[48]

«ПОСЛЕСЛОВИЕ[49]»[50]

«ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Intermezzo[51]

(РЕШКА)

...я воды Леты пью,

Мне доктором запрещена унылость.

Пушкин

In my beginning is my end.

Девиз Марии Шотландской

Место действия – Фонтанный Дом. Время – начало января 1941 г. В окне призрак оснеженного клена. Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчальницы-эпохи и оставив за собою тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок – дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры... В печной

[47] Там же. С. 601.
[48] Там же. С. 602.
[49] Нет даты под этой частью – отсутствие границы или четкого перехода от одного элемента к другому.
[50] Крайнева Н.И. Указ. соч. С. 604.
[51] Использование нескольких языков.

трубе воет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема. О том, что мерещится в зеркалах, лучше не думать.

...жасминовый куст,
Где Данте шел и воздух пуст.
Н.К.»[52]

«(Вой в печной трубе стихает, слышны отдаленные звуки Requiem'a, какие-то глухие стоны. Это миллионы спящих женщин бредят во сне)»

«ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ

ЭПИЛОГ

Быть пусту месту сему...
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.
Анненский

Люблю тебя, Петра творенье!
Пушкин

Моему городу

Белая ночь 24 июня 1942 г. Город в развалинах. От Гавани до Смольного видно все как на ладони. Кое-где догорают застарелые пожары. И в Шереметевском саду цветут липы и поет соловей. Одно окно третьего этажа (перед которым увечный клен) выбито, и за ним зияет черная пустота. В стороне Кронштадта ухают тяжелые орудия. Но в общем тихо. Голос автора, находящегося за семь тысяч километров, произносит»[53]

«Анна Ахматова

Окончено в Ташкенте
18 августа 1942 г

Раньше поэма кончалась так:

А за мною, тайной сверкая
И назвавши себя «Седьмая»,
На неслыханный мчалась пир,

[52] Крайнева Н.И. Указ. соч. С. 605.
[53] Там же. С. 610

Притворившись нотной тетрадкой,
Знаменитая ленинградка
Возвращалась в родной эфир»[54]
«ПРИМЕЧАНИЯ РЕДАКТОРА»[55].

Каждый элемент выполняет определенную функцию: например, название – это то же, что первая граница, черта, отделяющая текст, что выделяет его из других текстов и подразумевает «текстовое пространство». Ведь в основном тексте «Поэмы без героя» нет персонажа, который в традиционном понимании мог бы считаться основным, – произведение без героического персонажа или героического характера. Схожей семантикой обладал «роман без героя» (A Novel without a Hero) «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея[56], написанный в середине XIX века. Название поэмы Ахматовой является реминисценцией, ведь в двух произведениях присутствуют мотивы греха и возмездия[57]. С одной стороны, ни Коломбина, ни бедный корнет-самоубийца, ни другие «тени» (гости в Фонтанном Доме), ни тот, кто «слал черную розу в бокале», не героичны. С другой стороны, Ахматова не могла кого-либо сделать «героем», потому что «тени», прототипов которых она почти не скрывает, дороги ей, чему можно найти подтверждение в основном тексте произведения: «Золотого ль века виденье / Или черное преступленье / В грозном хаосе давних дней?». Или: «С мертвым сердцем и с мертвым взором / Он ли встретился с Командором, / В тот пробравшись проклятый дом?». Здесь прослеживается отсылка к «Шагам Командора» Блока, а в подтексте – статья самой Ахматовой о Пушкине-«моралисте» в «Каменном госте». В стихотворении Ахматовой 1936 года читаем: «Для нее [совести. – *С.Х.*] не существует время, / И для нее пространства в мире нет» (I, 433).

Важной приметой становится расположение названия произведения до фамилии автора, потому что, как отмечает С.И. Кормилов, «прежде заглавие было

[54] Там же. С. 613.
[55] Там же.
[56] См. подробнее: Йованович М. Заметки об одном литературном источнике «Поэмы без героя» Ахматовой // Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград, 2004. С. 246–249.
[57] См. также: Слабких К.Э. Художественное пространство в «Поэме без героя» А. Ахматовой и «Божественная комедия» Данте // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. «Русская филология». 2010. № 2. С. 162–168.

больше «визитной карточкой» произведения, чем имя автора, даже очень известное»[58]. Этот прием Ахматовой можно считать либо ориентацией на конкретного читателя, либо стилизацией под определенную эпоху.

Структура самого произведения определена словом «триптих», что и наблюдается в других элементах рамочного текста: три посвящения (соотносится с произведением «Три стихотворения» Ахматовой (IV, 659)), три части. Оказывается, что «тройственность» (в том числе и любовный треугольник в основе сюжета) – черта не только этой поэмы, но и всей поздней лирики поэта. Указывая реальные географические места написания – «Ленинград»[59], «Ташкент», «Осажденный Ленинград»[60] и «Фонтанный Дом»[61], Ахматова разрушает пространственные границы, когда в эпиграфах указывает имя Пушкина и вписывает свое произведение в «петербургский текст» русской литературы, усиливая временную связь с великим предшественником, называя «Часть первую» «петербургской повестью»[62]. Пушкин в поэме «Медный всадник» первым обратился к судьбе маленького человека, который не обладает героическими чертами. Примечательно, что Ахматова («Мы вернулись не в Петербург, а в Петроград, из XIX века сразу попали в XX, все стало иным, начиная с облика города» (V, 202)) и Пушкин («Над омраченном Петроградом / Дышал ноябрь осенним хладом»[63]), описывая город в канун перемен – исторических (Ахматова) и природных (Пушкин).

Использование Ахматовой в заглавии после «триптиха» слова «сочинение» указывает на отход от жанра в традиционном понимании – это уже новый формат, в основе которого синтез времени и пространства, что усиливается эпиграфом (выделен курсивом – значимое оформление) «Deus conservat omnia» (опять указывает на мотив греха и возмездия как некой доминанты текста). Всё это подготавливает знаменитую временную формулу поэмы: «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет...»[64], где время «отсутствует», а

[58] Кормилов С.И. Роль подписи автора при публикации литературного произведения // «Склонила муза лик печальный…»: Памяти Николая Николаевича Пайкова: В 2 т. Ярославль, 2011. Т. 1. С. 19.
[59] Крайнева Н.И. Указ. соч. С. 587–588.
[60] Там же. С. 590.
[61] Там же. С. 588–589.
[62] Там же. С. 590.
[63] Пушкин А.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1954. Т. 2. С. 467.
[64] Крайнева Н.И. Указ. соч. С. 592.

пространством становится «память» (в стихотворении 1922 года читаем: «Нет настоящего – прошлым горжусь / И задыхаюсь от срама такого» (I, 392)), которая пробудилась в «доме» (замкнутое пространство), где Ахматова «начала писать поэму»[65]. Еще один временной вектор, связанный с «девизом на гербе»[66] и усиливающий темпоральную структуру, – это обращение Ахматовой к хронотопу вечности. В этом случае пространство – в привычном понимании – оказывается не значимым и может рассматривается как состояние, в котором находятся все пространства, оставляя и создавая место для творчества. «Безвременье» и «беспространственность» – вот один из жанрообразующих законов «сочинения»[67] Ахматовой, что связано также с сюжетным временем произведения: «Как вы были в пространстве новом, / Как вне времени были вы...»[68]. Ведь для поэтов не существует привычных законов, поэтому, вводя в ткань произведения строки: «Золотого ль века виденье / Или черное преступленье / В грозном хаосе давних дней»[69], – Ахматова связывает элементы текста между собой. Кроме того, можно увидеть переклички со статьей Блока «Безвременье» (1906). Поэт-символист отмечает огромную роль Лермонтова («золотой век») в литературном процессе, а главное – его влияние на других писателей, благодаря чему «литература научилась <…> мудрости глубокой». Блок продолжает: «…дела человеческие незаметно пройдут и сменятся другими делами… Странники, мы – услышим одну Тишину»[70]. Лирическая героиня в поэме путешествует из настоящего в прошлое во время «хаоса давних дней»[71] и предстает странником, которому «говорит сама Тишина»[72], присутствующая в ремарке к «Четвертой главе и последней». Таким образом, каждый компонент рамочного текста, находясь рядом с другими элементами, несет определенную смысловую нагрузку, внося важные дополнения к основному тексту и сюжету произведения.

«Вместо предисловия» идет вразрез традиции: во-первых, оно напоминает лирическое отступление (написано в прозе), благодаря которому происходит

[65] Там же. С. 587.
[66] Там же.
[67] Там же.
[68] Там же. С. 600.
[69] Там же.
[70] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 82.
[71] Крайнева Н.И. Указ. соч. С. 600.
[72] Там же. С. 602.

разграничение автора-творца и лирической героини, во-вторых, это *рассказ* о создании поэмы и о фактах, которые легли в ее основу, а также реакция автора на «превратные и нелепые толкования «Поэмы без героя»»»[73], что отсылает к творчеству Пушкина. Теме «Ахматова и Пушкин» посвящен целый ряд работ[74], но особенного внимания заслуживает статья Л.Г. Кихней, где сопоставляются компоненты рамочного текста со схожими элементами произведений поэта золотого века[75]. Кроме того, «Вместо предисловия» соотносится с «Третьим и последним», «Решкой» и «Послесловием» – охватывает все периоды создания поэмы и указывает на «зеркальный» принцип, использованный Пушкиным в «Евгении Онегине».

Вступительная часть («Вместо предисловия») и непосредственное «Вступление», хотя написаны в одно и то же время, разведены Ахматовой, потому что важен переход от исторической части к собственно художественной. Между двумя этими элементами помещены три посвящения, которые имеет разное место и время написания: Ташкент (8 апреля 1943 г.) и Ленинград (ноябрь 1944 г.) – Фонтанный дом (ночь 1940 года). Таким образом, Ахматова нарушает хронологию событий, помещая части, написанные позже, перед более ранними. Дата – 27 декабря 1940 – этого «Посвящения» является особенно важным элементом, потому что оно может быть понято как адресованное Вс. Князеву[76], М. Кузмину[77], М.И Цветаевой[78], Пушкину[79], Гоголю[80]; Н.С. Гумилеву[81], В. Хлебникову[82], А. Лурье[83], О. Мандельштаму[84], М.А. Булгакову[85]. Примечательно, что в начале

[73] Там же. С. 587.
[74] Мусатов В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: От Анненского до Пастернака. М., 1992. С. 136–148; Долгополов Л.К. По законам притяжения (о литературных традициях в «Поэме без героя» Анны Ахматовой) // Русская литература. 1979. № 4. С. 38–57.
[75] Кихней Л.Г. «Родословная» «Поэмы без героя» Анны Ахматовой: К мотивации интертекстов // Некалендарный XX век. М., 2011. С. 290–314.
[76] См. подробнее: Кралин М. Победившее смерть слово. Томск, 2000; Виленкин В. В сто первом зеркале, изд. 2-е, доп. М., 1990; Тименчик Р.Д. Чужое слово у Ахматовой // Русская речь. 1989. № 3. С. 33–36.
[77] Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла // Идея «собирания мира» как основа «интегральной поэтики». М., 1997. С. 105.
[78] Лиснянская И. Шкатулка с тройным дном. Калининград, 1995. С. 105.
[79] Кралин М. Победившее смерть слово. Томск. 2000. С. 68.
[80] Лосев Л. Герой «Поэмы без героя» // Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 109–122.
[81] Финкельберг М. О герое «Поэмы без героя» // Русская литература. 1992. № 3. С. 207–224.
[82] Тименчик Р.Д. Несколько примечаний к статье Т. Цивьян (Заметки к дешифровке «Поэмы без героя») // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971 Вып. 5. С. 279–280.
[83] Кралин М. Артур и Анна: Роман в письмах. Л., 1990.
[84] Мандельштам Н. Вторая книга. Париж, 1972. С. 489.
[85] Хомяков С.А. О перекличках в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой и «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова // Сравнительное и общее литературоведение. Сборник статей молодых ученых. М., 2008. Вып. 2. С. 123–132.

«Посвящения» стоит многоточие, указывающее на связь с первой строкой («…а так как мне бумаги не хватило»[86]) и с пропущенными строфами в «Решке» (например, главки «9» и «10»[87]), «Евгении Онегине» Пушкина и «Дон Жуане» Байрона[88].

«Второе посвящение» оформлено традиционно, оно адресовано Ольге Глебовой-Судейкиной («О.С.»), умершей 19 января 1945 года в Париже.

«Третье и последнее» посвящение («195[7]6 г. 5 января»)[89], дополненное эпиграфом из баллады Жуковского, усиливает «новогоднюю» семантику, указывая на физическое время, выступающее фоном по отношению к основным событиям, и является вступлением к первым четырем строкам «Части первой»: «Я зажгла заветные свечи, / Чтобы этот светился вечер, / И с тобою, как мне не пришедшим, / Сорок первый встречаю год»[90], – и предваряет начало драматического действия, где уже представлен не рассказ, а *показ*.

Именно этим обусловлено появление ремарок во всей «Части первой», сообщающих, подобно драматургическому произведению, о месте и времени действия, действующих лицах и декорациях, при этом Ахматова указывает на наличие «лирического отступления»[91]. Такой прием можно назвать «текст в тексте», ранее этот эффект достигался эпиграфами, которые всегда выполняют отсылочную функцию. В эпиграфе, помещенном в третьем посвящении («Раз в крещенский вечерок»[92]), значим образ Светланы, а в эпиграфе к «Главе первой» («С Татьяной нам не ворожить»[93]) появляется героиня романа Пушкина, при этом в «Евгении Онегине» есть сравнения Татьяны со Светланой. Тема «мертвого жениха», которая использована Жуковским в его балладе, находит свое место в самом начале «Главы первой» и мотивируется появлением в ремарке слова «Призрак».

Название «Части первой» («Девятьсот тринадцатый год») обусловлено основным сюжетом, отношением Ахматовой к смене эпох и ощущением

[86] Крайнева Н.И. Указ. соч. С. 588.
[87] Там же. С. 606–607.
[88] Кихней Л.Г. «Родословная» «Поэмы без героя» Анны Ахматовой: К мотивации интертекстов // Некалендарный XX век. М., 2011. С. 312.
[89] Крайнева Н.И. Указ. соч. С. 589.
[90] Там же. С. 590.
[91] Там же.
[92] Там же. С. 589.
[93] Там же. С. 590.

приближения «не календарного – Настоящего Двадцатого Века»[94]. На сюжетном уровне 1913 год – время знакомства Ахматовой с О.А. Глебовой-Судейкиной и Вс. Князевым. «Всеволод, – писала Ахматова в «Прозе о поэме», – был не первым убитым и никогда моим любовником не был, но его самоубийство было так похоже на катастрофу» (III, 217). *Подзаголовок* (относящийся ко всей «Части первой») «Петербургская повесть»[95] указывает на жанровые особенности (преобладание эпического над лирическим) данного фрагмента и связь ахматовской поэмы с произведениями предшественников (в первую очередь – на «Медного всадника)» Пушкина.

«Часть первая» «Поэмы без героя» состоит из четырех глав, в каждой из которых рассказывается о событиях «1913 года». Атмосфера того времени воссоздается эпиграфом к «Главе первой», взятом Ахматовой из собственного сборника, что является знаком поэтической мифологизации реальности: «Книга [«Четки». – *С.Х.*] вышла 15 марта 1914 года, и жизни ей было отпущено примерно 6 недель. В начале мая петербургский сезон начинал замирать, все понемногу разъезжались. На этот раз расставание с Петербургом оказалось вечным» (V, 202). Эпиграф к «Главе второй» взят из стихотворения «Голос памяти» (1913), посвященного О.А. Глебовой-Судейкиной. Эпиграфы выстраивают временную иерархию, погружая читателя все глубже в отдаленное прошлое. Так выстраивается сложная многоуровневая темпоральная структура текста.

Этому способствуют и авторские ремарки: в «Части первой» говорится об авторе и месте действия, то есть эта глава выполняет роль экспозиции. Время действия – «новогодний вечер»[96]. Эпиграф к «Части второй» связан с ремаркой, в которой описывается комната Путаницы, которая «сходит с портрета» в «новогоднюю полночь»[97]. Таким образом, эпиграфы к указанным главам составляют единство с ремарками, однако разрушают физическое время, потому что стихотворения, из которых были взяты эпиграфы, стоят в обратном порядке. Использование устаревшей формы «мятель» в двух ремарках («Глава вторая» и

[94] Там же. С. 602.
[95] Там же. С. 590.
[96] Там же.
[97] Там же. С. 597.

«Глава четвертая и последняя») и в тексте четвертой главы («Бал мятелей на Марсовом Поле»[98]), содержащей одновременно точное описание расположения предметов в интерьере комнаты Путаницы, становится еще одной из примет того времени, а в ремарке к «Главе четвертой и последней» содержится более привычная форма («за метелью»[99]).

Во вставном элементе «Через площадку», относящемуся к «Главе первой», в ремарке не дается пояснений к тому, что происходит, вместо этого присутствует лирическое отступление, в котором говорится о строках, которые Ахматова «не пустила в основной текст»[100]. Это единственная ремарка, которая соседствует с другими – драматургическими (ср.: «Новогодний вечер. Фонтанный дом. <…> Белый зеркальный зал»[101]; «Факелы гаснут, потолок опускается. Белый (зеркальный) зал снова делается комнатой автора»[102] в «Части первой» и «Спальня героини. Горит восковая свеча. Над кроватью три портрета хозяйки дома в ролях <…>. Путаница оживает»[103] в «Главе второй»).

«Глава третья», благодаря эпиграфам из Мандельштама, который является одним из потенциальных адресатов первого посвящения, М. Лозинского, переведшего «Божественную комедию» Данте, и автоэпиграфа, обладает четкой временной иерархией. Мандельштам умер в 1938 году, Лозинский – в 1955-м. В ремарке указано время и место – «Петербург 1913 года», что сразу отсылает к стихотворению «Петербург в 1913 году» (II, 97), в котором «в черном *ветре* злоба и воля». Ремарка заканчивается словами: «*Ветер*, не то вспоминая, не то пророчествуя, бормочет», а лирическое отступление, о котором заявлено в ремарке, заканчивает данную главу.

Компоненты «Третьей главы» больше всего подходят под название «Девятьсот тринадцатый год», которое имеет вся «Часть первая», – именно в этой главе говорится о приближении нового столетия (не хронологического, «не

[98] Там же. С. 603.
[99] Там же. С. 602.
[100] Там же. С. 595.
[101] Там же. С. 590.
[102] Там же. С. 595.
[103] Там же. С. 597.

календарного»[104]). Немалую роль в этом играет образ часов, о которых сказано в «Главе первой» и которые «все еще не бьют»[105], о чем есть свидетельство Ахматовой: «Старые часы, которые остановились ровно 27 лет тому назад (31 дек<абря> 1913 г.), пробив по ошибке 13 раз, без постороннего вмешательства снова пошли, пробили без четверти полночь... и снова затикали, чтобы достойно встретить Новый (по их мнению, вероятно, 14-ый) год»[106]. Остановка времени в «Главе первой» позволяет появиться Петербургу и 1913 году в «Третьей главе» – и стать ее главными героями.

Интересным представляется ассонанс, использованный Ахматовой в «Главе третей»: «И всегда в д*у*хоте морозной, / Предвоенной, бл*у*дной и грозной, / Жил какой-то б*у*д*у*щий гул... / Но тогда он был слышен гл*у*ше, / Он почти не тревожил д*у*ши / И в сугробах невских тон*у*л [курсив мой. – *С.Х.*]»[107]. Использование двух лабиализованных гласных звуков «у» и «о» отсылает к А. Белому, считавшему, что творчество рождается из звука «у». Примечательно, что роман А. Белого «Петербург» написан в 1912–1913 году, и северная столица предстает в нем городом, обреченным на гибель (в «Поэме без героя»: «Город в свой уходил туман»[108]). Использование мотива гула (V, 161) (ветер – одна из его форм), который слышат, по Блоку, только поэты, становится символом прошлого, а соединение в одном контексте Блока и А. Белого указывает на любовный треугольник, участниками которого были поэты-символисты и который лег в основу романа «Петербург».

«Глава четвертая и последняя» являет собой как бы четвертое действие драмы, в котором корнет – «глупый мальчик»[109] – кончает жизнь самоубийством, не выдержав предательства возлюбленной. Инициалы «Вс.К.»[110] (то есть Всеволода Князева) помешены под его же стихами. Именно любовная трагедия составляет основу сюжета «Части первой».

---

[104] Там же. С. 602.
[105] Там же. С. 590.
[106] Записные книжки Анны Ахматовой. М.–Torino, 1996, С. 386.
[107] Крайнева Н.И. Указ. соч. С. 601.
[108] Там же. С. 601.
[109] Там же. С. 604.
[110] Там же. С. 602.

Образ «Ветра» (третья глава) и образ «Тишины» (четвертая глава), о которых говорится в ремарках, позволяют лирической героине выступить в «роли рокового хора»[111], поскольку в этом тексте другая коммуникативная ситуация: автор-творец напрямую обращается к читателю, чтобы пресечь попытки ложных истолкований произведения. «Никаких третьих, седьмых и двадцать девятых смыслов поэма не содержит. Ни изменять ее, ни объяснять я не буду», – пишет Ахматова во второй части предисловия («ноябрь 1944 г.»[112]). Этим и обусловливается пространственно-временная точка зрения: с одной стороны, «Часть первая» представляет собой «театрализованную постановку», в которой невозможно соединение читательского восприятия происходящего действия с ви́деньем персонажей, с другой стороны, театральная постановка ограничивает зрителя в интерпретациях и позволяет автору однозначно донести свою идею. Если поэтом-моралистом XIX века Ахматова считала Пушкина (ее статьи о поэте-романтике), то в «не календарном» XX веке эту роль она отводит себе: («Я же роль рокового хора / На себя готова принять» (III, 182)).

«Часть вторая», имеющая подзаголовок «Решка», с «Первой частью» композиционно связана только упоминанием о событиях прошлого в ремарке: «Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчальницы-эпохи и оставив за собою тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок – дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры»[113]. С другими элементами («Вместо предисловия», «Вступление», «Посвящение», «Второе посвящение») рамочного текста «Часть вторая» объединена «местом действия – Фонтанный Дом»[114], что указано самой Ахматовой.

Все три части поэмы связаны эпиграфами из произведений Пушкина, однако лексика, специфическая для рамочного текста, встречается и в самом тексте поэмы: в «Решке» «Фонтанный дом» был указан как место действия, а «в окне призрак

[111] Там же. С. 599.
[112] Там же. С. 588.
[113] Там же. С. 604–605.
[114] Там же. С. 604.

[осажденного] оснеженного клена»[115], но эти детали появляются в начале «Части третьей»: «Так под кровлей Фонтанного Дома, где вечерняя бродит истома <…>, смотрит в комнату старый клен»[116]. Это объясняется тем, что место действия – «город в развалинах». Образ разрушенного города «белой ночью 24 июня 1942 года»[117] соотносится со «Вступлением», под которым указано: «25 августа 1941 г. Осажденный Ленинград», и отсылает к образу Петербурга, разрушенному наводнением в «Медном всаднике», из которого взят эпиграф «Люблю тебя, Петра творенье»[118]. Это является прямой аллюзией на «петербургскую повесть» Пушкина и – что удивительно – на «Часть первую» самой «Поэмы без героя». Также наблюдается семантическая связь между лексическими единицами текста и ремарками: «Глава третья» начинается словами «были святки кострами согреты»[119], а в ремарке к «Части третьей» читаем: «Кое-где догорают застарелые пожары»[120]. Именно эта часть, как указано Ахматовой, «окончена в Ташкенте 18 августа 1942 г.»[121]. Под другим элементом поэмы – первая часть «Вместо предисловия» – указано: «8 апреля 1943 г. Ташкент». Последовательность места и времени в первом случае нам кажется не случайной, потому что в ремарке не сообщается точное место нахождения «автора»[122], а указанный в основном тексте «Части третьей» Ташкент мог быть дан как художественная условность.

«Поэма без героя» предстает сложным полисемантичным произведением, в котором каждый элемент рамочного текста (название, подзаголовки, эпиграфы, ремарки, дата и время написания каждого фрагмента), обладая пространственно-временной семантикой, является частью большого целого, обладающего четкой архитектоникой. Порой оказывается, что несколько элементов, соседствуя друг с другом, создают собственный микротекст, входящий в состав более крупного элемента (например, главы). Каждый элемент рамочного текста поэмы обладает значимой семантикой времени – в «рамочной канве» есть собственный хронотоп.

---

[115] Там же. С. 604.
[116] Там же. С. 610.
[117] Там же.
[118] Там же.
[119] Там же.
[120] Там же.
[121] Там же. С. 613.
[122] Там же. С. 610.

Последовательное обращение к элементам «рамки» ахматовского произведения обнаруживает интересную композицию, проявляющуюся в сложном и продуманном оперировании такими понятиями, как время и пространство, а каждый элемент не только «поясняет текст, но и вступает с ним в более тонкие смысловые отношения»[123]. Лексические повторы, различные формы параллелизма, факты, указывающие на одно и то же в разных частях, объединяют эти элементы в целостный текст.

3.3. Временны́е границы «Поэмы без героя»[124]

И жесткие звуки влажнели, дробясь,
И с прошлым и с будущим множилась связь (II (2), 88).

В данном параграфе предлагается анализ темпоральной (наиболее существенной) стороны итогового произведения поэта. Ахматоведение в последние два десятилетия сделало существенный шаг в данной области, но нам хотелось бы остановиться на временных границах поэмы, которые были отмечены самим автором, и постараться, не акцентируя специального внимания на многочисленных интерпретациях, выделить временную составляющую произведения. «Поэма без героя» – это объемное лиро-эпическое произведение, снабженное эпиграфами, авторскими комментариями, замечаниями и ремарками (каждая часть и глава имеет свое «театральное отступление»), изобилующее датами и создаваемое на протяжении 24–25 лет[125], – в связи с чем уместно говорить о «внесценическом» и «внесюжетном времени».

---

[123] Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: За и против. М., 1975. С. 59.

[124] Основной задачей данного параграфа представляется определение временны́х границ самого произведения. Мы постараемся максимально отграничиться от «ахматовского мифа», немалую роль в создании которого играют сами исследователи. «Ахматовский миф» неизбежно ведет к размыванию и стиранию темпоральных границ произведения. Поэтому мы сознательно ограничиваем контекстуализацию «Поэмы без героя» собственно ахматовскими стихотворениями-попутчиками.

[125] В данном параграфе мы будем обращаться не только к лирике Ахматовой, но и к различным редакциям «Поэмы без героя»: при сопоставлении рукописей и текста произведения, опубликованного в собрании сочинений, составленном С.А. Коваленко, имеются существенные несоответствия. В частности, разное количество частей «Решки»; включение

Обратимся к творческой истории самого произведения. Ахматова начала писать свою поэму в канун[126] больших перемен: в Европе началась Вторая мировая война, в России ощущалось ее приближение. Написав «Посвящение 27 декабря 1940» к поэме, Ахматова создала своеобразный реквием по прошлой жизни всей страны: целая эпоха закончилась бесповоротно. 22 июня 1941 года началась война, многие города подверглись бомбежке, которую Ахматова встретила в Ленинграде. Именно этим и обусловлено появление «Вместо предисловия» (8 апреля 1943), посвященного памяти «сограждан, погибших в Ленинграде во время осады» (I, 165).

Спустя чуть больше двух месяцев после начала войны, 25 августа 1941, рождается «Вступление», где наиболее ярко присутствует тема прощания с прошлым, временной дистанции: «Из года сорокового, / Как с башни, на все гляжу. / Как будто прощаюсь снова / С тем, с чем давно простилась, / Как будто перекрестилась / И под темные своды схожу[127]» (III, 170). В последней строке присутствует мотив «туманного будущего» – с чем придется столкнуться Ахматовой позже: ей пришлось оставить свой любимый город – Петербург, 30 сентября 1941 года Ахматову привезли в Москву, откуда она отправилась в Чистополь через Казань. Компанию в этой поездке составил ей Б.Л. Пастернак.

В Ташкенте 19 января 1942 года Ахматова читает Л.К. Чуковской новые отрывки из «Поэмы без героя». 16 февраля, в день ее именин, Ахматова пишет новые строки, которые до сих пор не могут трактоваться однозначно: «Этот Фаустом, тот Дон Жуаном» (III, 172), потому что под масками Ахматова скрыла реальных людей. 4 марта Л.К. Чуковская услышала первоначальный вариант «Эпилога» к «Поэме без героя» без эпиграфа, а 31 марта Ахматова читает свою поэму Л.Я. Гинзбург.

