

УДК 82.161.1(091)-1"19"

ПАРАДОКСЫ ХРОНОТОПА В «РЕКВИЕМЕ» А.АХМАТОВОЙ

Светлана Викторовна Бурдина

профессор кафедры русской литературы

Пермский государственный университет

Пермь, ул. Строителей, 34 а, кв. 55. swburdina@rambler.ru

В статье С.В.Бурдиной выявляются некоторые закономерности моделирования хронотопа в «Реквиеме» Ахматовой; доказывается, что и время, и пространство поэмы организовано специфическим образом – парадоксально. Во-первых, будучи максимально разомкнутыми, открытыми, художественное время и художественное пространство «Реквиема» оказываются одновременно и предельно спрессованными, уплотненными. Во-вторых, если прошедшее время в поэме предстает как динамичное, стремительно развивающееся, то настоящее может быть охарактеризовано как статичное, застывшее, неподвижное. Ощущение стремительности движения времени и – одновременно – его неподвижности, статичности, художественно воплощенное в «Реквиеме», было самым устойчивым ощущением эпохи сталинских репрессий. Обе тенденции окончательно закрепляют представление о системе времени-пространства «Реквиема» как об уникальной.

Ключевые слова: поэма; автор; образ культуры; архетип; художественное время; художественное пространство; контекст.

Механизм создания хронотопа в «Реквиеме» рельефно показан в одном из ахматовских стихотворений, хронологически и тематически близком к поэме:

Я знаю, с места не сдвинуться
От тяжести Виевых век.
О, если бы вдруг откинуться
В какой-то семнадцатый век.

С душистой веткой березовой
Под Троицу в церкви стоять,
С боярыню Морозовой
Сладимый медок попивать,

А после на дровнях и сумерки
В наводном снегу тонуть...
Какой сумасшедший Суриков
Мой последний напишет путь?
[Ахматова I, 1998: 436]¹

Как и в этом стихотворении 1937 года, введение каждого временного потока мотивируется в «Реквиеме» соответствующим «обликом» автора. Каждому из авторских «двойников» соответствует в семантическом поле поэмы свое время и свое пространство, каждый высвечивает свой фрагмент истории, выхваченный из вечности. При этом временные потоки, представленные в поэме скорее как параллельные, не связанные хронологически, оказываются в глубокой внутренней связи друг с другом.

Так, трагическое *настоящее страдающей матери* соотносится (и совпадает) с *библейским прошлым – временем вечным* (или надвременным началом), а также с *прошлым историческим* – с эпохой средневековья, но противопоставлено по контрасту *прошлому лирической героини* – времени царскосельской молодости автора. Есть в поэме и *будущее* время – «небывшее», лишь гипотетически возможное, которое ассоциируется автором с наступлением справедливости.

Заметим, что при выявлении специфики художественного времени «Реквиема» традиционные принципы подхода к его характеристике «не срабатывают». И это естественно. О какой хронологии и о какой логике можно говорить, если временные потоки поэмы, развиваясь параллельно, не пересекаясь, тем не менее совпадают, как бы накладываясь друг на друга. В контексте поэмы совпадают даже максимально удаленные друг от друга временные пласты библейского прошлого и «небывшего» будущего: оба этих потока ассоциируются в поэме с неким надвременным началом. Так создается Ахматовой, с одной стороны, эффект необычайной временной разомкнутости, протяженности, открытости, с другой же – эффект необычайной уплотненности времени, его предельной сжатости.

Парадоксально организованная картина художественного времени закрепляется всей системой образов поэмы. Речь идет не только об

образах-двойниках героини – культурных «зеркала», которые призваны актуализировать параллелизм временных потоков. Так, остановившееся Апокалиптическое время передается, в частности, с помощью образа звезды, которая «...в глаза глядит / И скорой гибелью грозит», как и те «звезды смерти», которые «стояли над нами». Большинство образов поэмы отмечены «знаком» времени *вечного*: это и «звезда полярная», и «ночи белые», и «следы куда-то в никуда», и «горячая слеза». Это, естественно, и все библейские образы поэмы: «великой реки», «креста высокого», смерти.

Подобным, парадоксальным, образом оказывается организованным в поэме и пространство.

