

0- 773142

На правах рукописи



Козловская Светлана Эдуардовна

**СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА
В ТВОРЧЕСТВЕ АННЫ АХМАТОВОЙ**

Специальность: 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва - 2008

Работа выполнена на кафедре филологических дисциплин факультета
иностранных языков Международного независимого эколого-
политологического университета

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор **Кихней Любовь Геннадьевна**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, доцент **Леднев Александр Владимирович**
Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова

кандидат филологических наук **Галаева Мария Владимировна**
генеральный директор ООО «МедЛенПро»

Ведущая организация:

Тверской государственный университет

Защита состоится 24 октября 2008 года в 15-00 часов
на заседании диссертационного совета Д 212.203.23
при Российском университете дружбы народов
по адресу: 117198, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6, ауд. 436.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Российского
университета дружбы народов по адресу: 117198, г. Москва, ул. Миклухо-
Маклая, д.6.

Автореферат диссертации размещен на сайте РУДН –

Автореферат диссертации разослан 22 сентября 2008

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000439113

Учёный секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Базанова'.

А.Е. Базанова

Общая характеристика работы

Степень изученности темы и актуальность диссертационного исследования. Категория пространства (наряду с категорией времени) – одна из важнейших координат художественного мира произведения. Однако изучение в литературных текстах пространственных отношений началось сравнительно недавно. Как отмечал М.М.Бахтин, основатель «хронотопической» теории в литературоведении, долгое время внимание в основном уделялось анализу временных отношений в отрыве от пространственных.

Между тем, по глубокому суждению П.Флоренского, «миропонимание - это пространствопонимание». Таким образом, изучение пространственных закономерностей художественного творчества представляется весьма актуальной теоретической и историко-литературной проблемой, существенно необходимой для определения целостной картины мира писателя, выявления особенностей композиционного построения его произведений. Не случайно в настоящее время, по выражению В.Н.Топорова, «вырисовываются перспективы особой «специализированной» поэтики, отсылающей как к самому тексту, так и к «правилам» его чтения (литературоведческо-читательский аспект) сквозь призму «пространственности»¹.

Углубленному изучению категории пространства способствовали работы Д.С.Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» (в частности, глава «Поэтика художественного пространства») (1967) и «Внутренний мир художественного произведения» (1968), труды М.М.Бахтина, и прежде всего, его монография «Формы времени и хронотопа в романе» (1975).

В работах Ю.М.Лотмана, основателя московско-тартуской семиотической школы многоаспектно рассмотрены образы замкнутого и открытого пространства, земного и космического, реального и воображаемого. Именно Ю.М.Лотманом введены понятия «семиосфера» и «историко-эпохальные или национальные типы сюжетного пространства». Структурно-семиотическая концепция художественного пространства развернута и в исследованиях В.Н.Топорова и В.В.Иванова. Объектами изучения этих ученых становятся особенности функционирования пространственных моделей, психо-ментальные закономерности их преломления в художественной ткани произведения, индивидуальные образы пространства.

В русле очерченного направления лежит и предпринятое исследование художественного пространства Анны Ахматовой, в творчестве которой отразились как «родовые» закономерности организации пространства (присущие лирике в целом), так и типологические черты пространственной модели, характерные для поэтической традиции серебряного века.

Художественное пространство Ахматовой в литературоведении рассматривается в разных аспектах. Во-первых, в трудах, посвященных проблеме единства художественного мира Ахматовой (здесь прежде всего следует назвать монографии В.В.Мусатова, Т.В.Пахаревой и Л.Г.Кихней) так или иначе затрагиваются принципы пространственной организации лирики Ахматовой – в хронотопическом единстве с категорией времени. Во-вторых, пространственная тематика стала предметом специального исследования в трудах, посвященных частным вопросам специальной поэтики Ахматовой (диссертации

¹ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 282.

Э.М.Свенцицкой, С.Ф.Насруллаевой; статьи В.А.Редькина, О.А.Ссадаковой, Е.А.Подшиваловой, Г.П.Козубовской, О.Давиденко и др.). В-третьих, особенно значимы - в аспекте нашего исследования, литературоведческие труды, в которых моделируются частные локусы ахматовского мира – образы «дома» (работы М.В.Галаевой, О.Е.Рубинчик.), «города» (С.В.Бурдиной, Н.В.Шмидт, В.Ю.Прокофьевой, О.Я.Обуховой, Е.С.Романцевой, И.Вербловской, М.В.Руденко и др.), пейзажные образы (М.Н.Эпштейн), архитектурные образы (С.М.Крутий).

Однако обобщающей работы, в которой были бы структурированы и сведены воедино все эти частные локусы, установлены некие общие структурно-семиотические закономерности, до сих пор не написано, и настоящая диссертация восполняет этот пробел. Все вышесказанное обуславливает **актуальность** изучения предложенной темы.

Объектом исследования является поэтическое творчество Анны Ахматовой. **Конкретный предмет** диссертации — художественное пространство ее поэтического мира. Тема рассматривается на материале лирики и поэм Ахматовой; в качестве основного источника принимается двухтомное издание (Ахматова А. Соч.: В 2 т. М.: Изд-во «Правда», 1990), подготовленное М.М.Кралиным и отличающееся достаточной репрезентативностью. В отдельных случаях материал дополняется шеститомным изданием под редакцией Н.В.Королевой и С.А.Коваленко (Ахматова А. Соч.: В 6 т. М.: Эллис Лак, 2000-2001).

Настоящее исследование имеет **целью** изучить пространственную организацию поэзии Ахматовой в системном ракурсе как важнейший компонент ее художественного мира.

Данная цель предполагает решение следующих задач:

1) на основе базовых литературоведческих представлений о художественном пространстве выявить общие принципы организации художественного пространства в поэтическом творчестве Ахматовой;

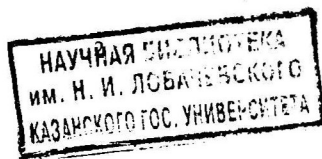
2) вычлнить наиболее репрезентативные образы и мотивы с пространственной семантикой, определить их миромоделирующие и антропологические функции;

3) проследить эволюцию и культурно-мифологические деривации пространственных образов и мотивов в ахматовском творчестве в соотнесенности с авторской картиной мира.

Для достижения поставленных задач мы применили структурно-семиотический, мотивно-семантический, историко-литературный, культурно-мифологический методы исследования. В качестве главных методологических предпосылок, обеспечивающих адекватность анализа, для нас стали работы, посвященные исследованию специфики художественного пространства - В.Н.Топорова, Ю.М.Лотмана, М.М.Бахтина, П.А.Флоренского. Методологический алгоритм, разработанный нами с оглядкой на семиотические механизмы, выявленные ведущими российскими теоретиками, предполагает выделение не просто отдельных образов, но, скорее, системной типологии, парадигмы этих образов – по тому или иному содержательному, структурному или функциональному критерию.

