

2. Малиновская Л. Н. Семантическое поле Бахчисарайского фонтана («слез») в контексте исламской традиции // История и археология юго-западного Крыма: Сборник научных трудов. – Симферополь: Таврия, 1993.
3. Вся Россия. – Т. II. – Санкт-Петербург, 1901.
4. Коран. Перевод с арабского академика И. Ю. Крачковского. – Москва: Дом Бируни, 1990.
5. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889-1966. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: Индрик, 2008.
6. Ахматова А. А. Сочинения. В 2 т. – Москва: Художественная литература, 1986.
7. Бахчисарайский государственный историко-культурный заповедник: Путеводитель. – Симферополь: ИПП «Таврия», 2000.
8. Бахчисарай: Фотоальбом. Фотограф Н. П. Орлов. – Киев: Мистецтво, 1983.
9. Бронштейн А. И. «В Бахчисарай приехал я больной...» // «К пределам дальным...»: Очерки путешествия А. С. Пушкина по Крыму / Под редакцией профессора В. П. Казарина. – Симферополь: Крымский Архив, 2010.
10. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 16 т. – [Москва-Ленинград]: Издательство АН СССР, 1937-1949; Т. 17 (справочный). – 1959.
11. Москвич Г. Иллюстрированный практический путеводитель по Крыму. – Издание 25-е. – СПб., 1913.
12. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. – Изд. 3-е, доп. – Санкт-Петербург: «Академический проект», 1998.
13. Ахматова А. А. Сочинения. В 2 т. – Москва: Правда, 1990.
14. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы // Составление, подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. – Изд. 2-е. – Ленинград: Советский писатель, 1977. – (Библиотека поэта. Большая серия).
15. Муравьев-Апостол И. М. Путешествие по Тавриде: В 1820 году. – СПб., 1823.
16. Художники братья Чернецовы и Пушкин. – СПб: Государственный Русский музей, 1999.
17. Чертежи Ханского дворца 1820 и 1823 годов И. Колодина // ЦГИА, Ф. 1488, оп. 4, д. 159.
18. Маркевич А. И. К истории Ханского Бахчисарайского дворца // ИТУАК. – 1895. – № 23.
19. Сумароков П. И. Досуги Крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду. В 2 ч. – СПб., 1803-1805.
20. Новикова М. А. Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. – Москва: Наследие, 1995. – Серия «Пушкин в XX веке».

ФОРМИРОВАНИЕ РЕЦЕПЦИИ ЧИТАТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ АНАЛИЗА СТИХОТВОРЕНИЯ АХМАТОВОЙ «НЕ ЛЮБИШЬ, НЕ ХОЧЕШЬ СМОТРЕТЬ?»

Проблемы рецептивной эстетики сегодня актуализированы как в литературоведении, так и в методике преподавания литературы, поскольку в современном переполненном информацией коммуникативном пространстве реальному читателю трудно сориентироваться в выборе произведений, сложно отделить зёрна от плевел. Особенно остро встают рецептивные проблемы перед теми, кто берет на себя ответственность выступить посредником между творчеством великого писателя и читателем. Не может не учесть реальные трудности времени и педагог-словесник, чаще всего первым вводящий сегодняшних старшеклассников в творческий мир Анны Андреевны Ахматовой.

Как помочь читателю, пребывающему преимущественно в визуализированном культурном пространстве и имеющему возможность для широкого интеллектуального выбора, избежать поверхностного восприятия ахматовского слова, постичь его глубинное содержание и ценностный смысл?

Перед автором статьи поставлена цель: раскрыть продуктивность формирования рецепции реальных читателей лирики Ахматовой в деятельностном подходе, предполагающем их активное участие в сотворческом смыслообразующем диалоге с текстом и автором. Безусловно, для читателя привлекательна сама по себе личность поэта, самодостаточны для восприятия стихи «Вечера» и «Четок». Но эмоционально воспринять лирические образы, идентифицировать собственные эмоции с чувствами лирической героини, реконструировать «места неопределенности» (Я. Мукаржовский), ощутить недоговоренное художником, пройти вместе с ним процесс художественного познания и, наконец, осознать значимость мысли, «кристаллизирующейся» в тексте, – значит, во многом стать сотворцом произведения, сделать его своим. В читательской деятельности и формировании эстетической рецепции особенно важно понимание того, что смысл рождается только в непосредственном (синергетическом) процессе анализа текста.

