



Жукова Ирина Максимовна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.

Научные интересы: стиховедение, история русской литературы XIX века, творчество Д. С. Мережковского.

Автор более 50 работ по теории и истории русской литературы.



Надежда Константиновна Нежданова, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.

Специалист по русской литературе XX века, современной литературе и литературной критике. В течение пятнадцати лет занимается филологическим изучением русского рока, участник конференций и сборников «Русская рок-поэзия: текст и контекст». В 2008 году выпустила первую монографию о русском роке: «Поколение дворников и сторожей: проблема самоопределения в русской рок-поэзии».

И.М. Жукова, Н.К. Нежданова

ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX-XX ВЕКОВ

МОНОГРАФИЯ



ISBN 978-5-4217-0165-1



9 785421 701651

Курганский
государственный
университет



редакционно-издательский
центр

43-38-36

Министерство образования и науки Российской Федерации
Курганский государственный университет

И.М.Жукова, Н.К.Нежданова

**ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В
РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX-XX ВЕКОВ**

Монография

Курган 2012

УДК 821.161.1.09-1 «18» «19»
ББК 83.3 (2)-335
Ж 86

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры теории языка Челябинского государственного университета **Е.И. Голованова**;

доктор филологических наук, профессор кафедры английской филологии, декан филологического факультета Курганского государственного университета **Н.Н. Бочегова**;

доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Курганского государственного университета **Е.Р. Ратушная**

Печатается по решению научного совета Курганского государственного университета

Ж 86 Жукова И.М., Нежданова Н.К. Образы пространства и времени в русской поэзии XIX –XX веков: Монография. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2012.- 224 с.

Монография представляет исследование художественной семантики образов пространства и времени в динамике их исторического развития от русской классической поэзии XIX века к русской рок-поэзии конца XX века. Анализ жанра, архитектоники, тематической и стиховой композиции, субъектной организации стихотворных произведений русских классиков, с одной стороны, и рок-поэтов, с другой – позволил определить пути формирования, эволюции и трансформации художественных образов пространства и времени в контексте творчества каждого отдельно взятого поэта и истории русской поэзии.

Монография адресована широкому кругу читателей: преподавателям, аспирантам, школьникам, и всем, кто интересуется историей поэзии.

ISBN 978-5-4217-0165-1

УДК 821.161.1.09-1 «18» «19»
ББК 83.3 (2)-335

© Курганский государственный университет, 2012
© Жукова И.М., Нежданова Н.К., 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Теоретические аспекты проблемы.....	8
Часть I. Образы пространства и времени в русской поэзии XIX века.....	18
Глава 1. Образы Италии и России в лирическом сюжете русской поэзии второй половины XIX – начала XX веков	18
Глава 2. Пространственно-временная сфера контекстовых форм в поэзии второй половины XIX века	37
Глава 3. Человек и мир в русской поэзии последней трети XIX века	49
Часть II. Образы пространства и времени в рок-поэзии	77
Глава 1. Категория пространства в рок-поэзии.....	78
Глава 2. Категория времени в рок-поэзии	122
Глава 3. Движение, путь, граница как основополагающие хронотопические категории рок-поэзии	154
Заключение	212
Приложение	218

ВВЕДЕНИЕ

Филологическое исследование направлено на выявление образа мира, созданного автором в художественном произведении. Современный филологический инструментарий позволяет воссоздать наиболее полную картину, при этом одним из возможных подходов является анализ пространственно-временных категорий. Именно этот путь выбран в представляемой монографии. Одна из задач, которую ставили перед собой авторы этой монографии, - показать разные подходы к анализу и интерпретации лирического произведения как неповторимого поэтического мира, особым образом организованного. Однако наблюдения, сделанные в ходе «независимых» исследований пространственно-временной организации стихотворных произведений русской классической поэзии второй половины XIX и отечественной рок-поэзии конца XX века, привели авторов к мысли проследить историческую динамику образов пространства и времени как процесс формирования, эволюции и трансформации их смысловых связей. Данная задача и определила структуру книги: в первой части рассматривается пространственно-временная сфера лирических и лиро-эпических произведений второй половины XIX века, вторая часть посвящена изучению семантики образов пространства и времени в отечественной рок-поэзии.

При анализе лирического произведения мы исходили из специфики лирики как особого рода литературы. В частности, представление о том, что «поэтический сюжет - не ряд событий, а процесс «рождения», возникновения единственного события» (Н. Д. Тмарченко), определило принципы анализа художественного времени как единства времени героя и времени развертывания ситуации.

Тезис о том, что в лирике более развит временной аспект художественного мира, чем пространственный, на наш взгляд, соответствует философской трактовке времени («Место, вмещающее бытие» (Хайдеггер)). В связи с этим возникает необходимость системного рассмотрения художественной семантики образов пространства и времени. Решению этой задачи способствует использование метода традиционного историко-литературного анализа, сравнительно-сопоставительного метода, системного метода, элементов мотивного анализа.

«Анализировать стихотворение можно под разными, вполне закономерными углами зрения: место стихотворения в творческой эволюции поэта; в истории жанра и литературных направлений; в литературно-общественном движении эпохи; в связи с биографией поэта и его идейной позицией; в истории русского литературного языка вообще и поэтического в частности. Но когда мы снимаем с полки книжку одного из любимых нами поэтов, мы обычно не думаем об историко-литературных проблемах, нам просто хочется еще раз приобщиться к прекрасному. Каждое настоящее художественное произведение это открытый всему, и в то же время замкнутый в себе поэтический мир, который мы имеем право и воспринимать, и анализировать как некое сложное целое, как систему заключенных в нем образов и понятий» [2, 5].

История русской поэзии неотделима от истории русского стиха, поэтому одним из продуктивных путей анализа лирического произведения является анализ стиховой композиции. «Содержательность поэтической формы подчас может быть не менее значимой для понимания произведения, чем образная содержательность, сюжет». Исследование эволюции русской октавы подтвердило справедливость утверждения М. Л. Гаспарова о том, что «связь между формой поэтического произведения носит не органический, а исторический характер и складывается постепенно путем напластования смысловых связей каждой стихотворной формы» [1, 4]. Октава связана как со звуковыми законами, так и с законами развертывания лирического переживания. Содержательность композиции в стихотворном произведении позволяет установить закономерность движения поэтических переживаний в пространстве и во времени.

«Новеллистическая» структура октавы (АБАБАБВВ) во многом определила пространственно-временные границы поэтического мира таких популярных в XIX веке жанров, как поэма-анекдот и автобиографическая поэма.

Развитие русской поэзии второй половины XIX века в условиях господства прозы, в частности активного развития жанра романа, обусловило стремление поэтов к объединению стихотворений в лирические циклы. Одним из путей изучения лирического цикла является анализ семантики и формы пространственно-временного уровня. Художественное время и художественное пространство организуют внутренний мир произведения и обеспечивают целостное восприятие образа-переживания. В автобиографических любовных циклах Ф. И. Тютчева, Н. А. Некрасова, А. А. Фета авторская концепция любви проявляется как на внутритекстовом уровне, так и на уровне внетекстовых (контекстовых) связей. Такие контекстовые формы, как цикл, монтажная композиция, создают динамичный лирический сюжет. Поэтому развитие контекстовых форм в творчестве поэтов второй половины XIX века позволяет говорить о формировании на рецептивном уровне межавторского лирического сверхтекста.

Анализ пространственно-временного плана в лирике А. Апухтина, Я. Полонского, Д. Мережковского подчинен изучению концепции человека и времени в русской поэзии последней трети XIX века, эстетические принципы которой формировались под влиянием реализма и модернизма.

В современном роковедении понятие «рок» разработано в трёх аспектах: 1) формальная сторона явления – это жесткий, четкий ритм, мощный звук; воплощение на сцене феерического, магического шоу; культура, возникшая и оформившаяся в пространстве андеграунда; 2) содержательная сторона понятия – это, прежде всего, слово, наполненное экзистенциальными смыслами, романтическими идеями, ярко выраженная гражданская позиция, противостояние посвящённого героя и безликой толпы; 3) синтез формы и содержания понятия, позволивший стать русскому року мировоззрением целого поколения, состоянием души и полем зарождения новых мифологических и мифобиографических конструкций. Третий аспект изучения является наиболее продуктивным, так как способность к синтезу – это наиболее значимая характеристика феномена рок-культуры.

Определение культуры русского рока как синтетической системы позволяет выявить специфические особенности её происхождения. Действительно, комплекс различных по своей природе элементов составляет фундамент эстетики и философии русского рока. Отечественная рок-культура вмещает в себя элементы мифологических конструкций, языческие (фольклорные) корни, христианскую традицию, эстетику западного рок-движения и принципы авторской, бардовской песни. Именно в результате синтеза столь различных элементов русская рок-культура выработала специфические, самобытные черты.

Переход рока от субкультурной модели к контркультуре в 80-е годы закономерно приводит к трансформации принципов рок-эстетики. Сущность этих изменений сводится к переосмыслению функции поэтического компонента в пространстве синтетического рок-текста. Слово рока в эпоху «героических восьмидесятых» – это не только способ самовыражения, но и основной инструмент, с помощью которого рок-поэт может передать свои мысли, идеи, чувства.

Это приводит к тому, что рок-поэты постепенно уходят от частной проблематики (центральной для субкультурной эпохи русского рока) и обращаются к абстрактным экзистенциальным темам. Причиной такой переориентации является специфика общей атмосферы конца 1980-х годов (имеется в виду социально-политический кризис). В этой ситуации вербальный субтекст насыщается элементами лозунгового типа, содержащими призыв к борьбе.

В это время в творчестве рок-музыкантов появляются трагические, эсхатологические мотивы, актуализация которых, в свою очередь, превращает авторов рок-текстов в гражданских поэтов, несущих слово правды, истины. Необходимо указать на тот факт, что практически все рок-поэты воспринимают эту эпоху как кризисную, поэтому постепенно формируется комплекс общих мотивов: мотив самоопределения личности и своего поколения; мотив пути, выбора верной дороги; мотив непрекращающейся войны.

Таким образом, вербальный компонент субтекста рок-композиции в эпоху «героических восьмидесятых» – это не совокупность разнородных образов-символов, а система, обладающая чёткой структурой, которая подчинена главной идее текста.

Следует отметить, что вербальный компонент субтекста не просто становится более значимым, он занимает центральное положение в пространстве синтетического рок-текста (свойства текста определяют, программируют и поведение рок-музыкантов на сцене, и особенности её оформления, и наличие / отсутствие специальных эффектов). Такое положение поэтического компонента определяется восприятием слова в качестве основного инструмента создания смысла.

В современном отечественном роковедении вопрос о поиске наиболее продуктивного подхода к изучению рок-культуры является дискуссионным. Можно выделить три основных подхода к изучению рок-текста: мифологический, филологический и синтетический. Думается, что только совокупность различных подходов даст наиболее полную картину явления. Однако для того, чтобы вписать рок-текст в парадигму русского поэтического слова, необходим филологический инструментарий. В связи с чем мы и обратились к исследова-

нию рок-поэзии в аспекте специфики пространственно-временных компонентов. Сказанное выше позволяет обозначить предмет данного исследования: художественная семантика образов пространства и времени в рок-поэзии. Время и пространство литературы не тождественны друг другу, поэтому никогда не потеряет значение выявление особенностей одной из сторон их целостности. Абстрагирование от взаимосвязи пространства и времени, рассмотрение их как самостоятельных категорий позволяет объяснить уникальное свойство искусства выражать время через пространство и пространство через время. Предпосылку этого направления методологии исследования художественного пространства и времени составляют труды Ю.М. Лотмана, в которых в качестве основных были выделены моделирующие функции художественного пространства и времени. Лотман выделяет особый язык пространственных отношений, который является первичным и основным в литературном произведении и который можно использовать для разных типов художественного моделирования, в том числе и непространственного, т.е. «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» в ряде исследований, напротив, признается особая роль именно категории времени в лирике как роде литературы, где оно имеет особое значение и как тема, и как принцип конструкции произведения.

В настоящей работе художественные категории пространства и времени рассматриваются как автономно, так и в функционально-смысловом единстве, что позволяет осмыслить систему рок-поэзии в рамках более крупных типологических моделей, актуальных для рок-творчества.

Особенности хронотопа в рок-поэзии свидетельствуют о стремлении рок-сознания ввести современность, переживающую тотальный кризис, в систему координат всевременных, что говорит о наличии экзистенциальной доминанты в рок-поэзии, конструктивным принципом хронотопа которой является моделирование образа мира как диалога или полилога.

Поэзия последней трети XIX века и рок-поэзия 70-90-х годов XX века развивались в обстановке кризисного состояния общества. И поэты XIX века, и рок-авторы при сохранении ряда архетипических моделей, составляющих хронотоп, стремились к эксперименту в области форм и типов пространственно-временного континуума.

Вертикальный срез от XIX к началу XXI века позволяет предпринять системный анализ образов пространства и времени как пути постижения специфики художественного мира.

Список литературы

1. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. – М., 1984. – С.4
2. Холшевников В.Е. Анализ композиции лирического стихотворения //Анализ одного стихотворения. - Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1985. – С.5.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ

Одной из основных проблем, стоявших со времен древности перед человечеством, было понимание времени и окружающего мира – пространства.

Проблема художественного пространства и времени – это, в сущности, проблема онтологии искусства, его философских первооснов, и в то же время это проблема поэтики, технологии художественного текста. Любое художественное произведение – это не просто иная, сотворенная автором действительность, но действительность, претендующая на статус универсума. Здесь всегда возникает образ мира, в центре которого стоит человек. А Вечность и Космос – это абсолютные макрообразы пространства и времени, так или иначе – но обязательно – конституирующие образ мира в произведении. Образы Вечности и Космоса генетически связаны с мифологической моделью мира и несут в себе память нерасчлененного представления о Бытии как о гармонии, где властвуют высшие, справедливые законы. Вечность и Космос выступают воплощенной, овнешненной эстетической мерой, масштабами которой в искусстве оценивается человек и его существование.

Мирообраз художественного произведения создается из взаимодополняющей связи между образами предметными, локальными и образами-эмблемами, представляющими Вечность. Соотношение между этими составляющими очень подвижно. Но даже входя в одиночку в локальный сюжет, образ-эмблема озаряет его светом Вечности. Отсюда следует, что масштаб и объем локуса (непосредственно запечатленного в сюжете пространства и времени) сам по себе не является абсолютным показателем эстетического смысла хронотопа всего произведения.

Смысл в ценностной мере, образуемой всей системой локальных и эмблематических образов. В филологической науке изучение пространственно-временных категорий занимало значительное место еще со времен античности. Уже Анаксагор выдвинул идею использования прямой перспективы в сценографии, а затем вместе с Демокритом разработал детали техники написания декораций к трагедиям Эсхила с учетом такой перспективы. Однако и в античности, и в Средневековье отсутствовал термин для определения пространства, он заменялся определением «место». «Чем-то великим и трудноуловимым кажется тоπος – т. е. место-пространство», - рассуждал Аристотель.

Представление о художественном пространстве формируется во время зарождения релятивистской концепции пространства. «К. Фидлер говорил об искусстве как процессе формотворчества, в котором достигается господство упорядоченности над хаосом, включая особую пространственную упорядоченность. А. Хильдебранд пытался развить эти идеи на материале скульптуры и ввел понятие формы восприятия. Г. Вёльфлин и его школа рассматривали плоскостность и глубинность – ключевые характеристики художественного пространства – как одну из оппозиций, определяющих художественную форму» [8]. Впервые категория художественного пространства была детализирована О. Шпенглером в книге «Закат Европы» (1918), в которой философ определяет пространство («протяженность») как «прасимвол культуры» и связывает его со

«смыслом жизни и смертью, а глубину пространства - со временем и судьбой» [8]. Проблемой эволюции художественного пространства в живописи занимался Х. Ортега-и-Гассет. В рамках феноменологической и экзистенциалистской традиции проблема рассматривается в работах М. Хайдеггера и М. Мерло-Понти. В своих работах «Искусство в пространстве» и «Бытие и время» Хайдеггер предлагал искать существо простора в местности как его основании и от «пространственности внутримирно» подручного переходил к «пространственности бытия-в-мире».

И.П. Никитина вычленяет целый ряд идей ученого, представляющих интерес для анализа художественного пространства: «Прежде всего, пространственность многообразна и художественное пространство - один из важных ее видов. Оно автономно и не сводимо к какому-то другому виду пространства как к чему-то более фундаментальному. Оно заведомо не сводимо к пространству науки и техники и связано в первую очередь с понятиями простирания, простора, места и области как совокупности вещей в их открытости и взаимопринадлежности. Художественное пространство представляет собою способ, каким художественное произведение пронизано пространством. Как эстетическое понятие художественное пространство не является покорением или преодолением какого-то иного пространства, а представляет собой самостоятельную сущность. Оно облекает что-то внутреннее, противопоставляя его внешнему, включенные в него объекты ищут мест и сами являются местами. Пустота как незаполненность художественного пространства сама подобна месту, и потому является не просто отсутствием, а чем-то произведенным с умыслом и создающим места. Как система мест и их взаимодействие художественное пространство придает единство художественному произведению, открывающему новые области обитания и самого человека, и составляющих его окружение вещей. В частности, пространство скульптуры – это три взаимодействующих пространства: пространство, внутри которого находится скульптурное тело как определенный наличный объект; пространство, замкнутое объемами фигуры; и пространство, остающееся как пустота между объемами. Скульптурный образ телесно воплощает место, пространство образа облекает что-то внутреннее, противопоставляя его внешнему. Пустота не есть нехватка, отсутствие заполненности полостей и промежуточных пространств. Пустота сродни собственному существу места и потому есть не простое отсутствие, а произведение» [9].

Своеобразие подхода М. Мерло-Понти («Феноменология восприятия» (1945), «Око и дух» (1961)) заключалось в «установлении неразрывной связи восприятия пространства с видением и движением, то есть с человеческим телом», а также в анализе глубины пространства, рождающейся во взгляде человека. Мерло-Понти употребляет термин «пространство» в достаточно широком смысле и говорит об «антропологическом пространстве», «пространстве сновидения», «мифическом пространстве», «шизофреническом пространстве» и т. п. Глубину художественного пространства он тесно связывает со временем. Помимо широчайшего круга западных исследователей, внесших значительный вклад в разработку пространственно-временных категорий, в русском

литературоведении проблема пространства и времени в искусстве нашла отклик среди ряда крупных специалистов – П. А. Флоренского, В. В. Виноградова, В. Я. Проппа, А. Цейтлина, В. Б. Шкловского и многих других. В разработку художественных пространственно-временных категорий внесли свой вклад теоретики символизма. А. Белый в труде «Символизм как миропонимание» выходит за рамки семиотической точки зрения: «Слово - символ; оно есть понятное для меня соединение двух непонятных сущностей: доступного моему зрению пространства и глухозвучащего во мне внутреннего чувства, которое я называю условно (формально) временем. В слове создается одновременно две аналогии: время изображается внешним феноменом - звуком; пространство изображается тем же феноменом - звуком; но звук пространства есть уже внутреннее пересоздание его; звук соединяет пространство со временем, но так, что пространственные отношения он сводит к временным; это вновь созданное отношение в известном смысле освобождает меня от власти пространства; звук есть объективация времени и пространства» [10]. П. А. Флоренский в своих трудах («Обратная перспектива» (1919) и «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» (опубл. в 1982)) выстроил целую семиотическую науку об организации пространства. Художественное пространство, по П. А. Флоренскому, «не одно только равномерное, бесструктурное место, не простая графа, а само – своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение. Предметы как «сгустки бытия», подлежащие своим законам и имеющие каждый свою форму, довлеют над пространством, в котором они размещены, и они не способны располагаться в ракурсах заранее определенной перспективы» [9]. Он считал, что «приемы по организации пространства во многом однородны в разных искусствах. И единство этих приемов определяется тем, что путь художника един, это путь от случайного к устойчивому и неизменному. Поэтому ритмика вводит пространственность музыкального характера, симметрия - архитектурного, выпуклость объемов - пространственность скульптурную» [10]. И то или иное истолкование художественного пространства П. А. Флоренский видел в символизме всякого искусства.

Ведущая роль в разработке категорий художественного пространства и времени принадлежит М. М. Бахтину, предложившему «последовательно хронотопический подход» [14] в изучении художественного произведения.

В 30-е годы XX века М. Бахтин в процессе изучения исторической поэтики литературных жанров, в частности, романа («Слово о романе», «Формы времени и хронотопа в романе», «Роман воспитания и его значение в истории реализма», «Из предыстории романного слова», «Эпос и роман»), сделал поистине революционное открытие. В статье «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» (1937-1938) ученым была разработана теория хронотопа, перевернувшая прежние представления о пространстве и времени в художественном произведении. Сам термин был взят ученым из математического естествознания - теории относительности Эйнштейна. Летом 1925 года М. М. Бахтин присутствовал на докладе А. А. Ухтомского о хронотопе в биологии, в котором были затронуты также вопросы эстетики.

М.М. Бахтин дал следующее определение разработанному понятию: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть *хронотопом* (что значит в дословном переводе — «времяпространство»)» [1, 447]. Автор отметил, что в литературоведении он употребляет термин «почти как метафору (почти, но не совсем)», для него «важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы» [1, 448]. Таким образом, можно отметить, что ученый определил время и пространство в художественном мире как две стороны хронотопа, в котором происходит «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [1, 437]. Хронотоп играет важную роль, так как «определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности», а также имеет «существенное *жанровое* значение» в литературе: «Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [1, 458]. Так, зародившись в учении М. М. Бахтина, в исследованиях последних лет хронотоп определяется как структурный закон жанра. Изучая жанровую типологию романских хронотопов, ведущее место, или «начало», ученый отдавал времени: для «авантюрного романа испытания» свойственно «авантюрное время», для «авантюрно-бытового романа» - «сочетание авантюрного времени с бытовым», для «биографического романа» - «тип биографического времени». В «рыцарском романе» основное «авантюрное время», хотя в некоторых наличествует «авантюрно-бытовое», своеобразным в нем становится хронотоп - «чуждый мир в авантюрном времени». Отдельно исследователем рассматриваются «раблезианский хронотоп» с «необычайными пространственно-временными просторами» и «идиллический» с различными типами и разновидностями, для которого свойственно особое отношение времени к пространству - «единство жизни поколений (вообще жизни людей) в идиллии в большинстве случаев существенно определяется единством места, вековой прикреплённостью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена. Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни» [1, 423].

Отталкиваясь от выдвинутых постулатов, М. М. Бахтин выделял «хронотопические ценности разных степеней и объемов», которыми пронизаны искусство и литература:

1) «хронотоп встречи», с преобладающим временным оттенком и «высокой степенью эмоционально-ценностной интенсивности».

2) «хронотоп дороги», связанный с «хронотопом встречи». Как отмечал исследователь, на дороге «своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизуясь со-

циальными дистанциями, которые здесь преодолеваются», «здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь» и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень — течение времени».

3) реальный хронотоп — «площадь» («агора»). Именно «на площади впервые раскрылось и оформилось автобиографическое (и биографическое) самосознание человека и его жизни на античной классической почве».

4) «замок». М. М. Бахтин отмечал, что «замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок — место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений».

5) «гостиная-салон». С позиции сюжета и композиции «здесь происходят встречи (уже не имеющие прежнего специфически случайного характера встречи на «дороге» или в «чужом мире»), создаются завязки интриг, совершаются часто и развязки, здесь, наконец, что особенно важно, происходят диалоги, приобретающие исключительное значение в романе, раскрываются характеры, «идеи» и «страсти» героев».

б) «провинциальный городок». Это «место циклического бытового времени». «Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания»... Приметы этого времени просты, грубо материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями: с домиками и комнатками городка, сонными улицами, пылью и мухами, клубами, бильярдами и проч. и проч».

7) «порог». Данный хронотоп проникнут «высокой эмоционально-ценностной интенсивностью», «он может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение — это хронотоп кризиса и жизненно-го перелома» [1, 432].

Автор ссылаясь на перечень только больших, объемлющих хронотопов, указывая на то, что «каждый такой хронотоп может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: ведь каждый мотив может иметь свой особый хронотоп» [1, 473]. М. М. Бахтин определил основные значения выделенных хронотопов:

а) «сюжетообразующее» значение («они являются организационными центрами основных сюжетных событий романа»),

б) «изобразительное» значение («хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа»).

М. М. Бахтин, исходя из полученных результатов исследования романной природы произведения, делает заключение о том, что «хронотопичен всякий художественно-литературный образ. Существенно хронотопичен язык как сокровищница образов. Хронотопична внутренняя форма слова, то есть тот опосредствующий признак, с помощью которого первоначальные пространственные значения переносятся на временные отношения (в самом широком смысле)» [1, 476].

Д. С. Лихачев отмечал специфику взаимодействия литературы и реальности: «В любом литературном явлении, так или иначе, многообразно и многообразно отражена и преобразена реальность: от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до реальности самой литературы в ее традициях и противопоставлениях. Сама литература – реальность в своих произведениях: она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов, приемов. Литературное произведение распространяется за пределы текста... Реальность – как бы комментарий к произведению, его объяснение... Четкие границы отсутствуют, но зыбкая пограничная полоса реально существует, и в ней протекают процессы чрезвычайно важные для литературного развития» [6, 3].

Условность пространства искусства подчеркивалась Ю. М. Лотманом: «Искусство - наиболее развитое пространство условной реальности» [7, 336]. Ю. М. Лотман выделяет в первую очередь «сюжетное пространство» - «структуру, которую можно себе представить как совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных и нереализованных, и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову сюжетов» [7, 337]. Ученый пишет о том, что «разные типы культуры характеризуются различными сюжетными пространствами (что не отменяет возможности выделить при генетическом и типологическом подходе сюжетные инварианты). Поэтому можно говорить об историко-эпохальном или национальном типах сюжетного пространства» [7].

Г. Г. Шпетом подчеркивалась нетождественность сценического действия реальности: «Сценическое действие должно вестись не так, как совершается действительное действие, а так, как если бы оно совершилось, ибо эстетическая действительность есть действительность отрешенная, а не «натуральная» и не «прагматическая». Соответственно, время и пространство театра являются фиктивными, воображаемыми. Роль условности при этом такова, что ложью бы было реальное изображение пространства на сцене - комнаты, площади...» [10].

Н. К. Гей («Время и пространство в структуре произведения») выделяет в произведении Фолкнера хронологические образы часов («говорят о временном бытии и неизменном движении времени»), реки («ток воды - это материальное олицетворение невещественного движения времени во всем и поверх всего. Вода подобна времени в своем стремлении из неизвестного в неизвестность») и тени («в этом неразлучном существовании человека и его тени запечатлена своеобразная симметрия человека настоящего и прошлого») [2, 224].

Ю. Карякин («Достоевский и канун XXI века») открывает «новый хронотоп» в сочинениях Достоевского - «это время-пространство последнего самоубийственного преступления или время-пространство спасительного подвига, это время-пространство решающей борьбы бытия с небытием» [4, 640].

Н. К. Шутая дополняет и подробно исследует хронотоп «присутственного места», синтезируя исследования М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана, указывает на то, что «целью анализа того или иного типа хронотопа должно быть вы-

явление его возможностей в раскрытии характеров и психологической мотивации поступков героев литературного произведения» [15, 65].

Для данного хронотопа свойственны, по Ю. М. Лотману, «факторы, вызывающие у человека состояние бездействия и скуки, способствующие задумчивости и развитию рефлексии». «Хронотопические характеристики присутственного места» (вынужденная длительная неподвижность в замкнутом пространстве, монотонность, рутинность и повторяемость производимых действий, канцелярский стиль документов) способствуют развитию «автокоммуникации, т. е. обращения героя к самому себе, своим воспоминаниям, своей со-вести» [7, 73].

В статье В. Г. Щукина («О филологическом образе мира (философские заметки)») значительно расширяются границы хронотопов литературных произведений. Ученый отмечает неоднозначное отношение в мире филологии к открытию хронотопа в литературоведении (в частности, взгляды Х. Маркевича), указывая на то, что для филолога, пытающегося по-своему описать мироздание, «хронотоп, скорее всего, может означать «конкретную бытийственную точку», момент акта речи» [16, 59]. Среди хронотопов В. Г. Щукин определяет целый комплекс явлений действительности: «встреча, визит, спектакль, богослужение, праздник, путешествие, свидание, бракосочетание, интимное сближение, сон, отдых, болезнь, судебный процесс, тюремное заключение, охота, битва, катастрофа, рождение, жизнь, смерть (как законченный акт, а не бес-срочное состояние после этого акта), похороны, крестины и многое другое. Город, дом, корабль и целый ряд многочисленных локусов тоже могут превратиться в хронотопы, но лишь в том случае, когда в их пространстве происходит длящийся во времени процесс или событие. Тогда эти хронотопы удобнее будет назвать по-другому: жизнедеятельность города, жизнь (функционирование) дома, плавание на корабле» [16, 60]. Ученый дает определение хронотопа: это «присущая процессу, событию или состоянию субъекта пространственная и временная оформленность и жанровая завершенность» [16, 61]. Хронотоп не просто «время-пространство», а «время-место совершения». Соглашаясь с жанровой принадлежностью хронотопа и главенством в нем временной категории, ученый иллюстрирует данный постулат анализом локуса королевского (или царского) дворца. С ним связаны «приписанные» к поведенческим жанрам хронотопы - «аудиенция, совещание, торжественный прием»; временные отрезки, «соотнесенные с определенной порой дня, недели или месяца»; для реализации дворцовых жанров - «заговор, интрига». Автор статьи делает существенное заключение: «жанр стремится к своему завершению в определенном хронотопе - времени-месте свершения» [16, 62].

На основе анализа пространственно-временных связей в романе П.Х. Горюп выделяет «три сосуществующих уровня (хронотопа): топографический хронотоп, психологический хронотоп и метафизический хронотоп». «Топографический хронотоп связан с элементами авторской тенденциозности в романе, с узнаваемостью в романе конкретного исторического времени и места, а также событий... является хронотопом сюжета... Этот узнаваемый мир денотатов описан «невидимым, но всемогущим существом», который имеет свои

цели и может быть весьма субъективным... С топографическим хронотопом тесно взаимосвязан психологический хронотоп - хронотоп персонажей. ... Сюжетный ход, подчеркнутый на первом уровне перемещением в пространстве и времени, совпадает на втором с переходом из одного душевного состояния в другое. Топографический хронотоп генерирован сюжетом, психологический хронотоп - самосознанием персонажей. Вместо невидимого описывающего на этом уровне перед нами мир автономных голосов, вместо гомофонии – полифония» [13]. Также П. Х. Тороп выделяет «метафизический хронотоп» - уровень описания и создания метаязыка – «слово, связывающее уровни сюжета и самосознания, приобретает в целом произведении метаязыковое значение, так как связано с идейным осмыслением всего текста, в том числе пространства и времени». Ученый предлагает хронотопические соответствия: «уровень топографического хронотопа является наблюдаемым миром, уровень психологического хронотопа - миром наблюдателей, и метафизический хронотоп - миром устанавливающего язык описания» [13]. Действие у Торопа осмысливается в соответствии с выделенными уровнями – «этим уровням соответствуют типы поведения (действие как таковое), порядок поведения (создание личностью текста своего поведения) и топос поведения (место действия среди других действий, рассматриваемых как обуславливающие его или обуславливаемые им)» [13].

В концептосфере Ю. С. Степанов вычленяет ментальные миры (обозначим их как ментальные хронотопы), которые формируются при освоении мира человеком по линии «референции» «от “себя”, от ближнего пространства, - к пространству “вне себя”, более дальнему. Но результатом освоения оказывается уже создание не “мира чувств”, а подлинно ментального, логического мира» [12, 221]. Культуролог отмечает частоту представлений о некотором месте, которое мыслится как «пустое пространство»: «Первичный концепт «Мир как то место, где живем мы, “свои”» и концепт «Мир-Вселенная, Универсум» связаны в самом прямом смысле слова отношениями расширения в пространстве: осваивается все более обширное пространство, черты первоначального «своего» мира распространяются на все более далекие пространства, а затем, когда физическое освоение за дальностью пространства становится невозможным, освоение, продолжается мысленно, путем переноса, экстраполяции уже известных параметров на все более отдаленные расстояния» [12, 223-224].

Все вышеперечисленные хронотопы имеют непосредственную связь с образом человека в литературе. М. М. Бахтин определяет данное свойство образа человека как «сплошная овнешненность».

Развивая мысли М. Бахтина, И. П. Никитина предполагает, что сам хронотоп не обладает универсальностью, в основном это свойство художественного пространства: «Есть основания полагать, что понятие художественного пространства универсально. ...Все искусства делятся в зависимости от их отношения ко времени и пространству на временные (музыка), пространственные (живопись, скульптура) и пространственно-временные (литература, театр), изображающие пространственно-чувственные явления в их становлении и развитии. В случае временных и пространственных искусств понятие хронотопа,

связывающее воедино время и пространство, если и применимо, то в весьма ограниченной мере... Понятие хронотопа представляет собой попытку описать художественное пространство именно произведения художественной литературы» [9].

И. Б. Роднянская, обобщая опыт исследований, прослеживает эволюцию художественного времени и пространства в литературе от архаических моделей мира до XX века. Н.Л.Лейдерман [5, 7] обозначил наиболее существенные тенденции в пространственно-временной парадигме русской литературы XX века. В рамках мифологического подхода к исследованию литературного текста теория хронотопа находит свое развитие в работах В.Н.Топорова, где анализируется понятие «мифопоэтического хронотопа», в котором время сгущается и становится формой пространства, его новым, четвертым, измерением. Пространство же, напротив, заражается внутренне-интенсивными свойствами времени, втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете. Таким образом, утверждается мысль о том, что все, что случается или может случиться в мире мифопоэтического сознания, не только определяется хронотопом, но и хронотопично по существу, по своим истокам.

Путь анализа литературного произведения через рассмотрение его хронотопического континуума определился сравнительно недавно и благодаря исследовательской работе М.М.Бахтина, Д.С.Лихачева, Ю.М.Лотмана, Б.А.Успенского, В.Н.Топорова, Д.Н.Медриша и др. – стал одним из самых продуктивных в литературоведении. Это во многом объясняется принадлежностью «пространства и времени к числу наиболее общих, универсальных категорий культуры, определяющих параметры существования мира и основополагающие формы человеческого опыта» [3]. Бахтинская теория хронотопа открыла возможности использования термина как категории исторической и общей поэтики. Хронотоп определяется не только как взаимосвязь времени и пространства, но и как образ этой взаимосвязи (например, дорога), как преимущественная точка для развертывания сцен, как способ материализации в образах всех абстрактных элементов художественного произведения. Вариативность определения понятия отражает специфику проявления хронотопа на отдельных уровнях художественного текста и открывает возможности использования хронотопического подхода в различных по цели исследованиях. Применительно к лирике можно отметить, что в поэтическом произведении пространство и время запечатлеваются в виде мотивов и лейтмотивов, которые нередко приобретают символический характер и обозначают ту или иную картину мира. Самая структура мотива предполагает ее заполнение, семантическое заполнение признаками пространства и времени. Так, в работе И.Силантьева [11, 43] прослеживается структурная и функциональная близость понятия хронотопа и мотива, что происходит, например, в том случае, когда в структуре мотива функционально и эстетически актуализированными оказываются не только его предикат и актанты, но и обстоятельственные (пространственно-временные) характеристики. Исследователь отмечает, что соот-

несение мотива и хронотопа позволяет выявить в структуре мотива аспекты пространственно-временной организации мотивного действия.

На данном этапе в литературоведении проблема художественного пространства и времени остается актуальной при обращении к анализу произведений, что обуславливает неизменный интерес к данным категориям в выходящих в свет публикациях.

Таким образом, нами были определены основные параметры хронотопа как теоретической основы исследования.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – 483с.
2. Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст-74: литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1975. – С. 213-228.
3. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры: средневековый хронотоп// <http://justlife.narod.ru/gurevich/gurevich03.htm>. – Загл. с экрана.
4. Карякин Ю. Новый хронотоп // Карякин Ю. Достоевский и канун XXI века. – М. Сов. писатель, 1989. - С. 639-641.
5. Лейдерман Н.Л. «Пространство Вечности» в динамике хронотопа русской литературы XX века // Русская литература XX века. – Екатеринбург, 1995.- Вып.2. – С.3-19.
6. Лихачев Д. С. Литература – Реальность – Литература. – Л. : Сов. писатель, 1981. – 214с.
7. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. - М.: Просвещение, 1988. – С. 325-348. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/lotman/russpace.htm>.
8. Никитина И. П. Тема художественного пространства в современной философии искусства // <http://humanities.edu.ru/db/msg/46567>.
9. Никитина И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – М., 2003 // <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/47726>.
10. Почепцов Г. Г. История русской семиотики до и после 1917 года : Учеб.-справочное издание. – М.: Лабиринт, 1998. - 336 с. // <http://lib.ru/CULTURE/SEMIOTIKA/semiotika.txt>.
11. Силантьев И. Мотив как проблема нарратологии// Критика и семиотика. – Новосибирск, 2002.- Вып.5. - С.32-60.
12. Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. –М.:ООО Лит Рес, 2007. – 286.
13. Тороп П. Х. Хронотоп // Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы / Сост. Я. Левченко; под рук. И. А.Чернова // <http://diction.chat.ru/xronotop.html>.
14. Фаликова Н. Э. Хронотоп как категория исторической поэтики. – Режим доступа: <http://www.philolog.ru/filolog/compos.htm>. – Загл. с экрана.
15. Шутая Н. К. Сюжетные возможности хронотопа «присутственное место» и их использование в произведениях русских классиков XIX в. (на примере прозаических произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого) // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 2005. - № 5. – С. 64-75.
16. Щукин В. Г. О филологическом образе мира (философские заметки) // Вопросы философии. – 2004. - № 10. – С. 47- 64.

ЧАСТЬ I. ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА

ГЛАВА 1. ОБРАЗЫ ИТАЛИИ И РОССИИ В ЛИРИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX - НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Композиция в стихотворном произведении приобретает особую содержательность, поскольку, установив художественную логику частей, мы установим закономерность движения лирических переживаний. «Композиция имеет дело с единицами идейного порядка и изучает интенсивность и смену мыслей, чувств и образов, вложенных в стихотворение. Сюда же относится и учение о строфах, потому что та или иная строфа оказывает большое влияние на ход мысли поэта» [11,395]. Разделяя взгляды ряда отечественных стиховедов (Б. Томашевского, М. Гаспарова) на проблему семантики художественной формы, мы считаем, что строфика представляет собой повышенный интерес, потому что строфа «по-особому организует развертывание лирического переживания и является частью авторского замысла» [6,48]. Одним из возможных аспектов изучения стиха является исследование содержательности строфической композиции стихотворного произведения. Ритмическая законченность строфы совпадает с ее тематической и стилистической самостоятельностью. Поэт или выбирает из строфического репертуара, или сам создает такую строфу, которая наиболее соответствует характеру произведения, поэтическим образам, синтаксической структуре речи, интонации. Обращение русских поэтов к одной из самых традиционных строфических форм – октаве, на наш взгляд, обусловлено как культурно-историческим ореолом строфы, так и ее «новеллистической структурой».

История эпической октавы в русской поэзии связана с переводами поэмы «Освобожденный Иерусалим» крупнейшего поэта позднего итальянского Возрождения Т. Тассо. Интерес к творчеству Тассо в первую очередь связан с личностью поэта. В европейской романтической литературе исследователи обычно выделяют два типа поэтов в зависимости от их отношения к действительности: или поэт в отчаянии смиряется перед враждебной ему судьбой, страдает и гибнет, или же он гневно протестует и бросает вызов обществу, морально как бы побеждает, но также гибнет. Первый тип поэта нашел наибольшее воплощение в образе Тассо, второй – Байрона.

Легендарный образ великого итальянца был наделен всеми чертами гения-страдальца. Т. Тассо, жестоко преследуемый роком и людьми, влюбленный в Элеонору, сестру своего покровителя – Альфонса II д'Эсте, и за эту любовь заключенный в дом для умалишенных, а затем умирающий накануне своего триумфа на Капитолии – что могло быть романтичнее и трагичнее такой судьбы!

Русские поэты не только воспевали подвиг гения-страдальца, но и активно разрабатывали итальянскую октаву, которой было написано знаменитое

«Освобождение Иерусалима» (1574-1575). Например, **А. Дельвиг** в драматическом наброске к поэме «Тассо» наделяет романтического поэта чрезвычайно чувствительной душой. А потому Тассо страдает в жизни больше других. Любовь такому человеку обычно несет только страдания: или он не может найти идеал, или его избранница принадлежит к другому, высшему социальному кругу, и, даже если она благосклонна к влюбленному, это неравенство ставит между ними непреодолимую преграду, приносит поэту горе и беды:

*Замолчи, молю, Элеонора!
Здесь, как там, мы будем розно жить.
Но сей скиптр, венец и блеск убора
Там должны ль нас были разлучить!
Устыдись сердечного укора:
Никогда не знала ты любить.
Ах, любовь все с верой переносит,
Терпит все, одной любви лишь просит [12, 222].*

Трагическое осмысление подобных судеб в социальном плане находит свое выражение именно в романтической литературе с ее повышенным интересом к внутреннему миру человека, к отдельной личности. «Тассо» состоит из двух октав (АБАБАБВВ), генетически восходящих к итальянским октавам.

Октавы Дельвига послужили образцом для последующих русских восьмистиший, так как отлично соединяли в себе особенности русского стиха с классическими образцами итальянской строфы.

Судьба поэта–страдальца является главной темой стихотворения **М. Меркля** «Люблю я звук октавы вдохновенной...» (1837). Выбор строфы (октава с классической схемой рифм (АБАБАБВВ) обусловлен в первую очередь содержанием стихотворения. Поэт восхищается жизнью и творчеством Т. Тассо, судьбу и поэтический талант которого символизирует октава:

*Люблю я звук октавы вдохновенной,
То светлый глас Италии златой!
Ее любил Торкватто, упоенный
Поэзии мелодии святой!..
Ее в тиши певал он, восхищенный
Элеоноры светлой красотой!..
Как жаркая Везувиева лава,
Текла из уст роскошная октава [15, 5].*

Стихотворение завершается мощным эмоциональным, ритмическим и графическим сдвигом. В последней октаве шестистишие заменено многоточием, а в заключительном двестишии утверждается бессмертие Поэта и Поэзии:

.....
*Уж он исчез – но не исчезла слава –
Жива его могучая октава!*

«Гармонические октавы» Т. Тассо активно использовались русскими поэтами XIX века и символизировали Италию – страну искусства, поэзии, любви, роскошной природы - райский уголок земли. Октавы чаще писали пятистопным ямбом, который соответствовал итальянскому одиннадцатислож-

нику, реже – шестистопным. «Строй октавы характерен той “неожиданностью”, с которой возникает заключительное двустишие с новой рифмой: слух привыкает к симметричному чередованию рифм в первых шести строках и ждет созвучной пары дальше – в той же перекрестной последовательности; вместо него возникает парное двустишие с другими рифмами. Таким образом, психологический эффект октавы – “обманутое ожидание”» [24, 167]. Очевидно, итальянской темой мотивирован выбор строфы **Е. Баратынским** в стихотворении «Небо Италии, небо Торкватта...» (1843). Образ Италии, многократно воспетый в мировой литературе, у Баратынского был воплощением романтической мечты о «земном рае». «Исторические воспоминания, роскошная природа и памятники искусств этой страны всегда манили его к себе» [23, 45]. Переходная метрическая форма стихотворения (Д4-Дк4), вероятно, восходит к имитации античных гекзаметров и передает поэтический дух Древнего Рима, тот высокий эстетический идеал, мир гармонии, к которому стремится лирический герой. Но вопреки традиции у Баратынского октава классической структуры построена на базе женских клаузул (АБАБАВВВ):

*Небо Италии, небо Торкватта,
Прах поэтический Древнего Рима.
Родина неги, славой богата,
Будешь ли некогда мною ты зрима?
Рвется душа, нетерпеньем объята,
К гордым остаткам позднего Рима!
Снятся мне доли, леса благовонны,
Снятся упавших чертогов колонны! [2, 219]*

К.Н. Батюшков «находил в Тассо родственную душу, усматривал сходство своей неудачной судьбы с участью Тассо и даже как бы предвидел свой трагический конец» [10, 12]. В 1808-1809 годах, судя по заметкам в письмах, Батюшков полностью перевел I песнь «Освобожденного Иерусалима». Сохранился лишь перевод XXXII-XLI октав I песни поэмы Тассо.

Именно в связи с переводами «Освобожденного Иерусалима» в 20-30-е годы разгорелся теоретический спор о возможности введения итальянской октавы в русское стихосложение, начатый в 1822 году П.А.Катениным. Дискуссия об октаве, развернувшаяся на страницах журнала «Сын Отечества», подробно изложена Н. В. Измайловым [13, 102-108].

Попытку перевести октавами «Освобожденный Иерусалим» предпринял **И.Козлов** в 1825 г. Он сделал вольный перевод 90-93 строф XII песни – «Видение Танкреда», а в 1832 году перевел октавами 66-69 строфы 120-й песни – «Смерть Клоринды». Поэт использовал пятистопный ямб, соответствующий итальянскому одиннадцатисложнику. Переводы Данте и Тассо «размерами подлинника» послужили началом «просодической реформы» в русской поэзии, которую задумал осуществить С. П. Шевырев с помощью введения итальянской октавы. В 1831 году он публикует с теоретическим обоснованием перевод VII песни «Освобожденного Иерусалима» с соблюдением итальянских перебоев ямбического метра. Однако октавы Шевырева не нашли отклика в русской

поэзии, не удалась и его попытки вернуть русскую октаву к достижениям прошлого века.

Предисловие к поэме **А. С. Пушкина** «Домик в Коломне» О. И. Федотов очень точно назвал «диссертацией в стихах, навсегда предопределившей судьбу и амплуа эпической октавы в русской поэзии» [21, 6]. Здесь и теория, и история октавы. «Домик в Коломне» - «повесть в октавах, сочетающая в себе шутивно-бытовой сюжет с автобиографическими реминисценциями, полемическими рассуждениями и выпадами литературно-теоретического содержания» [13, 43]. Исследователи едины во мнении, что форма повести – пятистопный ямб в октавах – ее характер и построение были подсказаны Пушкину английскими образцами – октавами Байрона «Дон Жуан» и шутивной повести «Беппо», а в еще большей степени поэмами в октавах Барри Корнуола «Диего де Монтилла. Испанская повесть», «Гигес» и др. Замысел шутивной поэмы в стихах, как показывают многочисленные исследования, возник еще в 1829 году, когда Пушкин набросал две октавы, задуманные, вероятно, как полемическое вступление к поэме. Октавы ассоциировались в воображении А. С. Пушкина с Италией и автором «Освобожденного Иерусалима» - Т. Тассо. После Пушкина большинство поэтов использовали октаву в жанрах, близких «Домике в Коломне», и, невольно подражая ему, теоретически обосновывали свой выбор.

К 1830-32 годам относятся опыты **М. Ю. Лермонтова** с октавами. Вероятно, своим появлением октавы Лермонтова обязаны спорам вокруг этой строфы. Октавами он пишет посвящение поэмы «Последний сын вольности» (1830-1831) одному из участников «лермонтовской пятерки» (друзей поэта университетской поры) - П. С. Шеншину. По содержанию и лексике лермонтовское посвящение перекликается со стихотворным посвящением поэмы К.Ф. Рыльева «Войнаровский» (1824). Октавы посвящения написаны пятистопным ямбом – по образцу итальянских мастеров эпохи Ренессанса и Байрона. Синтаксическое членение октав соответствует ритмическому их членению на стихи и периоды.

В отличие от Пушкина, строго соблюдавшего чередование мужских и женских рифм (АБАБАБВВ), Лермонтов использует в октаве только мужские стихи (абабабвв). Данный признак стихов указывает на то, что образцом для них служили английские октавы, в частности – октавы Байрона. Лермонтов пишет октавами элегии, романтические поэмы, традиционные посвящения к поэме.

Так в поэзии 30-х годов зарождается два типа эпической октавы: октава Пушкина со строгим чередованием мужских и женских стихов, создающая юмористический повествовательный тон поэмы-анекдота «Домик в Коломне», и октава Лермонтова, представляющая собой сплошной поток мужских стихов, в жанре посвящения к исторической поэме «Последний сын вольности».

Однако решающую роль в выборе той или иной строфической формы, по справедливому замечанию К. Д. Вишневского, «играют не жанровые признаки, а внутреннее эстетическое чувство поэта, критерии индивидуального порядка» [7, 93].

Автобиографические поэмы **А. А. Фета** «Талисман» (1842), «Две липки» (1856), «Сон» (1856), «Студент» (1884) продолжают историю русской эпической октавы (аБаБаБвв). Анализируя время Некрасова и Фета в «Очерке истории русского стиха», М. Л. Гаспаров назвал «общим требованием к поэзии в то время – простоту и естественность, а критерием – близость к прозе» [8, 161]. Структура октавы наилучшим образом соответствовала задачам времени. Обилие вводных слов, прямых обращений, использование пословицы в качестве заключения в первой строфе поэмы Фета «Талисман» (1842) создают атмосферу доверительного разговора автора с читателем:

*Октавами я повесть признаюсь!
И полноте, ну что я за писатель?
У нас беда – и, право, я боюсь,
Так, ни за что, услышишь: подражатель!
А по размеру, я на вас сошлюсь,
И вы нередко судите, читатель,
Но что же делать? Видно, так и быть:
Бояться волка – в лес нельзя ходить [22, 306].*

Старинный барский двор, «теплое гнездо», составляет центр личного идиллического пространства героя. «Стекло балкона» в гостиной старинного дома определяет границы внешнего мира: голый сад с беседкой, отлогий косогор, ветхий храм с безмолвной колокольней, синий лес по скату белых гор. Восторженная привязанность к природе уводит героя Фета в мир красоты, что и предопределяет его отчуждение от земного быта. Такой же властью над ним обладает женская красота. Эпитет «небесный» связан как с образом Луны, так и с образом возлюбленной. «Мир во всех своих частях равно прекрасен, - утверждал Фет, – Красота разлита по всему мирозданию и, как все дары природы, влияет даже на тех, которые не сознают, как воздух питает и того, кто, быть может, и не подозревает его существования» [22, 65]. Эпитет «небесный» относится как к туманному таинственному Космосу, так и к загадочной женской сущности. Женская красота подобна душе природы. Любовь порождает чувство эстетической восторженности и превращает в Вечность миг земной любви:

*«Вы знаете, - сказала мне она, -
Что я владею чудным талисманом?
Хотите ли, я буду вам видна
Везде, везде, с луною, за туманом?
Несбыточным душа была полна,
Я счастлив был ребяческим обманом.
Что б ни было – я верил всей душой, -
И для меня слилась она с луной [22, 310].*

Реконструкция заключительной строфы (последние два стиха заменены многоточием – аБаБаБ...) делает поэму открытой, подчеркивает стремление героя слиться с запредельным и пережить состояние абсолютной свободы от времени и пространства.