Сущность художественного пространства «Реквиема» в полной мере можно представить лишь обратившись к поэтическим «двойникам» автора – историческим и культурным его «зеркалам». Обусловленность принципов оформления пространства (линии горизонтали) «историко-географической» спецификой облика автора заявлена здесь достаточно прямо. Два центральных локуса «Реквиема» – это Кресты, тюрьма в Ленинграде, где «под красною, ослепшею стеной» героиня «стояла... триста часов», и – дом, где происходит прощание с сыном и последняя схватка смерти и безумия. Оба эти локуса связаны с настоящим временем поэмы. Но за зловещим настоящим, за «кровавой пленкой сталинского режима зияет глубинная историческая ретроспектива – из Ленинграда, Царского Села уводящая в допетровскую Русь и далее – к истокам крестной христианской мистерии» [Кублановский 1992: 160]. Так что пространство «Реквиема» – это также и Москва, и Дон, и Енисей, и Нева.

Все эти географические указатели в буквальном, а не переносном смысле становятся в поэме знаками культуры – «вечными образами» культуры. Причем в тексте «Реквиема» они не только являются своеобразным шифром, семантическим ключом к прочтению главы или фрагмента, но и порождают (такова особенность текста «аккумулятирующего типа», коим, безусловно, является и «Реквием») новые образы культуры. В какой-то степени «географически» (хотя не только, конечно) присутствуют в поэме Пушкин и Блок. С помощью «географических» знаков обнаруживает себя образ Н.Гумилева. Именно «географией» вводится в «Реквием» и образ Мандельштама. В этом плане символическим представляется название написанного в 1937 году и посвященного Мандельштаму стихотворения – «Немного географии». Надо сказать, что и само это стихотворение, писавшееся параллельно с поэмой, можно использовать как своеобразный ключ к прочте-

нию «Реквиема»: географические названия реконструируют здесь не только маршруты высылаемых в лагерь арестованных друзей Ахматовой, но прежде всего судьбу и биографию Мандельштама. В поэме образ Мандельштама также возникает через цепочку географических названий. Каждый из этих географических знаков: Петербург, «...воспетый первым поэтом, / Нами грешными – и тобой» (т.е. Мандельштамом. – С.Б.) (1: 437), Дон, Енисей – оказывается тесно связанным с биографией поэта.

Особое место в мандельштамовском контексте «Реквиема» занимает, безусловно, образ сибирской реки *Енисей*; его появление в последней строфе главы «К смерти» обретает символический смысл:

Мне все равно теперь. Струится Енисей,
Звезда полярная сияет.

И синий блеск возлюбленных очей
Последний ужас затмевает (3: 27).

Очевидно, что все образы процитированного фрагмента восходят к стихотворению О.Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931, 1935) – важнейшему тексту «Реквиема»:

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет
[Мандельштам 1990: 171].

О том, что строки Ахматовой представляют собой скрытую цитату из стихотворения О.Мандельштама, «вживленную» (А.Найман) в ткань стиха так, как умела это делать лишь Ахматова, свидетельствует не только, конечно, образ Енисей, но и появляющийся вслед за ним – совсем как у Мандельштама, в соответствии с логикой его стихотворения, – образ звезды. Кстати, обратим внимание и на то, что Ахматова, вслед за Мандельштамом помещая слово «Енисей» в позицию максимального смыслового акцента (это последнее слово строки, поставленное к тому же в рифму), тем самым намеренно выделяет его.

Образ Енисей открыто отсылает к судьбе Мандельштама, позволяет осмыслить ее в семантическом пространстве всей поэмы как знаковую. Переключка образного ряда двух поэтических фрагментов, осознанная ориентация Ахматовой на общую интонацию прецедентного текста – все это служит способом шифровки содержания знаменитого стихотворения о «веке-волкодаве», заставляет его «работать» в семантическом пространстве поэмы.