строк из различных редакций и т. д. (см.: Крайнева Н.И., Филатова О.Д. К вопросу об издании незавершенных произведений: «Поэма без Героя» Анны Ахматовой и «Петербургские сны» С.А. Коваленко? // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2007. Вып. 5. С. 84–124).

[126] Ср. «Прозе о поэме»: «Ощущение Канунов, Сочельников – ось, на которой вращается вся вещь» (III, 232).

[127] В первой редакции поэмы «Вступление» продолжается следующими строками: «[<А под сводами замурован...> // <Человечески.....> // <И.....> // <Где кровавая.... карусель> // <И.....>.] (см.: Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изг. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 1330).

В середине августа Ахматова отправляется в санаторий недалеко от Ташкента, а вернувшись, она читает новый «Эпилог» Л.К. Чуковской. 15 октября 1942 поэма стала называться «Поэма без героя», а первая часть – «Тринадцатый год»[128].

В конце 1943 года Ахматова хочет уехать из Ташкента в Москву, но из-за гриппа поездку нужно было отложить, 27 января 1944 года произошло радостное событие – снятие блокады Ленинграда, куда поэт хочет вернуться как можно скорее. Ахматова начинает (5 марта) работу над прозой, что ей очень нравится[129]. В середине мая Ахматова возвращается в Москву, остановившись у В.Е. и Н.А. Ардовых, а 31 мая уезжает в свой любимый город, Ленинград. Именно этими датами и событиями определяется время, когда создавалась «Поэма без героя»[130], хотя Ахматова впоследствии вносила изменения в текст, все-таки сформировалось произведение в эти нелегкие годы. Окончательный вид «Поэма без героя» приобретет в 1965 году. «Проза о поэме» становится главной работой, своеобразным ключом, где Ахматова пытается дать пояснения к своей поэме. С помощью комментариев, которые содержатся в «Прозе о поэме», поэт не только усложняет понимание своего произведения, но и скрывает даты его создания, «разрывает» хронологическую последовательность событий.

Остановимся теперь на собственно художественных особенностях и хронотопе поэмы.

Сюжетное время «Поэмы без героя» может быть определено пропорционально частям самого произведения: 1913 год, 5 января 1941 года и 24 июня 1942 года, – объединенные одним топосом. Так, в первой части повествуется о гибели молодого возлюбленного подруги Ахматовой и атмосфере того времени. Вторая часть, хотя и имеет точную дату сюжета, соотносится с событиями 1935–1940 гг., третья часть – описание времени блокады Ленинграда, что позволяет выделить три временных уровня «Поэмы без героя»: историческое прошлое, прошлое и настоящее[131], но из-за

[128] Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 2007. Т. 1: 1938–1941. С. 524.
[129] Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008. С. 376.
[130] Имеются в виду первые три редакции «Поэмы без героя». Примечательно, что в поздних редакциях иное написание названия произведения «Поэма без **Г**ероя» (выделено мной. – *С.Х.*).
[131] Части «Поэмы поэмы без героя» можно определить как молодость, материнство и войну, где две последние темы очень тесно переплетаются.

большой семантической нагруженности произведения границы этих темпоральных уровней будут расширятся.

Для полного анализа «Поэмы без героя» необходимо обращаться не только к сюжетным элементам, но и к рамочному тексту: эпиграфам, ремаркам, посвящениям, «Прозе о поэме», потому что именно из всех этих составляющих складывается пространственно-временная структура произведения. Остановимся отдельно на каждой из частей поэмы.

Пространство и время «Части первой»

Прежде чем перейти к непосредственному анализу, необходимо напомнить, что в данной части наравне с эпическим повествованием присутствуют философско-лирические рассуждения самого автора, что укладывается в рамки жанра поэмы.

Все произведение открывается Вступлением, которое органично подводит читателя к событиям «Части Первой»:

Из года сорокового,
Как *с башни* на все гляжу.
Как будто прощаюсь снова
С тем, с чем давно простилась,
Как будто прекрестилась
И под темные своды схожу (III, 170; курсив мой. – *С.Х.*).

Автором неслучайно использован образ-символ башни, чтобы показать временно́е расстояние между непосредственным наблюдателем и наблюдаемыми объектами, вспоминаемыми и описываемыми событиями, а графическое оформление строк, напоминающее лестницу, усиливает этот эффект. В «Первой части» Ахматова, заняв точку зрения «птичьего полета», является одновременно и автором (творцом произведения), и повествователем, и одним из действующих лиц (приход ряженых) предложенной читателям драмы. Точка зрения автора синхронна точке зрения персонажей (когда автор как очевидец тех исторических событий переносится в

прошлое), и повествование ведется с этого ракурса. Иногда автор наблюдает за разворачивающейся драмой со стороны, как бы из зрительного зала (прощальный монолог «глупого мальчика»).

Временна́я и сюжетная составляющая «Части первой» указана Ахматовой: «Девятьсот тринадцатый год»[132]. В самом начале работы над произведением, которое было озаглавлено автором «Поэма без Героя. [или] (Часть I) Тринадцатый год. (1913)» и снабжено эпиграфом из «Белой стаи» («Во мне еще, как песня, или горе / Последняя зима перед войной»[133]), после чего следует «Вступление», которое во второй и последующих редакциях было помещено автором после «Посвящений». Таким образом, на небольшом промежутке текста Ахматова создает предельно насыщенную картину историко-биографического прошлого. К схожему приему *концентрированного прошлого* поэт прибегает 13 января 1961 года (в процессе работы над будущей седьмой редакцией поэмы), когда рождается стихотворение «Петербург в 1913 году», с сопутствующей новогодней и праздничной тематикой: «воем шарманки», «пляской цыганки» (II (2), 97) и пр. Лирическая героиня наблюдает происходящее «вне времени» (III, 182), автором изображена картина «народных гуляний», выхваченная из памяти: лиризм заменен максимальной эпичностью.

Первая глава открывается эпическим описанием «Новогодней (не)встречи»: «Я зажгла заветные свечи, / Чтобы этот светился вечер, / И с тобой, ко мне не пришедшим[134], / Сорок первый встречаю год. / Но... / Господняя сила с нами! / В

---

[132] В ранних редакциях год, отмеченный в названии первой части, был записан цифрами, видимо, для усиления и наглядности, как дата в учебнике истории (см.: Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изг. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 1330, 1334–1335).

[133] См.: Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изг. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 1330.

[134] Тема не пришедшего возлюбленного проходит лейтмотивом через все творчество Ахматовой и присутствует в начале «Главы первой», в связи с чем уместно вспомнить письмо Блока, датируемое 1916 годом: «Многоуважаемая Анна Андреевна. Хотя мне и очень плохо, ибо я окружен болезнями и заботами, все-таки мне приятно Вам ответить на посылку Вашей поэмы <…>. Прочтя Вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они – не пустяк, и много такого – отрадного, свежего, как сама поэма <…>. Не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо экзотики, не надо уравнений с десятью неизвестными; надо еще жестче, неприглядней, больнее. – Но все это – пустяки, поэма настоящая, и вы – настоящая» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 8. С. 458–459). См. также: Корхмазян Н.С. Мотив «мертвого жениха» в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Проблемы творчества и биографии А.А. Ахматовой: Тез. док. обл. науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения поэта, 12–14 июня 1989 г. Одесса, 1989. С. 41–45; Макеева О.А. Календарные обряды племен среднего Левобережья // Актуальный лабиринт. М., 1992. Вып. 3. С. 12–21.

хрустале утонуло пламя, / «*И вино, как отрава жжет*». / Это всплески жесткой беседы, / Когда все воскрешают бреды, / А часы все еще не бьют...» (III, 171–172; курсив мой. – *С.Х.*). Выделенная строка взята Ахматовой из собственной «Новогодней баллады»[135], написанной в конце 1922 года. Вместо гостя, которого ждала героиня, «приходят тени из тринадцатого года под видом ряженых» (I, 171), чем объяснено первоначальное расположение «Вступления» со словами «кровавая карусель»[136] перед «Посвящением. 27 декабря 1940», адресованным Вс. Князеву. Героиня облачает пришедшие тени[137] в театральные маски, что также закономерно, если учитывать, что время действия – Сочельник, когда принято наряжаться в маскарадные костюмы[138]. В поэме читаем:

Вы ошиблись: Венеция[139] дожей
Это рядом. *Но маски в прихожей*
И плащи, и жезлы, и венцы [курсив мой. – *С.Х.*]
Вам сегодня придется оставить.
Вас я вздумала нынче прославить,
Новогодние сорванцы.
Этот Фаустом, тот Дон Жуаном[140]...

---

[135] Интересное прочтение этого стихотворения предлагает М. Кралин: «Лирическая героиня в одиночестве встречает новый, 1923 год <…>. Пять остальных приборов поставлены для тех, кого уже нет с ней в это время <…>. Хозяин – имеется в виду Н.С. Гумилев; друг – Н.В. Недоброво; третий – В.Г. Князев, который «покинул свет» 5 апреля 1913 г. и стал впоследствии одним из главных персонажей «Поэмы без героя»» (Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. / Сост. и подготовка текста М.М. Кралина. М., 1990. С. 425). В схожем ключе данное стихотворение интерпретирует Н.В. Королева, обращая внимание на то, что «муж – скорее всего В.К. Шилейко, который был формально мужем Ахматовой до 1926 г. Шестой прибор дожидается того, кто еще жив. Возможно, это уехавший из России в 1922 г. А.С. Лурье, либо В.П. Анреп, покинувший Россию в 1917 г.» (I, 884).

[136] См.: Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изг. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 1330.

[137] О ряженых в поэме см.: Чайковская И. В ахматовском зеркале // Нева. 2006. № 3. С. 249–255.

[138] Об обычаях, предшествующих Рождеству и Крещению, см: Ильев С.П. «Петербургские повести» Андрея Белого и Анны Ахматовой («Петербург» – «Поэма без героя») // Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 1. С. 150–165.

[139] Использование данного топоса не случайно: вначале первая часть называлась «венецианская повесть», в связи с чем наблюдается некая полярность, своеобразный алогизм: место, указанное автором, – Венеция, а действие происходит в Петербурге. Широта географического пространства является одним из замыслов Ахматовой.

[140] См.: Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изг. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 1336. Исследователи «Поэмы без героя» находят близость фрагмента прихода призраков у Ахматовой со строками из «Макбета» Шекспира.См. подробнее: Кралин М.М. Артур и Анна. Л., 1990. С. 28; Рецептер В. «Это для тебя на всю жизнь» (А. Ахматова и шекспировский вопрос) // Вопросы литературы. 1987. № 3. С. 195–210; Казмирчук О.Ю. Интерпретация образов Гамлета и Офелии в русской поэзии «серебряного века» // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 56–65; Симченко О.В. Тема памяти в творчестве Анны Ахматовой // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 6. С. 506–517; Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: Тридцатые

«Список» театральных ролей, отведенных пришедшим теням в первой редакции, был расширен только в 1956 году, в пятой редакции: «Дапертутто, Иокааном, – / Самый скромный / [Датским принцем,] северным / [Новым Гамлетом], [старым] Гланом, / Иль убийцею Дорианом»[141]. Изображение данного эпизода связано с запланированным новогодним маскарадом 1913-го года в кабаре «Бродячая собака»[142]. Из работы А.Е. Парниса и Р.Д. Тименчика мы узнаем, что Ахматова присутствовала на карнавале и что «Коля Петер – маска, погремушка арлекина», «Кузмин – миртовый венок», Евреинову была отведена роль «мага», «колдуна, звездочета»[143].

1913 год (вначале вся поэма так и называлась) важен для Ахматовой не только как предвоенный и окрашенный трагическими событиями (самоубийство Вс. Князева), но культурный[144]: начинающая поэтесса впервые посетила «Бродячую

годы. М., 2008. С. 14–16 и др. Также значимо стихотворение Ахматовой «Лондонцам», написанное в предвоенный для России год, в котором есть мотивы смерти, теней, призраков и эпиграф из Апокалипсиса:

Двадцать четвертую драму Шекспира
Пишет время бесстрастной рукой.
Сами участники чумного пира,
Лучше мы Гамлета, Цезаря, Лира
Будем читать над свинцовой рекой;
Лучше сегодня голубку Джульетту
С пеньем и факелом в гроб провожать,
Лучше заглядывать в окна к Макбету,
Вместе с наемным убийцей дрожать, -
Только не эту, не эту, не эту,
Эту уже мы не в силах читать!

[141] См.: Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изг. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 1378.

[142] О литературно-артистическом кабаре «Бродячая собака» см.: Шульц С.С., Склярский В.А. Бродячая собака: Век нынешний – век минувший. СПб., 2003.

[143] Парнис А.Е., Тименчик Р.Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1983. С. 202.

[144] Осмысление наступления нового века находим и в «Возмездии» Блока. Поэт определяет приход нового 1910-м годом (немного раньше, чем Ахматова), что отмечено гибелью значимых для культуры людей: «1910 год – это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем – громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий – вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность – мудрая человечность <…>. 1910 год – это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 3. С. 296–297), а трагичность наступающего XX века А. Блок определил в поэтических строках: «Двадцатый век… Еще бездомней, / Еще страшнее жизни мгла» (Там же. С. 305). Изменения, произошедшие на рубеже XIX–XX веков, в частности разница между поколениями, обсуждаются и А. Белым в мемуарах «Начало века», (см. Белый А. Начало века; На рубеже двух столетий; Между двух революций // Он же. Воспоминания: В 3-х книгах. М., 1998).

собаку» – арт-кафе, где собирались многие петербургские деятели искусства[145], что нашло отражение в стихотворении «Да, я любила их, те сборища ночные…» (5 января 1917): «Да, я любила их, те сборища ночные, – / На маленьком столе стаканы ледяные, / Над черным кофеем пахучий, тонкий пар, / Камина красного тяжелый, зимний жар, / Веселость едкую литературной шутки / И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий (I, 290).

Позже «сборища ночные» появятся в «Новогодней балладе», где уже присутствуют мотивы одиночества, смерти и крови, которые так явно выражены в «Поэме без героя»:

И месяц, скучая в облачной мгле,
Бросил в горницу тусклый взор.
Там шесть приборов стоят на столе,
И один только пуст прибор.

Это муж мой, и я, и друзья мои,
Мы Новый встречаем год,
Отчего мои пальцы словно в крови
И вино, как отрава, жжет?
<...>
Но третий, не знавший ничего,
Когда он покинул свет,
Мыслям моим в ответ
Промолвил: «Мы выпить должны за того,
Кого еще с нами нет» (I, 396).

[145] Бенедикт Лившиц, один из посетителей «Бродячей собаки», вспоминал: «Основной предпосылкой «собачьего» бытия было деление человечества на две неравные категории: на представителей искусства и на «фармацевтов», под которыми подразумевались все остальные люди, чем бы они ни занимались и к какой бы профессии они ни принадлежали» (цит. по: Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2002. С. 248).

Автоцитата («И вино, как отрава, жжет?») из этого стихотворения присутствует в начале «Поэмы без героя», а под самим стихотворением встречаются разные даты: «1922. Конец года» (I, 396) и «1923» (III, 171). Знаменательно, что стихотворение написано перед Рождеством или в канун Нового года (как это было с «Поэмой без героя») в Петербурге. В «Прозе о поэме» Ахматова указывает, «что на этом маскараде были «все»» (III, 266), заканчивая большой список «присутствовавших» последними строками из вышеприведенного стихотворения: «Мы выпить должны за того, / Кого еще с нами нет» (III, 268), таким образом окольцовывая эти фрагменты. Время написания данного фрагмента «Прозы о поэме» – 6–7 января 1962 года, также поэтом указано: «Сочельник. Рождество» (III, 268). Так Ахматова «замыкает» произведение, следуя эпиграфу из «Части второй» («In my beginning is my end»). Приведем пример из «Прозы о поэме» (6–7 января 1962), где «список» пришедших ряженых расширен с нарушением хронологии: отсчет времени идет не с 1913-го года, а с 1940-го к началу столетия, что указано расположением гостей в «списке»: «Осип Мандельштам[146], Марина Цветаева, Бердяев, Врубель, Клюев, Стравинский, Дапертутто, Блок, Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Шаляпин, Анна Павлова»[147] (III, 267).

В стихотворении «Гость», написанном 1 января 1914 года, читаем: «Я спросила: «Чего ты хочешь?» / Он сказал: «Быть с тобой в аду». / Я смеялась: «Ах, напророчишь / Нам обоим, пожалуй, беду»» (I, 166). Присутствие гостя проходит лейтмотивом и в поэме: «А за ней войдет человек <...> Он гибель мне принесет»[148] (III, 169). В стихотворениях 1915 и 1914 годов читаем следующие строки: «Ты опоздал на много лет» (I, 235), «Ничего не спугну веселья, / Никого к себе не зову. / Мне одной справлять новоселье / В свежевыкопанном рву» (I, 192), а в поэме: «Я зажгла заветные свечи / И с тобой, ко мне не пришедшим, / Сорок первый встречаю год» (III, 171).

[146] Мандельштам скончался в 1938 г., а Цветаева – в 1941 г. Это временно́е «разногласие» может быть объяснено незнанием Ахматовой точной даты смерти Мандельштама, еще в 1963 году она предполагала, что это случилось 28 ноября 1939 года (V, 292).
[147] См. также: Таборисская Е.М. Театр исторических теней А.А. Ахматовой // Печать и слово Санкт-Петербурга: В 2 ч. СПб., 2009. Ч. 2. С. 124–138.
[148] Примечательно, что этот фрагмент «Поэмы без героя» написан 5 января.

Тема несостоявшейся встречи в канун нового (и исторического, и предвоенного) года остается одной из главных в творчестве поэта. Спустя 23 года после появления «Части первой» «Поэмы без героя» Ахматова предпринимает попытку вернуться к своему итоговому произведению, точнее, к «Главе первой» (Ахматовой сделаны многочисленные поправки, изменения, комментарии в рукописях разных годов). В стихотворении «Через 23 года» мы находим иной взгляд автора на события конца декабря 1940 года: новогоднего маскарада нет, вероятнее всего из-за того, что велика временная дистанция между событиями 1913 и 1963 годов:

Я гашу те заветные свечи,
Мой окончен волшебный вечер, –
Палачи, самозванцы, предтечи
И, увы, прокурорские речи,
Все уходит – мне снишься ты.
Доплясавший свое пред ковчегом,
За дождем, за ветром, за снегом
Тень твоя над бессмертным брегом,
Голос твой из недр темноты.

И по имени – как неустанно
Вслух зовешь меня снова... «Анна!»
Говоришь мне, как прежде, – «Ты» (II (2), 159).

Обращение Ахматовой к символу свечи, характеризующему короткий промежуток времени, позволяет изображать события так, будто они происходили одно после другого, органично соединяя два временных уровня. Статичная позиция наблюдателя в начале «Главы первой» и данного стихотворения совпадает, в результате чего создается ощущение однородности действия. Появление многочисленных «сопутствующих» «Поэме без героя» стихотворений объясняется тем, что работа над произведением велась Ахматовой почти четверть века.

Героем (героиней) «Главы первой», на наш взгляд, является именно Ахматова, которая принимает «теней из тринадцатого года», ведь они неслучайно зашли к героине. Данный фрагмент «петербургской повести» с точки зрения темпоральной организации неоднороден (как и другие главы «Части первой»): наблюдаются *временные расслоения* («А за ней в шинели и каске / Ты, вошедший сюда без маски, / Ты, Иванушка древней сказки, / Что тебя сегодня томит?» (III, 179) – описание формы солдата, к которому героиня обращается по самому распространенному русскому имени) и *вкрапления* (голос Вс. Князева перед самоубийством из «Главы четвертой»), течение *параллельных временных отрезков* (новогодний вечер героини, маскарад), хотя по отношению к физическому времени сюжет атемпорален[149] («Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет...» (III, 174)), что характерно для лирических произведений.

Пространство «Главы первой» указано автором в ремарке, как в драматических произведениях: «Новогодний вечер. Фонтанный дом <…>. Белый зал». Ахматова прибегает к стяжению времени: она ждет гостя, приходят призраки из прошлого, вместе с которыми одновременно она становится свидетелем не трагической развязки отношений Князева и Глебовой-Судейкиной, а драматического представления (эффект параллельного течения времени). Этому предшествует смена пространства: «Но мне страшно: войду сама я, / Кружевную шаль не снимая, / Улыбнусь всем и замолчу» (III, 173–174), – перед ней простирается театральная сцена, на которой разворачивается трагедия, вызванная ревностью. Это представление напоминает сюжет «Маскарада» (драма в 4-х действиях) Лермонтова, где ослепленный ревностью Арбенин убивает жену; маскарад – праздник, когда все должны веселиться, превращается в трагедию. 25 февраля 1917 года Ахматова была на генеральной репетиции «Маскарада», которая произвела на нее большее впечатление. В конце «Главы первой» после появления героя происходит трансформация пространства, выраженная в ремарке, расположенной внутри текста: «Факелы гаснут, потолок опускается. Белый (Зеркальный) зал снова делается комнатой автора» (III, 177), то есть автор теперь

[149] Вся поэма полнится именами литературных персонажей и авторов, творивших в различные эпохи, – в этом одна из особенностей поэтики Ахматовой: любое имя сразу провоцирует поиск аллюзий, которые подчас даже не скрыты.

вовлечен в действие. Введение «Интремедии» дробит театральное пространство и предопределяет дальнейшие события, что позволяет автору в еще одной внутритекстовой ремарке представить Коломбину: «И в то же время в глубине залы, сцены, ада или на вершине гетевского Брокена появляется Она же (а может быть, – ее тень)» (III, 178), – у которой, «как копытца, топочут сапожки» (III, 178), так мотивируется появление «адской арлекинады»[150].

В «Главе второй», как и в первой, также проявляется элементы эпоса, а лирическое начало заменено воспоминаниями о Коломбине, которая и стала причиной самоубийства Пьеро. В общую ткань второй главы Ахматовой вплетены факты личной биографии.

Во второй главе уже отсутствует маскарад, нет разыгрывающегося на сцене представления, потому что «арапчата играют в снежки за окном» (III, 180), место действия – «спальня Героини» (III, 180), временная связь с предшествующей главой достигается при помощи образа свечи («Горит восковая свеча» (III, 180)). Именно в ремарке ко второй главе указывается наступление нового, 1914 года: «Новогодняя полночь» (III, 180), – что наделено двумя (зеркальными) смыслами: это 1914 год для Путаницы и Пьеро и наступивший 1941 год для героини.

В данной главе Ахматова прибегает к фрагментарному, но в то же время подробному[151] описанию жизни О.А. Глебовой-Судейкиной (театр, свадьба, предметы быта, любовник). В «Прозе о поэме» Ахматова пишет о Глебовой-Судейкиной: «Героиня Поэмы (Коломбина) вовсе не портрет О.А. Судейкиной. Это скорее портрет эпохи – это 10-ые годы, петербургские и артистические, а так как О.А. была до конца женщиной своего времени, то, вероятно, она все же ближе к Коломбине <…>. (Остальное в моих записках.) <…> Такова же Ольга на портретах С. Судейкина (см. Коломбина и Путаница). Говоря языком поэмы, это – тень, получившая отдельное бытие, и за которую уже никто (даже автор) не несет ответственности. Внешне она предельно похожа на Ольгу» (III, 274). Наравне с

[150] О гётевских мотивах в «Поэме без героя» см.: Кихней Л.Г. «...И очертанья Фауста вдали...»: Святочный код как инспирация гетевских рецепций в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2007. Вып. 5. С. 75–84.

[151] Эту особенность лирики отмечает В. Мусатов: «Фрагментарность и отрывочность лирики Ахматовой преодолевались тем, что ее интонационно-речевой и пластический строй был задан драматически и театрально, поведение лирической героини носило ролевой характер, что роднило ее в большой мере с Блоком, нежели с Анненским» (Мусатов В. «В то время я гостила на земле…»: Лирика Анны Ахматовой. М., 2007. С. 56).

описательными характеристиками, данными героине второй главы, в тексте присутствует временное расслоение, связанное с призраками из «Главы первой» («Вижу танец придворных костей...» (III, 183)), а также со Сталиным и ахматовскими прошениями к нему об освобождении сына:

Он сердца наполняет дрожью
И несется по бездорожью
Над страной, вскормившей его.
Сучья в иссиня-белом снеге...
Коридор Петровских Коллегий
Бесконечен, гулок и прям
(Что угодно может случиться,
Но он будет упрямо сниться
Тем, кто нынче проходит там) (III, 181).

Хотя пространство, описываемое автором, обозначено как спальня героини, в нем не происходит никакого движения, а содержится описательная (нарративная) характеристика жизни Коломбины. Замкнутое, ограниченное место, указанное в ремарке, противопоставлено пространству, представленному в сюжете и оказывающемуся значительно шире в образе олицетворенного Петербурга: «А вокруг старый город Питер, / Что народу бока повытер / (Как тогда народ говорил), – / В гривах, в сбруях, в мучных обозах, / В размалеванных чайных розах / И под тучей вороньих крыл» (III, 180).

«Глава третья» характеризуется наиболее однородным временем действия, так как Ахматовой в ремарке указано точное место и время: «Петербург 1913 года». Здесь повествование приобретает максимально эпичный для поэмы характер: описываются черты города того времени, происходит темпоральный прыжок в прошлое, разрушающий единство начавшегося еще в первой главе действия. В ремарке указывается на пустоту пространства, так как «ветер, не то вспоминая, не то пророчествуя, бормочет» (III, 185) о событиях того времени. Пронесшаяся арлекинада явила героине предвоенный год, «Настоящий Двадцатый Век» (III, 186),

который откроется смертью Князева (поклонника Глебовой-Судейкиной в реальной жизни) и Пьеро (персонажа драматического представления). С этих смертей начнется мировое братоубийство, которое будет зеркально изображено в «Решке» и «Эпилоге»: «пытки, ссылки и казни», «по ту сторону ада мы».

Говоря о «Главе третьей», посвященной Петербургу и событиям начала века, необходимо обратить внимание на то, как Ахматовой воссоздается колорит того времени. Вслед за символистами (в частности, А. Белым и А. Блоком) Ахматова уделяет большое внимание музыке, шуму, гулу времени, который «издают» история и прошлое, именно с этим связано использование звукового ассонанса (при помощи гласных нижнего и среднего подъема[152]). Этим приемом Ахматова добивается эффекта протяженности, глубины, не случайно затем для изображения 1910-х годов использован гласный звук «у». А. Белый, как и другие символисты[153], считал, что творчество рождается из музыки, в частности, из звука «у»[154]. В «Главе третьей» (в ремарке автора: «Петербург 1913 года») поэмы для описания северной столицы начала XX века Ахматова применила этот лабиализованный звук:

И всегда в д**у**хоте морозной,
Предвоенной, бл**у**дной и грозной,
Жил какой-то б**у**д**у**щий г**у**л...
Но тогда он был слышен гл**у**ше,
Он почти не тревожил д**у**ши
И в с**у**гробах невских тон**у**л (III, 186; выделено мной. – *С.Х.*).

В «Прозе о поэме» Ахматова писала, что своеобразный «звук продолжал вибрировать долгие годы, ритм, рожденный этим шоком, то затихая, то снова возникая, сопровождал меня в столь не похожие друг на друга периоды моей

[152] Интересная трактовка связи звуковой семантики у Анненского, Блока и Ахматовой предложена в работе: Барзах А. «Рокот фортепьянный» // Звезда. 1991. № 11. С. 161–165).
[153] См.: Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство // Он же. Стозвучные песни: Сочинения (избранные стихи и проза). Ярославль, 1990; Иванов Вяч.И. Две стихии в современном символизме; Заветы символизма // Собр. соч.: В 4-х томах / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель, 1974. Т. 2; Белый А. Символизм; Символизм и современное русское искусство // Он же. Луг зеленый: Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х т. / Вступ. ст., сост. А.Л. Казина, коммент. А.Л. Казина, Н В. Кудряшевой. М., 1994. Т. 1; Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
[154] См.: Клинг О.А. Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 2. С. 58.