«Чудный талисман» открывает тайную связь человека и природы, вечного и временного, прошлого и настоящего:

*Я был вдали, ее я позабыл,
Иные страсти овладели мною;
Я даже снова искренно любил,-
Но каждый раз, когда ночной порою
Засветится воздушный хор светил,-
Я увлечен волшебницей луною [22, 315].*

Структура октавы (аБаБаБвв) сближает поэму А. А. Фета с романтической поэмой М. Ю. Лермонтова «Аул Бастунджи». В основной части поэмы параллельно развиваются две линии: пушкинская и лермонтовская. Пушкинская ирония звучит в 11 и 12 строфах:

*Зато она рассыпала слова...
(За хлеб и соль ее хвалили миром).
Радужная соседка и вдова.
Как водится, была за бригадиром;
Ее сынок любимый (голова!)
Жил в отпуску усатым кирасиром.
Где он теперь, не знаю, право, я;
Но что за дочери! – Чудная семья! [22, 316].*

Разговорная лексика, переносы, парадоксальное заключительное двустигшие придадут повествованию иронический тон. Однако в последних строфах поэмы (21-24) преобладает высокая книжная лексика, заключительное двустигшие усиливает основную мысль строфы (синтаксический параллелизм) и намечает переход к новой теме; синтаксическое членение строфы в основном совпадает с ритмическим членением октав на стихи. Ирония сменяется патетикой:

*И, сам не свой, я, наклонясь, чуть
Не покрывал кудрей ее лобзаньем,
И жаждою моя горела грудь;
Хотелось мне прерывистым дыханьем
Всю душу звуков сладостных вздохнуть -
И выдохнуть с последним издыханьем!
Дрожали звуки на ее устах,
Дрожали слезы на ее глазах [22, 318].*

Событие, о котором говорится, отдалено по времени от события рассказывания. Именно воспоминания героя и определяют развитие лирического сюжета: «...попавшие в стихотворение скупые отмеренные эмпирические факты и подробности возникают и излагаются не столько в своей естественной последовательности (принцип традиционного эпического повествования), сколько «излучаются» в порядке воспоминания, суммирующего обобщения, предположения или пожелания, наконец, непосредственного видения все тем же переживающим субъектом. Сюжет, таким образом, разворачивается не своим естественным путем, не первично, а отраженно, через переживание героя...»[18,8]. Поэтому параллельное развитие шуточного (пушкинского) и па-

тетического (лермонтовского) повествования в поэме А. Фета «Талисман» обусловлено, на наш взгляд, не только романтическим «двоемирием» героя, его стремлением отойти от реального мира и слиться с небесным, вечным, но и «моментом постижения» любовного переживания.

«Художественность формы – прямое следствие полноты содержания», – утверждал А. А. Фет. Поэма «Две липки» интересна своей автобиографичностью. История жизни Русова и его жены Наташи сходна с историей жизни Шеншина с женой в имении Новоселки. Мемуары А. Фета «Ранние годы моей жизни» можно считать прямым комментарием к поэме. Известно также предположение о том, что форма поэмы с вымышленными именами и нужна была Фету для рассказа о событиях, которые он не мог включить в свои мемуары.

Наклонность Фета находить поэзию в кругу предметов самых простых, обыкновенных можно определить как «интимную домашность». Повествовательная структура октавы (аБаБаБВВ) и пятистопный ямб с его непринужденно-легкой интонацией как раз и способствуют воплощению «интимной домашности» в образе «родного гнезда» – усадьбы Новоселки:

*Близ рощи, на пригорке серый дом,
В полуверсте от речки судоходной,
Стоит лет сорок. Нынче пустырем
Он стал смотреть, угрюмый и негодный.
Срубили рощу на дрова кругом,
Не находя ее статьей доходной;
По трубам галки, ласточки в окошках,
И лопухи на английских дорожках [22, 487].*

Параллелизм в изображении человека и природы как типичную черту поэзии Фета отмечали Б. Эйхенбаум, Б. Бухштаб, П. Громов, Л. Лотман и другие исследователи. В основе заглавного образа – «двух липок» – лежит фетовская натурфилософия, выражающая зримые и незримые связи человека и природы. Две липки стали для Наташи символом любви, жизни: «Благодарю. Но вот моя примета: / Ты липка та, здоровая, я – эта...». Разлад в семье, ранняя смерть Наташи разрушают дом как центр «родного пространства».

Человек сравнивается с деревом, а старый ветхий дом напоминает герою полусгнивший пенёк. Если образ дерева в поэме восходит к мифологическому Мировому древу: он является и центром мира, и семьей, и человеком; то пространство деревенского дома открыто в мир природы, составляет с ним единое целое, подчиняется временным, сезонным циклам:

*А серый дом, угрюмый и пустой,
Стоит давно с безмолвием гробницы.
Он только оживает весной,
Когда в него таскают гнезда птицы.
Балкон скривился, тонкою травой
Заметно прорастают половицы.
Ступени шатки, и перила зыбки,
И нет ни новой, нет ни старой липки [22, 491].*

Глубокая осень, «грустный вопль кукушки одинокой» возвращают лирического героя к прошлому. Осень становится не только временем «припоминаний», грусти, но и открытым пространством, соединяющим «весенний вечер, прожитый вдвоем», «несбыточные грезы», память о былом с вечным потоком времени. А образы птиц символизируют безостановочное движение времени.

Поэма «Сон», опубликованная в девятом номере «Отечественных записок» за 1856 год, в рукописи называлась «Сон поручика Лосева». Д. Благой назвал эту повесть в стихах реалистически конкретным изображением трагически завершившегося романа Фета и Лазич: «И шутливо-фантастический гротеск приобретает весьма серьезный характер. Поначалу комически поданный вопрос – брать или не брать дьявольские червонцы? – оборачивается важнейшим вопросом о выборе дальнейшего жизненного пути... Как поступил поручик Лосев – в поэме остается неизвестным. Но мы знаем, как поступил поручик Фет» [5,19].

Структура строфы в поэме «Сон» точно повторяет пушкинскую октаву с соблюдением чередования мужских и женских стихов (аБаБаБвв // АБА-бАбВВ). Если у Пушкина в «Домике в Коломне» действие происходит в святки, а сюжет основан на переодевании героя, то у Фета характер поручика Лосева проверяется на ночном маскараде чертей. Используя прием «карнавализации», Фет поднимает проблему жизненного выбора. Мир сна, «личное пространство» героя, разрушается дьявольским маскарадом, становится ареной борьбы светлых и темных начал в человеке. Ночь – самое загадочное время суток - ставит героя перед выбором между светом и тьмой.

Духовный и душевный опыт человека стал главным объектом поэтического исследования А. Фета. Поэма «Студент» образует своеобразное единство с поэмами «Талисман», «Сон», «Две липки». Во-первых, они явно автобиографического содержания; во-вторых, написаны октавами; так что в целом составляют автобиографическую повесть в октавах. Развитие одной темы, по мнению исследователей творчества Фета, - главное организующее начало фетовских циклов. Так, в основе сюжета поэмы «Студент» лежат взаимоотношения героя с той же самой Лизой, которая была героиней цикла «Офелия».

В «Студенте» получает окончательное художественное завершение романтическая концепция жизни: любовь умирает, а без любви земной мир становится чужим и пустым:

*Гляжу на вас я, умница моя,
Как на своем болезненном вы ложе
Откинулись, разумие тая,
А против вас, со сказочником схоже,
И бормочу, и вспоминаю я
О временах, как был я молод тоже,
Когда не так казалась жизнь пуста,-
И просятся октавы на уста [22, 288].*

История любви Лизы и студента представляет пародию на отношения Евгения Онегина и Татьяны Лариной. Автор иронически оценивает поступки

возлюбленных: «Любить всегда отрадно, но писать -/ Такая страсть у любящих к чему же?!/ Ведь это прямо дело выдавать,/ И ничего не выдумаешь хуже». В письме Лизы, в отличие от знаменитого письма Татьяны, звучит признание в любви «земной», «телесной». Здесь Лиза больше похожа на купеческих жен, томящихся от скуки, – Катерину Кабанову и Катерину Измайлову. А мотив переодевания, ряженья усиливает комичность положения героев:

*Я помню живо: в самый Новый год
Она мне пишет: «Я одна скучаю.
Муж едет в клуб; я выйду из ворот,
Одетая крестьянкою, и к чаю
Приду к тебе. Коль спросит ваш народ,
Вели сказать, что из родного краю
Зашла к тебе кормилицына дочь
Укутаюсь – и не заметят в ночь» [22,292].*

Юмористический тон повествования находит поддержку в переносах, разговорной лексике и в характере заключительного двустипшия октавы.

Если в ранней лирике Фета характерным состоянием лирического героя была эстетическая восторженность, а в центре его «родного пространства» были «теплое гнездо» деревенского дома и возлюбленная, то герой поэмы «Студент», живущий «в антресоле» старого дома «близ сада, на Девичьем поле», воспоминания юности называет сказкой, а любовь – порождением суетной жизни. Деревенский идиллический мир («дом», «гнездо») становится антитезой столичной жизни, разрушающей духовность, любовь. Так, соединяя в поэмах романтические элементы с бытовыми, пародируя сюжет «Евгения Онегина», Фет стремился рельефнее передать существо современной ему жизни.

В поэмах «Поп» и «Андрей» **И. С. Тургенев** декларировал свой отход от романтической эстетики.

Поэма «Поп» воспринималась современниками чаще как эротическая шутка писателя. Впервые полностью она была напечатана в Женеве в 1887 году под заголовком: «Поп». Эротическая поэма». Как в «Домике в Коломне» А.С.Пушкина за шуточной историей переодевания гвардейского офицера в стряпуху Маврушку стоял серьезный разговор о возможностях русского стиха и о развитии русской октавы, так и в поэме «Поп» И. С. Тургенев в иронической манере заявляет об отходе от романтизма. В качестве литературного образца сам писатель назвал сатирическую поэму Вольтера «Pucell» («Орлеанская девственница») и шуточную поэму Байрона «Верро» («Беппо»). Оба эти произведения, имея нескромное содержание, отличались политической проблематикой: первое – антиклерикальной направленности, второе – обличительной, остросоциальной. Следует отметить и текстуальное родство поэмы «Поп» с «Беппо» (сравните, например, строфу VIII поэмы «Поп» с XLV строфой поэмы Байрона). Интерес Тургенева к политическому содержанию сатиры Вольтера, а не к эротическим мотивам подтверждается в письме писателя к Полине Виардо от 23 июля 1849 года.

Если Пушкин в «Домике в Коломне» травестирует героический сюжет поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим», заменяя поэтический мир Ита-

лии подмосковным бытом, то Тургенев противопоставил «святой и возвышенной любви», воспетой романтиками, «похабности различнейшего рода». Нарочитое соединение разнородных образов служит пародированию романтической страсти:

«Я закричу», - твердила Саша...

(Страстно люблю я женский крик – и майонез)... [20, 424].

Поэма «Андрей» (1846) (первоначальное название – «Недолгая любовь») рассматривается исследователями как переход писателя от романтической поэзии к реалистической прозе. В статье «Взгляд на русскую литературу 1846 г.» В. Г. Белинский назвал поэму «Андрей» в числе «замечательных произведений, вышедших в этом году» [3,10, 37]. Однако годом позже при сопоставлении с другими произведениями И. Тургенева Белинский считал ее неудавшейся, несмотря на то, что в ней «много хорошего, потому что много верных очерков быта» [3,10, 345]. Главное событие «Андрея» – испытание героя любовью - центральный сюжет в повестях и романах И. С. Тургенева.

Перипетии поэмы - скука героя, его любовь к соседке Дуняше, письмо Дуняши к Андрею, смерть дядюшки, разочарование в любви, отъезд – вызывают прямые ассоциации с «Евгением Онегиным». А эпитафия - «Дела минувших дней» - напоминает читателю романтическую историю любви Руслана и Людмилы.

Общую тональность поэмы определяет элегизм, порожденный мыслями автора о кратковременности и невозможности счастья, переживанием одиночества и бесприютности главного героя:

Любовь рождается в одно мгновенье –

И долго развивается потом.

С ней борется лукавое сомненье;

Она растет и крепнет – но с трудом...

И лишь тогда последнее значенье

Ее вполне мы, наконец, поймем,

Когда в себе безжалостно погубим

Упрямый эгоизм... или разлюбим [Гл. III, Ч. II].

Подробное описание зарождения любовного чувства позволяет раскрыть внутренний мир героя, воплощающего тип «лишнего человека», и выявить авторское ощущение обреченности и «случайности» человеческой жизни. Однако ирония наряду с бытовыми подробностями и психологическими элементами значительно расширяет и разрушает границы романтической поэмы. Иронический тон повествования задается октавой. Используя повествовательные ресурсы итальянской строфы, И. С. Тургенев в поэме «Андрей» соединяет в единое художественное пространство бытовой сюжет, элегические размышлениями и полемические рассуждения о жизни и творчестве. Цикличность, замкнутость жизни лишает героя счастья свободы, уподобляет любовное чувство скорби, «грусти странной, безнадежной», «неизбежной смерти». Показательно, что гастрономический мотив обрамляет не только разговоры соседей, но и развитие любви, и известие о смерти дядюшки («...Покушавши копченых

карасей // Скончался...»). В поэме на смену патетическим монологам приходит бытовой диалог-беседа. Достаточно высокая концентрация словесно-строфических переносов, форма поэмы – пятистопный ямб в октавах – выступают средством прозаизации стиха и сближают поэму с повестью. Юмористический тон повествования находит поддержку в переносах, в сочетании разговорной лексики с романтическими поэтизмами, в характере заключительного двустишия:

*Вся комната... Поет она – сперва
Какой-нибудь романс сентиментальный...
Звучат уныло страстные слова;
Потом она сыграет погребальный
Известный марш Бетховена... но два
Часа пробило; ждет патриархальный
Обед ее; супруг, жену любя,
Кричит: «Уха простынет без тебя» [Гл. XXXII, Ч. I].*

Кульминация поэмы - «самораскрытие героини» - выделена автором графически и ритмически. Письмо Дуняши написано большими строфическими периодами (от 11 до 30 стихов). Четырехстопный ямб, перекрестная рифмовка мужских и женских стихов «уравновешивают» ритм речи героини, ее воспоминаний о былом. Но стиховые переносы, обилие пауз, восклицания и риторические вопросы сообщают ее монологу неуравновешенность, взволнованность.

Исследователи неоднократно указывали на влияние поэм М.Ю. Лермонтова на становление романтического начала в творчестве И.С.Тургенева. Действительно, структура октавы Тургенева (аБаБаБвв) совпадает с лермонтовской октавой (поэма «Аул Бастунджи»). Однако соединение в октавах «Андрея» возвышенного плана со сниженным бытовым способствует развенчанию традиционного романтического сюжета и романтического героя:

*Что сделалось с героями моими?..
Я видел их... Тому не так давно...
Но то, над чем я даже плакал с ними,
Теперь мне даже несколько смешно...
Смеяться над страданиями чужими
Весьма предосудительно, грешно...
Но если вас не будет мучить совесть,
Когда-нибудь мы кончим эту повесть [Гл. LV, Ч. II].*

На наш взгляд, выбор октавы в данном случае определен не столько жанровой прикрепленностью строфы, сколько ее культурно-тематическим шлейфом и богатством содержательного потенциала. «Избрать строфу - значит овладеть языком данной строфы. Язык строфы определяется ее исторической судьбой, то есть образцом, писанным в данной форме» [2,303].

Е. Ростопчина считала себя продолжательницей традиции тридцатых годов: «Я жила в короткости Пушкина, Крылова, Жуковского, Баратынского, Карамзина (...) Эти чистые славы любили, хвалили, благословляли меня на путь по следам их» [3,350].

В поэме «Цирк девятнадцатого века» (1850) **Е. Ростопчина**, сатирически рисуя жизнь света, использует повествовательные возможности октавы, в частности, пушкинскую модель с соблюдением правила альтернанса (АБА-БАБВВ // аБаБаБвв). В целом строфа и определила ироническую интонацию поэмы:

*И много их еще здесь перед вами,
Гладьяторов на битве роковой,-
Хотя в наш век не с тиграми и львами
Им суждено вступить в кровавый бой!
Нет, в них самих – с их горем, с их страстями-
Свершается борьба их!.. Нет! – С судьбой
На жизнь и смерть должны они сражаться
И свету, умирая, улыбаться... [17,108].*

Заключительное двустопишие с новой рифмой создает «эффект обманутого ожидания» и рельефно передает отношение автора к жизни света - цирка девятнадцатого века.

В основе сюжета поэмы «Цирк девятнадцатого века» лежит история о бедной девушке – невесте богача, ставшей жертвой интриги знатной княжны. Лирическая героиня поэмы, мечтательная и восторженная, задумчивая и доверчивая, оскорбляется притворством, расчетливостью, коварством холодного света.

Сюжет был заимствован Е. Ростопчиной из повести Евгении Тур «Ошибка» (1849), а эпиграф - «Идущие на смерть тебя приветствуют...» - из сочинения римского историка Публия Корнелия Тацита. А обращение римских гладиаторов переадресовано в салоны аристократического общества:

*Страдай, терпи, терзайся, умирай!
Но умирай с достоинством, с улыбкой!
И не бледней, и духа не теряй, -
Свет не простит бессильному ошибки,
Он слабым враг!.. Будь тверд!.. Не оплошай
В борьбе с самим собой, в смертельной сшибке...
И как боец среди цирка, так и ты
Будь горд среди толпы и суеты [17,104].*

Е. Ростопчина обогатила эпическую октаву «поэтическими откровениями женственной души». В «Цирке девятнадцатого века» проявилась одна из важнейших композиционных особенностей ее прозы и поэзии: психологическое развитие и авторские отступления явно доминируют над сюжетным движением поэмы.

Интерес **А. Григорьева** к большим стихотворным формам (драме, поэме) отражал характерное для времени стремление расширить круг жизненных явлений, доступных поэзии. Поиски героини, художественные задачи романа «Отпетая» (1847) привели поэта к «Домику в Коломне» А. С. Пушкина. Ироническую интонацию «Отпетой», временами доходящую до пародийности, определили октавы с соблюдением правила альтернанса – аБаБаБвв// АБА-БАБВВ (пушкинская традиция).

Значительно расширил жанрово-тематический ореол октавы **Н. П. Огарев**: от «поэтической новеллы песенно-повествовательного стиля» «Царица моря» до реалистической поэмы-путешествия «Юмор». Описание Италии, «любимой южной стороны», вызывает ряд устойчивых ассоциаций: Италия - Т. Тассо – Пушкин:

*Но что мечтать о старине-
Аи уж в розовом бокале,
Звездясь, мечты другие мне
Несет игриво... Что ж вы стали
И уст не мочите в вине?
Раз в раз бокалы застучали...
На юг, на юг хочу, друзья!
Да здравствует Италия! [16 398]*

Однако в отличие от своих великих предшественников Огарев в поэме «Юмор» использует четырехстопный ямб, который, как ему казалось, точнее передавал динамику быстро меняющихся картин российской и польской жизни, размышлений героя, вызванных путевыми наблюдениями.

Характерными чертами эпической октавы 70-90-х годов XIX века становится психологизм, автобиографичность, стилистическая и эмоциональная неоднородность. Стремление к эпической объективности в изображении героя приводило к соединению в поэме повествовательных и лирических начал. За октавой по-прежнему оказывается закрепленным пятистопный ямб с чередованием мужских и женских окончаний.

Катастрофический характер эпохи требовал внимания к личности. Время как философская категория, как онтологическая и психологическая проблема - один из центральных мотивов поэзии 70-х-90-х годов.

В конце 70-х и в 80-е годы у **А.Н.Апухтина** все явственнее ощущается тяготение к большой стихотворной форме. Заметно стремление найти «выход из лирической уединенности» (А.Блок). Интерес к внутреннему миру героя ведет к созданию произведений, близких к психологической новелле.

Поэма «Венеция» (1874) написана октавами. Апухтин наполняет рассказ бытовыми и психологическими подробностями. В центре сюжета - рассказ двух представительниц старинного венецианского рода:

*В развалинах забытого дворца
Водили нас две нищие старухи,
И речи их лились без конца.
«Синьоры, словно дождь среди засухи,
Нам дорог ваш визит; мы стары, глухи
И не пленим вас нежностью лица,
Но радуйтесь тому, что нас узнали:
Ведь мы с сестрой последние Микьяли [1,189].*

Выбор строфы обусловлен, на наш взгляд, не только итальянской темой, но и опытом предшествующей русской поэзии в разработке октавы. «Венеция» — психологическая новелла, раскрывающая эмоциональный мир героя, органично сочетающая «сиюминутное» и «вечное»:

*О, никогда на родине моей
В года любви и страстного волненья
Не мучили души моей сильней
Тоска по жизни, жажда увлеченья!
Хотелось забыться на мгновенье,
Стряхнуть бывшее, высказать скорей
Кому-нибудь, что душу наполняло...
Я был один, и все кругом молчало... [1,190].*

Однако требования поэтической традиции к построению октавы не стесняют А. Апухтина. Особое внимание уделяется в его стихах концовкам. Часто строфа заканчивается пуантом – яркой итоговой, поданной в афористической форме мыслью. Кода каждой октавы в поэме «Венеция» дает новый или даже неожиданный поворот темы:

*Вот в мантии старик с лицом сухим —
Антонио... Мы им гордиться можем:
За доброту он всеми был любим,
Сенатором был долго, после дожжем,
Но ревностью, как демоном, тревожим,
К жене своей он был неумолим!
Вот и она, красавица Пиреза:
Портрет ее — работы Веронеза [1,191].*

Стихотворения Апухтина часто строятся как монолог, предназначенный для декламации, он должен увлечь, растрогать или даже ошеломить читателя. Структура октавы «Венеции» (аБаББаВВ) создает дополнительный декламационный эффект: намеренная инверсия на стыке 4-го и 5-го стихов создает ритмический перебой и подчеркивает переход от «сиюминутных» переживаний и наблюдений к общечеловеческим мотивам:

*Могила! ...да! Но от чего ж порой
Ты хороша, пленительна, могил
Зачем она увядшей красотой
Забывших снов так много воскресила,
Душе напомнив, что в ней прежде жило?
Ужель обманчив так ее покой?
Ужели сердцу суждено стремиться,
Пока оно не перестанет биться? [1,191]*

«Стремление поэта к эпической объективности в изображении героя, - по справедливому замечанию М. Отрадина [Отрадин М. А. Н. Апухтин // А.Н.Апухтин. Полное собрание стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1991. – 448 с. (Библиотека поэта. Большая серия)], - не исключало из его сюжетных вещей лирического начала. В наиболее напряженных моментах сюжета (рассказ часто ведется от первого лица) речь героя или автора начинает перестраиваться в соответствии с нормами лирических жанров».

Действительно, в заключительной части поэмы «Венеция» художественное пространство расширяется от бытового к бытийному: рассказ о двух пред-

ставительницах древнего рода переходит в элегическую медитацию о городе, пережившем свою славу, о загадочной природе человеческой души:

*А издали, луной озарена,
Венеция, средь темных вод белея,
Вся в серебро и мрамор убрана,
Являлась мне как сказочная фея.
Спускалась ночь, теплом и счастьем вея;
Едва катилась сонная волна,
Дрожало сердце, тайной грустью сжато,
И тенор пел вдали: «O, solbeato...» [1, 191].*

А. Апухтин использует повествовательные возможности октавы для создания психологического портрета своего современника, не утратившего интерес к «проклятым вопросам века», к вопросам о смысле жизни, ее быстротечности, о причинах человеческих страданий. Внутренние коллизии, переживаемые героем, раскрываются через «перетекание» мотивов: «вера/сомнение», «время/ вечность», «жизнь/смерть».

Лирическая доминанта сближает поэму **О. Чюминой** «Осенние листья (Поэма 18 века)» (1895) с «Цирком девятнадцатого века» Е. Ростопчиной. Осень, осенние листья приобретают символическое значение: любовь, счастье – это лишь жизненный миг, подобный солнечному лучу, «чарующему своею поздней лаской», осенние цветы:

*Они сидят с покорной и печальной
Улыбкою, застывшей на устах.
Но солнца луч – их ласкою прощальной
Даривший здесь – он скрылся в облаках
И в вянущих среди картин цветах,
И в тишине природы погребальной,
В листьях деревьев, поблекших и сухих –
Им чудится эмблема жизни их [25, 52].*

Элегические мотивы и психологический параллелизм определяют тональность перевода О. Чюминой поэмы Лонгфелло «Приговор» (1893):

*Была пора, когда, гнездо свивая,
Поют в лесах малиновка и дрозд,
Когда собой дубравы оглашая,
Несется песнь весенняя из гнезд,
Когда светлей бывает тьма ночная
И ярче блеск золотооких звезд,
Когда весна разворачивает смело,
Как ряд знамен, листочки розы белой... [25, 123].*

В переводах и оригинальных произведениях О. Чюмина использует обе традиции (Пушкина и Жуковского): так, в «Осенних листьях» применялась модель с сохранением альтернанса (АБАБАбвв // аБаБаБВВ), а в переводе поэмы «Приговор» - модель без сохранения альтернанса (АБАБАбВВ), максимально соответствующая элегическому медитативному тону повествования.

В «Октавах» (1889) О. Чюминой звучит традиционная тема творчества, поэтической судьбы. Романтические образы ночи, таинственно журчащего ключа, полужаснувшей чаши, причудливого, таинственно манящего лунного луча создают картину поэтической мечты. Идеал так же недоступен поэту, как лунный луч – мотыльку:

*Ты, жаждущий душою идеала –
Таков порой и твой удел, поэт!
Тебя его сиянье ослепляло
Манил к себе его отрадный свет,-
Надежд и сил растрачено немало...
А для тебя не стал он ближе, нет!
Ты шел вперед, мечтою окрыляем,-
Но и теперь он все ж недосягаем! [25, 69]*

В монологе «Вальс» (1895) музыкальная тема связана с философскими размышлениями поэтессы о Времени и Вечности. С мотивом вальса связано развитие темы вечной жажды любви. Вальс – лишь миг, который позволяет героине вновь пережить «восторг любви наивно молодой»:

*Смолкает вальс... конец очарованью...
Где милый лик? Где милые слова?
Зачем нельзя сказать воспоминанью:
- Умри и ты, когда любовь мертва?
Скорей туда – к восторгу, к ликованью!
Недаром я царица празднества.
Я жажду блеска, лести, поклоненья,-
Я все отдам за миг один – забвенья! [25, 61]*

Обогащая семантический ореол строфы новыми темами, О. Чюмина активно использовала запас содержательных ассоциаций октавы, сложившийся в русской и европейской традиции.

Историю эпической октавы 1900-1910-х годов открывает автобиографическая поэма **Д. С. Мережковского** «Старинные октавы» (1906): «В отваге безрассудной / Писать роман октавами хочу».

«Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо – эталонная поэма, ее стилистика и тематика накрепко срослись с октавой. И вслед за Пушкиным Мережковский в своей поэме преобразует героическую тему Т. Тассо (битва крестоносцев с сарацинами), низведя ее до уровня журнальной брани. А условный поэтический быт по закону пародийного контраста трансформируется в конкретный российский быт. В «Старинных октавах» на фоне «бедной северной природы» описана жизнь чиновничьей семьи:

*Я думаю, Армидии сад, и ты бы
Нам более счастливых не дал грез,
Чем грязный двор, где льда седого глыбы
Кололи дворники; не запах роз,
А москательных лавок, мяса, рыбы-
Зефир весенний с рынка нам принес...
А воробы на крышах стаяй шумной*

Чирикали от радости безумной [14,602].

Поэма состоит из двух Песен, имеет зеркальную композицию. В V строфе I Песни поэт указывает на исповедальный характер своего произведения: «Бесхитростный дневник пишу, не повесть. // Зову на суд я жизнь мою и совесть». Мотив памяти, однако, не расширяет временные и пространственные границы художественного мира автобиографической поэмы, а, соединяясь с мотивами одиночества и страдания, разрушает классическое значение образа Дома как средоточия мирового порядка. В контексте общекультурной традиции сквозные образы «холода», «льда» воспринимаются как знаки смерти, а в поэме еще и символизируют «казенный дух семьи, порядок вечный»:

*...И в этом мертвом доме мы друг друга
Любили мало...
...Хранимые лишь волею Всевышней,
Мы в куче десять человек росли,
Покинутые немке и природе,
Как овощи в забытом огороде.
Без дружбы, вечно ссорясь, мы росли
Все вместе, кучей, как в тени древесной
Семья грибов: нам было слишком тесно... [14,602].*

Герой разочарован не только в настоящей жизни («Но жизнь кругом - холодная пустыня»), но и в оживших в памяти унылых картинах юности и детства, где единственным источником радости была материнская любовь. У Мережковского, проповедника и теоретика символизма, образ матери восходит к Душе Мира (Софии, Вечной Женственности) В. С. Соловьева. Ее индивидуальные черты мифологизируются, становятся приметами Богини, Мадонны, Вечной музыки, Великой любви, Солнца: «О, милая, над бездною храня, /Любовью вечною спаси меня!». В воспоминаниях «Дмитрий Мережковский» Зинаида Гиппиус характеризует Мережковского как совершенно одинокого «писателя-человека»: «...вся сила любви его сосредоточилась с детства в одной точке: мать. В «Старинных октавах» он сам рассказывает об этом лучше, чем я могу сделать. Он и со мной мало говорил о своей любви к матери, - очень редко, - так целомудренно хранил эту любовь в душе до последнего дня» [9,314]. «Святой силе материнской любви», спасающей «живую душу» поэта, противостоят «упреки» и «неумолимый гневный крик отца». Отец ассоциируется у героя с образами «злого времени», мистического Неизвестного, вестника смерти:

*Отец любил детей, но издали:
Он каждую субботу педантично,
Просматривая баллы, за нули
Нотации читать умел отлично... [14,602].*

Образу отца соответствует и образ родного дома – мрачного, как могила, холодного, сурового, мертвого:

*Все навело непонятный страх;
И скучную казенную квартиру
Уподоблял я сказочному миру... [14,603].*

Мир поэмы постепенно расширяется: от грустных воспоминаний детства герой переходит к философским размышлениям о сущности жизни. Духота и плен, сон, скука, холод реальной жизни сменяются мечтами о путешествиях, географических открытиях, которые были навеяны романами Жюль Верна и картинами Елагинских полей:

*Люблю унынье северных полей
И бледную природу городскую,
И сосен тень, и с милой кашкой луг,
Люблю тебя, Елагин, старый друг... [14,603].*

Герой одержим страстным желанием любить и быть любимым, иметь друзей: «Тому, кто хочет слышать, расскажу, - // Живым – живое сердце обнажу». Надежда и разочарование борются в его страстной душе. С одной стороны, он жаждет любви земной и небесной одновременно, но, с другой стороны, романтическая отстраненность и крайний индивидуализм («Я не люблю родных моих, друзья / Мне чужды, брак – тяжелая обуза...») делают противоречия неразрешимыми. Жизнь и смерть уравниваются, но только смерть, на первый взгляд, способна разрушить земные пространственные и временные границы:

*Великого обета не нарушу:
О, мама, скоро я к тебе приду!
Как погибающий пловец – на сушу,
Стремлюсь к тебе, и радуюсь, и жду:
Душа обнимет родственную душу,
В твоих чертах любимых я найду,-
Как разрешишь ты все земные узы,-
Черты моей богини, вечной Музы [14,603].*

Продолжая историю повествовательной октавы, Мережковский задает тему в первом двестишии строфы, далее идет ее развитие, а в коде (заключительном двестишии) делается еще один поворот к тезе:

*Чем жизнь трудней – тем больше нам отрада:
Коль женщина сама желает пасть,
Победе слишком легкой мы не рады.
Зато над сердцем непокорным власть,
Сопротивленью, холод и преграды
Рождают в нас мучительную страсть:
Так не для всех доступна, величава,
Подобна гордой женщине, - октава [14,602].*

Строфа по-особому организует развертывание лирического переживания. Точки пространственной оппозиция небо/земля; дом/природа не ограничивают поле эстетических поисков героя. Творчество как открытый поэтический мир противопоставлено холодной прозаической жизни, а трагическая судьба героя-человека противопоставлена судьбе Поэта. Герой надеется, что «вечная Муза», его «единственная спутница», владеет тем «таинственным огнем», в котором сгорит «холодной жизни проза». А. Белый в книге «Арабески» назвал Мережковского «маленьким человеком с холодным, холодным

лицом», большие остановившиеся глаза которого «пронизывают и метель, и город, и пространство, уплывая в иные пространства, в иные времена. Да, глубокая мудрость, соединенная с проникновением в тайны природы, и донныне в Мережковском»[4]. Так и его герой - поэт любит уединение и смотрит «сквозь человека, сквозь стены, сквозь пространство и время».

Во второй половине XIX века поэты разных поэтических направлений осваивают и расширяют культурный ореол эпической октавы. Выбор октавы был обусловлен «как поэтикой завершенности, требовавшей, чтобы стихотворная форма идеально откликнулась на все мелочи внутреннего, содержательного строя произведения, так и поэтикой намеков, требовавшей, чтобы стихотворная форма дополнительно подсказывала читателю содержательные ассоциации с иными, классическими стихами» [8, 319].

Каждый поэт выбирает из исторического репертуара такую строфу, которая наиболее полно соответствует авторской концепции, характеру произведения, поэтическим образам, синтаксической структуре речи, интонации. Одновременно выбор строфы расширяет интертекстуальные связи и создает своеобразный контекст. «Стихи эпической строфы – октавы Ариосто и Тассо вызывают в представлении поэта целый мир фантастических образов с их характерным колоритом. Октавы Байрона и английских поэтов переносят нас в сферу романтической иронии и весьма специфического по своим свойствам сюжета шутильной повести с своеобразным построением, где сюжет утопает в литературно-полемических отступлениях» [19,302]. История русской октавы, таким образом, отражает как индивидуальные черты поэтической картины мира поэта второй половины XIX века, так и позволяет выявить механизм ее эволюции и трансформации, принципы организации сверхтекстового единства.

Список литературы

1. Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1991. (Библиотека поэта. Большая серия).
2. Баратынский Е. Полное собрание стихотворений. – Л., 1989.
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1953-1959.
4. Белый Андрей. Арабески. – М.: Мусагет, 1911.
5. Благой Д. Мир как красота. – М.: Наука, 1975.
6. Вишневский К. Д. Введение в строфику // Проблемы теории стиха. – Л.: Наука, 1984.
7. Вишневский К. Д. Строфика Лермонтова.- Пенза, 1965.
8. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. – М., 1984.
9. Гиппиус З. Н. Дмитрий Мережковский. // Мережковский Д. С., Гиппиус З. Н. 14 декабря: Роман. Дмитрий Мережковский: Воспоминания. – М.: Моск. рабочий, 1991. – 523 с.
10. Горохова Р. М. Тассо в русской литературе XVIII века: Автореф. дис.... канд. филол. наук. – Л., 1980.
11. Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Гумилев Н. С. Стихи; Письма о русской поэзии/ Вступ. статья Вяч. Иванова.- М. : Худож. лит., 1990.
12. Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений. – Л., 1959.
13. Измайлов Н.В. Из истории русской октавы // Поэтика и стилистика русской литературы. – Л., 1971.
14. Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: В 24 т. – М., 1914.–Т. 22.

15. Меркли М. Стихотворения. – М., 1937.
16. Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы – Л., 1956.
17. Ростопчина Е. Стихотворения. Проза. Письма. – М., 1986.
18. Сильман Т. И. Заметки о лирике. – Л., 1977.
19. Томашевский Б. Строфика А. С. Пушкина // Пушкин: Работы разных лет. – М., 1990. – С. 303.
20. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М.: Наука, 1982. – Т.1.
21. Федотов О. И. Пушкин об октаве во вступлении к «Домику в Коломне» // Пушкинские чтения. – Новгород, 1996.
22. Фет А. А. Сочинения: В 2 т. – М.: Худ. литература, 1982.
23. Фризман Л. Г. Творческий путь Баратынского. – М., 1966.
24. Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. – Л., 1972.
25. Чюмина О. Стихотворения и поэмы. – М., 1958.

ГЛАВА 2. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ СФЕРА КОНТЕКСТОВЫХ ФОРМ В ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Художественное время и художественное пространство обеспечивают целостное восприятие образа и организуют композицию произведения – концентрированное выражение контекста. Время – одна из основных форм существования мира, возникновения, становления, течения и разрушения всех явлений бытия. На ранней стадии формирования человеческого общества пространство и время мифологизировались. Представление о времени в традиционных обществах связывалось с вращением, цикличностью, превращением. Категория времени отражала последовательную смену этапов жизни природы, человеческой жизни и развития сознания; поэтому восприятие субъективной длительности времени сплетается с отношениями причин и следствий, прошлого, настоящего и будущего, а также с субъективным переживанием его.

Ведущая роль в разработке категорий художественного пространства и времени принадлежит М.М. Бахтину, предложившему «последовательно хронологический подход» в изучении художественного произведения. М.М.Бахтин объединил время и пространство, введя понятие хронотопа. В статье «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» (1937-1938) ученым была представлена теория хронотопа, изменившая традиционные представления о пространстве и времени в художественном произведении. В хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем.

Контекстуальное значение хронотопа, исходя из идеи М.М. Бахтина, можно связать не только с развитием сюжета, но и с развитием характера персонажа, отметив возможность двойного сочетания мира с человеком: изнутри его – как его кругозор и извне – как его окружение. «Изнутри меня самого, в

ценностно-смысловом контексте моей жизни предмет противостоит мне как предмет моей жизненной направленности. Изнутри моего причастного бытию сознания мир есть предмет поступка, поступка-мысли, поступка-чувства, поступка-слова, поступка-дела; центр тяжести его лежит в будущем, желанном, должном, а не в самодовлеющей данности предмета, наличности его, в его настоящем» [Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. - С.234-407].

В поэзии второй половины XIX века, развивавшейся в условиях господства прозы, проявляется стремление к созданию многокомпонентных структур, преодолевающих фрагментарность стихотворного текста. Такие контекстовые формы, как цикл, монтажная композиция, создают динамичный лирический сюжет. «В лирике разграничение автора (субъекта художественного смысла) и героя (субъекта лирического говорения) наиболее затруднительно. Здесь циклизация является едва ли не самой эффективной формой проявления авторской активности: лирический герой высказывается в отдельном тексте – автор организует контекст осмысления этого высказывания»[12,161]. Цикл – это такая художественная структура, в которой каждое произведение может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченным из него, теряет часть своей эстетической значимости. Самой разработанной классификацией циклов в современной научной литературе является «свод цикловедческих типологий», представленный в монографии Л.Е.Ляпиной «Циклизация в русской литературе XIX века»[4]. Устанавливая наиболее существенные, характерные типы и формы циклизации, автор представляет шесть основных принципов дифференциации по «степени их универсальности: от общего – к частному, специфическому»:

- 1) по степени авторского участия (авторские, неавторские);
- 2) по истории создания (априорно задуманные как циклы; сложившиеся после создания составляющих в цикл произведений);
- 3) по особенностям речевой структуры (стихотворные, прозаические);
- 4) по текстовой специфике (цикл, раздел, книга);
- 5) по жанру (элегические, очерковые);
- 6) по родовой принадлежности(лирические, эпические, драматические).

Лирические циклы 1840-1890-х годов подразделяются ею на несколько типов: «сельские», «сезонные», циклы путешествий и любовные.

Лирический цикл, подчиняясь особому субъективно-эмоциональному замыслу, строится на сложных сюжетно-тематических и ассоциативных связях. Одним из путей изучения лирического цикла является анализ семантики и формы пространственно-временного уровня.

Истории «последней любви», зрелого чувства Ф. И. Тютчева к Е. А. Денисьевой, Н. А. Некрасова к А. Я. Панаевой определяют мотивный комплекс «денисьевского» и «панаевского» циклов и отражают авторскую концепцию любви. Любовь изображается поэтами как чувство сложное, противоречивое: «поединок роковой» в «денисьевском» цикле и «поединок равных» в «панаевском».

Диалогичность «панаевского цикла» проявляется уже в начальных стихах стихотворений: «Мы с тобой бестолковые люди...», «Я не люблю иронии твоей...». Сознание героя доминирует, но в нем отчетливо отражаются мысли героини, отзвуки ее реплик:

*Говори же, когда ты сердита,
Все, что душу волнует и мучит
Будем, друг мой, сердиться открыто:
Легче мир – и скорее наскучит [7, 42].*

Форма «мы с тобой» («Мы с тобой бестолковые люди...») указывает на равновеликость сознаний и чувств героя и героини. Размер стихотворения (трехстопный анапест, осложненный пиррихием) создает ситуацию доверительного разговора, участники которого готовы выслушать и понять друг друга, но не готовы подчиниться, уступить первенство в поединке. Три катрена перекрестной рифмовки мужских и женских стихов композиционно уравновешивают антитезу: душевное волнение / мир; проза любви / поэзия любви. Если первые строфы раскрывают характер отношений между героями, то третьи четверостишие тяготеет скорее к форме философского обобщения:

*Если проза в любви неизбежна,
Так возьмем и с нее долю счастья:
После ссоры так полно, так нежно
Возвращенье любви и участия... [7, 43].*

Герои Некрасова – личности сильные, страстные. Несмотря на частые размолвки, это люди духовно близкие, понимающие друг друга:

*Но дни, когда любовное светило
Над нами ласково всходило
И бодро мы свершали путь,-
Благослови и не забудь! [7, 109]*

Исследователи творчества Н. А. Некрасова единодушно отмечают, что поединок героев «панаевского» цикла – это «поединок равных». В беседе со своим секретарем в 1889 году Н. Г. Чернышевский назвал это стихотворение «лучшим лирическим произведением на русском языке». В примечаниях к изданию избранных стихотворений и поэм Н. А. Некрасова Н. Скатов отмечает: «Редактор посмертного издания «Стихотворений» С. Пономарев считал, что в этом произведении речь идет о матери Некрасова. Ему возразил Чернышевский: «Дело идет о совершенно иной женщине, о той, любовь к которой была темой стольких лирических пьес Некрасова» (то есть о А.Я.Панаевой)» [7,592]. Стихотворение «Тяжелый крест достался ей на долю» написан по закону драмы: речь героя обрамлена авторскими ремарками (строфы 1-2, 7):

*Тяжелый крест достался ей на долю:
Страдай, молчи, притворствуй и не плачь;
Кому и страсть, и молодость, и волю-
Все отдала, - тот стал ее палач! [7,74]*

При этом авторская оценка (субъекта речи) противопоставлена «точке зрения» героя: для первого героиня является жертвой, а для второго – палачом.

Экспрессивный монолог героя с обилием восклицаний, пауз (строфы 3-6) представляет обвинительную речь и заклинание-мольбу одновременно:

*Не говори, что молодость сгубила
Ты ревностью истерзана моей;
Не говори!.. близка моя могила,
А ты цветка весеннего свежей! [7,75]*

«Сцепление» и одновременно противопоставление мотивов молодости – любви – весны - жизни, связанных с образом героини, с мотивами болезни – ревности – могилы - смерти, связанных с состоянием героя, значительно раздвигает границы лирического переживания.

Если, согласно определению Ю. М. Лотмана, «событие - пересечение границы семантического поля» [3,282], то лирическое событие данного стихотворения как «внутреннее и субъективированное событие переживания» [9,86] представлено в движении чувств от героя к автору. Если в зачине автор выступает в роли повествователя, стоящего вне жизненного «круга» героев, то в концовке переживает тот же эмоциональный подъем, что и герой. Риторическое восклицание и оценочные эпитеты первого стиха заключительного катрена усиливаются стиховым переносом, инверсией и развернутым сравнением во втором и третьем стихах. Риторический вопрос в четвертом стихе делает композицию стихотворения открытой и частично снимает напряженность психологической ситуации, перенося ее разрешение в будущее. В концовке стихотворения «точка зрения» героя («Не проклинай!», «Не говори!», «О, погоди!») совпадает с чувствами и поведением героини («Она молчит...»), а открытый финал указывает на желание автора узнать продолжение этой истории:

*Ужасные, убийственные звуки!..
Как статуя прекрасна и бледна,
Она молчит, свои ломая руки...
И что сказать могла б ему она?.. [7,75].*

В литературоведении нет единого определения цикла. Его рассматривают то как жанровое, то как сверхжанровое (или метажанровое) образование. Например, как жанр цикл определяют И. В. Фоменко, Л. Е. Ляпина, а как сверхжанровое единство – М. Н. Дарвин.

Объединение стихотворений, посвященных А. Я. Панаевой, в лирический цикл позволило исследователям творчества Н. А. Некрасова говорить о близости «панаевского» цикла к прозаическому любовному роману. Например, Н. Скатов отмечал, что стихотворению «Тяжелый крест достался ей на долю...», где он «стал ее палач», противостоит «Тяжелый год - сломил меня недуг...», где «она не пощадила» [11]. Глубокий психологизм, «зеркальная» сюжетная ситуация (палач – жертва) «скрепляют» стихотворения «Тяжелый крест достался ей на долю» и «Тяжелый год - сломил меня недуг...» в микроцикл (диптих), который можно считать смысловой доминантой «панаевского цикла». Их объединяет, во-первых, семантический и синтаксический параллелизм первых стихов (зачина), во-вторых, «поединок» героя и героини как главное событие, в-третьих, цикличность времени и пространства.

При целостности и самостоятельности каждого стихотворения цикла существует система образных компонентов и типов связи между ними. Так, мотив борьбы объединяет названные стихотворения со стихотворениями «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Я не люблю иронии твоей...», «Мы с тобой бестолковые люди...», «Зачем насмешливо ревнуешь...», «Прости» в «функционирующую систему, где взаимодействие относительно самостоятельных элементов формирует новое качество целого» [16,7].

Целостность цикла определяется как мотивным развитием, субъектной организацией, ассоциативным фоном, так и пространственно-временными параметрами. В стихотворении «Да, наша жизнь текла мятежно...» воспоминание расширяет внутренний монолог героя до пространного диалога-беседы. Сознание героя становится точкой соединения прошлого с настоящим и будущим: время и пространство «сжимаются», достигая высокой степени концентрации. Память позволяет герою воссоздать «Прошедшее» - образ динамичный, изменчивый, наполненный борьбой и любовью:

*Да, наша жизнь текла мятежно,
Полна тревог, полна утрат,
Расстаться было неизбежно-
И за тебя теперь я рад!*[7,39]

Любовь становится центром замкнутого мира («круга», «нашей жизни»), содержание которого составляет цикличное чередование «прозы» и «поэзии» любви:

*Если проза в любви неизбежна,
Так возьмем и с нее долю счастья
После ссоры так полно, так нежно
Возвращенье любви и участия* [7,43].

Тем трагичнее для героя ощущение разрыва: «Но с той поры как все кругом меня пустынно!». Стихотворение астрофично, но разделено пробелом на две неравные части. Архитектоника точно соответствует представлению героя о мире в настоящем, в момент «говорения». Он с горечью сознает, что «наша жизнь» распалась на «Мою» («И жизнь скучна, и время длинно») и «Твою» («Иль новая роскошная природа,/ И жизнь кипящая, и полная свобода/ Тебя неволью увлекли...»). И лишь память позволяет оттянуть «развязку неизбежную» и сохранить хрупкий мир любви в воспоминаниях:

*Я вспомнил все...одним воспоминаньем
Одним прошедшим я живу-
И то, что в нем казалось нам страданьем,
И то теперь я счастьем зову...*[7, 140].

Первая часть стихотворения представляет лирический монолог, эмоционально окрашенное переживание человека, ощущающего тоску и неудовлетворенность от одиночества, осознающего внутреннюю пустоту и бесперспективность своей жизни без нее. Настроение героя передается через соединение фактов и впечатлений, весьма разнородных с точки зрения их пространственной и временной принадлежности. Здесь и воспоминания о прошедшем, и характеристика сегодняшнего дня, и ожидание писем от «нее», мысленный раз-

говор с «ней», то есть надежда на счастье в будущем. Вторая часть – обращение к героине («А ты?... ты так же ли печали предана?...»). Герой хочет быть искренним, самоотверженным («Я счастья тебе желаю и молю...»), и в этом порыве он напоминает лирического героя знаменитого пушкинского стихотворения «Я вас любил: любовь еще быть может...» (1829).

Но если в «...мироощущении пушкинского лирического героя доминирует тяга к гармонии... Ей надо «любимой быть другим», чтобы в мире восстановились гармония и согласие. Ради этого лирический герой отказывается от стремления к счастью»[1,146], то некрасовский герой не выходит за пределы личных переживаний («Мы были счастливы с тобою?»):

*Но мысль, что и тебя гнетет тоска разлуки,
Души моей смягчает муки [7,40].*

Взаимоотношения героев «панаевского цикла» не зависят от внешних влияний и определяются исключительно их характерами, темпераментами и чувствами:

*Я не люблю иронии твоей.
Оставь ее отжившим и не жившим,
А нам с тобой, так горячо любившим,
Еще остаток чувства сохранившим,-
Нам рано предаваться ей [7,40].*

«Утроение» женской рифмы в первой строфе (аБББа) создает ритмический перебой, который находит поддержку в заключительной строфе (дЕддЕ) и усиливает психологическую напряженность ситуации. Герой начинает свой монолог с резкого отрицания («Я не люблю...»), но это не обвинительная речь, а скорее призыв к разуму возлюбленной.

Все стихотворения «панаевского цикла» написаны от лица лирического героя, с одной стороны, человека эмоционального, страстного, но, с другой стороны, сильного и умного, способного признать и исправить свои ошибки. Мотив прощания-прощения в стихотворении «Прости» (1856) объединяет ключевые пространственно-временные полюсы цикла: «прозу» и «поэзию любви». «Проза любви» - это движение «вниз», «дни паденья». Ряд однородных членов («паденья, тоски, унынья, озлобленья») передает «вихревое» движение бури. Но призыв героя («не помни») останавливает его и замыкает пространство «прозы любви». «Поэзия любви» - «путь», освещенный «любви светилом», по убеждению героя, должен развиваться в воспоминаниях («Благослови и не забудь!»). Таким образом, в «панаевском цикле» мир героев расширяется от бытовых ссор и размолвок до примирения и прощания как закона «жизни бесконечной»:

*Прости! Не помни дней паденья,
Тоски, унынья, озлобленья,-
Не помни бурь, не помни слез,
Не помни ревности угроз! [7, 105].*

Если герои «панаевского цикла» сами создают модель мира, замкнутого и самодостаточного, то в «денисьевском цикле» характер отношений героев «предопределен» внешними силами: роком, толпой. Так, по утверждению Б.Кормана, героям Тютчева противостоит «грозная, роковая сила». По мнению

Б. Бухштаба, рок у Тютчева воплощен в образе толпы и в образе героя. Обращая внимание на то, что поэт изображает борьбу неравных («палача и жертвы», сильного и слабого, виновного и невинного), Н. Скатов отмечает, что главное в этом поединке «не вломившаяся извне сила – толпа, а сила, нанесящая удар в спину, - это неспособность героя к полному, цельному чувству» [11].

Проследим, как в «денисьевском цикле» развивается «поединок роковой». Уже первое стихотворение «О, как убийственно мы любим...» раскрывает тютчевскую концепцию любви, становится тезой цикла:

*О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!* [13, 163].

Композиционный тип стихотворения-рассуждения позволяет выявить причины «роковой страсти». «Злой рок», «толпа, вломившаяся в святилище души», губят женщину, любившую «искренно, пламенно», и заставляют страдать героя. Герой осознает вину, но и находит оправдание своей слабости:

*Судьбы ужасным приговором
Твоя любовь для ней была,
И незаслуженным позором
На жизнь ее она легла!..* [13,163].

Композиционное кольцо стихотворения усиливает безысходность положения «палача и жертвы», предопределяет трагический финал.

В стихотворении «Предопределение» традиционному пониманию любви как «союза души с душой родной» противопоставлена любовь – «поединок роковой», «борьба неравная двух сердец». Антитеза «предание-предопределение», «союз-поединок» выделена строфически и ритмически. Стихотворение состоит из двух пятистиший (АббАб), «удвоение» рифмы третьего стиха («сочетанье-слиянье»), пиррихии в первой и третьей стопе заключительного трехстишия создают «эффект обманутого ожидания». Возникший ритмический перебой усиливает «кольцо» злого рока.

Стихотворения «Не говори: меня он, как и прежде, любит...» (1852) и «О, не тревожь меня укорой справедливой...» (1852) можно считать кульминационным диптихом цикла. В стихотворении «Не говори: меня он, как и прежде, любит...» Тютчев дал голос героине, пребывающей в крайней степени эмоционального подъема («То в гневе, то в слезах, тоскуя, негодуя, / Увлечена, в душе уязвлена...»).