Тень Мандельштама, как справедливо считает Е.Г.Эткинд, сливается в «Реквиеме» с тенью сына. Думается, что образ Мандельштама стоял

перед глазами Ахматовой и тогда, когда она писала другие, также обращенные к сыну, строчки, – те, что позднее вошли в качестве одной из трагических миниатюр в цикл «Черепки». В тексте стихотворения знаком этой «общей» трагической судьбы, судьбы, которую разделили многие современники Ахматовой, также стал Енисей, точнее «Енисейские равнины». Через упоминание о месте сибирской ссылки Мандельштама и происходит здесь семантически значимое совмещение, наложение образов сына и «опального поэта». С горечью и болью говоря о сыне, Ахматова, несомненно, обращалась мысленно и к своему погибшему другу:

Вот и доспорился, яростный спорщик,
До Енисейских равнин...
Вам он бродяга, шуан, заговорщик,
Мне он – единственный сын (1: 452).

К 1940 году, к тому времени, когда предположительно и было написано это четверостишие, Ахматова уже точно знала о смерти Мандельштама, умершего около Владивостока во время эпидемии сыпного тифа. А вот в августе 1939 года, когда писалась главка «К смерти», Ахматова могла лишь догадываться об этом. Тем поразительнее тот факт, что среди возможных обликов смерти в том же фрагменте, обращенном к Мандельштаму, видится поэту и такой:

Прими для этого какой угодно вид,
Ворвись отравленным снарядам

Иль с гирькой подкрадись, как опытный бандит,

Иль отрави тифозным чадом... (3: 26)

Знаком мандельштамовского текста является в поэме и образ *Дона*. Его возникновение здесь также вполне можно связать с судьбой Мандельштама. Известно, что с 1935 года поэт находился в ссылке в Воронеже и, конечно, бывал на Дону. Подтверждением этого могут быть воронежские стихи поэта, в частности стихотворение «Пластинкой тоненькой жилета...» (1936), в котором Мандельштам связывал Дон с русской историей. О том, что образ Дона ассоциативно вызывал в сознании Ахматовой образ Мандельштама, свидетельствует и ее стихотворение «Воронеж», написанное в 1936 году после посещения близкого друга и посвященное О. Мандельштаму. Образ Дона неизбежно возникает здесь за упоминанием о Куликовской битве. Интересно, что в «Реквиеме», наоборот, образ Куликовской битвы возникает за образом Дона – через заявленный автором в качестве прецедентного текста цикл Блока «На поле Куликовском».

Образ Дона в «Реквиеме» является полигенетичным, своим происхождением он обязан не только, конечно, Мандельштаму. Известно, что на вопрос Э. Герштейн о том, почему в «ленин-

градском стихотворении откликнулась река Дон», Ахматова «ответила уклончиво: “Не знаю, может быть, потому, что Лева ездил в экспедицию на Дон?” ... Она сказала также, что “Тихий Дон” Шолохова был любимым произведением Левы» [Герштейн 1993: 152]. Однако в большей степени образ тихого Дона Ахматова связывала все же не с Шолоховым, а с Пушкиным. Начальные строки колыбельной «Тихо льется тихий Дон» заставляют вспомнить «Кавказского пленника» («Простите, вольные станицы, / И дом отцов, и тихий Дон...»).

О том, что Дон для Ахматовой во многом был связан именно с Пушкиным, упоминает и П. Лукницкий, рассказывая в одной из записей 1927 года о поездке Ахматовой в Кисловодск: «Читала Пушкина “Дон” в поезде – и когда туда, и когда обратно ехала и проезжала Дон» [Лукницкий 1997: 279].

Устойчивый фольклорный образ тихого Дона обнаруживает у Ахматовой и родство с русскими историческими песнями. «Поднимает» этот образ и семантический пласт памяти, связанный с Лермонтовым и Некрасовым. Колыбельная «Реквиема» удивительно близка известным колыбельным песням – лермонтовской «Спи, младенец мой прекрасный...» и некрасовской «Спи, пострел, пока безвредный...». Некрасов же, как известно, назвал свою колыбельную «Подражание Лермонтову», а колыбельная Лермонтова имеет название «*Казачья* колыбельная песня» (курсив мой – С.Б.). Возможно, что все эти моменты также необходимо учитывать, выясняя генеалогию одного из центральных образов «Реквиема».