Таким образом, **достоверность полученных результатов** обеспечивается комплексной методологией исследования пространственных феноменов в поэтическом творчестве Ахматовой.

Предваряя конкретный анализ ахматовских текстов, уточним общие семиотические координаты художественного пространства ахматовской лирики. Напомним о том, что **цель** наших штудий не просто описание отдельных образов и мотивов, несущих



пространственную семантику, а выявление определенных архитектурных закономерностей.

Поэтому мы предлагаем гипотетическую модель художественного пространства, воплотившуюся в ахматовском творчестве. Оговоримся, что структурные координаты пространства не заданы изначально в ранней лирике Ахматовой: они постепенно все более отчетливо проступают по мере развертывания ее художественного мира как некой динамической целостности.

Эти структурные элементы пространственной картины мира Ахматовой коррелируют, на наш взгляд, с мифологической миромоделью, корректно изложенной В.Н.Топоровым в статье «Мифопоэтическая модель мира» (Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т.2. М., 1988. С.161-164). Ахматовское художественное пространство, также как и пространство мифа, делится по вертикали на три яруса – верхний, средний и нижний; а также существенную роль в его структурировании играет горизонтальная ось координат. Оговоримся, что структура пространства лирики Ахматовой богаче и разнообразнее предложенной схемы, она включает большее число компонентов, обладает вариативностью и гибкостью.

Прежде всего, в художественном мире Ахматовой, в силу родовых свойств лирики, пространство существует не само по себе – оно как бы продолжение бытия лирической героини. Поэтому отдельного рассмотрения заслуживают мотивы пространственного движения лирической героини Ахматовой, которые связаны как с вертикальной (движение вверх или вниз), так и горизонтальной осями.

Поэтому существенными семиотическими категориями при анализе образной парадигмы пространства в творчестве Ахматовой для нас являются такие понятия как бинарная оппозиция, внешнее – внутреннее пространство, здесь – там, открытое – закрытое, реальное – мнимое (мифологическое), чему соответствуют различные модели движения: вертикальная, горизонтальная, центробежная – центростремительная, возвратная, деструктивная.

При этом все эти пространственные зоны, как вертикальные, так и горизонтальные, а также виды движения обретают такие аксиологические характеристики, как «положительное - отрицательное», «свое - чужое», «мнимое - явное». Отсюда можно предположить, что и сам феномен границы обретает аксиологические функции и особую структурную значимость в художественном пространстве Ахматовой.

Положения, выносимые на защиту:

1. Пространственная модель мира в творчестве Ахматовой претерпевает эволюцию: так, в каждый период творчества на первый план выдвигается та или иная доминантная пространственная оппозиция или же доминирующий спациональный мотив. В раннем творчестве доминируют следующие оппозиции: «открытое - закрытое», «внешнее - внутреннее»; в лирике второй половины 1910-х годов – первой половины 1920-х годов доминантным оказывается пространственный мотив разрушения границы (что приводит к появлению эсхатологического пространства); в поэзии 1930-х – 1940-х годов базовым становится мотив трансформации открытого пространства в пространство тюрьмы; в лирике 1950-х - 1960-х годов и в «Поэме без героя» актуализируется мотивно-образный комплекс «мнимого» пространства.

2. Соположение разных пространственных оппозиций приводит к появлению сложных спациональных моделей, которые, проецируясь на разные аксиологические координаты,

задают специфику авторской картины мира. При этом смещение пространственных границ мотивируется смещением ценностной парадигмы (так, в координатах «Запад - Восток» Петербург может выполнять функцию «православной столицы», а в координатах «открытое - закрытое» Петербург может оказаться «тюрьмой»).

3. Каждая из пространственных моделей воплощается в мотивно-образных рядах, при этом изменение в рамках одной из них по системному принципу приводит к изменению в других (так, если пространство неба теряет свою сакральную значимость, то пространство земли подвергается апокалиптическому разрушению), в результате чего между разными типами пространства наблюдается «семантический обмен».

4. При иерархическом выстраивании пространственной модели основными категориями Ахматовой являются две пространственные зоны: *внутреннее* и *внешнее*, противопоставленные как *ближнее / дальнее*; *свое / чужое*; *здесь / там*; *центр / периферия*. Все эти оппозиции чаще всего актуализируются в противопоставлении интегральных образов *дома* и *города*. Причем огромную значимость в этих пространственных оппозициях обретает феномен *границы*, модели ее пересечения / непересечения.

5. Все эти пространственные зоны, как вертикальные, так и горизонтальные, а также виды движения обретают такие аксиологические характеристики, как «*положительное - отрицательное*», «*свое - чужое*», «*мнимое - явное*», поэтому специальные образы, попадая в ту или иную пространственную модель, меняют свою семантику и аксиологическую окраску.

6. Интегральным произведением, собирающим и преобразующим все типы пространственной организации поздней Ахматовой, становится «Поэма без героя», в которой пространственные структуры оказываются модуляторами трех временных пластов – прошлого, настоящего и будущего, соположенных в 1) пространстве личной «памяти сердца», 2) пространстве коллективного бытия России, 3) пространстве мировой культуры.

Научная новизна работы связана, *во-первых*, с тем, что впервые вычленены и системно описаны семантические комплексы пространственных образов, мотивов и сюжетов в творчестве Ахматовой; *во-вторых*, определена их семиотическая роль как неких топосных доминант, собирающих в единую «семиосферу» элементы окружающего мира; *в-третьих*, установлена функциональная значимость пространственных структур Ахматовой как миромоделирующих осей координат («вертикальной» и «горизонтальной») и прослежены основные принципы формирования авторского «спациального» мифа в его многослойных связях с мифологическим генотипом; *в-четвертых*, выявлены важнейшие закономерности взаимодействия пространства и лирического субъекта, прослежена динамика и эволюция этих взаимоотношений; *в-пятых*, обозначена семантическая трансформация пространственных образов под влиянием внепространственных структур сознания: намечены новые типы ментального пространства (магического, сновидческого, мифопоэтического, «литературного» и т.п.), а также пространства как вмстелища нескольких временных континуумов.

Теоретическая значимость работы связана с тем, что методика анализа пространственной структуры поэзии Анны Ахматовой в семиотическом аспекте может быть применена при изучении художественного мира русской поэзии XX века.