Если рассматривать это стихотворение вне цикла, то ситуацию можно оценивать как диалогическую («не говори»), так и монологическую (внутренний монолог героини). Система повторов, восклицаний, эмоциональные междометия усиливают психологическое напряжение. Антитеза любит/губит определяет и состояние героини, и композицию стихотворения в целом:

*Не говори: меня он, как и прежде, любит,
Мной, как и прежде, дорожит...
О нет! Он жизнь мою бесчеловечно губит,
Хоть, вижу, нож в руке его дрожит.* [13,170]

Все строфы антонимичны: четверостишие ритмически уравновешены перекрестной рифмовкой мужских и женских стихов (АБАБ), но семантически первые два стиха противопоставлены заключительному двустишию. Таким образом, стихотворение представляет развернутое рассуждение героини об «убийственном» характере любви, совпадающее с авторским тезисом («О, как убийственно мы любим»). «Точки зрения» объекта и субъекта совпадают.

Однако в контексте цикла преодолевается фрагментарность как определяющая черта лирики Ф. И. Тютчева. (Напомним, Ю. Н. Тынянов назвал «фрагмент» центральным жанром для творчества Тютчева). «О, не тревожь меня укорой справедливой...» становится тематическим дублетом стихотворения «Не говори: меня он, как и прежде, любит...», создается диалогическая «сцепка» двух текстов и двух голосов. Страдания возлюбленной вызывают стыд и раскаяние героя и одновременно развивают авторскую концепцию любви – «поединка рокового»:

*О, не тревожь меня укорой справедливой!
Поверь, из нас из двух завидней часть твоя:
Ты любишь искренно и пламенно, а
Я на тебя гляжу с досадою ревливой [13,171].*

Вне «сверхтекстового лирического единства» сужается смысл стихотворения «Чему молилась ты с любовью...», потому что центром художественного пространства становится оппозиция «толпа - героиня»:

*Толпа вошла. Толпа вломилась
В святилище души твоей,
И ты невольно постыдилась
И тайн и жертв, доступных ей [13,172].*

При этом автор (субъект) и героиня оказываются в разных пространствах: героиня - внутри кольца, окруженная толпой, а автор - над ними, в другой плоскости:

*Чему молилась ты с любовью
Что, как святыню, берегла,
Судьба людскому суесловью
На поруганье предала [13,172].*

Однако лирическое пространство цикла соединяет в одну «точку зрения» («О, как убийственно мы любим») голоса автора, героя и героини. «Она» принимает вызов судьбы и толпы и обрекает себя на страдание во имя любви:

*Я стражду, не живу... им, им одним живу я-
Но эта жизнь!.. О, как горька она! [13,172].*

«Он» становится носителем рокового, губительного начала. Убивает не тот, кто ненавидит или смеется, а тот, кто любит: «Мы то всего вернее губим, что сердцу нашему милей».

Стихотворения «Весь день она лежала в забытии...», «Есть и в моем страдальческом застое...», «Вот бреду я вдоль большой дороги...», вызванные утратой любимой женщины, составляют особый микроцикл, в котором центральный мотив «рокового предопределения» соединяется с мотивами памяти и одиночества. Боль утраты укрепляет веру героя в то, что страданье челове-

ское («коль скоро человеку выпало страданье») не должно быть эгоистичным. Поэтому любовь - чувство «блаженно-роковое», требующее высшего напряжения душевных сил, - отождествляется с подвигом самоотвержения:

*О, господи, дай жгучего страданья
И мертвенность души моей рассей:
Ты вял ее, но муку вспоминанья,
Живую муку мне оставь по ней... [13,226].*

Пространственно-временная сфера «денисьевского» цикла формируется по принципу триады: **тезис** («точка зрения автора» в стихотворениях «О, как убийственно мы любим...», «Предопределение»); **аргументы** («Не говори: меня он, как и прежде, любит...» и «О, не тревожь меня укорой справедливой...» как кульминационный диптих цикла); **итог** (стихотворения «Весь день она лежала в забытии...», «Есть и в моем страдальческом застое...», «Вот бреду я вдоль большой дороги...», вызванные утратой любимой женщины). Так, в лирическом цикле соединяются время субъекта, время развертывания ситуации и время как «одна из объективных форм (наряду с пространством) существования бесконечно развивающейся материи» [8,89]. История любви как история взаимоотношений («поединок роковой») восходит к вечным законам бытия.

В письме Н. А. Некрасову от 5 ноября 1856 года Н. Г. Чернышевский писал: «Но я сам по опыту знаю, что убеждения не составляют еще всего в жизни – потребности сердца существуют, и в жизни сердца истинное горе и истинная радость для каждого из нас. Это я знаю по опыту, знаю лучше других. Убеждения занимают наш ум только тогда, когда отдыхает сердце от своего горя или радости. Скажу даже, что лично для меня личные дела имеют более значения нежели все мировые вопросы – не от мировых вопросов люди топятя, стреляются, делаются пьяницами, - я испытал это и знаю, что поэзия сердца имеет такие же права, как и поэзия мысли...».

Для русских поэтов второй половины XIX века любовь стала символом человеческого существования вообще.

Преодолевая мучительную раздвоенность между прошлым и будущим, **А.А. Фет** создает цикл исповедальных стихотворений, посвященных памяти Марии Лазич. М. Е. Салтыков–Щедрин охарактеризовал поэзию А. Фета как «мир неопределенных мечтаний и неясных ощущений, мир, в котором нет прямого и страстного чувства, а есть только первые, несколько стыдливые зачатки его, нет ясной и положительно сформулированной мысли, а есть робкий, довольно темный намек на нее» [9,383]. Это наблюдение писателя-сатирика в полной мере относится и к любовной лирике поэта.

«Шепот, робкое дыханье...» - единственное стихотворение Фета, посвященное его возлюбленной Марии Лазич при ее жизни. Вскоре после знакомства с Фетом, состоявшегося в 1843 году, когда Фет служил уланом, она погибла от вспыхнувшего на ней платья. Поэт всю жизнь вспоминал Марию Лазич и писал о ней в стихах, никогда не называя имени. Написанное в 1850 году и затем включенное в цикл «Вечера и ночи», «Шепот робкое дыханье...» - «своеобразная «визитная карточка» Фета. Оно сразу привлекло внимание читателей и критики своей «благоуханной свежестью» и осталось в русской поэзии как

одно из самых известных, по-своему образцовых произведений русской лирики» [6,162].

Синтаксический строй стихотворения как главный элемент художественной структуры подробно проанализировал Б. М. Эйхенбаум в книге «О поэзии» [17,464]. Б.Эйхенбаум исходил из того, что первая и вторая строфы однотипны, и для них характерен «прием нарастания состава фраз с интонационным восхождением к третьей строфе». Первая и вторая строфы строятся по принципу ритмико-синтаксического параллелизма, который нарушается в третьей строфе. Заключительная строфа состоит из одного предложения с однородными членами, благодаря чему интонация нарастает и проявляется песенное начало. Поэтому «Шепот, робкое дыханье...» исследователь относил к стихотворениям романского типа. Иной принцип анализа предложен М. Л. Гаспаровым, который обратил внимание на то, что «безглагольные» стихотворения Фета подчиняются общим, отмеченным еще А. Потембной, закономерностям поэтического произведения, в котором обязательно должна быть указана определенная «точка видения» и обозначены ее изменения. Отсюда - и «эмоциональное насыщение» лирического пространства стихотворения, и путь его расширения «от слышимого и зримого к действительному» [2,219].

Кольцевое развитие мотивов природы (стихи 2-6) и любви (стихи 1, 7-8) организует лирический сюжет стихотворения и является средством выражения любовного чувства, ощущаемого, но не названного. Рифмы первых двух строф (дыханье-колыханье; тени-изменений) указывают на неуловимое движение времени от вечера к ночи и на развитие любовного чувства от исходной ситуации («шепот, робкое дыханье») до финала («изменений милого лица»). Ритмический перебой в третьей строфе соответствует резкому временному сдвигу: «И заря, заря!...». «Роза», «заря» – традиционные метафорические образы романтической поэзии – в стихотворении А. Фета приобретают новое символическое звучание. Первый стих третьей строфы («В дымных тучках пурпур розы...») окончательно объединяет мотивы любви и природы. Соответственно изменяется и цветовая гамма: «серебро сонного ручья», «свет ночной, ночные тени» уступают место «пурпуру розы», «отблеску янтаря». Так при отсутствии глаголов в трех катренах перекрестной рифмовки А. Фет «ясно указал две временные фазы, связанные с развитием главной темы стихотворения: тайна зарождения любви и общая ее тайна как чувства смутного, волшебного, которое сродни ночи, - и апофеоз любви, прекрасный, как рождающийся день» [6,166].

В стихотворениях А. А. Фета «В душе, измученной годами...», «Ты отстрадала, я еще страдаю...», «Не вижу ни красы твоей нетленной...», «Солнца луч промеж лип был жгуч и высок...», «Долго снились мне вопли рыданий твоих...» воспоминание становится главным сюжетным событием. Активная работа памяти позволяет лирическому герою преодолевать пространственно-временные границы:

*И только чувствую, что ты вот тут – со мною,
Со мной! – молодость, и суетную честь,
И все, чем я дышал, - блаженною мечтою
Лечу к твоим ногам младенческим принести. [14, 271].*

Время становится посредником между «Я» и «Ты». В лирике обычно более развит временной аспект художественного мира. «Художественное время - важнейшая характеристика художественного образа, обеспечивающая целостное восприятие созданной в произведении «поэтической реальности» [15,35].

Мир героя и мир героини располагается в двух пространственно противоположных сферах. В образе героини соединены архетипические образы «неба» и «земли». Она ассоциируется с образами солнца, рассвета, звезды. Но в воспоминаниях героя возникают конкретные «земные» черты возлюбленной («Не вижу ни красы твоей нетленной, / ни пышных локонов, ни ласковых очей...»). Его душа - «чистый храм», «девственный тайник» - становится местом встречи «земного» и «небесного», прошлого и настоящего:

*Солнца луч промеж лип был жгуч и высок,
Пред скамьей ты чертила блестящий песок,
Я мечтам золотым отдавался вполне,
Ничего ты на все не ответила мне [14, 290].*

Герой пребывает между миром воспоминаний и «грядущим», и его настоящее обозначают временные образы («ночь», «вчера», «долго», «отныне»), при полном отсутствии конкретных пространственных ориентиров. Поэтому мотив «пути» связан не с традиционным образом дороги, а с образом полета («Лечу к твоим ногам»...).

Мечты, сон, воспоминания постоянно переносят его из «тут» в «далече», позволяют остановить благословенное мгновенье. «Возвратность» расширяет пространственно-временные границы, время психологизируется: «радостный миг» встречи пронизывает рамки прошлого и настоящего:

*Долго снились мне вопли рыданий твоих:
То был голос обиды. Бессиля плач;
Долго, долго мне снился тот радостный миг,
Как тебя умолял я – несчастный палач [14, 287].*

Точкой соединения параллельно развивающихся пейзажного и психологического планов становится ключевой образ – «язык любви, цветов, ночных лучей». К данному циклу тематически примыкает исповедальный фрагмент поэмы «Сон поручика Лосева» (1856), где поэт признается в сокровенном:

*Ты дней моих минувших благодать,
Тень, пред которой я благоговею... [14, 27]*

«Панаевский» цикл Н. А. Некрасова, «денисьевский» цикл Ф. И. Тютчева, стихотворения А. А. Фета, посвященные М. Лазич, по «степени «авторизованности» замысла и художественной цельности» [5,33] являются циклоидами, то есть рецептивными, несобранными автором циклами. Автобиографический характер; исповедальность и диалогичность; «Он» и «Она» как сюжетобразующие персонажи; сквозные и метафорические образы – черты, характерные для всех названных циклов. Поэтому можно говорить не только о создании контекстовых форм в творчестве поэтов второй половины XIX века, но и о формировании на рецептивном уровне межавторского лирического сверткста.

Список литература

1. Буслакова Т. П. Как анализировать лирическое произведение: Учебное пособие. – М.: Высш. шк., 2005.
2. Гаспаров М. Л. Фет «безглагольный» // Литературная учеба. – 1979. - №4.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. - М.,1970.
4. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. – СПб., 1999.
5. Мирошникова О.В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К.К. Случевского: Учебное пособие.- Омск: Омск. гос. ун-т, 2003.
6. Муратов А. Б. Стихотворение А. А. Фета «Шепот, робкое дыханье...» // Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник / Под ред. В. Е. Холшевникова – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1985.
7. Некрасов Н. А. Избранные сочинения / Сост., вступ. статья и примеч. Н. Скатова. – М.: Худож. лит., 1987.
8. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М.: Рус. яз., 1986.
9. Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. – М., 1937. – Т. 5.
10. Силантьев И. В. Поэтика мотива. – М., 2004.
11. Скатов Н.Н. Некрасов: современники и продолжатели.- Л., 1973.
12. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: Учебное пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2009.
13. Тютчев Ф. И. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1978.
14. Фет А. А. Стихотворения и поэмы.- Л.: Сов. писатель, 1986. (Библиотека поэта. Большая серия).
15. Федоров В. В. О природе поэтической реальности.– М., 1984
16. Фоменко И. В. Поэтика лирического цикла: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. -М.,1990.
16. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. – Л., 1969.

ГЛАВА 3. ЧЕЛОВЕК И МИР В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Важнейшими характеристиками художественного *образа* являются художественное время и художественное пространство. Именно они «обеспечивают целостное восприятие художественной действительности и организуют композицию произведения. Искусство слова принадлежит к группе динамических, временных искусств <...> Но литературно-поэтический образ, формально развертываясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символично-идеологическом, ценностном аспекте. Такие традиционные пространственные ориентиры, как «дом» (образ замкнутого пространства), «простор» (образ открытого пространства), «порог», окно, дверь (граница между тем и другим), издавна являются точкой приложения осмысляющих сил в литературно-художественных (и шире — культурных) моделях мира» [18,487].

Поэтов-современников, А. Апухтина и Я. Полонского, объединяет, на наш взгляд, как причастность к классической пушкинской традиции, так и наличие общих мотивов и настроений, порожденных историческим временем. «Лирическим пространством, — писала Л. Я. Гинзбург, — является авторское сознание. Оно вмещает лирическое событие, и в нем свободно движутся и скрещиваются ряды представлений... Эпическое пространство как бы вмещено во всеохватывающее пространство лирического поэта...»[5,11].

А. Н. Апухтин и Я. П. Полонский – поэты, создававшие свои произведения одновременно с Ф. И. Тютчевым, А. К. Толстым на протяжении двадцати лет. Бесспорным талантом для современников и потомков обладал Ф. И. Тютчев, поэзия которого высоко ценилась самыми различными представителями русской культуры. Взгляды на творчество А. К. Толстого, Я. П. Полонского и А.Н. Апухтина очень часто не совпадали. Так, Ф. М. Достоевский высоко ценил поэзию А. К. Толстого, а Л. Н. Толстой отказывал ему в поэтическом даре. Полонский подвергался уничтожающей критике М. Е. Салтыкова-Щедрина и вызывал восхищение Ф. М. Достоевского и И. С. Тургенева. Н.А. Добролюбов выделял «чуткую восприимчивость поэта к жизни природы и внутреннее слияние явлений действительности с образами его фантазии и с порывами его сердца». Д.И.Писарев, напротив, считал подобные черты проявлениями «узенького психического мира» и относил Якова Полонского к числу «микроскопических поэтиков».

В рассказе «Литературная табель о рангах» (1886) А. П. Чехов [27,272] в шуточной форме выразил свое отношение к современным ему литераторам. Если роль Л. Н. Толстого и М. Е. Салтыкова-Щедрина он считал чрезвычайно важной и, «соответственно их талантам и заслугам», произвел Л. Н. Толстого в чин тайного советника, а Салтыкова-Щедрина – действительного статского советника, то поэт Я. Полонский получил ранг ниже – статского советника, а А.Апухтин удостоился лишь чина коллежского секретаря.

В критике закрепилось восприятие Апухтина как «характерного выразителя эпохи “безвременья” с ее общим спадом общественного движения и уси-

лением реакции» [10, 26]. Популярность поэта являлась поводом для размышлений критиков и литературоведов в его эпоху и в более позднее время. Одни обвиняли его в бедности тематики и в банальности, находили в его стихах признаки декадентства, другие называли «поэтом милостию божией». Например, Н. Колосова во вступительной статье к сборнику «Тютчев Ф.И., Толстой А.К., Полонский Я.П., Апухтин А.Н. Избранное» называет «безысходность и угнетенность» единой «апухтинской ноткой» [24, 28].

Психологическая лирика **Апухтина** во многом учитывает достижения русской прозы второй половины XIX века. Искренний лиризм и тончайший психологизм – черты, объединяющие стихотворения А. Апухтина. И хотя А.Апухтин считал и называл себя «непризнанным поэтом», слава и признание пришли к нему вопреки его строгим запретам на публикацию своих произведений. До появления в 1886 году сборника стихотворений Апухтина многие из них уже были положены на музыку. Романсы на стихи А. Апухтина писали Чайковский и Рахманинов, Аренский и Прокофьев.

Но, считая себя «живым мертвецом», Апухтин писал довольно язвительные юмористические стихотворения, связанные внутренними смысловыми и ассоциативными связями с другими стихотворениями поэта. В стихотворениях «Желание славянина» (1855), «Первое апреля» (1857), «По поводу юбилея Петра Первого» (1872), «Дилетант» (начало 1870-х гг.) доминируют персонажи «ролевой лирики». Так, в стихотворении «По поводу юбилея Петра Первого» через оценку деятельности Петра-реформатора поэт выразил свое отношение к современной русской жизни, скрывшись за маску летописца:

*Двести лет тому назад
Соизволил царь родиться...
Раз приехавши в Карлсбад,
Вздумал шпруделя напиться.
Двадцать восемь кружек в ряд
В глотку царственную влились...
Вот так русские лечились
Двести лет тому назад [24, 545].*

Три строфы стихотворения представляют монтаж разных темпоральных отрезков: историческое «давнее» («двести лет тому назад»), историческое «сегодня» и время субъекта. Свободное объединение в рамках одного текста нарочито сниженной лексики с высокой книжной, цитат, иноязычных слов становится характеристикой петровской эпохи. Активное использование глаголов прошедшего времени совершенного вида (соизволил родиться, вздумал, процарствовал, решил) позволяет передать смену ситуаций, объединить различные локусы, которые сохраняют память об историческом времени (Карлсбад – Россия - храм святой). Глаголы настоящего времени указывают на неограниченную длительность и незавершенность исторического движения. «Настоящее в его, так сказать, «целом» (хотя оно именно не есть целое) принципиально и существенно не завершено: оно всем своим существом требует продолжения» [1,472]. Однако доминирующая роль субъективного времени позволяет разрушить линейную модель времени. Резкое сужение пространства в третьей

строфе «останавливает» историческое время и отражает «точку зрения» автора на современную жизнь:

*А сегодня в храм святой,
Незлопамятны, смиренны,
Валят русские толпой
И, колена преклоненны,
Все в слезах, благодарят
Вседержителя благого,
Что послал царя такого
Двести лет тому назад [24,545].*

Рефрен «Двести лет тому назад», с одной стороны, четко разделяет строфы на эпизоды, но, с другой – связывает их, развивая основной тематический образ.

Его стихотворения насыщены литературными ассоциациями и цитатами, рассчитанными на узнавание. Так, стихотворение «Дилетант» можно рассматривать как пародию на стихотворение А.С. Пушкина «Моя родословная» (1830), герой которого гордится своей принадлежностью к «старинному дворянству», к «шестисотлетнему» роду, но эта гордость не имеет ничего общего с сословной кичливостью:

*Под гербовой моей печатью
Я кипу грамот схоронил
И не якшаюсь с новой знатью,
И крови спесь угомонил.
Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусин,
Я не богач, не царедворец,
Я сам большой: я мещанин [24, 546].*

Вслед за Пушкиным А. Апухтин отстаивает свою принадлежность к той литературе, в которой «Добру, отчизне, мыслям чистым // Служил писателя талант». В письме к М.И. Чайковскому, с которым его связывала тесная дружба со времени обучения в Училище правоведения, Апухтин утверждает, «...что “труд” есть иногда горькая необходимость и всегда величайшее наказание, посланное на долю человека, что занятие, выбранное по вкусу и склонности, не есть труд»:

*Но все непрочно в нашем веке...
С тех пор как в номере любом
Я мог прочесть о Льве Камбеке
И не прочесть о Льве Толстом,
Я перестал седлать Пегаса -
Милей мне скромный Россинант!
Что мне до русского Парнаса?
Я – неизвестный дилетант! [24, 546].*

Поэтому, защищая Пушкина от нападок Д. Писарева, предлагавшего достаточно прямолинейные объяснения «механизма» художественного творчества («...тот человек, которого мы называем поэтом, придумывает какую-

нибудь мысль и потом впихивает ее в придуманную форму»), А. Апухтин рассматривает поэзию как потребность в самовыражении:

*Я нахожу, и в том виновен,
Что Пушкин не был идиот,
Что выше сапогов Бетховен
И что искусство не умрет,
Чту имена (не знаю, кстати ль),
Как, например, Шекспир и Дант...
Ну, так какой же я писатель?
Я дилетант, я дилетант!.. [24, 546].*

А Пушкин - с детства боготворимое имя. Пушкинская традиция определила тон повествования юмористических стихотворений А. Апухтина, написанных восьмистишиями перекрестной рифмовки мужских и женских стихов. Заимствуя пушкинскую модель строфы, Апухтин устанавливает историческую связь между стихотворной формой и содержанием. Восьмистишие – одна из самых распространенных и семантически нейтральных строф. Однако у Пушкина характер заключительного стиха создает дополнительный комический эффект. Каждая строфа заканчивается пуантом – яркой итоговой мыслью, поданной в афористической форме. Сравните:

*Смеясь жестоко над собратом,
Писаки русские толпой
Меня зовут аристократом:
Смотри, пожалуй, вздор какой!
Не офицер я, не ассессор,
Я по кресту не дворянин,
Не академик, не профессор,
Я просто русский мещанин [17,492].*

*Я родился в семье дворянской
(Чем буду мучиться по гроб),
Моя фамилья не Вифанский,
Отец мой не был протопоп,..
О хрие, жупеле и пекле
Не испеку я фолиант,
Меня по праздникам не секли...
Что ж делать мне, я дилетант! [24, 546].*

Юмористический тон повествования поддерживается интонационным строем строфы: синтаксическое строение не соответствует интонационному. Перенос (enjambement) – ритмико-синтаксическое средство поэтической экспрессии – в юмористических стихотворениях Апухтина выполняет выразительную функцию.

В стихотворении «Первое апреля» обильное употребление синтаксических сдвигов относительно стихов сообщает речи напряженность, неуравновешенность, взволнованность:

*Приносят мне письмо. Его
Я чуть не рву от нетерпенья.
Оно от друга моего.
Однако что за удивленье!
В нем столько чувства, даже честь
Во всем: и в мыслях и на деле.
Смотрю на надпись: так и есть!
Читаю: первое апреля [24, 543].*

Рефрен с вариациями «Сегодня первое апреля», «Ведь нынче первое апреля», «Отчасти – первое апреля» придает стиху напевность и усиливает авторскую иронию. Первое апреля не столько связано с календарной датой, сколько ассоциируется с традицией празднования «Дня смеха и лгуна» и становится поводом для едкой характеристики современной жизни:

*Сегодня мне скажите вы,
Что не берут в России взятки,
Что город есть скверней Москвы,
Что в «Пчелке» мало опечаток,
Что в свете мало дураков...
Вполне достигнете вы цели.
Всему поверить я готов:
Сегодня первое апреля [24,545].*

В заключительном восьмистишии расширяются временные и пространственные границы. Анафорическая связь 2-5 стихов и кольцевая композиция строфы скрепляют калейдоскоп реалий в единый образ России. В стихотворении «Первое апреля» время субъекта объединяет календарное время (время развертывания ситуации) и время историческое. «В лирическом стихотворении развивается не фабульное событие (там, где оно есть), но и не рассказывание само по себе (которое ведется с «фиксированной точки зрения»), а именно то самое «подвижное соотношение между ними, которое представляет собою не что иное, как рефлексию. Логика и закономерность сложения лирического сюжета – это логика рефлексии и ее закономерность» [22,354]. По словам одного из первых биографов А.Н. Апухтина, М.И. Чайковского, у поэта в жизни было четыре кумира: «Русская природа, русские люди, русское искусство и русская история составляли для него основной, можно сказать, исключительный интерес существования» [24, 24].

«Желание славянина» (1855) напоминает стихотворение Н. А. Некрасова «Нравственный человек» (1847). Оба стихотворения носят ярко выраженный сатирический характер, относятся к ролевой лирике, представляют развернутый монолог героя. В том и другом стихотворении комический эффект создается за счет несоответствия жизненной позиции героя и автора.

Как и в стихотворении «Первое апреля», в «Желании славянина» анафорическая связь между стихами (1, 2, 5 стихи первой строфы) и между первой и второй строфами создает целостный образ «желания», а повтор глагола «дайте» характеризует героя:

*Дайте мне наряд суровый,
Дайте мурмолку мою,
Пред скамьею стол дубовый,
Деревянную скамью.
Дайте с луком буженины
Псов ужасных на цепях
Да лубочные картины
На некрашенных стенах. [24,543]*

Мир желаний героя ограничен рамками физиологических потребностей в еде, сне, продолжении рода и обывательских представлений о «сытой и красивой жизни»:

*Дайте мне большую полку
Всевозможных древних книг,
Голубую одноколку,
Челядинцев верховых.
Пусть увижу в доме новом
Золотую старину
Да в кокошнике парчовом
Белобрысую жену [24,543].*

Заглавие - «Желание славянина» - вызывает ассоциации с некрасовским образом «величавой славянки» и еще больше увеличивает дистанцию между «точкой зрения» субъекта и «желанием» героя. Активное включение в возвышенный поэтический текст бытовых, обиходных выражений, просторечных слов обогащает повествование за счет стилистического разнообразия словесных рядов, соотнесенных в произведении. Строфическая композиция стихотворения «Желание славянина» (АБАБВГВГ) (три восьмистишия перекрестной рифмовки четырехстопного хорей, замыкающихся мужским стихом) несет большой запас содержательных ассоциаций: с одной стороны, строфа восходит к фольклору, а с другой – к лирике А. С. Пушкина. «Второе место в творчестве Пушкина занимают хорейские строфы.<...>Из четверостиший четырехстопного хорей наиболее распространенными являются четверостишия перекрестной рифмовки, причем Пушкин (за одним лишь исключением) замыкал это четверостишие мужским стихом. Так написано 13 стихотворений разных годов.<...> Хорей издавна считался приметой народной песни, и притом не только в пределах русского фольклора. В русской поэзии конца XVIII века в этой функции он часто применялся в сентиментальном псевдонародном романсе» [23,345]. Художественный мир стихотворения значительно расширяется: подтекст оказывается важнее и глубже самих слов, в которых выражены душевные движения героя. Таким образом стихотворение «Желание славянина» включается в контекст русской культуры, а в характере героя проявляются ментальные черты.

Наличие монтажной композиции, при которой существует ассоциативная связь между текстами; концептуальность, характеризующаяся выраженным отношением автора к миру; развитие центрального мотива; общность стилистических, ритмических, интонационных элементов позволяет рассмат-

ривать юмористические произведения А. Апухтина как лирический цикл в контексте русской поэзии XIX века.

Архитектоника книги «Полное собрание стихотворений Я. Полонского» (СПб., 1896 г.) определяет основной принцип соединения микротекстов отдельных стихотворений в макротекст: стихотворения разбиты не по тематическим разделам, как у А. Фета и А. Майкова, а хронологически. В отличие от большинства современников-поэтов Полонский в лирике отразил свой жизненный путь, многие биографические факты. «Мне кажется, что год, в который я не напишу ни строчки, ни одного стиха не состряпаю, будет последним годом в моей жизни...» (Из письма Полонского к И. С. Тургеневу от июля 1873 г.). Можно утверждать, что автобиографизм лежит в основе циклизации стихотворений Я. Полонского. 27 декабря 1890 г. он писал А. Фету: «У твоей музыки – идеальное солнце, для моей – самое обыкновенное, вот то самое, на которое я теперь страшно злюсь, за то, что оно плохо светит и заставляет меня в час пополудни зажигать лампу... По твоим стихам невозможно написать твоей биографии, или даже намекать на события твоей жизни... по моим стихам можно проследить всю мою жизнь... Ясно, что мой духовный внутренний мир далеко не играет такой первенствующей роли, как твой, озаренный радужными лучами идеального солнца» [15, 59].

Особенности внутренней связи между текстами раскрывает анализ стихотворений, объединенных временем написания (1870-е годы). Основу лирического мира **Я. Полонского** составили антиномические образы, принадлежащие к разряду романтических: жизнь/смерть, свет/тьма, созидание/разрушение, реальность/мнимость. «Полонский не остается при этой двойственности и разобщенности; неотворачиваясь безнадежно от темной жизни, не уходя всецело в мир чисто поэтических созерцаний и ощущений, он ищет между этими двумя областями примирения и находит его в той идее, которая уже давно носилась в воздухе, но вдохновляла более мыслителей и общественных деятелей, нежели поэтов. У Полонского она сливается с его поэзией, входя более или менее явно в его художественное настроение. Это идея совершенствования, или прогресса»[21].

Лирический герой Я. Полонского стремится разрушить мрак окружающей жизни, покоя обыденности:

*Чтоб мог прижать я к сердцу вновь
Все, что вперед умчал свой рок:
Свободу-молодость-любовь,-
Чтоб загоревшийся восток
Открыл мне даль – чтоб новый день
Рассеял этой ночи тень
Не так, как этот огонек [16,188].*

Важнейшей особенностью цикла как семантической и текстовой целостности является пространственно-временная сфера изображения героя и мира.

Свет-заря-красота-любовь - значимые «слова-звезды» (А.Блок), повторяющиеся и развивающиеся в художественном пространстве макротекста «1870-е годы»:

*Мне, как поэту, дела нет,
Откуда будет свет, лишь был бы этот свет-
Лишь был бы он, как солнце для природы,
Животворящ для духа и свободы,
И разлагал бы все, в чем духа больше нет... [16,170].*

Высокая значимость памяти для поэта и всего человечества – сквозная проблема лирики Полонского - сближает этико-философское представление Полонского с философией Н. Ф. Федорова. Оба понимали, что «время получает свое истинное значение, когда история становится совокупностью биографий, восстанавливающих память о жизни отцов и братьев наших и потому родящих настоящее с прошедшим» [25,258]. Продолжая лермонтовские традиции, Полонский утверждает социальную и историческую обусловленность характера человека. Его лирическим героем овладевают «неутолимые желанья//И жажда жить и двигаться с толпой». А в стихотворении «Блажен озлобленный поэт» Полонский создает обобщенный образ поэта-гражданина:

*Невольный крик его – наш крик,
Его пороки – наши, наши!
Он с нами пьет из общей чаши,
Как мы отравлен – и велик. [16,173]*

Но стремясь осознать свое понимание творчества, Я. Полонский в стихотворениях «Поэту-гражданину» (1864). «Блажен озлобленный поэт» (1872) спорит с Некрасовым (он для него «гражданин с наивной душой») о призвании поэта и противопоставляет «вечно плачущей» Музе Некрасова «нервический плач» своей Музы. Стихотворения «О Н. А. Некрасове», «Памяти Ф.И. Тютчева», «И. С. Тургеневу» окрашены элегическим настроением, осознанием быстротечности жизни. Лирический герой, страдающий от несовершенства общественной жизни, сопричастный человеческому страданию, утверждает синтез двух начал в искусстве – поэзии «мести и печали» и поэзии идеала:

*Перед дверями гроба он
Был бодр, невозмутим – был тем, что сотворен:
С своим поникнувшим челом
Над рифмой – он глядел бойцом, а не рабом,
И верил я ему тогда,
Как вещему певцу страданий и труда [16,169].*

Лирический герой признает, что путь художника тернист, но только непостижимой силе искусства дано открыть свет и победить тьму:

*Оттого ль, что в божьем мире
Красота вечна,
У него в душе витала
Вечная весна;
Освежала зной грозою
И сквозь капли слез
В тучах радуга мелькала –
Отраженьем грез!.. [16,182].*

Мир не может существовать без гармонии, красоты, и именно поэт, по убеждению Я. Полонского, призван «пересотворить мир», находящийся на стадии саморазрушения, поддержать любовь и красоту как два его вечных основания. Актуально публицистическое стихотворение Полонского – «Юбилей Шиллера» - о непостижимой силе искусства, которое объединяет людей всего подлунного мира:

*Не кричит ли миру о союзе кровном
Каждого ребенка первый крик,
Не для всех ли наций в роднике духовном
Черпает силу гения язык... [16,137].*

Я. Полонский верил в героическую личность, пророка, мессию, способного в одиночку изменить Мир. Поэт был убежден, что только Личности делают историю. Отсюда интерес поэта к русской и европейской истории. Мотив памяти в стихотворениях Полонского объединяет историческое прошлое и настоящее и становится залогом будущего. Память о Казимире III Великом, польском короле, укрепившем государство, его внутреннее и международное положение, как главная тема исторической поэмы «Казимир Великий» (1874) получает политическую злободневность. Она была задумана во время страшного голода в России и призвана поддержать дух народа, его веру в государство.

Вслед за Н. Некрасовым, И. Тургеневым Я. Полонский воспел подвиг русской женщины. Его стихотворение «Под Красным крестом» (1878) обращено к выдающейся личности, баронессе Юлии Петровне Вревской, отдавшей жизнь за свободу болгарского народа в русско-турецкой войне 1876-1878 годов:

*И вот, я на родине! – Те же невзгоды,
Тщеславие бедности, праздный застои,
И старые сплетни, и новые моды...
Но нет! Не забыть мне сестрицы святой!
Рубашку ее сохраню я до гроба...
И пусть наших недругов тешит злоба!
Я верю, что зло отзовется добром:-
Любовь мне сказалась под Красным Крестом [16,196].*

Пятидесятилетию со дня смерти А. Грибоедова поэт посвятил стихотворение «Н. А. Грибоедова» (1879), написанное под впечатлением знакомства с Ниной Александровной Грибоедовой:

*Ничто не возмущало в ней
Таинственной мечты;
Как будто слава, отразясь
На ней своим лучом,
В ней берегла покой души
И грезы о былом
Или о том, кто, силу зла
Изведав, завещал
Ей всепрощающую скорбь
И веру в идеал... [16,199].*

Система синтаксических переносов в отношении стиха, урегулированный разноstopный (трехstopный и четырехstopный) яmb создают оригинальный ритмический рисунок, специфическая выразительность которого усиливает эмоциональную доминанту стихотворения – восхищение женщиной и преклонение перед прекрасным и высоким подвигом любви.

«Лирическое событие - это не внешнее и объективированное фабулой событие происшествия или действия, а внутреннее и субъективированное событие переживания» [20,86]. Если лирическую событийность можно рассматривать как «перемещение лирического сознания», то стихотворения «Под Красным крестом» и «Н. А. Грибоедова» составляют, на наш взгляд, единый лирический сюжет, в котором «изображенный мир неотделим от воспринимающего сознания». «Граница между изображаемым временем и пространством и пространством-временем самого высказывания» [22,353] преодолевается благодаря особенностям субъектной организации стихотворений: субъект – и рефлексирующий лирический герой, и рассказчик, воспроизводящий историю жизни героини:

*Там, в темном гроте – мавзолей,
И – скромный дар вдовы-
Лампадка светит в полутьме,
Чтоб прочитали вы
Ту надпись и чтоб вам она
Напомнила сама -
Два горя: горе от любви
И горе от ума [16,203].*

Психологическая лирика Полонского во многом учитывает достижения русской прозы второй половины XIX века. А стремление поэта к обобщениям и заключениям приводит к образованию контекстовых форм. Можно предположить, что «коллажный» тип организации цикла «1870-е годы» обусловлен авторской концепцией человека и мира. Центральный герой цикла - поэт, принадлежащий Земле, но устремленный к Космосу:

*Жду – вторичным поцелуем
Заградив мои уста –
Красота в свой тайный терем
Мне отворит ворота... [16,181]*

Образ Царь-девицы близок к Вечной Женственности, Софии, Душе мира – центральному образу философии Всеединства В. С. Соловьева. В поэзии Полонского В. Соловьев находил много схожего со своим мироощущением: «Но если поэтическая истина есть только создание мечты, то вся жизнь есть лишь "пустая и глупая шутка", с которой всего лучше покончить в самом начале. Счастлив поэт, который не потерял веры в женственную Тень Божества, не изменил вечно юной Царь-девице: и она ему не изменит и сохранит юность сердца и в ранние, и в поздние годы. Много поэтических мыслей, благородных чувств и чудесных образов внушила не изменившему ей певцу его Царь-девица. <...> Укажу на общую им всем черту, отличающую творчество Полонского сравнительно с другими поэтами, не только уступающими или рав-

ными ему, но и превышающими его силою художественного гения. Впрочем, с точки зрения строгой эстетической доктрины эта отличительная черта в поэзии Полонского, может быть, скорее недостаток, чем достоинство,- я этого не думаю,- во всяком случае несомненно, что эта черта оригинальная и в высшей степени пленительная. Ее можно выразить так, что в типичных стихотворениях нашего поэта самый процесс вдохновения, самый переход из обычной материальной и житейской среды в область поэтической истины остается ощутительным: чувствуется как бы тот удар или толчок, тот взмах крыльев, который поднимает душу над землею. Этот переход из одной сферы в другую существует, конечно, для всех поэтов, так как он есть неизбежное условие истинного творчества; но у других поэтов он далеко не так чувствителен, в их произведениях дается уже чистый результат вдохновения, а не порыв его, который остается скрытым, тогда как у Полонского он прямо чувствуется, так сказать, в самом звуке его стихов»[21].

Царь-девица может примирить «землю» с «небом» и открыть герою любовь к миру. Ее облик многопланов: в нем соединяются «небесные» романтические образы (солнце, звезды, месяц) с традиционными «земными» («терем», «роз махровый куст», «тени берез»). На противопоставлении «земного» «небесному» и в то же время стремлении к их соединению, «встрече» строится фабульная основа «Царь-девицы». Это стихотворение Полонского А.Блок находил особенно удавшимся. Волшебный образ Царь-девицы был близок создателю стихов о Прекрасной Даме:

*На челе сияло солнце,
Месяц прятался в косе,
По косицам рдели звезды, -
Бог сиял в ее красе... [16,181].*

Динамику лирического сюжета цикла определяют пространственные образы («телега жизни», дорога), символизирующие противоречивый, изменчивый внутренний мир героя, его романтическое стремление к идеалу:

*Я еду мрак меня гнетет
И в ночь гляжу, огонек
Навстречу мне то вдруг мелькнет,
То вдруг, как будто ветерок
Его задует, пропадет... -
Уж там не станция ли ждет
Меня в свой тесный уголок?.. [16,188].*

Время (в его двуединой сущности, субъектное и объектное) становится циклообразующим. Неудовлетворенность настоящим уводит героя в мир воспоминаний, мечтаний. И только искусство как запечатленная красота дает ему надежду на будущее:

*Яд в глубине его страстей
Спасенье – в силе отрицанья,
В любви – зародыши идей,
В идеях – выход из страданья [16,173].*

В циклических произведениях «казалось бы, безраздельно господствует мотивный принцип связи и соподчинения отдельных произведений. Однако он отнюдь не всегда выдерживается. Жанровая однородность, принципы дневниковой хронологии, смены времен года, топосов оказываются значительно осложненными воспоминаниями, эмоциональными вспышками, ассоциативно-образными фантазиями. Многие из «составных образований» основаны на взаимодействии двух или нескольких текстов, составляющих архитектуру» [14,85].

Лирико-философский характер мотивного комплекса, своеобразие архитектуры, ассоциативные связи стихотворений, объединенных «заглавным персонажем» и временем написания (1870-е годы), позволяют говорить о циклизации в творчестве Я. Полонского как об определяющем качестве его идиостиля. В основе этого утверждения лежит определение Л. Е. Ляпиной: «Цикл – тип эстетического целого, представляющий собой ряд самостоятельных произведений, принадлежащих одному виду искусства, созданных одним автором и скомпонованных им в определенную последовательность» [10,7].

Особенности пространственно-временного плана контекстовых форм в лирике А. Апухтина и Я. Полонского позволяет выявить приемы создания лирического цикла в русской поэзии последней трети XIX века.

Волна стихового экспериментаторства еще не захватила поэтов 80-90-х гг. XIX века, они активно пользовались теми средствами стиховой инструментации, которые несли запас содержательных ассоциаций.

Форма поэтического текста, с точки зрения семиотики, представляет особую знаковую систему, одна из основных функций которой состоит в том, чтобы, «разбивая текст на сегменты, сигнализировать о его принадлежности к поэзии» [8,54]. При этом каждый элемент этой формы (метрика, фоника, ритмика, строфика, графика) и вся форма в целом оказываются включенными в общелитературный контекст, образуя своеобразный семантический ореол и давая тем самым читателю дополнительную информацию о том, какое место в истории литературы занимает данное произведение, каково его отношение к традиции.

В работе «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» [7] В. М. Жирмунский дал развернутую характеристику классического и романтического стилей: «Для классического стиля характерна сознательность и разумность в выборе и употреблении слов – вещественно-логический принцип словосочетания. Поэт владеет логической стихией речи: слова употребляются им с полнотой логического и вещественного смысла. Соединение слов всегда единственное, индивидуальное, не повторяемое в таком сочетании; связь между эпитетом и его предметом синтетическая, так что эпитет вносит существенно новую черту в определение предмета. Синтаксическое построение является строгим, логически расчлененным и гармоничным. Композиционное целое распадается на ясные и легко обозримые части. В общем, элемент смысла, вещественные значения слова управляет сложением поэтического произведения.

В противоположность этому для романтического стиля характерно преобладание стихии эмоциональной напевной, желание воздействовать на слушателя скорее звуком, чем смыслом слов, вызвать «настроение», то есть смутные, точнее неопределенные лирические переживания в эмоционально взвол-

нованной душе воспринимающего. Логический и вещественный смысл слов может быть затемнен: слова лишь намекают на некоторое общее и неопределенное значение; целая группа слов имеет одинаковый смысл, определяемый общей эмоциональной окраской всего выражения. Поэтому в выборе слов и их соединений нет той индивидуальности, неповторяемости, незаменимости каждого отдельного слова, которое отличает классический стиль... Основной художественный принцип – повторение: повторение отдельных звуков и слов или целых стихов, создающее впечатление эмоционального нагнетания, лирического сгущения впечатления. Параллелизм и повторение простейших синтаксических единиц определяет собой построение синтаксически целого. Общая композиция художественного произведения всегда окрашена лирически и обнаруживает эмоциональное участие автора в изображаемом им повествовании и действии...

Поэт-классик смотрит на искусство, как на строительство прекрасного; поэтическое произведение есть прекрасное здание, подчиненное в своем строении априорным законам прекрасного; важно, чтобы построенное здание имело внутреннее равновесие, было закончено и совершенно, и подчинялось единому художественному закону.

Поэт-романтик хочет выразить свое переживание; он открывает свою душу и исповедуется; он ищет выразительных средств, которые могли бы передать его душевное настроение как можно более непосредственно и живо; и поэтическое произведение романтика представляет интерес в меру оригинальности, богатства, интересности личности его творца. Классический поэт – мастер своего дела, профессионал, подчиняющийся условностям своего закона и законам связывающего его материала. Романтический поэт всегда борется с этими условностями и законами; он ищет новой формы, абсолютно соответствующей его переживанию; он особенно остро ощущает невыразимость переживания во всей его полноте в условных формах доступного ему искусства».

Анализ лирики **Д. С. Мережковского** 1883-1897 годов позволит выявить отношение поэта к миру и к категориям, его составляющим: пространству и времени. Стихи Мережковского публиковались в периодике в 1881-1901 гг. («Северный вестник», «Труд», «Нива», «Мир искусства»), в сборнике стихов «Символы» (СПб.: Изд-во Суворина, 1892), отдельным изданием вышли в 1903 году (Собрание стихов. 1883-1903). Стихотворения были включены в собрания сочинений Мережковского, изданные Товариществом М. О. Вульф (1912) и Товариществом И. Д. Сытина.

В манифесте «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Мережковский так сформулировал «характерную черту грядущей идеальной поэзии»: «Жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности...»[11,249].

Творить из настоящего будущее, единство всех во всем и со всеми, объединить тело и дух, язычество и христианство, культуру прошлого и настоящего с будущим - вот общая рамка воззрений Мережковского. Примечательно, что Д. С. Мережковский разграничивал литературу и поэзию. В статье «О

причинах упадка...» он писал: «Поэзия – сила первобытная и вечная, стихийная, произвольный дар Божий... Литература зиждется на стихийных силах поэзии так же, как мировая культура – на первобытных силах природы» [13, 251]. Выбор мотивов и сюжетов у Мережковского обусловлен его мироощущением и религиозно-философскими взглядами. «Он устанавливает космическую картину связи человека, хочет примирить две стороны его «Я», которые являются частью этой космической связи: «Моя плоть и мой дух - часть космической связи плоти и духа. В этих пределах Мережковский ищет путей к будущему» [29,19].

Анализ 122 стихотворений, написанных Мережковским в 1883-1897 годах, позволяет выявить основные пространственно-временные образы и определить структуру его художественного мира.

Лирика Д. Мережковского 80-90-х годов носит философский характер. Философскую лирику отличает, прежде всего, идея субстанциональности - идея целостности мира. Сущность образа мира выявляется в каждом его компоненте, универсальном, самодостаточном. Поэт стремится передать свое личное переживание, чаще всего мистическое и религиозное.

У Мережковского эти переживания говорят о Вечности, тайне, Солнце, Дьяволе, Боге, Огне. Центральный образ пути («далекий неведомый путь», «цветущая дорога») открывает лирическому герою единое пространство, в котором объединяются географические и пейзажные образы («В Альпах», «На Волге», «В лесу», «В полях», «На гранитной скале») с образами календарными («Весна», «Задумчивый сентябрь», «Июльский вечер», «Осеннее утро», «Зимний вечер»). При этом «время понимается как место, вмещающее бытие» [26,396]. Лирический герой Мережковского осознает себя «на распутье», и только «свет вечерний» приоткрывает ему «желанный мир». Постоянным местом встречи «земного» и «небесного» становятся «сумерки», «белая ночь», «вечер, горячий, немой». Мережковский преодолел традиционное романтическое «двоемирие», поэтому в его стихотворениях нет антитезы: «Солнце», «трепетные зори» /«Тишь и мрак», «Бледные звезды», «Сумерки». Они, скорее, составляют единый целостный мир, созданный Богом:

*Пока рассудком отрицал,
Я сердцем чувствовал тебя.
И Ты открылся мне: Ты – мир.
Ты все. Ты – небо и вода,
Ты – голос бури, Ты – эфир,
Ты – мысль поэта, Ты- звезда...
Пока живу – тебе молюсь,
Тебя люблю, дышу тобой,
Когда умру – с Тобой сольюсь,
Как звезды с утренней зарей.
Хочу, чтоб жизнь моя была
Тебе немолчная хвала,
Тебя за полночь и зарю,
За жизнь и смерть благодарю! [12,521]*

Стремясь отразить музыкальность, звуковую гармонию мира и передать эмоциональность лирического героя, Мережковский создает причудливые ритмические сочетания, вносит в классическую строфу элементы прерывистости, неровности. В качестве элегического размера Мережковский избирает хорей. Например, трехстопным хореем написано стихотворение «Трепетные зори» (1889):

*Трепетные зори,
Потухают в море
В сумрачном просторе
И поднялся туман,*

*И заснул океан.
Мертвой зыби волны
Тяжки и безмолвны
Поднимают челны.*

*Мягко стелется мгла,
И заря умерла.
Звезды ночи рады,
И полны отрады,*

*Тихо, как лампы
В небе блеснут, - и вновь
В сердце мир и любовь [11,33].*

Чередование строф с разной каталектикой создает два плана описания: романтическое видение ночного морского пейзажа чередуется с медитативными размышлениями. Соединение пейзажа с лирической рефлексией – характерная черта романтической поэзии, в частности М. Ю. Лермонтова (вспомним его знаменитый «Парус»). Кроме того, и история трехстопного хорей в русской поэзии началась со стихотворения М. Ю. Лермонтова «Горные вершины», переложения «Ночной песни странника» Гете. «Природа и смерть останутся в числе излюбленных тем этого размера» [3,256]. Традиция закрепила за размером центральную тему – тему пути, дорожного и жизненного. «Рифмы «путь-грудь», «путь-отдохнуть» наметились еще у поэтов XIX века Плещеева и др. Путь этот совершается, как у Гете и Лермонтова, на фоне природы (обычно южной)» [3,258].

Соединяя образы «жизненный путь» и «путь дорожный», Мережковский следует сложившейся традиции, но переносит движение из «горизонтальной» как путь по земле, в «вертикаль»: небо-земля. Лирический субъект фиксирует соединения неба с землей в момент «опрокидывания», отражения лунного, звездного света в сумрачном морском просторе.

Ночь, любимое время суток для поэта-романтика, соединяет «тишину-отраду» в природе с «миром и любовью» в сердце человека. У Мережковского «нет разрыва между небом и землей. А если нет разрыва, значит, нет и ненависти к земле и исключительной любви к небу. А это дает начало синтезу, на-

чалу признания всеобщей связи. Ступенями восхождения к Богу, говорит Мережковский, должно быть переходящее, в котором мы должны находить непреходящее. <...> Новое христианство – это «земля небесная и небо земное». Это не есть отрицание плоти духом, напротив, Дух – это утверждение высшего состояния плоти. Это святая плоть, а не «бесплотная святость», как у христианства исторического. Этой святой плоти Мережковский ищет всюду. Землю он ищет так же, как и небо, а она входит в новое христианство на равных правах с небом. Да и как же он мог отрицать ее, когда его Бог – это соединение всего со всем, это космическое начало» [29,19]. Элегический характер хореев точно передает чувства, мысли, ассоциации лирического субъекта. В цикле катренов, написанных пятистопным хореем с перекрестной рифмовкой женских стихов (АБАБ), создается единое вневременное эмоциональное пространство – «небо-земля-душа человека» как «универсальный космический образ»:

*Солнце грустно в тучу опустилось,
Не дрожит печальная осина;
В мутной луже небо отразилось...
И на всем – знакомая кручина... [11,8].*

В элегии «Черные сосны, белый песок...» чередование стихов трехстопного и четырехстопного дактиля, ассонансы, резкие переносы фраз со строки на строку создают нарочито затрудненный ритм, который соответствует сложному процессу соединения, взаимопроникновения «всего со всем и во всем»:

*Черные сосны на белый песок
Кинули странные тени;
Знойные крылья сложил ветерок,
Полон задумчивой лени [11,72].*

Эпитеты «печальная», «мутная», «грустно» одновременно характеризуют и пейзаж, и состояние субъекта. «Странные тени» символизируют «смешение», соединение контрастных образов: «черные тени на белый песок»; метафора «знойные крылья» указывает на характер движения в момент слияния неба с землей: «... ветерок, / Полон задумчивой тени».

Если романтики противопоставляли мир «небесный» (идеальный, высший) и мир «земной» (временный, низший) как пространственно противоположные сферы, то у Д.С. Мережковского образующие мироздание «небо и земля»- едины.

Современники часто обвиняли Мережковского-поэта в рассудочном философствовании: «Мережковского нет в его произведениях. И не Мережковский занимает нас в них. Произведения его замечательны, как попытка создать новую религию на основе чужого религиозного опыта» [9,2]; «Мережковский беден в стихах» [6,86]. «Мережковский на поэзию смотрел как на средство, и это его грех пред искусством; но он пользовался этим средством с великим умением, и употреблял его на цели благородные, и в этом его оправдание» [2]. Но эти же критики отмечают, что «...стихам Мережковского удастся сыграть немаловажную роль. Если так часто прозаические отрывки какого-нибудь поэта дают нам ключ к недоступным его стихам, если так часто самый ритм делает из стихотворения прекрасную, но неясную музыкальную пьесу, логиче-

ский смысл которой разгадываем лишь из вспомогательных прозаических материалов, то стихи Мережковского как раз могут выполнить противоположную задачу: дать некоторые живые ощущения, которые так искусно закрыты в утонченной и блестящей его прозе»[6,86]. «Поэзия Мережковского не импровизация, а развитие в стихах определенных идей, и ряд сборников его стихов кажутся стройными вехами пройденного им пути»[2].