жизни» (III, 215). В частности, в стихотворении 1959-го года Ахматова отмечает значимость музыки для поэта: «Подслушать у музыки что-то / И выдать шутя за свое» (II (2), 8). Блок слышал гул, который является символом перемен и который сопровождал поэта при написании поэмы «Двенадцать». Ахматова же, используя лексему «гул», отмечает, как это виделось и Блоку, предстоящие перемены, которые кроются в «**грозном** и оглушительном гуле»[155], что позже отразилось в ахматовских строках 1960-го года:

И жесткие звуки влажнели, дробясь,
И с прошлым и с будущим множилась связь[156] (II (2), 88), –

всё вместе, в конечном счете, предопределило наступление нового, не календарного столетия. Возможно, с именем А. Белого связан другой ахматовский прием – речь идет о лексических повторах и тавтологии[157], что вводится в поэтический текст для того, чтобы создать картину концентрированного пространства и времени: «Только зеркало зеркалу снится, / Тишина тишину сторожит» (III, 193) и «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет…» (III, 174).

Главная особенность «Главы четвертой и последней» – разноплановость времени: это и историческое время уже наступившего нового года, и театральное время последнего, четвертого, действия драмы. Эпичность в изображении последней встречи актрисы и ее поклонника присутствует наравне с максимальной лиричностью, которая выражена в репликах героини (она спустя более 20 лет осуждает предстоящий поступок «глупого мальчика»), а предсмертный монолог Пьеро произносится как будто в зал. Место смерти указано в ремарке: «Угол Марсова поля. Дом, построенный в начале XIX века братьями Адамини. В него *будет* прямое попадание авиабомбы в 1942 году. Горит высокий костер. Слышны удары колокольного звона от Спаса-на-Крови. На поле за метелью призрак

[155] Блок А. Интеллигенция и революция // Собр. соч.: В 8 т. М.–Л.,1962. Т. 6. С. 12.
[156] Ср. у Блока:
Длятся часы, мировое несущее.
Ширятся звуки, движенье и свет.
Прошлое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего... (Там же. Т. 3. С. 145).
[157] См.: Колобаева Л.А. Русский символизм. М., 2000. С. 202.

дворцового бала. В промежутке между этими звуками говорит сама Тишина» (III, 187; выделено мной. – *С.Х.*). В процитированном фрагменте Ахматова подчеркивает глаголом будущего времени, что время эпоса прошлое (1913 год), находясь в настоящем (1941 год), она знает, что произойдет в будущем (в 1942 году).

Ахматова прибегает к некоторому растяжению времени, показывая трагическую смерть Князева в конце каждой главы «Части первой», тем самым обращая внимание на мотив греха и возмездия. В «Послесловии» (26 декабря 1940) присутствует сцена медленной смерти Вс. Князева – кульминация драмы в четырех действиях, объединенных одним местом и временем, которое представлено линейно, последовательно, как это характерно для сценического действия. Сюжетное время «Первой части» «Поэмы без героя» неоднородно: «Глава первая» открывается кануном нового 1941 года, хотя главы «Части первой» объединены Ахматовой под общим названием «Девятьсот тринадцатый год», но только «Глава третья» имеет ремарку «Петербург 1913 года».

Все главы «Части первой» связаны фабулой – самоубийством Вс. Князева. Подробной сцены описания самоубийства в «Поэме без героя» не представлено, только в «Решке» дается пояснение: «Третий прожил лишь двадцать лет» (III, 191), хотя в действительности Вс. Князеву на момент суицида было 22 года. Известно, что 1913 году по России прокатилась череда самоубийств[158], то есть смерть Вс. Князева может быть прочитана как суицидальный символ эпохи. В 1959 году к этой характеристике Ахматова добавит беспамятство и забвение: «Всеволод был не первым убитым и никогда моим любовником не был, но его самоубийство было так похоже на другую катастрофу... что они навсегда слилось для меня. Вторая картина, навсегда выхваченная прожектором памяти из мрака прошлого, это мы с Ольгой после похорон Блока, ищущие на Смоленском кладбище могилу Всеволода († 1913). «Это где-то у стены», – сказала Ольга, но найти не могла. Я почему-то запомнила эту минуту навсегда». В этом фрагменте отчетлива другая тема (то, о чем

[158] Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество: Кн. для учителя. М., 1991. С. 49.

повествуется в «Реквиеме»[159]) – исчезновение миллионов людей в советских лагерях: одно произошедшее событие несет семантику нескольких времен.

И все, кого сердце мое не забудет,
Но кого нигде почему-то нет...
И страшные дети, которых не будет,
Которым не будет двадцать лет,
А было восемь, а девять было,
А было... – Довольно, не мучь себя,
И все, кого ты вправду любила,
Живыми останутся для тебя (II (1), 49).

Данное стихотворение написано 6 ноября 1943 года. В «Решке» читаем: «(Вой в печной трубе стихает, слышны отдаленные звуки Requiem'a, какие-то глухие стоны. Это миллионы спящих женщин бредят во сне).

Ты спроси у моих современниц,
Каторжанок, стопятниц, пленниц,
И тебе порасскажем мы,
Как в беспамятном жили страхе,
Как растили детей для плахи,
Для застенка и для тюрьмы[160].

[159] По мнению С.И. Кормилова, ««Реквием» одновременно и лирический цикл и эпическая поэма» (Кормилов С.И. Поэтическое творчество А.А. Ахматовой. М., 2000. С. 93).

[160] Крайнева Н.И. Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изг. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 578, 582, 1468. Примечательно, что этого отрывка с ремаркой Ахматовой не содержится ни в одной из редакций «Поэмы без героя». Во всех редакциях произведения количество частей «Решки» не превышает 21 (см.: Там же. С. 1423, 1470). В другом издании произведений Ахматовой читаем:

XXIV
Но она твердила упрямо:
«Я не та английская дама
И совсем не Клара Газуль,
Вовсе нет у меня родословной,
Кроме солнечной и баснословной,
И привел меня сам июль.

XXV
А твоей двусмысленной славе,

Из комментариев, сделанных С.А. Коваленко к «Поэме без героя», мы узнаем, что эти строки были подсказаны Ахматовой Н.Я. Мандельштам: «Прописка разрешалась, начиная со сто пятой версты от режимных городов, и все железнодорожные пункты в этой зоне забивались до отказа бывшими лагерниками и ссыльными. Местные жители называли их «стоверстниками», а женщин более точно: «стопятницами». Это слово напоминало им о мученице Параскеве-Пятнице, о сто пятой версте. Я сообщила это слово Анне Андреевне, и оно попало в поэму... узнала я его... в Струнине, где поселилась после ареста О.М. Так называли меня рабочие на текстильной фабрике, где я обслуживала двенадцать банко-брошных машин, и меняя с кем-нибудь дневную смену на ночную, – ведь все предпочитают работать днем, а не ночью, – ездила в Москву с передачами или за справками, которых нигде не давали»[161].

Пространство и время «Части второй»

В «Части второй» («Решка») «Поэмы без героя» физическое время обозначено самим автором (5 января 1941 года), но фабульное время окрашено философскими рассуждениями и носит «разновекторный» характер. Маленькие части «Решки» имеют собственное темпоральное значение. Здесь есть черты биографического («Враг пытал: «...петь я / В этом ужасе не могу»» (III, 193); «Я – тишайшая, я – простая, / «Подорожник», «Белая стая»» (III, 194)), исторического («Торжествами гражданской смерти / Я по горло сыта – поверьте...» (III, 193)), военного («Ты спроси у моих современниц, / Каторжанок, стопятниц, пленниц, / И к тебе порасскажем мы, / Как в беспамятном жили страхе, / Как растили детей для плахи, / Для застенка и для тюрьмы...» (III, 198)), инфернального («Сам изящный сатана...»

Двадцать лет лежавшей в канаве,
Я еще не так послужу,
Мы с тобой еще попируем,
И я царским моим поцелуем
Злую полночь твою награжу»

(Ахматова А.А. Победа над Судьбой: В 2-х томах: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы / Сост., подгот. текстов, предисл., примеч. Н. Крайневой . М., 2005. Т. 1. С. 392). Видимо, это критически установленный текст, но и в нем мы не встречаем приведенных строк.

[161] Мандельштам Н. Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 313.

(III, 192); «По ту сторону ада мы» (III, 198)), онейрического («А во сне все казалось, что это / Я пишу для кого-то либретто, / И отбоя от музыки нет. / А ведь сон – это тоже вещица, / Soft embalmer, Синяя птица, / Эльсинорских террас парапет...» (III, 192)), мифологического («И была для меня та тема, / Как раздавленная хризантема / На полу, когда гроб несут» (III, 194); «Как была я ему запретней / Всех семи смертельных грехов» (III, 195)), интеллектуального (история создания «Поэмы без героя»), литературного (имена драматургов (Софокл и Шекспир), чародея (Калиостро[162]), художника (Эль Греко)), будущего («И тогда из грядущего века / Незнакомого человека / Пусть посмотрят дерзко глаза...» (III, 196)), циклического («И проходят десятилетья, / Пытки, ссылки и казни...»[163] (III, 193)) времени.

Пространство и время «Части третьей»

Время «Части третьей (Эпилога)» обозначено автором в ремарке – 24 июня 1942. Собственно, эта часть и является посвящением переживающим блокаду ленинградцам («А веселое слово – до́ма – / Никому теперь незнакомо» (III, 201)), а вся тема «Эпилога» может быть определена через призму «Реквиема» и войны:

И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долог путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской Земли.
От того, что сделалась прахом (III, 202).

[162] Имеется в виду роман А.Н. Толстого «Граф Калиостро» (1921).
[163] В поздних (1956, 1959, 1962, 1963) редакциях поэмы строки выглядят несколько иначе: «Войны, **смерти, рожденья**... [выделено мной. – *С.Х.*]» (Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. 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., 2009. С. 1418–1419, 1468), в чем наблюдается связь с эпиграфом «In my beginning is my end». В ранних редакциях «Решки» эти части отсутствовали.

Ремарка, сделанная автором, представляет развернутое описание разрушенного Ленинграда, перед автором разворачивается пространственная перспектива, хотя Ахматова физически находится в это время в Ташкенте: «Белая ночь 24 июня 1942 г. Город в развалинах. От Гавани до Смольного видно все как на ладони. Кое-где догорают застарелые пожары. В Шереметевском саду цветут липы и поет соловей. Одно окно третьего этажа (перед которым увечный клен) выбито, и за ним зияет черная пустота. В стороне Кронштадта ухают тяжелые орудия. Но в общем тихо» (III, 199). В этой части поэмы пространство выходит за рамки сюжета, оно шире, что выражается в следующих строках:

Обуянная смертным страхом
И отмщения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Предо мною шла на восток (III, 202), –

взгляд автора расширяется, ее взору предстает не только частная трагедия, произошедшая в «Части первой», но глобальное братоубийство и разрушение места действия драматического представления, разыгранного Коломбиной и Пьеро.

Внесюжетное пространство и время

Л.Г. Кихней назвала способ письма Ахматовой в «Поэме без героя» «калейдоскопическим». Исследователь полагает, что большое пространство поэтического мира Ахматовой создается «по принципу монтажа кинокадров, в сюжетной организации материала преломился ранний новеллистический опыт поэтессы. Лирическая новелла в новом идейно-художественном контексте трансформировалась в эпический фрагмент»[164]. Хотелось бы уточнить, что «Часть первая» и «Часть третья» представляют собой «эпические фрагменты», а «Решка» – максимально фрагментарна. Возможно, это прием «фрагментарно-эпизодического

[164] Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла // Идея «собирания мира» как основа «интегральной поэтики». М. 1997. С. 110.

повествования»[165] заимствован Ахматовой у А. Белого. При определенном «повороте калейдоскопа» моделируется новая семантика, появление которой обусловлено синтезом лирики и эпоса, именно поэтому уместно говорить о большом внесюжетном пространстве, которое появляется благодаря большому количество аллюзий.

Само название – «Поэма без героя» – указывает на то, что героя в его традиционном понимании в произведении нет, а присутствует персонаж, лишенный героических черт (ни Коломбина, ни ее поклонник не героичны), поэтому и название по-разному писалось самим автором в разных редакциях. Схожий смысл содержал роман У. Теккерея «Ярмарка тщеславия»: две сестры и их жизнь никак не могут претендовать на героичность в традиционном понимании этого слова. В поэме появляются призраки прошлого, а романе – родственники, но и те, и другие греховны, поэтому не могут являться героями. В работе Миливое Йовановича читаем: «Факт указанного заимствования отнюдь не случаен. Если английский романист своим подзаголовком хотел продемонстрировать отрицательное отношение к возвышенной, героической поэзии Байрона и Шелли, то Ахматова своей поэмой достигала аналогичного, – противостояния официальной литературы ее эпохи на ведущих, «положительных» героев. С другой стороны, в теккереевском источнике таились весьма любопытные возможности для ее кодовой поэтики: «отсутствующий» герой поэмы был также англичанином (И. Берлин), начало же ее действия приурочено к 1913 году, то есть к сотой годовщине развития действия в романе Теккерея»[166]. Напомним: вначале только «Часть первая» была названа Ахматовой «поэмой без героя», а место сюжетного действия – Белый зал у Ахматовой и дом двух сестер в «Ярмарке Тщеславия» – также может служить основанием для сближения двух произведений.

Действие ахматовской поэмы происходит в Фонтанном доме, поэтому здесь значимы временные отсылки: «во-первых, Фонтанный дом, где в XVIII веке проходили знаменитые «машкерады» П.Б. Шереметева, а потом существовал

[165] Скороспелова Е.Б., Голубков М.М. На рубеже тысячелетий: литература XX века как предмет научного исследования // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2002. № 2. С. 13.
[166] Йованович М. Заметки об одном литературном источнике «Поэмы без героя» Ахматовой // Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград, 2004. С. 246–249.

домашний крепостной театр – с «двойным» ряжением (крестьяне играли актеров, играющих сценические роли); во-вторых, угол Марсова поля, на котором в XVIII веке выступала труппа итальянских актеров, игравших в традиции «комедии масок», а в конце XIX века еще бывали балаганы на Масленой неделе; в-третьих, кабаре «Бродячая собака» с его атмосферой еженощного бесконечного карнавала, где, по слову Кузмина, «цепи многие развязаны»; кабаре это, существовавшее в 1912–1915 годах на Михайловской площади»[167]. Заметна цепь временных отсылок: Павел I посещал Фонтанный дом, хозяин которого видел его перед ночным убийством; «к венецианскому карнавалу отсылает и упоминание поэмы Байрона «Беппо»»[168]; уместно вспомнить, что события февральской революции также называли «маскарадом» и «балаганом».

Общим элементом, связывающим все части произведения, или приемом «заземления» (III, 230), по характеристике самой Ахматовой, является «Посвящение. 27 декабря 1940»:

Посвящение
27 декабря 1940
. . . . . .[169]
...а так как мне бумаги не хватило,
  Я на твоем пишу черновике.
        И вот чужое слово проступает
И, как тогда снежинка на руке,
  Доверчиво и без упрека тает.
        И темные ресницы Антиноя
Вдруг поднялись - и там зеленый дым,
  И ветерком повеяло родным...

[167] Тименчик Р.Д. Заметки о «Поэме без героя» // Поэма без героя: В 5 кн. / Вступ. ст. Р.Д. Тименчика. М., 1989.
[168] Там же.
[169] Ахматова наследует пушкинскому принципу незавершенности, по-своему используя пропущенные строфы в начале произведения. Влияние Пушкина на Ахматову очевидно. В 1962 году (через два года после завершения поэмы) Ахматова оставила замечание о пушкинском романе:

И было сердцу ничего не надо,
Когда пила я этот жгучий зной…
«Онегина» воздушная громада,
Как облако, стояла надо мной (II (2), 129).

Не море ли?
Нет, это только хвоя
Могильная, и в накипанье пен
Всё ближе, ближе...
Marche funebre...
Шопен...
Ночь Фонтанный Дом (III, 167).

Всеволод Князев – прототип одного из героев «Части первой»[170], вероятнее всего, «Посвящение» адресовано ему. В четвертой редакции поэмы автором отмечена его фамилия («Вс. Князеву»), в пятой редакции только инициалы («[Памяти Вс. Князева] [Вс.К.]»)[171], в поздних редакциях данные инициалы отсутствуют[172]. В последней главе «Части первой» приведен эпиграф стихотворения Вс. Князева, а если учитывать структуру первой редакции («Посвящение» предшествовало «Части первой»), то и «не пришедшим» к героине мог быть Князев. Новый 1913 год Ахматова, Глебова-Судейкина и Вс. Князев встречали в «Бродячей Собаке». На момент написания «Посвящения» Ахматова была в Петербурге, а Глебова-Судейкина – в Париже, только Вс. Князев «не значится в списках» (III, 175), так как сильная любовь к Путанице[173] стала причиной его смерти. В «Части первой» наблюдается лексическая связь со стихотворением «1 января 1913 года» Вс. Князева:

За раскрытую розу – мой первый бокал!
Тайным знаком отмечена роза!

[170] Некоторые исследователи творчества Ахматовой называют Князева прототипом героя всего произведения; ср.: Кралин М. Победившее смерть слово. Томск, 2000. С. 69; Виленкин В. В сто первом зеркале, 2-е изд., доп. М., 1990. С. 288; Тименчик Р.Д. Чужое слово у Ахматовой // Русская речь. 1989. № 3. С. 33–36.
[171] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изг. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 1331, 1370.
[172] Там же. С. 1370, 1371, 1453.
[173] Предположим, что в слове «Путаница» обыгрывается фонетическое сходство со словом «блудница», тогда гибель драгуна можно рассматривать в другом ключе: глупая и бессмысленная смерть, не стоившая ничего. Также уместно вспомнить блоковские («Двенадцать») и даже горьковские («На дне») мотивы, где смерть – это самый легкий способ решения проблемы. Вс. Князев был отвергнут Глебовой-Судейкиной, что напоминает литературный сюжет «Балаганчика» Блока и «Петербурга» А. Белого (принято считать прототипами героев беловского романа именно Блока, А. Белого и Л.Д. Менделееву).

Рай блаженный тому, кто ее целовал, –
Знаком нежным отмечена роза...

Ах, никто не узнает, какое вино
Льется с розы на алые губы...
Лишь влюбленный пион опускался на дно,
Только он, непокорный и грубый!

За таинственный знак и улыбчивый рот,
Поцелуйные руки и плечи –
Выпьем первый любовный бокал в Новый год,
За пионы, за розы... за встречи!..[174]

В совместной работе Р.Д. Тименчика, В.Н. Топорова и Т.В. Цивьян исследователи приходят к выводу, что другим адресатом первого посвящения является М. Кузмин[175], у которого Ахматовой заимствована метрика и описательный метод из его поэтического цикла «Форель разбивает лед»[176]. Л.Г. Кихней придерживается схожего мнения, отмечая, что «упоминание Антиноя выглядит прямой ссылкой на «Александрийские песни» Кузмина»[177], хотя Ахматова Антиноем называла А. Модильяни (V, 8).

В основе сюжета цикла «Форель разбивает лед» – приход мертвых, среди которых «утонувший художник»[178] и «гусарский мальчик с простреленным

[174] Князев Вс. «1 января 1913» (см.: http://slova.org.ru/knjazev/pervoejanvarja; дата обращения: 15 августа 2018 г.).
[175] Отметим, что псевдоним М. Кузмина на «башне» Вяч. Иванова – Антиной (см.: Граматчикова Н.Б. Игровые стратегии в литературе серебряного века (М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин): Дисс. ... кандидата филол. наук. Екатеринбург, 2004. С. 149).
[176] Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Ахматова и Кузмин // Russian Literature. 1978. Vol. VI. № 3. P. 235–265; Тименчнк Р. К анализу «Поэмы без героя» А. Ахматовой // Материалы XXII научной студенческой конференции. Тарту, 1967. С. 122–123.
[177] Кихней Л.Г. Идея «собирания мира» как основа «интегральной поэтики» // Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М., 1997. С. 105.
[178] Речь идет о Н.Н. Сапунове, молодом художнике-символисте, перу которого принадлежат такие работы, как «Пляска смерти на сюжет одноименной пьесы Ф. Ведекинда» (1907); «Мистическое собрание на сюжет блоковского «Балаганчика»» (1909); см.: http://www.artsait.ru/art/s/sapunov/main.htm (дата обращения: 15 августа 2018 г.). Упоминание Кузминым этих двух персонажей – Н.Н. Сапунова и Вс. Князева – неслучайно, они выступают в качестве предвестников будущих покойников, которые «смешались с живыми». Ср. также у Блока: «Как тяжко мертвецу среди людей / Живым и страстным притворяться! / Но надо, надо в общество втираться, / Скрывая для карьеры лязг костей...». О «пляске смерти» у Блока и Ахматовой см: Жирмунский В.М. Анна Ахматова и Александр Блок // Он же. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 343.

виском»[179]. Ср. в «Поэме без героя»: «И зачем эта струйка крови / Бередит лепесток ланит?» (III, 179). В данных образах легко угадываются Глебова-Судейкина и Вс. Князев, которого связывали любовные отношения с Кузминым до знакомства с «Коломбиной». Таким образом, в ракурс освещения событий попадает временной интервал с 1910-го (год знакомства Князева с Кузминым) по 1913-й годы (разрыв отношений и самоубийство).

Ахматова заимствует у Вс. Князева и Кузмина (во время написания «Поэмы без героя» Ахматова перечитывала «Форель разбивает лед»[180]) восприятие смены эпохи: «Выпьем первый любовный бокал в Новый год, / За пионы, за розы... за встречи!»[181] и «Входит в двери белокурый, / Сумасшедший Новый год!»[182]. В приведенных строках авторы говорят об ожидании чего-то нового, у Ахматовой же, напротив, наблюдается равнодушие, цикличность, повторяемость событий: «Сорок первый встречаю год» (III, 171) – означает «очередной год». Схожим нам видится изображение подготовки к празднику[183]. Процитируем Кузмина:

Два веночка из фарфора,
Два прибора на столе,
И в твоем зеленом взоре
По две розы на стебле.

Слышно, на часах в передней
Не спеша двенадцать бьет...
То моя форель последний
Разбивает звонко лед.

Живы мы? и все живые.

[179] Кузмин М. Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., комментарии А. Лаврова, Р. Тименчика. Л., 1990. С. 283.
[180] О сопоставлении поэм Блока, Кузмина и Ахматовой см.: Бобышев Д. Гости двенадцатого удара (О сегодняшнем восприятии поэм Блока, Кузмина и Ахматовой) // Звезда. 1998. № 12. С. 214–219.
[181] Князев Вс. «1 января 1913 года».
[182] Кузмин М. Указ. соч. С. 293.
[183] См. также: Ахапкина Я.Э. «Форель разбивает лед» М. Кузмина и «Поэма без героя» А. Ахматовой: типология темпоральных ситуаций // Пространство и время в художественном произведении: Сб. ст. Оренбург, 2002. С. 190–195.

Мы мертвы? Завидный гроб!
Чтя обряды вековые,
Из бутылки пробка – хлоп!

Места нет печали хмурой;
Ни сомнений, ни забот!
Входит в двери белокурый,
Сумасшедший Новый год![184]

Ср. у Ахматовой:

Я зажгла заветные свечи,
  Чтобы этот светился вечер,
И с тобою, как мне не пришедшим,
  Сорок первый встречаю год.
      Но...
Господняя сила с нами!
  В хрустале утонуло пламя,
      «И вино, как отрава жжет».
Это всплески жесткой беседы,
  Когда все воскресают бреды,
      А часы все еще не бьют...
Нету меры моей тревоге,
  Я сама, как тень на пороге,
      Стерегу последний уют (III, 171–172).

Обращение к символу времени выражается у двух поэтов по-разному. Кузмин использует как прямое указание («Не спеша двенадцать бьет...»), так и символическое, поскольку именно на «Двенадцатый удар» форели наступает Новый год. Ахматова не прибегает к остановке времени («А часы все еще не бьют...» (III,

[184] Кузмин М. Указ. соч. С. 293.

172)), как может показаться на первый взгляд, ею описывается ожидание нового столетия, о чем читаем в воспоминаниях: «Старые часы, которые остановились ровно 27 лет тому назад (31 дек<абря> 1913 г.), пробив по ошибке 13 раз, без постороннего вмешательства снова пошли, пробили без четверти полночь... и снова затикали, чтобы достойно встретить Новый (по их мнению, вероятно, 14-ый) год»[185].

Переломным был именно рубеж 1913–1914 годов, когда и появился «призраков рой», а с ними «Приближался не календарный – Настоящий Двадцатый Век» (III, 186). 1913 год был последним мирным годом. «В марте 1914 года, – пишет Ахматова, – вышла вторая моя книга – «Четки». Жизни ей было отпущено примерно шесть недель. В начале мая петербургский сезон начинал замирать, все понемногу разъезжались. На этот раз расставание с Петербургом оказалось вечным. Мы вернулись не в Петербург, а в Петроград, из XIX века сразу попали в XX, все стало иным начиная с облика города» (V, 202). В более поздних заметках Ахматова связывала начало нового столетия с началом Первой мировой войны: «XX век начался осенью 1914 года вместе с войной, так же как XIX начался Венским конгрессом. Календарные даты значения не имеют» (V, 176). Следующая эпоха, по Ахматовой, началась в 1940-ом году, что отразилось в лирике поэта: «Когда погребают эпоху, / Надгробный псалом не звучит, / Крапиве, чертополоху / Украсить ее предстоит» (I, 481). В «Поэме без героя» это выразилось в образе башни из «Вступления».

Другим адресатом «Поэмы без героя» может являться О. Мандельштам, так как дата, отмеченная в «Посвящении», является второй годовщиной смерти поэта, оправленного в мае 1934 года в ссылку в Чердынь, а в 1938 году – на Дальний Восток, где в декабре 1938 года он скончался от тифа. В редакциях 1942, 1943, 1944, 1946 годов даты «27 декабря 1940» в заглавии не было, только в 1956 году появляется «26 декабря 1940», а «Посвящение» переименовано в «Первое посвящение», к которому в 1962 году прибавлено «27 декабря 1940»[186]. Мандельштам и Вс. Князев родились в один год (1891), оба умерли в декабре

[185] Записные книжки Анны Ахматовой. М.–Torino, 1996, С. 386.

[186] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. 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., 2009. С. 1330–1331, 1370–1371.

месяце. Так появилась многозначность образа, которой была обижена Н.Я. Мандельштам: «Ахматова, видимо, решила под конец слить Князева и Мандельштама, пропустив обоих через литературную мясорубку»[187]. И. Лиснянская, обращая внимание на «темные ресницы Антиноя», «могильную хвою» и мнение жены поэта, также считает Мандельштама одним из прототипов: ««Хвоя», – объясняет Лиснянская, – у меня ассоциируется с тем лагерем, с тем местом, где закончил свой тернистый путь великомученик Мандельштам, и со строфой Поэмы, по понятным для того времени соображениям не вошедшей в окончательный текст <…>. Эти два Поэта и есть, на мой взгляд, главные герои Посвящения. Князев здесь (как и во всем Триптихе), по-моему, герой второстепенной важности, отраженный только в зеркале верхнего фабульного слоя, живущий на первом, верхнем, дне «шкатулки»»[188].

Признавая убедительность доводов Лиснянской, позволим себе небольшую корректировку. Необходимо учитывать, что поэма писалась на протяжении 23 лет, поэтому в ранних редакциях для замысла Ахматовой была важна дата «26 декабря 1940» с инициалами Вс. Князева, но спустя некоторое время, когда количество частей и посвящений стало увеличиваться, а мотивы несчастной одинокой матери и невинной смерти людей в лагерях вышли на первый план, судьба Мандельштама стала для «Поэмы без героя» актуальной темой. Вспомним, что поэме «сопутствовало» другое произведение: «...Сейчас я поняла: «Вторая», или «Другая» («Рядом с этой идет Другая...»), которая так мешает чуть не с самого начала (во всяком случае в Ташкенте) – это просто пропуски, это не заполненные пробелы, из которых, иногда почти чудом, удается выловить что-то и вставить в текст» (III, 231) – параллельные художественные пространства, которые приходят в тесное взаимоотношение. «Вторая», «Другая» – это «Реквием», который, по всей видимости, и повлиял на изменение даты посвящения. Ведь еще в стихотворении 1958 года Ахматова «воскрешает» некоторые мотивы из «Поэмы без героя» и 1913 года, сопровождаемые «полонезом Шопена» (напомним – автора наиболее известного траурного марша):

[187] Мандельштам Н. Вторая книга. Париж, 1972. С. 489.
[188] Лиснянская И. Шкатулка с тройным дном. Калининград, 1995. С. 69.

И голос из тринадцатого года
Опять кричит: Я здесь, я снова твой...
Мне ни к чему ни слава, ни свобода,
Я слишком знаю... но молчит природа,
И сыростью пахнуло гробовой (II (1), 217).