Практическая значимость работы. Основные результаты исследования могут быть использованы в вузовской системе преподавания в качестве материала для составления учебных программ, пособий, лекционных курсов и спецкурсов по истории русской

литературы и теории литературы; кроме того, материалы и выводы практических глав могут быть использованы в элективных курсах в средней школе.

Апробация результатов исследования. Основные положения и результаты исследования нашли отражение в 6 опубликованных работах и были представлены в докладах на следующих международных конференциях: III международной конференции «Инновации и высшая школа» (Москва, ноябрь 2006 г.); Вторая международная научная конференция «Проблемы поэтики русской литературы» (Москва, сентябрь 2007 г.); VII международная научная конференция «Художественный текст и культура: Античность и христианство в литературах России и Запада» (Владимир, октябрь 2007 г.); Международный научный форум, посвященный 90-летию академика Н.Н. Моисеева (Москва, ноябрь 2007 г.).

Структура диссертации соответствует хронологическому развёртыванию творчества Ахматовой. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы. В **первой** главе в пространственном аспекте рассмотрена ранняя лирика первой половины 1910-х годов, в основном вошедшая в поэтические книги «Вечер» (1912) и «Четки» (1914). Во **второй** главе рассмотрены пространственные координаты поэзии периода Первой мировой войны, Октябрьской революции и гражданской войны (сборники «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921) и «Anno Domini» (1922, 1923). И в **третьей** главе анализируются пространственные структуры ахматовской лирики 1930-х – 1960-х годов, а также специальные модели ее лирических поэм - «Реквиема» (1935-1940), «Путем вся земля» (1940) и «Поэмы без героя» (1940-1965).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

В первой главе работы «Структура пространства в лирике Ахматовой первой половины 1910-х годов» рассматривается пространственная модель, воплощенная в книгах «Вечер» и «Четки». В раннем творчестве Ахматовой возникает четко выстроенная специальная модель, в основе которой лежат две пространственные оппозиции «открытое - закрытое» и «внешнее - внутреннее». При этом в большинстве случаев пространство в «Вечере» и «Четках» явлено в образных элементах *среднего мира*, таких, как *пейзажные* (природные) и *интерьерные* (вещные) детали. При этом *небесное* пространство (*верхний* ярус ее пространственной модели) обретает сакральные (сугубо положительные) коннотации, а *нижний* ярус ее миромодели связан с гипотетическими мотивами смерти, могилы, изредка с мотивом ада.

Пространственные образы *среднего* (земного) мира героиней оцениваются амбивалентно (при этом отрицательные коннотации обретают такие качества внешнего мира, как тьма (мрак) и холод (лед). Даже образ *сада*, казалось бы, - наиболее «одомашненное» открытое пространство - обретает с помощью этих качеств отрицательную аксиологию, несся смысловые обертоны тревоги и беспокойства («Сал»).

Такая техника работы с пространственными образами связана с тем, что уже в раннем творчестве Ахматовой акмеистический подход корректирует функцию пространственных образов: пейзаж и интерьер играют не только роль пространственных «декораций», среди которых разворачивается жизнь чувств, но сами становятся онтологически ценностными феноменами. В итоге пространственные образы и детали, будучи втянутыми в сферу сознания, обретают у ранней Ахматовой двойкий смысл: они отражают внешний мир в его трехмерном измерении и в то же время обретают способность шифровать переживания субъекта.

Поэтому вполне понятно, почему семантический акцент в ранней лирике Ахматовой ставится на внутреннем пространстве *дома, комнаты, светлицы*. Характерно при этом, что это внутреннее пространство оказывается «проницаемым», незамкнутым. Отсюда частые обращения к образам *окна и двери*, поскольку эти образы-медиаторы выражают связь между внешним (природным) миром и домом.

Что же касается внешнего (открытого) пространства, то оно в «Вечере» аксиологически неравноценно. Как правило, положительными коннотациями обладают образы «верхнего мира», несущие небесную (а подчас - сакральную) семантику (ср., например, стихотворение «Обман»). Примечательно, что при доминировании внутреннего пространства, воплощающегося в образе *дома, сада* возникает мотив «привязки» героини к «своему месту». Отсюда закономерно, что лирическая точка зрения дается как бы «изнутри». Героиня является «неподвижной», а пространство дома оказывается статичным, не «развертывающимся» во времени. В этом контексте вполне понятно, почему по форме многие стихотворения сборника «Вечер» оказываются как бы «жанровыми сценками», «моментальными фотографиями» («Хочешь знать, как все это было...», «Дверь полуоткрыта...», «Молюсь оконному лучу...»).

В книге «Четки» художественное пространство Ахматовой подвергается более явному структурно-семиотическому оформлению. Прежде всего, пространство четко делится на *внешнее и внутреннее*. Противопоставление внешнего (открытого) пространства внутреннему (закрытому) становится одной из фундаментальных оппозиций, структурирующих пространственную модель ранней лирики Ахматовой. При этом, если в «Вечере» доминировало внутреннее пространство, то в «Четках» на первый план выдвигается пространство внешнее.

Отсюда проистекает смена всех пространственных моделей. Так, героиня, которая была как бы привязана к определенному локусу (дому, комнате и т.п.), выходит во внешнее пространство и ищет свой путь. Отметим, что особенно ярко эта онтологическая особенность проявилась в поэме «У самого моря», в которой пространственная модель, заданная в «Четках», обретает наиболее рельефное воплощение.

Главной оппозицией, организующей внешнее пространство, становится оппозиция «центр - периферия». Центром выступает город (Петербург), периферия – провинция. Петербург – это преимущественно урбанистический топос (из природных элементов там появляется только Нева и то «окультуренная», закованная в каменные берега). Что касается провинции – то она связана с природным началом. Таким образом, сопоставив пары бинарных оппозиций, можно прийти к выводу о том, что провинциальный топос – это преимущественно открытое пространство воли и свободы. Характерно, что комплекс этих мотивов связывается с темой творчества.

Нахождение героини во внешнем пространстве приводит в цикле «Смятение» к появлению важнейшего мотива пути. В соответствии со спецификой построения мифологических и художественных моделей мира, путь может быть нескольких типов: путь по вертикали, путь по горизонтали и путь-возвращение (круговой путь).

Здесь важно отметить, что закрытое внутреннее пространство обретает отрицательную аксиологию только тогда, когда оно никоим образом не контактирует с внешним пространством. Дом с «забытыми окошками» (ср. «Все мы бражники здесь, блудницы...») в этом случае превращается в свою мифологическую противоположность – могилу.