Для достижения полной гармонии формы и содержания Д.С. Мережковский ищет не только новые темы, оригинальные строфы, но и активно экспериментирует с размерами. Так, стихотворение «Эрот» (1883) представляет переходную метрическую форму от силлабо-тонического размера – дактиля к тоническому – тактовому. Такое сочетание разных размеров в стиховедении называется полиметрией и обычно мотивируется переменной темы, эмоций, точки зрения, интонацией. Переходная метрическая форма на фоне отсутствия рифмы приближает мелодику стихотворения «Эрот» к античному стиху и позволяет автору создать свой миф о всепобеждающей Любви:

*Молнию в тучах Эрот захватил, пролетая;
Также легко, как порой дети ломают тростник,
В розовых пальцах сломал он, играя, стрелу Громовержца:
«Мною Зевес побежден! – дерзкий шалун закричал,
Взоры к Олимпу подняв с вызовом в гордой улыбке [11,94].*

Если символистов особенно привлекает любовь, - начиная с чисто земного сладострастия и кончая романтическим томлением о Госпоже, а эротизм неизбежно переплетен с мистическими переживаниями, то в стихах Мережковского разных лет проходят, часто повторяясь, мотивы одиночества, грусти, но характер любовного переживания иной («Ищи во мне не радости мгновений» (1886), «Давно ль желанный мир я звал к себе, тоскуя» (1886)). Любовь - слепая, безжалостная стихия, по силе и могуществу равная смерти, разрушающая мир «чужой души». Через отказ от любви происходит утверждение личной свободы человека:

*Чужое сердце – мир чужой,
И нет к нему пути!
В него и любящей душой
Не можем мы войти [12,524].*

В поэзии Мережковского находит развитие тема «поединка рокового», разработанная в любовной лирике Некрасова и Тютчева. Но образ «Ты» в поэтическом мире поэта лишен конкретных земных черт, образ принципиально не персонифицированный, замкнутый в своем мире-«тюрьме». Утверждая крайний индивидуализм, «стремясь к свободе прежней», лирический герой Мережковского пытается разорвать любовные «цепи». «Презренному рабству в любви» он предпочитает одиночество гордого духа:

*Не виноват никто ни в чем:
Кто гордость победить не мог,
Тот будет вечно одинок,
Кто любит, - должен быть рабом [12,527].*

*В своей тюрьме, - в себе самом,
Ты, бедный человек,
В любви, и в дружбе, и во всем
Один, один навек!... [12,525].*

Но в то же время именно любовь определяет сущность единой «Души мира», центра мироздания, в котором соединяются пути развития человека, природы, космоса, то есть мир «земной» и мир «небесный»:

*Но как порой любовь не проклиною-
И жизнь, и смерть с тобою разделяю.
Не знаешь ты, как я тебя люблю,
Быть может, я и сам еще не знаю [11,83].*

«Тёмный ангел одиночества», «Тёмный ангел» [4, 523] – вечный спутник человека. Мотив одиночества развивается в стихотворениях «Тёмный ангел», «Одиночество», «Одиночество в любви», «Голубое небо». Стремление к постижению «божественной тайны мира» уводит человека в Вечный мир природы. Пейзаж в стихотворении «Изгнанник» соответствует настроению лирического героя, осознающего себя «одиноким странником». А чередование стихов разной длины (нечетные стихи написаны пятистопным ямбом; четные – трехстопным) только усиливают тревожность:

*Есть радость в том, чтоб вечно быть изгнанником,
И, как волна морей,
Как туча в небе, одиноким странником
И не иметь друзей [12,522].*

Мрак и тьма, сырость и холод, холодный сумрак ночи – ключевые световые образы мира, в котором страдают «дети мрака», ждущие солнца («Дети мрака», «Темный ангел»).

Представление о мире природы сформировались у Мережковского под влиянием греческой натурфилософии. Первичной в истории этой философии считалась стихия воды. Вода пассивна, впечатлительна, легко внушаема, восприимчива и пластична. Но она основная магическая сила, ей свойственна отрешенность от всего реального и земного, внутренняя изменчивость. У Мережковского образ воды как первоосновы бытия раскрыт в ее состояниях (лед, снег, дождь, туман), проявлениях в природе (океан, море, озеро), общих свойствах (влажность, сырость). В стихотворении «Когда безмолвные светила над землей...» (1886) каждое четверостишие завершается одиночным стихом:

*Когда безмолвные светила над землей
Медлительно плывут в таинственной лазури,
То умолкает скорбь в душе моей больной,
Как утихающий раскат далекой бури...*

Плывут безмолвные светила над землей.

*И неба саркофаг с потухшими мирами,
Сиянье тихих звезд и голубая даль
Печалью дышит все... Могучими волнами*

И у меня в груди встает твоя печаль.

Огромный саркофаг с потухшими мирами!

*Одним мучительным вопросом: для чего?
Вселенная полна, как роковым сознаньем
Глубокой пустоты, бесцельности всего,
И кажется мы с ней больны одним страданьем*

Вселенная полна вопросом: для чего?

*И тонут каплею в безбрежном океане
Земные горести с их мелкой суетой
Там, где-то далеко, в лазуревом тумане
И в необъятности печали мировой,
- Ничтожной каплею - в безбрежном океане [11,20].*

Строфы стихотворения синтаксически незамкнуты. Стоит пренебречь графическим членением текста, как он преобразится в четыре пятистишия. Одиночный стих после каждой строфы, как эхо, повторяет мысль двух первых стихов каждой строфы. Сочетание одиночных стихов с четверостишиями, урегулированными чередованием мужских и женских стихов, передает настроение лирического героя. Ночной пейзаж обрамляет размышления героя и расширяет пространство и время лирического сюжета «от души моей больной» до «необъятности печали мировой». Масштаб Вселенной становится критерием самооценки героя, осознающего себя «ничтожной каплею – в безбрежном океане».

Стихия земли в изображении писателя связана с мифологемой Матери-Земли, богини-матери. Земле соответствует незыблемость, строгость. Она - основа всего стабильного и неизменного. В описаниях пространства выделено символическое значение рельефа (гор, пустыни, равнины), в бинарной оппозиции «верха» и «низа», геологического состава, свойств пород и минералов (камень, глина, песок; медь, железо, олово, гранит, мрамор, алебастр; драгоценные металлы и камни). Эти значения восходят к алхимической традиции и символике:

*О, сердце! Стали будь подобно –
Нежней цветов и тверже скал, -
Восстань на силу черни злобной,
Прими таинственный закал![12,540]*

Стихия огня непосредственно связана с историософской концепцией писателя, учением о «Духе-Огне». Огню характерна подвижность, живость, внутренняя энергия. Пожар, буря, молния – природные стихии, символизирующие воодушевление, творческое горение:

*Мы – над бездною ступени,
Дети мрака, солнца ждем,
Свет увидим и, как тени,
Мы в лучах его умрем [12,523].*

Душевный разлад лирического героя помогает раскрыть контрастное построение строф в стихотворении «О жизнь, смотри: – во мгле унылой...» (Я4; АБАб):

*О жизнь, смотри: - во мгле унылой
Не отступил я под грозой:
Еще померимся мы силой,
Еще поборемся с тобой [11,65].*

Анафора первой и третьей строфы подчеркивает настроение лирического героя – вызов жизни, готовность преодолеть превратности судьбы.

Последняя стихия – воздух – также имеет у Мережковского отношение к «Духу». Воздух - это изменчивость, информация, общение, активное проникающее начало:

*Задумчивый сентябрь роскошно убирает
Леса увядшие багряною листвою
Так мертвое дитя для гроба украшает
Рыдающая мать цветами и парчой.
Гляжу на бледные, лазуревые своды
Безжизненных небес и чувствую в тиши
Согласье тайное измученной души
И умирающей природы [11,74].*

Восьмистишие «Задумчивый сентябрь роскошно убирает...» (1887) написано шестистопным ямбом и представляет соединение четверостишия перекрестной рифмовки (АБАб) с конечным мужским стихом с четверостишием охватной рифмовки (ВггВ), замыкающимся женским стихом. «Подобно тому, как единство стиха имеет внешнее графическое выражение в форме единства строки, точно так же и строфы имеют свои графические средства разделения. Если исходить из этих внешних примет выделения строфы, то мы заметим, что среди строф, насчитывающих по 8 стихов, имеется много таких, которые с точки зрения конфигурации распадаются на 2 четверостишия перекрестной рифмовки. То, что автор сгруппировал эти четверостишия попарно, обязывает нас рассматривать эти стихотворения как писанные восьмистишиями» [23,296].

Мотивы смерти, сна в поэзии Мережковского связаны с пограничным состоянием героя. Он ощущает себя на границе двух миров, земного и небесного, духовного и телесного, и стремится к «согласью тайному измученной души». Чрезвычайно прихотлива и графически выразительна строфика стихотворения «Усни»:

*Уснуть бы мне навек, в траве, как в колыбели,
Как я ребенком спал в те солнечные дни.
Когда в лучах полуденных звенели
Веселых жаворонков трели
И пели мне они
«Усни, усни!» [80].*

В соответствии со своим художественным замыслом Мережковский создал строфу оригинального рисунка (АБААбб) с «затухающей» кривой ударе-

ний (6-6-5-5-3-2). «Дублирование» рифм в четвертом и шестом стихах создает ритмический перебой. Созданный таким образом «эффект обманутого ожидания» и графическое оформление строфы передают состояние засыпающей природы и обретение покоя героем.

Рефрен («Усни, усни!») усиливает основное настроение стихотворения: стремление к покою, гармонии, согласию и единению Человека с Природой. Художественный эффект рефрена точно определил М. Л. Гаспаров: «Одна и та же строка каждый раз в новом контексте осмысливается на новый лад»[4,252].

Рефрен, с одной стороны, усиливает тематическую замкнутость строфы, а с другой - связывает их, развивая единый образ-переживание. Наличие рефрена, регулярное и симметричное чередование голосов в стихотворении «Усни» повторяет амебейную композицию – регулярное и симметричное чередование двух голосов или тем - характерную для жанра хороводного пения – игры.

Для изображения чувств героя поэт часто использует короткие заключительные стихи на фоне длинных. Так, в стихотворениях «Молчи, поэт, молчи...» (1884), «От книги, лампой озаренной...» (1884) шестистопную ямбическую строфу замыкает четырехстопный ямб:

*А ночь по небесам медлительно проходит
И веет свежестью, и мнится, что порой
По жаркому лицу холодною рукой
Мне кто-то ласково проводит [11,19].*

А в стихотворении «Напрасно я хотел всю жизнь отдать народу...» (1887) шестистопный ямб замыкает трехстопный:

*Напрасно я хотел всю жизнь отдать народу:
Я слишком слаб: в душе – ни веры, ни огня...
Святая ненависть погибнуть за свободу
Не увлечет меня [11,12].*

Данная строфическая форма имеет богатую историю. Она активно использовалась во французской одической поэзии, а А.С. Пушкин перенес ее из жанра оды в элегию. Продолжая пушкинскую традицию, Д. С. Мережковский использует строфу в медитативной лирике.

В стихотворении «Как летней засухой сожженная земля...» три симметричных катрена шестистопного ямба завершает одиночный стих, который можно назвать вариацией первого стиха третьей строфы:

*Приди ко мне, о ночь, и мысли потуши!
Мне надо сумрака, мне надо тихой ласки:
Противен яркий свет очам больной души
Люблю я темные, таинственные сказки
Приди, приди, о ночь, и солнце потуши![11,18].*

Одиночный заключительный стих создает «эффект градации», усиливает экспрессию. Эмоциональное нагнетание делает композицию незавершенной, а душевные метания героя - неразрешимыми.

Из более длинных форм интересно одиночное пятистишие четырехстопного ямба (аБаБа), замыкающееся мужским стихом:

*Приди, желанная, приди,
И осени меня крылами.
И с нежной лаской припади,
Как лед холодными устами
К моей пылающей груди!.. [11,22].*

«Пятистишия принадлежат к сравнительно редким ассиметричным строфам с нечетным количеством строк. Воспринимается на фоне симметрического катрена. Возникает эффект обманутого ожидания в результате “удвоения” того или иного стиха. Отсюда – неуравновешенность, зыбкость рифма, сопровождающее его ощущение “беспокойства”».

Мережковский, как и всякий романтик, любит прошлое, но прошлое не вчерашнего дня, а то, которое ушло далеко, стало невозвратимым, грезой, сном. В прошлом его манит не реальность, а мнимая красота, ушедшая из жизни, мечта, тоска по утраченному идеалу. Отсюда – образы античности – Греции и Рима, языческие и христианские идеалы. Мережковский в своей поэзии стремился доказать, что вся история человечества основана на повторяющемся из века в век противоборстве Христа и Антихриста.

К концу 1880-х и особенно в 1890-1900-е годы у Д. С. Мережковского появляется интерес к терциям. История терцины началась с «Божественной комедии» Данте. В его поэме терцина – «элементарная единица архитектоники: 3 части, в каждой части по 33 песни, в свою очередь, песни членятся на терцины. Вместе со вступлением 100 песен. То есть постепенно эстетизировалась цифровая символика: от христианской идеи триединства, от средневекового и ренессансного культа количественной соразмерности и гармонии». Стихотворение А. С. Пушкина «В начале жизни школу помню я...» (1830) открыло путь к развитию терцины в русской поэзии. Подробную характеристику семантического ореола пушкинских терцин дал Б. В. Томашевский: «Они проникнуты духом первых проблесков раннего возрождения, переносят нас в Италию начала XIV века, рисуя столкновение схоластической культуры католицизма с образами античной древности, рисуя зарождение нового поэтического вдохновения, порожденного созерцанием античных статуй, трактуемых с точки зрения монастырского мировоззрения, как изображение «бесов». Быть может, в этом именно (в чистоте исторического аспекта) и был смысл того, что Пушкин оставил октавы (которые у него связывались с именами Ариосто и Тассо, то есть с культурой позднего средневековья» [23,344].

Вслед за А. С. Пушкиным, А. Майковым, А. К. Толстым, А. Фетом, Д.С. Мережковский обращается к терциям и публикует в журнале «Вестник Европы» поэму-стилизацию «Уголино» с подзаголовком «На мотив Данте» [«Вестник Европы». -1886. – Кн. 2. - С. 849]. Историю Уголино рассказывает Данте в «Божественной комедии» («Ад», песнь тридцать третья). «Уголино делла Герардеска, граф Донаротико, вождь гвельфов (сторонников римских пап и защитников интересов народа) Пизы. В 1288 г. Пизанские гвельфы потерпели поражение от гибеллинов (сторонников императоров и аристократии) во главе с архиепископом Пизы Руджери дельи Убальдини. Уголино убил его племянника и был заключен в башне, ключи от которой бросили в Арно» [12,565]. Сюжет

легенды – метафорическое изложение идея средневекового дуализма, резко расчленившего мир на полярные пары противоположностей, группирующихся по вертикальной оси (верх: небо, Бог, добро, дух; низ - земное, дьявол, зло, материя) выражена у Данте в образе восхождения - нисхождения. Центральный образ легенды Д. Мережковского - последний круг ада - представляет собой «темную» сферу мира «земного» и мира «человеческой души». Мгла, лед, каменные вершины, холод становятся аллегорией темных сторон человеческой сущности: печали, страха, безумия, злобы, ненависти. Конфликт времен, пересечение времени и вечности выражает ведущую идею «Божественной комедии». А в легенде Мережковского поднимается проблема вечной борьбы добра и зла.

В том же духе выдержана еще одна «легенда из Данте» - импровизация на тему «Божественной комедии» - «Франческа Римини». Стихотворение представляет вариацию мифа о «предвечных», странствующих душах. Мир «царства вечной тьмы» противопоставлен «миру любви». Двойственная (амбивалентная) природа Любви связана с проблемой жизни и смерти: «И муки в рай любовь преобразила...» и «Любовь, одна любовь нас погубила». Но при этом только любовь способна соединить время и пространство: «верх» и «низ», «душу» и «тело», «небо» и «землю», «время» и «вечность»:

*Но смерть ничто, ничто для нас могила,
И нам не жаль потерянного рая,
И муки в рай любовь преобразила.
Завидуют нам ангелы, взирая
С лазури в темный ад на наши слезы,
И плачут втайне, без любви скучая [12,564].*

Структура терцины как «цепной» строфы (аба бвб вгв...) соответствует теме стихотворения «Микеланджело» – рассказу о ночной прогулке по Флоренции – родному городу «величавого выходца из Ада». Стихотворение открывает гимн Флоренции – «идеального» мира, созданного мастерами эпохи Возрождения. Для лирического героя весьма притягателен мир «красоты безмерной». Однако этот мир открыт лишь для «великих, бесстрастных, как боги», подобных Микеланджело, упорных в работе, беспощадных духом:

*Усиьем тяжким воли напряженной
За миром мир ты создавал, как Бог,
Мучительными снами удрученный [12,562].*

Микеланджело создает свой идеальный мир, бросая вызов Богу и толпе. Мир искусства, с одной стороны, противопоставлен «небу» и «земле», а с другой – соединяет «душу» и «тело» («мраморные люди, как живые»).

Лирический герой («Я гость меж ними робкий и случайный»), олицетворяющий созерцание и смирение, противопоставлен действию и бунту Микеланджело. Союз между небесным и земным, добром и злом побуждает к беспредельному размаху творческой воли:

*И вот стоишь, непобедимый роком,
Ты предо мной, склоняя гордый лик,
В отчаяньи спокойном и глубоком,*

Как демон безобразен – и велик [12,563].

Герой пытается достичь богоподобия и привести к нему других людей. Семантический шлейф терцины, обращение к мировой истории и культуре помогает реализовать авторскую идею творческой свободы и раскрыть ключевую мифологему Мережковского – «богочеловечество».

«Дерзновенье — главный стимул поэзии Мережковского того времени. Его увлекают образы Титанов, грозящих олимпийцам, Леонардо да Винчи, проникшего «в глубочайшие соблазны всего, что двойственно», Микеланджело, у которого были «отчаянно подобны вдохновенья», Иова, восставившего величайшие хуления на Всевышнего, и в то же время образы отверженности, униженности, одиночества пророка «в пустыне», унижения мудреца среди «глупцов». Как в «Символах» были намечены те идеи, которыми целое десятилетие жило после того русское общество, так в «Новых стихотворениях» затронуты все темы, которые пышно и полно разработала вскоре школа наших «символистов». «Новые стихотворения» писались одновременно с романом о Юлиане и проникнуты тем же духом — язычества. В культе «великого веселия Олимпийцев» и в культе «безгрешности плоти» Мережковский видел тогда спасение от того худосочия, которым страдало и русское общество последних десятилетий и вся европейская культура последнего времени. Назначение «Новых стихотворений» было — звать к радости, к силе, к нагоде тела, к дерзанию духа»[2]. Обращение к прошлому русского народа и к «стилизованному» быту русской деревни характерно не только для Мережковского, но и для других поэтов-символистов (например, последний период творчества А. Добролюбова, «Вертоград Многоцветный» К. Бальмонта, «Под Древом Кипарисным» Вяч. Иванова). «Этот своеобразный «национализм» и «фольклор» имеет те же корни, что любовь символистов к прошлому – мнимая красота, ушедшая из жизни, греза, мечта» [28,24].

В статье «Грядущий хам» Д. С. Мережковский так описал свое понимание России: «Кроме равнинной, вширь идущей, несколько унылой и серой, дневной России Писарева и Чернышевского:

*Эти бедные селенья,
Эта скудная природа,-*

Есть вершинная подземная, ввысь и вглубь идущая, тайная, звездная, ночная Россия Достоевского и Лермонтова:

*Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит...*

Какая из этих двух России подлинная? Обе одинаково подлинны. Их разъединение дошло в настоящем до последних пределов. Как соединить их – вот великий вопрос будущего» [13,371]. Подлинную Россию поэт пытается найти и в историческом прошлом.

Поэма «Протопоп Аввакум» (1887) представляет собой имитацию былины, песни-сказания о богатырях, народных героях и исторических событиях Древней Руси:

XI глава

*Смерть пришла... Сегодня утром пред народом поведут
На костер меня, расстригу, и с проклятьями сожгут.*

*Но звучит мне чей-то голос и зовет он в Тишине:
«Аввакумушка мой бедный, ты устал, приходи ко Мне!»*

*Потрудился я для правды, не берег последних сил:
Тридцать лет, никониане, я жестоко вас бранил.*

*Если чем-нибудь обидел, - вы простите дураку:
Ведь и мне пришлось немало натерпеться старику...*

*Вы простите, не сердитесь, - все мы братья о Христе:
И за всех нас, злых и добрых, умирал я на кресте.*

*Так возлюбим же друг друга, - вот последний мой завет,
Все в любви, закон и вера... выше заповеди нет [99].*

Поэму можно считать развернутой иллюстрацией утверждения Мережковского: «Самоотрицание, самосожжение – нечто, нигде, кроме России, невообразимое, невозможное» [13,370]. Поэма написана двестишестидесятью восьмистопными цезурованными хореем. Рассказ ведется от лица Протопопа Аввакума, имеет трехчастную композицию: зачин, изложение, концовку. Мережковский, используя длинный стих, сумел передать стилистические особенности речи Аввакума, насыщенной сравнениями, метафорами, эпитетами.

Герой подробно описывает свои переживания, чувства. Следует выделить два плана повествования: эпический и лирический. Основу художественного мира эпического плана составляет традиционный сюжет путешествия. Географические реалии - Андроньев монастырь, Устюг, Москва, Сибирь, Байкал, горы, Шаманские водопады, Тунгуска - определяют маршрут «ссылки вечной» Протопопа Аввакума и одновременно создают пространственный образ «светлой Руси», отданной Господом Дьяволу. Лирический сюжет составляют размышления, сомнения, переживания главного героя. Важна сюжетобразующая функция мотива «сомнения» как средства раскрытия душевного состояния героя и как некая «пружина» для развития действия. Миф Мережковского о богочеловеке определяет единство сюжета, связанного с главным героем. Воспоминание - главный мотив поэмы - соединяет прошлое и настоящее (историческое и биографическое), индивидуальное и общечеловеческое (любовь Протопопа Аввакума к жене, к детям; любовь Создателя ко всем тварям земным), временное и Вечное («тела» и «душа»). Память объединяет исторические события и судьбу героя, помогает преодолеть ему время и пространство. Своеобразной формой освобождения поэта от общего времени людей является творчество. Художник у Мережковского – творец идеального пространства, в котором природа и музыка - сферы, объединяющие «небо» и «землю», Время и Вечность.

Волнует Мережковского вопрос о месте и назначении Поэзии, о судьбе Поэта («Поэт», «Поэту», «Поэту наших дней»). В стихотворении «Поэту» (1883) автор выбрал форму поэтического завещания. Главный наказ: «Не пре-

зирай людей». Здесь Мережковский остается верен своей идее и призывает поэта искать источники творческого вдохновения в соединении «во всем и со всеми», «высокого и низкого», «духовного и телесного»:

*Сквозь мутную волну житейского потока
Жемчужины на дне ты различишь тогда:
В постыдной оргии продажного порока -
Следы раскаянья и жгучего стыда,
Улыбку матери над тихой колыбелью,
Молитву грешника и поцелуй любви,
И вдохновенного возвышенною целью
Борца за истину во мраке и крови.
Поймёшь ты красоту и смысл существованья
Не в упоительной и радостной мечте,
Не в блеске и цветах, но в терниях страданья,
В работе, в бедности, в суровой простоте [11,5].*

Атмосфера духовной свободы в стихотворении «Поэту» (1883) создается оригинальной конфигурацией рифм, которая получается из перекрестной рифмовки при удвоении третьего стиха (АБААБ):

*И жаждущую грудь роскошно утоляя,
Неисчерпаема, как нектар золотой,
Твой подвиг тягостный сторицей награждая,
Из жизни сумрачной поэзия святая,
Польется светлою, могучею струей [11,5].*

Это шестистишное ямбическое пятистишие перекрестной рифмовки, в котором четвертый стих дублирует рифму третьего, вместо отклика на второй. Созданный за счет удвоения рифмы ритмический перебой соединяет «жизнь сумрачную»-«поэзию святую». Ассиметричная строфа создает эффект незавершенности, создает открытое пространство «неисчерпаемой» поэзии.

В стихотворении «Поэту наших дней» (1884) соединяются мотивы творчества и одиночества. Мир героя, «духовный», «вечный», противопоставлен миру толпы «земному», «временному». В стихотворении созвучно знаменитому стихотворению Ф. И. Тютчева «Silentium»:

*Молчи, поэт, молчи: толпе но до тебя.
До скорбных дум твоих кому какое дело?
Твердить былой напев ты можешь про себя,
Его нам слушать надоело [11,53].*

Сложна строфика стихотворения «Смерть Всеволода Гаршина» (1888). Стихотворение состоит из двух частей: первая часть – эпитафия, состоящая из семи нетождественных строф (четверостиший, пятистиший и заключительного восьмистишия), написанных переходной метрической формой (Я4-Я6).

Сочетание стихов разных размеров помогает передать боль утраты, скорбь, размышления о Времени и Человеке:

*Зачем так много сил дала ему природа?
Ведь с чуткой совестью и страстную душой*

*Нельзя привыкнуть жить меж нас во тьме глухой
И он страдал всю жизнь, не находя исхода,
Истерзан внутренней, незримою борьбой...*

*О горе тем, кто в наше время
Проснулся хоть на миг от рокового сна,
Каким отчаяньем душа его полна,
И как он чувствует тоски гнетущей бремя!
О, горе тем, кто смел доньше сохранить
Живую душу человека... [11,23].*

Вторая часть - астрофическая, построенная на вольном сочетании стихов четырехстопного и шестистопного ямба – соединяет обращение к друзьям оплакать «юные надежды и мечты» и призыв объединить творческие силы:

*Над гробом тесной, дружеской толпой
И в общей горести, хотя б на миг сольемся,
И прах его почтим горячею слезой [11,23].*

Традиционно последняя треть XIX века считается поэтическим безвременьем. Критики и историки литературы нередко называют поэтов последней трети XIX второстепенными. История русской поэзии этого периода порой воспринимается как некий разрыв между Золотым и Серебряным веками. Однако анализ лирики А. Апухтина, Я. Полонского, Д. Мережковского показывает, что правильнее рассматривать этот период в истории русской поэзии как связующий этап между эпохой расцвета критического реализма и Серебряным веком, когда модернистская эстетика влияет на эволюцию и трансформацию классических образов.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Брюсов В.Я. Д.С. Мережковский как поэт // // Д. С. Мережковский : ProetContra : Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников : Антология.- СПб.: РХГИ, 2001.
3. Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX в комментариях. – 3-е изд. – М.: КДУ, 2004.
4. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Наука, 1984.
5. Гинзбург Л.Я. О старом и новом. – Л., 1982.
6. Грифцов Б. Три мыслителя. В. Розанов. Д. Мережковский. Л. Шестов. – М., 1911.
7. Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. – СПб., 1922.
8. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.
9. Лундберг Е. Мережковский и его новое христианство. – СПб., 1914.
10. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе 19 века. – СПб., 1999.
11. Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений: В 24т. – М., 1914. – Т. 22.
12. Мережковский Д. С. Собрание сочинений: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 4.
13. Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. – М.: Советский писатель, 1991.

14. Мирошникова О. В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К. К. Случевского: Учебное пособие. – Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 2003.
15. Орлов П. Я. П. Полонский. Критико-биографический очерк. – Рязань, 1961.
16. Полонский Я. П. Лирика; Проза / Сост., вступ. ст. и ком. В. Г. Фридлянд; Ил. Ю. К. Бажанова. – М.: Правда, 1984.
17. Пушкин А. С. Соч : В 3т. – М. : Худ. лит., 1986.- Т.1.
18. Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство // Лэс. – М.: Сов. энциклопедия, 1987.
19. Русские писатели о литературе. – М., 1939.-Т1.- С.470.
20. Силантьев И. В. Поэтика мотива. – М., 2004.
21. Соловьев В.С. Литературная критика. - М: Современник, 1990.
22. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под. ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004.
23. Томашевский Б. В. Пушкин: Работы разных лет. – М.: Книга, 1990.
24. Тютчев. Ф. И., Толстой А. К., Полонский Я. П., Апухтин А. Н. Избранное – М.: Правда, 1984.
25. Федоров Н. Ф. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1975.- Т .1.
26. Хайдегер М. Время и бытие – М., 1993.
27. Чехов А. П. Сочинения: В 4 т. – М.: Правда, 1984. – Т. 1.
28. Шамурин Е. И. Основные течения в дореволюционной русской поэзии //Антология русской лирики первой четверти XX в. – М., 1991.
29. Щеглова Л. В. (В. А. Щ.) Мережковский. Публичная лекция, прочитанная в феврале 1909 г. В С.-Петербурге, в зале Соляного Городка. – СПб., 1910.

ЧАСТЬ II. ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В РОК-ПОЭЗИИ

Начавшийся в России в последней трети XX века мощный ментальный сдвиг породил новую культуру. Ее характерными чертами стали стремление к мировоззренческим синтезам, обостренное внимание к вопросу о смыслах бытия, усиление эстетического и религиозного чувства, философичность, лиризм. Именно в рок-поэзии проявилось уникальное качество пересопряжения пространственно-временных координат.

В рок-текстах пространство и время, преодолевая замкнутость определенного места и времени действия, постепенно восходят к запредельности. Хронотоп обретает новые грани и смыслы, явившись отражением менявшегося в то время личностного мировосприятия. В рок-поэзии художественная реальность создается посредством знаков и символов времени и пространства, наполненных психологическим содержанием, прежние мифологические схемы переосмысливаются на уровне авторского мифотворчества.

В исторически насыщенные и напряженные периоды, зачастую провоцирующие изменения в общественном самосознании, человек становится особенно чуток к метаморфозам, происходящим в окружающем мире - пространстве, строит прогнозы, стремится заглянуть в будущее, предугадать дальнейшие пути своего развития – во времени.

В рок-культуре произошла смена ценностных ориентиров. Рок-поэтов привлекла свойственная традиционным культурам мифологическая концепция мира. Обращение к семантике мифа, его переживание предполагают выход из времени хронологического, профанного, возвращают ко времени мифическому, исходному, сакральному, задающему соответствующее пространство, заряженное особой энергией. Сознание оставляет мир обыденности и перемещается в мир преображенный. Итак, кардинальная перестройка личностного самосознания в последней трети XX века и сопутствующая ей смена ценностной парадигмы формировали рок-поэзию.

В рок-поэзии наблюдается постоянство в поисках насыщенного смыслом пространства, поступательное развитие идей в творческой реализации этой эстетической категории и вариативность.

Очень часто исследователями подчеркивается условный характер художественного пространства рок-поэзии, его мнимая соотнесенность с определенным временем. Отметим, стремление восстановить распавшуюся связь времен, раздвинуть тесные границы современности побуждает художника экспериментировать со временем и пространством, искать новые формы их соотношения.

ГЛАВА 1. КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА В РОК-ПОЭЗИИ

I

Пространство – то, что вмещает человека, то, что он осознает вокруг себя, то, что он видит простирающимся перед ним. Пространство – это среда всего сущего, окружение, в котором все происходит, случается, некая заполненная людьми и объектами пустота. Такое понимание пространства является исходной концептуальной структурой.

Пространство есть обобщенное представление о целостном образовании между небом и землей, которое наблюдаемо, видимо и осязаемо, частью которого ощущает себя сам человек и внутри которого он относительно свободно перемещается или перемещает подчиненные ему объекты; это расстилающаяся во все стороны протяженность, сквозь которую скользит его взгляд и которая доступна ему при панорамном охвате. Пространство – одно из проявлений реальности, с которым сталкивается человек, как только он начинает осознавать себя и познавать окружающий мир.

Пространственный опыт составляет основу всякого феноменологического знания, порождаемого на уровне индивидуального взаимодействия человека с окружающим миром. Ю.М. Лотман писал: «Семиотика пространства имеет исключительно важное, если не доминирующее, значение в создании картины мира той или иной культуры. Природа этого явления связана с самой спецификой пространства. Неизбежным фундаментом освоения жизни культурой является создание образа мира, пространственной модели универсума» [33, 205]. Пространственная картина мира многослойна: она включает в себя архаические, мифологические, научные, бытовые представления о пространстве, которые смешиваются в сознании человека и образуют сложный всеобъемлющий концепт. Описание образа мира предполагает характеристику прежде всего пространства. Понятие географического пространства «принадлежит к одной из форм пространственного конструирования мира в сознании человека» [33, 297]. Художественное пространство, по Лотману, являет собой «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [34, 253].

Идея пространства в первоначальной, архаической модели мира, по В.Топорову, сводится к его «собиранию», «обживанию», «освоению» [48, 479]. «В архаической модели мира пространство оживлено, одухотворено и качественно разнородно. Оно не является идеальным, абстрактным, пустым, не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими. Оно всегда заполнено и всегда вещно; вне вещей его не существует... Мифопоэтическое пространство организовано, расчленено, состоит из частей и, следовательно, предполагает две противоположные по смыслу операции, удостоверяющие, однако, единое содержание – составность пространства» [47, 340]. Заключительный этап мифопоэтической эпохи ознаменовался зарождением основ преднаучной картины мира, появлением тенденции трактовать пространство как нечто относительно однородное и равное самому себе в своих

частях, как то, что измеряется и в чем ориентируются [48, 471]. Наибольшее внимание исследователей привлекают две сформировавшиеся в Новое время модели – Ньютона и Лейбница. У Ньютона пространство рассматривается как независимое от тел и существующее прежде них. Оно непрерывно и обладает следующими свойствами: пространство трехмерно, равномерно и бесконечно простирается во всех направлениях, вечно и неизменно по природе. Лейбниц, напротив, утверждает, что «пространство не существует само по себе, отдельно от тел; понятие пространства выражает лишь рядоположенность физических объектов, есть только отношение и порядок сосуществования как действительных, так и возможных явлений и вещей» [38, 371]. В современной научной картине мира снимается противопоставленность подходов Ньютона и Лейбница. Пространство трактуется как всеобщая форма бытия материи и ее важнейший атрибут, как форма созерцания, восприятия, представления вещей, основной фактор высшего, эмпирического опыта; способ существования объективного мира, неразрывно связанный со временем. Современная философия понимает пространство «как то «где», в котором происходят процессы и движения, познаваемые с неизменной точностью и описываемые математически» [38, 370]. Однако решая в обычных условиях задачу описания некоторого фрагмента пространства, автор исходит из обыденного понимания пространства как конфигурации объектов, находящихся между собой в определенных – пространственных – отношениях.

Стоит обратить внимание на два выделяемых В.Топоровым психологических типа в отношении к пространству. Первый характеризуется безразличностью к пространству. В этом случае смысл пространства практически не выходит за рамки фоновой функции. Второй связан с особым интересом к пространству, со способностью понимать его смысл или вживлять их в него [48, 480].

В художественном тексте отражаются все существенные свойства пространства как объективной бытийной категории. При этом, как отмечает Л.Г.Бабенко, «репрезентация пространства в каждом отдельном художественном тексте уникальна, так как в нем воссоздаются творческим мышлением, фантазией автора воображаемые миры» [17, 96]. Исследование роли категории «пространство» в художественном тексте позволяет раскрыть особенности индивидуальной картины мира автора, выявить своеобразие художественного воплощения пространства в тексте. Пространственный образ реконструирует пространственный фрагмент индивидуально-авторской картины мира.

Наиболее целесообразным при анализе пространства в художественном тексте М.А. Дмитриевская считает последовательное применение двух подходов: культурологический подход помогает выстроить взгляды писателя на существующие культурные парадигмы, показать его сложность и многоплановость. Однако создание целостной картины невозможно без анализа языка писателя, в данном случае – анализа словоупотреблений, относящихся к пространственной сфере [22, 4]. О важности и своеобразии пространственного языка писателя говорит в своей работе о Гоголе Ю.М.Лотман: «Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений. Язык этот, взятый сам по

себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам, чем то, что художник на этом языке говорит, - чем его индивидуальная модель мира» [34, 253].

Заметим, что «язык пространственных представлений» вполне может быть использован для характеристики и другой фундаментальной категории – времени, определенной В.Далем как «пространство в бытии» [21, 260]. Описание времени в терминах пространства вполне естественно и типично, поскольку «пространственное восприятие мира онтологически предшествует его временному постижению» [53, 94].

Для анализа пространства, репрезентированного в корпусе текстов рок-поэзии, актуально следующее определение пространства: то, что протяженно; трехмерная протяженность, вмещающая в себя предметы и явления действительности; участок земной поверхности; поверхность чего-либо; расстояние.

Часто в тексте представлена противоположная последовательность развития пространственных образов. Из страшного замкнутого мира, подобия адского пекла, из самодовольного мирка, символом бездушия и пошлости которого становится быт, бесприютный странник – лирический герой - выброшен в бесконечное пространство. Оно становится знаком отверженности. Создается символический план, благодаря которому подчеркивается трагизм и безысходность человеческого существования. Образы пространства приведены в соответствие с определенными комплексами чувств, переживаний, настроений, со стихией субъективного.

Главный принцип, организующий текст, - разрушение границы между реальным и воображаемым миром, постоянные переходы из одного в другой. В памяти лирического героя реальное и воображаемое пространства совмещаются, сливаются два разнонаправленных потока времени.

Итак, категория пространства является одним из компонентов организации сюжета, в значительной степени обеспечивает целостное восприятие художественной действительности, наряду со временем – важнейшая характеристика художественного образа.

II

Слово «пространство» используется в рок-поэзии не часто. Очевидно, это связано с абстрактным характером его семантики и тяготением к книжному стилю. В качестве семантических инвариантов слова «пространство» авторы активно используют лексемы мир, даль, простор, также обладающие абстрактным семантическим потенциалом. Земное пространство – пространство непосредственного восприятия, включающее область реального физического и область чувственного (зрительного, слухового) опыта. Это преимущественно открытое пространство. Сюда может быть отнесено близкое к реальному географическое пространство, а также обжитая среда: городская и природная. Конкретная лексика, репрезентирующая данный тип пространства, характеризуется своеобразной «деконкретизацией» семантики, чему в ряде случаев способствует использование лексем во множественном числе (леса).

При этом такая лексическая единица не столько обозначает конкретный денотат, сколько в целом указывает на мир, окружающий лирического героя. Земное пространство репрезентируется словами, обозначающими объекты и явления физического мира: земля, мир, дорога, город, крыши, горы и др. К ним примыкают слова, включающие сему «водное пространство»: река, море, болото, океан, вода, и слова с семой «небо»: небо, солнце, звезда.

Пространство в рок-поэзии осмысливается как:

- форма бытия, некое первоначало мира;
- иная (духовная реальность, инобытие);
- земной мир (физический, зрительно воспринимаемый человеком).

Художественное пространство рок-поэзии часто носит условный характер. В основе пространственной организации стихов лежат несколько образов, имеющих мифологические корни. Это образы дома, сада, города; они противопоставлены внешней стихии, хаосу или, наоборот, представляют собой островок первозданного хаоса в мире, где царят жестокие законы повседневности, устоявшегося быта. Комплекс мифопоэтических мотивов варьируется в семантическом поле рок-текстов, находя воплощение в многочисленных конкретных образах. Так, в стихотворении В.Цоя «Печаль» соотнесены открытое, неогражденное пространство с его бесконечностью, и «дом» - обжитой уютный мир.

*Дом стоит, свет горит,
Из окна видна даль [13, 370].*

Роль такого места в других текстах отводится купе поезда, даче и т. д. В любом случае это закрытое, но проницаемое пространство; оно укрывает героев от внешней реальности; через него проходит граница, где соприкасаются различные сферы бытия, и осуществляется прорыв, выход человека из мира обыденного в подлинную реальность («Закрой за мной дверь. / Я уйду» [13, 218]).

Символика пространства – одна из форм выражения авторского сознания. Пространственная организация каждого фрагмента своеобразна, но есть и общее – соотнесенность хронотопов, их иерархия. Лирический субъект занимает особое положение в пространстве: он как будто находится в центре, в некоей точке, откуда разворачивается взгляд на мир:

*смотри огромное море
ты видишь точку вдали
смотри бездонное небо
к нему прикован твой взгляд
смотри приблизилась точка
ты видишь это корабль
а там бескрайнее небо
что видишь ты вдалеке?
мираж он ожил вдали
«Летучий фрегат» В.Бутусов [8, 237].*

Он видит пространство как мифологическую Вселенную. Однако финал обычно возвращает в жестокую реальность к человеческой разобщенности, непониманию, несовместимости страстей и стремлений. В некоторых текстах

развитие пространственных образов дает своеобразный самостоятельный сюжет. Так, в тексте В.Цоя «Кончится лето» образ жизненного пространства все время сужается, движение лаконично, от одной детали к другой.

*За окном идет стройка,
Работает кран,
И закрыт пятый год
За углом ресторан.
А на столе стоит банка.
А в банке – тюльпан.
А на окне – стакан [13, 351].*

И, наоборот, противоположное развитие образов пространства – расширение: из квартирного мирка герой вырывается в бесконечное пространство, открытое солнцу и ветрам («Мы хотим видеть дальше, / Чем окна дома напротив» [13, 206]

*Я смотрю в окно –
Заняты лучше нет,
Я смотрю в окно
И вижу целый свет...
«Я смотрю в окно» А.Макаревич [7, 16].*

В обоих случаях пространственная организация создает обобщенно-символический план, благодаря которому подчеркивается трагизм существования. В каждом тексте образы пространства приведены в соответствие с определенными комплексами чувств, переживаний, настроений, со стихией субъективного.

Художественный топос может пониматься как структура, имеющая набор определенных свойств. В их числе членимость (возможность деления на неограниченное число подпространств, субполей); ограниченность (подпространство имеет границы – внешние и внутренние, при этом внутренние границы определяют законы, по которым существует подпространство); неоднородность (отдельные субполя локализуются по определенным признакам, составляющим специфическую характеристику того или иного субполя и позволяющим отделять их одно от другого на основании какого-либо свойства); наполненность (пространство не может быть пустым).

Главный принцип, организующий ряд рок-текстов, - разрушение границы между реальным и воображаемым мирами, постоянные переходы из одного в другой. В мироощущении лирического героя реальное и воображаемое пространства совмещаются, сливаются два разнонаправленных потока времени.

Примером двухпространственности стало расслоение поэтического пространства рок-поэта на «бытовое и бытийное», профанное и сакральное (в этом расслоении – суть нерациональности раннего Башлачева). Такова, например, песня «Палата №6», целиком построенная на антитезе: мечта – реальность:

*Хотелось закричать –
приказано молчать.
Попробовал ворчать –*

*но могут настучать.
Хотелось озвереть,
кусаться и рычать.
Пытался умереть –
успели откачать [2, 42].*

Эта композиция, видимо, первая веха в дальнейшем расслоении поэтического мира Башлачева, которое в итоге приведет певца к «уходу в инобытие», когда мистическим пространством становятся палата, комната, город, лазарет, просто дом или какое-либо место без признаков.

Однако самым интересным текстом в плане расслоения действительности на потустороннее и посюстороннее, сакральное и профанное представляется «Грибоедовский вальс»: «Это чуть ли не единственный случай, когда Башлачев так решительно, в форме двоимирия, эксплицировал тему виртуальной жизни. Гипнотизер погружает водовоза в грезу, в обман, который на деле оказывается высшей реальностью» [41, 165].

*Он (гипнотизер) над темным народом смеялся.
И тогда, чтоб проверить обман,
Из последнего ряда поднялся
Водовоз Грибоедов Степан.
Он спокойно вошел на эстраду,
И мгновенно он был поражен
Гипнотическим опытным взглядом,
Словно финским точеным ножом.
И поплыли знакомые лица...
И приснился невиданный сон -
Видит он небо Аустерлица,
Он не Степка, а Наполеон! [2, 39]*

Опять мы видим взаимопроникновение двух реальностей: и иллюзия оказывается чуть ли не более истинной, чем сама действительность. Мечта, греза Степана становится реальностью посмертно.

Одними из важных структурных характеристик пространства являются свойства протяженности, непрерывности и целостности. Эти характеристики составляют оппозиции. В текстах альбома «Звезда по имени Солнце» В.Цоя пространство моделируется по вертикали, выявляя четкую оппозицию верха и низа и место субъекта в ней:

*Снова солнца на небе нет...
Вниз летят ладони-листья,
Махавшие нам свысока.
«Странная сказка» [13, 344].*

По замечанию С.Ю.Толоконниковой, «творящая пара земля – небо вообще оказывается одной из наиболее популярных космогонических бинарных оппозиций в русской рок-поэзии» [45, 157]. В текстах И.Кормильцева и В. Бутусова («NAUTILUS POPILIUS») присутствует оппозиция небо – вода, две стихии, отражающиеся друг в друге. Слияние и взаимодействие стихий создаст определенную модель универсума. Мир предстает как мир-космос. Важные

линии этого мира небо и вода. При этом «небо предстает своего рода зеркалом, отражающим «верхние» и «нижние» воды» [44, 85]. Так, в стихотворении «Небо и трава» задается оппозиция верх-низ. Она находит реализацию в образах неба–океана и травы. В тексте даны две антиномичные позиции:

*ты говоришь что небо –
это стена
я говорю что небо –
это окно
ты говоришь что небо-
это вода
ты говоришь что ныряла
и видела дно [8, 249].*

Если героиня воспринимает небо как ограничивающее начало – дно, стену, то для лирического героя – это открытое пространство, где граница отсутствует.

В «Слезях звезд» К.Кинчева вертикальная пространственная антиномия строится по обратному принципу: «вода – зеркало неба».

Моделируемое пространство по горизонтали строится на оппозиции своего и чужого:

*Снова за окнами белый день.
День вызывает меня на бой.
«Песня без слов» [13, 342].*

Субъект может перемещаться в этом пространстве как по горизонтали, так и по вертикали.

Понятие протяженности более характерно для внегородского, природного пространства. Только находясь вне города, можно увидеть линию горизонта, которая отодвигается максимально далеко, что символизирует пространственную даль, глубину:

*Земля кромсала небо
Штыками могильных холмов.
«Танцевать» [6, 73].
У истока голубой реки
Небо по холмам
Стелет облака.
«У истока голубой реки» [6, 257].*

Дополнительным средством выражения протяженности пространства служат топонимы:

*И от Чудских берегов
До ледяной Колымы.
Все это наша земля!
«Небо славян» [6, 342].*

Чаще используются в этой функции названия водоемов (рек), значительно реже – названия городов. Это связано, прежде всего, с тем, что в понимании Кинчева города – искусственные образования, тогда как реки – это органичная, естественная составляющая мира, поэтому герой предпочитает именно их

в качестве пространственных ориентиров. Кроме того города для Кинчева одинаковы, поэтому и названия их не помогут конкретизировать местонахождение героя или место действия. Ю.В. Доманский отмечает, что у Кинчева соотношение тех или иных топонимов указывает на размеры страны [24, 82]. Это позволяет сделать вывод о закреплённости в сознании Кинчева ассоциации широты пространства (по горизонтали) с Россией, ее бескрайними просторами. В то же время создается ощущение, что города расположены густо, близко друг к другу: «Чехардой мелькают / Земли, города» [6, 218]. Замкнутость пространства (например, у Янки Дягилевой банка («Про паучков»), карусель («На черный день») свидетельствует о невозможности преобразования окружающего мира.

Такая тесная взаимосвязь двух противоположных пространственных сфер является следствием другого основного свойства пространства – его непрерывности и целостности. Непрерывность пространства по Лотману состоит в том, что его нельзя разбить на не прилегающие друг к другу части [34, 274].

*Ночью в пушке Авроры тускло светит луна,
Броневи́к, всадник, паровоз, война.
Марсово поле, белое тепло,
Северный ветер, выбито окно.
«Мой город» [6, 171].*

Таким образом данные категории пространства образуют сложную структуру, включаясь в реализацию основных пространственных оппозиций. Человек занят освоением и преобразованием пространства. В рок-поэзии центром пространства является человек:

*Это игра на всю жизнь.
Это любовь до конца.
Это дорога в мир беспредельный.
Это начало Вселенной,
Центр которой – я сам [3, 132].*

Такая структура пространства совпадает с антропоцентричной моделью мира, согласно которой человек как микрокосм является центром мироздания. Лирический герой представляет собой творение демиурга и зависимость субъекта от высших сил не отрицается. Однако, являясь высшей персонифицированной ценностью, находящийся в центре пространства лирический субъект может совмещать в себе функции человека и божества, творения и творца:

*Мой театр – мой каприз,
Здесь нет кулис.
И мой зрительный зал,
Это я, сам.
И в моей труппе сотни лиц,
И в каждом я узнаю себя.
При свете лунных брызг
Я играю жизнь.
«Театр» [6, 56].*

Таким образом, модель мира, как организованной части пространства, выступает по отношению к субъекту своим миром, которому противопоставлен мир чужой, враждебный.

Специфичность пространства у рок-авторов достигается, во-первых, взаимопроницаемостью всех уровней, во-вторых, маркированностью границ между ними. Например, «Центр циклона» Б.Г.:

*А я живу в центре циклона,
И вверх, и вниз – мне все одно [4, 87].*

В ряде текстов рок-поэтов встречается смешение пространственных пластов. Например, у Б.Гребенщикова:

*Кто-то ж должен постичь красоту в глубину
От Москвы до загадочных звезд.
«Заповедная песня» [4, 71].
Я вышел пройтись в Латинский квартал,
Свернул с Camden Lock на Невский с Тверской.
«Гарсон №2» [4, 61].
Этот поезд летит, как апостольский чин.
По пути из Калинина в Тверь.
«Из Калинина в Тверь» [4, 63].*

Такое смешение чаще всего обусловлено временными сдвигами.

Особо следует отметить существование пространства нереального, ментального, которое возникает в мечтах, под наркотическим или алкогольным опьянением, после смерти. (Данные категории будут рассмотрены далее). Пространство «по ту сторону крематория» (гр. «Крематорий») предстает как психоделический мир, в котором снята проблема противостояния Добра и Зла, идеального и социального, а жизнь (это именно жизнь, продолжающаяся в другом измерении) протекает неторопливо и беспечно. Само местоположение «того мира» традиционно описывается как небесное:

*Сексуальная кошка на облаках
Блаженная фея добра
Ласкающей звезды я вижу тебя
На небе
«Сексуальная кошка» [5, 304].*

Особенностью концепта «пространство» в рок-поэзии является его тесная взаимосвязь с концептом «движение», «путь», поскольку пространственная характеристика является одним из параметров движения. Однако движение в рок-поэзии это больше, чем перемещение в пространстве, поэтому концепт «движение» мы рассматриваем в другой главе (см. ниже). Таким образом, внутри рок-поэтического мира можно выделить следующие типы пространства (моделируемые концептом «движение»): земное пространство, небесно-космическое, точечное, психологическое, мифологическое и культурно-историческое. Названные типы пространства не отрицают друг друга и, чаще всего, взаимодействуют, дополняют друг друга, при этом доминирующим оказывается в творчестве Макаревича и Башлачева – земное пространство, в творчестве Бутусова – и водное пространство, в рок-текстах Цоя и Кинчева – небо.

III

Пространственный образ, будучи фрагментом целостного литературно-художественного пространства, является денотативно соотнесенным с определенным фрагментом пространства реального мира, который в результате категоризации творческим сознанием приобретает определенные, устойчивые в рамках индивидуально-авторского стиля перцептивные и эмотивные характеристики. Наиболее обобщенными структурными координатами пространства являются пространственные образы, вариантами прямой или косвенной номинации пространства выступают маркеры того или иного типа пространства.