«Все без исключения герои поэмы, – по мнению Р.Д. Тименчика, – входят в отношения двойничества, а те исторические лица, которые почти прямо названы Автором (например, Князев), могут выступать в роли других (менее известных и менее очевидных) современников Ахматовой»[189]. Можно говорить и о «тройственности», тем самым создается собирательный образ Поэта. Первое «Посвящение» «Поэмы без героя» является многоуровневой структурой, вобравшей в себя как личностные характеристики различных поэтов, так и некоторые черты их творчества.

Это «Посвящение» (27 декабря 1940) может быть адресовано Андрею Белому и Александру Блоку – прошло 60 лет со дня рождения обоих поэтов (26 октября 1880 родился Белый, Блок – 28 ноября того же года), Пушкину[190], Гоголю[191]; Н.С. Гумилеву[192], Цветаевой[193], Хлебникову[194], А. Лурье[195]. Ахматоведы занимаются поиском многочисленных скрытых и добавочных смыслов в поэме, что объясняется методом, примененным поэтом, который можно определить как безадресный[196] или *всеадресный*. «Ахматова, – пишет Л.Г. Кихней о поэме, – инспирирует поиск аллюзий, собственно это и является темой посвящения, декларированной в строках «...Я на твоем пишу черновике. / И вот чужое слово проступает». Причем реминисцирование происходит не только на уровне образов, но и на уровне приема,

[189] Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя» // Поэма без героя: В 5 кн. / Вступ. ст. Р.Д. Тименчика. М., 1989. С. 10.
[190] Кралин М. Победившее смерть слово. Томск, 2000. С. 68.
[191] Лосев Л. Герой «Поэмы без героя» // Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 109–122.
[192] Финкельберг М. О герое «Поэмы без героя» // Русская литература. 1992. № 3. С. 207–224.
[193] Лиснянская И. Шкатулка с тройным дном. Калининград, 1995. С. 161–162.
[194] Тименчик Р.Д. Несколько примечаний к статье Т. Цивьян (Заметки к дешифровке «Поэмы без героя») // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. 5. С. 279–280.
[195] Кралин М. Артур и Анна: Роман в письмах. Л., 1990; Гончарова Н.Г. «…Я пишу для Артура либретто…»: Балет, либретто и «Поэма без героя» Анны Ахматовой // Вопросы литературы 1999. № 5. С. 330–342.
[196] Кихней Л.Г., Чаунина Н.В. Анна Ахматова: Сквозь призму жанра. М. 2005. С. 115.

метода, стиля»[197]. Если придерживаться данной точки зрения, то посмеем предложить на роль еще одного из возможных адресатов «Посвящения» М.А. Булгакова – и отошлем к отдельной статье на эту тему[198].

Для более точного и корректного прочтения «Поэмы без героя» сконцентрируемся на одном адресате – Вс. Князеве. В ахматовской поэме следует разграничивать *все временные срезы*, не смешивая и не противопоставляя их друг другу. Произведение Ахматовой – это «поэма с ключом»[199], сложность прочтения которой состоит в «подборе» нужного ключа. Одна подсказка сделана автором в самом начале текста: «Никаких третьих, седьмых и двадцать девятых смыслов поэма не содержит. Ни изменять ее, ни объяснять я не буду. «Еже писахъ – писахъ»» (III, 165). Важен и комментарий, сделанный Ахматовой впоследствии и вошедший в ряд поздних редакций (1943, 1944, 1946): «Все это ни в какой мере не отменяет первоначальные (неуказанные) посвящения, которые продолжают жить в ней своей жизнью» (III, 92). Фактически автор сам указывает на *временные расслоения*.

Обратимся теперь ко «Второму посвящению», которое обращено к О.А. Глебовой-Судейкиной (до 1924 года она была близкой подругой Ахматовой)[200], возлюбленной Вс. Князева, которая скончалась 19-го января 1945 года, что и предопределило появление «Второго посвящения».

«Посвящение» (Князев) и «Второе посвящение» (Судейкина) – это своего рода описательные характеристики, используемые и данные (список действующих лиц) автором в преддверии сценического действия. Немного по-иному обстоят дела с «Третьим и последним» посвящением, введенным Ахматовой в 1956 году, которое несмотря на более позднюю дату является гармоничной преамбулой ко всей «Части

---

[197] Кихней Л.Г. Идея «собирания мира» как основа «интегральной поэтики» // Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. М., 1997. С. 105.

[198] См. подробнее: Хомяков С.А. О перекличках в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой и «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова // Сравнительное и общее литературоведение. М., 2008. Вып. 2. С. 124–126.

[199] Так, И.А. Гурвичу «ключ» к лирике А.А. Ахматовой видится в «чеховском умалчивании» (см.: Гурвич И.А. В споре с традицией классики. Новизна и психологизм // Он же. Русская лирика XX века: рубежи художественного мышления. Иерусалим, 1997).

[200] О роли и месте О.А. Глебовой-Судейкиной в «Поэме без героя» написано большое количество исследований, отметим наиболее значимые из них: Мок-Бикер Э. «Коломбина десятых годов...» (Ольга Глебова-Судейкина и русские поэты). Париж–Санкт-Петербург, 1993. С. 12 и далее; Ахвердян Г.Р. «И кто автор, и кто герой…» (Контур решения некоторых проблем «Поэмы без героя» Анны Ахматовой) // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 256–261; Он же. Восхождение к символу: Лицо и название в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2006. Вып. 4. С. 86–97; Тименчик Р.Д. Ольга Глебова-Судейкина: Первое приближение // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 341–348 и др.

первой» («Девятьсот тринадцатый год»). Именно в этом посвящении появляется другой герой, который никак не влияет на развитие фабулы «Части Первой», а является свидетелем исторических событий, – это сама лирическая героиня[201] (в данном случае можно отождествлять ее с Ахматовой[202]). Особенность, которая позволяет поэту объединить эти три посвящения, – временная дистанция и семантическая связь с «Частью первой». Поэтому не случаен эпиграф из Жуковского («Раз в Крещенский[203] вечерок...» (III, 169)), который служит объяснением мистики, гофманианы «петербургской повести» Ахматовой.

Вся «Часть первая»[204] снабжена эпиграфом из «Дон Жуана»[205], что точно охарактеризовал А. Лурье: «Удивительный хоральный мотив командора: «Di rider finirai / Pria dell' aurora», как голос рока, предваряет о наступающей развязке, в то

[201] О. Рубинчик, приводя убедительные аргументы, указывает, что адресатом «Третьего и последнего» посвящения является А. Лурье, что вполне вероятно, хотя ни в одной редакции нет прямого указания на него (см.: Рубинчик О. В поисках потерянного Орфея: Композитор Артур Лурье // Звезда. 1997. № 10. С. 199). На наш взгляд, в этом посвящении наиболее важен образ самой Ахматовой, хотя ее роман с композитором начался в то же 1913 году.

[202] О несовпадении образа лирического героя и собственно автора, например, у А.Блока см.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118–119.

[203] О христианских мотивах в «Поэме без героя» см: Руденко М.С. Религиозные мотивы в поэзии Анны Ахматовой // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 1995. № 4. С. 66–77; Фоменко О.Е. Православно-христианские основы творчества Анны Ахматовой: Дисс. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 2000; Кихней Л.Г. Эсхатологические мифы В. Нарбута и М. Зенкевича // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 192–203; Сорокина Е.Р. Религиозные мотивы в поэзии Н. Гумилева и А. Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 231–234.

[204] Структура первой редакции существенно отличалась от последующих: «Вступление» и «Посвящение» были включены в «Часть первую» (позже они были вынесены за границы «петербургской повести»), отсутствовало «Вместо предисловия» и другие посвящения, а «Часть третья» называлась «Эпилогом».

[205] Обращение к «Дон Жуану» не случайно: в 1910 году Мейерхольд поставил этот спектакль. «В рукописи «Поэмы без героя» с редакцией 1959 года, – пишет Н.И. Крайнева, – Ахматова сделала примечания к этой строке, в которой указала на цитату из книги Вс. Мейерхольда «О Театре»: Сотни восковых свечей в трех люстрах сверху и в двух шандалах на просцениуме, арапчата, дымящие на сцене дурманящими духами, капая из их хрустального флакона на раскаленную пластину, арапчата, шныряющие по сцене, то поднимая выпавший из рук Дон-Жуана кружевной платок, то подставляя стулья утомленным актерам, арапчата, скрепляющие ленты на башмаках Дон-Жуана, пока он ведет спор с Сганарелем, арапчата, подающие актерам фонари, когда сцена погружается в полумрак, арапчата, убирающие со сцены плащи и шпаги после ожесточенного боя разбойников с Дон Жуаном, арапчата, лезущие, когда является статуя Командора, под стол, арапчата, созывающие публику треньканьем серебряного колокольчика и, при отсутствии занавеса, анонсирующие об антрактах, – все это не трюки, созданные для развлечения снобов, все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства» (Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изг. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 915–916). В 1917 году в Александринском театре Ахматова была на постановке «Маскарада», сделанной тем же Мейерхольдом: «Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно. То ли это случилось, когда я стояла с моим спутником на Невском (после генеральной репетиции «Маскарада» 25 февраля 1917 г.), а конница лавой неслась по мостовой, то ли, когда я стояла уже без моего спутника на Литейном мосту, в то время, когда его неожиданно развели среди бела дня (случай беспрецедентный), чтобы пропустить к Смольному миноносцы для поддержки большевиков (25 окт<ября> 1917 г.). Как знать?!» (III, 225–226). Ахматова разбирала и «Каменного гостя» Пушкина, см. об этом: Золян С. Пушкин в мирах ахматовской интерпретации // Золян С., Лотман М. Исследования в области семантической поэтики акмеизма. Таллин, 2012. С. 201–280; Борисова Л.М. «Метафизические балеты» серебряного века и «Поэма без героя» А. Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2001. Вып. 1. С. 73–79.

время как вся музыка еще совсем далека от нее»[206]. В «Главе второй» героиня «примеряет на себя» роль «рокового хора» (III, 182), который в редакции 1942 года был назван «античным». В 1956 году над словом «античного» Ахматова написала «рокового» – и это определение стало основным в редакции 1962 года. В античности хор выполнял функцию главного моралиста, а драма сопровождалась танцами, актеры одевали различные маски, в конце действия из хора выходил солист, который приносил козла в жертву Дионису. Скорее всего с этим и связаны образы «козлоногой» в поэме и «Владыки Мрака» («Хвост спрятал под фалды фрака» (III, 173)). Изменение определения «античного» на «рокового» в редакции 1962 года связано с подведением итогов, что также отразилось в стихотворениях «Я гибель накликала милым…» (1921), «De profundis! – Мое поколение…» (1944). Не исключено, что введение эпиграфа из «Дон Жуана» отсылает к Пушкину-моралисту и к ахматовской статье ««Каменный гость» Пушкина». Пушкинская тема является одной из координат поэтического мира «Поэмы без героя»: это не только многочисленные аллюзии на поэму «Медный всадник» и пушкинские эпиграфы, но и приемы («поэтика подразумеваний»[207]) изложения-повествования разработанные в «Евгении Онегине». Автор поэмы не только повествователь, но и очевидец, и друг всего круга посетителей «Бродячей собаки».

Другой эпиграф («Во мне еще, как песня, или горе / Последняя зима перед войной») к «Главе первой», взятый Ахматовой из «Белой стаи», был использован поэтом только в первой и второй редакциях для изображения предвоенного времени, видимо, определявшего тему всего произведения. В последующих редакциях появляется другой автоэпиграф («Новогодний праздник длится пышно, / Влажны стебли новогодних роз»), который был введен поэтом в 1956 году, – на этот раз из сборника «Четки». В этом же году добавлен эпиграф («С Татьяной нам не

[206] Лурье А. Смерть Дон-Жуана (Из «Вариаций о Моцарте») // Числа. 1934. № 9. С. 173.

[207] «Особенность пушкинского романа состоит в том, что рассказ в нем ведется от лица условного автора, близкого друга или доброго знакомца центральных персонажей, а в то же время – человека, коротко знакомого с читателями – «друзьями Людмилы и Руслана». И благодаря этому особому положению автора (которого правильнее назвать героем-автором) он сам, его персонажи и читатели сближаются, оказываются объединенными в общий приятельский круг, что позволяет автору вести рассказ в свободной, непринужденной манере – как бы в расчете «на своих». Отсюда – тон дружеской беседы, а порой и легкомысленной болтовни, имитирующей устную речь, интонация доверительного разговора, где все понятно с полуслова, полунамека, а многое позволено и вовсе оставить без объяснений» (Гуревич А.М. Сюжет «Евгения Онегина». М., 2001. С. 5).

ворожить») из «Евгения Онегина»[208]. Данная **не**встреча в начале «Поэмы без героя» напоминает прощание Евгения Онегина и Татьяны Лариной, и «эта встреча, предваряющая разлуку навсегда, отмечена своего рода равенством Онегина и Татьяны в их общей скорби о несбывшемся и непоправимом; здесь угадываются чувства покаяния, прощения, благодарности»[209]. В ремарке к «Решке» читаем: «Автор опрометчиво полагал, что дух этой поэмы [имеется в виду романтическая поэма XIX века. – *С.Х.*] ожил в его Петербургской повести» (III, 190). Ахматова указывает, что ее произведение создавалась через переработку петербургского мифа. Неизменным во всех редакциях остается эпиграф из Байрона «In hot youth when George the Third was King»[210], тем самым разрывается временная граница, выделенная в заглавии, и поэту удается создать *гипертрофированную* картину исторического прошлого через переработку культурного наследия прошлого.

На протяжении работы над поэмой Ахматова меняла эпиграфы, исключением не была и «Глава вторая», снабженная первоначально эпиграфом из стихотворения «Всегда и в пурпуре, и в злате…» Е.А. Баратынского, в котором образ женщины напоминает изображение Коломбины глазами Вс. Князева:

Всегда и в пурпуре и в злате,
В красе негаснущих страстей,
Ты не вздыхаешь об утрате
Какой-то младости твоей.
И юных граций ты прелестней!
И твой закат пышней, чем день!
Ты сладострастней, ты телесней

[208] См.: Кихней Л.Г. К пушкинским подтекстам в «Поэме без героя» Анны Ахматовой (О двух эпиграфах из «Евгения Онегина») // А.С. Пушкин и русская литература: Материалы науч. конф. «Всероссийский праздник русского языка, приуроченный к Пушкинским дням». Москва, 2–5 июня 2004 г. М., 2004. С. 70–80. О реминисценциях из творчества Пушкина в «Поэме без героя» см.: Пьяных М. Тайнопись Пушкина в исследованиях А. Ахматовой // Русская словесность. 1999. № 2. С. 14–18; Мусатов В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. (Глава седьмая); Бабаев Э.Г. Пушкинские страницы Анны Ахматовой // Воспоминания. СПб., 2000. С. 49–73; Григорович И.П. О повторяемости неповторяемого (К вопросу о пушкинских традициях в творчестве А. Ахматовой) // Пушкин и Крым: Материалы IX Междунар. науч. конф. Симферополь, 2000. Кн. 1. С. 173–177 и др.

[209] Хализев В.Е. Восьмая глава «Евгения Онегина» (Опыт интерпретации) // Литература в школе. 1998. № 3. С. 17.

[210] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изг. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 1376.

Живых, блистательная тень![211]

Стихотворение Баратынского написано в 1840 году, что позволило Ахматовой в очередной раз поиграть с датами: ««Зазеркальным» оказывается не только пространство, но и время, когда даты, отражаясь, соответствуют, приписываются, совершенно другим событиям, например, 1941 переходит в 1914, с другой стороны 14-й и 41-й год Ахматова <…> связывала с годовщинами М.Ю. Лермонтова, в которые, по ее словам, «всегда что-то жуткое случается. В столетие его рождения, в 14-м году, – первая мировая, в столетие смерти, в 41-м, – Великая Отечественная». <…> Роковые даты начинают притягивать к себе подобные юбилеи. В «Решке» всплывает имя Эль Греко… Не потому ли, что даты рождения и смерти испанского художника – 1541–1614?»[212]. В 1956 году Ахматовой добавлен автоэпиграф «Иль того ты видишь у своих колен, / Кто для белой смерти твой покинул плен?» из стихотворения «Голос памяти» (1913), посвященного О.А. Глебовой-Судейкиной и вошедшего в «Четки». Обращение Ахматовой к этому сборнику не случайно: во-первых, следующий сборник («Белая Стая») выйдет не в Петербурге, а Петрограде, что отмечено на титульном листе (IV, 78), во-вторых, употребление словосочетания «белой смерти» отсылает к «Балаганчику» Блока. В-третьих, здесь прочитывается отсылка к стихотворению самого Вс. Князева, отождествлявшего себя с Пьеро:

Вы – милая, нежная Коломбина,
Вся розовая в голубом.
Портрет возле стараго клавесина
Белой девушки с желтым цветком!

Нежно поцеловали, закрыв дверцу
(А на шляпе желтое перо)...
И разве не больно, не больно сердцу
Знать, что я только Пьеро, Пьеро?..

[211] Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы / Изд. подг. Л.Г. Фризман. М., 1982. С. 280.
[212] Кихней Л.Г. Идея «собирания мира» как основа «интегральной поэтики» // Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. М., 1997. С. 109.

Атмосфера того времени, выраженная в образах Коломбины, Арлекина и Пьеро, появляется в строках еще одного раннего стихотворения Ахматовой, «Маскарад в парке»:

И бледный, с букетом азалий,
Их смехом встречает Пьеро:
«Мой принц! О, не вы ли сломали
На шляпе маркизы перо?» (I, 35).

В ранних редакциях (1942, 1943, 1946) «Решка» содержала эпиграф «Я воды Леты пью / Мне доктором запрещена унылость», взятый из «Домика в Коломне» Пушкина. Затем в 1943 году Ахматова снабдила текст еще одним эпиграфом «…жасминный куст, / Где Данте шел и воздух пуст» из стихотворения «Я гневаюсь на вас…» (1932) Н. Клюева[213]. Существенно важен поздний (1956, 1959, 1962) эпиграф из Элиота («My future is my past»[214]), который наиболее полно отображает не только всю временную организацию «Решки», но и всей поэмы и даже является опознавательной чертой лирики Ахматовой после 1940 года. Позднее место процитированного эпиграфа занял другой «My end is in my beginning» – синонимичный первому и также взятый из Элиота.

Как отмечалось ранее, «Часть третья» («Эпилог») посвящена осажденным ленинградцам (Ахматова была не сразу эвакуирована), чем и объясняются использованные эпиграфы. В ранних редакциях поэмы (1943, 1944, 1946) цитируется Э. Хемингуэй: «Я уверена, что с нами случится все самое ужасное»[215]. В 1956 году на смену прошлым приходят эпиграфы из творчества Пушкина («Люблю тебя, Петра творенье») и И. Анненского («И громады немых площадей, / Где казнили людей до рассвета»), а также из пророчества Е.Ф. Лопухиной («Быть пусту

[213] См. подробнее: Бабаев Э.Г. Одна великолепная цитата // Русская речь. 1993. № 3. С. 3–6.
[214] Крайнева Н.И. «Я не такой тебя когда-то знала...». Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изг. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 1410–1411.
[215] Там же. С. 1358–1359.

месту сему»[216]), которые усиливают и «концентрируют» петербургские мотивы в «Части третьей».

Итак, «Поэма без героя» характеризуется многоаспектностью форм темпоральной категории. Это:

1) несовпадение (асимметрия) временных рамок, указанных самим автором, с художественным временем поэмы;

2) эпиграфы, выполняющие функции временных отсылок и связи с читателем (сборник «Четки» был выбран автором как еще один путь трактовки значения поэмы);

3) время «Части первой» максимально приближено к драматическому времени, ведь первая часть по развитию сюжета приближена к драме как роду литературы;

4) сюжетное время «Части первой» не совпадает с художественным временем всего произведения; наблюдается течение физического времени, что не свойственно поэтическим произведениям;

5) сюжетное пространство «Части первой» (Белый зал, комната героини, Петербург, угол Марсова поля) у́же, чем последующих двух частей поэмы, где представлена не только вся Россия, но и Ташкент, Нью-Йорк, вместе с тем наблюдается разветвленная система художественного пространства прошлого с многочисленными аллюзиями;

6) нарушение хронологического времени повествования: время эпоса не всегда прошедшее, иногда героиня «заглядывает» в будущее и ведет рассказ из будущего;

7) временны́е и пространственные точки зрения различны в каждой из трех частей произведения, что не характерно для такого рода литературы, как лирика. Ахматова то встает на точку зрения персонажей, то сама становится одним из персонажей, то непосредственно говорит с читателем через многочисленные ремарки или замечания, сделанные в «Прозе о поэме»;

8) большое количество рамочных элементов (начиная от названия, посвящений, эпиграфов, вступлений, послесловий и кончая «Прозой о поэме» и

[216] Там же. С. 1424.

замечаниями Ахматовой) сближают поэму с драмой, а именно в этих фрагментах проявляется авторская субъективность, произведение предстает как большой метатекст, где наравне с лиричностью и эпичностью проявляется авторский голос, направляющий читателя;

9) приверженность лирической героини и персонажей к монологической речи позволяют в рамках поэмы наблюдать личные пространства, которые оказываются в контексте исторического (предвоенного) пространства.

Художественное время всей поэмы трехслойно («Триптих»): это *время*, потраченное автором на все редакции (более 23 лет) со стихотворениями-попутчиками и менявшимися замыслами (например, фальсификация дат); *внутренние временные границы* произведения/ий (если говорить о всех редакциях) и собственно сюжетное время с многочисленными аллюзиями, моделирующими многоуровневую систему произведения.

3.4. Ахматовский хронотоп. «Поэма без героя» как итоговое произведение

Завершая исследование пространственно-временных характеристик «Поэмы без героя», зададимся вопросом: что такое итоговое произведение? Здесь возникает целый ряд исследовательских задач: каков путь к итоговому произведению, что послужило творческим импульсом к его написанию, наконец, что такое «ахматовский хронотоп»?

О.А. Клинг употребляет словосочетание «блоковский хронотоп» при анализе «структуры образа Прекрасной Дамы»[217]. М.М. Бахтин применил понятие «время-пространство» собственно к тексту: «Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности <…>. Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы <…>. Приметы времени раскрываются в пространстве, и

[217] Клинг О.А. Александр Блок: структура «романа в стихах». М., 2000. С. 13.

пространство осмысляется и измеряется временем»[218]. Мы предлагаем раздвинуть «рамки» понятия, введенного Бахтиным, для нас существенно последнее предложение из процитированной работы. Так, в фокусе внимания может быть не только одно произведение автора, а все его литературное творчество, которое предстает перед нами определенным текстом. В таком случае уместно говорить об авторском хронотопе. В частности, в психологии по отношению к человеку используют понятие «личный хронотоп» как средство восприятия времени и пространства[219].

Читатель ассоциировал позднюю лирику Ахматовой с ранней, пытаясь найти все те же любовные мотивы, к которым так привык[220]. Это возмущало и обижало Ахматову: «Другие, в особенности женщины, считали, что «Поэма без героя» – измена какому-то прежнему «идеалу» и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов <из сборника> «Четки», которые они «так любят»» (III, 214). Несмотря на то что обнаружение аллюзий Ахматова всячески поощряла, а с некоторыми мифами о себе боролась[221], ей было важно сконцентрировать внимание на эволюции, выразившейся в неомифологизме – соединении лиризма и биографизма.

Говоря об Ахматовой, невозможно не вспомнить о Блоке, который умер из-за «отсутствия воздуха» (VI, 167) и «утраты чувства ритма» (V, 371). Маяковский рассказывал о кончине поэта: «Я слушал его в мае этого [1921-го. – *С.Х.*] года в Москве: в полупустом зале, замолчавшем кладбищем, он тихо и грустно читал старые строки о цыганском пении, о любви, о прекрасной даме – дальше дороги не было. Дальше смерть. И она пришла»[222]. Доклад «О назначении поэта», прочитанный Блоком в феврале 1921 года, где поэт отождествлял свою судьбу с пушкинской[223], явился своего рода подведением жизненных итогов. Ахматова

---

[218] Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Он же. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 176.

[219] См.: Жарков Г.В. Хронотоп в структуре личности девиантных подростков: Дисс. … канд. психол. наук. Владимир, 2000; а также: Морозов Д.В. Художественное время и пространство в русскоязычных романах В. Набокова 1920–1930 годов: Автореферат дисс. … кандидата филол. наук. Кострома, 2007. С. 7.

[220] Цветаева, рассматривая творческий путь Блока, отмечала, что в поэме «Двенадцать» читатель пытается увидеть «Незнакомку» (см.: Цветаева М.И. Поэты с историей и поэты без истории // Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 409).

[221] См.: Ахматова А.А. Из книги «Как у меня не было романа с Блоком» (V, 72–84).

[222] Маяковский В.В. Умер Александр Блок // Полное собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 22.

[223] Походим образом Ахматова определяла трагичность судьбы поэта в «Слове о Пушкине»: «После этого океана грязи, измен, лжи, равнодушия друзей и просто глупости политик и не-политик, родственничков Строгановых, идиотов-кавалергардов, сделавших из дантесовской истории une affaire de regiment (вопрос чести полка), ханжеских

объясняла трагичность судьбы Блока тем, что у него «тоже не было продолжателя и от которого ничего не пошло, но это надо сравнивать с судьбой Пушкина» (V, 150). В работе «Трагедия Иннокентия Анненского» (14 января 1963) Ахматова отмечала, что «интонация «Онегина» – была смертельна для русской поэмы. Начиная с «Бала» Баратынского до «Возмездия» Блока, «Онегин» систематически губил русскую поэму (хороша только доонегинская…). Потому и прекрасен «Мороз, Красный нос», что там «Онегин» и не ночевал. Следующий за Некрасовым был прямо Маяковский[224] и «Двенадцать» Блока» (V, 150). Указанная статья примечательна в двух аспектах: начиная статью об Анненском, Ахматова скоро переходит к роли «Евгения Онегина» для русской литературы, а затем к Блоку, ведь в «Возмездии» чувствуется влияние творчества Пушкина, который, по словам поэта-символиста, был представителем «единственной культурной эпохи России прошлого века». Ахматова спустя 40 лет более точно определила значимость Пушкина – «пушкинская эпоха, пушкинский Петербург» (VI, 275). В схожем ключе в 1960-м году Ахматова говорила и о Блоке, называя его «трагическим тенором эпохи»[225] (II (2), 79).

Неслучайно Ахматова обращается к поэме «Возмездие», в которой Блок воспринимает разные эпохи (в том числе – гипотетическое будущее) через интуицию. Об интуитивном восприятии времении писал А.Бергсон, идеи которого были положительно встречены и популярны в России вообще и в Петербурге в частности: «В новом театре завтра, в 8½ ч. вечера состоится вечер, посвященный учению знаменитейшего из современных французских философов Анри Бергсона в

салонов Нессельроде и пр., высочайшего двора, заглядывавшего во все замочные скважины, величавых тайных советников – членов Государственного совета, не постеснявшихся установить тайный полицейский надзор над гениальным поэтом» (VI, 274). Обвиняя общество в безразличии к Модильяни и вспоминая в 1961 году события 1911 года, Ахматова пишет: «Общество бесконечно виновато перед М<одильяни>. При жизни он был не признан, голодал, жил в пыльной неубранной мастерской <…>. На высоких беззвучных лапах разведчика, пряча за спину еще не изобретенную смертоносную ракету, к миру подкрадывался XX век» (V, 17–18). Об Ахматовой и Модильяни см. также: Носик Б. Анна и Амедео. М., 2005.

[224] О присутствии Маяковского в «Поэме без героя» см.: Ивлев Д.Д. О «главном» герое («Поэма без героя» Анны Ахматовой) // Вестник Чувашского гос. пед. ун-та им. И.Я. Яковлева. Сер.: Языкознание, Лингводидактика. 2001. № 3. С. 14–19; Ионин Г.Н. Поэма с героем и без него (Еще раз: Ахматова и Маяковский) // Анна Ахматова: Поэтика, российский и европейский контекст: Сб. научн. ст. / Под ред. Г.Н. Ионина, Е.С. Роговера. СПб., 2001. С. 75–87.

[225] Возможным источником этого определения могла послужить фраза Блока «Анна Андреевна, мы не тенора», произнесенная осенью 1913 года (см.: Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 5. С. 73). См. также: Хренков Д. В чудесном городе Петровом // Он же. Анна Ахматова в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. Л., 1989. Гл. 3; Михайлова Г.П. Культура барокко как составляющая художественного мира Анны Ахматовой // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: Дискурсы, жанры, стили: Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». СПб., 2002. Вып. 26. С. 180–184 и др.