Ахматовский образ тихого Дона выдает в «Реквиеме» и присутствие Блока. Блоковский контекст проявлен в поэме отчетливо. Совпадения фрагмента из цикла «На поле Куликовом» со второй главкой «Реквиема» слишком существенны, чтобы считать их случайными. И не последнюю роль в этом играет образ Дона, «темного и зловещего» у Блока, тихого – у Ахматовой. С помощью все того же географического «шифра» – через образ Дона – вводится в поэму и образ Н. Гумилева: колыбельная «Тихо льется тихий Дон...», написанная Ахматовой вскоре после второго ареста сына, Л. Гумилева, заканчивается трагическими строчками: «Муж в могиле, Сын в тюрьме. / Помолитесь обо мне». «Мужем», как известно, Ахматова всю жизнь называла лишь Н. Гумилева.

Почему же в колыбельной о тихом Доне возникает образ Н. Гумилева? Почему именно образ Дона подготавливает появление образа Н. Гумилева в поэме?

На обороте фронтовой фотокарточки, присланной Н.Гумилевым в 1914 году с фронта, рукой поэта записаны две поэтические строфы. Одна из них – блоковская, из цикла «На поле Куликовом», другая принадлежит самому Н.Гумилеву. Текст этой записи приводит П.Лукницкий:

«Анне Ахматовой.

Я не первый воин, не последний,
Долго будет родина больна...
Помяни ж за раннюю обедней
Мила-друга, тихая² жена!

А.Блок

8 октября 1914 г.

Но, быть может, подумают внуки,
Как орлята, тоскуя в гнезде,
– Где теперь эти сильные руки,
Эти души горящие, где!

Н.Гумилев

Куры и гуси!» [Лукницкий 1997: 324-325].

По воспоминаниям Э.Герштейн, во время свидания в тюрьме Л.Н.Гумилев, уже прощаясь с матерью, процитировал именно эти, выписанные его отцом на фотографии, строки Блока [Герштейн 1993: 145], напомнив таким образом и о других – принадлежащих Н.Гумилеву. Без сомнения, прав Р.Тименчик, утверждая, что «блоковская цитата в устах заключенного Л.Гумилева была цитатой и из его отца» [Тименчик 1994: 215]. Этот факт как раз и помогает понять, почему образ Н.Гумилева возникает в поэме Ахматовой именно через блоковский контекст, почему колыбельная «Реквиема», будучи тесно связанной со стихотворением Блока «Мы, сам-друг, над степью в полночь встали...», заканчивалась упоминанием о Гумилеве: «Муж в могиле, сын в тюрьме...», соединяя к тому же в едином контексте судьбу отца и сына.

Совмещение строф из стихотворений Гумилева и Блока на обороте фронтовой фотографии – «переключка» и пересечение «двух голосов» в точке 1914 года, разумеется, имело символический смысл. Именно в результате такого наложения семантических полей и возникла колыбельная «Реквиема» с ее образом тихого Дона и финальными строчками о муже и сыне. Однажды совпавшие два поэтических голоса совпали и еще раз, через 24 года – при прощании Л.Гумилева с матерью во время тюремного свидания, чтобы затем уже окончательно слиться – в контексте «Реквиема». Контаминируя в семантическом пространстве поэмы «вечные образы» культуры (и «вечные образы» своего текста), Ахматова тем самым обозначает истинный масштаб созданного ею обобщения.

Кстати, блоковское стихотворение «Мы, сам-друг, над степью в полночь встали...» из цикла «На поле Куликовом» отзовется в поэме еще не раз. Намеренно ориентируясь на текст Блока, Ахматова, казалось бы, несколько переосмысливает блоковскую трактовку «вечной» коллизии мать – сын. Если у Блока «бьется» и «голосит» мать («И вдали, вдали о стремя билась, / Голосила мать» [Блок 1971: 159]), то у Ахматовой «бьется» и «рыдает» Мария Магдалина («Магдалина билась и рыдала...»). Можно было бы считать этот ахматовский «отклик» достаточно полемичным по отношению к Блоку, если бы не совпали поэты в другом, безусловно более принципиальном. Вслед за Блоком (и вслед за Некрасовым) Ахматова отводит матери самое незаметное место в организованном ею лирическом пространстве. Страдания матери сокрыты ото всех, слезы ее не видны никому. У Ахматовой: «...туда, где молча мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел». У Блока: «...И вдали, вдали о стремя билась, / Голосила мать». У Ахматовой выделено указательное местоимение «туда» (как на начальное слово строки на него падает смысловой акцент, который усиливается союзом «где»), у Блока же – наречие «вдали», повторенное трижды (третий раз – в следующей строке).