В парадигме маркеров пространственных образов традиционно выделяют маркеры замкнутого пространства, которые изначально связаны с человеческой (созидательной) деятельностью, и маркеры открытого пространства, имеющие внутри себя еще одну антиномию: естественное – искусственное (или природное – социальное).

Парадигма образов замкнутого пространства в рок-поэзии имеет следующую структуру:

- ядро составляют прямые маркеры замкнутых пространств с семами «помещение», «здание»: дом, комната, квартира, дача и т. д.:

*Мы родились в тесных квартирах
Новых районов.
«Дальше действовать будем мы» [13, 206].
Мой дом без окон,
Сплошная стена...
«Компромисс» [6, 141].
Вот мой дом
С заколоченным окном.
«Молитва» [7, 76].*

К.Кинчев и А.Макаревич косвенно подчеркивают замкнутость пространства, противопоставляя его всему остальному миру, пространству открытому и часто враждебному:

*Пусть мир встанет вверх дном –
Меня сохранит дом.
«Молитва» [7, 76].*

- приядерная зона связана с метонимическими обозначениями замкнутых пространств, т. е. семами «часть строений и помещений»: кухня, балкон, дверь, крыша, лестница, окно, порог, стена:

*Стоя на крыше, ты тянешь руку к звезде.
«Пой свои песни...» [13, 13].
Крыши домов дрожат под тяжестью дней.
«Спокойная ночь» [13, 217].*

С крышей связаны суицидальные мотивы, крыши являются источником опасности:

*Хрустальный блеск
Капель дождя
На лицах тех,*

*Кто по крышам бредет в никуда.
«Дурак» [6, 386].*

Цой в стихотворении «Бошетунмай» создает мир, замкнутый квартирой, при этом подробно детализируя квартирное пространство. Детали не индивидуализируют пространство, скорее, выделяют типологические черты среднестатистического пространства обитания человека: «...В старых квартирах, где есть свет, газ, телефон, горячая вода, радиоточка, пол, паркет, санузел раздельный...» [13, 336]

*Квадрат окна
Дробится в круг.
«Театр теней» [13,100].*

Окно в рок-текстах не столько часть замкнутого пространства, сколько маркер границы, определяющей иное пространство. Три окна А.Макаревича – символическая граница, открывающая не только новое пространство но и другие временные координаты (детство).

«Третье окно» - переход из реального пространства в воображаемое, причем граница не преодолима, открытое окно дает возможность только видеть другое пространство.

*Третье окно выходит к океану.
Ровным ветром дышит океан,
А за ним – диковинные страны,
И никто не видел этих стран.
Словно вечность, океан огромен,
И сильна спокойствием волна,
И когда мне тесно в старом доме,
Я сажусь у третьего окна.
«Три окна» [7, 97].*

- ближайшая периферия представлена семей «транспортное средство»: вагон, автомобиль, метро, поезд.

Это менее распространенная структурная составляющая пространства: у А.Макаревича встречаются «лодки», «корабли», «вагоны», несущие романтическую символику, у Цоя находим «поезд», «электричку», «троллейбус», традиционно они временное пространство и характеризуют движение в пространстве. «Троллейбус, который идет на восток» [13, 102].

- дальняя периферия представлена образами, ассоциативно связанными с идеей пространства: витрины, ступени, стекло. Застывшее, неразвернутое пространство обозначено у Цоя как «жизнь в стеклах витрин» [13, 213].

Парадигма открытых пространственных образов выстраивается в следующую структурную схему:

- ядро составляют маркеры собственно пространств: земля, берег, песок, поле.

В самом общем понимании, как пространство-первооснова сущего «земля» представлена у Цоя. В поэзии К.Кинчева можно обнаружить такие номинации, как земля и поле.

*Ходит дурак по земле босиком;
Через туманы, леса и поля
Лежит мой путь.
«Горизонт» [6, 264].*

Маркеры «земля» и «поле» мыслятся обобщенно и неопределенно. «Поле» используется только во множестве числе и только в сочетании «леса и поля».

Маркером открытого пространства в текстах А.Макаревича чаще других выступает «поле»:

*Куда я только мог взглянуть,
Лежали серые поля.
«Туманные поля» [7, 22].*

Важнейшим природным локусом в мифопоэтическом пространстве Башлачева становится поле, которое получает традиционно фольклорные эпитеты: «доброе» («Когда мы вместе»), «чистое» («В чистом поле – дожди», «Ванюша», «Не позволяй душе лениться»). Кстати, если Россия у Башлачева – «лесная страна», то русские – «полевое племя», которые сейчас «на своем поле, как подпольщики». Мировое древо в поэтической вселенной рок-поэта также растет в поле: «В поле вишенка одна ветерку кивает» («Вишня»). В смысловом плане к полю у Башлачева примыкают и луг, степь, поляна – другие проявления открытого пространства.

В текстах В.Бутусова – И.Кормильцева это водная стихия и степь.

- ближайшая периферия включает в себе природные пространства искусственного и естественного происхождения: лес, парк, сад, образы которых не часты в рок-текстах. В ряде стихотворений А.Макаревича важную роль играет образ «сада» - пространства, оставшегося в прошлом. Это образ утраченного рая.

*...И за окнами шумел забытый сад...
«Это было так давно» [7, 31].
Постой, оглянись назад –
И ты увидишь,
Как вянет листопад
И вороны кружат
Там, где раньше был цветущий сад.
«Кого ты хотел удивить?» [7, 78].*

Дважды образ сада конкретизирует пространство: Гефсиманский сад («Между раем, землей и адом...») и Никитский ботанический сад («В Никитском ботаническом саду»).

В творчестве К.Кинчева оппозицией городу является лес, при этом «лес» не только мыслится обобщенно, но и предстает как идеализированное, во многом романтизированное пространство. Лирический герой мечтает о нем, стремится туда попасть, находясь в городе, то есть лес воспринимается как альтернатива городу. Это подчеркивается через целую систему конкретных образований живой природы, присущих лесу средней полосы России:

*До зари
Разводит
Над рекою костры,*

*По грибы,
Ягоды
Заплутать до поры.
Видеть птиц,
Слышать птиц,
Вместе с ними лететь.
До высокой
Звезды
Песни светлые петь.
«Солнцеворот» [6, 274].*

Но лес не всегда безопасен, существуют картины, изображающие дикий лес. Страх перед лесом, по мнению Ю. Доманского, «соотносится с семей архетипического значения леса как враждебного человеку топоса, являющегося средоточием опасности», причем актуализируется данное архетипическое значение «всегда вне зависимости от творческой индивидуальности писателя» [25, 52].

Лес представляется Кинчеву обширным, пестрым как лоскутное одеяло, с другой стороны, в некоторой степени однообразным пространством. Как будто лирический герой смотрит на него сверху, причем с достаточно большой высоты. Здесь из общего и единого не вычлениваются отличительные признаки отдельных дискретных объектов, которые таким образом как раз и узнаются – познаются и тем самым осваиваются. Такой взгляд на лесное пространство (в совокупности с вышеупомянутым страхом перед лесом) – взгляд на «чужое» пространство с точки зрения человека, принадлежащего городской культуре.

И, тем не менее, именно территория леса в текстах Кинчева представляет собой ту пространственную сферу, которая в большей мере реализует «Внутреннюю форму слова пространство, аппелирующую к таким смыслам, как «вперед», «вширь», «вовне», «открытость», «воля» [47, 342].

- дальнейшая периферия – это маркеры частей открытого пространства: ворота, поляна, аллея, статуя и пространств искусственного происхождения: город, улица, дорога, путь, шоссе.

Действие многих стихов В.Цоя происходит на улице. Это доминирующая среда обитания его лирического героя:

*Иду я.
По улице один я.
Иду я по улице один.
«Я иду по улице» [13, 26].*

Городское пространство определяет хронотоп рок-поэзии. Об урбанистическом характере рок-поэзии говорилось неоднократно [35; 16; 31; 32; 39; 29]. Город – визитная карточка цивилизации. Городское пространство динамично; оно может выглядеть обжитым и обустроенным, а порой – пустынным, равнодушным и жестоким. В урбанистических пейзажах есть своя красота, свидетельствующая о том, что автор отводит городу определенное место в пространственной иерархии. Это современный мир с характерной для него эс-

тетикой уклада, образа жизни, неустойчивого и иллюзорного. В ряде текстов противопоставлено городское (урбанистическое) и природное пространство.

*Ты видишь сон.
Он плеск дождя, он шелест листвы,
Он блеск звезды в тумане озер.
И там, где нет нас и там, где есть мы,
По лабиринтам улиц ходит он.
«Колыбельная» [6, 65].*

Лирическому герою близко пограничное пространство, где возникает параллель между таинственной, смутной жизнью природы и хаосом чувств, сомнамбулическим состоянием героев. Оппозиция «город – природа» лежит в основе описания любой картины мира и носит универсальный характер. Антиномичность городского и природного пространства подчеркивается в поэзии В.Цоя, причем вынесенное на первую страницу сборника «Звезда по имени Солнце» стихотворение «Музыка волн» имеет концептуальное значение:

*Здесь трудно сказать, что такое асфальт.
Здесь трудно сказать, что такое машина.
Здесь нужно руками кидать воду вверх:
Музыка волн, музыка ветра.
«Музыка волн» [13, 5].*

Герою К.Кинчева неприятна городская жизнь и город как среда обитания, альтернативой ему становится лес как полярное по характеру явление. Для Кинчева важно противопоставление торжества прогресса в городе и полного его отсутствия, ненужности и неуместности в лесу.

Пограничное положение занимает деревня, соприкасаясь с природой, но не сливаясь с ней.

*Но стужу держит в узде
Дым деревень.
«Небо славян» [6, 342].*

Пространство ориентировано не только горизонтально, но и по вертикали. Центром вертикального пространственного поля являются образы с семьей «небо»: небеса, высота.

*Нам с тобой голубых небес навес...
«Нам с тобой» В.Цой [13, 356].*

Небо составляет у Цоя антиномию земле:

*Земля.
Небо.
Между землей и небом – война.
«Война» [13, 220].*

У Кинчева встречаются метафорические метонимические маркеры «неба»: высь, синяя даль, горняя даль, синее.

*Неба белый клоч вырван из синевы,
Звезды неводом тянет сонный рыбац...
«Повелитель блох» [6, 162].*

Небо воспринимается лирическим субъектом Кинчева как горизонтально и вертикально ориентированное пространство, расположенное вверху относительно земли, имеющее границы, способное отражаться на поверхности воды («Вода – зеркало неба» [6, 299]), являющееся источником осадков и других погодных явлений. В нем перемещаются различные объекты («Небо в звездах» [6, 271]), фиксируются разные оптические явления (восход, заря, закат, радуга), влияющие на изменение цвета неба.

По определению Г.Е.Гуляевой [20, 17], образ неба у Кинчева обладает следующими признаками:

- небо воспринимается как живое существо: оно наделено присущими внешности человека, способностью воспринимать и порождать речь («Небо открыло глаза» [6, 275]);

- небо воспринимается как благосклонное к человеку существо, к которому обращаются с просьбами, которое способно понять и поддержать («Но в наших венах кипит/Небо славян» [6, 342]);

- структурные характеристики пространства неба: с одной стороны, небо похоже на твердую поверхность, по которой можно идти («Он идет по небу неслышно» [6, 65]), с другой стороны, небо воспринимается как нечто мягкое, подобное ткани;

- небо связано с движением времени, так как в пространстве неба перемещаются светила, которые являются своеобразными знаками времени;

- небо противопоставлено земле.

Небо оценивается лирическим субъектом положительно, воспринимается как нечто ценное, то, к чему необходимо стремиться. Небо выступает как источник жизни, как то, что придает смысл жизни, цель движения. При этом путь к небу сопряжен с различного рода трудностями и препятствиями.

Мое небо дождем опрокинули в ночь

Тени пяти углов.

Сколько троп и дорог

Для меня заплелись в одну.

Я иду по своей земле

К небу, которым живу.

«Трасса Е-95» [6, 272].

Кроме того, небо ассоциативно связано со свободой. Небо является источником положительных эмоций, связано с любовью, радостью. Итак, небо Кинчевым оценивается как эстетически прекрасное («Небо поет во мне» [6, 259]).

Лирический субъект в текстах В.Цоя воспринимает небо как мировую константу чистоты. Отсюда и бинарная оппозиция цветовой гаммы неба. «Мое» небо - синее и голубое, «без туч».

Нам с тобой голубых небес навес...

«Нам с тобой» [13, 356].

«Чужое небо», видимое из чужого окна, всегда темное.

Чаще всего «небо» употребляется как деталь пейзажа и имеет лишь единичные тропеические соответствия. Приведем лишь один пример олицетворения:

*...Как смеялось небо и потом прикусило язык
«Легенда» [13, 365].*

Приядерную зону составляют звезда, солнце, месяц, облака, т.е. образы, локализованные в пространстве неба. Наиболее эстетизируемым объектом, принадлежащим к пространству неба, является солнце. В текстах Кинчева присутствует наглядный, чувственно воспринимаемый образ солнца, который в основном соответствует объективным, зафиксированным в языке представлениям о данном небесном объекте. Основное значение данного образа традиционно: оно ассоциируется с положительным началом («Солнце за нас!» [6, 90]).

Концептуальный смысл образа солнца предопределен историко-культурным контекстом (мифологическим) и соответственно обладает национально-культурной спецификой. Наибольшее влияние оказывают представления, сложившиеся в русской культуре, так как сосуществование и взаимодействие языческих и христианских представлений указывает на такое явление, как двоеверие, которое принято считать феноменом исключительно русской культуры. Стихотворение «Жар бог шуга» создает атмосферу и настроение масленицы:

*Нынче солнце, да масленица!
Гуляй поле! Ходи изба!
Ой, да праздник! Ой, да!
«Жар бог шуга» [6, 88].*

Солнце ассоциативно связано со свободой, истиной и выступает как ипостась Бога:

*Но солнце всходило,
Чтобы спасти наши души!
Солнце всходило,
Чтобы согреть нашу кровь.
«Солнце встает» [6, 104].*

Необычно то, что у Кинчева возникает ассоциативная связь солнца со смертью и с птицами: «Камикадзе», «Красное на черном», «Завтра может быть поздно».

Особое внимание необходимо обратить на образ Солнце-генсека в тексте Ю.Шевчука «Актриса-весна». По определению Д.Иванова [27, 58], он, как и Актриса-Весна, наделён негативной, деструктивной семантикой. В пространстве настоящего символическое значение образа ставится под сомнение. Солнце как символ возрождения, счастья, творческого подъёма в мире простых людей не существует. Оно отождествляется с Перестроищем-змеем. На это указывает примыкающий к нему компонент «генсек». Солнце-генсек – это символ безраздельной власти, контроля и подавления человека.

Единственный, но очень сильный образ появляется в поэзии В.Цоя, образ, соединяющий понятия «звезда» и «солнце» (в науке: Солнце – одна из звезд, в поэзии понятия традиционно разведены): «...согрета лучами звезды/ По имени Солнце» [13, 340]. Звезда – самый многозначный из опорных слов-образов верхней, небесной горизонтали. В отличие от солнца и Луны Звезда у В. Цоя редко бывает деталью пейзажа:

*А на небе луна,
За ней звезд стена
«Завтра война» [13, 216].*

В соответствии с традицией романтизма образ Звезды несет в себе гамму символических значений. В самом общем плане Звезда олицетворяет некий (несколько расплывчатый) положительный идеал, «высоту».

*А мне приснилось миром правит мечта
А над этим прекрасно горит звезда.
«Красно-желтые дни» [13, 354].*

Этот звездный идеал является для лирического субъекта мерилom ценности и чистоты:

*Это наш день
Мы узнали его по расположению звезд
- особым знаком, отличающим «героя», «своего»:
На теле ран не счесть,
Нележки шаги
Лишь в груди горит звезда.
«Апрель» [13, 348].
Звездная пыль на сапогах...
«Группа крови» [13, 219].*

Звезда является корпоративным знаком «неоромантиков».

*В наших глазах звездная ночь.
В наших глазах потерянный рай.
«В наших глазах» [13, 200].*

Второе наиболее распространенное значение образа - звезды - символ судьбы, а герой «способен дотянуться до звезд». Поэтому для такого героя жить означает быть («гореть») звездой, соответственно, бинарная оппозиция - «камнем лежать» («Кукушка» [13, 361]). Звезда определяет с рождения избрannичество героя, которое также выступает оппозицией к смерти:

*Я родился на стыке созвездий, но жить не могу.
«Хочу быть с тобой» [13, 362].*

Ощущение «ни одной знакомой звезды» («Пачка сигарет» [13, 347]) рассматривается как трагическое, звезда как источник света («В наших глазах» [13, 200]), милосердия и добра («Вера-надежда-любовь» [13, 360]).

В песне «Троллейбус» впервые появляется образ путеводной звезды. Далее это значение модифицируется лишь в направлении движения.

*Но высокая в небе звезда зовет меня в путь.
«Группа крови» [13, 219].
Ты видишь мою звезду,
Ты веришь, что я пойду.
«Дождь для нас» [13, 19].*

Мотив движения, пути, определяемый звездным ориентиром, может осуществляться по двум линиям: горизонтали (движение по жизни, движение по миру) и вертикали (движение вверх к звезде, к идеалу и падение вниз).

В песне «Звезда по имени Солнце» реализован мифологический сюжет об Икаре и обозначено направление вверх, к свободе. Это движение вверх проявилось в следующих текстах: «Печаль», «Спокойная ночь», «Апрель». Но движение вверх также имеет бинарную оппозицию - падение, это падение звезд («звездопад»), или остановку. Стихотворение «Пой свои песни, пей свои вина герой» содержит в себе полное движение по горизонтали и вертикали, соединенное со «звездной» символикой, причем именно звезда выступает источником и инициатором движения. Движение по вертикали к звезде символизирует бессмертие, которое завершает жизненный путь в горизонтали.

*И звезда говорит тебе: «Полетим со мной».
Ты делаешь шаг, но она летит вверх, а ты - вниз.
Но однажды тебе вдруг удастся подняться вверх
И ты сам станешь одной из бесчисленных звезд.
И кто-то снова протянет тебе ладонь,
А когда ты умрешь, он примет твой пост [13, 13].*

Образ звезды имеет ряд тропеических соответствий, характер которых отражает приближенность светил к миру земному.

*И волками смотрели звезды из облаков
«Легенда» [13, 365].*

Положительные оттенки приобретает образ, построенный на ассоциациях, типа: «Вспоминаю собаку, она как звезда» («Камчатка» [13, 34]).

Итак, звезда – доминирующий образ у В.Цоя, причем звезда – это не только знак ночи, но звезда становится своего рода путеводной для лирического героя, т.е. тем, что определяет его жизнь, судьбу.

Периферия представлена семами «оптические явления»: рассвет, закат, дождь, луч.

*Я видел, как зоркой птицей
Заря пробиралась к окнам...
«Сквозь толчею Покровки...» [6, 66].*

Анализ маркеров горизонтально и вертикально ориентированного пространства в рок-поэзии показал, что в процессе функционирования в тексте они участвуют в создании следующих пространственных образов, группируемых в соответствии с оппозитивными параметрами:



При идентификации пространственных образов как ключевых учитывались следующие критерии: частотность употребления, положение в заголовке – сильной позиции текста, поэтологическая информация, концептуальная значимость. С учетом этих критериев обнаружено, что ключевыми являются пространственные

образы неба, города, дома. При описании пространственного образа значимыми критериями (помимо изначальной типологической характеристики пространства, традиционно задаваемой оппозициями: вертикальное-горизонтальное, открытое-закрытое, точечное-линейное, плоскостное-объемное) являются субъекты, объекты восприятия и сам процесс восприятия. Восприятие мира характеризуется как комплексное, т.к. совмещает в себе восприятие физическое и психологическое. При физическом восприятии доминирующими характеристиками являются расположение по оси близко-далеко, цвет и свет, а также предметные заполнители, динамичность-статичность пространства. Лирический субъект, четко ощущающий разделение мира на «Я» и «Не-Я» и испытывающий постоянную муку и тоску, находясь в замкнутом пространстве, воспринимает пространство неба, небесные объекты как идеальное. Реальное пространство, окружающее субъекта, воспринимается как наполненное деталями. При нахождении в открытом пространстве лирический субъект воспринимает мир по оси вверх (пространство неба со всеми объектами), вниз и по горизонтали вперед.

Выявляя наиболее значимые аспекты концептуализации пространственной реальности, мы останавливаемся на парадигме образов, репрезентирующих концепты «вода», «город», «дом». Вода в представлении славянского народа – это «опора, на которой держится земля, источник жизни и средство магического очищения. Вместе с тем водное пространство – граница обитания между «этим» и «тем» светом» [18, 96].

У Константина Кинчева архетип воды используется как в положительном, так и в отрицательном значениях. В песне «Новая кровь» вода – враждебная стихия:

*Гроза похожа на взгляд палача,
Ливень похож на нож.
И в каждой пробойне блеск меча,
И в каждой пощечине дождь [6, 20].*

В песне «Плод» вода хранит потенциал жизни, надежды на жизнь:

*Я искатель движения
В стоячей воде [6, 226].*

Мотив воды как очистительной силы – ведущий в стихах «Перекресток» и «Картонный дом»:

*Я теперь один,
И я смыл с себя обманы, словно пот [6, 186].*

Традиционная антиномия «вода и огонь» формирует сюжет песни «Дождь». Вода – очищающая стихия – дает возможность преодолеть, встать над силой огня.

*Там, где вода,
И в небе вспыхивают ломаных стрел,
Я руки протягивал вверх,
Я брал молнии в горсть.
Там, где вода
Рисует на земле круги
Ты слышишь, слышишь шаги,
Идет дождь [6, 278].*

В лирике К.Кинчева часто встречаются номинации различных водоемов, причем они более конкретизированы. Это типичные для средней полосы России – реки, ручьи, озера, болота. Данные образы представлены предельно обобщенно – обычно используется форма множественного числа. Кроме того они не существуют самостоятельно, а вовлечены в реализацию пространства, маркированного концептом «лес», т.е. внегородского пространства. Река, озеро, ручей либо граничат с лесом, либо находятся в лесу, но если они соответствуют обжитому, неопасному лесу, то болото – признак первозданного, опасного леса. Реки, озера и ручьи не представляют собой препятствий на пути героя и не становятся источниками опасностями:

Небо в звездах.

*Рек серебро, да костров горячих медь
«Кибитка» [6, 271].*

*Ходит дурак по земле босиком,
Берегами рек, да опушкой леса.
«Дурак» [6, 387].*

Болота – отличительная черта окраин, необжитой и опасной территории, где обитает нечисть, где легко сгнуться и пропасть, где лес становится мертвым, это пограничное пространство:

*Рванный туман ядовитых болот
Гонит по небу ртуть.
«Движение вспять» [6, 96].*

*А мы все продираемся к радуге
Мертвыми лесами, да хлябью болот
По краям, да по самым по окраинам.
«Сумерки» [6, 337].*

В лирике Кинчева пристальное внимание к болоту как к «дурному» пространству, появление особых объектов, которые указывают на переход к этим неблагоприятным местам или же нейтрализуют их (крест, храм), соответствует архаическому восприятию мира.

В соответствии с тем же архаическим и традиционным русским пространством море, не свойственное средней полосе России, всегда находится далеко и принадлежит другому пространству, «краю земли»:

*Алая заря, за ночь за моря
К берегам чужим летела.
«Синий дым» [6, 276].*

Удаленность «чужого», другого пространства подчеркивается тем, что оно может простираться до моря (океана). Это соответствует мифологическим представлениям, согласно которым море является воплощением иного, дальнего мира. Помимо этого море в соответствии с общеевропейской романтической традицией выступает символом абсолютной свободы, абсолютно открытого пространства.

*Я вышел прочь.
Туда, где ветер с моря.
«Манекен» [6, 71].*

«Вода» в поэтике Башлачева – образ духа, «духовной ценности и одновременно времени, истории, которые таким образом становятся единоморфными духу и подвластными духовному действию. ... Духовное состояние он выражает через то или иное отношение к воде – через жажду, плавание, утопление себя или ноши («Перекур», «Час прилива»), через положение намели («Час прилива»), библейское хождение по воде («Перекур»), транспортировку (духовно одаренный герой – водовоз Степан Грибоедов)» [41, 167]. С образом воды связан мотив покаяния:

*Мой друг, сними штаны и голым Летним садом
Прими свою вину под розгами дождя [2, 27].*

Кроме того, вода у Башлачева – это метафора времени, появившаяся из фразеологического оборота «время течет». Река у Башлачева является, наверное, самым сакральным локусом. Этот мотив поэт явно заимствовал из мифологии: у Башлачева река также является границей между миром живых и миром мертвых. Особенно ярко это проявляется в песнях «Ванюша», «Егоркина былина», «Посошок», где смерть лирического субъекта или персонажа непосредственно (то есть контекстуально) сопряжена с мотивом реки. Сакральность мотива «река» в творчестве Башлачева постепенно возрастала. Вначале у поэта появляются мотивы, в которых мифологическая подоплека не была выражена ярко: это реки Фонтанка («Рождественская»), Колыма и Нева («Зимняя сказка»).

*Крутит ветер фонари
На реке Фонтанке...*

«Рождественская» [2, 30].

В тексте «Петербургской свадьбы» (Нева, Енисей) и «Егоркиной былины» (Шексна) реки заметно мифологизируются, приобретают зловещую таинственность и даже некоторую инфернальность.

*Калечные дворцы простерли к небу плечи,
Из раны бьет Нева. Пустые рукава.*

«Петербургская свадьба» [2, 26].

Ну и «пиком сакральности» мотива становится безымянная река из композиций «Пляши в огне», «Посошок», а также «Ванюша».

Одно из важнейших мест в поэтическом мире «Наутилуса» принадлежит пространственной образности. Основной стихией мира изображается вода. Водная стихия, связанная образными соответствиями практически со всеми элементами мира, является важнейшей составляющей мироздания, а иногда предстает аналогом других его элементов и мира в целом – со своеобразной структурой пространства и времени.

Уже название группы указывает на значимость концепта «вода» в творческой системе. Наиболее важным в поэтической системе «Наутилуса» становится значение «воды» как первородной стихии, первоосновы бытия. Архетип «водная стихия» двойственен: с одной стороны – дикая, неподвластная человеческому осмыслению стихия первозданного хаоса, способного уничтожить все живое:

*я просыпаюсь в кошмарном бреду
как будто дом наш залило водой...
и что над нами километры воды...*

«Дыхание» [8, 213],

с другой - вода, как и воздух, - самое естественное, преобладающее, желанное пространство обитания, прямо связанное с категорией движения. Движение в данном контексте может быть естественно-природным (течение реки «20 000»; «Титаник») или искусственно привнесенным, связанным с действиями человека («Титаник»; «Жажда»; «Крылья»).

С «водной» семантикой оказывается связан и мотив любви. Стихии любви и воды имеют общие координаты, выраженные в семах «текучесть-движение», «чистота-очищение» и общий вектор – «вечность»:

*Сколько лет я не слышал язык этот древний
Этот шепот любви никому не понятный
На какую-то ночь в нашем вечном бессмертье
Мы вернемся с тобой в Атлантиду обратно
«Атлантида» [8, 306].*

Однако уход в «вечность» помимо покоя несет с собой «успокоенье», т.е. константа движения замыкается в мгновении реализации, отсюда драматизм бесконечного однообразного равнодушия и ощущение непостижимости сущности бытия:

*Мы будем жить с тобой
В маленькой хижине
На берегу очень тихой реки...
Движения твои очень скоро станут плавными
Походка и жесты осторожны и легки
Никто и никогда не вспомнит самого главного
У безмятежной и медленной реки.
«На берегу безымянной реки» [8, 247].*

С этой семантикой связан параллельно развивающийся мотив жажды:

*есть вода, которую пьют, чтобы жить,
а есть живая вода «Живая вода» [8, 216].*

Мотив воды содержит некий парадокс: вода уносит в никуда, в смерть, но жажда неутолима. Это ощущение границы, причем пограничность пространственно-временного континуума подчеркивается авторами неоднократно.

*... через 20 тысяч дней и ночей
наши тени впадут в океан теней
чтобы дальше уже никуда не плыть
что вода унесла - водой не разлить.
«20000» [8, 193].*

В качестве средства «бытовизации» текста, явления авторы используют прием афоризации. При этом афоризм (фразеологизм поговорка, пословица) звучит необычно сдержанно, это достигается разъединением его частей, введением в необычный контекст:

*и мы вошли в эту воду однажды
в которую нельзя войти дважды*

*с тех пор я пил из тысячи рек
но не смог утолить этой жажды
«Жажда»[8, 214].*

Вода, несущая смерть - живая вода, дающая счастье забвения или ухода. Единственный путь к выходу из замкнутого круга земного мира в Вечность пролегает через пространство смерти. Призрачная, нереальная Вечность наделяется свойством временного. Физическое существование человека, лирического героя, предстает лишь одной из сторон его пребывания в мире. Граница между жизнью и смертью осознается, фиксируется. Однако эта грань постоянно преодолевается с бесстрашием, которое определено смирением и силой духа, способного апеллировать к Вечности. Образы для обозначения конца человеческой жизни слоятся из элементов традиционных, превратившихся в узнаваемые знаки /лодка, течение реки - жизни, уходящие часы.

Концептуально важным в корпусе текстов «Наутилуса», как нам кажется, является текст «Прогулки по воде». В нем авторская версия библейского сюжета становится инструментом сцепления преходящего и вечного, локального и вселенского. Категория движения здесь обозначена словом «прогулка», неоднократно подчеркнутым далее глаголом «гулять». В этом не было бы ничего необычного, если бы дело не касалось пространственной категории «вода»: «гулять по воде гулять по воде гулять по воде со мной».

А.В.Снигирев считает, что автор «настраивает реципиента на восприятие ситуации как легкой, беззаботной», идет «на снижение трагической ситуации» [43, 146]. Все же, думается, один из аспектов «прогулок по воде» - в подчеркнутом мотиве невозможности преодоления вечного /водной стихии простым человеком без преодоления сакральной границы смерти. Об этом говорит и Т.Ивлева, замечая, что подобная модель бытия «не по силам обычному человеку, она достигается лишь через путь полного самоотвержения и самоотдачи... жертвы во имя спасения человечества» [28, 129].

*видишь там на горе
возвышается крест
под ним десяток солдат
повиси-ка на нем
а когда надоест
возвращайся назад
гулять по воде гулять по воде
гулять по воде со мной [8, 168].*

Интересна необычная антиномия, возникающая в «Песне о песне», небо (облака) – река:

*И пока в небе есть облака.
Я плыву, небо тоже река, пока...
...
...и когда уплывут облака,
Я запнусь, опустеет река, пока [8,263].*

Мотив реки часто встречается в творчестве «Наутилуса», его можно считать определением местонахождения творцов. В альбоме «Овалы» река находится на небе.

Всеобъемлющая, живая, могучая стихия воды получает в реализациях пространственных образов главным образом положительную оценку. Являющаяся идеальным бытием для вечного существования, вода синтезирует наиболее важные для человека понятия. «Водные» образы играют важную роль в развитии практически всех основных мотивов рок-текстов «Наутилуса».

Вода символизирует универсальную совокупность потенциально возможного в поэзии А.Макаревича. «Контакт с водой всегда заключает в себе некое возрождение», - отмечает Ю.В.Шигарева, анализируя альбом группы «Машина времени» «Место, где свет» [51, 75]. Всплытие повторяет космогонический акт проявления формы. Контакт с водой всегда заключает в себе возрождение.

*Мы всплываем вверх.
Что же ты не рад?
Воздух свеж и чист.
Жизнь как белый лист,
Чистый белый лист.*

«Мы всплываем вверх» [7,405].

Образ белого листа – символ творчества, это творчество собственной жизни, заложенного предначертания судьбы.

У В.Цоя сема «вода» репрезентируется в образе дождя («Третий день с неба течет вода» / «Каждую ночь» [13, 100]). Дождливая погода весьма характерна для его текстов:

*Дождь идет с утра, будет, был и есть.
«Время есть, а денег нет» [13, 18].
Опять идет дождь.*

«Твой номер» [13, 212].

*А с погодой повезло:
Дождь идет четвертый день.*

«Кончится лето» [13, 350].

Традиционная функция природных явлений – гармонизация настроения лирического героя – в стихотворении «Мое настроение»:

*И город вдруг сразу стал серым и мокрым.
Я шагаю, не прячась под сенью зонтов.
И блестят от дождя, словно зеркальца, стекла.
Я готов зайти в гости в любой из ближайших домов.*

«Мое настроение» [13, 199].

Но чаще дождь выступает метафорой обновления и очищения:

*Я пьян, но я слышу дождь,
Дождь для нас.*

«Дождь для нас» [13, 16].

Этот же образ встречается в текстах «В наших глазах», «Мама, мы все тяжело больны», «Ты есть». Антиномия улицы и дома у Цоя может оборачи-

ваться контекстной антиномией дождя и домашнего уюта, дождь на улице выступает и началом, объединяющим тех, кто составляет «мое поколение»:

Меня ждет на улице дождь.

Их ждет дома обед.

«Закрой за мной дверь, я ухожу» [13, 218].

Дождь, как и другая «вода», обычно несет положительную семантику, однако в ряде текстов это общее значение меняется на сомнительное и даже на отрицательное. Общеотрицательное значение «воды» как враждебной стихии видим в стихотворении «Хочу быть с тобой»:

Я хочу идти дальше, но я сбит с ног дождем [13, 89].

В «Генерале» это значение усиливается: «Просто дождь бил по крыше твоей, генерал» [13, 92], а в «Невеселой песне» дождь – средство борьбы с «огнем поколения». Поэтический образ дождя создается Цоем различными тропами: «Летний дождь наливает в бутылку двора ночь» («Лето» [13, 190]).

Итак, вода, являющаяся идеальным бытием для вечного существования, синтезирует самые важные для человека понятия, о чем и свидетельствует содержание образных парадигм «воды».

В художественном мире рок-поэзии как составляющей культуры большого города [16,90] урбанистическое начало оказывало значительное влияние на формирование общей поэтической картины мира, на характер лиризма и пути постижения личности и ее места в социуме. Творчество ряда рок-поэтов (Б.Гребенщиков, Ю.Шевчук, А.Башлачев) уже изучалось в указанном направлении, и в частности, в аспекте «петербургского текста» (например, [30,127]).

А.Э.Скворцов справедливо отмечает, что «рок – явление исключительно городское и вне определенных городских характеристик просто немислим» [42, 160]. А.Арустамова, С.Королева находят проявления урбанистического сознания в ряде черт художественной системы рок-поэзии: во-первых, в создании специфической системы оппозиций (город/природа, земля/крыша и др.), образующих систему координат художественного мира, во-вторых, в устойчивых мотивах, образах, знаках мегаполиса; в-третьих, в создании хронотопа мегаполиса; в-четвертых, в целом ряде поэтических приемов [16, 87].

В рок-поэзии присутствует ряд профанных мест, созданных человеком. И главное из них – город: «В мифопоэтической и провиденциальной перспективе город возникает, когда человек был изгнан из рая и наступили плохие времена: человек оказался предоставленным самому себе и отныне заботиться о себе должен был он сам» [50, 121].

У Башлачева также нет любования городом: «города цветут синяками» («Некому березу заломати»), «а над городом – туман. Худое времечко», «Этот город с кровоточащими жабрами // надо бы переплыть» («Ржавая вода»). Особенно интересна последняя цитата, где город предстает неким профанным водоемом (подобным ночному горшку из «Рыбного дня») или даже рыбой. В мифологических представлениях рыбы «служат основным зооморфным классификатором нижней космической зоны и противопоставлены птицам как классификатору верхней зоны» [49, 391].

Город не только для Башлачева, но и для всей рок-поэзии становится низшей инфернальной составляющей мира: «боль приходит извне, основным ее источником становится город и все его пространство, противопоставленные естественному, природному началу» [52, 234].

Этот тезис подтверждается текстом песни «Абсолютный вахтер», описывающей некий мистический город, который «скользит и меняет названья». Данный образ-символ некоторые исследователи пытались конкретизировать: «Несмотря на отсутствие в тексте композиции узнаваемой петербургской атрибутики, несмотря на возможность расширительного толкования образа города как наднационального символа, лишенного конкретного «наполнения», представляется возможным предположить, что именно Северная Пальмира, в прошлом – военная столица империи, является местопребыванием Абсолютного Вахтера» [31, 64].

И действительно, такая трактовка себя вполне оправдывает, да и вообще Петербург – это одна из важнейших тем в творчестве Башлачева. К тому же это город, который чаще всего упоминается в произведениях рок-поэта.

Петербург в русской художественной традиции – наиболее мифологизированный город, поэтому он органично вписался в мифопоэтическую систему Башлачева. Причем город на Неве не являлся для поэта локусом, ярко противопоставленным другим городам (хотя уникальность Петербурга для Башлачева очевидна). Важную мысль в этом плане высказал Ю.В. Доманский: «В стихах Башлачева синтез столицы и провинции на уровне топонимии может выступать и как знак весны (т.е. новой, благополучной жизни): «Все ручьи зазвенят, как кремлевские куранты Сибири / вся Нева будет петь. И по-прежнему впадать в Колыму» «Зимняя сказка», и как знак трагедии: «И привыкли звать Фонтанкой – Енисей» («Петербургская свадьба» [23, 73]).

Т.Е. Логачева также говорит о мифичности башлачевского Петербурга: «“Петербургская свадьба” А. Башлачева несет в своем названии “жанроопределяющий признак” (Топоров) и посвящена созданию монументальной картины Города, картины, где совмещаются временные планы, сближаются история и современность. Специфика построения этого образа носит мифопоэтический характер» [31, 59]. (Т.Е. Логачева в своей диссертации посвящает третью главу именно мифологизированному Петербургу в творчестве рок-поэтов [32, 172]).

Хронотоп города бесконечно разнообразен, вместе с тем имеет определенный репертуар образов: Петербург, Москва, русская провинция – различные пространственные миры, каждый со своей атмосферой. Однако в рок-поэзии создается образ большого города вообще. Города – визитные карточки цивилизации, потому в них много и общих черт: «Кровь городов в сердце дождя» (К.Кинчев «Все в наших руках»).

Городское пространство динамично и многолюдно; оно может выглядеть обжитым и обустроенным, а порой пустынным, равнодушным и жестоким. Город – это современный мир с характерной для него эстетикой уклада, образом жизни, неустойчивым и иллюзорным. Образ города многолик, вбирает в себя дух бунтующего и на глазах меняющего свои очертания исторического времени и вместе с тем бытийные универсалии душевной вселенской жизни.

Городские мотивы в поэзии В. Цоя стали сферой воплощения интимных переживаний лирического «я» героя и постепенно открывали путь к созданию собирательного образа поколения. Знаками города становятся фонари, стены, крыши домов. Цою присуще восприятие мегаполиса как некоего безликого муравейника, что обуславливает превращение деталей в знак города или технократической цивилизации. Тонкая психологическая нюансировка деталей городского пейзажа свидетельствует о привязанности героя к лабиринтам его «темных улиц». В то же время возможна опасность ускользания, растворения подлинной личной экзистенции:

Я растворяюсь в стеклах витрин.

Жизнь в стеклах витрин.

«Жизнь в стеклах» [13, 213].

Герой Цоя осознает мегаполис как свое жизненное пространство, но отношение к нему амбивалентно:

Я люблю этот город, но зима здесь слишком темна.

Я люблю этот город, но так страшно здесь быть одному.

«Город» [13, 218].

Выступая средоточием скрытых тревог «последнего героя», город прописывается у Цоя в оригинальных ассоциативных сцеплениях, выступает как пространство повышенной чувствительности, в котором обыденное, материальное пронизано присутствием метафизического плана, где «крыши дрожат под тяжестью дней» и «город стреляет в ночь дробью огней» («Спокойная ночь» [13, 217]). В мозаике примет городского мира, в агрессии его голосов все более отчетливо высвечивается напряженная саморефлексия героя – человека – преодоления, личности волевой. Болезненно ощущая размытость жизненных ориентиров, давление обезличивающих вызовов города, мира и деструктивных сторон собственного «я», он пытается нащупать возможности собственной самоидентификации. Так, в текстах «Бездельник» и «Бездельник-2» на фоне улиц города, суеты будней предстает рефлектирующий герой, обнажающий философию своего безделья: сквозь отчаянное видение себя человеком без цели, затерянным в толпе как иголка в сене, через мучительное распознание в себе пародийного двойника он прорывается к обретению подлинности душевной жизни [36]:

Все говорят, что надо кем-то становиться.

А я хотел бы остаться собой.

«Бездельник-2» [13, 23].

Эсхатология лирического героя стихотворений В.Цоя, включающая мучительное ощущение большого мира, с тем, что потеря себя в безвременье оборачивается подсознательным стремлением рок-героя к саморазрушению, растворению в мире вещей, усиливает экзистенциальное начало в восприятии главных антиномий городского бытия. В текстах «Город», «Печаль», «Прогулка романтика» раскрывается антиномия урбанистического мироощущения: с одной стороны – приятие, любовь к городу как лично освоенному пространству («Я люблю этот город...»); с другой – ужас одиночества, проступающего в образе искусственного света уличного фонаря. Это пронизанное раздражаю-

щим чувством нестабильности и тревоги героя прозрение бытийной причастности урбанизма ритмам ночного холодного мироздания, манящего своей далью, нашло воплощение в стихотворении «Печаль»:

*На холодной земле стоит город большой,
Там горят фонари и машины гудят.
А над городом – ночь.
А над ночью – луна.
И сегодня луна каплей крови красна.
Дом стоит, свет горит,
Из окна видна даль... [13, 370].*

В романтическом противостоянии героя механистическому городскому пространству замкнутости, бессмысленному круговому движению, которое угадывается в деталях бытовой повседневности, выдвигается стремление утвердить путь творческого постижения действительности – и в свободной прогулке романтика, и в самообретении через уход на край света («Камчатка»). Отметим, что романтический пафос у Цоя дополняется авторской самоиронией, что, впрочем, не снижает уровень движения героя к обретению новых ценностных констант мироощущения. Этот путь получил наиболее яркое воплощение в «Группе крови». Образный ряд строится здесь на взаимопроникновении городского, природного и космического планов. В оригинальной художественной манере олицетворения городских составляющих, улиц, ждущих «отпечатков наших ног», в образах «звездной пыли на сапогах» и «высокой в небе звезды» на фоне динамичной картины мира, втянутого в непрестанный бой – выстраивается целостная аксиологическая перспектива пути, основанная на знании о цене жизненных обретений и поражений, требующих постоянного нравственного выбора:

*Мне есть чем платить, но я не хочу победы
любой ценой.
Я никому не хочу ставить ногу на грудь.
Я хотел бы остаться с тобой.
Просто остаться с тобой,
Но высокая в небе звезда зовет меня в путь.*

«Группа крови на рукаве» [13, 219].

В урбанистических стихах Цоя создается собирательный портрет поколения, что «родились в тесных квартирках новых районов». Выражением энергии поколения, контркультуры становятся лейтмотивы преодоления замкнутости городского пространства. Кризис мироощущения передается через символические образы дождя внутри тех, кто превратился «в машины». Антиномией выступает «пылающий город», который воплощает порыв героя к преодолению, предощущение перемен:

*Красное солнце сгорает дотла,
День догорает с ним.
На пылающий город падает тень.
Перемен требуют наши сердца,
Перемен требуют наши глаза...
«Перемен!» [13, 202].*

Социальный портрет города и члена данного урбанистического социума изображается в текстах «Троллейбус», «Хочу быть с тобой». Песня «Троллейбус» становится метафорой бытия личности в сфере всеобщей изолированности и отчужденности. Лирический герой блуждает в обезличенном городе:

В кабине нет шофера, но троллейбус идет.

И мотор заржавел, но мы едем вперед.

«Троллейбус» [13, 102].

Герой ищет родственные души («Все люди – братья»), что поможет ему стать причастным к вселенской гармонии:

Мы сидим не дыша, смотрим туда,

Где на долю секунды показалась звезда.

«Троллейбус» [13, 102].

В песне «Хочу быть с тобой», которая включает жанровые элементы путевого очерка, история поколения. Это движение, в котором встречаются испытания, препятствия: «Я хочу идти дальше, но я сбит с ног дождем» [13, 89].

Таким образом, в поэзии В.Цоя выстраивается парадоксальная картина урбанистического мира, в которой антиномия есть принцип развития лирической эмоции.

Городское пространство чаще всего оппозиционируется природному. Однако если в традиционной картине мира левая часть оппозиции обычно маркирована положительно, а правая – отрицательно [40, 39], то в урбанистическом сознании система оценок противоположна: здесь, как правило, отрицательную оценку приобретает именно левая часть («город»). Это мотивируется особым восприятием жизни в сознании рок-поэтов, когда «здесь и сейчас» плохо и необходимо вырваться из порочного круга, кардинально изменить окружающую действительность.

Город в творчестве К.Кинчева появляется как оппозиция природе. В то же время эту часть пространства можно рассматривать как одну из особенностей лесного ландшафта (в этом специфика понимания Кинчевым городского пространства): по мысли К.Кинчева, города – это наросты на «теле» леса, его поврежденная ткань («рубцы города, бородавки квартир» [6, 394]).

Это искаженный, бывший лес («землю покрыла вонь городов» [6, 96]), где всему живому находят искусственные заменители:

Мои цветы – вата

Моя река – лед...

Мой ветер – вентилятор.

Моя земля – асфальт.

«Компромисс» [6, 141].

Жители города отождествляются с животными, а названия домашних животных часто используются в метафорических наименованиях людей, живущих в городе:

По телефону насадка кудахчет о корме.

«Кошке хочется спать» [6, 239].

Обитатели города уподобляются домашним животным, перенимают от них повадки и привычки, что получает негативную оценку:

*Порой и мне
Смешно смотреть,
Как толпы сонных людей
Обрекают на плеть
И ставят в загон.*

«Манекен» [6, 70].

Город у Кинчева по структуре напоминает лес из домов и фонарей, «растущих в беспорядке: заброшенные квартиры, разбитые витрины, слепые фонари, помойки... Петляющие лесные тропки превращаются в лабиринты улиц, реки и озера – в лужи на тротуарах, а аналогами болот можно назвать сырые углы. Странствуя по лесу, герой встречает как реки и озера, так и города. Герой может «заплутать по грибы», «собирать сказки, да учиться у птиц песням, разводить костры, а также веселить городов толпы, “почтенный народ по площадям городов”» [6, 386]. Преобладание форм множественного числа и количественные числительные подчеркивают обилие городов.

*Сотни городов, тысячи дорог,
Миллионы лиц обжигает рок.
«Черная метка» [6, 116].*

Традиционная для романтического сознания антитеза природного и рукотворного миров существует и у Цоя, при этом осложняется постижением глубинного взаимопроникновения урбанистического пространства и природной стихии. Происходит деавтоматизация привычного восприятия городских реалий:

*Здесь трудно сказать, что такое асфальт.
Здесь трудно сказать, что такое машина.
Здесь нужно руками кидать воду вверх.
«Музыка волн» [13, 5].*

Если у К.Кинчева основная антиномия город/ открытое пространство леса, то в текстах В.Цоя (например, «Следи за собой», «Пой свои песни», «Солнечные дни», «Дождь для нас») развивается сквозной параллелизм в видении микрокосма города, дома, квартиры и макрокосма небесного мироздания.

Отчужденность героя от пустой квартиры, безысходности дождя актуализирует стремление пережить личностную, физическую причастность «одной из бесчисленных звезд»:

*Стоя на крыше, ты тянешь руку к звезде.
И вот она бьется в руке, как сердце в груди.
«Пой свои песни» [13, 13].*

Пересечение урбанистической и вселенской сфер основано на пронзительном ощущении лирическим героем хрупкости городов, легко превращающихся в руины:

*Завтра где-то, кто знает где,
Война, эпидемия, снежный буран,
Космоса черные дыры.
«Следи за собой» [13, 10].*

Приметы городского мира ассоциируются у Цоя с опорными космогоническими мотивами. В текстах «Война», «Звезда по имени Солнце», «Странная

сказка» экспрессивный метафорический ряд, запечатлевший дрогнувшие стены мироздания, «город в дорожной петле», дождь, стучащий пулеметом, «стену из кирпичей облаков», создает основу для гротескного образа потрясенного, больного города-мира, ликами которого становятся портреты «погибших на этом пути».

Сквозная для поэзии Цоя мифологема длящейся уже две тысячи лет войны «между землей и небом», подчеркнутая чувством отъединенности реальности от стихии солнечных дней, выводит рок-поэзию на глубины онтологического мироощущения рок-поколения, существующего в остроконфликтной плоскости бытия и противопоставляющих ей свою нравственную рефлексю.

С точки зрения открытости/замкнутости пространство города ограничено. Во многом это объясняется внутренней формой слова «город», связанной с идеей границы. Такое видение города является следом архаических представлений. Антиномичность пространства города О.Э. Никитина видит в том, что как система домов он предполагает ограниченность, замкнутость пространства, но как система улиц – бесконечность движения и выход в открытое пространство [37, 3]. Однако вырваться на открытое пространство достаточно сложно, ибо карта города запутанна, отсюда использование, и довольно частое, слова «лабиринт»:

Небо ведет меня

По лабиринтам городов и квартир.

«Я шел, загорался и гас...» [6, 62].

Здесь обнаруживается еще один отзвук мифопоэтической традиции восприятия мира: лабиринт города – тип нарочито затрудненного пути, вырожденный вариант мифопоэтического пути.

Город загроможден и заселен до предела. Мелкие детали, их скопление, как и скопление людей, создают ощущение тесноты и духоты.

Сквозь толчею Покровки,

Мимо оград бульвара

Я проходил по бровке

Мокрого тротуара.

«Сквозь толчею Покровки...» [6, 66].

Итак, как показал анализ, город воспринимается как самостоятельная и замкнутая, но пронизываемая пространственная сфера. В городе нагромождены артефакты: дома, фонари, витрины, машины, помойки, отчего создается ощущение, что герою недоступен минимальный простор.

Сквозной образ города раскрывается в триединстве изображения личности, социума и Вселенной. В системе урбанистических мотивов созданы ментальные черты лирического «я» и целого рок-поколения. Во взаимопроникновении мистического и конкретно-социального планов создается собирательный образ эпохи назревающих переломов и осуществляется выход к прозрению бытийной дисгармонии существования в разрывах между урбанизмом и иррациональной деструктивностью мира природы.

Восприятие пространственно-временного континуума в ракурсе правильных геометрических форм присуще городскому сознанию. Менталитет

героя рок-поэзии – это менталитет городского человека, осознающего недостатки города, мир города лишен естественного природного пространства, а природные явления приобретают искаженную форму.

В культурной мировой традиции дом всегда символизировал одну из форм Космоса и места человека в нем, являясь костяком целокупной реальности, способом жизни человека, способом познания мира.

Самым сакральным сооружением испокон считалось родное жилище: дом «противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое – открытому, безопасное – опасному, внутреннее – внешнему <...> Согласно причитаниям и некоторым другим фольклорным текстам, небо с солнцем, луной и звездами, а также ветер и другие стихийные силы находятся как бы непосредственно за окнами и над печной трубой». Кроме того, дом в народной культуре – «средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода»[46, 168]. Однако в рок-поэзии часто встречается «полное развенчание» классического образа дома. Достаточно привести только некоторые цитаты, чтобы в общих чертах обрисовать себе отношение рок-поэтов к дому. Например, у Михаила Борзыкина дом неоднократно предстает местом, враждебным человеку. Об этом песня «Она ушла из дома» из альбома «Мегамизантроп», об этом же песня «Случайно» (альбом «Мечта самоубийцы»):

*Домой... Я любил это слово «домой».
Мой город мне льстил, мой город был послушен,
Но, пока я смотрел на звезды, он стал моей тюрьмой -
Дома мне еще хуже... [3, 256].*

Борзыкину вторят Егор Летов: «Газовые камеры уютных жилищ» и Яна (Янка) Дягилева: «Если нам удастся, мы до ночи не вернемся в клетку». Для рока вообще характерно понимать этот мир (жизнь) как «чужой дом» (так, между прочим, называется одна из пронзительнейших песен Яны Дягилевой). Таким образом, настоящим, сакральным домом для многих рок-поэтов становится смерть: «Долгий путь домой сквозь облака» (Е. Летов). Строка эта у Летова наверняка появилась как отклик на песню Яны Дягилевой «Домой», носящей откровенно суицидальный характер. Башлачев, существовавший в единой с этими поэтами «семиосфере рока», также рассматривал дом как нечто бессакральное и враждебное [19, 123]: «А мне до боли хочется в разведку, уйти и не вернуться в эту клетку» («Подвиг разведчика»).