Анализ одного лирического шедевра – трудная и увлекательная задача, решением которой могут заниматься разные аналитики, разными путями двигаясь к выявлению смыслового инварианта произведения. Надо признаться, что импульсом для написания статьи и обращения к проблеме анализа лирики А. А. Ахматовой стала весьма заметная публикация в «Крымском Ахматовском сборнике» трёх авторов, предложивших «три прочтения» одного лирического произведения [6]. Ахматоведы Т. В. Цивьян, Т. А. Пахарева, Г. М. Темненко избрали разные методы исследования стихотворения «Летний сад», наглядно продемонстрировав потенциальные возможности разных подходов на пути аналитического проникновения в богатейшее содержание произведения, поиска его глубинной смысловой перспективы, нахождения идейного инварианта. Примечательно, что с содержанием этих работ коррелирует статья Л. Г. Кихней и Т. С. Кругловой [4], в которой внимание сфокусировано на диалоговой природе ахматовской лирики и раскрываются методологические предпосылки для её изучения в диалоговом ключе, созданные М. М. Бахтиным, Ю. М. Лотманом и другими учеными. Именно через диалоговый метод может быть реализован деятельностный подход в работе с реальным читателем-старшеклассником.

Как показывает опыт, продуктивность анализа одного стихотворения предопределена многими факторами. Но прежде всего необходим текст, вводящий в художественный мир поэта, значимый в истории развития художника, содержащий знаковые черты поэтики, удобный и наглядный для выработки аналитических алгоритмов, программирующих дальнейшую читательскую деятельность. Мы выбрали вторую (центральную) часть стихотворного цикла «Смятение» (1913), рассматриваем его как отдельное самостоятельное произведение. В нём рельефно проявляются ключевые характеристики авторского стиля, содержится кульминация развития лирических чувств героини «Смятения», психологически выразительных и доступных пониманию юных читателей.

*Не любишь, не хочешь смотреть?
О, как ты красив, проклятый!
И я не могу взлететь,
А с детства была крылатой.
Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица,*

***И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.***

Тема стихотворения, при первичном восприятии широко формулируемая как тема юношеской влюблённости, близка старшим подросткам, актуализирует их опыт. Явно имеется читательское предпонимание, столь необходимое для мотивации читательской деятельности в поиске авторской концепции. Однако этого недостаточно, чтобы пробудилась мысль, началось углубленное аналитическое проникновение в семантику текста. Сегодня не срабатывает (пусть даже мастерски использованный) описательный метод. Читатель должен лично пережить «эффект присутствия» в художественном пространстве, как бы убедиться в адресованности текста персонально ему.

С литературоведческой и методической точки зрения весьма значимо, что в стихотворении «Не любишь, не хочешь смотреть?» есть та диалоговая основа, которая позволяет установить активное взаимодействие читателя с текстом, с лирической героиней и автором. Так, только в читательском сознании возможно ассоциативное наполнение разными смыслами образа, созданного оксюморонным оборотом «О, как ты красив, проклятый!». Именно читателем будет установлена связь между этой строкой и следующей «И я не могу взлететь...» и заполнен смысловой разрыв между ними, будут поняты функции художественных приёмов ретроспекции и метафоры. Читателю предстоит вывести словесную формулу идейно-нравственного содержания.

По воле автора «Смятения» читатель осмысливает несколько диалогов: лирической героини и возлюбленного, её с внутренним Я, автора и читателя. Структурный приём диалога, имманентная диалогичность текста, адресованность его читателю создают базу для применения диалогового метода и методического приёма «Диалог Автора и Читателя». Здесь уместно подтвердить правильность выбранной стратегии анализа литературоведческими наблюдениями, в которых отмечается, что «... для многих ахматовских стихотворений характерна установка на диалог с адресатом, стоящим вне пространства произведения... Этот адресат – потенциальный собеседник, слушатель может быть конкретной личностью, неким существом или отвлечённым понятием» [4, с.114]. Таким образом, методические формы анализа подсказаны самим текстом, адекватны поэтике произведения.

Настроить на анализ, вовлечь в деятельностный аналитический процесс помогает прием «эффекта удивления». Юного читателя удивляет, что это «чисто женское стихотворение» написано как будто о нём самом. Его привлекает возможность испытать собственные аналитические способности. Удивляет и стимулирует читательскую мыследеятельность и предложение вступить в диалог с автором и быть достойным общения с ним.