Отчетливое разделение *внутреннего* и *внешнего* пространства приводит к актуализации в «Четках» такого структурного элемента пространства, как граница. Она воплощается в таких образах, как *окно*, *дверь*, *порог*, *ворота* и проч.

Однако, несмотря на разделенность, между этими двумя типами пространства происходит постоянный «семантический взаимообмен», который обеспечивает лирическая героиня Ахматовой, зачастую находящаяся в пограничном положении и связанная с мотивом пути. В этом случае героиня, как правило, преодолевает границу, разделяющую два мира, в результате чего происходит проекция негативных черт внешнего мира на внутреннее пространство. Так, в стихотворении «После ветра и мороза было...» появляется мотив похищения сердца у лирической героини, которое происходит именно во внутреннем пространстве.

Другая пространственная оппозиция, появляющаяся в «Четках» - это оппозиция «мнимое пространство – реальное пространство». Сама категория *мнимого* пространства может быть соотнесена с категорией *ментального* пространства. Так, в сборнике можно наблюдать превращение «явного» пространства в пространству мнимое, воображаемое. Ярче всего эта трансформация видна в стихотворении «Голос памяти». В этом стихотворении реальными пространственными образами являются образ *стены*, репрезентирующий внутреннее пространство, и образ *закатного неба*. Причем из контекста стихотворения понятно, что стена, на которую смотрит героиня, является неким зеркалом теней, в котором можно увидеть прошлое героини, явленное в пространственных образах, данных как альтернатива мнимых реальностей, что подчеркивается повторяющимся союзом «или» («Чайку ли на синей скатерти воды», «флорентийские сады», «парк огромный Царского Села»). Кульминацией становится образ юноши-самоубийцы, любовь которого к героине выражена также с помощью пространственного жеста.

Во второй главе работы «Структура пространства в поэзии Ахматовой второй половины 1910-х – первой половины 1920-х годов» пространственная картина мира эволюционирует и претерпевает существенные изменения. Это связано с резким мировоззренческим сдвигом, который проходил под знаком формирования эсхатологических установок как способа религиозного осмысления событий войны и революции. Эсхатологические установки в проекции на художественное пространство лирики этого периода предполагают разрушение четких границ между разными типами пространства, поэтому «малый апокалипсис» в специальном ключе может пониматься как смещение жестких пространственных координат. Отсюда главным пространственным лейтмотивом становится пространственная «проницаемость», связанная с дисгармонией и хаосом.

Так, в цикле «Июль 1914» природное пространство становится символическим предзнаменованием роковых событий. В частности, засуха, лесные пожары, улетающие птицы прочитываются в двойном символическом ключе как христианское свидетельство «неличности Божьей» и как народные приметы грядущей войны.

Соответственно аксиологические акценты, которые были свойственны пространственной картине мира в ранней лирике Ахматовой, теперь радикальным образом переосмысляются: смещение пространственных границ мотивирует смещение ценностной парадигмы. Так, «верхний ярус» мироздания, явленный в образе неба, утрачивает свою сакральную функцию. Небо становится пустым, а живительный дождь, исходящий прежде из него, оборачивается кровавым дождем, окропляющим не просто землю, а землю, над которой надругались.

Здесь наблюдается интересный семантический «взаимообмен», при котором утрата своей функции одним «ярусом» пространства приводит к тому, что остальные «ярусы» также меняют свое аксиологическое значение. Так, «средний мир», воплощенный в образах дома и города, коррелирует с мотивами разрушения. Внутреннее пространство дома оказывается разрушенным, что приводит к появлению семантики смерти. В соответствии с древнейшими мифологическими коннотациями дом соотносится с могилой и гробом. Таким образом, границы между пространствами смещаются и средний мир, к которому принадлежит образ дома, оказывается пустотным. Особенно ярко комплекс этих мотивов проявляется в стихотворении «Где, высокая, твой цыганенок...».

Другой вариант трансформации внутреннего пространства связан с тем, что оно становится «домом с привидением». Причем «привидением», «тенью», оказывается сама героиня. Это становится возможным потому, что пространство дома по-прежнему помнит своих бывших обитателей, сохраняя их духовную субстанцию. Вспомним, что тень во многих мифологиях соотносится с душой человека.

При этом ситуация дисгармонии и хаоса, связанная с «последними сроками», также порождает совершенно иной тип внутреннего пространства, воплощающийся в образе «высокой башни». Высокая башня связана не с домашним уютом и защищенностью, а с мотивом преодоления, высокой скорби и поэзии (ср., например, в стихотворении «Уединение»). Характерно, что этот тип дома структурируется по вертикальной оси и связывается Ахматовой с семантикой неба (ср., например, появляющиеся в тексте стихотворения образы *солнца, ветра, заката* и проч.).

Сходный мотивно-образный комплекс появляется в стихотворении «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...», где снова возникает мотив противопоставления обжитого домашнего пространства – суровому пространству каменного города. Однако в этом стихотворении намечается аксиологический парадокс, связанный с тем, что разрушение уютного дома, принося страдание, в то же время соотносится с духовным обновлением и поэтическим творчеством.

Исходя из анализа этого комплекса пространственных мотивов, которые наделяются аксиологической значимостью, становится понятно, почему в целом пространство «Белой стаи» тяготеет к тому, чтобы стать мнимым и иллюзорным, что приводит к мотивам его разрушения, хаоса и энтропии. Представляется, что в стихотворении «И мнится голос человека...» Ахматова рисует ужасную постапокалипсическую картину, когда время вернулось к своим истокам, а пространство стало пустым, «неочеловеченным» и необжитым.

В сборнике «Подорожник» (1921) Ахматова завершает основные спациальные сюжеты «Белой стаи» и начинает новые, которые более обстоятельно развернуты в «Anno Domini». В пространственной картине практически исчезают природные зарисовки (несущие самостоятельную ценность), теперь они растворяются в картине неблагополучного города и мира.

Сюжет исчезающего внутреннего пространства, который возник в «Белой стае» в «Подорожнике» доводится в «Anno Domini» до логического конца: пространство дома практически исчезает со страниц сборника. Это связано с тем, что меняется общая модель пространства: оно становится дисгармоничным, открытым «всем ветрам истории», и в таком пространстве нет места уютному обжитому дому. Там царит неподвижная тишина, запустение, мрак.

Городское же пространство оказывается пространством развертывающегося апокалипсиса. Отсюда в пространстве города происходит персонификация смерти, которая становится царицей города, «высылая дозорных по дворам».