изложении приват-доцента И.М. Малинина и профессора В.В. Завьялова»[226]. «Когда я смотрю, – поясняет французский философ, – на циферблат часов и движущиеся в соответствии с колебаниями маятника стрелки, то не время я измеряю, как бы это ни казалось очевидным, – я фиксирую одновременность, а это совсем не одно и то же. Во внешнем пространстве есть только расположение стрелок относительно маятника и при этом ничего от позиций прошлого. Только внутри меня есть процесс организации и взаимопроникновения, образующий реально длящееся время. Лишь благодаря моему внутреннему маятнику, отмеряющему колебания прошлого, я могу ощутить *ритм* настоящего времени»[227].

Видимо, поэтому Блок, начиная повествование в «Предисловии» к «Возмездию», отмечает трагические события настоящего времени, а затем переходит к прошлому: «Первая глава развивается в 70-х годах прошлого века, на фоне русско-турецкой войны и народовольческого движения, в просвещенной либеральной семье… <…>. Вторая глава, действие которой развивается в конце XIX века и начале XX века», как и вся поэма, сопровождается «мазуркой», «танцем», связующим звеном между разными эпохами, которые можно воспринимать, обладая чувством ритма: «Не чувствуя ни нужды, ни охоты заканчивать поэму, полную революционных предчувствий, в года, когда революция уже произошла, я хочу предпослать наброску последней главы рассказ о том, как поэма родилась, каковы были причины ее возникновения, откуда произошли ее ритмы. Интересно и небесполезно и для себя, и для других припомнить историю собственного произведения. К тому же нам, счастливейшим или несчастливейшим детям своего века, приходится помнить всю свою жизнь; все годы наши резко окрашены для нас, и – увы! – забыть их нельзя, – они окрашены слишком неизгладимо, так что каждая цифра кажется написанной кровью; мы и не можем забыть этих цифр; они написаны на наших собственных лицах»[228].

---

[226] <Без подписи>. Литературно-артистический клуб // Одесский листок. 1913. 20 марта. С. 2. См. также: Яковенко Б. Анри Бергсон. Материя и память. Исследование о отношении тела к духу. СПб., 1911 // Русские ведомости. 1912. № 292. С. 5; Яковенко Б. Анри Бергсон. Собр.соч. Т.1. Творческая эволюция. Петербург, 1913 // Русские ведомости. 1914. № 47. С. 7. Одним из почитателей бергсоновских идей был Н.В. Недоброво (см. Орлова Е. Литературная судьба Н.В. Недоброво. М.–Томск, 2004).

[227] Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. СПб., 1997. Т. 4. С. 492; курсив мой. – *С.Х.*

[228] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 3. С. 295–298.

Ахматова писала о схожем чувстве, благодаря которому она воспринимала исторические события, что нашло отражение в следующих строках «Прозы о поэме»: «Начинаю думать, что «Другая», из которой я подбираю крохи в моем «Триптихе» – это огромная, мрачная, как туча, – симфония о судьбе поколения и лучших его представителей, т. е. обо всем, что нас постигло. А постигло нечто беспримерное, что та поэма звучит все время, как суд у Кафки и как Время[229], чего я, конечно, не смею сказать о моем бедном «Триптихе». Но слушая «Другую», т. е. слушая Время[230]...» (III, 242–243). Время становится синонимично истории. «Поэма без героя» – это произведение и об истории, и о времени, которое Блок и Ахматова воспринимали вместе с музыкой[231]. У Ахматовой наблюдается своеобразная «концентрация» ритма (1940 год): «Я считаю, – писала Ахматова, – что стихи не должны литься, как вода по водовороту, и быть ежедневным занятием поэта. Действительно, с 1925 г. по 1935 я писала немного, но такие же антракты были у моих современников (Пастернака и Мандельштама). Но и то немногое не <могло> появиться из-за пагубного культа личности» (V, 97). 30 апреля 1963 года в беседе с М.В. Латманизовым Ахматова говорила: «Очень трудно сказать, как была задумана поэма. Она сама пришла <…>. Плана не было» (V, 286).

В 1961 году Ахматова так характеризовала свое итоговое произведение: ««Поэма без героя» обладает всеми качествами и свойствами совершенно нового и не имеющего в истории литературы прецедента произведения, потому что ссылка на музыку не может быть приложена ни к одному известному нам лит. произведению»

---

[229] Сборник стихов Ахматовой, вышедший в 1963 году, собранный из текстов разных лет и названный «Бег времени», содержит большое количество программных стихотворений, как то: «Творчество», «Муза», «Читатель» и др.

[230] М.М. Гиршман и Э.М. Свенцицкая, анализируя особенности цикла «Царское село», дают ему точное определение: «Поэтому понять отдельное произведение невозможно, не учитывая ряд законов, организующих эту целостность. Кратко их можно сформулировать следующим образом: 1) главное творческое устремление Ахматовой – постичь бег времени в его диалектике разрушения и восстановления прошлого; 2) основная ситуация ахматовских стихотворений – возвращение прошлого – создает специфическую временную структуру; прошлое наплывает на настоящее и время закручивается подобно воронке; 3) ведущая роль в этом процессе принадлежит поэтической памяти, пронизывающей временные пласты и сопрягающей далеко отстоящие во времени явления» (Гиршман М.М., Свенцицкая Э.М. «В Царском Селе» А. Ахматовой // Русская словесность. 1998. № 2. С. 23). Mutatis mutandis так может быть охарактеризовано и всё творчестве поэта.

[231] Блок утверждал в важной для него статье «Душа писателя»: «Всего опаснее – утрата этого ритма. Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть непременное условие писательского бытия. Только слыша музыку отдаленного «оркестра» (который и есть «мировой оркестр» души народной), можно позволить себе легкую «игру»» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 5. С. 370–371). См. также: Шульдишова А.А. Музыкальные образы в поэтических произведениях А. Ахматовой и А. Блока: Вопросы современного изучения // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 237–249.

(III, 221). В стихотворении «Музыка» Ахматова писала: «Она одна со мной говорит, / Когда другие подойти бояться» (III, 200), – мелодия истории становится тем семантическим ключом, который открывает ворота в прошлое. Так, в стихотворении «При музыке» сначала «проходит полонез Шопена», а затем «тень музыки мелькнула на стене», в связи с чем возможно появление «голоса из тринадцатого года» (II (1), 217). Ср.: «И чудилось: рядом шагают века, / И в бубен незримая била рука, / И звуки, как тайные знаки, / Пред нами кружились во мраке» (II (2), 24). В стихотворении «Поэт» (1959) читаем:

Подумаешь, тоже работа, –
Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое.

И чье-то веселое скерцо
В какие-то строки вложив,
Поклясться, что бедное сердце
Так стонет средь блещущих нив.

А после подслушать у леса,
У сосен, молчальниц на вид,
Пока дымовая завеса
Тумана повсюду стоит.

Налево беру и направо,
И даже, без чувства вины,
Немного у жизни лукавой,
И все – у ночной тишины. (II (2), 8).

Здесь переданы мельчайшие детали поэтической «повседневности» через пространственную символику.

В творчестве Ахматовой можно выделить два этапа: ранний (до 1935 года) и поздний (с 1940 года). Во второй период главным для Ахматовой становятся лиро-эпический жанр[232] и проза, ей «становится тесно» в рамках лирики[233], потому что, по мнению Ахматовой, «у каждого поэта приходит пора, когда ему хочется взяться за «презренную прозу»» (V, 331).

Ахматова прожила 76 лет, в которые вместилось два хронологических века (XIX и «не календарный – Настоящий Двадцатый Век») и две литературные эпохи (символизм и акмеизм). Ахматова входит в литературу во время кризиса символизма, что напоминает судьбу Лермонтова – после смерти Пушкина вся Россия, оплакивавшая его гибель, узнала нового поэта, важность которого для поэзии также отмечала Ахматова[234]. В 1962 году (за 4 года до смерти) она скажет о взаимоотношениях со временем: «Такой судьбы еще не было ни у одного поколения (в истории), а м. б. не было и такого поколения. 20-ые годы, которыми теперь принято восхищать<ся>, – не то – это сила инерции. *Блок, Гумилев, Хлебников* умерли почти одновременно. *Ремизов, Цветаева и Ходасевич* уехали за границу, там же были Шаляпин, М. Чехов, Стравинский, Прокофьев и 1/2 балета (Павлова, Нижинский, Карсавина). Наука потеряла Ростовцева, Бердяева <…>, Вернадского. Б. Пастернак примолк после гениальной книги лета 1917 (вышла в 1921), растил сына, читал толстые книги и писал свои 3 поэмы. У Манд<ельштама>, по словам Нади, было удушье, к тому же он был объявлен бриковским салоном – внутренним

[232] В ранней лирике присутствует эпичность, которую не замечали критики, считая Ахматову «интимной поэтессой». Деление, предложенное нами, связано с работой поэта над собственными текстами, ведь не случайны многие мотивы, темы, такие, как хор и трагедии, преимущественно античные. Ср.: «Хор гремит, ликуя и грозя» (I, 18) и «Я же роль рокового [в ранних редакциях – «античного». – *С.Х.*] хора / На себя готова принять» (III, 182). Образы, использованные Ахматовой в «Четках», появляются в «Поэме без героя», там же есть и автоэпиграф из указанного сборника (см. об этом выше).

[233] Фраза, сказанная самой Ахматовой про Цветаеву: «Марина ушла в заумь. См. «Поэму воздуха». Ей стало тесно в рамках Поэзии» (V, 156).

[234] Многие работы о поэтах и близких друзьях из творческой среды создаются Ахматовой в последние годы жизни (например, «Амедео Модильяни» – 1958–1965, «Листки из дневника. Воспоминания об О.Э. Мандельштаме» – 1962–1964, «Лозинский» – 1966, «Из книги «Как у меня не было романа с Блоком»» – 1965 и т. д.), исключением не была и работа о Лермонтове (1964): «Он подражал в стихах Пушкину и Байрону и вдруг начал писать нечто такое, где он никому не подражал, зато всем уже целый век хочется подражать ему. Но совершенно очевидно, что это невозможно, ибо он владеет тем, что у актера называют «сотой интонацией». *Слово* слушается его, как змея заклинателя: от почти площадной эпиграммы до молитвы. Слова, сказанные им о влюбленности, не имеют себе равных ни в какой из поэзий мира <…>. Я уже не говорю о его *прозе*. Здесь он обогнал самого себя на сто лет и в каждой вещи разрушает миф о том, что проза – достояние лишь зрелого возраста. И даже то, что принято считать недоступным для больших лириков – *театр*, – ему было подвластно» (VI, 279). В этой ахматовской характеристике Лермонтова прочитывается автометаописание: начиная творческий путь с лирики, Ахматова пробует себя в лиро-эпическом жанре и в прозе, а затем стремится к драматическому роду. В работе над «Поэмой без героя» заметно внимание, которое поэт уделяет каждому слову. «Вот Лермонтова, – говорит Ахматова в беседе с М.В. Лотманизовым, – и погубило то, что в его собраниях сочинений все его зрелые стихотворения тонут в массе детских и юношеских стихотворений» (V, 303).

эмигрантом, Ахм<атова> была кое-как (с 1925 г.) замурована в первую попавшуюся стенку» (III, 243). В 1944 году Ахматова определила свое время: «две войны, мое поколение, освещали твой страшный путь» (II (1), 67).

Цветаева называла Блока поэтом с историей, а Пастернака – «поэтом без развития»[235], хотя, по ее точному замечанию: «Современность поэта есть его обреченность на время»[236], потому времени (то есть – эпохе) тоже нужно *время*, чтобы творчество художника было принято. Подобное произошло и с самой Цветаевой, и с Булгаковым, и с Пастернаком: говоря словами персонажа «Мастера и Маргариты», – романы по прошествии времени принесли им «еще сюрпризы»[237].

С Ахматовой ситуация была несколько иной: ее стихи с самого начала были замечены и положительно приняты критикой, в которой отмечались значимые черты поэтики – «экономика выразительных средств» и «чувство психологической детализации»[238]. Е.А. Евтушенко, сравнивая Цветаеву и Ахматову, отмечал, что «Цветаева была поэтом-новатором. Если бы поэтические открытия запатентовывались, то она была бы миллионером. Ахматова не была новатором, но была хранительницей, а точнее – спасительницей классических традиций от поругания моральной и художественной вседозволенностью. Она сохранила в своем стихе и Пушкина, и Блока, и даже Кузмина, развив его ритмику в «Поэме без героя»»»[239].

Теперь обратимся к пространству, которое у Ахматовой в географическом отношении ограничено территорией Российской Империи, а затем – Советского Союза, это: Петербург, Петроград, Ленинград, Царское Село, Комарово, Крым, Киев, Слепнево, Бежецк[240].

Именно Петербург становится важной координатой в творчестве Ахматовой, несмотря на то что она родилась не в северной столице. Это и дом, и колыбель русской поэзии, и город, который в поэтическом мире Ахматовой безграничен и,

---

[235] Цветаева М. Поэты с историей и поэты без истории // Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 398.
[236] Там же. С. 340.
[237] Булгаков М. Мастер и Маргарита. М., 1988. С. 285.
[238] Новинский Н.А. Современные женщины-поэты // Мир женщины. 1913. № 19. С. 5–6.
[239] Евтушенко Е. Кратко об А. Ахматовой // Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е. Евтушенко. Минск–М., 1995. С. 51–52.
[240] См. о последних двух местах: Куприянов Д.В. Слепнево и Бежецк в жизни поэта // Анна Ахматова в Тверском краю. Калинин [Тверь], 1989. С. 9–28.

конечно же, больше, чем просто географический локус. Ахматова ассоциировала Петербург, в первую очередь, с людьми, жившими в городе, – это и есть соединение времени и пространства в хронотопе Ахматовой, ведь не случайно вся «Часть первая» «Поэмы без героя» имеет подзаголовок «петербургская повесть», а «Глава третья» собственно посвящена описанию северной столицы, где «Достоевский[241] и бесноватый / Город в свой уходил туман» (III, 185).

Остановимся подробнее на городе Ахматовой. «Петербург я начинаю помнить очень рано – в девяностых годах. Это в сущности Петербург Достоевского. Это Петербург дотрамвайный, лошадиный, коночный, грохочущий и скрежещущий, лошадиный <…>. Зато зелени в Петербурге 90-х годов почти не было. Когда моя мама в 1927 году в последний раз приехала ко мне, то вместе со своими народовольческими воспоминаниями она невольно припомнила Петербург даже не 90-х, а 70-х годов (ее молодость), она не могла надивиться количеству зелени. А это было только начало! В XX веке были гранит и вода» (V, 172–173). Далее Ахматова отмечает стадиальность развития города: «После П<етербурга>, каким я застала его (тогда я была зрительницей), я скажу несколько слов о Петербурге десятых годов, о военном П<етербурге>, о П<етрограде> революционном. О незабываемом 19 г. (почему-то начисто забытом), и, наконец, о послеблокадном Ленинграде. Сколько слоев!!!» (V, 175).

В стихотворении «Предыстория» (1940–1943) Ахматова, изображая «Россию Достоевского»[242], прибегает к максимальной эпичности, лиричность отходит на второй план и сводится к минимуму: изобразительность, проработка деталей преобладает над красивыми и яркими средствами выразительности. Примечательно, что стихотворение снабжено перефразированным эпиграфом («Я живу не там») из стихотворения Пушкина «К Овидию» – «Овидий, я живу близ тихих берегов...», где поэт отождествляет свою судьбу с уделом изгнанника. Для Ахматовой важно отсутствие этого мира в настоящем: в 1940 году в Ленинграде поэтесса сравнивает свою судьбу с изгнанием Данте и покаянием Калиостро. С этим, возможно, связаны

[241] Отметим, что Ахматова и Блок считали Достоевского предсказателем судьбы города. См. также: Долгополов Л.К. Достоевский и Блок в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // В мире Блока: Сб. ст. М., 1981. С. 5–35; Максимов Д.Е. Несколько слов о «Поэме без героя» // Блок и его окружение. Тарту, 1985. С. 137–158.

[242] По мнению Ахматовой, ее произведение является «последним звеном Петербургской Гофманианы» (III, 238).

строки в «Решке»: «Я – тишайшая, я – простая, / «Подорожник», «Белая стая»» (III, 194). В стихотворении «Под Коломной» (1943), написанном практически после окончания работы над «Предысторией», заметно гравюрное описание[243]:

Где на четырех высоких лапах
Колокольни звонкие бока
Поднялись, где в поле мятный запах,
И гуляют маки в красных шляпах,
И течет московская река, –
Все бревенчато, дощато, гнуто...
Полноценно цедится минута
На часах песочных. Этот сад
Всех садов и всех лесов дремучей,
И над ним, как над бездонной кручей,
Солнца древнего из сизой тучи
Пристален и нежен долгий взгляд (II (1), 45).

В этой связи уместно суждение Э. Бабаева, который считает пушкинскую поэму «Медный Всадник» «в изобразительном отношении гравюрной. Он предпочитает предметные определения»[244]. В схожем русле Ахматова создает свое стихотворение[245], а краткие прилагательные «бревенчато, дощато, гнуто» усиливают этот эффект. В приведенном стихотворении проявляется еще одна черта лирической героини Ахматовой: она становится наблюдательницей из иного, другого пространства, в стихах отсутствует личное местоимение. К этому приему Ахматова прибегала и в ранней лирике, например, «Тебе, Афродита, слагаю танец…» (январь 1910), где присутствие лирического героя определяется личной формой глагола

[243] Такая характеристика представляется нам наиболее уместной в данном случае. О.Е. Рубинчик, сравнивая литографии и стихотворение, говорит о схожем приеме, не используя этого словосочетания (см.: Рубинчик О. В поисках потерянного Орфея: Композитор Артур Лурье // Звезда. 1997. № 10).
[244] Бабаев Э. Пушкинские страницы Анны Ахматовой // Он же. Воспоминания. СПб., 2000. С. 54–55.
[245] В частности, «Часть первая» «Поэмы без героя» максимально изобразительна: и несостоявшаяся встреча, и комната Коломбины, и маскарад, и детали города 1913 года, – этот эффект был отмечен М.В. Лотманизовым: «Поэма – зрима. При чтении сразу возникают перед глазами образы, вызываемые поэтом. А это самое главное в большом произведении, когда художник заставляет не только понимать, а видеть и чувствовать то, что видит и чувствует он сам» (V, 286).

настоящего времени (I, 30), в другом стихотворении, написанном годом раннее, читаем: «И когда друг друга *проклинали* / В страсти, раскаленной добела, / Оба *мы* еще не понимали, / Как земля для двух людей мала» (I, 18; курсив мой. – *С.Х.*), – автором отдано предпочтение формам множественного числа и глобальному пространству («земля»). В стихотворении 1909 года «Из первой тетради. Отрывок», в которое Ахматова вносила изменения 1960-е годы и которое открывается безличным предложением, субъекты действия также устанавливаются по формам глаголов и неопределенному местоимению:

Всю ночь не давали заснуть,
Говорили тревожно, звонко,
Кто-то ехал в далекий путь,
Увозил больного ребенка.
А мать в полутемных сенях
Ломала иссохшие пальцы
И долго искала впотьмах
Чистый чепчик и одеяльце.… (I, 19).

В этом тексте отчетливо прослеживаются мотивы из «Реквиема»[246] и связанной с ним лирики. В частности, в стихотворении 1935 года, входящего во «Вступление» к «Реквиему», где речь идет об аресте сына Ахматовой Л.Н Гумилева. Поэт дистанцирует себя от лирической героини[247], таким образом достигая двойничества, хотя этот эффект может достигаться взглядом со стороны на саму же себя и рассказом о себе:

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла,

[246] О связи «Реквиема» и «Поэмы без героя» см.: Зайцев В.А. В поисках художественного синтеза // XX век в истории русской литературы и культуры: Материалы межвуз. научно-практ. конференции. Чебоксары, 2000. С. 36–39.
[247] Ср. в известном стихотворении 1913 года:
О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду (III, 113).

В темной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла (I, 424).

Тема двойничества становится актуальной для Ахматовой уже в 1909 году, так как в лирической героине собственно биографические черты слиты с приметами времени, поэтому уместно сказать, что многоголосна не лирика Ахматовой, а – несмотря на тавтологию – именно голос лирической героини.

Указанная тема достигает своего апогея в «Поэме без героя»: «Мой двойник на допрос идет. / А потом с допроса идет» (III, 200). Многие ахматоведы считают, что появление двойников обусловлено большим количеством зеркал в творчестве поэта[248], однако это не отменяет того, что лирический герой один – а порождение двойников определяется временны́ми особенностями произведения. Ахматова наблюдает из иной, вневременной точки, просматривая фрагменты из прошлого, находясь по отношению к ним, скорее, в будущем.

После приведенных рассуждений может показаться, что Ахматова избегает местоимений первого лица единственного числа, однако это не так. Дело в том, что это местоимение в ранней лирике обычно с этим связано с каким-то действием: «Я лилий нарвала прекрасных и душистых…» (I, 5), «Я умею любить…» (I, 9), «Я написала слова, / Что долго сказать не смела…» (I, 33), «Я говорю сейчас словами теми, / Что только раз рождаются в душе…» (I, 45), «…я читала, что бессмертны души» (I, 53), «Тебе велела я, чтоб ты ушел…» (I, 71) и др. Но наравне с этим присутствуют мотивы, характерные для поздней лирики: взаимоотношения лирической героини со временем, в частности с прошлым и судьбой: «Я улыбнулась судьбе[249], / Мне посылающей грусть…» (I, 20), «Я прошлое в доме моем берегу…» (I, 27), «Я с криком тоски просыпалась…» (I, 52), «Я молчала так много тяжких лет…» (I, 57), «Как прошлое над сердцем власть влияет…» (I, 95), «Я встречала там / Двадцать первый год…» и др., а иногда даже *пророчество*, тогда появляется устойчивое местоимение «я», и лирическая героиня предстает единой.

[248] См. подробнее: Цивьян Т.В. К исследованию некоторых семиотических вопросов «Поэмы без героя» А. Ахматовой // Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам 16–26 августа 1966. Тарту, 1966. С. 30–31; Тименчик Р.Д. Заметки о «Поэме без героя» // Поэма без героя: В 5 кн. / Вступ. ст. Р.Д. Тименчика. М., 1989. С. 3–25.
[249] В поздний период творчества Ахматова пишет это слово с прописной буквы.

Остановимся на раннем стихотворении «Я смертельна для тех, кто нежен и юн» (1910):

«Я смертельна для тех, кто нежен и юн.
Я птица печали. Я – Гамаюн.
Но тебя, сероглазый, не трону, иди.
Глаза я закрою, я крылья сложу на груди,
Чтоб, меня не заметив, ты верной дорогой пошел.
Я замру, я умру, чтобы ты свое счастье нашел...»
Так пел Гамаюн среди черных осенних ветвей,
Но путник свернул с осиянной дороги своей (I, 40).

На первый взгляд (особенно – по первой строке стихотворения) автора можно определить как «интимного поэта»[250], но не всегда это определение может трактоваться одинаково, поскольку «интимный» – это также и скрытный, скромный, а не обязательно «любовный». Центральный образ, появляющийся в первой строке, – птица Гамаюн[251], которая, согласно преданию, поет о будущем, и только избранные слышат ее песнь. Ср. в стихотворении Блока «Гамаюн, птица вещая», отсылающем к известной картине В. Васнецова:

Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,

[250] Б.М. Эйхенбаум в своей работе 1923 года отмечал, что критики, называя Ахматову «интимным поэтом», не заметили работы поэта с текстом на уровне лексики (см.: Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа // Он же. О прозе и поэзии. Л., 1986. С. 433). «Лирический поэт, – говорила Ахматова в июне 1940 года Л. Чуковской, – идет страшным путем. У поэта такой трудный материал: слово. Помните, об этом еще Баратынский писал? Слово – материал гораздо более трудный, чем, например, краска. Подумайте, в самом деле: ведь поэт работает теми же словами, какими люди зовут друг друга чай пить…» (Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 2007. Т. 1. С. 141).

[251] Здесь уместно говорить о той особенности письма поэта, которая в 1914 году была замечена Вл. Ходасевичем: «Стихи Ахматовой очень просты, немногоречивы, в них поэтесса сознательно умалчивает о многом – едва ли не это составляет их главную прелесть. Их содержание всегда шире и глубже слов, в которые она замкнута <...>, происходит это <...> от умения вкладывать в слова, в их сочетания нечто большее, чем то, что выражает их внешний смысл. Оттого каждое стихотворение Ахматовой, несмотря на кажущуюся недоговоренность, многозначительно и интересно» (Ходасевич В. Анна Ахматова. Четки. Стихи. Изд-во «Гиперборей». 1914 // Новь. 1914. № 69. С. 6).

Злодеев силу, гибель правых[252].

В этом стихотворении Блок через образ мифологической птицы говорит о предстоящих революционных событиях 1905 года. В записных книжках поэта читаем: «<…> близится *огонь*… <…>. Старое рушится <…>. Какое важное *время*! Великое время!»[253].

Ахматова же, обращаясь к мифологическому образу, называет Гамаюна «птицей печали», так как она предвещает только трагические события. Конечно, в репликах Гамаюна улавливается голос лирической героини, пророчествующей предстоящие перемены и в частной жизни, и в истории. Строки из блоковского стихотворения по-своему отразились в стихотворении Ахматовой «Пахнет гарью. Четыре недели…»:

Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил.
Ждите глада, и труса, и мора,
И затменья небесных светил… (I, 198; курсив мой. – *С.Х.*).

Всё это вписывается в контекст характерных ахматовских мотивов, таких, как предсказание личных трагедий, нищеты, странствий («Ах, пусты дорожные котомки, / а на завтра голод и ненастье!» (I, 76); «Помолись о нищей, о потерянной, о моей живой душе...» (I, 97); «Так много нищих. Будь же нищей – / Открой бесслезные глаза» (I, 121); «Быть может, в нищете – припоминать / Закат неистовый, и полноту / Душевных сил, и прелесть милой жизни» (I, 221); «Думали: нищие мы, нету у нас ничего, / А как стали одно за другим терять...» (I, 228); «Как много нас таких бездомных...» (I, 252); «Зачем же к нищей грешнице стучишься...» (1 января 1917 (!); (I, 288); «Черной нищенкой скитаюсь...» (I, 312); «А ныне станешь нищенкой голодной, / Не достучишься у чужих ворот» (1917. Конец года (!); I, 318); «Завещал мне, умирая, / Благостность и нищету» (I, 352); «Оттого и лохмотья

[252] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 1. С. 19.
[253] Там же. Т. 8. С. 131.

сиротства / Я как брачные ризы ношу» (I, 354); «Прощай, мой тихий, ты мне вечно мил / За то, что в дом свой странницу пустил» (I, 365)), бездомности («Много нас таких бездомных…» (I, 252)), где лирическое «я» «равно миру»[254], а главная трагедия – поиск могилы близкого человека.

Еще до трагических событий 1921 года (арест и расстрел Н.С. Гумилева), в 1911 году, Ахматова пишет: «Я места ищу для могилы» (I, 75), – не предполагая, что ожидает ее в будущем. Тема потерянной могилы появляется в стихотворении «Утешение» (1914) (с эпиграфом из Гумилева!): «Вестей от него не получишь больше, / Не услышишь ты про него. / В объятой пожарами, скорбной Польше / Не найдешь могилы его...» (I, 208), а осенью 1921 года Ахматовой «каждая клумба в парке кажется свежей могилкой»[255] (I, 371). Развитие этого мотива находим в стихотворении «Памяти Бориса Пильняка» (1938):

Я о тебе, как о своем, тужу
И каждому завидую, кто плачет,
Кто может плакать в этот страшный час,
О тех, кто там лежит на дне оврага… (I, 440).

В 1962 году Ахматова в работе «Пушкин и Невское взморье» отождествила себя с женами декабристов, которым, по приказу Николая I, было запрещено выдавать тела казненных мужей, поэтому место погребения декабристов неизвестно. «Мысли о декабристах, – пишет Ахматова, – то есть об их судьбе и об их конце, неотступно преследовали Пушкина <…>. И теперь нам точно неизвестно место погребения пяти казненных декабристов» (VI, 189). Из воспоминаний Л. Чуковской мы узнаем, что Ахматова нашла могилу Н.С. Гумилева: «Их расстреляли близ Бернгардовки, по Ириновской дороге <…>. А я узнала через 9 лет и туда поехала. Поляна; красивая маленькая сосна; рядом другая, мощная, но с

[254] Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 400. Уже в 1915 году в творчестве Ахматовой появляются многие мотивы, впоследствии отразившиеся в «Реквиеме» в виде художественной синекдохи: голосом одного человека говорит многомиллионный народ.