Мы уже знаем: одно из главных правил успешного ведения диалога – это понимание языка собеседника. Уже усвоены инвариантные качества лирической поэтики: многозначность поэтического слова, семантическая значимость фонетики и синтаксиса, целостность структуры и т. д. Цели данного анализа: раскрыть авторскую концепцию, определить некоторые знаковые черты лирики А. А. Ахматовой.

Начнём диалог с автором. Отметим: Ахматова устанавливает контакт с читателем с первых «нот» текстовой партитуры. В ней прочитывается откровенное и искреннее излияние чувств, доверие к читателю, который посвящается в драму любви, так как сам, может быть, уже испытывал «души неопытной волненья» (А. С. Пушкин). Исповедальный жанр органично включает в себя элементы размышления, осмысления событий личной жизни.

Решая вместе с автором психологическую задачу, попытаемся понять, кто он, виновник страстной влюблённости лирической героини. Композиционно именно мужской образ выдвинут на первый план, что мотивировано и психологически – это доминирующий образ, фокусирующий внимание автора и читателя. Преломленный через сознание героини, он, безусловно, в большей мере выдает особенность её восприятия возлюбленного, в котором выделяется ответная реакция на женские волнения: «*Не любишь, не хочешь смотреть?*»

Главная и единственная черта портрета в первой строфе – «*красив, проклятый*». Обращение, выраженное субстантивированным прилагательным *проклятый*, типично для разговорной речи. Читатель сам поясняет смысл оксюморонного словосочетания, ориентируясь на типичность ситуации, схожесть женских переживаний. Семантика оксюморона понятна читателю: так передаётся пагубное ощущение страсти как наваждения, не поддающегося разумному объяснению и всецело подчиняющего человека.

В оксюморе скрыта внутренняя противоречивость любовного чувства. Как замечает Л. Гинзбург, «в острых оксюморонах Ахматовой – кратчайшее лирическое выражение диалектики души» [2, с. 346]. Оно

может быть разъяснено с помощью психологического комментария. Предпочтение внешним данным весьма характерно для возраста, который столь памятно описан А. С. Пушкиным, изобразившим «Татьяны милый идеал» в период, когда «пора пришла, она влюбилась». В пору «юности мятежной» именно внешняя привлекательность кажется самой главной; красота внутренняя часто не угадывается и достойно не оценивается.

Важен композиционный переход от первого четверостишия ко второму, подчеркивающий изменение ракурса поэтического изображения и траектории виденья героини: от внутреннего отношения («*не любишь*») – к взгляду со стороны («*не хочешь смотреть*»), открывающему, казалось бы, возможность более объективного узнавания личности. Однако далее следует выражение состояния героини и затем интенционально повторяется деталь «**красный тюльпан**». Почему именно этой детали отведена ключевая роль в восприятии любимого?

Подчеркнем, эстетическая весомость этой детали неоспорима. Здесь нельзя не согласиться с А. И. Павловским: «Не правда ли, стоит этот тюльпан, как из петлицы, вынуть из стихотворения, и оно немедленно померкнет!.. Почему? Не потому ли, что весь этот молчаливый взрыв страсти, отчаяния, ревности и поистине смертной обиды – одним словом, всё, что составляет в эту минуту смысл ее жизни, всё сосредоточилось, как в красном гаршинском цветке зла, именно в тюльпане...» [5, с. 21]. К тому же конкретная вещь детали делает её почти осязаемой для читателя, побуждает к поиску смысла.

Реальные читатели всегда склонны давать разные толкования символики образа, тому способствует и комментарий. Тюльпан был символом гаремов, потому что на Востоке ценился как экзотический цветок. В Голландии он приносил баснословную прибыль биржевым игрокам. Цветок в петлице – это признак денди. Но в Германии, например, смотрели на него как «на цветок без души, цветок внешней красоты» [3, с. 121]. Он был знаком ординарности личности: «... как тюльпан, ты пуст» [3, с. 121], – писал один из немецких писателей. Из многих толкований образа нами будут избраны те значения, которые соответствуют целостному смыслу произведения. Автор многое недоговаривает, оставляя возможность читателю самому домыслить ситуацию. Важно помнить: таким образом еще раз подтверждается значимость читателя как активного участника смыслообразовательных процессов текста.