Теперь уже Ахматова не ограничивается отдельными зарисовками города, содержащими узнаваемые городские реалии (типа Летнего сада, Медного всадника и Исакиевского собора), теперь это Северная столица, которая, с одной стороны, благодаря статусу столицы, становится символом России (ср. ниже: «Оставь Россию навсегда»), а с другой стороны, в ней проступают архетипические черты «города-блудницы» (В.Н.Топоров). Мифологическим прототипом в этом случае является Вавилон. Причем у Ахматовой эти архетипические ассоциации появляются именно потому, что Петербург как столица православного государства потерял свою святость, связанную с аскетическими устоями ортодоксального христианства, пришедшими из Византии (ср.: «... И дух суровый византийства / От русской церкви отлетал»).

Знаменательно, что именно в «Подорожнике» Ахматова начинает мыслить глобальными пространственными категориями: одной из важнейших пространственных оппозиций для нее становится оппозиция Востока и Запада. Автор, разумеется, имеет в виду не географическое противопоставление сторон света, а противостояние России и Европы как двух типов ментальных, культурных пространств.

Впервые эта мысль прямо звучит в стихотворениях, посвященных Юрию Анрепу (уехавшему навсегда в Англию). Так, в стихотворении «Ты - отступник: за остров зеленый...» (1917) в парафрастических сочетаниях «остров зеленый» и «королевская столица» легко угадывается Англия и Лондон. Но это пространство - в отличие от топоса Венеции в одноименном стихотворении (вошедшем в «Четки») как «своего», «одомашненного» пространства (ср.: «Но не тесно в этой тесноте / И не душно в сырости и зное»), - чужое пространство (ср. в другом стихотворении появление образа «столицы иноземной»), лишенное благодати. Не случайно Ахматова резко противопоставляет «остров зеленый» и «родную страну», и предпочтение адресатом чужого топоса оценивает как отступничество, едва ли не предательство.

В оппозиции, с одной стороны, *Петербурга / России / Востока*, а с другой стороны, - *Европы / Запада* первый член оппозиции выступает регистре сакрального пространства, что, несомненно, связано с трактовкой России как оплота православия. Отсюда мотив «потери благодати» у тех, кто покинул Россию, отчетливо звучащий в финале стихотворения «Ты отступник: за остров зеленый...».

В то же время *Петербурга / Россия* может в той же оппозиции с Западом выступать как «град обреченный», несущий в себе зерна хаоса как наказания за грехи. А Запад тогда выступает в этой оппозиции как *благоустроенное* пространство. Подобная трактовка России и Петербурга становится лейтмотивом многих стихотворений «Anno Domini». Но что удивительно: и в первом и во втором случае, то есть в трактовке России (Петербурга) и как сакрального и как греховного пространства, героиня *остается* в этом пространстве! Мотив *выхода* из него мыслится как вероотступничество или как предательство отечества. Особенно явно эта концептуальная позиция воплощена в «Лотовой жене».

Одна из особенностей пространственного решения темы гниущего города в лирике Ахматовой заключается в том, что апокалипсис понимается как своеобразный прорыв внешних хаотических сил, связываемых автором с природой (понимаемой в тютчевском ключе) в культурное пространство города. Отсюда соположение двух семантически разных

тем: дикости и культуры (ср., например, в стихотворении «Петроград 1919» определение: «столица дикая»). Такое соположение имеет древнейшие мифологические корни, ибо город, - это пространство «отгороженное» и окультуренное. Проникновение же внешних природных сил в город оказывается вестником его разрушения. Таким образом «центр» пространства теряет свою сакральную значимость. Однако парадокс заключается в том, что лирическая героиня Ахматовой присягает полуразрушенной столице на верность.

Комплекс пространственных мотивов, собирающих воедино дом, город, родину и весь мир в его «земной непоправимой боли», обнаруживается в стихотворении «Не с теми я, кто бросил землю...». Земля понимается в этом тексте как определенное «страдающее» пространство, где ахматовская героиня совершенно сознательно остается. Героиня, таким образом, снова оказывается «неподвижной», привязанной к определенному месту, а мотив пути, заданный в ранних стихотворениях Ахматовой, здесь однозначно понимается в отрицательном аксиологическом ключе. Путь, как и в «Лотовой жене», предстает не как библейский исход, а как уход, предательство (ср.: «Темна твоя дорога, странник»). Поэтому пребывание героини в локусе разрушенного пространства обретает жертвенные коннотации.

Таким образом, *дорога* (понимасмая как пространственный образ-медиатор) толкуется Ахматовой в негативном ключе. Ср. также в первом стихотворении дигтиха «Черный сон»: «Мне снится, что меня ведет палач / По голубым предутренним дорогам ». Сама же топография города несет в себе семантику гибельности и «безысходности». В этом случае возникают мотивы *круга* (ср. в стихотворении «Петроград, 1919»: «В кругу кровавом день и ночь / Долит жестокая истома») или *замкнутого места*, связанного с удушьем и мотивом наступления «последних сроков». Образ замкнутого, гиблого городского пространства ярко воплощен в стихотворении «Третий Зачатьевский».

Иная пространственная модель предстает в стихотворениях «Подорожника» и «Аппо Доміні», рисующих пространство провинции. Так, в стихотворении «Течет река неспешно по долине...» провинциальное пространство обретает способность сохранять сам уклад старой России, который в столице уже подвергнут разрушению. В «Бежецке» эти мотивы усиливаются. Ахматова воссоздавая гармоничный мир провинциального города, словно стремится удержать ускользающий (безвозвратно уходящий в прошлое) уют и покой. Провинциальное пространство обретает характеристики закрытого внутреннего пространства, выполняющего функцию защиты.

Однако если раньше героиня Ахматовой мечтала о такого рода фактически потерянном доме, символизирующим прежнюю жизнь (ср. стихотворение «Белый дом»), то сейчас эта ситуация развергивается совершенно по-иному. Героиня, присягнувшая на верность Петербургу, отказывается принимать эту гармонию и уют. В этом смысле можно говорить о некоем скрытом метасюжете, связывающем стихотворения, в основе которых лежит специальная бинарная оппозиция центра и периферии. Этот метасюжет заключается в том, что ахматовская героиня намеренно принимает на себя страдания родного ей города (Петербурга), отказываясь его оставлять.

Потеря героиней собственного внутреннего пространства в корреляции с мотивами гибели города и наступившего исторического апокалипсиса приводит к тому, что в статусе «своего места» начинает выступать небо, которое обретает сакральные коннотации. И вместо пути «по горизонтали» (который для героини оказывается неприемлемым) возникает путь по «вертикали», связанный не с соединением разных земных топосов, а с соединением

неба и земли. Так, в стихотворении «Ангел, три года хранивший меня...» появляется мотив снисхождения ангела на землю, связанный с тем, что сама героиня от земли отрекается.