Дом – закрытое, но пронизываемое пространство, оно может укрывать героев от внешней реальности или задерживать, стеснять героя от выхода в мир, в любом случае через него проходит граница, где соприкасаются различные сферы бытия и осуществляется прорыв, выход человека из мира обыденного в подлинную реальность. Образ Дома может быть символом прошлого. Поэтому чаще всего дом появляется в воспоминаниях как образ гармонии и спокойствия.

*Дом был старый, как утес,
Он по окна в землю врос,
И за окнами шумел забытый сад...*

«Это было так давно» А.Макаревич [7, 373].

Дом является отправной точкой Пути с многочисленными уходами, возвращениями, с испытанием – и прежде всего Домом. Идиллические отношения с континуумом дома, с семьей – в прошлом. О настоящем – многочисленные эпитеты по отношению к дому: старый, темный, пустой, опустевший.

Дом как одну из форм Космоса поэты переносят на мир природы, однако процесс творения мира природы как дома, ойкогония, претерпевает разлад. Связь, соединение микрокосма дома с макрокосмом мира призваны осуществлять или не осуществлять знаковые пространственные детали – символы границы: окно, форточка, рама, стекло, балкон, двери, порог, крыльцо. Невозможность связи с миром, закрытость границы равна смерти. В альбоме В.Цоя «45» герой страдает от отсутствия дома («мне везде неуютно», «негде сесть»). Выражено презрение к домашнему уюту («Когда-то ты был битником»). В песнях «Дерево» и «На кухне» звучит тоска по дому. В другом тексте «Я объявляю свой дом...» по мере раскрытия семантики непрочности макро- и микроуровней городского бытия – от квартиры, дома до улиц, города – обнажаются не только уязвимость внутренней жизни героя, этого подростка, воспитанного «жизнью за шкафом», но и акт его волевого противления тотальному обесмысливанию мироздания, попытка самозащиты в орбите домашнего пространства:

Я объявляю свой дом безъядерной зоной.

«Я объявляю свой дом» [13, 110].

Образ дома в рок-поэзии претерпевает определенную эволюцию. Например, в раннем творчестве А.Макаревича дом был противопоставлен городу и стоял на горе («Наш дом»), но это был все же «наш» дом, дом единомышленников, в котором «хватит места нам с тобой». А в более поздний период – «маленький дом на горе» - это место для одного («Когда откричат крикуны»). Происходит разграничение своего и чужого дома. Образ рухнувшего дома свидетельствует: самое разумное – построить свой маленький дом.

В рок-поэзии различается пространство Дома и пространство квартиры. Дом – понятие более общее, тогда как квартира – среда обитания в мегаполисе. При этом квартира как комфортное жилье со всеми благами цивилизации оценивается негативно. Квартира чаще всего антиномична дому. Для Цоя, Шевчука, Науменко, Кинчева дом как кварира в многоэтажке-муравейнике неуютен, жизнь в нем – череда пустых дней. Пространство такой квартиры связано с экзистенциальным одиночеством героя.

Образ коммунальной квартиры традиционен для рок-поэзии

Он рос и вырос в коммунальном коридоре...

«Снова в Америку» К.Кинчев [6, 213].

Внутри квартиры герой ощущает не только недостаток пространства, но и недостаток воздуха:

А ты каждую ночь

Мечешься в панцире стен,

К потолку сведя свое небо,

Ты ноешь о судьбе.

«Каждую ночь» [6, 260].

Разлад мечты о просторе и действительной жизни в городе приводит к появлению пространственных парадоксов: «Ты хотел построить дом без стен» («Минус, плюс» [6, 189]). Одним из важных локусов квартиры оказывается кухня. Этот образ полисемантичен. Именно там собираются те, кто выражает духовный протест. С другой стороны. Это пространство сакральное. Только здесь возможно духовное творчество. Локусами пространства квартиры являются лестница и подъезд, в этих образах сохраняется оттенок социальной маргинальности. Часто именно здесь происходит идентификация личности с социокультурным окружением:

*В подъезде да на лесенке стояли наши стороны,
И свет, окном разбавленный, был нам милее солнышка.
«Белая река» Ю.Шевчук [14, 137].*

Таким образом, квартира выступает квинтэссенцией замкнутого пространства.

Образ дома сложен, неоднозначен: он и трагичен, отсюда важен выход из него, и в то же время необходим как неотъемлемая часть Космоса, закрепляющая человека в мире. В архаической модели мира дом является местом безопасным, надежным. Такой образ в рок-поэзии встречается редко (А.Макаревич), чаще дом – это ложный дом, тюрьма.

V

Традиционно в качестве пространственных обозначений в рок-поэзии Андрея Макаревича выступают концептуальные понятия «дом», «город», «сад», «вода», «небо» и т.д. Однако М.В.Дудорова [26, 16], исследуя пространство поэзии И.Анненского, обратила внимание на то, что пространственную ориентацию могут задавать лексемы в форме местоименных наречий. Так объектом данной работы стали лексемы, задающие пространственную ориентацию: ЗДЕСЬ и ТАМ (и производные от них: ТУТ, ТУДА, СЮДА, ОТТУДА, ОТСЮДА).

Отметим, что данные лексемы могут иметь не только пространственное, но и временное значение.

Пространство как осмысленная категория Бытия воплотилась в ряде пространственных моделей, характеризующихся своими особенностями:

- **реальное пространство** (лирический герой и субъекты действия – реальные лица; окружающие предметы имеют физические характеристики, совпадающие с реальными; оценивается соотносительность говорящего и предметов). Например:

*Я вижу слева дивный лес,
А там, за лесом луг...
«Бег по кругу»[7, 133].*

Хотя деталей реального мира мало, но присутствуют важные пространственные координаты, а пространство «там» воспринимается героем чувственно «вижу».

*А у воды высится, как мираж,
Древний корабль – грозное чье-то судно,
Тешит зевак и украшает пляж.*

*...Сгнили борта, и нет парусов на реях,
И никогда полный не дать вперед.*

*Зато любой войдет сюда за пяточок,
Чтоб в пушку затолкать бычок...*

Был там и я...

«Старый корабль»[7, 136].

Поэт не уходит от реального мира, сохраняя его континуум. Перед нами предметы действительности: «сгнили борта», «нет парусов на рее», «пушка». Местоименное наречие «сюда» в данном случае указывает на старый корабль, превращенный в кафе. Он стоит на берегу «здесь» и «сейчас», однако далее стоит «там», подчеркнуто отделяющее лирического героя от пространства корабля. Континуум реального пространства сохраняется в «Корабельной истории»:

Новое судно почти готово:

Там и мачты, и ванты, и даже флаг...

«Корабельная история»[7, 175].

В текстах Макаревича часто возникает ситуация противопоставления пространственных миров. Это может быть прямое противопоставление «тут/там» или контекстное, когда «реальное» - близкое противопоставлено далекому и чужому («куда-то» / «тут»):

А он, чудак, не мог понять никак:

Куда улетать,

Зачем его куда-то зовут,

Если здесь его дом, его песни,

Его родина тут.

«Глупый скворец»[7, 157].

Зону героя репрезентирует «тут». В последнем примере противопоставляется не только пространство, но и время года, при этом «зима», которая наступает «тут», в отличие от вечного «лета» «там», не снимает качества «родного, близкого» с пространственного мира «тут».

В некоторых примерах «тут» и «там» не несут значения противопоставления, а составляют пространственный континуум «вокруг»:

Браконьеры и тут и там...

«Синяя птица»[7, 82].

Он играет на похоронах и танцах,

Все зовут там и тут.

И ни там, ни тут не может он остаться, -

Снова ждут там и тут.

«Он играет на похоронах и танцах» [7, 362].

В поэзии А.Макаревича пространственные концепты также могут иметь равноценное или дополнительное временное значение.

*Постой, оглянись назад –
И ты увидишь,
Как вянет листопад
И вороны кружат
Там, где раньше был цветущий сад.*

«Кого ты хотел удивить?» [7, 78].

«Оглянуться назад» в данном случае назад в прошлое, «там» - в прошлом - был «цветущий сад». Еще один пример:

*Старые песни,
Хипповые сны.
Незаживший след битлов, портвейна и весны.
Все, что мы любили,
Жило в той поре,
Там, где мы застыли,
Словно мухи в янтаре.*

«Старые песни»[7, 382].

Временное значение «там» подчеркнуто предшествующим «в той поре». В поздний период творчества (1990-2000-е) более характерна антиномия «тут»/ «там» как «молодость, прошлое, 70-е /зрелость, сегодня, нулевые».

Особняком стоит стихотворение «Монолог бруклинского таксиста», в котором «тут» и «там» меняются местами. Традиционное «тут» - на родине, дома, в СССР, характеризует границу, Америку, ставшую домом (потенциально «здесь») для героя-эмигранта, соответственно, «там» - в Москве. Сравним:

Им там не сладко в мире капитала...

«Я с детских лет не в силах разобраться...» [7, 254].

Иногда потенциально реальное пространство приобретает черты условности в связи с отсутствием деталей или подробных физических характеристик:

*Там,
Где находится южный край Земли...*

«Дорога в небо»[7, 315].

- **фантастическое пространство** (лирический герой – реальное лицо, субъекты действия – фантастические персонажи, абстрактные лица, олицетворенные предметы; все физические характеристики изменены и непостоянны; герой свободно перемещается в пространстве; оценивается степень близости говорящего к происходящему, его погруженность в действие). Например:

*Там, где кончается ночь,
Обрывается дождь,
Разгорается новый день –
Там распустились цветы,
С высоты слышно пенье птиц.
Там я остаться не прочь.*

«Там, где будет новый день»[7, 249].

Фантастическое пространство у Макаревича – это мечта, противопоставленная серому будничному миру со стертыми красками, холодом, темнотой. Приведем еще несколько примеров:

*Там, где в полнеба восход.
Там, там.
Кто-то неслышно поет
Нам, всем тем, кто не слышит.
Там, там тихие песни.
«Тихие песни» [7, 377].*

*На абрикосовых холмах,
На ананасовых холмах
Я не бывал, ты не бывал, никто не бывал.
Там танцуют звезды
На облаках,
На медовых облаках,
А я не бывал.*

«На абрикосовых холмах» [7, 416].

Контекст реализует именно фантастическую модель пространства, в которой локус строго не определен и насыщен недосказанностями или абстрактными понятиями. В этом контексте фантастическое пространство четко не локализуется, и не дается его развернутой картины, но явно выражена оценка. Отметим, что в текстах Макаревича образ фантастического пространства чаще всего несет положительную авторскую оценку: в таком пространстве мятущийся герой находит покой, спасение, отдых.

*Там вокруг
такая тишина,
Что вовек
не снилась нам.
И за этой тишиной,
как за стеной,
Хватит места
нам с тобой.*

«Наш дом» [7, 17].

Фантастическое пространство может приобретать романтические, сказочные черты, например, в тексте «Из конца в конец» это два замка, обрисованных по атиномичному принципу: «волшебный», где «разноцветные облака», «с добрыми делами, весь в улыбках и цветах», и «печальный замок», где «каменные стены, в паутине потолок» и «сумрак подсознания». Такое пространство соотнесено с семьей «далеко», в контексте прочитываемой как «недостижимо» или «трудно достижимо»: «там, на далеком берегу...» («Знаю только я», [7,99]). Локус фантастического пространства замкнут и соотнесен с временной характеристикой. Изолированность и удаленность фантастической модели пространства подчеркнута отнесенностью в прошлое или в будущее:

*Там и днем, и ночью солнце светит,
Летом и зимой цветет земля,*

*Не взрослея, там играют дети
И один из них, наверно, я.*

«Три окна» [7, 97].

- **ментальное пространство** (лирический герой – реальный участник действия, субъекты действия погружены в его разум и порождены им; физические характеристики отсутствуют; наречие выполняет функцию указания на ситуацию, объединяя пространственную и временную модель). Например:

*Здесь по субботам производят бесплатную
Запись
В герои вчерашних дней,
Срывая звезды с погон, стирая краски с лица.*

«Герои вчерашних дней» [7, 261].

Лирический герой наблюдает воображаемых Героев вчерашних дней, физические характеристики пространства отсутствуют, но единственной координатой ментального пространственного континуума является деталь – «очередь, которой не видно конца».

В другом примере:

*На хронометрах кнопки нажаты,
Но секунды впустую летят:
Кто-то мир поделил на квадраты,
Подо мною такой квадрат,
И ясны мне границы квадрата,
И лишь одно непонятно тут:
То ли надо идти куда-то.
То ли ждать, что тобой пойдут.*

«Шахматы» [7, 172].

«Тут» реализует двойное значение: во-первых, квадрат шахматного условного мира, во-вторых, значение «в данном случае», «в данной ситуации» при этом теряется оппозиционность, которую обычно имеет его синоним «здесь». Следовательно, перестает передавать пространственную семантику в нашем привычном понимании. Это некое пространство, существующее в нашем сознании, интеллектуальном процессе.

Все эти модели пространства являются частью концептосферы, которую можно выстроить следующим образом:

ядро – реальное пространство;

периферия – ментальное и фантастическое.

Таким образом, в рок-поэзии эксплицитно выразилось двоемирие. Каждый из членов оппозиции – новая пространственная модель – приобрел собственные характеристики.

VI

В литературе существуют реально-географические, вымышленные и зашифрованные топонимы.

В поэтических рок-текстах топонимы, как правило, используются для изображения конкретного географического пространства: Москва, Петербург, Па-

риж, Париж, Америка, Тибет, Нева, Гудзон и др. Географические названия места действия и описание этих мест, точная пространственная адресация облегчают восприятие художественного текста, настраивают на реалистическое восприятие информации. Используя топонимы, поэты осуществляют географическую конкретизацию описываемого события, приближают его к действительности.

Когда над Москвой весна на дыбы...

«Такие дела, ангел мой...» [7, 369].

Ухожу в метель берегом Лены.

«Последняя охота» [10, 5].

Туман над Янцзы

«Туман над Янцзы» [4, 77].

Даже вне текста топонимы содержат информацию об определенном пространстве, поэтому они могут выполнять функцию заглавия: «Соловки» (А.Макаревич), «Гибралтар, Лабрадор», «Париж» (Д.Гуницкий), «Африка» (А.Григорян).

Топонимы, обозначающие конкретное географическое пространство, в рок-поэзии часто входят в состав ярких метафорических выражений, отражающих неординарное восприятие реального пространства. Ассоциации необычны, сугубо индивидуальны:

Мой друг, сними штаны и голым Летним садом

Прими свою вино под розгами дождя....

Мой бедный друг, из глубины твоей души

Стучит копытом сердце Петербурга.

«Петербургская свадьба» [2,27].

Рубахи Суздаля

Напомнил живым,

Огненным криком слезы чеканил!

«Венч» [10, 169].

Часто авторы выделяют основной для описываемого признак и переосмысливают его, эстетически трансформируют:

Москва – крыша съехала,

Молва, сплетни, кляузы,

Где ты днем отлеживалась,

С кем ты ночью баловала...

«Москва» [11, 219].

В приведенном примере топоним «Москва» определяется метафорическим рядом обособленных приложений: «молва, сплетни, кляузы». Микрообраз формируется олицетворением: «Москва... отлеживалась...баловала...»

В стихотворении Армена Григоряна «Африка» воссоздать пространство экзотических стран помогают слова, называющие животных (буйвол, жираф). Однако поэтическая флора и фауна в рок-текстах весьма скудна.

Слова с пространственным значением в рок-текстах используются для обозначения не только физического, но и ментального, абстрактного пространства, что придает содержанию стихотворных текстов характер надличного

стный, экзистенциальный. Это небольшая группа топонимов: Америка, Атлантида, Париж. В текстах они становятся знаками инобытия и репрезентируют внутреннее, духовное пространство.

Пространство, обозначаемое этими словами, характеризуется рядом признаков:

- отдаленностью;
- неизведанностью для лирического героя;
- неопределенностью местоположения
- часто концептуальной связанностью со смертью или переходом в другое ментальное пространство;
- своим уподоблением мечте, идеалу.

Неопределенность и неизведанность, доведенные до абсолюта, присутствуют в текстах В.Бутусова – И.Кормильцева:

*на берегу очень дикой реки
на берегу этой тихой реки
в дебрях чужих у священной воды
в теплых лесах безымянной реки*

«На берегу безымянной реки» [8, 248].

В другом тексте в качестве топонима выступает обозначение полумифической Атлантиды, символа прекрасного, но недостижимого идеала:

*я так ждал тебя долгие десять тысячелетий
чтоб вернуться с тобой в Атлантиду обратно.*

«Атлантида» [8,307].

Отдаленность подчеркнута фразеологизмом «край земли»:

*Там,
Где находится южный край Земли,
Там,
Край, где уже не свернуть.*

«Дорога в небо» [7, 316].

Доминирование среди данной группы топонимов слов «Америка», «Испания» и «Париж» и пр. закономерно, т.к. именно они уподоблены мечте, почти идеалу, столь искомому и столь недостижимому для рок-поколения 70-80х годов.

О! Америка, Америка!

О! Америка, Америка!

«Америка» [5, 283].

Герой А.Макаревича с иронией размышляет о том, почему русские «разъезжаются по миру»: «проводили в Испанию девушку Свету, а подружку ее в ФРГ» «Ох, не вижу я белого света...»[7,230].

Концептуальным явился гимн рок-поколения В.Бутусова «Последнее письмо»:

*мне стали слишком малы
твои тертые джинсы
нас так долго учили
любить твои запретные плоды*

*гуд-бай Америка – о
где я не буду никогда
услышу ли песню которую запомню навсегда?
«Последнее письмо» [8,264].*

Топоним в данном случае обозначает и конкретную страну, и некое внутреннее, духовное пространство свободы и независимости личности. Подобный мотив возникает и у К.Кинчева: для лирического субъекта, выросшего в коммунальной квартире, «врубавшего» магнитофон с Чаком Берри, всегда бывшего «против» и никогда «за», поездка или эмиграция в Америку – это завоевание мира, это освобождение от чуждой действительности, это растворение в мире Rock-n-rolla («Снова в Америку» [6,213]). Кроме того, Америка в тот момент воспринималась как Мекка рок-культуры.

Достаточно традиционно уточнение пространственных топонимов через частные реалии географических мест. Так появляются «пушка Авроры», «броневик», «всадник», «Марсово поле», «Адмиралтейский шпиль» в стихотворении «Мой город» К.Кинчева [6,7], «Садовое», «Арбат», «Плющиха» в стихотворении «Маршруты московские» Александра Ф. Скляра [12, 140]. Все эти реалии носят знаковый характер, являясь символами Москвы и Петербурга.

Нами обнаружено два примера формулировки географического адреса лирического субъекта. У Константина Кинчева в стихотворении «Плод»: «Мой адрес: страна дураков, поле чудес» [6, 226]. В контексте стихотворения строчки представляют собой реминисценцию на известную сказку «Золотой ключик», во-первых, а во-вторых, пародийно обыгрывают тусовочную переделку легендарной песни «Мой адрес Советский Союз».

Реминисцентно по отношению к культовой песне звучат и строки С.Шнурова:

*Мой адрес не дом и не улица,
Мой адрес сегодня такой:
Вэ-вэ-вэ Ленинград эс-пэ-бэ точка ру
«www» [15, 309].*

Ироническая функция доминирует и в цитировании с использованием вымышленных топонимов у Александра Башлачева: «от Москвы до самых дальних окраин» («Зимняя сказка» [2, 25]).

В другом стихотворении Башлачев придумывает «говорящие» топонимы: «Сморкаль», «Дубинка», «Грязовец», «Стельки», «Чагода», «Угрюм», «Бубли», «Кургузово», «Усть-Тимоница» («Слет – симпозиум» [2, 35]) по аналогии с Некрасовскими: «..езда Терпигорева, Пустопорожней волости, из смежных деревень: Заплатова, Дырявина, Знобишина, Разутова, Неурожайки тож» [9,78]. Вымышленные топонимы встречаются и у других авторов, например, у Б.Гребенщикова в «Капитане Воронине», где топоним Матренин Посад «выступает знаком русского города в противоположность экзотическому Мальпасо» [24, 78].

В соответствии с существующей в рок-культуре оппозицией «столица / провинция» (данную оппозицию рассматривает Ю.В.Доманский [24, 78] воз-

никает и оппозиция топонимов. Как контекстные антонимы выступают топонимы Москва, Ленинград и Сибирь в стихотворении А.Башлачева «Случай в Сибири»:

*Он говорил, трещал по шву: мол скучно жить в Сибири.
Вот в Ленинград или в Москву... [2, 23].*

Оппозиция топонимов сохраняется и в других текстах Башлачева («Поезд», «Зимняя сказка»). Ю.В.Доманский отмечает, что «в стихах Башлачева синтез столицы и провинции на уровне топонимии может выступать и как знак весны (т.е. новой, благополучной жизни): «Все ручьи зазвенят, как кремлевские куранты Сибири / вся Нева будет петь. И по-прежнему впадать в Колыму» («Зимняя сказка»), и как знак трагедии: «И привыкли звать Фонтанкой – Енисей» («Петербургская свадьба»). Такая редукция позволяет говорить о том, что Башлачев представляет страну как целое» [24,74].

Следует отметить особенность заголовочного комплекса стихов Константина Кинчева: указывается не только дата, город создания, но и уточненное место – улица, район и время года: «Москва. Ул. Народного ополчения. Зима. 1990», «Улан-Удэ – Хабаровск. Поезд. 3 -7.12.1994.» [6,95]. Уточненная датировка характерна и для антипесен Дианы Арбениной: «2006. январь.11. самолет. безвоздушно» [1,63].

Зашифрованные топонимы крайне редки в рок-поэзии. Можно назвать стихотворение Майка Науменко «Уездный Город N», в котором в соответствии с традицией используется латинская буква для шифра города.

Исходя из всего сказанного, можно утверждать, что используемые в рок-текстах топонимы в основном обозначают города России, доминируют Москва и Петербург (см. исследования по теме: «Петербургский текст русского рока»). В качестве альтернативы центру выступает провинция: Кострома, Омск, Тула, Воркута, Кунгур. Для сибирского рока характерны топонимы сибирского местоположения. Большинство топонимов – это названия городов. Названия стран: Китай, Америка, Испания, Кувейт, Непал, достаточно много названий рек: Дон, Ангара, Нева, Лена, Енисей, Неглинка; горы – Урал, Тибет, Альпы; озеро – летописец-Байкал.

Таким образом, преобладает физическое географическое пространство, замкнутое границами страны, ментальное пространство – заграница, чаще всего Америка, как взыскуемый идеал, мечта о духовном раскрепощении. Топонимика пространства построена на системе оппозиций: центр (столица) / провинция, своя страна /заграница, реальные географические приметы /условные координаты, выдуманные иронические топонимы.

Список литературы

1. Арбенина Д. Дезертир сна. – М.: Астрель, АСТ, 2008. – 272с.
2. Башлачев А. Посошок. – Л.:ЛИРА, 1990. -79с.
3. Борзыкин М. /Телевизор //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.252-258.

4. Гребенщиков Б. Стихи // Поэты русского рока.– СПб.: Азбука-классика, 2005.- Т.1. – С.13-89.
5. Григорян А. Стихи // Поэты русского рока.– СПб.: Азбука-классика, 2005.- Т.2 – С.267 – 337.
6. Кинчев К. Солнцеворот – М.:ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. – 415 с.
7. Макаревич А. Семь тысяч городов. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, ТРИЭН, 2001.-431 с.
8. NAUTILUS POMPIIUS: Введение в наутилусоведение. - М.: ТЕРРА, 1997 -381 с.
9. Некрасов Н.А. Стихотворения. Поэмы.- Уфа: Башкирское книжное издательство, 1970. – 290 с.
10. Ревякин Д. Стихи // Поэты русского рока. – СПб.: Азбука-классика,2005.- Т.2. – С.123-269.
11. Романов А. Стихи // Поэты русского рока.– СПб.: Азбука-классика, 2005.- Т.2. – С.189-262.
12. Скляр А.Ф. Стихи // Поэты русского рока.– СПб.: Азбука-классика, 2005.- Т.2. – С.111-185.
13. Цой В. Звезда по имени Солнце - М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2000. -415 с.
14. Шевчук Ю.Стихи //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.130-140.
15. Шнуров С. /Ленинград //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.309 -313.
16. Арустамова А.А., Королева С.Ю. Урбанистическое сознание и русская рок-поэзия 1980 – 1990 гг.: к специфике воплощения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2000. – С.84-92
17. Большой толковый словарь русских существительных: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы / Под ред. Проф. Л.Г.Бабенко. – М.:АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005. – 864 с.
18. Виноградова Л.Н. Вода// Славянская мифология. - М., 1995.- С.96.
19. Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве А.Башлачева: Дис. ... канд. филол. наук. – Брянск, 2007. -192 с.
20. Гуляева Г.Е. Концептуализация неба и небесных тел в рок-поэзии: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2009. – 26 с.
21. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М.: Гос. Изд-во иностранных и национальных словарей, 1955.- Т.3. – 375 с.
- 22.Дмитровская М. Категория пространства у А.Платонова в лингвистическом и культурологическом освещении: Учебное пособие. – Калининград, 2002. – 124 с.
23. Доманский Ю.В. Микроциклы в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т,2001. –С.237-252.
24. Доманский Ю.В. «Провинциальный текст» ленинградской рок-поэзии//Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – С.70-87.
25. Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. Пособие по спецкурсу. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. -98 с.
26. Дудорова М.В. Концепт «пространство» в поэтическом тексте (на материале поэзии И.Анненского) // Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. – Екатеринбург, 2001. – С.81-83.
27. Иванов Д.И. «Героическая» эпоха русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст.- Тверь-Екатеринбург, 2007. –С.56-64.
28. Ивлева Т.Г. Вода, в которой плавает NAUTILUS POMPIIUS //Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – С.126-132.
29. Капрусова М.Н. Майк Науменко в литературном пространстве Петербурга XXвека // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь:Твер.гос. ун-т, 2001. – С.128-142.
30. Крылова Н.В., Михайлова В.А. Литературные реминисценции в «петербургских» текстах Ю.Шевчука // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 1999. – С.160-127.
31. Логачева Т.Е. Рок-поэзия А. Башлачева и Ю. Шевчука – новая глава петербургского текста русской литературы // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998. - С. 56-70.
32. Логачева Т.Е. Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф // Русская рок-поэзия 1970-1990 гг. в социокультурном контексте: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1997. - С. 127-171.
33. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2000. – 704 с.

34. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – 423 с.
35. Михайлова В.А., Михайлова Т.Н. Пушкинские реминисценции в петербургских текстах Юрия Шевчука // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – С.11-19.
36. Нечипоров И.Б. Город и мир в песенной поэзии В.Цоя // <http://www.philolog.ru/filolog/compos.htm>. – Загл. с экрана.
37. Никитина О. Э. Художественное пространство рок-поэзии Михаила Борзыкина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1998. – С.135-143.
38. Новая философская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 2001.- Т.3. – С.371.
39. Романовский А.А. Петербургский технократический урбанизм и рок-н-ролльная традиция: социальные и архетипические мотивы // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 206-214.
40. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.
41. Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачева: 1983 – 1984 // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – С.162-173.
42. Скворцов А.Э. Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко // Русская рок – поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 1999. – С.159-166.
43. Снигирев А.В. «Прогулки по воде» И.Кормильцева и евангельские мотивы: характер и специфика диалога // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – С.144-148.
44. Созина Е.К. Космогические зеркала: образ «двойной бездны» в русской поэзии XIX – начала XX века // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь, 1997. – С.85-91.
45. Толоконникова С. Ю. Мифологические антиномии в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. Гос. ун-т, 2000.- С.154-160.
46. Топорков А.Л. Дом // Славянская мифология: Энциклопедия. – М., 1995.- С. 168.
47. Топоров В. Пространство // Мифы народов мира.– М.: Советская энциклопедия, 1992.- Т.2. – С.340-342.
48. Топоров В. Пространство и текст. – Из работ московского семиотического круга. – М., 1997. – 540с.
49. Топоров В.Н. Рыбы // Мифы народов мира: Энциклопедия.– М., 1980.- Т.2. – С. 391.
50. Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. - С. 121-135.
51. Шигарева Ю.В. Особенности циклизации в альбоме «Машины времени» «Место, где свет» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – С.74-81.
52. Шинкаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2005. – 314 с.
53. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). – М.: Гнозис, 1994. – 344 с.

ГЛАВА 2. КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В РОК-ПОЭЗИИ

I

Время – наряду с такими понятиями, как пространство, причина, число, - относится к фундаментальным категориям человеческого сознания, которые формируют «сетку координат, при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании» [25, 84]. Данная категория имеет известный приоритет по отношению к другим элементам картины мира. «Представления о времени, - отмечает С.М. Белякова, - один из основных ориентиров человека в мироздании, поэтому они являются исключительно важным компонентом картины мира, обуславливающим другие ее составляющие» [23, 23]. Рок-поэты – авторы, в творчестве которых образ времени является ключевым.

В различных системах знания существуют разнообразные представления о времени. Множественность подходов к выявлению феномена времени породили неоднозначность его трактования. В философском осмыслении, являющимся общезначимым, время понимается как «всеобщая форма бытия материи, выражающая длительность бытия и последовательность смены состояний всех материальных систем и процессов в мире» [33, 100].

Исторически в культурном сознании человечества сложилось два представления о времени: циклическом и линейном. Понятие о циклическом восходит к античности. Оно воспринималось как последовательность однотипных событий, источником которых были сезонные циклы. Характерные признаки: завершенность, повторяемость, идея возвращения.

Линейный тип времени характеризуется одномерностью, непрерывностью и необратимостью, упорядоченностью, его движение воспринимается в виде длительности и последовательности процессов и состояний окружающего мира. Однако наряду с объективным существует субъективное восприятие времени, зависящее от ритмичности происходящих событий и от особенностей эмоционального состояния. В связи с этим выделяют объективное время, относящееся к сфере объективно существующего внешнего мира, и перцептуальное, относящееся к сфере восприятия реального мира отдельным человеком. Так, прошлое кажется более длительным, если оно богато событиями. Время ожидания важного события томительно удлиняется. Таким образом, время, оказывая влияние на психическое состояние человека, определяет его течение жизни.

В литературном произведении модель потока времени детерминирована точкой зрения автора, которая является основной организующей силой временных отношений в художественном тексте. Литература может свободно обращаться с реальным временем. Так, по воле автора возможно смещение временной перспективы.

Хронологическая последовательность событий может обнаруживать себя не только в типичных, но и, вступая в противоречие с реальным течением времени, в индивидуально-авторских проявлениях. Художественной литературе свойственна временная дискретность, то есть способность воспроизводить

наиболее существенные фрагменты. В этом состоит закон поэтической экономии.

Наряду с событийным временем, являющимся имманентным свойством произведения, существует авторское время. «Автор-создатель свободно движется в своем времени: он может начать свой рассказ с конца, с середины и с любого момента изображаемых событий, не разрушая при этом объективного хода времени» [21, 287]. Авторское время меняется в зависимости от того, принимает ли он участие в изображаемых событиях. Событийное время и время автора могут существенно расходиться.

Отметим, что художественное время во многом обусловлено жанровой спецификой произведения и авторским представлением.

Временная перспектива часто служит фоном, но при этом задается эмоциональный тон часов, дней, месяцев.

Часто автор рассказывает о чувствах, поэтому тексты можно назвать рассказами о застывшем миге. Ставленные рядом, но проецируемые в разные временные плоскости, не двигают действия; они – лишь клочки разнородных движений, соединяющихся в одном фиксированном миге, в котором прошлое и настоящее как бы наплывают друг на друга и время закручивается вроде воронки.

Человек живет в пространстве времени: в прошлом, настоящем, будущем, в безвременье, в межвременье. Порой он оказывается вообще вне времени: «время стоит». При этом в каком бы времени не находился или каким бы причудливым ни было их сочетание, в каждый момент времени в человеке присутствуют все три цвета времени. Настоящее без примеси прошлого и будущего вызывает страх. Каждый миг человеческой жизни представляет собой элементарную виртуальную единицу вечности. Реальное время непрозрачно и далеко не для всех составляет проблему. Все претерпеваемые, освоенные и преодолимые виды времени человек носит с собой, преобразуя их наяву и в сознании.

Существует время астрономическое, есть время содержательное, мерой которого являются наши аффекты, мысли и действия, есть время психологическое, в котором присутствует весь человек, со всем своим прошлым, настоящим и будущим, есть время духовное, доминантой которого являются представления человека о вечности, о смысле, о ценностях. Астрономическое и содержательное событийное время горизонтальны. Первое – непрерывно, второе, идущее параллельно первому – дискретно. Оно складывается из непрерывного физического времени и собственного времени индивида.

Психологическое (автобиографическое) и духовное время перпендикулярны непрерывному астрономическому и дискретному событийному времени. Перпендикулярность означает выход из горизонтального времени.

Люди стремятся начать новое время, хотя бы мысленно, в мечтах, изменить свое время, порой они это делают любыми средствами, не задумываясь о последствиях. Это своего рода жажда событий, желание испытать себя или нечто в себе. Чтобы началось собственное время, нужно выйти из райского круга

вечности. Другими словами, нужно начать строить собственное время, стать участником бытия.

Как видно, художественное время изначально становится знаковой категорией и предметом рефлексии.

II

В русской рок-поэзии модель потока времени обнаруживает себя как в типичных, так и в индивидуально-авторских проявлениях. Носитель традиционного архаичного сознания воспринимает движение времени органично. Для рок-поэзии же свойственна рефлексия над законами движения времени. Восприятие движения времени подчинено логике и осуществляется в модальности должествования:

Я знаю, что если ночь – должно быть темно.

А если утро – должен быть свет.

Так было всегда и будет много лет.

«Дети проходных дворов» [16, 196].

Время обладает скоростью: «С цепи сорвалось время» («Помогите»), «Годы летят стрелой...» («Наш дом») А.Макаревича.

«Время есть, а денег нет» - в названии текста В.Цоя задана тема времени, причем время воспринимается героем как нечто вещественное, идущее в одном ряду с материальными вещами, т.е. деньгами. Явно возникает антиномический парадокс: материального (денег) в наличии нет, а нематериальное (время) есть.

Дождь идет с утра

Будет был и есть...

...на часах шесть [16, 18].

Часто одна конкретная метафора, связанная с образом времени, становится стержнем всего произведения. Подобные примеры встречаются во многих произведениях рок-поэтов. Условно это явление. В.А. Гавриков назвал «принципом художественной доминанты» [24, 113]. Например, Башлачеву была присуща такая организация поэтического текста, при которой всё произведение поэт строит на одной большой метафоре, олицетворении, сравнении или каком-либо другом приеме, причем вся метафорическая структура стиха заключена в жесткие рамки смысловой доминанты. В данном случае такой доминантой становится развернутая метафора «время как вода». О «принципе художественной доминанты» говорится потому, что это еще один из приемов синкретизации башлачевского мифа. Если убрать из «Ржавой воды» метафору «время как вода», то текст не просто «рассыплется» – он почти исчезнет. Такой же принцип встречается и в других песнях.

Характерно для рок-текстов совмещение в одном произведении несколько временных пластов. Например, в тексте Ю.Шевчука «Любовь» движущееся историческое время (воспоминание об ином «расположении волн на Неве») сочетается с временной статикой (синоним смерти) и бесконечностью движения одинокого героя в замкнутом пространстве. Двухнаправленный ха-

рактик имеет время и у Макаревича: с одной стороны, это прошлое, включающее в себя сложившуюся культурную традицию, с другой – будущее, на которое проецируются духовные ценности.

Лирический герой рок-поэзии осознает неостановимость хода времени, что заставляет его по-новому взглянуть на многие проблемы (А.Макаревич «Кого ты хотел удивить?»). Однако существуют в рок-поэзии символические образы остановившегося времени. У Янки Дягилевой это образ колеса:

*Здесь не кончается война
Не начинается весна
Не продолжается детство
Некуда деваться нам остались только сны и разговоры.
«Стервенею» [4, 276].*

Сложное, ветвящееся, с нарушенной линейностью время обнаруживает себя в стихотворении Ю.Шевчука «Расстреляли рассветами», в котором рефлексия лирического субъекта – переживание пустоты в конце пути.

Все года – по домам, провожаю последнего взглядом [17, 137].

У каждого года есть свой «дом» (олицетворение), куда он может вернуться после того, как был вызван оттуда осмысляющим прошлое героем. Время и человек неразделимы, при этом время не линейно, а представляет собой нерасчлененное единство всех возможных временных промежутков. В целом, по определению О.А.Маркеловой, в альбоме «Мир Номер Ноль» время следует рассматривать с учетом отношений между двумя мирами (реальным и идеальным), исходя из концепции двоимирия, в котором реальная и идеальная сферы находятся между собой в отношениях настоящего и будущего [30, 62]. В «мире номер раз» время статично. На уровне грамматики это выражается в том, что почти все глаголы стоят в прошедшем времени, или формы глаголов не выражают временных отношений, или «налицо хаос всех глагольных времен», в результате понятие времени оказывается несущественным. Течение времени связано с перемещением с перемещением, движением из одного мира в другой, а не с существованием в одном мире.

Итак, «в линейной последовательности существуют только настоящее и будущее, и каждое из времен есть принадлежность одного из миров (в «мире номер ноль» всегда будущее). Прошлое в этой картине смыкается с настоящим статичного «мира номер раз».

Сам «мир номер ноль» никак не характеризуется. Несмотря на то, что его название вынесено в заглавие альбома, все песни посвящены... «миру номер раз». Идеальный мир – просто место, в которое можно выйти из реальности [30, 68].

Время в рок-поэзии может обозначать не только временную протяженность, но и состояние в данный момент. При этом время персонифицировано. Например, у Шевчука время рождается: «И не родившись еще, время пахнет проклятьем» и создается образ статичного замкнутого мира: «Здесь нет урожаев, здесь шесть лет весна» («В это...»)[17, 136].

Еще одна особенность категории времени заключается в том, что временные концепты повторяются, повторяются изо дня в день одни и те же события:

*Раньше в это время было темно,
А теперь совсем светло...
Сейчас в это время совсем светло,
А скоро будет темно...
Раньше в это время было темно,
И скоро будет опять темно...
[9,162].*

*Одинаковый бег одинаковых дней,
Одинаковый век...
«Опустошенье» [8, 260].*

Субъект оценивает временные концепты как однородные, отсюда ощущение монотонности и, как следствие, лирический субъект неудовлетворен – он стремится к движению.

Одна из особенностей временной организации рок-поэзии - мотивы круга, кольца, воплощающих экзистенциальную бессмысленность бытия. Исследователи А.Арустамова и С.Королева подчеркивают принципиальное различие между городской и традиционной культурами. «Если в традиционной культуре жизнь человека движется по кругу, размеренна и подчинена календарному циклу, отрезки времени равны друг другу и измеряются категориями дня, ночи, времени года, то для носителей городской культуры характерно восприятие времени преимущественно по часам и календарю, то есть артефактам. Круг в традиционной культуре – сакральный символ, архетип, несет в себе глубоко животворящее начало. В городской же культуре семантика образа противоположна. В круге воплощается бессмысленность и пустота, автоматизация жизни» [19, 92].

Выявляются существенные временные нарушения, так называемые ахронии, проявляющиеся в двух разновидностях:

-ретроспекции – обращение к прошлому, анализ прошедшего.

*Настанет миг,
Когда со мной случится чудо:
Мой самый первый день
Придет неведомо откуда,
И я верну назад
Все встречи и прощанья,
И расставанья,
И обещанья.
И я пройду дорогой той,
Что шла от дома.*

«Когда-нибудь» [8,152].

У В.Цоя ретроспекция, в которой герой носил «туфли на манной каше», «готов был отдать душу за рок-н-ролл, извлеченный из снимка чужой диафрагмы», антиномична настоящему: «телевизор, газета, футбол». Ретроспек-

тивное сопоставление позволяет автору сделать вывод: «Рок-н-рольное время ушло безвозвратно» («Когда-то ты был битником» [16, 363]).

Ретроспекция может выступать как субъективно-читательская (в случае рок-поэзии – субъективно-слушательская), мысленное возвращение слушателя-читателя к ранее известному как следствие восприятия элементов, авторских ссылок на знаковые концепты для рок-культуры:

*И больше всех она любила Rolling Stones,
Janis Joplin, T.Rex и Doors.*

«Таня» А.Григорян [3, 194].

Названия групп не только характеристика музыкального вкуса, но и знак принадлежности к рок-сообществу. Аркадий Семенов («Вежливый отказ»), принадлежащий к новому поколению рокеров, отсылает слушателя к легендарному времени рок-н-ролла посредством употребления имен знаковых фигур рока 70-х годов, причем в уменьшительном звучании или в том варианте, как их называют в рок-тусовке: Майк (Михаил «Майк» Науменко), БГ (Борис Гребенщиков), Митя Шагин (Дмитрий Шагин).

В качестве элементов субъективно-слушательской ретроспекции выступают интертекстуальные связи. Претекстом также может служить русская литература:

*Ничто не вечно под луной,
Я упаду на шар земной,
Пусть не будет комиссаров в пыльных
шлемах –
Пусть он сыграет надо мной.*

«Он играет на похоронах и танцах» [8, 362].

Иронический оттенок цитаты из Окуджавы подчеркивает смену поколения, «время бодро меняет флаги», однако Макаревич все время видит связь поколений и барды, Б.Окуджава, В.Высоцкий, для него не иронический претекст, а знаковые фигуры в становлении его поколения.

Объективно-авторская ретроспекция чаще встречается в прозаических текстах, в рок-поэзии она явление редкое.

- проспекции, объединяя различные языковые формы, относят фактуальную информацию к будущему.

*Двадцать лет – немалый срок,
И ты за двадцать лет поймешь,
Что такое тьма
И что такое свет.
Через двадцать лет забудут люди,
Что такое ложь,
Если только с ними что-то будет
Через двадцать лет.*

«Через двадцать лет» [8, 112].

В данном стихотворении Макаревича проспекция носит желаемый характер, содержит условную мечту. Действительно, проспекции в рок-текстах чаще всего утопичны или антиутопичны.

Кроме того, для рок-текстов характерны приемы ретардации – намеренного замедленного времени: «Дни казались годами» («Здравствуй, мой милый друг» [8,123]). Следующий пример ретардации построен на основе гиперболы: «Прощались мы тысячу лет назад./И верили, что до утра» («Старые друзья» [8,140]). Интересные примеры ретардации находим в текстах Виктора Цоя:

*Только капля за каплей из крана вода,
Только капля за каплей из времени дни.
«Игра» [16, 215].*

Анафора и синтаксический параллелизм подчеркивают монотонность, однообразие, размеренность и, соответственно, создают условно замедленное течение времени. В другом случае время длится бесконечно вследствие отсутствия действия. Герой ощущает пустоту, одиночество, невозможность реализовать во времени даже в самых обычных событиях и действиях: «Я попал в какой-то не такой круг». Время растянуто, приобретает вязкость за счет бесконечно идущего дождя: «Дождь идет с утра, будет, был и есть» («Время есть, а денег нет» [16, 18]).

И, наоборот, легендарное время до предела растягивается, превращаясь в вечность: «И внезапно в вечность вдруг превратился миг» («Легенда» [16,365]). Так, у В. Цоя время сливается в полосу сменяющих друг друга бессмысленных лет, при этом время становится дискретным, а единицы его все более сокращаются. Счет идет на часы и минуты («дети минут»). Возрастает темп жизни. Возникает нарушение каузальной связи в сознании лирического героя: движение стрелок регулирует поведение героя. И движение это – круговое.

*Двадцать четыре круга прочь.
«Я – асфальт» [16, 207].*

В любом художественном тексте учитывается как время написания, так и время восприятия. Поэтому время автора неотделимо от читательского времени. Однако для рок-поэзии вследствие ее художественной специфики (синтез слова, музыки и исполнения) важна природа исполнительского времени.

Оно, как отмечает Д.С. Лихачев, сливается со временем автора-исполнителя и временем читателя-слушателя [30,15]. По существу это настоящее, т.е. время исполнения того или иного произведения.

В соответствии с теорией М.М. Бахтина выделим в рок-текстах тип авантюрного времени. Авантюрное время возникает вследствие разрыва, паузы между смежными моментами. Авантюрное время, как считает Бахтин, зависит от воли случая или вмешательства иррациональных сил. В качестве таких иррациональных сил может выступать алкогольное или наркотическое опьянение. Реальное время прерывается, герой выключается не только из линейно текущего реального времени, но из реального мира вообще («Опрокинутый мир летних снов» [8,263], «Дыхание» [10, 213]). Чаще всего в рок-поэзии моменты авантюрного времени заключены в формах снов и предчувствий, проникновения в иномирье.

*А мне приснилось: миром правит любовь.
А мне приснилось: миром правит мечта.
И над этим прекрасно горит звезда.
Я проснулся и понял: беда.*

«Красно-желтые дни» [16, 355].

Этот тип «лишен всякой природной и бытовой цикличности» [21, 128].

Биографическое время вполне реально, все моменты соотнесены к целому жизненного процесса.

*Нам уготовано, мальчик мой,
Легкое это бремя:
Двигаться вдоль по одной прямой,
Имя которой Время.
«Время» [8, 174].*

*Биографическое время линейно и последовательно.
Ведь прощаемся мы не с людьми, не с местами,
И не в том, между нами, расставания суть –
Всякий раз мы прощаемся с нашими днями,
Что уже не вернуть...
«Наша жизнь не приемлет в себе постоянства...»
[8, 187].*

Жизнь – судьба обусловлена течением времени, а потому подчеркнута конечна по сравнению с бесконечным течением времени. Время и жизнь приобретают мнимую антиномию.

*Между тем, что было, и тем, что будет,
Времени тетива.
От «Было» к «Будет» шагают люди,
Явившись на свет едва.
А время словно над нами смеется –
Шаги и дни сочтены
На золотом циферблате Солнца
Над маятником Луны
«Между тем, что было, и тем, что будет»
[8, 288].*

Старшее поколение рок-поэтов ощущает себя именно как старшее поколение, другое поколение. Это ощущение возникает при осмыслении движения времени. Осознание своего поколения есть фрагмент биографии.

*Вот море молодых колышат супербасы.
Мне триста лет, я выполз из тьмы.
Они торчат под рейв и чем-то пудрят носы,
Они не такие, как мы.
«Однажды мир прогнетя под нас» [8, 363].*

Биографическое время выступает и как эпизоды жизни, например, «Странные дни», «Посвящение советским рок-группам» и др. у А. Макаревича или, например, «Девочка летом» Дм. Ревякина. В «Посвящении А.Градскому» А.Макаревич соединяет реальные факты биографии Александра Градского – знаковой фигуры для русского рок-н-ролла с событиями, которые носят явно легендарный характер

*Он мотался, говорят, в Ливерпуль инкогнито
И учил битлов тайком петь про «I love you».
«Посвящение А.Градскому» [8, 304].*

Майк Науменко в «Пригородном блюзе» подчеркнуто буднично фиксирует бытовые приметы обыденной жизни, «будничные утренние драмы» рисует И.Кормильцев во «Взгляде с экрана», подчеркивая антиномию реально-биографического времени и времени условного (ирреального), где «любовь – это взгляд с экрана» [10, 201].

М.М.Бахтин также выделяет народно-мифологическое время, черты которого присутствуют в отдельных текстах рок-авторов. Данный тип времени представляет собой циклическую структуру, восходящую к идее вечного повторения. Например, А.Башлачев «Имя имен», «Вечный пост», «Спроси звезда», В.Цой «Легенда», «Спокойная ночь», «Звезда по имени Солнце».

Для психологического времени характерна субъективная ощутимость и длительность. Течение психологического времени может растягиваться и сжиматься, мгновение может длиться долго или остановиться, а большие временные периоды – промелькнуть мгновенно.

Мне триста лет, я выполз из тьмы.

«Однажды мир прогнетя под нас» [8, 363].

И вот уже годы минутами стали.

«Двери» [8, 91].

Кризисное время в рок-поэзии связано с мотивом смерти. В сущности, оно является последним мгновением сознания, которое может приравниваться к годам или целым десятилетиям. Время может при этом безмерно расширяться или сжиматься до мига.

Мы не сбавляем шаг

И не считаем дней,

Средь бурь и передряг

Становимся сильней.

Но слышишь: бьют часы

В тот самый миг,

Когда наверняка

Никто не ждет

Последнего звонка...

«Путь» [8, 125].

Смерть при этом ощущается как переход в бесконечность и вечность:

Я умираю, когда вижу, точно вижу и некому спеть

Я так боюсь не успеть. Хотя бы что-то успеть...

И я застыну, выстрелю в спину, выберу мину – и добрый вечер

Я не нарочно, просто совпало: я разгадала знак «бесконечность».

«Бесконечность» [13, 298].

Карнавальное время как бы выключено из исторического времени, «протекающее по своим особым карнавальным законам и вмещающее в себя неограниченное количество радикальных смен и метаморфоз» [4,198]. Частотность карнавального времени характерна для Виктора Цоя.

В «Легенде» создается особое условное пространство и время, существующее по особым законам, где «внезапно в вечность вдруг превратился миг», где «жизнь – только слово», где «есть лишь любовь, и есть смерть» [17,365].

А.Башлачев свое стихотворение «Грибоедовский вальс» строит на столкновении двух реальностей, двух временных пластов. Линейное время в биографических эпизодах Степана Грибоедова внезапно сменяется временем историческим, но возникшим как фантастическое. Границей при этом служит момент гипноза, и все, что происходит в гипнотическом сне, Степану кажется реальной биографией. Трагически карнавальным время становится в финале, когда происходит взаимное прораствание временных пластов:

*Спохватились о нем только в среду.
Дверь взломали и в хату вошли,
А на них водовоз Грибоедов
Улыбаясь глядел из петли.*

*Он смотрел голубыми глазами.
Треуголка упала из рук.
И на нем был залитый слезами
Императорский серый сюртук.*

«Грибоедовский вальс» [1, 40].

Карнавальное время, не соотносящееся с историческим, создается в цикле песен Глеба Самойлова из альбома «Ураган». Так, в «Двух кораблях», утратив полноценный контакт с реальностью, персонаж приходит в отчаянье и лишь наблюдает то, что с ним происходит, не предпринимая ничего:

*умирает капитан и уходит в океан
оставляя за собой розовую нить
он раздавлен и распят а корабли в порту стоят
и движения руки хватит чтобы им поплыть [15, 55].*

«Розовая нить» здесь может означать и кровавый след в воде, и нечто вроде курсовой линии для кораблей в море бессознательного.

Карнавальное время у А.Башлачева может служить формой иронической оценки.

*Не мореплаватель, не плотник,
Не академик, не герой -
Иван Кузьмич – ответственный работник,
Он заслужил почетный геморрой.*

«Не позволяй душе лениться» [1, 41].

В том стихотворении происходит карнавальное развенчание прописных истин.