При анализе образа надо констатировать следующее: в этом стихотворении нигде нет указаний на качества возлюбленного, вызвавшие симпатию или даже любовь. Нет и непосредственного контакта с ним – всё заменил *«красный тюльпан»*. Такое наблюдение убедительно подтверждается при раскодировании смысла художественных минус-приёмов: в тексте нет даже намеков на высокие качества, ассоциирующиеся с духовной близостью, высокой любовью. Правда, контекст всего цикла частично компенсирует эту недоговоренность: *«И загадочных, древних ликов / На меня поглядели очи...»*. Можно предположить, что в кульминационный момент смятения чувств героиня забывает о том прекрасном в любимом, что делает его взгляды *«как лучи»* – она остро воспринимает лишь состояние разобщённости. Это делает тюльпан и конкретным знаком близкого присутствия героя – и знаком его «закрытости» – он не хочет *смотреть*, и её восприятию доступны лишь внешние черты его облика. Тюльпан одновременно и личностен и безличен: он принадлежит *ему*, но в то же время тюльпан в петлице – модное мужское украшение. Это метонимическая деталь, часть того целого, которое для героини *загадочно* и непонятно, недоступно.

Образ лирической героини сложнее и богаче, чем мужской персонаж. Кто же она, главный участник диалога? Какие художественные компоненты являются ключевыми для ее характеристики и выявления мотивации поведения, размышлений?

Неординарность её натуры обнаруживается в осмыслении личностно значимого события, вызвавшего смятение, обиду, горечь. Синтаксис первых стихов (вопросительное и побудительное предложения), трижды повторяющаяся в одном четверостишии частица *не* (*не любишь, не хочешь смотреть, не могу взлететь*) – это откровенный крик души, лирическое «протоколирование» интимных чувств. Амфибрахий, перекрёстная рифмовка, чередование женских и мужских окончаний сближают стилистику стихотворения с русской народной песней, выплескивающей наружу напряжённость драмы женской любви.

Самое главное в героине, её индивидуальность раскрывает слово-образ, стоящее в сильной позиции концовки первого четверостишия: *«И я не могу взлететь, / А с детства была крылатой»*. В тексте нет авторской интенции, уточняющей значение эпитета. А внутренний и внешний контексты дают возможность толковать его очень широко. Во-первых, возможность летать – крылатость предполагает особое пространство бытия – небо, воздух, высь. О духовной возвышенности

как сущности героини говорит и лексика, посредством которой создан её автопортрет: выстраивается словесно-образный ряд *взлететь – крылатой – очи*. Во-вторых, в метафоре заключено традиционное сравнение художественного творчества с духовным взлетом. Крылатость – это символ поэтической натуры. Крылатый Пегас – символ поэтического вдохновения. У Цветаевой о Блоке сказано: «Крылья его надломаны». У Маяковского о творческом труде: «А что если я десяток пегасов загнал за последние пятнадцать лет?!». В-третьих, контекстуальными синонимами, выражающими психологическое состояние, к эпитету *крылатой* являются *свободной, независимой, вольной*. Сама Ахматова уверенно заявляла: «Много счастья уготовано / Тем, кто волен на пути». В памяти наших читателей ассоциативно возникает монолог Катерины Кабановой: «...отчего люди не летают так, как птицы?...». Интертекстуальные примеры бессчётны. Мы намеренно ограничили смысловое поле образа. Но знаменательно: читателям понятно, что все актуализированные в стихотворении значения слова-образа составляют смысловое единство. Не противоречит нашему толкованию образности, как убедимся далее, и образ богини победы Ники, которую в искусстве изображали крылатой девой с лавровым венком.

В стихотворной лирической новелле, где, как в лирическом тексте, семантически значим каждый компонент, и, как в эпическом жанре, всё подчинено разрешению одной коллизии, полифункциональна и поэтическая деталь *туман*. (*«Мне очи застит туман»*). Она может быть понята в психологическом плане как физиологически точное воссоздание состояния страдающей женщины. Но может быть расшифрована и в ином ключе, например, культурологическом. За словом-образом *туман* закрепились символика романтического мировидения. Не случайно старшеклассники видят связь с романом «Евгений Онегин», в котором юный романтик Владимир Ленский был склонен воспевать *«... разлуку и печаль, / И нечто, и туманну даль, / И романтические розы»*. Туман – намёк на романтическую влюбленность, заблуждение героини, идеализирующей возлюбленного.