[255] Осенью 1921 года Ахматова обвинит себя в смерти и Н.В. Недоброво и Н.С. Гумилева: «Я гибель накликала милым, / И гибли один за другим. / О, горе мне! Эти могилы / Предсказаны словом моим. <…> / И пусть не знаю, где ты» (I, 369).

вывороченными корнями. Это и была стенка. Земля запала, понизилась, потому что там не насыпали могил. Ямы. Две братские ямы на 60 человек. Когда я туда приехала, всюду росли высокие белые цветы. Я рвала их и думала: «другие приносят на могилу цветы, а я их с могилы срываю»[256]. Удивительно, что место нахождения могилы Гумилева Ахматова указала в 1911 году в стихотворении «Похороны»: «Я места ищу для могилы. / Не знаешь ли, где светлей? / Так холодно в поле… / <…> / А она привыкла к покою / И любит солнечный свет» (I, 75).

Вернемся к стихотворению «Я смертельна для тех, кто нежен и юн…», в котором намечен будущий путь самой Ахматовой: в путнике угадывается судьба поэта, которая была предопределена не только свыше, но и собственным выбором, не зря «путник свернул с осиянной дороги своей».

Как известно, Ахматова отказалась от эмиграции, в то время как Пастернак и Булгаков хотели покинуть Советский Союз. Именно на это указывала Ахматова в 1935 году в письме к Сталину: «Я живу в СССР с начала Революции, я никогда не хотела покинуть страну, с которой связана разумом и сердцем»[257], добавим: и судьбой. В 1922 году, когда многие русские литераторы и философы покинули свою родину, Ахматова пишет свои известные строки: «Не с теми я, кто бросил землю / На растерзание врагам. / Их грубой лести я не внемлю, / Им песен я своих не дам» (I, 389). Мотивы расставания (в том числе с родиной) прочитываются в стихотворении «Лотова жена» (1924): «Кто женщину эту оплакивать будет? / Не меньшей ли мнится она из утрат? / Лишь сердце мое никогда не забудет / Отдавшую жизнь за единственный взгляд» (I, 402). Позже восприятие времени и тема ответственности поэта усиливается в стихотворении «Так не зря мы вместе бедовали...» (1961), строки из которого стали автоэпиграфом к «Реквиему»: «Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был» (III, 21).

В середине 1940-х годов И. Берлин назвал Ахматову, как и Пастернака, «настоящим патриотом» без «капли национализма»[258]. «Она – русская и вернется в Россию, что бы ее там ни ожидало. Можно что угодно думать о советском режиме,

[256] Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 2007. Т. 2. С. 541.
[257] Цит. по: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008. С. 290.
[258] Берлин И. История Свободы: Россия. М., 2001. С. 479.

но это установленный порядок в ее стране. Она с ним жила и с ним умрет – вот что значит быть русской»[259].

Тема судьбы является одной из ведущих и в «Прозе о поэме»[260]: «Но в глубине «мертвых» зеркал, которые оживают и начинают светиться каким-то [демонским] подозрительно мутным блеском, и в их глубине одноногий старик-шарманщик (так наряжена Судьба) показывает всем собравшимся их будущее – их конец» (III, 267–268), – пишет Ахматова, акцентируя внимание на том, что всё во власти судьбы, которая и приносит гибель. Смерть в поэме предстанет в образе «девки безносой» и «козлоногой»[261], трансформировавшись из «*двурогого* свидетеля» (I, 433), который из «*озорника*», который «кривоног, горбат и дик» (I, 458), кто ранее из «*скрипача* безносого» (I, 417), тот, в свою очередь, из «*хромого человека*», последний образ из «*горбатого старика*» (I, 144) (курсив в примерах мой. – *С.Х.*) – так прослеживается эволюция данного образа. Отражения в зеркалах заполняют пустое пространство, доставшееся героине, так как к 1940 году не осталось ничего, что бы связывало автора с прошлым, кроме воспоминаний. Схожие мотивы прослеживаются в стихотворении «Последний тост» (27 июля 1934 года):

Я пью за разоренный дом,
За злую жизнь мою,
За одиночество вдвоем,
И за тебя я пью, –

[259] Там же. С. 488.
[260] См. об этом также: Шевчук Ю.В. Тема судьбы поэта и истории Отечества в поздней лирике Анны Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 97–115; Дементьев В.В. Предсказанные дни Анны Анны Ахматовой: Размышления о творческом пути. М., 2004; Кихней Л.Г. К проблеме семантической изотопии в творчестве А. Ахматовой («Предсказание» – «Заклинание» – «Поэма без героя») // Художественный текст и культура: Материалы шестой междунар. научн. конф. Владимир, 2006. С. 139–144; Пинежанинова Н.П. Автобиографические координаты в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой // История и мифология: Проблемы научной и образовательной интеграции на рубеже тысячелетий: Материалы междунар. конф. (2–5 февраля 2000). Петрозаводск, 2000. С. 261–266.
[261] «Козлоногая» танцует под музыку в поэме. Музыка «от шарманки одноногой» (I, 492) встречается сонете «Надпись на книге «Подорожник»», написанном 18 января 1941 года, что, в свою очередь, отсылает к трем стихотворениям Анненского: «Шарманщик» («В дальнем закоулке / Дед стоит седой / И шарманку вертит / Дряхлою рукой...»), «Мне снилась царевна» («Твоей мне не быть: я бессильная тень, – / С тоской мне она говорила, – / Для ласки минутной, лишь скроется день, / Меня выпускает могила») и «Двойник» («Ночь, и давно спит закоулок: / Вот ее дом – никаких перемен, / Только жилицы не стало, и гулок / Шаг безответный меж каменных стен. / Тише. Там тень... руки ломает, / С неба безумных не сводит очей... / Месяц подкрался и маску снимает. / «Это – не я: ты лжешь, чародей! / Бледный товарищ, зачем обезьянить? / Или со мной и тогда заодно / Сердце себе приходил ты тиранить / Лунною ночью под это окно?» (Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988. С. 187, 188, 189).

За ложь меня предавших губ,
За мертвый холод глаз,
За то, что мир жесток и груб,
За то, что Бог не спас (I, 422).

Данное стихотворение содержит две темы, не выраженные прямо. Первая – арест Мандельштама, вторая – отъезд Н.Н. Пунина (третьего, но неофициального мужа Ахматовой) с его первой женой, А.Е. Пуниной, в Сочи[262], и сопутствующий разрыв отношений, – печальный факт биографии поэта.

Ахматову можно назвать поэтом истории как прошлого (ср. в «Решке»: «И отбоя от музыки нет» (III, 192)), так и будущего, вопреки убеждениям исследователей считавших, что поэтом освещаются лишь совершившиеся события. В разговоре с М.В. Латманизовым Ахматова дважды подчеркивает: «Она [«Поэма без героя». – *С.Х.*] вытекает из всего моего творчества» (V, 286, 287). В «Решке» Ахматова писала:

Но сознаюсь, что применила
Симпатические чернила…
Я зеркальным письмом пишу,
И другой мне дороги нету, –
Чудом я набрела на эту,
И расстаться с ней не спешу (III, 195), –

именно прошлый опыт поэта преломился в «Поэме без героя», а строки в «Посвящении» («Я на твоем пишу черновике…») могут относиться к Ахматовой: она пишет как бы на своих, но более ранних записях.

«Поэма без героя» – не только итоговое произведение (какими явились романы «Мастер и Маргарита» Булгакова и «Доктор Живаго» Пастернака), написанное после продолжительного душевного кризиса («страха, скуки, пустоты, смертного одиночества» (V, 202)), но и большая многоуровневая система с личной,

[262] См.: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008. С. 282.

исторической и культурной семантикой. Как точно отмечено Д.С. Лихачевым, «Поэма без героя» Ахматовой «произведение, насквозь пронизанное литературными, артистическими, театральными (в частности, балетными), архитектурными и декоративно-живописными ассоциациями и реминисценциями <…>, одно из самых «литературных» произведений мировой художественной письменности, и не случайно, что в ткань своего произведения Ахматова ввела своеобразные литературоведческие толкования и объяснения. Она выступает в поэме и как поэт, и как истолкователь (но очень осторожный) своего произведения, и как мемуарист, и как критик»[263], а действие поэмы «продвигается среди многих возможностей, потенциальных вариантов, которые в ходе повествования непрерывно автором намечаются вокруг осуществляющегося сюжета», что позволяет «достраивать» «особую реальность наряду с той реальностью, которая осуществляется»[264].

«Поэма без героя» не могла «явиться», как пишет Ахматова, после «мелких и незначительных фактов» (III, 165), так как в произведении реализовался различный временной опыт, а импульсом к созданию послужили события, описанные в «Реквиеме». Неслучайно одной из основ художественного мира поэмы является христианская составляющая, выраженная в самом начале в виде эпиграфа «Deus conservat omnia», а затем в «Главе первой» строкой «Господняя сила с нами». Можно предположить, что косвенное использование образа одного из всадников Апокалипсиса передается через аллюзии на поэму Пушкина «Медный всадник». В частности, в стихотворении 1924 года читаем: «Тому прошло семь лет… [Прославленный] Октябрь, / Как листья желтые, сметал людские жизни. / А друга моего последний мчал корабль / От страшных берегов пылающей отчизны» (I, 405). В этом стихотворении автором использовано графическое изображение пропуска строки, что встречается в самом начале «Поэмы без героя» и к чему прибегал

[263] Лихачев Д.С. Ахматова и Гоголь // Он же. Литература – Реальность – Литература. Л., 1981. С. 173. См. также о реминисценциях в «Поэме без героя»: Топоров В.Н. «Без лица и названья» (к реминисценции символистского образа) // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970. С. 103–109; Цивьян Т.В. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. 5. С. 255–277; Максимов Д.Е. Несколько слов о «Поэме без героя» // Блоковский сборник. Тарту, 1985. Вып. 5. С. 137–158.

[264] Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 93. Бочаров так характеризует способ письма в «Евгении Онегине», однако эта характеристика в полной мере применима и к «Поэме без героя» Ахматовой.

Пушкин для изображения смысловой и временной дистанции. Уместно вспомнить поэму В.Я. Брюсова «Конь блед»:

Улица была – как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
В этом свете, в этом гуле– души были юны,
Души опьяневших, пьяных городом существ.

Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот,
Заглушая гулы, говор, грохоты карет.
Показался с поворота всадник огнеликий,
Конь летел стремительно и стал с огнем в глазах.
Только женщина…
Плача целовала лошадиные копыта[265].

Обращает на себя внимание лексическое совпадение образа города, изображенного Брюсовым в его поэме и Ахматовой в «Части первой» ее «петербургской повести».

В «Поэме без героя» происходит слияние «*текста жизни*», *текста истории* и «*текста искусства*»[266], и эта тройственность обозначена самим автором через подзаголовок «Триптих». Отчетливо прослеживается тема Апокалипсиса в строках стихотворений, входящих в цикл «В сороковом году», это – «Август 1940»: «Когда погребают эпоху, / Надгробный *псалом не звучит*… / <…> / И только могильщики лихо / Работают. Дело не ждет! / И тихо, так, Господи, тихо, / Что слышно, как время идет» (I, 481; курсив мой. – *С.Х.*) и «Лондонцам» (с эпиграфом из Апокалипсиса), в котором поэт обращается к персонажам из трагедий Шекспира. А. Шмеман писал по этому поводу: «Связь Ахматовой с Россией не «идеологическая», это не вера в ее миссию, не вдохновение ее славой, это всегда – простое биение сердца, жизнь вместе, самоочевидность нерасторжимого единства...

[265] Брюсов В.Я. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 209–210; курсив мой. – *С.Х.*
[266] Термины употреблены З.Г. Минц по отношению к символизму. На наш взгляд, по отношению к Ахматовой стоит добавить «текст истории», которой стоит отграничивать от «текста жизни» (см.: Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Она же. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 97–102).

И потому поэзия Ахматовой, да и сама Ахматова, в эти годы, когда так страшно был искажен лик родины... все больше и больше становилась именно самим образом настоящей России... Голос не о России, а голос самой России, ее воздух, ее правда, ее свет»[267]. Это время можно считать точкой максимального изнеможения, после чего предстает не новая, а *обновленная* лирическая героиня. В статье «О назначении поэта» (1921) Блок писал о тяжелой участи стихотворца: «<…> роль поэта – не легкая и не веселая; она трагическая <…>. Поэт – величина неизменная. Могут устареть его язык, его приемы; но сущность его дела не устареет»[268].

Обратимся к воспоминаниям Ахматовой: «<…> в 1936 году я снова начинаю писать, но почерк[269] изменился, но голос уже звучит по-другому. А жизнь приводит под уздцы такого Пегаса, кот<орый> чем-то напоминает апокалипсического Бледного Коня или Черного из тогда еще не рожденных стихов. Возникает «Реквием» (1935–1940). Возврата к первой манере не может быть. <…> 1940 – апогей» (V, 202). Главная тема «Реквиема» может быть определена как «безграничная власть деспота», а потом уже – связанное с ней материнское горе, что воплотилось, например, в стихотворении «Подражание армянскому»:

Я приснюсь тебе черной овцою
На нетвердых, сухих ногах,
Подойду, заблею, завою:
«Сладко ль ужинал, падишах?
Ты вселенную держишь, как бусу,
Светлой волей Аллаха храним…
И пришелся ль сынок мой по вкусу
И тебе, и деткам твоим?»[270].

[267] Цит. по: Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 298.
[268] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 6. С. 160.
[269] В частности, лексема «пространство» встречается в текстах Ахматовой только перед написанием итогового произведения: «Чтоб не спугнуть пространства чуткий сон <...>. За то, что мир наполнил новым звоном / В пространстве новом отраженных строф» (I, 426) (стихотворение написано 19 января 1936 года); «Для нее [совести. – *С.Х.*] не существует время, / И для нее пространства в мире нет» (I, 433), в «Поэме без героя»: «Как вы были в пространстве новом, / Как вне времени были вы...» (III, 182).
[270] О датировке стихотворения и его смысловой нагруженности см.: Золян С. Акмеистическое подражание как тип текста: «Подражания (древне)армянскому» Ахматовой и Мандельштама // Золян С., Лотман М. Исследования в области семантической поэтики акмеизма. Таллин, 2012. С. 175–195.

В основе сюжета «Реквиема» – историческое время, являющееся катализатором творчества. Пастернак и Булгаков планировали написать романы о дьяволе, прототипом которых был Сталин (напомним, что пиком душевных истощений у вышеупомянутых писателей был 1935 год), с неограниченной властью, но в результате художественное пространство «Мастера и Маргариты» и «Доктора Живаго»[271] пронизано христианскими мотивами, авторы «приходят к глубокому христианству»[272]. В «Реквиеме» поэтом реализован замысел произведения о дьяволе, но именно в «Поэме без героя» христианство Ахматовой достигает своего апогея: поэт не испытывал кризиса веры (см. стихи разных лет, в том числе – приведенные выше) – в итоговом произведении наблюдается особое отношение к христианству[273].

И. Берлин, который стал прототипом «Гостя из будущего», точно охарактеризовал произведение Ахматовой: «Поэма была задумана как своего рода окончательный памятник ее жизни как поэта, памятник прошлому ее города – Петербурга, которое стало неотъемлемой частью ее личности, и – под видом святочной карнавальной процессии переодетых фигур в масках – памятник ее друзьям, их жизни и судьбам, памятник ее собственной судьбе, своего рода художественное «ныне отпущаеши», произнесенное перед неизбежным и уже близким концом». Поэма, как призналась Ахматова И. Берлину, «будет погребена вместе с поэтом и ее веком. Она написана не для вечности и даже не для потомства. Для поэта единственное, что имеет значение, – это прошлое»[274].

[271] Хотелось бы отметить судьбы самих произведений, написанных после душевного опустошения. «Поэма без героя» – самое известное произведение Ахматовой, переведенное на многие языки мира, является пристальным объектом внимания ученых. То же можно сказать и о романах Булгакова и Пастернака.

[272] Чудакова М.О. Пастернак и Булгаков: Рубеж двух литературных циклов // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 17.

[273] См. о христианских мотивах у Ахматовой: Сорокина Е.Р. Религиозные мотивы в поэзии Н. Гумилева и А. Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 234–236; Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. М., 1997; Бурдина С.В. Роль библейской образности в «Поэме без героя» А. Ахматовой // Библия и национальная культура: Межвуз. сб. научн. ст. и сообщений. Пермь, 2004. С. 232–236 и мн. др.

[274] Цит. по: Фокин П. Ахматова без глянца. СПб., 2008. С. 326.

Точку, где соединяются время и пространство в ахматовском хронотопе, определить не сложно: это ее любимый город (Петербург[275]), а время – вся хронологическая история, наблюдаемая Ахматовой. Неслучайно итоговое произведение «пришло» к Ахматовой именно в Петербурге, где было разрушено все, что ей дорого. В конце жизни (15 октября 1964 года) Ахматова писала о событиях начала XX века: «Все, что случилось примерно полвека тому назад, неизбежно кажется сном и повинуется законам сна, т. е. яркости и неизгладимости отдельных мгновений, но и черной беспамятности тут же рядом. Те впечатления, о которых я буду писать сейчас, безраздельно относятся к области такого сна, но я ручаюсь за их правдивость, потому что не прибегаю к обычному приему мемуаристов, которые пытаются заполнить «черные бездны беспамятства» чем попало и т<аким> о<бразом> создать у читателя впечатление непрерывности своих воспоминаний» (VI, 310).

Другая Ахматова предстает перед читателем после 1940 года. Ей понадобилось 23 года, чтобы создать памятник своей эпохе. Изменился не только образ лирической героини, но и словарь поэтессы, именно с «Поэмой без героя» будет связано появление «ахматовской строфы»[276], а ее поэма «выходит за рамки предшествующего жанрового канона, как бы изнутри взрывая его»[277].

---

[275] С изобразительной точки зрения образ города в «Поэме без героя» остался таким же мрачным, темным, как и в лирике до итогового произведения. В феврале 1911 года Петербург назван Ахматовой «городом загадок» (I, 55), а зимой 1913 года в Царском Селе рождаются следующие строки: «О, это был прохладный день / В чудесном городе Петровом! / Лежал закат костром багровым, / И медленно густела тень...» (I, 153). В том же году появляются «Стихи о Петербурге»: «Завтра лучше, чем вчера, – / Над Невою темноводной, / Под улыбкою холодной / Императора Петра» (I, 162). В 1914 году «зимним утром» появилось похожее описание Петербурга: «Оттого мы любим строгий, / Многоводный, темный город, / И разлуки наши любим, / И часы недолгих встреч» (I, 207). В более поздних стихах столица тогда еще Российской империи приобретает более мрачный вид, холодные черты, что достигается различными эпитетами: «страшный город» (I, 236), «гранитный город славы и беды» (I, 238), «город печали и гнева», «на дикий лагерь похожим / Стал город пышных смотров» (I, 248), «небо сожжено / Червонно-дымною зарею» (I, 270), «в городе мертвого царя» (I, 287). После революции город стал ассоциироваться со смертью: «Черной смерти мелькнуло крыло» (III, 351), «И в мертвом городе под беспощадным небом» (I,383) и кровопролитием: «На Малаховом кургане / Офицера расстреляли. / Без недели двадцать лет / Он глядел на Божий свет» (I, 329). В «Поэме без героя» описана смерть другого офицера: «Третий прожил лишь двадцать лет» (III, 191).

[276] См. подробнее: Лиснянская И. «У шкатулки ж тройное дно…» (Заметки о «Поэме без героя») // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 34–36; Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 343.

[277] Кихней Л.Г. Идея «собирания мира» как основа «интегральной поэтики» // Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. М., 1997. С. 109. См. также: Бурдина С.В. О жанровой уникальности итогового произведения А. Ахматовой // Вестник Пермского ун-та. 2006. № 3. С. 150–157; Зайцев В.А. Жанровые поиски в современной поэме // Вестник Московского ун-та. Сер. 9: Филология. 1968. № 4. С. 17–31; Кихней Л.Г. Жанровые подтексты «Поэмы без героя» Анны Ахматовой // Художественный текст и культура: Материалы междунар. научн. конф., 2–4 октября 2003 г. Владимир, 2004. С. 245–251; Пахарева Т.А. Жанровое новаторство «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой // Тезисы док. обл. научн. конф., посвященной 100-ю со дня рождения поэта, 12–14 октября 1989 г. Одесса, 1989. С. 47–50; Мусатов В.В. Центральная коллизия в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Творчество писателя и литературный процесс: Жанрово-стилевые проблемы: Межвуз. сб. научн. трудов. Иваново, 1987. С. 59–69.

В ахматовском хронотопе доминирующей составляющей является время, ибо пространство было ограничено самим поэтом: Петербург – Петроград – Ленинград, – всё то, что включается в представления о Петербурге (мифическом городе). Этот топос становится свидетелем истории и судьбы Ахматовой как одного из жителей Петербурга. Н. Пунин в 1923 году писал о роли северной столицы в жизни Ахматовой: «Я почувствовал, как, действительно, тебе важно жить в районе Фонтанки, на Фонтанке, где много Петербурга; неважен свет и еда, а Петербург»[278].

Хронотоп Ахматовой – это миф, так как в его основе лежит город-миф[279], и время, которое мифологизируется автором (хотя и крайне приближено к историческому). Ю.Н. Тынянов в 1921 году заявил, что «Блок – самая большая лирическая тема Блока»[280]. Вторя ученому, можно сказать то же и об Ахматовой, потому что и Блок, и Ахматова стали поэтами-эпохами, так как чувствовали, слышали и слушали биение истории, в которой, по выражению Пастернака, «дышат почва и судьба».

[278] Муравьева И. Анна Ахматова и Фонтанный дом // Звезда. 1996. № 3. С. 201.

[279] См. об этом: Кихней Л.Г., Шмидт Н.В. Городской текст поздней Ахматовой как завершение петербургского мифа // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 47–69; Бурдина С.В. «Поэма без героя» А. Ахматова и Петербург: Модель бесконечности // Межкультурная коммуникация: Межвуз. сб. научн. трудов. Пермь, 2004. С. 76–77; Попова Н.И. К теме Петербурга в «Поэме без героя» // La Pietroburgo di Anna Achmatova. Bologna, 1996. P. 20–28; Ильев С.П. «Петербургские повести» Андрея Белого и Анны Ахматовой («Петербург» – «Поэма без героя») // Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 1. С. 150–165 и др.

[280] Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 119.

Заключение. Общие выводы

На основании проведенного анализа можно сделать следующие выводы.

1. В поэме как «пограничном», синтетическом жанре, включающем свойства нескольких родов литературы, обнаруживаются различные формы времени и пространства. Наличие фигуры *нарратора* обусловливает появление повествовательного начала, различных пространственных и временны́х «точек зрения», диалогической и монологической речи и *субъективного* отношения к описываемым событиям – все это обнаруживает сложную систему, в которой важными координатами художественного мира остаются время и пространство. Именно их переработка или разграничение в рамках поэмы говорит о моделировании определенной пространственно-ременной картины мира – на различных (лексическом и сюжетно-композиционном и др.) уровнях произведения. В силу отвлеченности указанных выше онтологических понятий их переработка происходит также и на уровне читательского восприятия как через отсылки (культурные, исторические, литературные и т. д.), так и через определенные образы.

2. Попытки типологизации свойств хронотопа (времени и пространства) в творчестве Ахматовой предпринимались различными исследователями. Как показывает их опыт, возможно построение *типологии* форм времени и пространства на материале не только отдельно взятых произведений, но и целых поэтических сборников («Вечер», «Четки», «Белая стая»). Именно сопоставление, а порой и противопоставление пространственно-временных категорий в первых трех поэтических сборниках позволяет выделить формы времени и пространства, особенно значимые для Ахматовой (город, дом, граница и т. д.) и вступающие в сложные отношения между собой. Отношение поэта ко *времени, истории* и *пространству, месту* – это попытка осветить, осмыслить определенные события, чему лучше всего служит поэма как синтетический жанр, в котором субъективно-повествовательное изображение сочетается с различными (крупными и незначительными) пространственно-временными формами. Если «Реквием» с определенными оговорками отвечает акмеистическим представлениям,

укладывающимся в русло пушкинской традиции, то «Поэма без героя» – это «исполненная мечта символистов» (Жирмунский), потому что ее пространственно-временная организация переосмысливает программные установки акмеистов.

3. Приведенная выше схема поэтической эволюции Ахматовой положена в основу анализа пространственно-временных категорий и их типов при анализе первых трех поэтических сборников («Вечер», «Четки», «Белая стая») и двух лиро-эпических произведений – «Реквиема» и «Поэмы без героя». Путь анализа: от структуры сборника и произведения – к организации художественного пространства и времени – включает анализ интертекстуальных элементов, мотивов, сюжетов, при этом основной акцент сделан на их спатиальной и темпоральной соотнесенности с произведениями. Художественное время и пространство, типология которых приведена в настоящей диссертации, коррелирует с понятием хронотопа, использование которого уместно при работе с лиро-эпическими произведениями или сборниками стихов, а не отдельно взятыми стихотворениями.

4. Организация анализируемых поэтических сборников часто строится на оппозиции определенных пространственных и временных форм или с использованием слов-образов, обладающих пространственной и временной семантикой, при этом принципы и методы, наметившиеся в лирике Ахматовой, расширяясь, включали все новые и новые формы времени и пространства. Предтечей «Поэмы без героя» стал «Реквием», в котором Ахматова предложила оригинальные пространственно-временные принципы организации художественного мира. Не случайно «реквиемовский слой» отчетливо присутствует в «Поэме без героя» и «Прозе о поэме» как на уровне мотивов, интертекстуальных вкраплений, так в качестве прямого указания на поэму-предшественницу.

5. Рамочные элементы, обладающие конкретной семантикой, создают собственную пространственно-временную систему, обладающую скрытыми, отсылочными значениями. Разветвленный рамочный текст «Поэмы без героя» (вместе с «Прозой о поэме») знакомит с творческой историей поэмы и, таким образом, удлиняет художественное время. Одновременно с этим богатство цитат, реминисценций, аллюзий в основном и рамочном тексте погружает читателя в поистине бездонный мир культуры, в котором сосуществуют Пушкин и Байрон,

Шекспир и Достоевский, Ветхий Завет и античная мифология. Оперирование различными рамочными компонентами – это найденный Ахматовой метод, благодаря которому появляется свободное пространство между основным текстом и другими элементами. Изменению подвергался не только основной текст поэмы, но и название, эпиграфы, ремарки. Включение нового, дополнительного элемента неслучайно: выполняя ряд функций – дескриптивную (например, эпиграфы), коммуникативную (беседа с читателем), рефлективную (отсылка к собственным произведениям Ахматовой), рамочные компоненты на небольшом физическом пространстве текста создают огромное литературное пространство, своего рода гипертекст с собственной пространственно-временной организацией и даже хронотопом. Если соотносить основной текст произведения с другими внесюжетными элементами, то Ахматова достигает эффекта *пространства в пространстве*, разрушая при этом границы географического пространства, несмотря на указание конкретного топоса (Петербург). Поэт стремится к эпическому времени, а введение ремарок к каждой главе усиливает это ощущение, всякий раз нарушая жанровые каноны.

6. Наличие различных пространственных и временны́х точек зрения в поэме обусловлено родовым синтезом произведения. В преимущественно *эпической* первой части «Девятьсот тринадцатый год» есть время основного сюжета и время повествователя (нарратора), вспоминающего и оценивающего далекое прошлое (временна́я точка зрения является доминирующей в произведении), что способствует постижению связей прошлого и настоящего («Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет / – Страшный праздник мертвой листвы»). В повествование введены эпизоды, которые приближены к *сценическим* (особенно в четвертой главе) и представляют собой, выражаясь по-старинному, *показ*, а не рассказ. Близость к драме подчеркивают и авторские ремарки в начале глав и частей.

7. «Поэма без героя» демонстрирует эволюцию поэмы как жанра: от эпической к лиро-эпической и далее к синтезу, в котором определяющими координатами являются время и пространство, однако эти категории, изображаемые и воспринимаемые зачастую метафорически, «разрывают» свои собственные

границы. Место, выполняя *дистрибутивную* функцию, начинает нести информацию о времени и событии и характеризоваться именно с его помощью. Физическое и биологическое время оказывается статичным, незаметным, что обнаруживает использование приема *психологизма*. Справедливо будет сказать: поэма эволюционировала стремительнее и быстрее других жанров, потому что «переработала» их, не стремясь к изоляции или установлению жанровых границ.