Другой (парадоксальный) вариант обретения утраченной целостности связывается не с путем на небо, а с погружением в бред и болезнь, что позволяет героине перенестись в некое мнимое пространство памяти о прежнем благополучии. Мнимое пространство интересно здесь тем, что в нем отсутствуют какие бы то ни было границы: так, оно оказывается проницаемым, для изгнанников, для мертвых и для живых. В этом смысле мнимое пространство становится своего рода «утопией памяти», которой никогда не суждено сбыться («Заболеть бы как следует в глущем бреду...»). Подобный тип мнимого пространства встречается также в стихотворении «За озером луна остановилась...», где луна уподобляется желтому окну. Эта метафора оказывается ключевой, и на ее основе начинает разворачиваться фантазмагорическая пространственная картина. Характерно, что появляющийся образ ирреального «небесного» дома снова наполняется негативной семантикой смерти: в доме появляется мертвец, за счет чего в стихотворении реализуется мифологический топос «нехорошего места».

В третьей главе диссертации «**Структура пространства в поэтическом творчестве Ахматовой 1930-х - 60-х годов**» анализируется пространство в поздней лирике Ахматовой и в ее поэмах («Путем всея земли» и «Поэма без героя»). Атмосфера распада личного и общего бытия в эпоху террора 1930-х годов и Второй мировой войны, трагические ситуации, знаменующие подрыв важнейших этических ценностей, самих основ жизни, равно как и способ личного реагирования на них, воплощаются прежде всего в системе лейтмотивов, знаменующих смену пространственных координат.

Теперь авторская миромодель выглядит следующим образом: открытое пространство фактически исчезает, оно, символизируя свободу, остается за границей наличного мира, в качестве доминирующей спациональной модели начинает выступать закрытое пространство, которое воплощается в образах тюрьмы, «закрытого» города, могилы и проч. При этом мотив разрушения границ актуализируется с новой силой: грань между средним и нижним мирами стирается, и средний мир становится проницаемым для чуждых хаотических сил.

В связи с дисгармоничной пространственной моделью, которая является непременным атрибутом настоящего, в позднем творчестве - в качестве свособразного аксиологического противовеса - возникает пространство воспоминания. Так, в первом стихотворении из цикла «Юность» появляется тема ушедшего времени, воплощающаяся в образах разрушенного пространства. При этом символами безвозвратно ушедшего времени становятся вещи, теряющие свою живую, практическую ценность и оказывающиеся в локусе музея. Характерно, что разрушение касается не только дома, но и ближайших пространственных зон, что приводит к модели дисгармоничного хаотического пространства. Симптоматично при этом, что разрушение «срединной» ойкумены приводит к тому, что верхнее пространство неба теряет свою сакральную значимость.

В то же время образ разрушенного дома «притягивает» мотив *тени* как inferнального обитателя пустого нежилого пространства. Характеристикой такого пространства становится его «засеркаленность». Зеркало становится некоей границей между мирами, причем не только пространственными, но и временными, ведь ахматовские зеркала почти всегда сохраняют в себе «лики прошлого».

Симптоматично, что в стихотворениях 1930-х годов актуализируются именно «пограничные» приметы, разделяющие внешнее и внутреннее пространство. Символический смысл обретают такие сопутствующие образы, как «порог» и «дверь» (а также «звонок», «стук в дверь» и пр.). В ранней лирике они играли роль пространственных

образов-медиаторов, которые подчас выполняли сюжетную функцию. Сейчас они выступают в иной функции – они символизируют границу между внутренним и внешним миром. Причем внешний мир грозит опасностью, хаосом и гибелью. И поэтому эти пограничные образы становятся неким заслоном, препятствием для проникновения внутрь внешнего «страшного мира». Так, в стихотворении «И вот наперекор тому...», подобным пространственным «заслоном» становится дверь, обретающая «защитные» свойства, она становится неким тотемом, который можно заклясть. Поэтому «навсегда опустошенный дом» может балансировать на грани сна и реальности и быть вместилищем смерти или преступления (ср. в стихотворении «Привольем пахнет дикий мед...»).

Закрытое пространство в творчестве Ахматовой 1930-х годов тяготеет к экспансии: если город всегда был пространством открытым (пусть и деструктивным, энтропийным) в стихах 1920-х годов, то сейчас он становится пространством замкнутым и неподвижным. По своей аксиологической характеристике – это, безусловно, пространство постапокалиптическое (Л.Г.Кихней), когда апокалипсис уже свершился, а чаемого возрождения не произошло.

Ярче всего такой тип городского пространства отражен в поэме-цикле «Реквием», а также в цикле «Из стихотворений 30-х годов». В «Реквиеме» деформирована сама пространственная миромодель (картина которой открывает поэму), благодаря чему нарушаются законы природы. Эта пространственная миромодель, безусловно, спирсцирована на библейские источники. Ср.: «Горы сдвинутся и холмы поколеблются...» (Ис. 54, 10); «И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих...» (Откр. 6, 14).

Однако в «Реквиеме» Ахматова, обозначив апокалипсические координаты Большого Террора, сразу же резко сужает пространство жизни: открытое пространство трансформируется в закрытое: «пору», «щель», «подвал», «тюрьму». При этом Ахматова дает это наличное, «здешнее» пространство в резком противопоставлении с пространством, существующим где-то там, за пределами этого тюремного локуса. Знаменательно, что оно не определено точно, четкие границы отсутствуют потому, что вся страна превратилась в тюрьму.

Подобный тип закрытого пространства наблюдаем в стихотворении «Немного географии», вошедшем в цикл «Из стихов 1930-х годов». Здесь трансформация городского пространства еще более разительна: она заключается в абсолютной смысловой инверсии центра и периферии. Петербург видится героине «не столицей европейской / С первым призом за красоту», а лагерным пространством, архипелагом ГУЛАГом. При этом она топонимически точно отсылает читателя к местам пересылок, политических лагерей и тюрем. Та же периферийная образность звучит и в «Реквиеме», где центром города становится тюрьма («Кресты»), лобное место (Голгофа), а сам же город как культурное обжитое пространство становится незначительным дополнением к своим тюрьмам: «И ненужным привеском болтался / Возле тюрем своих Ленинград».

В лирике Ахматовой 1930 – 40-х годов сохраняется и вертикальная модель движения, однако его направление меняется в связи с изменением самой модели мира. В частности, из поля зрения Ахматовой практически исчезает верхний ярус бытия – небо. Теперь в тех стихотворениях, где появляется мотив пути, – этот путь ведет не вверх, а вниз, в подземелье, в подвалы и проч.