Итак, убедившись в наличии блоковского и гумилевского контекста в «Реквиеме», вернемся к образу, который и помог эти контексты в поэме обнаружить, – к образу Дона. Знаковая природа этого образа в тексте поэмы не вызывает сомнений, именно поэтому образ Дона, в чем мы наглядно убедились, может рассматриваться и как своеобразный шифр ко всему произведению. Будучи полигенетичным, он одновременно отсылает к нескольким своим источникам, к нескольким культурным контекстам. Механизм формирования образа Дона как образа полигенетического со всей очевидностью обнажает контаминация в поэме образов Блока и Гумилева.

Отсылая к образам Гумилева, Блока, Мандельштама, Пушкина, Ахматова актуализировала, в свою очередь, и семантические поля их поэзии, подключала их к своему тексту, заставляя работать в нем. Собственно, все они, эти культурные контексты, должны были выявить принципиальную для автора «Реквиема» мысль – ту самую, блоковскую, о болезни родины: «Я не первый воин, не последний...» Аккумулируя значения, взятые из разных культурных источников, образ Дона тем самым необычайно увеличивал и свою смысловую емкость. При этом неповторимое значение образа не только не терялось, а как раз наоборот: на пересечении и совмещении этих культурных и исторических кон-

текстов он обретал смысловую глубину и эпический потенциал.

Таким образом, главной особенностью организованного в поэме художественного пространства явилось создание Ахматовой *эффекта семантической бесконечности, или культурной «перспективы»*. В «Реквиеме» эффект максимальной разомкнутости художественного пространства достигается не только, конечно, путем формального введения географических названий; главное – те семантические пласты, которые за этими названиями возникают. Обычные географические понятия становятся в тексте Ахматовой «вечными образами» культуры, более того, они и сами вводят в произведение «вечные образы» – через контексты поэзии Мандельштама, Блока, Гумилева. Так создается эффект *разомкнутости и уплотненности одновременно*. Так формируется универсальная в творчестве Ахматовой *модель художественного пространства*. Подобную специфику организации пространства «Реквиема» демонстрирует не только выпукло прочерченная в поэме линия горизонтали. Не менее интересно посмотреть с этой точки зрения и на оформление линии *вертикали*.

Обратившись к тексту поэмы, обнаружим, что все образы поэмы оказываются по сути либо образами «вознесения», либо «заземления». Так, семантику вознесения несут в поэме образы солнца, лунного круга, месяца, звезды, гор, ангелов, заката, души и т.д. Образы «верха», «неба» противостоят в пространстве «Реквиема» предельно заземленным образам, в ряду которых – «каторжные норы», «кровавые сапоги», «шины черных марусь» и др.

Основанный на антитезе земли и неба принцип решения пространственной вертикали в поэме обуславливает особенности построения всего произведения, но наиболее отчетливо он проявляется в «Посвящении»:

Перед этим горем гнутся *горы*,
 Не течет великая река,
 Но крепки *тюремные затворы*,
 А за ними «*каторжные норы*»
 И смертельная тоска.
 Для кого-то *веет ветер* свежий,
 Для кого-то нежится *закат* –
 Мы не знаем, мы повсюду те же,
 Слышим лишь *ключей постылый скрежет*
 Да *шаги тяжелые* солдат (3: 22).

Все «Посвящение» построено на антитезе «верха» и «низа», неба и земли. Два ряда жестко противопоставленных образов, реконструируя основную оппозицию поэмы, призваны были в «Посвящении» противопоставить друг другу и два мира, две жизни, два состояния героини: до объявления приговора и после – «после конца».

Основанную на той же антитезе пространственную модель реконструирует и «Вступление» «Реквиема». Звезде, образу «вознесения», противопоставлены здесь образы предельного, казалось бы, «заземления»: «кровавые сапоги» и «шины черных марусь».