Движение времени в словесно-образном произведении происходит в результате постоянной смены событий, которая, с одной стороны, основывается на их причинно-следственной, линейной, психологической или ассоциативной связи, а с другой – выражается через систему грамматических средств. Таким образом, одним из проявлений художественного времени выступает грамматическое время. Оно может быть представлено с помощью:

-видовременных форм глагола: «Светает. Гадаю и наоборот.../ Давайте придумывать ей имена» («Верка, Надька и Любка» [1, 33]), «радиола стоит на

столе / я смотрю на тень на стене.../эта музыка будет вечной / если я заменю батарейки» («Эта музыка будет вечной» [10, 19]);

-лексических единиц с темпоральной семантикой: «времена, время колокольчиков, сколько лет, нынче, век, сутки» («Время колокольчиков» [1,15]);

-падежных форм со значением времени: «Долго шли зноем и морозами...» [1, 15]);

- хронологических помет: «по сей день бы пели.../...водки на неделю, да на год похмелья.../ровно год потели да ровно час жевали» («Лихо», [1,18]), «объясни мне сейчас пожалей дурака, / а распятые оставь на потом...» («Прогулки по воде» [10, 125]);

-синтаксических конструкций, создающих определенный временной план. Например, номинативные предложения создают в тексте план настоящего: «Ретивые скопцы. Немая тетива. ... Пустые рукава» («Петербургская свадьба» [1, 26]), придаточные времени в сложноподчиненном предложении: «Когда по улице пройду - / Умрут от зависти ребята» («Песня солдата» [8,14]).

В целом, время текста, опираясь на грамматическую систему, может быть обусловлено взаимодействием трех темпоральных осей:

- календарного времени, отображаемого преимущественно лексическими единицами с семой «время» и датами;

- событийного времени, организованного связью всех предикатов текста (прежде всего глагольных форм);

- перцептивного времени, выражающего позицию автора и лирического героя (при этом используются разные лексико-грамматические средства и временные смещения).

В одних случаях художественное и грамматическое время могут быть взаимообусловлены. Так, временная ориентация, отличающая текст от первого лица от текста от третьего лица, определяет характер используемых автором языковых средств. Текст от первого лица ориентирован на временной опыт автора, поэтому его грамматическим выражением могут выступать формы как прошедшего, так настоящего и будущего времени: «Я пытался уйти от любви» - пр.время, «Я хочу быть с тобой / и я буду с тобой» - наст. и буд. время («Я хочу быть с тобой» [10, 302]).

В тексте от третьего лица такой ориентации нет. События изображаются просто как имевшие место, что характеризуется использованием форм прошедшего времени: «он стоял..., он домой возвратился..., повсюду кричали, спохватились о нем, дверь взломали и т. д.» («Грибоедовский вальс» [1, 39]).

В других случаях грамматическое и художественное время, несмотря на присутствие имманентной связи, могут существенно расходиться.

Это обусловлено, в первую очередь, взаимодействием нескольких временных систем, важнейшими из которых являются событийное, авторское и читательское время. Так, формы настоящего во временной системе героев отличаются от временной системы автора и читателя. В авторском и читательском плане они являются формами прошедшего времени.

*с причала рыбачил апостол Андрей
а Спаситель ходил по воде
...и Андрей закричал: я покину причал
если ты мне откроешь секрет!
... видишь там на горе
возвышается крест
под ним – десяток солдат
повиси-ка на нем
а когда надоест
возвращайся назад
гулять по воде гулять по воде
гулять по воде со мной*

«Прогулки по воде» [10, 268].

Такие наслоения временных значений в пределах одной формы отнюдь не исключают друг друга, а соотносятся друг с другом, играя значительную роль в семантической организации временной структуры произведения.

Интерес представляют пропорции и соотношения между дейктическими и недейктическими временами, т.е. между временем и вневременностью. Оказывается, что вневременности отводится почти такое же место, как и времени. Рок-поэты часто экономят на временных обстоятельствах, в результате чего создается грамматическая омонимия, когда одно стихотворение может прочитываться в разных ключах. Например, стихотворение «Скованные одной цепью» В.Бутусова и И.Кормильцева, когда грамматика настоящего времени («Здесь женщины ищут но находят лишь старость / здесь мериллом работы считают усталость...» [10, 278]) может интерпретироваться и как настоящее актуально-длительное, и как узуальное, и как Praesens historicum.

В другом стихотворении тех же авторов «20 000» [10, 193] грамматически настоящее время («спят и не слышат, уносит и т.д.») сочетается с прошедшим («родился, убеждал, смеялся, несло, отражалась») и будущим («пройдет, умрет, впадут»), однако художественное время стихотворения прочитывается как вневременное. Ключом к такому прочтению становится рефрен: «человек родился – человек умрет».

Лирический субъект стихотворения В.Цоя в настоящем времени «хочет пить, хочет есть, хочет просто где-нибудь сесть», но длительность процесса подчеркивается монотонностью однообразно повторяющегося явления «Дождь идет с утра, будет, был и есть» В.Цой [16, 18].

Башлачев «Имя Имен»: настоящее грамматическое (в сопряжении с прошлым постоянным) – первый временной пласт песни. Данные времена реализованы с явно негативной коннотацией, то есть (если сказать «просто») сейчас, как и раньше, мир погружен в хаос:

- Мутим воду в речах...
- Врем испокон...
- Лихом глядит битый век...
- Бой с головой затевает еще один витязь...
- Имя Имен ищут сбитые с толку волхвы...

«Мутим воду», «врем», «лихом», «бой с головой», «сбитые с толку» – все эти слова и сочетания действительно содержат негативные коннотации, связанные с утратой истинных, космических ориентиров. А все глаголы в этих примерах можно отнести к настоящему «всевременному», «всегдашнему».

Глаголы прош. вр.: - Не ловилось ни брюха, ни духа...

- Разгулялся пожар-самовар, да заварена каша

- Болела душа...

Причастия прош. вр.: - Разбито корыто...

- Битый век...

- Сбитые с толку волхвы... [1, 66].

Коннотация и в прошлом времени негативна, события как бы находятся в области хаоса. Таким образом, мы видим странную картину: хаотическое, профанное сопряжено с настоящим постоянным, а также прошлым и реализовано на «почве» России.

III

Поскольку авторы рок-текстов являются свидетелями событий 70-90-х годов и их биографии тесно переплетены с событиями этого периода, то вполне обусловлено рассматривать параллельно историческое и биографическое время в рок-поэзии.

По словам К.Ю. Байковского, Б.Гребенщиков так определил состояние современного историософского сознания: потерянная в 1917 году Россия – это твердый берег, с вековыми традициями и культурой. Мы же стоим на другом берегу, а посередине болото, устланное костями [2, 130]. Мысль символична, поскольку такой взгляд на историю России характерен для многих рок-поэтов.

Важным моментом в изучении культурно-исторического локуса является его привязанность к линии, вектору, несущему символическую смысловую нагрузку, - это ход истории, связь времен, поступательное развитие событий.

Тем не менее, в текстах иногда декларируется универсальная способность лирического субъекта занимать «надвременное» положение, свободно перемещаясь по временной оси.

*Снова в мир весна кинулась,
И я поверить отважился,
Будто время вспять двинулось.
Или только мне кажется?
Словно Бог нажал клавиши
Всех желаний несбыточных
И я увидел нас давешних,
Не похожих на нынешних.*

«Памяти А.Галича» [8, 68].

Такое возвращение назад может рассматриваться лирическим субъектом как неожиданность, чудо:

*...Когда со мной случится чудо:
Мой самый первый день
Придет неведомо откуда,
И я верну назад
Все встречи и прощанья...*

«Когда-нибудь» [8, 153].

Попытка «обмануть, обвести, обмануть обнаглевшее время» может окончиться для героя и неудачей: «Я не мог отойти / И стоял, / Как в больном затянувшемся сне...»[8, 118].

Непосредственно историческому времени присущ целый ряд типологических характеристик:

-календарная точность датировки описываемых событий:

Я смотрю в календарь: я знаю, что скоро зима.

...

Моя двадцатая осень сводит меня с ума.

«Город» [16, 111];

-отображение реалий конкретного события, времени или места:

*...А ребят стреляют в Афгане,
И никак оно не кончается,
То Армению, то Эстонию
Лихорадит уже в открытую,
А мы все смеемся над Ленею,
Потешаемся над Никитою*

«Время бодро меняет флаги» [8, 276].

У Ю.Шевчука это, например, упоминание событий у Белого Дома в 1991 году в песне «Новые блокадники»:

Белый Дом, белый дым, белый лед, суета;

Храмом стать не сумел: архитектура не та... [17, 135];

-соотнесенность пространства лирического субъекта с реальными событиями:

*Кто-то минирует океан,
Кто-то вот-вот родит,
Кто-то прошел через Афганистан,
У него обнаружен СПИД.*

...

*Кто-то попал под дождь,
Кто-то погиб на войне.*

«Новая кровь» [6, 112];

-детали как приметы времени: упоминание скульптуры Церетели «Гулливер Петр в лилипутской лодке» в песне «Интервью», мотив рекламы как приметы современной жизни в альбоме «Мир номер ноль» Ю.Шевчука.

«Истина произведения», по Р.Барту, «не во внешних обстоятельствах, а в нем самом, в его смысле, прежде всего – в его «историческом смысле».

В рок-поэзии есть стихи, которые можно назвать программными для развития образа историко-биографического времени. Например, «Посвящение

А.Градскому» А. Макаревича. Оно начинается с обозначения исторического времени через время жизни лирического субъекта: «Сорок лет тому назад, а может быть, и более...». В стихотворении автор создает своего рода каталог примет времени через биографию героя: «главный член в Союзе композиторов», «учил битлов тайком...». Далее формулируются знаки культурной эпохи: «он на студии в сто крат выше Фила Спектора»[8, 304]. В другом стихотворении «Странные дни» А.Макаревич время не конкретизируется датой: «Это было давно...», но бытовые и социально-политические знаки эпохи также каталогизируются, поставленные автором в один ряд: «Джимми Хендрикс, прикольный и хипповый чудак, комсомольский актив, товарищ в штатском» [8, 418]. Слово в таких текстах наделено магически-заклинательным смыслом – оно сохраняет время, его зримые знаки, которые существуют в памяти автора.

Иногда и названия текстов несут в себе актуализованную временную семантику, изначально определяя суть авторского замысла: желание увековечить прошлое, изображая вещи, события и реалии, которые являются знаками, хранящими память о лично или исторически значимых событиях. Временную датировку заглавий текстов можно классифицировать следующим образом:

-точные календарные даты – начало месяца, года: К.Кинчев «Понедельник»; П.Мамонов «Пятьдесят второй понедельник»; И.Лагутенко «Владивосток 2000»; Д.Арбенина «Тридцать первая весна»; А.Григорян «Черная пятница», «2001 год»; Б.Гребенщиков «Послезавтра»; А.Гуницкий «В конце века», «Седьмого июня, в среду»;

-хронология исторических событий – чаще всего начало или завершение какой-либо катастрофы: К.Кинчев «Смутные дни»; А.Макаревич «Время бодро меняет флаги...», Е. Летов «Пой, революция»; Р.Неумоев «Война»; Д.Озерский «День Победы»; К.Арбенин «Спи, идет война», «Накануне Столетней войны»; А.Красовицкий «Реквием 2002»; А.Ф.Скляр «Война»;

-даты биографические – события личной жизни: «Былые дни», «День рождения», «Я с детства склонен к перемене мест» А.Макаревича; «Я был солдатом» В.Шахрина; «Мне двадцать лет» А.Васильева; «Моя жизнь» А.Ф.Скляра; «Я не разу за морем не был» А.Романова; «Тридцать лет» А.Григоряна;

-креативные моменты – связь с творческими этапами А.Макаревич «У каждого дела бывает начало», «Когда мы уйдем» «Пора в обратный путь»; К.Кинчев «Я шел, загорался и гас», «Все это Rock-and-Roll»; Лева Би-2 «Мой рок-н-ролл»;

-события, воплощенные через природные явления: А.Башлачев «Новый год», «Зимняя сказка», И.Кормильцев «Во время дождя»; В. Цой «Кончится лето»; А.Макаревич «Новогодняя», «Уходящее лето»; Д.Арбенина «Вечер в Крыму».

Время может болеть и умирать, здесь рок-поэты следуют Платону, его дихотомии культуры. Истина остается вечности, когда умрет время. Отсюда двуплановость, вечное и временное взаимопроникают друг в друга.

Историческое время задается словом «век», именами исторических личностей, фактами истории, историческими событиями и приметами прошлого.

*Слишком короток век,
Не прошел бы за спорами весь.
«Слишком короток век» [8, 218].
Один дедушка Ленин хороший был вождь...
«Все идет по плану» [7, 127].*

В текстах разворачивается лента времени от «Чудских берегов/До ледяной Колымы» («Небо славян» [6, 342]). Далекое прошлое редко становится фактом поэтической рефлексии. Если и встречаются упоминания исторических лиц или событий, то они мифологизируются:

*Разглядел бы надежду
в глазах
Легендарный Ермак...
Ересь треплет мозги от Оби
До Аргунских степеней...
Наша мать – Сибирь,
А Урал нам отец.
«Сибирский марш» [14, 175].*

У К.Кинчева история героизируется и романтизируется, при этом переход в далекое прошлое совершается посредством игры, которая ломает условность и соединяет разновременные факты в общее героическое прошлое:

*В эту ночь до утра, позабыв обо всем,
Мы, пьянея, играли в гусаров,
Мы ломали, как спички, условность времен,
Сквозь столетия неслись под гитару.*

*Молодецкая статья богатырских побед,
Лед Чудского, огни Сталинграда,
Куликовское поле и Бородино,
Обереги, знамена, парады!
«За окном ни души...» [6, 72].*

Рок-поэтов более привлекают эпохи застоя и Перестройки. Мотивировано подобное внимание тем, что именно в это время происходит формирование и расцвет рок-культуры, которая, собственно, и возникла как реакция на социально-культурное состояние 70-80-х годов. Не случайно сборник стихов Андрея Макаревича «Семь тысяч городов» построен по принципу деления на десятилетия (70-е, 80-е, 90-е), где годы – не только даты создания стихов, но прежде всего эпохи, нашедшие воплощение в текстах автора.

Иронический портрет застойного времени создан в ряде стихотворений Александра Башлачева: «Слет-симпозиум», «Подвиг разведчика», «Палата №6».

*Генеральный хозяин тотального шторма
Гонит пыль по фарватеру красных ковров.
«Абсолютный вахтер» А.Башлачев [1, 28].*

Ощущением истории пронизаны многие стихи Башлачева – это и «Ржавая вода», и «Петербургская свадьба», и «Время колоколчиков». В них нет ин-

терпретации конкретных исторических событий, но историческое воплощено в неожиданных и точных поэтических деталях, в смещениях смысла давным-давно знакомых оборотов и выражений. И если «сталинские шпоры» не оставляют сомнения относительно источника происхождения, то в словах «вот тебе, приятель, и Прага, вот тебе, дружок, и Варшава» уже труднее увидеть историческую первооснову, но она все равно чувствуется. В песне «Ржавая вода» вода обозначает то историческое время, которое должно завершиться, время кровавое и враждебное человеку. Метафора развернута с детальной последовательностью: игра слов превратила «великих вождей» в «Великих дождей», их портреты служат ликами эпохи.

Нередко обращение рок-поэтов к одному из знаковых событий истории периода застоя – войне в Афганистане: «Звезда интернационального долга, / В солнечный день украсит погост» («Завтра может быть поздно» [6, 160]).

Поэзия А.Макаревича фиксирует основные приметы Перестроечного периода, когда «время бодро меняет флаги;/перемены градом по темени» [8, 276]: «Очередь», «Когда откричат крикуны», «Памяти И.Бродского», «Монолог гражданина, пожелавшего остаться неизвестным», «У свободы недетское злое лицо», «На пустые страницы истории». Поэт занят исследованием настоящего, различных текущих проблем: эмиграции «Ох, не вижу я белого свету...», массового преклонения перед иностранным «Я с детских лет не в силах разобраться...», демократии «Монолог гражданина, пожелавшего остаться неизвестным». Новые «хозяева жизни» устанавливают свои законы:

*Кто козыря купит – победа в руках,
А кто не купил, тот пасует.*

«Братский вальсок» [8, 356].

Публицистический пафос доминирует в этих текстах, активно используются приемы гражданской поэзии, например, прямые риторические обращения:

*Владимир Вольфович, примите
Поздравления... [8, 354].
Так отдайте литовцам Литву,
Михайло Сергеевич... [8, 310].*

Образ времени создается деталями:

- имена политических, культурных, общественных деятелей: Невзоров, Кашпировский, Жириновский, Говорухин;
- факты и детали общественной жизни страны в этот период: «ЛИСС», бездушный ОМОН, «Итоги» Киселева, выборы президента, киллер;
- приметы и особенности быта времени: Марианна и Луис Альберто (герои первых сериалов), очередь, рублевая водка, штаны «Adidas», «Дирол», «Блендамед».

Общий характер отношения к прошлому двойственен: с одной стороны, горькая ирония к несвободе, порожденной временем «Просто странно, что нас не свели на нет / эти семьдесят лет» («У свободы недетское злое лицо» [8, 286]); с другой стороны, прошлое воспринимается светлым и счастливым периодом жизни.

*Боже, как давно это было,
Помнит только мутной реки вода.
Время, когда радость меня любила,
Больше не вернуть ни за что, никогда.
«Один взгляд назад» [11, 11].*

Однако следует отметить, что второй тип отношения к прошлому характерен для воспоминаний о собственном прошлом, юности, детстве, а вариант иронии скорее относится к социальной характеристике времени. В целом обращение к прошлому – это попытка найти ответ на вопрос: «Что же стало с тобою, Расея./ Горемычная наша земля?» (Песенка для спектакля «Республика на колесах» [8, 186]).

Рок-поэты слышат властный императив эпохи, который и определяет тональность поэзии. Это проявляется в усилении временного компонента, который становится в художественном мире поэта определяющим. Автор начинает смотреть на мир через призму страшной эпохи. Подобный взгляд порождает и иллюзорное пространство – пространство как бы с двойным масштабом (общее и личное).

Прошлое для рок-авторов не просто история, но критерий, необходимый для самоидентификации. Чаще всего точкой отсчета рок-поколения является революция, восприятие которой носит негативный характер: «Я – внебрачный сын Октября» («Отход на север» [10, 243]).

*Но, революция, ты научила нас
Верить в несправедливость добра...
«Революция» Ю.Шевчук [17, 79].*

Определения поколения часто ориентированы на исторические координаты:

*Сыновья молчаливых дней...
«Сыновья молчаливых дней» Б.Гребенщиков [2, 59].
Мы вскормлены пеплом великих побед.
Нас крестили звездой, нас крестили в режиме нуля.
«Солнце встает» К. Кинчев [6, 64].
И как итог трагическое признание Ю.Шевчука:
Я – память без добра,
Я – знание без стремлений,
Остывшая звезда
Пропавших поколений!
«Церковь» [17, 78].*

Главным оказывается Время, определяющее судьбы людей. Оно давит на них, деформируя их души. Все это воплощено в структуре мира. Пространство сжато, существует лишь временная координата. Время, как шагреневая кожа, сжимается и тает, исчезает на глазах, поглощая людей, целое поколение, выталкивая их в прошлое и не пропуская в новое, возникающее временное пространство. Отсутствие цельности восприятия мира остро ощущается в рок-поэзии. Разочарование в идеалах рождает потерянное поколение, участь которого глубоко трагична: «Поколение дворников и сторожей/Потеряло друг дру-

га/ В просторах бесконечной Земли...» («Поколение дворников» [2, 56]). Мотив причастности к своему поколению очень важен для рок-поэтов. В нем вновь и вновь проявляется раздвоенность сознания. Лирический герой ощущает свое одиночество, обособленность, отъединенность от других, а одновременно с этим он все время чувствует себя «человеком поколения», то есть вместе с другими он остро осознает трагизм существования этого поколения. Биография поколения определяется фактами эпохи:

*Их зачинали в космический час
Под стольный салют,
А над страной сиял указ
Разоблачающий культ.
Время ракетой летело вперед,
А впереди коммунизм.*

«Вор да палач» [6, 194].

Судьба поколения слагается из бытовых деталей времени, событий, ставших знаковыми для поколения:

*И мы несем вахту в прокуренной кухне...
«Электрический пес» Б.Гребенщиков [2, 74].
Это мы придумали Windows,
Это мы объявили дефолт,
Нам играют живые «Битлз»,
Нестареющий Эдриан Пол.
«Метро» [5, 285].*

Портрет поколения строится на антиномии, как, например, в стихотворении Константина Кинчева «Новая кровь»: «Кто-то сел на электрический стул, / Кто-то за праздничный стол...» [6, 112]. «Мы» поколения доминирует, но в ряде случаев историко-биографический хронотоп поколения дополняется индивидуально-личностными фактами биографического хронотопа:

*Шаг за ворота во двор,
Что на улице Жданова,
В дом, где я прожил две тысячи дней.
Тот же базар у фонтана,
Табачный дымок,
Те же темы беседы
«Посвящение архитектурному институту» [8, 310].*

Самым ярким образным определением поколения, времени рок-н-ролла стали строчки из стихотворения Александра Башлачева «Время колокольчиков»:

*Рок-н-ролл – славное язычество.
Я люблю время колокольчиков [1, 15].*

IV

Новую выразительность обретает циклическое время. В нем отразились и мистические верования, и мифологические воззрения. Времена года традиционно ассоциировались в искусстве с земледельческим циклом: осень – время умирания, весна – возрождения. Развивая эту мифологическую схему или отталкиваясь от нее, рок-авторы создают индивидуальные образы времен года, исполненные психологического смысла.

Календарное время задается не только датами, но и названиями праздников, будней и словами, передающими период времени, названиями сезонов, времен года. Календарное время циклично, что задается наречием «снова», «опять», которые вводят идею повтора, или наречиями «прежде» и «нынче», которые вводят идею сравнения настоящего и прошлого и, соответственно, настоящее – это выход из заданного круга.

В песнях В.Цоя «Бездельник 1» и «Бездельник 2» обозначен временной круг как «целый день» и «целыми днями».

Цикличность может создаваться особенностью употребления грамматического времени. Так, в тексте песни В.Цоя «Время есть, а денег нет» уже в первых строчках: «дождь идет» - наст. время; «дождь будет» - буд. время; «дождь был» - пр. время; и вновь – «дождь есть» - наст. время. Как видно, время образует циклический круг, в котором настоящее, прошедшее и будущее не отличаются друг от друга по обстоятельствам.

Исследуя проблему даты в календарном времени, можно отметить, что даты наполняются новым смыслом, приобретают культурно-ассоциативный смысл при опоре на биографический и историко-культурологический подтексты, поэтому типология датировки времени была представлена в предыдущей главе.

Цикличность задается, прежде всего, сменой сезонов, круговоротом времен года:

*Лето лечит, осень канючит,
Я невезучий,
Радость моя зима.*

«Зима» [12, 90].

Василий Шумов в стихотворении «Времена года» [18, 263] создает календарь, характеризуя каждый месяц через бытовые детали, факты жизни, соответствующие определенному месяцу. Монотонность, будничность и привычность событий подчеркиваются отсутствием пунктуации и номинативными предложениями с однородными членами:

*Декабрь начальник заказ пурга
Семья сосульки голуби валенки
Собрание газеты ОРЗ работа
Телевизор и Новый год*

*Времена года
Времена года
Времена года [18, 263].*

У каждого рок-поэта есть свое доминантное время года, однако каждое из времен года нашло воплощение в рок-поэзии.

Лексемы, соотносимые с зимой, довольно частотны, и функции их достаточно широки. Смысловое поле лексемы «зима» в творчестве К.Кинчева рассматривает в соотношении со стихами В.С.Высоцкого Ю.В.Доманский [26, 71-76]. Вслед за исследователем расширим смысловое поле лексемы «зима»:

-целостная картина времени года: в текстах Башлачева созданы образы стихий (стужа, вьюга, метель) в песнях «Вишня», «Тесто», «Посошок». Часто они сопровождаются эпитетами с негативной семантикой: «лютая стужа», «злая метель»;

-пейзажные зарисовки достаточно редки:

За окном – снег и тишь...

«Влажный блеск наших глаз...» [1, 82];

Кони мечтают о быстрых санях – надоела телега.

Поле – о чистых, простых простынях снега.

«Осень» [1, 76];

-возникает традиционная антиномия «зима – лето» или «зима – весна»: «Солнечные дни» В.Цоя. Зима сопрягается с состоянием всеобщего замирания, сна, противопоставляясь весне как времени пробуждения:

Но падает снег, и в такую погоду

В игре пропадает азарт.

Наверное, скоро придет весна

В одну из северных стран.

«О, как ты эффектна при этих свечах» [1, 21].

Образ зимы у Башлачева антиномичен стихии огня. Понятия Огня и Зимы являются членами более широких оппозиций (добро / зло; жизнь / смерть), что сближает их с мифопоэтической моделью мира. Смысл народных календарных обрядов – смерть природы зимой и воскресение весной;

-образ зимы дополняется календарными праздниками (Новый Год и Рождество и т.д.):

Начинает колдовство

Домовой – проказник.

Завтра будет Рождество.

Завтра будет праздник.

«Рождественская» [1, 30];

-зима может выступать «знаком всего славянского мира в его загадочной непредсказуемости» [26, 75]:

А в народе зимой – ша! – вплоть до марта боевая ничья.

Трудно ямы долбить. Мерзлосем коловорот не берет.

«Зимняя сказка» [1, 25];

- зима как реализация ряда мотивов. Например, мотива любви:

Любовь – это снег и глухая стена.

«Поезд» [1, 86].

Мотив остановившегося времени у А.Макаревича «В городе горе – гололед». Лед – сковывание жизни, остановка движения. Само время сравнивается со льдом: «Время стало, застыло ноябрьским льдом» («Я рисую тебя» [8, 342]); -зимней лексикой задается общий трагический тон, который реализуется в мотиве наркотического опьянения, сна, смерти или самоубийства:

*А наутро выпал снег после долгого огня.
Этот снег убил меня,
Погасил двадцатый век.
«Мертвый город. Рождество» [17, 134].*

У Шевчука это и смерть как таковая, и гипотетическая смерть героя, и смерть города, и смерть века:

*Когда злая стужа снелужила душу
И люта метель отметелила тело...
Да что тебе стужа – гони свою душу.
«Тесто» [1, 34].*

*Кровь на снегу –
Земляника в январском лукошке
«Имя имен» [1, 29].
Я знаю зима в роли моей вдовы.
«Осень» [1, 76].*

Чаще всего зима создает картину «страшного» враждебного мира. У Башлачева «зимние» символы и атрибуты соответствуют персонифицированным образам социального зла, зла исторического:

*Он отлит в ледяную нейтральную форму.
Он тугая пружина. Он нем и суров.
Генеральный хозяин тотального шторма
Гонит пыль по фарватеру красных ковров.
«Абсолютный вахтер» [1, 26].*

Заметим, что зима у Башлачева сама является как бы «живой». Это достигается за счет обилия олицетворений: «старуха-зима», «кормила зима», «очнулась зима», «зима в роли моей вдовы»;

- в ряде случаев зима обретает позитивную семантику:

*Холерой считалась зима...
Очнулась зима и прогнала холеру...
«Веерка, Надька и Любка» [1, 43].*

Весна по частотности встречается в рок-текстах гораздо реже чем зима. Рок-поэты мечтают о воцарении вечной весны как величайшем свершении:

*И умрет апрель,
И родится вновь,
И придет уже навсегда.
«Апрель» [16, 348].*

Традиционно весна – время пробуждения, возрождения, радости:

*Весна –
Скоро вырастет трава.
Весна –*

Вы посмотрите, как красиво.

«Весна» [16, 104].

А он придет и приведет за собой весну.

И рассеет серых туч войска.

«Апрель» [16, 348].

Именно по отношению к весне у В.Цоя звучит признание: «Я люблю весну» («Весна»[16, 104]), а потому закономерно и ее нетерпеливое ожидание: «Я сижу и жду свою весну» («Зима»[16, 119]).

В тексте А.Башлачева «Как ветра осенние» есть строчка: «Листья воскресения да с весточки весны». Если обратиться к двум основным мотивам текста (воскресение и весть), то получается, что весть – не просто информация, а добрая (благая) весть: «Мне в доброй вести не пристало врать». Благая весть – Благовещение (кстати, Благовещение – весенний праздник, поэтому и «весточка весны»).

Таким образом, в этой строчке как бы «проступают» христианские праздники или сюжеты: Благовещение (весть весны) и Пасха (воскресение) – начальная и конечная точки земного пути Спасителя.

Для Константина Кинчева весна – языческий праздник. В его стихотворении «Жар бога Шуга» весна метафоризируется и мифологизируется:

Лысые поляны, да топи в лесах,

Это пляшет по пням весна.

...Весна на дворе! Весне мороз не указ!

Весна девка тертая!

Ой, мать честная, давай, наливай!

Гуляем по-черному! [6, 89].

Весна у автора ассоциируется с праздником – масленицей:

Нынче солнце, да масленица! [6, 88].

Для лирического героя стихов В.Цоя характерно волнение, тревога, грусть при переживании пограничного состояния межсезонья:

Я жду ответа.

Больше надежд нету.

Скоро кончится лето.

Это.

«Кончится лето»[16, 350].

Лето, в первую очередь, выступает антиподом зимы: «Мы ждали лета – пришла зима» («В наших глазах» [16, 200]).

Осень – время подводить итоги не только года, но и жизни, время размышления и рефлексии:

Осень вдруг напомнила душе о самом главном.

Осень, я опять лишен покоя.

Осень, доползем ли, долетим ли до ответа:

Что же будет с Родиной и с нами?

«Что такое осень?» [17, 134].

Уходят в последнюю осень поэты,

*И их не вернуть, заколочены ставни,
Остались дожди и замерзшее лето,
Осталась любовь и ожившие камни.
«Последняя осень» [17, 137].*

В цитируемом стихотворении «Последняя осень» Ю.Шевчука возникает явная ассоциативная цепочка: осень - поэтическое творчество - пушкинская осень. Последняя осень Пушкина не дает покоя рок-автору, заставляет мучиться, искать:

*Осенняя буря шутя разметала
Все то, что душило нас пыльной ночью,
Все то, что давило, играло, мерцало
Осиновым ветром разорвано в клочья
[17, 137].*

Есенинские ассоциации возникают в другом тексте Ю.Шевчука «Посвящение Есенину», здесь осень невеселая и дождливая. С образом осени связан еще один мотив – мотив возвращения, восходящий к архетипу осени как времени завершения цикла (В.Цой «Красно-желтые дни»). Пейзажные зарисовки осени скупы (Например, у В.Цоя в «Песне для Б.Г.»: «И что осенью – слякоть и сер первый снег» [16, 113]), исключение составляет «Осеннее солнце» К.Кинчева:

*Осеннее солнце – гибель-сюрреалист,
Осеннее солнце – жатва,
Осеннее солнце листьями падает вниз.
Весна, будет когда-нибудь завтра [6, 289].*

Во всех случаях «сезонные» лексемы становятся знаками многогранности окружающего мира в проекции на состояние лирического субъекта.

Устойчивая семантическая система, в которой утро – это время пробуждения и начало нового дня, день – время труда, вечер – успокоения и отдыха, ночь – покоя и наслаждения, в рок-поэзии попадает под влияние новой тенденции к индивидуализации эмоционально-психологического смысла времени суток.

Символика ночи двойственна. С одной стороны, ночь – время сна, маленькой смерти. Отсюда ночь часто символизирует смерть, смерть физическую и духовную. Ночь – время, когда высвобождаются все силы бессознательного, пробуждаются силы зла, демоны и духи. В то же время ночью у человека есть время обдумать происшедшее днем. «Ночь – время духовного делания» [34, 62]. В древности считалось, что процесс роста у растений и животных происходит именно ночью. Жизнь появляется из тьмы.

Концепт «ночь» важен для художественного мира Цоя. Так назван один из его альбомов. Ночь в поэзии В. Цоя прежде всего обозначение определенного времени:

*И снова приходит ночь...
«Дождь для нас» [16, 16].
Знаешь каждую ночь
Я вижу во сне море.
«Каждую ночь» [16, 100].*

При этом часто встречается смещение, совмещение или нарушение временной длительности или логики движения времени.

Ночь - словно час -

Лето!

«Лето» [16, 190].

Это время похоже на сплошную ночь.

«Солнечные дни» [16, 19].

В другом случае, наоборот, подчеркнут естественный ход времени через изображение частей суток, времен года, последовательная смена которых и есть течение жизни. Узловые переходные моменты создают пересечение пространственно-временных линий.

И как каждый день ждет свою ночь,

Я жду свое слово.

«Пора» [16, 98].

Ночной пейзаж скуп, чаще всего статичен и замкнут констатирующим фактом. Пейзаж ночи всегда урбанизирован: ночной город, фонари, стекла витрин.

А над городом - ночь.

«Печаль» [16, 370].

Город стреляет в ночь дробью огней

Но ночь сильна, ее власть велика.

«Спокойная ночь» [16, 217].

Отметим пейзажную сочетаемость семы «ночь» с семой «зима» и семой «дождь»; все вместе семы создают узел - «темный», «долгий». В связи с этим характеризующая эпитетики образа ночи решена в темных тонах:

Эта ночь слишком темна

«Генерал» [16, 94].

Черная ночь да в реке вода

«Нам с тобой» [16, 357].

В темную, темную, темную

Ночь

«Вера-надежда-любовь» [16, 360].

Ночь выступает не только как конкретное время суток, но и как особый мир, мир существования лирического героя, где он может скрыться от проблемы дня.

Ну а я всегда любил ночь.

Это мое дело - любить ночь.

... Я люблю ночь за то,

Что в ней меньше машин.

«Ночь» [16, 211].

В наши окна не видно дня

Наше утро похоже на ночь.

«Невеселая песня» [16, 343].

В стихотворении И. Кормильцева «Странники в ночи» доминантным является мотив ночного пути:

*словно странники в ночи
мы по улице прошли
и расстались навсегда
словно странники в ночи
.....
но я знаю мы умрем
[10, 312].*

Здесь фиксируется состояние лирического героя, болезненно чувствующего собственную неприкаянность в мире. Единственная данность – это смерть, которая разлучит далеких, не узнающих друг друга людей. Частотность употребления слов «ночь», «странники» служит цели репрезентации темы смерти и утверждает мысль о том, что жизнь человека – это путь к небытию. Таким образом, формируется ведущий мотив альбома «Яблокитай» – круговорот жизни и смерти.

По определению А.В. Лексиной-Цыдендамбаевой, ночь «выступает не только как конкретное время суток, но и как особый мир, где герой может скрыться от дневных забот:

*И это мое дело – любить ночь,
И это мое право – уйти в тень [16, 211].*

Несмотря на то, что в неоромантической концепции Цоя «ночь» и «день» противостоят друг другу, «день», помимо отрицательных характеристик («серый день»), содержит и положительные, которые появляются благодаря образу Солнца» [28, 99]. Петербургская белая ночь не дает уснуть лирическому герою Ю.Шевчука («Белая ночь»). Герою необходимо побыть наедине с самим собой. Белая ночь – город, друзья, возлюбленная.

Эта белая ночь без одежд ждет и просит любви.

Эта голая ночь, пропаду я в объятьях ее, не зови [17, 134].

Шевчука больше занимает не описание ночи, а то состояние, которое дает эта ночь. Автор активно использует метафору: белая ночь предстает искусительницей, соблазнительницей, не позволяющей «...забыть те мечты, чью помаду не стер на щеке». Однако Шевчук не дает окончательно плениться белой ночью, тревожным рефреном звучит в припеве: «В эту белую ночь, да в темные времена...». Описание природы приобретает социально-философское звучание. На смену надежде белых ночей приходит беспросветная осенняя ночь:

*Отключается столица
С вечной жаждой в ночь вонзиться
И забыться до утра.
«Ночь» [17, 134].*

Ю.Шигарева отмечает, что Макаревичу свойственно «пушкинское гармоническое ощущение природного кругооборота, смены поколений, смягчающее трагизм смерти:

*Придет и наш черед
Безмолвно, неустанно*

*Глядеть идущим вслед
И их хранить в пути.*

...След жизненных событий, сохраненный памятью, гарантирует возможность их приобщения к высшей неуничтожимой реальности – вечности» [35, 31].

Таким образом формируется во всех отношениях мифический, квазисюжет. В стихах Башлачева действие начинается вечером, основные события происходят ночью (лирический субъект или персонаж жив), а завершает всё утро, несущее нечто эсхатологическое (смерть, Гром, Страшный суд). Так, в песне «Зимняя сказка» первые строки отсылают нас именно к вечеру: «Как досрочник ЗК, два часа назад откинулся день». Ночью или вечером «начинаются» и песни:

*Если ветреной ночью я снова сорвусь с ума,
Побегу по бумаге я.*

«Когда мы вдвоем» [1, 49].

*В пятницу, да ближе к полночи
Не проворонь – вези зерно на мельницу.*

«Мельница» [1, 62].

*Он домой возвратился под вечер
И глушил самогон до утра.*

«Грибоедовский вальс» [1, 39].

*Проплывет луна в черном масле,
В зимних сумерках...*

«Егоркина былина» [1, 58].

*Как весь вечер дождалось Ивана
У трактира красно солнце.*

«Ванюша» [1, 71].

Я пойду смотреть, как твоя вдова...

Уронила кружево до зари».

«Вечный пост» [1, 64].

Век да не вечер,

Хотя лихом в омут глядит битый век на мечах.

«Имя Имен» [1, 66].

А ночью сама притащилась слепая старуха.

«Похороны шута» [1, 48].

Во всех этих песнях ночные приметы частотны в большей или меньшей степени, но общая тенденция неизменна – событийная доминанта локализована именно ночью. Условно-сюжетная канва выходит к своей кульминации в конце каждой из этих песен, неся какой-нибудь катаклизм. Причем этот катаклизм происходит именно утром. В песне «Когда мы вдвоем» последний куплет просто «пронизан» проявлениями мотива смерти (ухода), замыкающимися мотивом утра. В песне «Грибоедовский вальс» Степан Грибоедов «глушит самогон до утра», а потом вешается. В произведении «Ванюша» утро также несет смерть: «С утра обида, // И кашель с кровью, // И панихида // У изголовья». Мотив утра, включенный в общей мифологии в область космоса, сохраняет эту отнесенность и у Башлачева. Но так как для поэта в самом общем плане жизнь

есть страдание, преодоление запутанного пути, а смерть – освобождение, достижение высшей цели, то перекодировка общемифологических воззрений шла по пути соединения космических мотивов в один смысловой ряд (утро (область космоса) соотносится со смертью (область космоса)). Такую же цепочку рассуждений можно выстроить и в отношении ассоциативного ряда «ночь – жизнь». Смысловая конструкция «жизнь – ночь» обнаруживает свое неразрывное единство посредством олицетворения, «оживления» ночи:

Эй, бессонная ночь! Наливай чернила – все подпишу.

«Зимняя сказка» [1, 25].

Распустила ночь черны волосы.

«Егоркина былина» [1, 59].

Пуškai эта ночь сошьет мне лиловый мундир.

«Черные дыры» [1, 33].

Из всех этих примеров можно заключить, что для Башлачева в самом общем плане с мотивом ночи сопряжена жизнь, а с мотивом утра – смерть.

Как мы знаем, в мифологии событие единично, а все остальные подобные являются лишь копиями прецедента (по сути – тем же самым событием). Эта концепция возникла в мифологии благодаря кольцевой структуре времени, мыслимого архаическим сознанием как нечто замкнутое. Например, В.Н. Топоров в своей работе «Пространство и текст» отмечает: «русск. время и т.д. – из и.-евр. *uert-men-, от “вертеть, вращать”, т. е. “круг, поворот, оборот”» [32, 198].

Гавриков выдвигает предположение, что «если у Башлачева событийность (сюжетность) смыкается с мифологическими построениями, то и структура времени в целом должна быть кольцевой. А если сюжет (или квазисюжет) многих песен мифологичен, то он должен быть замкнут. И в самом деле – у Башлачева немало песен, структура которых является кольцевой» [24, 148].

То, что время в стихах рок-поэта – субстанция циклическая и «водная», ярче всего иллюстрируют строки из песни «Ржавая вода»:

Да только кольцами года завиваются

В водоворотах пустых площадей.

А.Башлачев [1, 18].

Время циклично у Башлачева во многих стихах (пример из песни «Триптих памяти В.С. Высоцкого»): «Возвращаются все. И идут на круги // и опять же не верят судьбе». В этой цитате сразу несколько знаковых слов: «возвращаются», «круг», «опять», «судьба». Несмотря на определенную долю условности подобного сравнения, все же предположим, что буддийский круговорот сансары и башлачевское мифопоэтическое время во многом совпадают. Если эту параллель проводить дальше, то можно отметить, что в этих системах есть и другие черты сходства. Например, Башлачев явно верил в реикарнацию: «А когда забудут, я опять вернусь» («Сядем рядом»), «Да я не доживу, но я увижу время, когда эти песни станут не нужны» («Как ветра осенние»), «Ведь если сгорим, значит снова воскреснем» («Минута молчания»). Об этом же фраза из песни «Когда мы вместе»: «Забудь, что будет, отродясь». То есть как только родишься, тут же забудешь свою будущую судьбу. А раз забудешь, значит, ты

ее уже переживал? Тут можем заметить мотив перерождения в самого себя (и опять же кольцевой характер времени).

Несколько интересных цитат находим в песне «На жизнь поэтов»: «Снова выводят к кольцу» (снова, кольцо); «Не жалко распять, для того, чтоб вернуться к Пилату» (то есть сюжет о распятии Христа повторяется); поэты проходят «семь кругов беспокойного лада».

Кольцо, колесо, змея, ухватившая свой хвост – частотные мифологические символы кругового времени. Из них для «маркирования» хронологических величин Башлачев чаще всего использует мотив кольца (круга). Как видим, у рок-поэта мифологические представления о времени: оно «кольцевое».

Время – круговая субстанция также у позднего Башлачева, и цикличность времени подразумевает неразрывную связь времен: «А с одной руки ест соленый гриб. // А с другой руки – маринованный» («Егоркина былина»). Прошлое для Башлачева так же живо, как и настоящее. В мифопоэтической вселенной певца Владимир Красное Солнышко («Имя Имен») и Терешкова («Егоркина былина») комфортно сосуществуют в одной мифической реальности, внутри единого временного круговорота: «Значение мифа состоит в том, что... события, имевшие место в определенный момент времени, существуют вне времени» [27, 217]. Но история у Башлачева все же не круг, а спираль; или, по крайней мере, система, из замкнутости которой можно вырваться (или уйти на новый виток спирали):

*... семь кругов беспокойного лада
Поэты идут и уходят от нас на восьмой.
«На жизнь поэтов» [1, 74].*

Таким образом, время в творчестве рок-поэта – субстанция, явно созданная по мифологическим правилам. Во-первых, строгая последовательность мотивов времени (вечер – ночь – утро) организует квазисюжет, который выстроен по мифологическим правилам (несмотря на ряд инверсий общекультурного значения мотивов). Во-вторых, о мифичности времени говорит и его цикличность, которая, в свою очередь, создается несколькими приемами: кольцевой композицией многих произведений; метафорами, представляющими время чем-то кольцевым, замкнутым. В-третьих, время у Башлачева одушевляется чаще других мотивов, что тоже отсылает нас к мифу.

Рок-поэты выстраивают свои миры и мифы. У них свое, отличное от других время, которое обладает своими, мифологическими особенностями.

Мифологическое время в поэзии А. Башлачева выступает в виде метафоры «время-вода», которая характерна для древней мифологии.

*Я молюсь, став коленями на горюх
Меня слышит бог Никола-лесная вода.
«Спроси, звезда» [1, 56].*

У Башлачева время превращается в дождь. Ливень – предвестие грядущего преображения («Время колокольчиков»):

*Долго ждем. Все ходили грязные,
Оттого сделались похожими,
А под дождем оказались разные –
Большинство – честные, хорошие [1, 15].*

Для творчества В.Цоя характерно создание особого мира, мира кино, где время не подчиняется не только линейности и заданности, но и никакой логике. Здесь время – идеально, создает условия мифа, мифа кино:

*Мы вышли из кино,
Ты хочешь там остаться,
Но сон твой нарушен.*

*Ты так любишь эти фильмы.
Мне знакомы эти песни.
Ты так любишь кинотеатры...
«Фильм» [16, 204].*

Бутусов, используя свойство одновременного существования событий прошлого в памяти человеческой, создает пространственно-временную конструкцию, в которой разные временные пласты как бы входят один в другой, переплетены друг с другом или сопологаются рядом, где иллюзия существования лирического героя возникает сразу в нескольких временных измерениях. При этом истончается грань не только между настоящим и прошлым, сохраненным памятью, но и между реальностью и фантазмагорией (мифом), между значительностью и обыденностью, не играют дифференцирующей роли, ни историческое, ни хронологическое понятие времени, так как в систему включен пласт мифологический.

*когда они окружили дом
и в каждой руке был ствол
он вышел в окно
с красной розой в руке
и по воздуху плавно пошел
...
воздух выдержит только тех
только тех кто верит в себя
ветер дует туда куда
прикажет тот кто верит в себя
«Воздух» [10, 204].*

Реальность и сознание принципиально сближены и перестают соотноситься с ноуменальным и феноменальным мирами. Материальная реальность в определенном плане восприятия уже не противопоставляется реальности психической и в потоке сознания (в плане изображения), та и другая приобретают характер и значение равноценных планов реальности. Происходит материализация воспоминаний.

В художественном сознании время часто актуализируется обращением к категории вечности. По мнению И.П.Смирнова, «эта категория может быть взята... в ее противоположности происходящему, временному, но может также пониматься в качестве присутствующей в чувственно воспринимаемом мире и тем самым становиться сверхъестественным началом»[13,87]. Обращение к мифологическим архетипам с помощью повторения парадигматических действий помогает рок-поэтам преодолеть ограниченность собственного историче-

ского времени, а само время активно мифологизируется и одновременно стремится повторить особенности протекания времени реального. Время начинает терять линейную направленность, сворачивается клубком и, наплывая, меняет привычные ориентиры. Неудивительно, что время приобретает черты мифологичности.

Для рок-поэтов характерен мотив апокалиптичности времени, где хаос начинает подменять космос. Поэтому происходят совмещения реальности и мифологии. Отсюда трагические ноты: общее чувство времени и его катастрофических изменений:

*Времена, что отпущены нам,
Солнцем в праздник, солью в беде,
Души резали напополам.
«Красное на черном» [6, 92].*

Одной из отличительных черт мифологического времени является героическое деяние:

*Мне есть чем платить, но я не хочу победы
Любой ценой.
Я никому не хочу ставить ногу на грудь.
Я хотел бы остаться с тобой.
Просто остаться с тобой.
Но высокая в небе звезда зовет меня в путь.
«Группа крови» [16, 219].*

Другой особенностью мифологического времени может служить присутствие Рока, неизбежности и предопределенности бытия. Человек – инструмент, на котором играет Рок:

*но каким ты был
таким ты и будешь:
видать ты нужен такой
небу которое смотрит на нас
с радостью и тоской
«Негодяй и ангел» [10, 252].*

Итак, создавая свои индивидуальные модели циклического времени, рок-поэты не отступают от общей тенденции мифологизации художественного времени.

Список литературы

1. Башлачев А. Посошок. – Л.:ЛИРА, 1990. -79с.
2. Гребенщиков Б. Стихи // Поэты русского рока.– СПб.: Азбука-классика, 2005. – С.13-89.
3. Григорян А. Стихи // Поэты русского рока.– СПб.: Азбука-классика, 2005. – С.267–337.
4. Дягилева Я. Стихи // Поэты русского рока.– СПб.: Азбука-классика, 2005. – С.271-372.
5. Калинин И. Стихи //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.284-286.
6. Кинчев К. Солнцеворот – М.:ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. – 415 с.
- 7.Летов Е. Стихи // Поэты русского рока.– СПб.: Азбука-классика, 2005. – С.13-116.
8. Макаревич А. Семь тысяч городов. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, ТРИЭН, 2001.- 431с.

9. Науменко М. Песни и стихи. – М., 2000. – 268 с.
10. NAUTILUS POMPIIUS: Введение в наутилусоведение. – М.: ТЕРРА, 1997 - 381с.
11. Никольский К. Стихи //Поэты русского рока.– СПб.: Азбука-классика, 2005. – С.85 – 107.
12. Озерский Д. Стихи //Поэты русского рока.– СПб.: Азбука-классика, 2005. – С.57 – 110.
13. Рамазанова З. Стихи //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.296-303.
- 14.Ревякин Д. Стихи // Поэты русского рока.- СПб.: Азбука-классика,2005– С.123-269.
- 15.Самойлов Г. Стихи //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.52-57.
16. Цой В. Звезда по имени Солнце - М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2000. -415с.
17. Шевчук Ю.Стихи //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.130-140.
- 18.Шумов В. Стихи //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.262-264.
- 19.Арустамова А.А., Королева С.Ю. Урбанистическое сознание и русская рок-поэзия 1980 – 1990 гг.: к специфике воплощения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: изд-во ТГУ, 2000. – С.84-92.
- 20.Байковский К.Ю. Традиционность символики в песне группы «ДДТ» «На небе вороны» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 1999. – С.127 – 131.
- 21.Бахтин М.М. Литературно-критические статьи /Сост. С.Бочаров и В.Кожин. – М., 1986.
22. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Собр. Соч.– М., 2002.- Т.6. -297с.
23. Белякова С.М. Образ времени в диалектной картине мира. – Тюмень: ТюмГУ, 2005. – 264с.
24. Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве А.Башлачева. – Брянск: Ладомир, 2007 – 292с.
25. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – 350с.
26. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. – М.:Intrada – Изд-во Кулагиной, 2010 – 232с.
- 27.Леви-Строс К. Структурная антропология. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. – 512с.
- 28.Лексина-Цыдендамбаева А.В. Неоромантический импрессионизм» как основа художественного мира Виктора Цоя // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ,1999.- С.97-100
29. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. – СПб., 1999. – 347с.
30. Маркелова О.А. «Я не знаю, как жить, если смерть станет вдруг невозможна...»: Двоемирие время в альбоме Ю.Шевчука «Мир Номер Ноль» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, -2001. –С59-69.
31. Смирнов И. Время Колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. – М.: ИНТО, 1994. -264с.
- 32.Топоров В.И. Пространство и текст// Текст: семантика и структура: Сборник научных трудов. – М.: Наука, 1983. –С.227-284.
33. Аверинцев С., Араб-оглы Э., Ильичев Л. и др. Философский энциклопедический словарь - 2-е изд. – М., 1989. – С.101.
- 34.Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М., 2002. – С.62.
- 35.Шигарева Ю.В. Путешествие по времени// Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, -2000. – С.31-34.

ГЛАВА 3. ДВИЖЕНИЕ, ПУТЬ И ГРАНИЦА КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ХРОНОТОПИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ РОК-ПОЭЗИИ

I

В процессе освоения пространства и времени человек начинает понимать их как закономерно соотносимые категории. Данные категории познаются в рамках непосредственно применяемого когнитивного опыта. Наличие в человеческом сознании связи темпоральных и пространственных отношений в языке ведет к невозможности в некоторых случаях провести между ними границу (концепт границы, преграды). Поскольку категории пространства и времени усваиваются человеком с опорой на определенный чувственный образ, пространственные и временные концепты и отношения оказываются ориентированными на человека как субъект восприятия. Как пишет Ирина Роднянская: «Литературно-поэтический образ своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символическо-идеологическом, ценностном аспекте. ... традиционные пространственные ориентиры ... издавна являются точкой приложения осмысляющих сил в литературно-художественных (и шире – культурных) моделях мира» [44, 487]. Кроме того, пространственно-временные отношения являются одной из универсальных циклообразующих связей. По мнению И.В.Фоменко, «если каждое лирическое стихотворение ... стремится к одномоментности ... , то система таких «точек-стихотворений» воссоздает пространственно-временные представления автора, т.е. его представления о мире и человеке как целостности. Поэтому пространственно-временной континуум может быть рассмотрен как одна из возможностей воплощения авторского мировосприятия» [50, 97].