При этом путь вниз может осмысляться в разных культурно-философских координатах, за счет чего в каждом из стихотворений «нижний мир» наделяется своими, особенными функциями. Так, в творчестве Ахматовой 1930-х годов *нижний* ярус пространства, как и в раннем творчестве ассоциируется с адом. Однако его мифопоэтическая интерпретация существенно меняется. Во-первых, мотив православно-христианского *ада* (достаточно условного и редкого в ранней лирике) вытесняется мотивом античного Аида, атрибутивно представленного в стихах такими образами, как «залетейская тень», «Лета-Нева, «загробный луг».

Во-вторых, *адское* пространство, с одной стороны, стремится тотально захватить всю земную горизонталь (отсюда образы обычного, земного пространства обретают «адские» характеристики, например, та же Лета-Нева); с другой стороны, - оно располагается в нижних областях мира, устремляясь, в соответствии с мифологической логикой, под землю.

Однако пространство *нижнего* мира, как некая глубина обретает в позднем творчестве Ахматовой еще ряд смысловых значений. Так, в стихотворении «Подвал памяти» возникает модель человеческого подсознания, воплощенная в пространственных образах. Лирический сюжет этого стихотворения представляет собой спуск героини в подвал, который становится метафорой памяти. Характерно, что этот процесс (как и любой процесс пересечения пространственных границ) сопряжен с опасностью и даже с архетипическим запретом на возвращение. Ключевая метафора стихотворения (память-подвал) переводит его художественное пространство в разряд мнимого, которое еще и к тому же ассоциируется со смертью.

Пространство военных стихов, вошедших в основном в цикл «Ветер войны» (1941-1945), является преимущественно пространством апокалиптическим. Одна из главных черт такого эсхатологического пространства заключается в том, что в нем разрушаются все границы, которые структурируют космос. При этом разделение на три яруса мироздания (верхний, средний и нижний миры) сохраняется, однако функционально эти типы пространств приравнены: каждое из них связывается с гибелью и смертью. Таким образом, целостная (трехъярусная) модель пространства обретает черты ада, хаоса.

Особенно ярко эта новая специальная модель пространства проявляется в «Ленинградском цикле» (вошедшем позже в цикл «Ветер войны»). Так, небо, которое раньше было либо источником благодати, либо «пустым» обретает inferнальные черты, оно несет смерть – так Ахматова метафорически осмысляет военные реалии.

В военной лирике трансформируется также семантика образа города. Если раньше образ Петербурга воплощался как бы раздроблено - через топонимически значимые детали, то теперь уже Ленинград оказывается неким единым целым, практически живым существом, к которому обращается лирическая героиня. Так, в стихотворении «Птицы смерти в зените стоят...» появляется образ города, воплощенного в образе живого существа, понавшего в западню. Теперь пространство структурируется не внутри города, а вокруг него – являя собой абсолютно замкнутое место, ассоциируемое, как всегда у Ахматовой, со смертью. При этом в структуре этого гибельного пространства оказываются задействованными все уровни мироздания: *нижний, средний и верхний* ярусы.

Отметим, что подобная антропоморфизация пространства является отличительной чертой многих военных стихов поэтессы. Например, в стихотворении «Славно начато славное дело...» появляется образ тела земли. Несомненно, что в основе такого сопоставления лежит древнейшая мифологическая метафора (ср. «мать сыра-земля»).

Однако у Ахматовой эта метафора (как и в раннем цикле «Июль 1914») соотносится с православной символикой. Отсюда появляется образ «пречистого тела земли». На имплицитном уровне такая семантика порождает мотив жертвенности, связанный с христианской евхаристией.

В ташкентских стихотворениях Ахматовой на первый план выходят оппозиции, связанные со сторонами света: запад – восток. В рамках этого фундаментального противопоставления происходит переосмысление трех уровней мира. Во-первых, миру возвращается целостность, во-вторых, эти типы пространства снова начинают различаться по функциям. Таким образом, в «восточных» стихотворениях происходит как бы восстановление космоса, разрушенного войной.

Интересной особенностью ташкентских стихов является то, что типы пространства зависят от точки отсчета (точки зрения) наблюдателя. В связи с этим предыдущие пространственные модели начинают входить в иные пары противопоставлений. Так, например, если в «Подорожник» и «Алпо Domini» Петербург-Петроград как «суровая столица» и символ России был противопоставлен «странам эмиграции», то теперь Ленинград оказывается в одной семантической связке с Азией. Поэтому если в первом случае актуализировалась оппозиция восток – запад, при этом восточным городом был Петербург, то теперь Петербург становится западным городом.

Прежде всего восстановлены космического начала происходит на уровне «среднего мира». Теперь земля предстает не в образах разрушенного дома и города, а как наполненное благодатное пространство. Азийское пространство предстает как пространство утопии и благодати. Можно даже сказать, что восточный мир выполняет функцию того самого утопического пространства, которое уходило в сферу мечты в «Белой стае». Так, например, в финале стихотворения «Третью весну встречаю вдали...» появляется симптоматичный мотив признания Азии своим родным, «домашним» пространством («Кто мне посмеет сказать, что здесь / Я на чужбине?!»). Это идиллическое восточное пространство характеризуется жизненной наполненностью, интенсивностью и энергией любви.

Отличительными чертами «среднего мира» Востока становятся его устойчивость и неподвижность. Но эти особенности поэтически трактуются Ахматовой не как признак закрытости (что имело место, например, с пространственными образами «дома-могилы»), но как знак укорененности во времени и гармонии (которые с семиотической точки зрения оказываются вне мотива движения). Отсюда образы «застывшего» времени и пространства, связанные с постоянством восточного уклада (ср. «Я не была здесь лет семьсот...»).

Начиная с 1940-х годов, в лирику Ахматовой возвращается образ мнимого пространства, который в стихотворениях 1950–60-х годов становится преобладающим. Поэтому ключевой спадальной оппозицией в ряде стихотворений становится противопоставление «реальный - ирреальный». Мнимое пространство преимущественно связано с образами тени, зеркала, памяти и прошлого, с мотивами ворожбы, а также с сюжетным мотивом пересечения границы между миром живых и миром мертвых.

Здесь время, пространство и память переплетаются в своеобразный смысловой «пучок»: пространство становится хранителем времени. Но поскольку прошлое – это сфера сознания, памяти, постольку неизбежно появляется мотив прорыва «виртуального» (*мыслимого, сновидческого*) пространства - в реальное бытие, в пространство настоящего. Так, в циклах «Северные элегии», «Шиповник цветет», в разделе «Стихи последних лет», вошедшем в сборник «Бег времени», возникают все вышеперечисленные темы и мотивы.