Кстати, в поэме обозначено и само направление движения по оси вертикали. Это преимущественно движение вниз, к земле, что, безусловно, символично в контексте всей поэмы: «*Кидалась в ноги палачу...*» (3: 25); «...Словно грубо навзничь *опрокинут...*» (3: 22); «...И безвинная *корчилась* Русь / *Под кровавыми сапогами* И *под шинами* черных марусь» (3: 23); «И *упало* каменное слово» (3: 26); «Узнала я, как *оппадают* лица...» (3: 28); «Перед этим горем *гнутся* горы...» (3: 22); «...Солнце *ниже* и Нева туманней...» (3: 22); «И сразу слезы *хлынут...*» (3: 22). В «Реквиеме» художественно воссоздается и противоположное по направленности движение: снизу – вверх («*Подымались*, как к обедне ранней»), но не оно, как было сказано, оказывается в поэме определяющим. Примечательным для нас является здесь и тот факт, что в «Реквиеме» четко проявлена тенденция движения как такового. Точки «неба» и «земли» на оси координат не «зашкаливают», что свидетельствует об отсутствии в поэме каких бы то ни было пространственных ограничителей.

В создании эффекта разомкнутого пространства участвует в «Реквиеме» и звуковое оформление поэмы, в основе которого также лежит оппозиция – предельно громких и предельно тихих звуков, контрастных по звучанию интонаций.

Итак, и время, и пространство поэмы организовано Ахматовой специфическим образом – парадоксально. Будучи максимально разомкнутыми, открытыми, художественное время и художественное пространство «Реквиема» оказываются одновременно и предельно спрессованными, уплотненными. Парадоксальный характер хронотопа «Реквиема» проявляется и еще в одной его особенности. Нельзя не увидеть, что если прошедшее время в поэме предстает как динамичное, стремительно развивающееся, то настоящее может быть охарактеризовано как статичное, застывшее, неподвижное. Иначе, как *апокалиптическим*, его не назовешь. В свою очередь, это апокалиптическое настоящее перевернуло, исказило и пространственные параметры, нарушив устойчивые представления и пропорции в художественной картине мира. Ощущение стремительности движения времени и – одновременно – его неподвижности, статичности, художественно воплощенное в «Реквиеме», было самым устойчивым ощущением эпохи сталинских репрессий, когда рушились привычные

представления, распалась естественная и предсказуемая связь времен и явлений. Обе названные тенденции окончательно закрепляют представление о системе времени-пространства «Реквиема» как об уникальной, специфической.

¹ *Ахматова А.А.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Эллис Лаг, 1998. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в круглых скобках.

² У Блока – «светлая жена» [Блок 1971: 159]. Данное искажение в цитате Р.Тименчик считает показательным [Тименчик 1994: 216].

Список литературы

Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лаг, 1998.

Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Эллис Лаг, 1998.

Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т.3. М.: Правда, 1971.

Герштейн Э. Лишняя любовь. Сцены из московской жизни // Новый мир. 1993. № 12. С.139-174.

Кублановский Ю. О «Реквиеме» Анны Ахматовой // Волга. 1992. № 11-12 С.158-164.

Лукницкий П.Н. ACUMIANA. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Т.2. 1926–1927. Париж, М.: YMSA-PRESS, 1997.

Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т.1. М.: Худож. лит., 1990.

Тименчик Р. К генезису ахматовского «Реквиема» // Новое лит. обозрение. 1994. № 8. С.215-216.

Эткинд Е.Г. Бессмертие памяти. Поэма Анны Ахматовой «Реквием» // *Эткинд Е.Г.* Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб.: Максима, 1997. С.343-368.

CHRONOTOPOS PARADOXES IN *REQUIEM* BY A.AKHMATOVA

Svetlana V. Burdina

**Professor of Russian Literature Department
Perm State University**

The present article reveals the regularities in chronotopos modeling in “Requiem” by A. Akhmatova and shows that time and space in the poem are organized specifically, i.e. paradoxically. Firstly, being maximum open fictional time and fictional space of the poem are maximum compressed at one and the same time. Secondly, if the past is shown as dynamic, rapidly developing, the present, on the contrary, is static, motionless, still. This perception of time as flowing swiftly and static simultaneously, been artistically reflected in “Requiem”, was the most common for the epoch of Stalin’s repressions. Both trends prove the time-space system of the poem being unique.

Key words: poem; author; culture image; archetype; fictional time; fictional space; context.