8. «Расширение» художественного пространства достигается введением в текст поэмы различных форм времени, при этом различных в каждой из частей: наблюдаются «временные наслоения», связи с другими произведениями (в том числе и с собственными стихотворениями и поэмами Ахматовой). Об интертекстуальности в «Вечере», «Четках» и «Белой стае» можно говорить как о частном и спорадическом явлении, в то время как в «Поэме без героя» – это уже метод, который наметился еще в «Реквиеме» и на основе которого создавалась «петербургская повесть».

9. Для художественного времени итоговой ахматовской поэмы характерны: несовпадение (асимметрия) временных рамок, указанных самим автором, с художественным временем; многочисленные сопутствующие мотивы (исторических, биографических, культурных циклов жизни); эпиграфы, выполняющие функции временных отсылок. Время «Части первой» максимально приближено к драматическому, поскольку первая часть по развитию сюжета близка к драме как роду литературы (четыре главы, как четыре акта с трагическим концом); сюжетное время «Части первой» не совпадает с художественным временем всего произведения; наблюдается течение физического времени, что не свойственно поэтическим произведениям; сюжетное пространство «Части первой» (Белый зал, комната героини, Петербург, угол Марсова поля) у́же, чем последующих двух частей поэмы, где представлена не только вся Россия, но и Ташкент, Нью-Йорк и другие локусы. Вместе с тем в ахматовской поэме наличествует разветвленная система художественного пространства прошлого с многочисленными аллюзиями и нарушение хронологического времени повествования: оно не всегда прошедшее, иногда героиня «заглядывает» в будущее. Временные и пространственные точки зрения различны в каждой из трех частей произведения, что не характерно для

такого рода литературы, как лирика: Ахматова то встает на точку зрения персонажей, то сама становится одним из персонажей, то непосредственно говорит с читателем через многочисленные ремарки или примечания, сделанные в «Прозе о поэме». Большое количество рамочных элементов (начиная от названия, посвящений, эпиграфов, вступлений, послесловий и кончая «Прозой о поэме» и примечаниями Ахматовой) сближают поэму с драмой, именно в этих фрагментах проявляется *авторская субъективность*, а само произведение предстает как большой *метатекст*. Приверженность лирической героини и персонажей к *монологической* речи позволяют в рамках поэмы наблюдать личные пространства, которые помещаются в контекст исторического (предвоенного) пространства.

Таким образом, хронотоп уже не предстает равноправным единством времени и пространства: темпоральная и спатиальная составляющие представляют собой не статические целостности, а динамические системы, на отношения между которыми влияет множество факторов. При обращении к творчеству большого поэта необходимо учитывать его индивидуальные особенности – что в нашем случае позволяет говорить о специальном «ахматовском хронотопе», главные черты которого выделены и описаны в настоящей работе. Их более детальная разработка и соотнесение «ахматовского хронотопа» с типами пространственно-временной организации писателей-современников и значимых литературных предшественников Ахматовой составляют поле для дальнейших исследований в этой области литературоведения.

Библиография

Художественные тексты и литературно-критические сочинения

1. Ахматова А.А. Победа над Судьбой: В 2-х т. М., 2005. Т. 1: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы / Сост., подготовка текстов, предисловие и примечания Н. Крайневой.
2. Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. / Сост. и подготовка текста М.М. Кралина. М., 1990.
3. Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1998.
4. Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1999.
5. Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1998.
6. Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 2000.
7. Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 2001.
8. Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 2002.
9. Ахматова А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Париж, 1983.
10. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Издание подготовила Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб., 2009.
11. Анненский И. Книга отражений. М., 1979.
12. Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988.
13. Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство // Он же. Стозвучные песни: Сочинения (избранные стихи и проза). Ярославль, 1990.
14. Белый А. Стихотворения и поэмы. М.–Л., 1966.
15. Белый А. Луг зеленый: Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. / Вступ. ст., составление А.Л. Казина, комментарии А.Л. Казина, Н.В. Кудряшева. М., 1994.
16. Белый А. Собр. соч.: В 6 т. М., 2005. Т. 2–5.
17. Белый А., Блок А. Переписка. 1913–1919. М., 2001.

18. Берлин И. Из воспоминаний «Встречи с русскими писателями» // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 436–459.
19. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962.
20. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 2 т. М., 1987.
21. Булгаков М. Мастер и Маргарита. М., 1988.
22. Голдсмит О. Избранное / Перевод А. Парина. М., 1978.
23. Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. М. 1991. Т. 3.
24. Есенин С. Стихотворения и поэмы. М. 1983.
25. Замятин Е.И. Избранные произведения: В 2 т. М., 1990.
26. Записные книжки Анны Ахматовой. М.–Torino, 1996.
27. Иванов Вяч. И. Две стихии в современном символизме // Он же. Собр. соч.: В 4 т. / Под редакцией Д.В. Иванова и О. Дешарт. Брюсель, 1974. Т. 2. С. 536–561.
28. Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990.
29. Кузмин М. Стихотворения (Издание второе, исправленное) / Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания Н.А. Богомолова). СПб., 2000.
30. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 3 т. М. 1968.
31. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979–1981.
32. Лурье А. Смерть Дон-Жуана (Из «Вариаций о Моцарте») // Числа. 1934. № 9. С. 172–175.
33. Мандельштам Н. Вторая книга. Париж, 1972.
34. Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993.
35. Манн Т. Иосиф и его братья. М., 1968.
36. Набоков В.В. Искусство литературы и здравый смысл // Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе. М., 2002. С. 465–479.
37. Новинский Н. [Ашукин Н.С.]. Современные женщины-поэты // Мир женщины. 1913. № 19. С. 5–26.
38. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1954.
39. Строфы века: Антология русской поэзии / Сост. Е. Евтушенко. Минск–М., 1995.

40. Ходасевич Вл. Анна Ахматова. Чётки. Стихи. Издательство «Гиперборей». 1914 // Новь. 1914. № 69. С. 6.
41. Ходасевич Вл. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997.
42. Цветаева М. Собр. Соч.: В 7 т. М., 1994.

Научные работы

1. Абелюк Е. С. Читательский комментарий: замысел и воплощение. Путь школьников к «Реквиему» А. Ахматовой // Литература в школе. 1989. № 3.С. 13–31.
2. Аверинцев С. Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Wien, 1995. С. 7–20.
3. Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996). М., 1998.
4. Адмони В.Г. Лаконичность лирики Ахматовой // Царственное слово: Ахматовские чтения. М.,1992. Вып. 1. С. 29–40.
5. Алексеева О.А. Специфика художественного пространства в ранних рассказах М.А. Шолохова // Филологический журнал. 2007. № 1. С. 183–190.
6. Алилова Дж.Г. Оссиановская поэзия Дж.Макферсона: Поэтика формул и реминисценций// Вестник Вятского государственного университета. 2015. № 3. С. 105–110.
7. Андреев М.Л. Комментарии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Общая ред. Н.П. Козловой. М., 1980. С. 500–608.
8. Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993.
9. Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Л., 1990.
10. Артамонов С.Д. Франсуа Рабле. М., 1964.
11. Арутюнова Н.Д. Время: модели и метафоры // Логический анализ языка: Язык и время. М., 1997. С. 78–95.
12. Асоян Ю.А. Русская теория художественных пространств 1920-х годов: Николай Тарабукин // Высшее образование сегодня. 2017. № 9. С. 58–66.

13. Асоян Ю.А. Теория художественных пространств В.А. Фаворского и П.А. Флоренского (1920-е годы) // Культурология. 2014. № 1. С. 42–66.
14. Астафьев А.В., Астафьева Н.А. Писатели Ярославского края. Ярославль, 1974.
15. Афанасенко Ю.В. Трагическое звучание поэмы А.А.Ахматовой «Реквием» // Научные итоги года: достижения, проекты, гипотезы. 2016. № 6. С. 33–39.
16. Афанасьев А.С., Бреева Т.Н. Гендерный аспект изучения литературы. М., 2017.
17. Афанасьева Ю.Ю. Художественное пространство прозы М. Жуковой // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. № 8 (98). С. 87–92.
18. Ахапкина Я.Э. «Форель разбивает лед» М. Кузмина и «Поэма без героя» А. Ахматовой: Типология темпоральных ситуаций // Пространство и время в художественном произведении: Сб. статей. Оренбург, 2002. С. 190–195.
19. Ахвердян Г.Р. «И кто автор, и кто герой…» (Контур решения некоторых проблем «Поэмы без героя» Анны Ахматовой) // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 116–131.
20. Ахвердян Г.Р. Восхождение к символу: лицо и название в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2006. Вып. 4. С. 86–97.
21. Ахундов М.Д. Проблема прерывности и непрерывности пространства и времени. М., 1974.
22. Бабаев Э. Воспоминания. СПб., 2000.
23. Бальбуров Э.А. Память и время: проблема художественной целостности в романе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» // Гуманитарные науки в Сибири. 2009. № 4. С. 8–11.
24. Барзах А. «Рокот фортепьянный» (Мандельштам и Анненский) // Звезда. 1991. № 11. С. 161–165.
25. Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб., 2000.
26. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

27. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
28. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
29. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
30. Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 287–297.
31. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964.
32. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953. Т. 1. 1954. Т. 5.
33. Белинский В.Г. Избранные эстетические работы. М., 1986. Т. 1–2.
34. Бердяев Н.А. Смысл истории. М., 1990.
35. Березина Н.В. Хронотоп ранней прозы М.А. Булгакова: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. СПб., 2006.
36. Берлин И. История Свободы. Россия. М., 2001.
37. Боброва Л.А. Пушкин и православие // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 3: Философия. 1998. № 3. С. 226–237.
38. Бобышев Д. Гости двенадцатого удара (О сегодняшнем восприятии поэм Блока, Кузмина и Ахматовой) // Звезда. 1998. № 12. С. 214–219.
39. Богданова О.А. Роль «усадебной культуры» в формировании феномена русской классической литературы XIX века // Филологические науки. 2008. № 6. С. 14–23.
40. Богомолов Н.А., Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. М., 1996.
41. Борев Ю.Б. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. Кн. 2.
42. Борисова Е.В. Свойства художественного времени в отечественной инструментальной музыке 70–90-х годов XX века: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2005.
43. Борисова Л.М. «Метафизические балеты» серебряного века и «Поэма без героя» А. Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество.

Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2001. Вып. 1. С. 73–79.

44. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974.

45. Бройтман С.Н. Драма // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 305–332.

46. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004 (= Теория литературы: В 2-х т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2).

47. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъективно-образная структура. М., 1997.

48. Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. Э.Л. Линецкой; ред. А.А. Смирнова. М., 1957.

49. Булавинцева Ю.В. Реконструкция традиций в реквиеме романтической эпохи: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2009.

50. Буракова П.В. «Виртуальное» слово художника и его функциональный аспект // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. № 5. С. 126–131.

51. Бурдина С.В. «Мастер и Маргарита» и «Поэма без героя»: Парадоксы художественного времени и пространства // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 5. С. 147–151.

52. Бурдина С.В. «Поэма без героя» А. Ахматовой и Петербург: модель бесконечности // Межкультурная коммуникация: Межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 2004. С. 76–77.

53. Бурдина С.В. «Реквием» А. Ахматовой как «петербургский текст» русской литературы // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2003. № 5. С. 148–151.

54. Бурдина С.В. «Реквием» А. Ахматовой: география и модель пространства // Филологические заметки: Межвуз. сб. науч. трудов. Любляна, 2006. Вып. 4. С. 22–31.

55. Бурдина С.В. «Трагическая симфония о судьбе поколения»: лиро-эпическая трилогия А.Ахматовой // Вестник Пермского университета. Российская зарубежная филология. 2011. № 4 (16). С. 151–156.
56. Бурдина С.В. Библейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой «Реквием» // Филологические науки. 2001. № 6. С. 3–12.
57. Бурдина С.В. Гумилевские подтексты в поэмах А. Ахматовой // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10. № 1. С. 79–88.
58. Бурдина С.В. Знаки мандельштамовского текста в поэме Ахматовой «Реквием» // Вестник научных конференций. 2018. № 8-2 (36). С. 24–27.
59. Бурдина С.В. Лирический эпос Анны Ахматовой: Пространство памяти культуры: Учеб. пособие. Пермь, 2007.
60. Бурдина С.В. Маскарадность «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой // С.П. Дягилев и современная культура: Материалы Междунар. симп. – VI Дягилевских чтений, 15–18 мая 2005 г., Пермь. Пермь, 2007. С. 56–59.
61. Бурдина С.В. О жанровой уникальности итогового произведения А. Ахматовой // Вестник Пермского ун-та. 2006. № 3. С. 150–157.
62. Бурдина С.В. Роль библейской образности в «Поэме без героя» А. Ахматовой // Библия и национальная культура: Межвуз. сб. науч. статей и сообщений. Пермь, 2004. С. 232–236.
63. Бурдина С.В. «Вечные образы» культуры в поэме А. Ахматовой «У самого моря» // Художественный текст и историко-культурный контекст (на материале русской литературы XX в.). Пермь, 2000. С. 3-19.
64. Буцик О. Вл. Маяковский в «Поэме без героя» // Гуманитарные исследования: Ежегодник. Омск, 1997. Вып. 2. С. 75–83.
65. Быченкова Ю.А. Мир образов ранней Ахматовой, 1909-1921 гг.: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Смоленск, 2001.
66. Вербловская И. Горькой любовью любимый. Петербург Анны Ахматовой. СПб., 2002.

67. Вернадский В.И. Поворот в представлениях о времени в новой философии // Философские мысли натуралиста. М., 1988. С. 327–336.
68. Верхоломова Е.В. Проблема циклизации в поэзии акмеистов: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2009.
69. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
70. Виленкин В. В сто первом зеркале. 2-е изд., доп. М., 1990.
71. Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски). Л., 1925.
72. Виноградов В.В. Русский язык. М., 1972.
73. Владимирова Н.В. «Погибший Париж» и «траурный» Петербург в единстве художественного сознания А. Ахматовой // Национальные приоритеты России. 2011. № 1 (4). С. 10–15.
74. Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. СПб., 2002.
75. Воронцова Т.И. О реализации хронотопа в ментальных пространствах художественного произведения (на материале жанра баллады) // Проблемы современной филологии и лингводидактики: Сборник научных трудов. СПб., 2017. Вып. 8. С. 5–8.
76. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1987.
77. Гайворонская Л.В. Семантика календаря в художественном мире А.С. Пушкина (дни недели, времена года): Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Воронеж, 2006.
78. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 2009.
79. Гальперина-Осьмеркина Е.К. Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991.
80. Гаспаров Б.М. «Временной контрапункт» как формообразующий фактор романа Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов. 1990. № 3. С. 223–242.
81. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М, 1994.
82. Гаспаров М.Л. «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой // Он же. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 150–175.

83.Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М., 2003.
84.Гаспаров М.Л. Семантический ореол метра: К семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 282–308.
85.Гаспаров М.Л., Ронен О. Похороны солнца в Петербурге (О двух театральных стихотворениях Мандельштама) // Звезда. 2003. № 5. С. 207–219.
86.Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.
87.Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст–74: литературно-теоретические исследования. М., 1975. С. 213–228.
88.Гердер И.Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований // Гердер И.Г. Избр. соч. М.–Л., 1959. С. 157–178.
89.Герштейн Э. Г. Память писателя. СПб., 2001.
90.Герштейн Э.Г. Заметки о «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Петербургский журнал. 1993. № 1-2. С. 61–64.
91.Герштейн Э.Г. Лишняя любовь. Сцены из московской жизни // Новый мир. 1993. № 11. С. 151–185.
92.Герштейн Э.Г. Поэт поэту – брат // Знамя. 1999. № 10. С. 132–157.
93.Гинзбург Л.Я. О лирике. 2-е изд. Л., 1974.
94.Гиршман М., Свенцицкая Э. «В Царском Селе» А. Ахматовой // Русская словесность. 1998. № 2. С. 21–26.
95.Глазкова М.В. Русская усадьба в мифологическом аспекте («Обрыв» И.А. Гончарова и «Новь» И.С. Тургенева) // Филологические науки. 2007. № 2. С. 92–99.
96.Головаха Е.И., Кроник А.А. Психологическое время личности. 2-е изд. М., 2008.
97.Голубева Т.И. Категория времени: Время объективное, субъективное, психологическое, художественное // Вестник ГУУ. 2011. № 25. С. 102–105.
98.Голубков М.М. Русская литература XX века: После раскола: Уч. пособие для вузов. М, 2001.

99. Гончарова Н.Г. «…Я пишу для Артура либретто»: (Балетное либретто и «Поэма без героя» Анны Ахматовой) // Вопросы литературы. 1999. № 5. С. 330–343.
100. Гончарова Н.Г. «Путем всея земли» как «новая интонация» в поэзии Анны Ахматовой // Русская словесность. 1998. № 2. С. 27–33.
101. Гончарова Н.Г. Гоголевские реминисценции в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Русская словесность. 1998. № 4. С. 19–23.
102. Гореликова М.И. Интерпретация художественного текста: Лингвистический анализ: Из русской прозы 70–90-х годов XX века. М., 2002.
103. Горлов Б.В. Два хронотопа испанской культуры: Эстетические доминанты: Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 2006.
104. Граматчикова Н.Б. Игровые стратегии в литературе серебряного века: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2004.
105. Григорович И.П. О повторяемости неповторяемого (К вопросу о пушкинских традициях в творчестве А. Ахматовой) // Пушкин и Крым: Материалы IX Междунар. науч. конф. Симферополь, 2000. Кн. 1. С. 173–177.
106. Гудкова Е.Ф. Теоретические аспекты анализа пространственно-временных (хронотопа) ориентаций художественной литературы. Электронный ресурс: http://guuu7.narod.ru/HS.htm (дата обращения: 15 марта 2018 г.).
107. Гурвич И.А. Русская лирика XX века: Рубежи художественного мышления. Иерусалим, 1997.
108. Гуревич А.М. Сюжет «Евгения Онегина». М., 2001.
109. Гюнтер Г. Утопия и утопическое мышление. М., 1991.
110. Давиденко О.С. Все мы немного у жизни в гостях: художественное пространство и время в лирике Анны Ахматовой // Вестник Евразии. 2005. № 1. С. 5–17.
111. Дементьев В.В. Предсказанные дни Анны Ахматовой: размышления о творческом пути. М., 2004.

112. Джорджвилл Л. Художественное пространство трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 254–263.

113. Джохадзе Н.И. К методологии исследования проблемы времени и пространства в искусстве и эстетике // Вопросы философии. 1983. № 1. С. 129–135.

114. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962.

115. Днепров В.Д. Идея времени и формы времени. Л., 1980.

116. Добин Е.С. «Поэма без героя» Анны Ахматовой // Вопросы литературы. 1966. № 9. С. 63–79.

117. Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968.

118. Долгополов Л. История русской поэзии: В 2 т. Л., 1969.

119. Долгополов Л. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX – начала XX вв. Л., 1985.

120. Долгополов Л. Неизведанный материк (Заметки об Андрее Белом) // Вопросы литературы. 1982. № 3. С. 100–138.

121. Долгополов Л. По законам притяжения (О литературных традициях в «Поэме без героя») // Русская литература. 1979. № 4. С. 38–57.

122. Долгополов Л.К. Достоевский и Блок в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // В мире Блока: Сб. ст. / Сост.: А. Михайлов, Ст. Лесневский. М., 1981. С. 454–481.

123. Дормидонтова В.В., Белкина Т.Л. Садово-парковое пространство как художественная интерпретация научной картины мира // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2010. Т. 16. № 3. С. 81–88.

124. Дорофеева Ю.В. Архитектоника ранних книг А.А. Ахматовой «Вечер», «Четки», «Белая стая»: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2011.

125. Дюдяева В.Е. Художественная концептуализация В. Набокова: время vs пространство // Известия Южного федерального университета. 2010. № 3. С. 139–144.

126. Егоров А.А. Диалектическое отношение пространства-времени к материальному движению. Л., 1976.
127. Енукидзе Р.И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация: Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Тбилиси, 1984.
128. Ермилова Е.В. Критический реализм XX века и модернизм. М., 1965.
129. Ерохина И.В. Реквием Ахматовой и оратория Мандельштама: диалог о поэте века «крупных оптовых смертей» // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2011. № 3-2. С. 414–423.
130. Ерохина И. Гений и злодейство: Пушкинский подтекст в ахматовском «Реквиеме» // Вопросы литературы. 2016. № 4. С. 198–220.
131. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 2007.
132. Жабина Е.М. Мотив дома – «родительские сени» в поэзии пушкинской поры // Русская речь. 2009. № 1. С. 12–18.
133. Жарков Г.В. Хронотоп в структуре личности девиантных подростков: Диссертация на соискание ученой степени кандидата психологических наук. Владимир, 2000.
134. Жеребцова Е.Е. Хронотоп прозы А.П. Чехова как явление поэтики и онтологии: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Челябинск, 2003.
135. Жирмунская Н.А. Эпиграф и проблема импликации в поэтическом тексте (на материале поэзии Анны Ахматовой) // Res philologica (памяти академика Г.В. Степанова): Филологические исследования. М.–Л., 1990. С. 342–350.
136. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978.
137. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
138. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. 7. С. 143–167.

139. Журавлева А.А. Феномен памяти в художественном творчестве А.П. Чехова: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Иркутск, 2004.

140. Зайцев В.А. Жанровые поиски в современной поэме // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 1968. № 4. С. 17–31.

141. Зайцев В.А. Русская поэзия XX века (1940–1990-е годы). М., 2001.

142. Зелинский А.Э. Образ дома в поэтическом мире А. Ахматовой // Проблемы творчества и биографии Анны Ахматовой: Тезисы докладов областной научной конференции. Одесса, 1989. С. 21–23.

143. Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

144. Золян С.Т. Семантические аспекты поэтики адресата // Res philologica (памяти академика Г.В. Степанова): Филологические исследования. М.-Л., 1990. С. 351–356.

145. Золян С. Юрий Лотман о тексте: Идеи, проблемы, перспективы // Новое литературное обозрение. 2016. № 139. С. 63–96.

146. Иванова С.Л. «Поэма без героя» – эхо и зеркало Белого зала // Анна Ахматова и русская культура XX века: Тезисы конференции (ИМЛИ). М., 1989. С. 25–29.

147. Ивлев Д.Д. О «главном» герое («Поэма без героя» Анны Ахматовой) // Вестник Чувашского гос. пед. ун-та им. И.Я. Яковлева. Сер.: Языкознание. Лингводидактика. 2001. № 3. С. 14–19.

148. Ильев С.П. «Петербургские повести» Андрея Белого и Анны Ахматовой («Петербург» – «Поэма без героя») // Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 1. С. 150–165.

149. Ильина Н. Анна Ахматова в последние годы ее жизни // Октябрь. 1977. № 2. С. 107–134.

150. Йованович М. Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград, 2004.

151. Ионин Г.Н. Поэма с героем и без него (Еще раз: Ахматова и Маяковский) // Анна Ахматова: Поэтика, российский и европейский контекст: Сб. науч. трудов. СПб., 2001. С. 75–87.
152. Ирза Н.Д. Художественное пространство-время и современный синтез искусств: (на материале участия музыки в экранных искусствах): Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 1993.
153. Искржицкая И. Концепция художественной культуры в литературе русского символизма: Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1997.
154. Казанцева Л.В. Категория хронотопа в структуре художественного произведения: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1991.
155. Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста: Учебник для вузов. М., 2004.
156. Казарян В.П. Понятие времени в структуре научного знания. М., 1980.
157. Казмирчук О.Ю. Интерпретация образов Гамлета и Офелии в русской поэзии «серебряного века» // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 56–65.
158. Канарская Е.И. Двоемирие как архетип русской литературы и его и его воплощение в творчестве Н.В. Коляды // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. 2017. № 3. С. 231–236.
159. Капитонова Н.А. Поэтическая теодицея Николая Гумилева в контексте культуры Серебряного века: Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. Киров, 2007.
160. Каргина М.И. Пространство и время в мифологии мордвы: Автореферат диссертации на соискание ученной степени кандидата культурологии. Саранск, 1997.
161. Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л., 1989.

162. Каштанова О.Г., Голубович Н.В. Эпическое и лирическое в поэмах «Реквием» и «Поэма без героя» А.Ахматовой // НИРС-2005. Сборник тезисов и докладов X Республиканской научной конференции студентов и аспирантов высших учебных заведений Республики Беларусь: в 3-х частях. 2005. С. 300–301.

163. Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.

164. Киселева М.С. Священная история в книжной проповеди: Симеон Полоцкий // Диалог со временем. М., 2008. С. 239–254.

165. Кихней Л.Г. «...И очертанья Фауста вдали...»: Святочный код как инспирация гетевских рецепций в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2007. Вып. 5. С. 75–84.

166. Кихней Л.Г. К проблеме семантической изотопии в творчестве А. Ахматовой («Предсказание» – «Заклинание» – «Поэма без героя») // Художественный текст и культура: Материалы шестой международной научной конференции. Владимир, 2006. С. 139–144.

167. Кихней Л.Г. К пушкинским подтекстам в «Поэме без героя» Анны Ахматовой (О двух эпиграфах из «Евгения Онегина») // А.С. Пушкин и русская литература: Материалы научной конференции «Всероссийский праздник русского языка, приуроченный к Пушкинским дням». Москва, 2–5 июня 2004 г. М., 2004. С. 70–80.

168. Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. М., 1997.

169. Кихней Л.Г. Эсхатологические мифы В. Нарбута и М. Зенкевича // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 192–203.

170. Кихней Л.Г. «Родословная» «Поэмы без героя» Анны Ахматовой: К мотивации интертекстов // Некалендарный XX век. М., 2011. С. 290–314.

171. Кихней Л.Г. Книга «Вечер» Анны Ахматовой сквозь время: Циклические закономерности и текстологические парадоксы // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2015. № 4. С. 17–30.

172. Кихней Л.Г., Козловская С.Э. К описанию внутреннего и внешнего пространства в поэзии Ахматовой: семантика образов-медиаторов // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2007. Вып. 5. С. 3–10.

173. Кихней Л.Г., Чаунина Н.В. Анна Ахматова: Сквозь призму жанра. М., 2005.

174. Кихней Л.Г., Шмидт Н.В. Городской текст поздней Ахматовой как завершение петербургского мифа // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 47–69.

175. Клинг О.А. Александр Блок: Структура «романа в стихах». Поэма «Двенадцать». М., 2000.

176. Клинг О.А. Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 2. С. 25–59.

177. Клинг О.А. Понятие «платиновый век» в русской литературе конца XX-начала XXI веков // Филологические науки. 2017. № 3. С. 52–58.

178. Клинг О.А. Поэтический мир Марины Цветаевой. М., 2001.

179. Клинг О.А. Текст в современном литературоведении: с «берегами» и «без берегов» // Научные доклады филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 2010. Вып. 6. С. 5–19.

180. Ковалева Т.Н. Художественное время-пространство романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ставрополь, 2004.

181. Ковалевская Е.Г. «Реквием» А. Ахматовой. Его сходство и отличие от других произведений поэта // Текст. Узоры ковра: Сб. статей научно-методического семинара «TEXTUS». СПб.; Ставрополь, 1999. Вып. 4. Ч. 2. С. 7.

182. Коваленко А.Г. Художественная конфликтология (структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века). М., 2001.

183. Коваленко С. Анна Ахматова. М., 2009.

184. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.
185. Козловская С.Э. Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2008.
186. Колобаева Л.А. Петербург А. Ремизова и «петербургский текст» русской литературы // Кафедральные записки: Вопросы новой и новейшей русской литературы. М., 2002. С. 18–27.
187. Колобаева Л.А. Русский символизм. М., 2000.
188. Кондрашина Е.Ю., Литвинцева Л.В., Поспелов Д.А. Представление знаний о времени и пространстве в интеллектуальных системах. М., 1989.
189. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
190. Корман О.Б.Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.
191. Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. М., 1998.
192. Кормилов С.И. История русской литературы XX века (20–90-е годы): Основные тенденции. М., 2018.
193. Кормилов С.И. Поэзия М.Ю. Лермонтова: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 2000.
194. Кормилов С.И. Роль подписи автора при публикации литературного произведения // «Склонила муза лик печальный…»: Памяти Николая Николаевича Пайкова: В 2 т. Ярославль, 2011. Т. 1. С. 17–25.
195. Корона В.В. Поэзия Анны Ахматовой: Поэтика автовариаций. Екатеринбург, 1999.
196. Корхмазян Н.С. Мотив «мертвого жениха» в «Поэме без героя» Анны Ахматовой (к вопросу о пушкинских традициях) // Проблемы творчества и биографии А.А. Ахматовой: Тезисы докладов областной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения поэта, 12–14 июня 1989 г. Одесса, 1989. С. 41–45.
197. Кошемчук Т.А. «Бездна» в христианской традиции и в поэзии Ф.И. Тютчева // Русская речь. 2008. № 4. С. 14–20.