Инвариантное внутреннее пространство реализуется не только в архетипических фольклорно-магических образах и мотивах (тени, зеркала, колдуньи и проч.). Сама «виртуальность» такого пространства вполне закономерно приводит Ахматову к корреляции мнимого пространства и искусства (в частности, поэзии).

Сам процесс творчества в позднем творчестве начинает связываться с памятью, поэтому вполне закономерно, что процесс воспоминания (который у Ахматовой отчетливо ассоциировался с «нижним миром» подсознания) оказывается в корреляции с поэтическим творчеством, которое начинает интерпретироваться в тех же пространственных категориях. Так, в стихотворении «Многое еще, наверно, хочет...» появляется мотив преодоления границы, соотносящийся с поэтическим словом, в частности, силы, которые хотят «сказаться» через поэта, преодолевают пространственные препятствия, функционально равные семиотическим пограничным зонам. В конечном счете такое виртуальное поэтическое пространство может оказаться пространством культуры, которое собирает в себе разнообразие культурные образы и архетипы.

Подобное соположение реального и мнимого пространства становится сюжетной основой поэм Ахматовой «Путем вся земля» (1940) и «Поэмы без героя» (1940-1966). В этих поэмах отчетливо формируется два пространства, реальное и ирреальное, которые соединяются посредством «внутреннего бытия» лирической героини. Доминантным спациональным типом «Путем вся земля» оказывается так называемое «чистое пространство» града Китежа. Причем в этом мифологическом образе синтезируются амбивалентные пространственные модели («дома» и «смерти»), которые придают этому идеальному пространству парадоксальную окраску. Уход в град Китеж функционально равен в поэме умиранию и возвращению домой.

В «Поэме без героя» пространство Фонтанного Дома и Петербурга оказывается структурным стержнем произведения, собирающим воедино личностно-экзистенциальные и культурно-исторические мотивы (в многообразии их интертекстуальных отсылок и ассоциаций) в единый символично-мифологический комплекс, рассчитанный не только на интертекстуальное прочтение, но и на разные «форматы» семантического пространства, выстраиваемого читателем этой бессмертной поэмы.

Соположение в «Поэме без героя» разных типов и модусов пространства приводит к тому, что художественное пространство поэмы становится проницаемым: между реальным и ирреальным мирами пропадает граница. Следствием подобной «нераздельности и несличности» реального и «мнимого» (ментального) пространства оказывается то, что в «Поэме без героя» снимаются не только пространственные оппозиции, но и временные. Снимаются также и противопоставления, связанные с жизнью и смертью: то, что было мертвым, оказывается живым. Соответственно настоящее и прошлое, фантазмагория и реальность оказываются в поэме не просто взаимопроницаемыми – они вступают в «инверсированные» отношения. Такие «игры» с пространством продиктованы особенностями мифопоэтического представления о функциях художественного пространства.

В заключении подводятся итоги работы. Делается вывод о том, что художественное пространство в ахматовском творчестве выступает как некая иерархическая структура, архитектурная целостность, организованная по «тернарному» принципу. В итоге категория пространства становится структурно-содержательным воплощением

«семиосферы», некой «точкой сборки», в которой человек предстает в неразрывном единстве с миром-целым.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

Статьи в журналах, включенных в перечень периодических изданий, рекомендованных ВАК РФ для публикации работ, отражающих содержание кандидатских диссертаций:

1. *Козловская С.Э.* Эсхатологическое пространство города в творчестве А.Блока и А.Ахматовой [Текст] / Козловская С.Э., Шмидт Н.В. // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2007. № 1. С.145-148

Научные статьи:

2. *Козловская С.Э.* Структура художественного пространства в поэзии Анны Ахматовой: введение в тему [Текст] / Козловская С.Э. // Проблемы поэтики русской литературы – II. Материалы второй международной научной конференции. М.: МАКС Пресс, 2007. С.50-55.

3. *Козловская С.Э.* О двух пространственных «моделях» в «Поэме без героя» Анны Ахматовой [Текст] / Козловская С.Э. // Единое европейское образовательное пространство и проблемы межкультурного взаимодействия / Материалы III международной конференции «Инновации и высшая школа». М.: Московский институт экономики, менеджмента и права, 2007. С.41-45.

4. *Козловская С.Э.* Оппозиция замкнутого - разомкнутого пространства в поэтическом творчестве А. Ахматовой [Текст] / Козловская С.Э. // Проблемы поэтики русской литературы – II. Материалы второй международной научной конференции. М.: МАКС Пресс, 2007. С.59-67.

5. *Козловская С.Э.* К описанию внутреннего и внешнего пространства в поэзии Ахматовой: семантика образов-медиаторов [Текст] / Кихней Л.Г., Козловская С.Э. // Анна Ахматова: эпоха, судьба. Творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып.5. Симферополь: Крымский архив, 2007. С.3-10.

6. *Козловская С.Э.* Пространство *Ада / Аида* и его образные деривации в лирике Анны Ахматовой [Текст] / Козловская С.Э. // Античность и христианство в литературах России и Запада / Материалы VII международной научной конференции «Художественный текст и культура» 4-6 октября 2007. Владимир: ВГУ, 2008. С.181-186.

Козловская Светлана Эдуардовна

Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой

Диссертационное исследование посвящено анализу художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой. Вычленены и систематизированы основные семантические концепты пространственных образов, что позволило выявить основные пространственные закономерности и координаты художественного мира Ахматовой. В итоге делается вывод о том, что пространственная модель становится структурно-содержательным стержнем ахматовской миромодели и одновременно знаковым элементом «культурного пространства», «пространства сознания».

Kozlovskaya Svetlana Eduardovna

The structure of artistic space in Anna Akhmatova's works

The thesis research is dedicated to the analysis of the artistic space in Anna Akhmatova's works. Main semantic concepts of special images are defined and systematized what enabled us to uncover main spatial regularities and coordinates of Akhmatova's artistic world. Summing up a conclusion is made that a spatial model becomes structurally substantial core of Akhmatova's world pattern and simultaneously sign element of "cultural space", "space of consciousness".

Подписано в печать 16.09.2008 г.

Печать трафаретная

Заказ № 746
Тираж: 100 экз.

Типография «11-й ФОРМАТ»
ИНН 7726330900
115230, Москва, Варшавское ш., 36
(499) 788-78-56
www.autoreferat.ru