Конкретизация и детализация художественных смыслов ключевых образов позволила читателям погрузиться в мир произведения, не схематизировав разбор, увлекши возможностью задействовать и диалогически использовать собственные знания. Продолжится формирование читательской рецепции в более сложной деятельности – функциональном анализе художественных приемов.

Огромную роль в понимании образа героини и смысла произведения играет прием ретроспекции. Смысл использования ретроспекции – в поиске себя, истоков формирования своей личности. Воспоминание о детстве – это возвращение в прошлое, пробуждение мысли, которая должна упорядочить и ослабить экспрессию чувств. Мгновения юности накладываются на постоянные природные качества натуры, что во многом проясняет ситуацию. Подчеркнём, что с позиций психологии автором и лирической героиней правильно избран способ понимания себя. Автор же, программируя течение диалога с читателем, подсказывает и ему верные пути самопознания. Ретроспекция, художественные приемы – сравнение, антитеза, контраст – функционально во многом идентичны психологическим приемам. Они вскрывают внутренние противоречия. Познание своего Я происходит в диалоге со временем, с собой, с возлюбленным и через слово. Благодаря диалогической сущности поэтического слова актуализируются и диалогически активны культурологический, психологический, личностный опыты.

Закономерно и неизбежно в процессе формирования читательской рецепции и обучающего анализа наступает момент, когда столь разнообразный и богатый материал требует систематизации, соотнесения образов с целостным смыслом, сведения воедино фактов и мотивов. Как показывает опыт, в обобщении и продвижении к формульному определению авторской концепции продуктивен анализ мотивной системы.

Мы выделили в стихотворении два главных мотива – смятения и противостояния. Именно их взаимодействие конституирует идейный смысл. Противоположная инвариантная семантика мотивов – быть смятенной (смятой) и иметь силы и возможности бороться – и их сближение-противоборство в текстовом пространстве наиболее приближают читателя к разгадке тайны и идейной сущности произведения.

Лейтмотив смятения в своем развитии достигает апогея именно во второй части цикла. Состояние смятения воплощено во всей противоречивости и контрастности оттенков чувств: обиды и восхищения – любви и проклятия – физического изнеможения и стремления к душевной гармонии – чувства зависимости и желанной свободы – ощущения бесконечности пространства и невольной сосредоточенности на одном предмете. Мотив динамично развивается, обнажая не только психологическую двойственность состояния героини,

но и внутреннее движение чувств и рождающейся мысли. Если психологическое и поэтическое познание начиналось с погружения во внутренний мир (с женского восклицания, рыдания), то симптоматично, что завершается оно приглушением эмоций, объективизацией происходящего.

Мотив противостояния не столь отчётливо заявлен в тексте, но он содержателен, глубок и значим. Всё стихотворение выстроено на антитезе. Противопоставлены: он и она, любовь и презрительное равнодушие, экспрессия чувств и рациональность, она нынешняя и в прошлом, приземлённость и крылатость, страстное желание любить и отвергнутость, он в толпе и она, отстраненная от них, её открытое душевное состояние и его лаконичная внешняя характеристика. Она пытается противостоять всему: ему, отвергающим её любовь, себе теперешней, потерявшей природную крылатость, толпе, частью которой является он, собственной смятенности, переживаемой как ненормальное состояние. Кто же и что победит в противоборстве чувств, мотивов?

Наглядно проследить разрешение коллизии позволяет воссоздание пространственной картины, вырисовывающейся в последнем четверостишии. Методически эффективно для её воспроизведения применение приема работы со стоп-кадром. *«Сливаются вещи и лица,/ И только красный тюльпан,/ Тюльпан у тебя в петлице»*. В кадре – толпа, множество людей, характеристику которых можно дополнить ахматовскими словами: «Все мы бражники здесь, блудницы...». ОН контрастно выделяется красным тюльпаном. Ясно, что подобное обзорное видение происходящего могло появиться только вследствие авторского отстранения от героини от центра события. Её смятение угасает. Включается разум. Начинается освобождение от чар любви, возвращение в свой мир, в родное пространство. Становится еще более очевидным: её пространство – это верх, парение, полет.