198. Кравцова Е.И. Художественное время и пространство в лингвокультурологическом дискурсе // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 3. С. 278–281.

199. Крайнева Н.И., Тамонцева Ю.В. «Поэма опять двоится и троится…»: К истории создания балетного либретто по «Поэме без героя» и «Прозы о поэме» Анны Ахматовой // Некалендарный XX век: Материалы Всероссийского семинара 2003 Нов ГУ им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2003. С. 58–66.

200. Крайнева Н.И., Филатова О.Д. К вопросу об издании незавершенных произведений: «Поэма без Героя» Анны Ахматовой и «Петербургские сны» С.А. Коваленко? // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2007. Вып. 5. С. 84–125.

201. Кралин М. Артур и Анна: Роман в письмах. Л., 1990.

202. Кралин М. Победившее смерть слово. Томск, 2000.

203. Красавченко Т.Н. Ахматова в зеркалах зарубежной критики // Ахматовские чтения: Тайны ремесла. М., 1992. Вып. 2. С. 113–123.

204. Крупчанов Л.М. Теория литературы. М., 2012.

205. Кубрякова Е.С. Язык пространства и пространство языка: к постановке проблемы // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 3. С. 22–31.

206. Куприянов Д.В. Слепнево и Бежецк в жизни поэта // Анна Ахматова в Тверском краю. Калинин [Тверь], 1989. С. 9–28.

207. Кусаинова Т.С. Темы «пространство» и «время» в лексической структуре художественного текста: По роману В. Набокова «Другие берега»: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. СПб., 1997.

208. Кушнер А. У Ахматовой // Звезда, 1989. № 6. С. 110–115.

209. Лавров А. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995.

210. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2000.

211. Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7–8. С. 47–82.

212. Левич А.П. Мотивы изучения времени // Феномен и ноумен времени. М., 2005. Т. 2. С. 1–8.

213. Лейдерман Н.Л. Русская литературная классика XX века. Екатеринбург, 1996.

214. Лекманов О. «Поэма без героя» и «Маскарад» // Русская речь. 2001. № 3. С. 16–17.

215. Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.

216. Лессинг Т.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.

217. Линькова Л.Н. Репрезентация ментальных пространств в художественном тексте // Когнитивные исследования языка. 2012. № 11. С. 223–225.

218. Липгарт А.А. Методы лингвопоэтического исследования. М., 1997.

219. Лиснянская И. «У шкатулки ж тройное дно…» (Заметки о «Поэме без героя») // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 34–36.

220. Лиснянская И. Шкатулка с тройным дном. Калининград, 1995.

221. Литвинникова О.И. «Время» в художественной картине мира // Филologos. 2010. № 1-2. С. 60–68.

222. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979.

223. Лихачев Д.С. Ахматова и Гоголь // Он же. Литература – Реальность – Литература. Л., 1981. С. 173–179.

224. Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987.

225. Лой А.Н. Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство», Киев, 1978.

226. Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. М., 1991.

227. Лосев Л.В. Герой «Поэмы без героя» // Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 109–122.

228. Лосев Л.В. Нелюбовь Ахматовой к Чехову // Звезда. 2002. № 7. С. 210–215.

229. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992–1993.

230. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.

231. Лунквист Б. Роль маски в русском модернизме: ряженые в «Поэме без героя» Ахматовой // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1998. Т. 15. С. 104–113.

232. Любинская Л.Н., Лепилин С.В. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований. М., 2002.

233. Люсый А.П. Крымский текст в русской литературе. М., 2003.

234. Майорова Е.В. Структура городского пространства в романе Г. Казака «Город за рекой» (к постановке пространства) // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2007. № 3, ч. 2. С. 37–42.

235. Максимов Д.Е. Несколько слов о «Поэме без героя» // Блоковский сборник. Тарту, 1985. Вып. 6. С. 137–158.

236. Мартьянова О.В. Изучение лирики и поэмы «Реквием» Анны Ахматовой в школах с родным (нерусским) языком обучения Республики Татарстан: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. М., 2005.

237. Медриш Д.Н. Структура художественного времени // Ученые записки Волгоградского пединститута им. А.С. Серафимовича. 1967. № 21. С. 121–142.

238. Мейлах М., Топоров В. Анна Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and poetics. 1972. № 15. С. 29–75.

239. Меркулова И.И. Хронотоп дороги в русской прозе 1830–1840-х годов: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Самара, 2007.

240. Местергази Е.Г. Литература и реальность в XX веке // Литература и реальность: XX век: Сборник статей. СПб., 2007. С. 39–47.

241. Минакова И.А. Художественное время как ключ к ментальному и психологическому пространству личности автора // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета.

Сер.: Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. 2009. № 12. С. 20–29.

242. Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб., 2004. Кн. 3. С. 97–102.

243. Мирский Д.С. Повествовательная и лирическая поэзия после Ломоносова // Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. Лондон, 1992. С. 81–85.

244. Михайлов Н.Н. Теория художественного текста. М., 2006.

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

246. Михайлова М.В. Время литературы и время царства: теологический аспект темпоральности художественного текста // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2015. Т. 16. № 2. С. 20–27.

247. Модина Г.И. Пространство и время в исторических романах Диккенса «Барнеби Радж» и «Повесть о двух городах»: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. СПб., 1997.

248. Мок-Бикер Э. «Коломбина десятых годов...» (Ольга Глебова-Судейкина и русские поэты). Париж–СПб., 1993.

249. Молчанов О.Б. Проблема времени в современной науке. М., 1990.

250. Морозов Д.В. Художественное время и пространство в русскоязычных романах В. Набокова 1920–1930 годов: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Кострома, 2007.

251. Морозов Д.В. Художественное пространство-время в романе Набокова «Машенька» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2007. № 1. С. 165–169.

252. Мостепаненко А.М. Пространство и время в макро-, мега- и микрокосмосе. М., 1974.

253. Мостепаненко А.М., Мостепаненко В.М. Четырехмерность пространства и времени. Л., 1966.

254. Мочульский К.В. Поэтическое творчество Анны Ахматовой // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 44–52.

255. Муравьева И. Анна Ахматова и Фонтанный дом // Звезда. 1996. № 3. С. 200–205.

256. Мурин Д.Н. Петербургский литературный текст // Русская словесность. 2007. № 8. С. 6–12.

257. Мусатов В.В. Центральная коллизия в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Творчество писателя и литературный процесс: Жанрово-стилевые проблемы: Межвуз. сб. научных трудов. Иваново, 1987. С. 59–69.

258. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: От Анненского до Пастернака. М., 1992.

259. Мусатов В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998.

260. Мусатов В. «В то время я гостила на земле…». Лирика Анны Ахматовой. М., 2007.

261. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989.

262. Невинская И.Н. В то время я гостила на земле. (Поэзия Ахматовой). М., 1999.

263. Нива Ж. Барочная поэма // Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 99–108.

264. Никитина И.П. Пространство мира и пространство искусства. М., 2001.

265. Никитина И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук. М., 2003.

266. Никифорова Л.Л. «Реквием» Анны Ахматовой и Марие Ундер (к 50-летию нью-йоркского издания поэмы) // Вопросы русской литературы. 2016. № 4 (38-95). С. 156–170.

267. Носик Б. Анна и Амедео. М., 2005.

268. Носков А.В. Онтология времени и онтология пространства как основания различения фундаментальных ориентаций в философии:

Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Томск, 1996.

269. Обухова О. Заметки о поэтике Анны Ахматовой // La Pietroburgo di Anna Achmatova. Bologna, 1996. С. 100–110.

270. Обухова О.Я. Москва Анны Ахматовой // Лотмановский сборник. М., 1997. Вып. 2. С. 695–702.

271. Ольшанская Е. Анна Ахматова в Киеве // Серебряный век: Приложение к журналу «Ренессанс». Киев, 1994. С. 5–27.

272. Онипенко Н.К. Теория коммуникативной грамматики и проблема описания русского синтаксиса // Русский язык в научном освещении. 2001. № 2. С. 107–121.

273. Орлова Е. Литературная судьба Н.В. Недоброво. Томск–М., 2004.

274. Орлова Е. Николай Недоброво: Судьба и поэзия // Вопросы литературы. 1998. № 1. С. 134–155.

275. Орлова Е.В. Театральное пространство в структуре художественного пространства: системный анализ // Аналитика культурологи. 2010. № 18. С. 32–41.

276. Орлова Е.И. На границе живописи и поэзии // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 69–81.

277. Орлова И.А. Образ дали в поэзии А.С. Пушкина // Русская речь. 2008. № 4. С. 9–13.

278. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 119–123.

279. Осадчий М.А. Русский язык на грани права: Функционирование современного русского языка в условиях правовой регламентации речи. М., 2016.

280. Павлова М.М. Мотивы балета в «Поэме без героя» // Сергей Дягилев и художественная культура XIX-XX веков: Материалы науч. конф., 17–19 апреля 1987 г. Пермь, 1989. С. 140–149.

281. Павлова Т.Л., Ларина Н.А. Диалогическое пространство переписки Валерия Брюсова и Нины Петровской как способ конструирования художественного пространства романа «Огненный ангел» // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3. С. 258–267.

282. Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество: Книга для учителя. М., 1991.

283. Павловский А.И. Поэма начала и роман конца (Роман «Пирамида» Л. Леонова и «Поэма без героя» А. Ахматовой) // Русская литература. 1999. № 4. С. 68–73.

284. Павловский А.И. XX век: Катастрофичность мира и художественное сознание эпохи (Роман «Пирамида» Л. Леонова и «Поэма без героя» А. Ахматовой) // Леонид Леонов и русская литература XX века. СПб., 2000. С. 50–56.

285. Панкратова М.Н. «Световая» лексика и пространство «угла» в творчестве Ф.М. Достоевского // Филологический журнал. 2007. № 1. С. 174–182.

286. Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003.

287. Парнис А.Е., Тименчик Р.Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1983. С. 160–262.

288. Пахарева Т.А. «Невстреча»: Анна Ахматова и Жан Кокто в мифологическом пространстве // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 81–96.

289. Пепе И. Пространственность, предлоги, локальные отношения, картины мира и явления асимметричности // Вестник Московского Университета. Сер. 9: Филология. 2004. № 3. С. 61–74.

290. Пивоварова И.А. Мифопоэтическое пространство в художественном мире прозы А.А. Кондратьева // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2012. № 1. С. 34–40.

291. Пинежанинова Н.П. Автобиографические координаты в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой // История и мифология: Проблемы научной и образовательной интеграции на рубеже тысячелетий: Материалы Международной конференции (2–5 февраля 2000). Петрозаводск, 2000. С. 261–266.

292. Пискунова С.И. От Пушкина до «Пушкинского Дома»: Очерки исторической поэтики русского романа. М., 2013.

293. Подгаецкая И.М. Изучение языка и стиля А.П. Чехова. Елабуга, 1959.

294. Попова Н. И., Рубинчик О. Е. Анна Ахматова и Фонтанный Дом. СПб., 2000.

295. Попова Н.С. Время в немецкой художественной картине мира // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. № 2. С. 72–76.

296. Поспелов Г.Н. Проблема литературного стиля. М., 1970.

297. Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.

298. Прокофьева В.Ю. Категория пространство в художественном преломлении: Локусы и топосы // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № 11. С. 87–94.

299. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976.

300. Пунина И. Анна Ахматова в Италии // La Pietroburgo di Anna Achmatova. Bologna,1996. С. 54–64.

301. Пьяных М. Тайнопись Пушкина в исследованиях А. Ахматовой // Русская словесность. 1999. № 2. С. 14–18.

302. Пятигорский А.М. Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа. М., 1996.

303. Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. М., 2004.

304. Раскольников Ф. Пушкин и религия // Вопросы литературы. 2004. № 3. С. 81–112.

305. Ревзина О.Г. Методы анализа художественного текста // Структура и семантика художественного текста. М., 1998. С. 301–316.

306. Ревзина О.Г. Текст: ускользающий объект // Научные доклады филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 2010. Вып. 6. С. 3–15.

307. Рейхенбах Г. Философия пространства и времени. М., 1985.

308. Реформатская Н. С Ахматовой в музее Маяковского (Из воспоминаний) // День поэзии. М., 1973. С. 170.

309. Рецептер В. «Это для тебя на всю жизнь» (А. Ахматова и шекспировский вопрос) // Вопросы литературы. 1987. № 3. С. 195–210.

310. Романова Г.И. Мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема: Монография. М., 2008.

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

312. Рубинчик О.Е. «Казаться литографией старинной…»: Мнимый экфрасис в стихотворении Анны Ахматовой «Предыстория» // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2008): В 2 ч. СПб, 2009. Ч. 2. С. 114–123.

313. Рубинчик О.Е. «Но где мой дом...»: Тема дома у Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2007. Вып. 5. С. 10–52.

314. Руденко М.С. Религиозные мотивы в поэзии Анны Ахматовой // Вестник московского университета. Сер. 9: Филология. 1995. № 4. С. 66–77.

315. Рычкова Е.В. Символическая оппозиция «своего-чужого» пространств в художественном пространстве памятников словесности зауральских старообрядцев // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 10. С. 83–87.

316. Рюткенен М. Гендер и литература: Проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. 2000. № 3. С. 5–17.

317. Рябиничева Т.Н. Художественное пространство Петербурга в аспекте предикации (на материале «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2010. № 2. С. 173–178.

318. Рябцева Н.К. Логический анализ языка: Язык и время. М., 1997.

319. Савелова Л.В. «Пограничное» художественное сознание в прозе Н.С. Лескова 1860–1870-х годов: границы пространства и пространство «границы» // Intuitus mentis русских писателей-классиков. Серия «Poetica». Ставрополь, 2010. С. 105–111.

320. Сагитова Г.Р. Художественное пространство и время в драматургии А. Гилязева // Вестник Башкирского университета. 2007. Т. 12. № 3. С. 106–109.

321. Сазонова Л. И. Литературная культура России: Раннее Новое время. М., 2006.

322. Сазонова-Слонимская Ю.Л. Н.В. Недоброво // Новое русское слово. 1954. № 153: 26 мая. С. 4.

323. Сапаров М.А. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

324. Сахаров В.И. А. Ахматова и М. Булгаков // «Царственное слово»: Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 1. С. 203–206.

325. Сегал Д. Литература как охранная грамота. М., 2006.

326. Селиверстова О.Н. Контрастивная синтаксическая семантика: Опыт описания. М., 1989.

327. Сербина Н.В. Межпредметное пространство в картине как элемент художественного языка // Перспективы науки. 2010. № 3. С. 68–71.

328. Серова М. «Образы Италии» в «Поэме без героя», или ахматовская «история» акмеизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2004. № 3-4. С. 45–52.

329. Серова М.В. «А столетняя чаровница вдруг очнулась…» (О структурных моделях «Поэмы без героя») // Вестник Удмуртского университета (Спец. вып.: Филология). 1999. № 9. С. 99–113.

330. Серова М.В. «Дон Жуана мне не показывали»: О воплощении одного драматического сюжета в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Александр Блок и мировая культура. Великий Новгород, 2000. С. 327–340.

331. Серова М.В. «Поэма без героя» А. Ахматовой: «Тайна» структуры и «структура» тайны // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1998. Вып. 11. С. 225–240.

332. Серова М.В. Театр слова Анны Ахматовой // Драма и театр: Сб. научных трудов. Тверь, 2001. Вып. 2. С. 169–185.

333. Сидорова Т.А. Языковая модель художественного пространства (интерпретация художественного пространства романа Евгения Замятина «Мы» // Классика и современность. Сборник научных работ памяти профессора Ш.З. Галимова. Архангельск, 2003. С. 114–137.

334. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.

335. Симченко О.В. Тема памяти в творчестве Анны Ахматовой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1985. Т. 44. № 6. С. С. 506–517.

336. Синявский А. Раскованный голос // Новый Мир. 1964. № 6. С. 174–176.

337. Скафтымов А.П. Русская литературная критика. Саратов, 1994.

338. Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 173–237.

339. Скороспелова Е.Б., Голубков М.М. На рубеже тысячелетий: литература XX века как предмет научного исследования // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2002. № 2. С. 7–20.

340. Слабких К.Э. Художественное время и пространство лиро-эпоса Анны Ахматовой («У самого моря», «Путем всея земли», «Реквием», «Поэма без героя»). М., 2008.

341. Слабких К.Э. Художественное пространство в «Поэме без героя» А. Ахматовой и «Божественная комедия» Данте // Вестник Московского государственного областного университета. Сер.: Русская филология. 2010. № 2. С. 162–168.

342. Слабких К.Э. Художественное пространство в «Реквиеме» А.А.Ахматовой и «Божественной комедии» Данте // Известия Смоленского государственного университета. 2010. № 1. С. 19–31.

343. Слабких К.Э. Художественный мир лиро-эпоса А.А. Ахматовой в современной интерпретации и критике последнего десятилетия (1999–2009):

Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2010.

344. Служевская И. Китежанка: Поэзия Ахматовой: Тридцатые годы. М., 2008.

345. Смирнов И.П. К изучению символики Анны Ахматовой (раннее творчество) // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова. Л., 1971. С. 279–287.

346. Смирнова М.В. Герой пути и путь героя в романе А. Битова «Улетающий Монахов» // Вестник СПбГУ. Сер.9. 2008. № 3, ч. 1. С. 18–25.

347. Смола О. «Черный вечер. Белый снег…»: Творческая история и судьба поэмы Александра Блока «Двенадцать». М, 1991.

348. Солнцева Н.М. Сергей Есенин. М., 2000.

349. Солонович Е. К истории двух стихотворений А. Ахматовой // Вопросы литературы. 1994. № 5. С. 302–304.

350. Сорокина Е.Р. Религиозные мотивы в поэзии Н. Гумилева и А. Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 229–236.

351. Спендель де Варда Й. Образ Италии и ее культуры в стихах Анны Ахматовой // Ахматовские чтения: Тайны ремесла. М., 1992. Вып. 2. С. 69–74.

352. Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С. 168–202.

353. Степанов Н.Л. Лирика Пушкина: Очерки и этюды. М., 1974.

354. Сунгуров А.Ю. Хронотоп как инструмент регионального политического анализа // Полис. 2003. № 6. С. 62–70.

355. Таборисская Е.М. Петербургский маскарад как литературно-культурный феномен XIX – середины XX вв. // Печать и слово Санкт–Петербурга: Сб. науч. тр. СПб., 2003. С. 283–290.

356. Таборисская Е.М. Театр исторических теней А.А. Ахматовой // Печать и слово Санкт-Петербурга: В 2 ч. СПб., 2009. Ч. 2. С. 124–138.

357. Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011.

358. Тамарченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2006. С. 340–341.

359. Тарановский К.Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Он же. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 372–403.

360. Тарасова Н. Живая совесть //Анна Ахматова: Pro et contra. СПб., 2005. С. 262–267.

361. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М., 1986.

362. Тиме Г.А. О феномене русского путешествия в Европу в Европу. Генезис и литературный жанр // Русская литература. 2007. № 3. С. 3–18.

363. Тименчик Р. Д. Чужое слово у Ахматовой // Русская речь. 1989. № 3. С. 33–36.

364. Тименчик Р. К анализу «Поэмы без героя» А. Ахматовой // Материалы XXII научной студенческой конференции. Тарту, 1967. С. 121–123.

365. Тименчик Р. К генезису ахматовского «Реквиема» // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 215–216.

366. Тименчик Р. О «библейской» тайнописи у Ахматовой // Звезда. 1995. № 10. С. 201–207.

367. Тименчик Р.Д. Анна Ахматова в 1960-е годы. М., 2005.

368. Тименчик Р.Д. Заметки о «Поэме без героя» // Ахматова А.А. Поэма без героя: В 5 кн. М., 1989. С. 3–25.

369. Тименчик Р.Д. Из именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2007. Вып. 5. С. 37–83.

370. Тименчик Р.Д. Ольга Глебова-Судейкина: Первое приближение // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 213–219.

371. Тименчик Р.Д. Портрет Владыки Мрака в «Поэме без героя» // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 200–204.

372. Тименчик Р.Д. Текст в тексте акмеистов // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 14. С. 65–75.

373. Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Ахматова и Кузмин // Russian Literature. 1978. Т. VI. № 3. С. 241–256.

374. Ткачева Р.А. Художественное пространство как основа интерпретации художественно мира: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тверь, 2002.

375. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика: Сб. статей. М., 1983. С. 355–369.

376. Томашевский Б.В. Краткий курс поэтики: Учебное пособие / Вступ. статья, примечания Л.В. Чернец. 4-е изд. М., 2007.

377. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.

378. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.

379. Топоров В.Н. Текст: Семантика и структура. М., 1983.

380. Топорова Т.В. Семантическая структура древнегерманской модели мира. М., 1994.

381. Трифонова Н.С. Метафора в ранней лирике Ахматовой («Вечер» – «Белая стая» – «Anno Domini»): Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2005.

382. Трубников Н.Н. Время человеческого бытия. М., 1987.

383. Тураева З.Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное. М., 1979.

384. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 1924.

385. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

386. Урванцев Г.В. Освоение метальных пространств в художественных произведениях, относящихся к различным видам дискурса // Гуманитарный вектор. 2016. Т. 11. № 5. С. 92–99.

387. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000.

388. Фадеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М., 2007.

389. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: Пространство и время. Рига, 1988.

390. Федорова М.Н. Периферийное время и способы его выражения в художественных повествовательных текстах // Вестник Бурятского государственного университета. 2007. № 7. С. 76–81.

391. Филиппов Б. Статьи о литературе. Лондон, 1981.

392. Финкельберг М. О герое «Поэмы без героя» // Русская литература. 1992. № 3. С. 207–224.

393. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

394. Фокин П. Ахматова без глянца. СПб., 2008.

395. Фоменко О.Е. Православно-христианские основы творчества Анны Ахматовой: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Нерюнгри, 2000.

396. Фридман А.А. Мир как пространство и время. М., 1965.

397. Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 194–203.

398. Хазанкович Ю.Г. Хронотоп и хронотопические ценности // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 4. С. 173–176.

399. Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.

400. Хайнжамц О.-Э. Приметы времени в языке художественной прозы Ю. Нагибина // Русская словесность. 2007. № 1. С. 67–69.

401. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.

402. Хализев В.Е. Восьмая глава «Евгения Онегина» (Опыт интерпретации) // Литература в школе. 1998. № 3. С. 12–19, 30.

403. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2004.

404. Хамзина К.М. Художественное время и пространство в казахских повестях (70-е–80-е годы XX века) // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2011. № 1. С. 162–164.

405. Хань Ц. Образ женщины России: Поэма «Реквием» А.А.Ахматовой // Экология языка и речи: Материалы Международной научной конференции.

Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина. 2014. С. 117–118.

406. Хейт А. Поэтическое странствие. М., 1991.

407. Холиков А.А. Биография писателя как жанр: Учебное пособие. М., 2010.

408. Холиков А.А. Прижизненное полное собрание сочинений как структурно-семантическое единство в творчестве русских писателей (Д.С. Мережковский): Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2014.

409. Хренков Д. Анна Ахматова в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. Л., 1989.

410. Цивьян Т. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя»: Материалы к поэтике Анны Ахматовой // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. 5. С. 255–277.

411. Цивьян Т.В. Античные героини – зеркала Ахматовой // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 29–33.

412. Чайковская И. В ахматовском зеркале // Нева. 2006. № 3. С. 249–255.

413. Чапаева Л.Г. Пространство и время в идеологическом дискурсе славянофилов и западников в 30-40 гг. XIX в. // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2007. № 2. С. 32–38.

414. Черашняя Д.И. Динамика сюжета: Встречное движение времени в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама // Человек.RU. 2010. № 6. С. 214–215.

415. Чередниченко В.И. Реалистические формы изображения действительности. Тбилиси, 1986.

416. Чередниченко В.И. Типология временных отношений в лирике. Тбилиси, 1986.

417. Чернец Л.В. Литературные жанры. М., 1982.

418. Чернец Л.В. О «внесценическом» времени и пространстве // Человек и филология. 2009. № 1. С. 67–75.

419. Чернец Л.В. О темпах повествования в эпических произведениях // Труды и дни. Памяти В.Е. Хализева: Сборник статей. М., 2017. С. 394–407.
420. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008.
421. Чех А. Эйдетический перенос из «Поэмы воздуха» М. Цветаевой в «Поэму без героя» А. Ахматовой // Язык и культура. Новосибирск, 2003. С. 136–160.
422. Членов М.А. Кто кем кому доводится? // Наука и жизнь. 1980. № 12. С. 97–100.
423. Чудаков А.П. Мир Чехова. М., 1986.
424. Чудакова М.О. Пастернак и Булгаков: Рубеж двух литературных циклов // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 14–18.
425. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. 1938–1941. М., 2007.
426. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 2007.
427. Чуковский К. Литература и современность. Статьи о литературе 1964–1965 гг. М., 1965.
428. Чуковский К.И. Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991.
429. Чуковский К.И. Читая Ахматову // Москва. 1964. № 5. С. 200–203.
430. Чумаков Ю.Н. Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // Болдинские чтения. Горький, 1976. Вып. 1. С. 58–72.
431. Шалина И.А. Икона «Христос во гробе» и нерукотворный образ на Константинопольской плащанице // Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира: Тезисы докладов и материалы международного симпозиума. М., 2000. С. 34–37.
432. Шахматов А.А. Учение о частях речи. М., 2006.
433. Шевчук Ю.В. Тема судьбы поэта и истории Отечества в поздней лирике Анны Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 97–115.
434. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966.
435. Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1939.
436. Шкловский В.Б. Избранное: В 2 т. М., 1983.

437. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983.

438. Шпенглер О. Закат Европы. М., 2009.

439. Шуб М.Л. Художественное пространство сквозь призму современных философско-культорологических концепций // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2007. № 12. С. 87–93.

440. Шубина А.О. Художественная картина мира как концептуализированное художественное пространство // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер.: Лингвистика. 2010. № 1. С. 10–12.

441. Шульдишова А.А. Музыкальные образы в поэтических произведениях А. Ахматовой и А. Блока: Вопросы современного изучения // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2008. Вып. 6. С. 237–249.

442. Шульц С.С., Склярский В.А. «Бродячая собака»: Век нынешний – век минувший. СПб., 2003.

443. Шутая Н.К. Сюжетные возможности хронотопа «присутственное место» и их использование в произведениях русских классиков XIX в. (на примере прозаических произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и Л.Н. Толстого) // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2005. № 5. С. 64–75.

444. Шутая Н.К. Художественное время и пространство в повествовательном произведении (на материале романа Ф.М. Достоевского «Бесы»): Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1999.

445. Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII–XIX вв.: Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2007.

446. Щерба Л.В. О трояком аспекте языковых явлений и эксперименте в языкознании // Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

447. Щербак Н.Ф. Пространственно-временные особенности художественного нарратива (игра со временем в романе Владимира Набокова «Ада») // Актуальные проблемы языкознания. 2018. №. 7. С. 168–171.

448. Щукин В.Г. О филологическом образе мира (философские заметки) // Вопросы философии. 2004. № 10. С. 47–64.

449. Эйнштейн А. Собрание научных трудов. Москва: Наука, 1966.

450. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа. Пб., 1923.

451. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Он же. О поэзии. Л., 1969. С. 327–511.

452. Эпштейн М. Хроноцид: Пролог к воскрешению времени // Октябрь. 2000. № 7. С. 157–171.

453. Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1997.

454. Юнусов В.Ш. По следам времени (К вопросу об изучении исторической прозы Шамиля Алядина) // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Сер. : Филология. Социальные коммуникации. 2012. Т. 25 (64). № 3. 2012. С. 71–74.

455. Юрасова Н.Г. Пространство и время в пространственном мире В.В. Маяковского: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Нижний Новгород, 2008.

456. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: За и против. М., 1975. С. 193–230.

457. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., 1994.

458. Ястребов А.Я. Художественное пространство и художественное время // Введение в литературоведение. Учебник для вузов / Под общ. ред. Л.М. Крупчанова. 2-е изд., испр. М., 2000. С. 258–274.

459. Fiedler L.A. Archetype and Signature: The Relationship of Poet and Poem // No! in Thunder: Essays on Myth and Literature. Boston, 1960. P. 309–328.

460. Jakobson R. Linguistics and Poetics // The Discourse Reader. L. & N.Y., 1999. P. 48–54.