Как итог диалога и художественного познания мы можем констатировать формирующуюся в процессе анализа мысль о начавшемся понимании героиней себя, избавлении и исцелении от хаоса и обмана страстной влюбленности. (В следующей части «Смятения» лирический сюжет развивается уже не столь остро). Автора, героиню и читателя объединяет понимание того, что в становлении личности подобная любовь – это событие инициального плана. Достойно пережить его можно в диалоге, через слово. Подчеркнём: понимание возможно только через диалог. Для читателя

понимание авторской позиции становится и самопознанием. Как тут не повторить прекрасную формулу М.М. Бахтина: «Быть – значит общаться диалогически» [1, с.117].

Итак, мы можем сделать вывод о результативности деятельностного подхода, реализовавшегося с помощью диалогового метода, погрузившего читателя в эмоциональное сопереживание мира поэта и смысловую реконструкцию текста, что привело к воссозданию целостного содержания, его осмыслению на аналитическом уровне и концентрированному выражению поэтической мысли. У читателя сформировалось представление о значимости собственной аналитической деятельности. Ему самому удалось определить знаковые черты лирики А. А. Ахматовой, по которым она узнаваема среди других авторов. Это женская исповедальность, психологическая утонченность чувств, романно-новеллистическая лирическая повествовательность, вещьность и предметность, исключительная роль детали, богатство подтекста, акмеистическое освещение через конкретную бытовую реальность общезначимых проблем и другие.

Список литературы:

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. / М. М. Бахтин – М.: Худ. лит., 1986. – 412 с.
2. Гинзбург Л. Я. О лирике. / Л. Я. Гинзбург – М.: Советский писатель, 1974. – 408 с.
3. Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. / Н. Ф. Золотницкий – К.: Довіра, 1994. – 255 с.
4. Кихней Л. Г., Круглова Т. С. К проблеме диалога в лирике / Л.Г. Кихней, Т.С. Круглова. // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник / Сост. И науч. ред. Г.М. Темненко. – Вып. 7. – Симферополь: Крымский Архив, 2009. – с. 113 - 133.
5. Павловский А. И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество: Кн. для учителя. / А. И. Павловский. – М.: Просвещение, 1991. – 192 с.
6. Цивьян Т. В. Об одном стихотворении; Пахарева Т. А. «Летний сад» А. Ахматовой (анализ стихотворения); Темненко Г. М. К вопросу о традиции классицизма в поэзии Ахматовой (стихотворение «Летний сад») / Т. В. Цивьян, Т. А. Пахарева, Г. М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник / Сост. и науч. ред. Г.М. Темненко. - Вып. 7. – Симферополь: Крымский Архив, 2009. – с. 83-111.

УДК 882.0

Е. В. Меркель
Л. В. Яковлева

ОБРАЗЫ «ПРОСТРАНСТВА» И «ВРЕМЕНИ» КАК МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЕ КООРДИНАТЫ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА А. А. АХМАТОВОЙ

Категории пространства и времени, принадлежащие к числу универсальных категорий культуры, являются определяющими в конструировании художественного мира Анны Ахматовой. По мнению А.Я. Гуревича, пространство и время воплощают «мироощущение эпохи, поведение людей, их сознание, ритм жизни, отношение к вещам» [3, 84]. А в поэтическом мироощущении 1910-х годов как раз наметился известный перелом, обусловивший появление нового течения – акмеизма, к которому принадлежала и Ахматова.

Полемика с символизмом актуализировала для акмеистов понятие реального бытия. Для того чтобы философски осознать его самоценность, в художественном сознании поэтов нового поколения должна была определиться новая картина мира. Одним из важных постулатов нового направления стал «искренний пietet к трем измерениям пространства». Так, Мандельштам в «Утре акмеизма» предлагал «смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец. В самом деле: что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить. Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества» [10, с. 143].

Но реабилитация пространства с его тремя измерениями повлекла за собой и реабилитацию *реального* времени. Вот почему уже в первых сборниках Ахматовой мы, во-первых, находим *образно-мотивное* воплощение времени и пространства, разительно отличающееся от аналогичного отражения этих категорий в символистской онтопоэтике), во-вторых, можем наблюдать новое конструирование хронотопа [ср.: 13; 7; 8].

Интересную попытку концептуализации хронотопа ранней Ахматовой предприняла С.Ф. Насруллаева [11, с. 3-12]. Исследовательница, рассмотрев «гнезда постоянно повторяющихся образов», выявила «дистрибутивную корреляцию» категорий пространства и времени в