Воспринимаемое человеком пространство всегда имеет антропоцентрическую ориентацию. Пространство в его стандартно-бытовой разновидности всегда логично воспринимается субъектом действия или же наблюдателем под определенным углом зрения, имеет свою характерную для каждой ситуации точку отсчета, которая может передвигаться вместе с ним.

При постижении времени актуальными признаются характеристики «миг/вечность», «минута/час», «сейчас/тогда», «вчера/сегодня/завтра», «настоящее/прошедшее/будущее». Говоря о соотношении «миг/вечность», следует отметить, что роль таких предельных моментов времени состоит в их значимости как точек соприкосновения и взаимопроникновения времени, т.е. диалектическое единство «миг/вечность» становится точкой перехода, выполняя функцию границы/преграды. Движение же во времени от исходной точки – мига - есть движение в пространстве. Мир, таким образом, становится миром, свободным от временной заданности и необратимости событий. Миг противопоставлен вечности и связан с ней; лирический субъект чаще всего не изображается объективно в миге/вечности, а декларирует свое состояние в них. Идея вечности связана с мыслью о вечности культуры и слова, именно они есть непреходящие носители вечности. Лирическое мгновение может ос-

мысливаться как своего рода срединное пространство, поскольку именно в мгновении происходит взаимоотражение времен.

Отметим, что мифологическое сознание не разделяет пространство и время: «Любое полноценное описание пространства первобытным или архаическим сознанием предполагает определение «здесь – теперь», а не просто «здесь»: пространство и время образуют в этом случае неразрывное единство – хронотоп» [35, 340]. С давних пор время получало описание в терминах пространства. Наличие именно такого смыслового переноса объясняется тем, что «пространственное восприятие мира онтологически предшествует его временному постижению» [57, 94].

Различным типам пространственно-временной организации поэтического произведения соответствуют свои особые образы-символы с закодированной в них семантикой, сформировавшейся исторически, с опорой на литературные традиции, и актуализирующейся при воссоздании определенного пространственно-временного континуума конкретного художественного текста. В связи с этим видится необходимым исследование некоторого набора образов в контексте локально-темпорального смысла.

Образно-тематический состав рок-поэзии представляет собой сложную структуру, тесно взаимодействующую с лейтмотивной системой, где развитие поэтических тем и образов подчинено канонам музыкальной формы и соотносимо с логикой ее образно-тематического развития, поэтому каждый мотив, каждая тема имеет свой особый хронотоп. Мы наблюдаем множество хронотопов, сопологаемых или переплетающихся друг с другом, чередующихся и накладываемых друг на друга, противопоставляемых или включенных друг в друга.

Хронотопы дешифровываются, то есть переводятся в плоскость содержательно-смысловых понятий и оценок: величие – бесславье, значительность – ничтожность, лиричность – драматичность и т.д. Но в процессе деления образов, их дробления, последующего слияния в единый совмещенный образ, при смещении и совмещении разных временных пластов и при монтаже семантических блоков оппозиции зачастую перестают соотноситься и объединяться в новый хронотоп.

Ю.В. Доманский рассматривает пространственно-временной континуум как циклообразующую связь в рок-альбоме. «В целом же пространственно-временные отношения в альбоме могут быть разнородными, однородными, однородными в одном компоненте и разнородными в другом, но в любом случае они воплощают, как и все другие циклообразующие связи, концепцию, представляя частные случаи в системе, создавая тем самым универсальную модель бытия» [24, 110].

Пространственно-временной континуум рок-поэзии, выражаясь терминами точных наук, характеризуются «кризисом сопротивления», обнаруживая «кинематическую вязкость», «диффузию» и «энтропию». Итак, своеобразие хронотопов рок-поэзии в подвижных, размыкающихся границах времени и в бесконечно раскрывающемся пространстве.

II

Мы обращаемся к анализу существующих тенденций и фаз в динамике хронотопа в рок-поэзии (стихи И.Кормильцева и В.Бутусова для «НАУТИЛУСА ПОМПИЛИУСА»).

Любое художественное произведение - это иная действительность, претендующая на статус универсума. Здесь возникает образ мира - «сокращенная Вселенная», в центре которой стоит человек. А Вечность и Космос - это абсолютные макрообразы пространства и времени. Образ Вечности у Кормильцева формируется уже на лексическом уровне: частотность фразы «сегодня как всегда» весьма велика. Образы Вечности и Космоса генетически связаны с мифологической моделью мира. Выделим несколько общих закономерностей функционирования пространства и времени в поэзии «Наутилуса».

1. Малое пространство и время повседневности как концентрированное воплощение Космоса и Вечности.

*этот город убийц, город шлюх и воров
существует покуда мы верим в него
а откроем глаза и его уже нет.
и мы стоим у начала веков
«Матерь богов» [13,314].*

Действительности задан другой масштаб, так как время, в котором живет лирический герой, меряется не по часам, а тысячелетиями. Эта находка - оптимальная реализация фундаментального конструктивного закона искусства, овеществляемого в хронотопе произведения, - закона соотношения современного с Вечным.

2. Соотнесение локального в пространстве и времени сюжета с системой координат Вечности:

*я испытывал время собой
время стерлось и стало другим
податливый гипс простыни
сохранил твою форму тепла
«Эта музыка будет вечной...» [13, 299].*

Предмет материального мира генерирует в себе координаты Вечности, изменяя течение времени. В произведениях социальная модель мира, занимая почти целиком наглядно-зримое пространство и время, все же не герметична, не замкнута в собственной системе координат. Социальный мир здесь окружен ассоциативной аурой, в которой появляются символы Вечности - носители онтологической семантики (для Кормильцева это - небо, зима, река):

*Небо с улыбкой смотрело на них
Сквозь муть и плесень стекла
«Негодяй и ангел» [13, 251].*

3. Тенденция к тесному взаимопроникновению современности с Вечностью. Эта тенденция осуществляется в разных вариантах:

а) освещение современности светом тысячелетий:

*Утро Полины продолжается сто миллиардов лет
«Утро Полины» [13, 285].*

б) перевод современности в «план вечности», выявление вечных парадигм в текучей обыденности:

*эта музыка будет вечной
если я заменю батарейки
«Эта музыка будет вечной» [13, 299].*

в) обнажение экзистенциальной основы в хаосе и суматохе сиюминутного существования человека:

*время стучит нам в темя
костьшками домино
«Идиллия» [13, 221].*

Самым распространенным инструментом сцепления переходящего и вечного, локального и вселенского становится древний библейский миф, точнее авторский образ мифа («Христос, «Прогулки по воде», «Труби, Гавриил»).

Пространственная организация альбомов «Наутилуса Помпилиуса» своеобразна, но есть и общее - соотносительность хронотопов, их иерархия. На первом уровне — пространство, оставшееся в прошлом, образ утраченного.

Далее отметим искусственное сужение или расширение пространства: в стихотворении И. Кормильцева «Город братской любви» пространство города сжимается до размеров квартиры и, более того, до размеров дырки замка («Отбой»). На высшем уровне - соотношение обыденного и сакрального пространств. Субъект повествования занимает особое положение в пространстве; он как будто находится в центре, в некоей точке, из которой пространство разворачивается. Он видит пространство как мифологическую Вселенную:

*Мы лежим под одуванчиковым солнцем
и под нами крутится земля
она больше чем моя голова
в ней хватит места
для тебя и меня
«Люди на холме» [13, 313].*

В каждом стихотворении образы пространства приведены в соответствие с определенными комплексами чувств, переживаний, настроений, со стихией субъективного. Это пространство проницаемое, через него проходит граница, где соприкасаются различные сферы бытия, и осуществляется прорыв, выход человека из мира обыденного в подлинную реальность.

В основе пространственной организации текстов И. Кормильцева – В.Бутусова лежат несколько образов, имеющих мифологические корни. Это образы «пути», «дома», «города», «неба». Они противостоят внешней стихии, хаосу или, наоборот, представляют островок перводанного. В отличие от традиционной символики Дом в концепции Наутилуса - ограниченное пространство: замки-квартиры - крепости, не дающие свободы герою, сменяются дрейфом на льдине, поэтому возникает стремление разрушить его границы, преодолеть замкнутость, вырваться во внешний мир («Наша семья»; «Разлука»).

В художественном мире И. Кормильцева - В. Бутусова особым образом реализуется категория свободы, с чем связаны главные свойства хроното-

па. Принадлежность к Вечности воспринимается читателем как потенциал индивидуальной жизни, в то же время как ее данность. Отсюда, очевидно, ощущение неспешности, свободы перемещения из мира материального, осязаемого в умозрительный. Бред - сон в стихотворении «Дыхание»; «Крылья». В текстах «Наутилуса» созданы три мира (реальный, виртуальный и мифологически-библейский), персонажи которых свободно переходят из одного мира в другой. На этом фоне сама реальность кажется иллюзорной. Мир видений героя представляется пространством его внутреннего «я».

*мне снилось, что Христос воскрес
и жив как я и ты...
«Христос» [13, 288].*

В душе героя реальное и воображаемое пространства совмещаются, сливаются два разнонаправленных потока времени. Вхождение в эти потоки - прохождение через бытие - возврат в ничто. Разрушение границы между реальным и воображаемым миром, постоянные переходы из одного в другой - один из главных принципов организации хронотопа в текстах «Наутилуса». «Серые глыбы снов вижу я наяву» («Квадратные глаза»; «Переход»). Очень часто перемещения лирического героя в пространстве трансформируются в путешествие его во времени и наоборот. Сами же слагаемые пространства и времени, быта и бытия дают в целом великое и вечное, никогда до конца непознаваемое мироздание.

*я так ждал тебя долгих десять тысячелетий
чтоб вернуться с тобой в Атлантиду обратно
«Атлантида» [13, 306].*

Попытки заполнить пустоту вокруг себя, поиск причин «так сложившейся жизни» приводят лирического героя в «ушедшее время», время нереализованное. Необратимость движения из прошлого в будущее утрачивает непреложность в поэтическом мире «Наутилуса». Эти пласты времени в равной степени данность. Отсюда причудливость таких образов, когда состояние «здесь и теперь» включает в себя характеристику явления прошедшего в грамматических категориях настоящего.

*ты обожала цветы
... пой, пой вместе со мной
«К Элоузе» [13, 235].*

В этих условиях идентичности материального и духовного, чувственно воспринимаемого и умозрительного становится художественно оправданным еще одно своеобразное проявление поэтической свободы: происходит сближение движения и покоя.

Лирический герой свободен во времени и пространстве. Именно этим специфичен хронотоп рассматриваемых стихов. Время - пространство беспредельно, однако оно целостно, имеет внутреннюю гармонию и равновесие. Предпосылкой этого является представление о том, что мир есть результат высшего замысла. Отсюда чувство непреложности всего, что происходит внутри субъекта. Своеволие и предрешенность предстают взаимооправданными.

Время лирического героя движется по определенному спиралевидному кругу, который характеризуется разомкнутостью и вертикальностью.

В текстах «Наутилуса» преобладает метареалистический хронотоп, особенностью которого является локализация будущего и прошедшего в системе настоящего. При этом прошлое и будущее извлекаются из временной последовательности, где функционально осуществляли принцип преемственности, и оказываются рядоположными, сосуществующими: «я рождался сто раз и его раз умирал» («Матерь богов»; «Яблокитай»). При этом настоящее осознается не как очередной фрагмент бесконечной жизни человечества, а как некая позиция всенаходимости, опираясь на которую, Бутусов или Кормильцев «вдруг» обнаруживают в пространственном или временном аспекте законченность развития.

О подобном ощущении времени писал М.Бахтин применительно к мифологическому и художественному мышлению разных эпох. В связи с этим выделяется фольклорный хронотоп, характеризующийся «исторической инверсией», когда прошлое предпочитается будущему как более весомое, плотное, идеальное с точки зрения настоящего будущее, как конец бытия, обесценивается (эсхатологизм). Метареалистический, фольклорный хронотоп выстраивает действительность (настоящее) по вертикали. Метареалистический хронотоп - форма функционирования фольклорного хронотопа в литературном процессе. Мы предполагаем, что последний возникает на каждом этапе, когда в общественном сознании идея будущего, совершенного и желанного, оказывается скомпрометирована, и категории цели, идеала, справедливости перенесены в далекое прошлое.

Периодичность возникновения фольклорного хронотопа в художественном мышлении позволяет говорить о переходности современной социокультурной ситуации.

Все эти процессы в хронотопе русского рока свидетельствуют о стремлении ввести кризисную современность в систему временных, общечеловеческих, родовых координат и о тяготении к философскому постижению мира.

III

Взаимодействие пространства и времени находит реализацию в категориальном понятии движения, которое, в свою очередь, воплощается в мотиве дороги, пути.

Т.Щепанская определяет русских как движущийся этнос с самосознанием оседлого [56, 4]. В русской культуре, в том числе и рок-культуре, сформировался обширный пласт, который можно обозначить как культура дороги. В дороге действуют совсем иные законы и правила, нежели дома, и, например, народная традиция подчеркивает их противоположность. Отсюда на первый план выходит задача обнаружения базовых принципов культуры дороги, определяющих специфику ее конкретных элементов, построения предметного мира, миро- и самовосприятия. Знаковые элементы культуры дороги можно рассматривать как систему их культурных кодов. С точки зрения традиций, сама дорога предстает

как сюжетно организованный текст, линейно разворачивающийся от «ухода» до «возвращения». Концепт пути, дороги присутствует на различных уровнях культуры, старой традиционно-народной и интеллектуально-элитарной, в обрядах и ритуалах, в фольклоре различных жанров, в высокой и церковной книжности, в художественных поэтических и прозаических произведениях.

Вся совокупность понятий, образов, символов, связанных идеей пути, языки культур, служащие для передачи этого концептуального комплекса, образуют мифологему пути, неизменно и ощутимо присутствующую в нашем коллективном национальном сознании [52].

Тем не менее, формулируя одну из основных оппозиций текстов русской культуры, исследователи говорят о противопоставленности понятий «дом» – «дорога» [51, 124], а не о противопоставленности понятий дом – путь: последнее представляется возможным, если признать тождество содержаний, стоящих за знаковыми структурами «дорога» и «путь».

В Толковом словаре В. Даля «дорога» определяется как «ездовая полоса; накатанное или нарочно подготовленное различным образом протяжение для езды, для проезда или прохода»; «путь, стезя», «направление и расстояние от места до места». В то же время под дорогой понимается процесс перемещения. С дорогой связан шлейф ассоциаций, распространяющих дорожную образность на прочие сферы бытия. Кроме словарных значений, дорога имеет еще символический смысл. Дорога – «род жизни, образ мыслей, судьба» [22, 473].

Самая распространенная метафора: дорога – это жизнь, образ жизни или стиль жизни. Кроме прочего, дорога – движение, перемещение, изменение жизни. Есть определения дороги через самосознание и состояние личности: дорога как свобода, естественное состояние личности, поиск себя. Существуют определения дороги, специфичные для разных субкультур. Дорога – «цепь уколов на руке заядлого наркомана». Все эти определения находят воплощение и в текстах рок-поэзии.

Несмотря на совпадающие описания значений слов «путь» и «дорога» в словарях, думается, существует различие между ними на концептуальном уровне, отражающееся в метафорическом употреблении этих слов. Так, мы говорим об особом пути России, а не об особой дороге, мы ищем путь к истине, в то время как использование слова «дорога» здесь было бы неуместным, поскольку, говоря о пути, носитель русской культуры представляет направление и конечную точку движения: метафорический жизненный путь заканчивается, дорога жизни же не выступает в контексте «конца». Говоря о значимости пути для структурирования мифопоэтического пространства, В.Н. Топоров дает, в частности, такое определение этого понятия: «Путь – образ связи между двумя отмеченными точками пространства в мифопоэтической и религиозной моделях мира. В пути выделяется начало (исходный пункт), конец пути (цель пути), кульминационный момент пути и некоторые участники пути» [49, 257].

У дороги нет этого смыслового наращивания. О специфике художественного символа дороги писал и Ю.М. Лотман, отмечая, что он «содержит запрет на движение в одном направлении, в котором пространство ограничено («сойти с пути»), и естественность движения в том, в котором подобная граница от-

сутствует» [32, 389]. Как известно, Ю.М.Лотман делил героев русской прозы на героев замкнутого локуса и героев открытого пространства, а последних – на героев «степи» и героев «пути». Герой пути перемещается по определенной пространственно-этической траектории в линейном пространстве. Присущее ему пространство подразумевает запрет на боковое движение. Пребывание в каждой точке пространства (и эквивалентное ему моральное состояние) мыслится как переход в другое, за ним последующее. Линейное пространство обладает признаком заданности направления. Оно не безгранично, а представляет собой обобщенную возможность движения от исходной точки к конечной. Поэтому оно получает темпоральный признак, а движущийся в нем персонаж – черту внутренней эволюции. В отличие от героя пути герой степи не имеет запрета на движение в каком-либо боковом направлении. Более того, вместо движения по заданной траектории здесь подразумевается свободная непредсказуемость направления движения. При этом перемещение героя в моральном пространстве связано не с тем, что он изменяется, а с реализацией внутренних потенций его личности.

Итак, идея движения без очерченного ориентира составляет архетипическую идею русского сознания, реализуясь в разные исторические периоды определенным образом в деятельности или тексте, но сохраняя свой инвариант: представление о самоценности движения, а не цели. Однако думается, что эксплицитно противопоставление пути – дороги не представлено в текстах рок-культуры. Идея вечного движения, не преследующего вечный предел, архетипическая для русского сознания, она не изменяется с идеологическими трансформациями общества.

Рок-н-ролл выступает знаком движения. Определяющий принцип композиции – свободное перемещение субъекта во времени и в пространстве, неожиданность переходов и ассоциаций. В результате возникает эффект исповеди. Идея движения, дороги составляет антиномию покою, стоянию, сну, опустошению. Источником возникновения идеи движения является ощущение конфронтации с окружающей действительностью [37, 41]. Ситуация ухода может быть кризисной или мистической.

*И пальто на гвозде, шарф в рукаве,
И перчатки в карманах шепчут:
«Подожди до утра, до утра...»
Но странный стук зовет в дорогу.
Может – сердце, а может – стук в дверь.
«Стук» В.Цой [17, 353].
Ты выходишь на кухню, но вода здесь горька.
Ты не можешь здесь спать.
Ты не хочешь здесь жить.*

*Утром ты стремишься скорее уйти:
Телефонный звонок как команда – вперед!
«Последний герой» [17, 12].*

С категорией движения непосредственно связан мотив ухода (перемещения) в никуда (другой мир). Поиск способов выхода «из-под гнета» в 70-е – начале 80-х характеризовался еще не активным, как в период перестройки, а пассивным протестом, близким романтическому эскапизму. Саму философию рок-творчества того периода можно определить как «философию ухода». Один из показательных примеров воплощения такой философии – раннее (первая половина 80-х) творчество московской группы «Крематорий». Мотив ухода реализуется в семах «алкоголь» и «смерть». Первый альбом группы, «Корабль дураков» (1977), не дожидаясь наших дней, так как был записан в единственном экземпляре на пленке, магнитный слой которой очень быстро обветшал. К сожалению, о его содержании ничего не известно (сейчас группа перезаписывает данный диск заново), хотя уже по названию можно судить о достаточно высокой образованности и широте авторских взглядов, которые выходят далеко за пределы школьной программы.

Очевидно, что это название навеяно картиной И. Босха «Корабль дураков» (само имя этого художника фигурирует в более поздних текстах). Вероятно, увлечение творчеством Босха инспирировало и появление в образно-поэтической системе «Крематория» темы смерти, ухода в иные миры, которая получает весьма интригующую и даже привлекательную окраску.

Обратим внимание на то, что обряд ухода имеет свойство растягивать и структурировать время. Уход означает изменение положения человека в пространстве, но и самой системы координат. Сборы в дорогу в рок-поэзии либо не представлены, либо изображены весьма скупо: «Я собираю чемодан: мне нельзя отступать» («Растопите снег» [17, 103]). Для Кинчева в такой ситуации важны скорее духовные, а не материальные, вещественные ценности:

*Моя земля! Мой дом! Моя голова!
Воля ветра в груди!
Мои слова! Любовь! Да рокот гитар –
Все, что нужно в пути!
«По барабану» [8, 137].*

Перед дорогой заметна тенденция к свертыванию, а то и разрушению предметного мира, окружавшего человека дома. Этот процесс Т.Щепанская обозначает как дематериализацию [56, 107].

В традиционной системе мировосприятия пространство и время взаимопроводимы, и дорога соединяет в своей семантике то и другое: выражение «всю дорогу» означает «все время». С «уходом» происходит нарастание подвижности. Происходит первый переход «границы» - порога:

*Я выхожу на порог, я слышу стук копыт.
«Растопите снег» [17, 103].*

Итак, в основе метасюжета рок-поэзии лежит мифологема пути-дороги. Значение категории «путь» в рок-поэзии не однозначно.

С одной стороны, это метафорический синоним жизни и творчества, то, что современными словарями определяется следующим образом: «Направление деятельности, развитие кого-либо, чего-либо. ... О жизни человека, ее те-

чении» [20, Стлб. 1756-1757]. У Ю.Шевчука путь ассоциативно связан и определяет судьбу:

*Скоро в путь, я не в силах судьбу отыграть...
«Черный Пес Петербург» [18, 134].*

Насыщенность рок-поэзии лексемами, связанными с пространственными перемещениями, доказывает, что концепт «путь» близок и прямому словарному значению и понимается как «линия движения в какую-либо сторону, к какому-либо месту. ... Образ связи между двумя отмеченными точками в пространстве [20, Стлб. 1756-1757]. Жизненный путь смыкается с перемещениями в пространстве и времени. Это путь из чужого пространства в свое. Этот путь не только труден и опасен, но и бесконечен. Бесконечность и одиночество – это характеристики хаоса в архаической модели мира. Интересен вопрос о цели пути. Для лирического героя Науменко цель неопределенна. Главное совершить акт ухода – уйти от того, что герой не приемлет. Отсюда:

*И я вышел и пошел куда глядели глаза...
«сладкая N» [11, 162].*

Отсутствие конкретизации цели пути - частый мотив в рок-поэзии, параллельно с ним развивается мотив дороги в «никуда»:

*Я ухожу в никуда...
«Шанс» [8, 192].*

Путь в никуда у Кинчева связан с употреблением наркотиков: «Эту жизнь с потрохами// Давно развели под иголку», но чаще встречается образ «пустой дороги», отсутствия дороги как таковой:

*Уезжаю куда-то, не знаю куда.
И не знаю зачем, и не знаю когда.
Мой билет никуда, поезд мой никуда.
Но я все-таки еду один, как всегда.
Вот дорога моя, ей не видно конца.
«Уезжаю куда-то...» [17, 189].
Я лечу по своей земле
Дорогой, которой нет.
«Трасса Е-95» [8, 273].*

Дорога невидима в том смысле, что не обозначена, то есть не включена в знаковую модель мира. Формула пустоты включает и пафос овладения, освоения открывшегося пустого пространства. Пустые и плохие дороги – символ воли, свободы. Традиционно мифологема плохих дорог в литературоведении рассматривается как признак национальной ментальности [56, 109].

Вместе с нормами, стереотипами и прочими формами саморегуляции поведения в дороге утрачивается и социальный статус. Все, чем определяется человек дома: авторитет, умения и репутация, - в дороге теряет значение. Человек здесь Никто и звать его Никак, его социальный статус должен быть сконструирован заново. Отсюда представление о дороге как испытании, выявляющем истинное лицо человека:

*Иди на звук дождя,
Он выведет тебя,*

*Но та ли, та дорога,
И та ли, та земля,
Вы встретились лоб в лоб,
Ты искал его сам.
Да, это твой конец,
И я не в силах помочь.
День ты проиграл,
Посмотрим, как ночь.
В воздухе тает
Ворох надежд и ты сам.
«Где твой билет?» [8, 164].*

Итак, мотив испытания, познания людей и самопознания личности связан с представлением о пути как об экстремальной форме бытия. А дорожные испытания предстают в дискурсе как средство конструирования нового статуса.

В рок-поэзии путь строится по линии все возрастающих трудностей и испытаний. Лирический субъект обретает гармонию в движении, которое является для него высшей ценностью. В конце пути, как это и положено в мифологических и сказочных сюжетах, происходит преображение героя, изменение его статуса.

*И я вернусь домой.
Со щитом, а может быть на щите.
В серебре, а может быть – в нищете.
Но как можно скорей.
«Красно-желтые дни» [17, 354].*

Кроме образа пути встречаются и другие, синонимичные ему образы, обозначающие связь между различными точками сакрального пространства. Возникают ассоциации с волшебной сказкой (в соответствии с работами В.Я.Проппа). И действительно, как и в волшебной сказке, для героя рок-поэзии важен процесс поиска пути:

*Как нам вернуться домой,
Когда мы одни;
Как нам вернуться домой?
Б.Г. [4, 32].*

Однако в волшебной сказке это обязательно путь туда и обратно, причем чаще всего он проходит по горизонтали. В рок-поэзии возможно движение по вертикали и лишь в одну сторону.

Категория движения тесно связана с мотивом выбора пути. Перед лирическим героем рок-поэзии остро стоит проблема самоидентификации, определения своих взаимоотношений с миром и соответственно – выбора пути. Например, в тексте Ю.Наумова «Я не знаю, что мне делать»:

*Играл чужие песни я,
И все мои друзья
Советовали мне искать свое лицо.
И я искал, не зная, что мое начало
В глазах у многих станет концом меня [12, 211].*

К.Кинчев уверен, что «Дорогу выбрал каждый из нас» («Новая кровь») [8, 111] и что «...Я шел своей колеей» («По барабану») [8, 137].

Необычно воспринимает свой путь лирический герой Глеба Самойлова. Этот путь – нечто среднее между «плыть» и «тонуть». С одной стороны, уход в себя, в собственный внутренний мир – это «тонуть». С другой – «к небу идти по золе», через боль и страх – это «плыть». «Плыть» и «тонуть» одновременно: плавание в бездну, в никуда, в чудеса.

Отправляется в Путь и лирический герой программного стихотворения А.Башлачева «Посошок». Среди предметов, которые брали в дорогу наиболее общий, признанный символ дороги и знак статуса путника – посох. «Эх, налеп посошок...». Выпить на посошок – на дорожку. Главная функция посоха – опора. Метафорическое значение – духовная опора. «...зашей мой мешок» – путь сразу определяется необычно, как смертный, начинается с обрядания мертвого. Императив, используемый в начальных строках, обозначает добровольность выбора. Право на выбор пути есть то, что определяет личность. В этом выборе сталкиваются разум и воля. В воле преобладает бесстрашная решимость идти наперекор мнению окружающих, если оно препятствует духовному развитию. Цель пути, по Макаревичу, – «волшебный огонь» («Каждый право имеет»). Выражение «идти на свет» станет для автора символом пути духа.

Мотив пути отражает становление личности лирического героя, его переход от аморфного состояния через инициацию к осознанию своей судьбы. Инициация – один из так называемых «переходных» обрядов, к которым также относятся рождение, брак, посвящение в воины или вожди и, наконец, смерть. Их общий смысл – обретение нового статуса и знания. В мифах, сопровождавших переходные обряды, мог присутствовать мотив странствия, которое воспринималось как «жизненное странствие». Отсюда мотив «зова-ухода». Центральный образ обряда инициации – прохождение через символическую смерть. В этом плане интерес представляет стихотворение В.Цоя «Троллейбус». Возникает образ чудовища, которое персонифицировано в образе троллейбуса в силу урбанистического характера мироощущения рок-поэта.

Мистический ужас передается с помощью ряда деталей: «в кабине нет шофера», «мотор заржавел», «сидим не дыша». Традиционно испуг, связанный с точками пересечения страшных мест, персонифицируется в образах мифологических существ.

Мифологема пути в поэзии И.Кормильцева и В.Бутусова имеет ряд воплощений. Прежде всего, это путешествие в прошлое с целью компенсации утраченного («Атлантида»; «Яблокитай»). Во-вторых, проникновение в то пространство, где находятся сакральные ценности: «Воздух выдержит только тех/ только тех, кто верит в себя» («Воздух»; «Титаник»). Третий путь из чужого пространства в свое; далекое в реальности, в сознании героя оно оказывается близким: перемещение в него мгновенно («Монгольская степь»; «Чужая земля»).

В конце пути происходит преобразование героя, изменение его статуса. Кроме образа пути есть и другие образы, обозначающие связь между различ-

ными точками сакрального пространства: через мост/ путь из одной жизни в другую / или порог / путь «свое - чужое»:

*ты уйдешь, но ты вернешься,
переступив невидимый порог
«Пессимистия» [13, 262].*

Мотивы «дороги» и «встречи» (соприкосновение миров, различных пространственно-временных сфер) исключительно многозначны. Кроме своего прямого назначения - перемещения в пространстве и остановки, паузы в движении - они имеют множество оттенков и общую для всех фрагментов семантику: странствие человека в лабиринте снов и воплощений. Есть в этом странствии неотвратимость пути, «бриллиантовые дороги», которые ведут в никуда. С образом дороги, пути тесно связан и генетически нерасчленим образ странника. Объясняется это тем, что оба они являются персонализацией категории движения. Если для природы покой органичное состояние, то для человека статика - смерть. Его движение и есть единственно возможная форма существования человека и отношения к миру.

*словно странники в ночи
мы по улице прошли
и расстались навсегда
словно странники в ночи
«Странники в ночи» [13,311].*

Категория движения приобретает для Кормильцева / Бутусова значение глобальной философской категории. Странничество как единственно возможная форма бытия противопоставляется статичности. Странничество, кроме буквального понимания его как движения в пространстве, превращается в странничество духа. В текстах возникает антиномия «дорога-покой», «странничество-равнодушие» (В.Бутусов «Пингвинья ревность», «Переезд»).

Итак, образ дороги по своей семантике полифункционален. В нем синкретивно, хотя и достаточно самостоятельно, существуют значения движения, его направленности, оценочные характеристики по отношению к окружающему миру вещей и явлений, создаваемых героем.

Чаще всего герои воспринимают пространство динамически, двигаясь через него. Именно перемещение позволяет увидеть совокупность материальных объектов, расположенных в пространстве и благодаря этому составить наиболее полное представление о нем. Описание пространства может производиться с точки зрения передвигающегося наблюдателя, который выбирает наиболее репрезентативные для данного вида пространства объекты и, определяя ориентацию каждого из них относительно каких-либо других, создает своего рода карту пространства. С движением связано и такое свойство пространства, как чувственная воспринимаемость (оно наблюдаемо, видимо, осязаемо).

*Я шел двенадцать дней
И понял, что окончен путь,
И никого не встречу я.
На сотни лет вперед,*

*Куда я только мог взглянуть,
Лежали серые поля.
«Туманные поля» [9, 22].*

Своеобразие глаголов движения и четкая дифференциация их употребления при описании ситуаций нахождения героев в пути – важные актуализаторы способа восприятия пространства и средства для моделирования концепта. Употребление глаголов «ходить», «идти» наиболее характерно для обозначения передвижения человека по городу:

*Я проходил по бровке
Мокрого тротуара.
«Сквозь толчею Покровки...» [8,66].
Случаи употребления других глаголов редки:
Не знаю сам, зачем, расхристанный и хмурый
По мокрой мостовой ночной Москвы бреду.
«Не знаю сам...» [8,292].*

По лесу герой перемещается пешком, здесь ему доступна свобода: герой ходит босиком, что несвойственно для городской среды. При описании перемещения по лесу – естественному открытому пространству - используются глаголы, свидетельствующие о разнообразных формах и способах движения, блуждать, болтаться, бродить, гулять, заплутать.

Например:

*Сколько ни блуждай, без поводыря
Коэффициент движения равен нулю.
«Дорога в небо» [8, 402].
Я болтаюсь между Ленинградом и Москвой.
Я здесь чужой, я там чужой.
«Энергия» [8, 176].*

Все глаголы, содержащие семы «смена направления, непрерывное движение, отсутствие цели, беспорядочность движения», характеризуют образ жизни героя.

В основе названия песни «Пластун» (из одноименного альбома) Ю.Шевчука лежит выражение ползать по-пластунски («ползать по-пластунски – ползти на локтях, не отрываясь от земли»).

*А я все ползу, ползу, ползу,
Ползу по песку по Невскому,
Ползу по степи Красной площади,
Между черных парадных визжащих колес,
Ползу по глазам обесточенных дам,
Я не человек, я - бешеный пес,*

*Ползу по столбам безразличных возжей,
Ползу, разгребая дерьмо их идей,
Ползу по тоске ночного метро,
Ползу по пивным, ползу по кино.
«Пластун» [18, 46].*

Оно также трактуется автором двояко. В зону авторского внимания попадают такие семантические элементы, как «ползти» и «не отрываясь от земли». Поэт переосмысливает их значение.

В его понимании это не просто конкретное действие и его характеристика, это метафора, которая отражает качественные особенности положения советского человека. Глагольный элемент «ползти» – это единственно возможная форма существования советского сознания. «Ползти» в этом контексте – значит создавать видимость движения. Это действие сомнительно и иллюзорно. Важно, что оно является не только формой существования, но и главной чертой характера человека. Сема «не отрываясь от земли» усиливает деструктивные свойства глагола ползти, так как она указывает на постоянность, неизменность, аксиоматичность такого положения.

Для рок-поэта важно, что выражение «ползать по-пластунски» связано с семантикой войны. Ю. Шевчук, актуализируя мотив войны через образ казака-пластуна, пытается показать, что сознание современного человека зарождается в особом военизированном пространстве и существует по его законам.

Движение не ограничено мотивом пути (дороги) в обычном понимании. Часто это движение не по горизонтали, а по вертикали, некое восхождение или падение. Кроме того, движение и по горизонтали, и по вертикали объединяет полет. Полет всегда воспринимается как позитивный акт, герой стремится к полету как к способу разрыва с негативной землей:

*Твоя дорога в небо.
«Дорога в небо» [8, 402].
Мне будет легко улетать...
Ну, что ты? Смелей! Нам нужно лететь!
«Все от винта!» [2, 22].
Иди ко мне,
Я подниму тебя вверх, я умею летать.
«Ко мне» [8, 58].*

Поэт пытается отождествить себя с птицей и вместе с тем осознает невозможность полета:

*Улететь бы куда белой цаплей! –
Обожжено крыло.
«Ржавая вода» [2, 84].*

Для такого движения часто необходима точка опоры, от которой отталкивается герой, совершая свое движение вверх или вниз. Например, крыша, с которой герой Кинчева находит способ преодолеть ограниченную пространственность города:

*Музыка зовет меня вверх,
Я уже на вершине крыши.
«Лунный вальс» [8, 61].*

По наблюдению Е.Э.Никитиной, мотив падения – один из наиболее частых в русской рок-поэзии [39, 225].

*Камикадзе!
Начал движение вниз.
«Камикадзе» [8, 110].*

Обычно падение обозначает самоубийство, физическое или духовное («Падший ангел» и «Одинокая птица» «Наутилуса»). Процесс падения детально, в ощущениях воспроизведен у Кинчева:

*По безнадежно
Тяжелым уступам
Падают, падают, падают вниз.
Эхом труба
По асфальту ночному
Вдарила, будто ножом под ребро.
Красные брызги,
Молнии, искры!
Кружится,
Кружится,
Падаю!
Все...
«Мелочи, млечно...» [8, 182].*

«Падение вверх» тоже предполагает суицид. В русском языке падение – всегда движение вниз, к земле, т.е. падение означает возвращение субъекта в изначальную среду обитания. В такой логике, считает Е.Э.Никитина, «падение вверх» - это тоже возвращение к началу пути, только оно находится на небе. В стихотворении Б.Гребенщикова «На ее стороне» герой совершает самоубийство. Но он не принадлежит к простым смертным, поэтому падает не вниз, на землю, а в небо:

*Он один остался в живых. Он вышел сквозь контуры двери
Он поднялся на башню. Он вышел в окно
И он сделал три шага – и упал не на землю, а в небо... [5].*

Прыжок с высоты, предшествующий падению, оборачивается взлетом. Таким образом, «падение вверх» - «это и попытка вернуться домой (Г.Самойлов, Е.Чикишев), и средство достижения гармонии (Б.Гребенщиков), и доказательство избранности героя (Б.Гребенщиков, Е.Чикишев)» [39, 228].

Возможность передвижения по воздуху подразумевает наибольшую степень свободы:

*Я умею читать в облаках имена,
Тех, кто способен летать.
«Мое поколение» [8, 103].*

По сути герой переносит точку зрения вверх и переходит тем самым к трехмерному пространству. Полет – наиболее эффективный способ перемещения, свидетельство максимальной раскованности. Мотив полета характерен для А.Башлачева. В стихотворении «Все от винта!» автор признается:

*Я знаю, зачем
Иду по земле.
Мне будет легко улетать [2, 22].*

Мотив полета выступает у Башлачева метафорой смерти. Вообще в семиотических исследованиях дорога предстает как пространственная модель

небытия. Отсюда дорога – метафора и символ смерти. Метафора дороги у Башлачева - способ вербализации идеи смерти.

Весь мир предстает в текстах «Наутилуса» как мир-космос. Важной линией этого мира является небо. Путь к нему (или «в небо») осмысливается как путь к Вечности:

*ты говоришь что небо-
это стена
я говорю, что небо-
это окно
«Небо и трава» [13, 249].*

Небо символизирует окно в иной мир, иное пространство. И поэтому лирический герой стремится в небо, это направление - единственно возможный способ спасения от одиночества, пустоты замкнутого пространства внизу («Железнодорожник», «Крылья»).

*... а поезд на небо уходит все дальше
по лунной дороге уносится прочь,
а поезд на небо увозит отсюда
всех тех, кому можно хоть как-то помочь [13, 215].*

Этот вектор движения лирического героя сохраняется на протяжении всего творчества «Наутилуса» и составляет основу лирического сюжета, но в каждом альбоме он получает свое образное воплощение. Особый интерес в этом плане представляет альбом 1995 года «Крылья». Основной мотив альбома - полет (вокруг него образуется лексико-семантическое гнездо: «полет-птица-крылья-парение» и т.д.). Эти слова многофункциональны. Они чаще всего используются для самоопределения, самохарактеристики.

Герой «крылат». Цена этого качества высока: «Я отдал бы немало за пару крыльев» («Люди», «Человек без имени»).

В окружающем предметном мире ценится и принимается больше всего то, что вбирает в себя способность устремиться ввысь, испытать полет, размах. Крылья - корпоративный знак определения «своих». За этими образами-символами, обозначающими высоту и полет, всегда живет и бьется противостояние земной замкнутости, духовной нищете и убогости. Мотив отрыва от земли, полета традиционен для русской поэзии (М. Цветаева, И. Бродский), но в самом способе поэтического воплощения этого мотива, почти обреченном его приятии Кормильцев-Бутусов неповторимы. Устремление ввысь, полет (вектор движения вверх) имеет прямую антиномию «падение-спуск-сошествие». При этом «верх» и «низ» представляют собой две взаимосвязанных и взаимозависимых оконечности вертикали. Герой стремится вверх, чтобы испытать чувство падения: «подняться вверх, чтобы разбиться» («Одинокая птица»; «Крылья»), «прямо вниз/ туда, откуда мы жадно смотрели на синюю высь («Как падший ангел»; «Наугад»). Падение вниз иногда дублирует полет вверх в стремлении уйти от обыденности:

*возьми меня, возьми
на край земли
от крысиных бегов*

*от мышинной возни
и если есть этот край
мы с него прыгнем вниз
пока мы будем лететь
мы забудем эту жизнь
«Человек без имени» [13, 289].*

Сошествие с небес имеет оттенок мессианства («Сошел на землю Гавриил»/«Труби, Гавриил»; «Погружение»). Мотив неба, таким образом, конкретизируется в других образах-лейтмотивах. Ощущению целостности космического пространства способствует параллель «небо-вода» (и соответствующие им цвета). Мифосозидательную функцию несет здесь горизонтальное членение пространства, основанное на принципе зеркальности: «ты говоришь что небо - это вода» («Небо и трава»; «Крылья»).

Не менее значимы направление движения и наличие ориентиров. Во время передвижения внутри искусственного замкнутого пространства начальная и конечная точки пути обозначены статичными объектами пространства, принадлежащими предметному, вещному миру: «Плыл сном от окна к окну» («Я шел, загорался и гас...» [8, 62]). Предметные координаты ограничивают как пространство, так и Путь, движение, прямую превращая в отрезок. «Наперекорность» как качество движения обнаруживает себя и в направлении пути. Так, Кинчев утверждает движение вспять единственно возможным оппозиционным движением:

*Мы начинаем движение вспять.
Мы устали молчать.
Мы идем, ей, тверже шаг.
Отныне мы станем петь так, и только так.
«Движение вспять» [8, 96].*

Характер движения рок-героя различен, однако часто движение оказывается танцем. «Лунный вальс» танцует лирический герой Кинчева («Лунный вальс»), «танец на улице в дождь» утверждает В.Цой, «пока не увидишь однажды небо без туч» («Танец»). «Мы хотим танцевать» - звучит у Цоя как вызов тем, кто пока «не угробил весь этот мир» («Мы хотим танцевать»). Характер движения лирического героя В.Цоя можно обозначить семой «гулять»:

*Видели ночь.
Гуляли всю ночь до утра.
«Видели ночь» [17, 197].
Гуляю я один, гуляю.
«Бездельник» [17, 22].*

«Гуляние», внешне бесцельное, - ведущий мотив и ряда других текстов Цоя: «Восьмиклассница», «Я иду по улице», «Прогулка романтика».

Другой вариант направления перемещения – это движение из ограниченного пространства в другую пространственную сферу или ментальное перемещение (полет мысли):

*Я лечу прочь от квадрата стены
В сторону перекасти-поля
«Каждую ночь» [8, 262].*

Город, дом, квартира в соответствии с мифопоэтической традицией выступают началом пути, а лес, море как противоположный локус – цель движения или окончание Пути. Для рок-поэзии характерен и мотив возвращения (возвращения к себе), обогащенный опытом, знанием или прозрением:

*Мы шли, мы возвращались домой, мы возвращались домой.
«Солнце встает» [8, 104].
Я опять ухожу в море,
Чтобы снова вернуться в порт.
«Горизонт» [8, 265].*

Возвращение может обернуться новой дорогой.

*Мы придем, но день настанет,
Тесен станет дом родной.
В море нас опять потянет,
Если мы придем домой.
«Путь домой» [9, 225].*

Герой К.Кинчева, понимая, что «прошлого не вернуть», «дорогам приходит конец», и что когда-нибудь он дойдет до конца, уходит в новый путь, путь имеет экзистенциальный характер:

*Я уйду по лунному тракту,
Чтобы продолжить путь.
«Горизонт» [8, 265].*

В мотиве пути следует выделить такие ключевые образы, как инициатор движения, проводник и попутчик.

Интерес представляет то, что является инициатором и проводником движения. Очень часто такой силой становится небо:

*Небо ведет меня
По лабиринтам домов и квартир.
«Я шел, загорался и гас...» [8, 62].*

Взгляд героя направлен вверх – в небо, которое является знаком свободы и простора. Контакт с небом – способ создания вертикали, перехода к трехмерному пространству. Небо, как и звезда, – проводник героя. В насыщенном мифопоэтической символикой контексте неясный символический смысл приобретают и образы, мифологическое значение которых ослаблено, не использовано автором. В этом случае появляется окказиональная символика, выявляющаяся только в данном контексте. Таков, например, образ звезды. Это чрезвычайно многозначный образ: символ высокого, символ верности, но неподвижная звезда – это и символ небытия. Чаще звезда выступает проводником движения.

У Цоя «высокая в небе звезда зовет меня в путь». Впервые появляется образ путеводной звезды в песне «Троллейбус». Далее это значение модифицируется лишь в направлении движения.

*Но высокая в небе звезда зовет меня в путь
«Группа крови»[17, 219].
Ты видишь мою звезду,
Ты веришь, что я пойду.
«Дождь для нас»[17,19].*

Мотив движения, пути, определяемый звездным ориентиром, может осуществляться по двум крестообразным линиям: горизонтали (движение по жизни, движение по миру) и вертикали (движение вверх к звезде, к идеалу и падение вниз). Движение по горизонтали:

*... Прожитых под светом звезды
по имени Солнце.
«Звезда по имени Солнце»[17, 341].*

В этой же песне реализован мифологический сюжет об Икаре и обозначено направление вверх, к свободе. Это движение вверх проявилось в следующих текстах: «Печаль», «Спокойная ночь», «Апрель». Но движение вверх также имеет бинарную оппозицию - падение, это падение звезд («звездопад»), или остановку. Стихотворение «Пой свои песни, пей свои вина, герой» содержит в себе полное движение по горизонтали и вертикали, соединенное со «звездной» символикой, причем именно звезда выступает источником и инициатором движения. Движение по вертикали к звезде символизирует бессмертие, которое завершает жизненный путь в горизонтали:

*И звезда говорит тебе: «Полетим со мной».
Ты делаешь шаг, но она летит вверх, а ты - вниз.
Но однажды тебе вдруг удастся подняться вверх
И ты сам станешь одной из бесчисленных звезд.
И кто-то снова протянет тебе ладонь,
А когда ты умрешь, он примет твой пост [17, 13].*

Устремленность вверх, мотив полета – центральный в альбоме «Крылья» группы «NAUTILUS POMPIIUS» (авторы текстов И.Кормильцев и В. Бутусов). Показательно название альбома: «Крылья» - то, что дает возможность движения вверх, полета.

*где твои крылья
которые нравились мне? [13, 231].*

Крылья – символ свободы, символ духовности, поэтому утрата их в метафорическом плане рождает представление об ограниченности, а в сознании лирического героя альбома потеря крыльев чревата гибелью:

*и если завтра начнется пожар
и все здание будет в огне
мы погибнем без этих крыльев
которые нравились мне [13, 213].*

Таким образом, крылья – единственный проводник в идеальный мир (небо) и способ движения (полета). У Бориса Гребенщикова встречается проводник «крылья», но проводник не движения вверх, полета в небо, а проводник паденья:

*В наше время, когда крылья – это признак паденья...
«Если бы не ты» [4,18].*

В «Полетаем» Глеба Самойлова тоже есть крылья, не менее ненадежные («крылья смятой простыни»), полет на Луну, который возможен только во сне.

Анализируя структуру пространства в альбомах Б.Гребенщикова 90-х годов, М.М.Каспина и В.Я.Малкина отмечают, что в текстах исследуемого автора посредниками (проводниками) могут выступать «во-первых, неодушевленные предметы: самолет, истребитель, ероплан, летающая тарелка, паровоз, пароход и др. На наш взгляд, в более поздних альбомах (начиная с 1995 г.) данные медиаторы начинают преобладать. См. песни: «Самый быстрый самолет» и «Навигатор» (Навигатор), «Истребитель», «Дубровский» и «Великая железнодорожная симфония» (Снежный лев), «Если бы не ты» и «Из Калинина в Тверь» (Лилит) и др. Во-вторых, посредниками могут быть одушевленные существа – рыбы, птицы, звери и некоторые люди. См.: «Ласточка», «Волки и вороны», «Кони беспредела» (Русский альбом), «Юрьев день» (Пески Петербурга), «Удивительный мастер Лукьянов», «Тот, Кто Стережет Баржу» (Навигатор), «Дубровский» и «Максим Лесник» (Снежный лев) и др. Иногда таким медиатором оказывается и сам лирический герой» [27, 151]. Следует заметить, что у Гребенщикова названные неодушевленные предметы доминируют с функцией способов передвижения. Нельзя не согласиться с исследователями в том, что наиболее оригинальны посредники «с другой стороны мира»: мифологические птицы – Сирин, Алконост, Гамаюн из одноименной песни; Евдундоксия и Снандулья («Фикус религиозный»), ангелы и святые.

Еще одним проводником может выступать ветер:

*Ветра постучали в мой дом:
Вставай, мы пришли за тобой.
Оставь этим стенам покой.
Гроза бьет по крыше крылом.
«Печаль» [8, 309].*

Ветер врывается в душу лирического героя Андрея Макаревича, а если ветра нет, то герой просит:

*Я молю, чтоб каплю ветра
Мне послали небеса...
«Штиль» [9, 57].*

Образы ветра и корабля в поэзии А.Макаревича не просто романтические символы, но и проводники в романтический мир:

*И наша лодка
может плыть легко
Мимо
дивных берегов
и островов.
«Люди в лодках» [9, 159].*

Интересное наблюдение делает исследователь Н.А.Шогенцукова: «Б.Г. – своего рода сталкер, проводник, он если и не ведет, то как бы говорит: «Да, путь есть, дорогой этой я уже шел, ты тоже иди, дорога свободна» ... Не это ли вызвало и образ Навигатора, парящего между черных и белых небес, или ощущение: «Я забытый связной в доме чужой любви»? Ведь нелегко быть

сталкером, постоянно пребывающим на чужой территории» [55, 92]. Хотя Гребенщиков отказывается указать вектор движения, все же с понятием Пути для него чаще связана координата «вверх».

Еще один аспект пространственной характеристики – характер спутников. В городе герой одинок среди толпы безразличных или враждебных ему людей. Часто герой не одинок в своем Пути. При этом спутники движения – единомышленники или любимая. В целом выбор попутчиков обусловлен общностью духовных идеалов. Отсюда у многих рок-авторов появляется «мы», указывающее на общность «своих», друзей, единомышленников. Возникает желание – общая судьба на всех: «Пусть один нам будет дальний путь» («Будет день») [9, 92].

На территории открытого пространства проводниками и спутниками могут быть характерные обитатели данного пространства.

*Нас вели поводыри – облака.
«Красное на черном» [8, 92].
Ветер – надежный попутчик,
Если ты с ним заодно.
«Звездный предел» [8, 30].
Ветер движет нами,
Сколько нам осталось дней?
Бить поклоны поздно –
Ветер все сильнее.
«Ветер все сильнее» [9, 287].*

Ветер является универсальным культурно значимым понятием. «Ветер» используется в ряде названий: «Ветер над городом», «Ветер надежд», «На семи ветрах», «Ветер всегда одинок», «Ветер все сильнее» А.Макаревича; «Ветер», «Ветер водит хоровод» К.Кинчева; «Ветры лестниц» Е.Федорова; «Молодые ветра» И.Демьяна; «Мусорный ветер» А.Григоряна. Слово участвует в метафоризации действительности, ассоциируясь со свободной стихией, обладающей свойствами, к которым есть тяга в русском характере. В рок-поэзии фиксируется представление о столь ценимых в ней свойствах – потребности в воле (ключевой концепт русской рок-культуры):

*Вольница – ветер
Солнце в осень уводи,
Брось весною в разгул!
«Ветер» [8, 255].*

Ветер свободы, ветер перемен, свежий ветер и т.д. – названные метафоры коннотируют представление об идее изменения, противопоставленной порабощению домашним бытом.

*Ветер унес
Отдельные здания,
Эти места
Скрыла трава.
Это не просто так,
Это знак:*

*Оставить дом
И войти в весну.
Ветер над городом...
Все случится вновь,
Все еще не поздно.
«Ветер над городом» [9, 238].
Я отчетливо вижу полосу света
Там, где ветер надежды
Наполнит мои паруса.
«Ветер надежды» [9, 264].*

Одним из проводников и одновременно средством движения является поезд. Поезд – посланец-проводник из другой реальности либо вестник смерти. Д.О. Ступников, цитируя «День радости» Б.Гребенщикова, отмечает, что «Б.Г. ...обрел настолько прочную уверенность в наличии запредельного бытия, что может позволить себе ироническую игру некротической символикой. ... смерть для лирического героя – чудесный мир, где все иначе и куда можно попасть лишь по некоей астральной железной дороге. ... Пространство, через которое проходит поезд (в «Великой железнодорожной симфонии»), изначально очень неопределенно: «по свету мчится поезд» - неясно даже, по тому или этому; «есть края, где нет печали» - дуализм оттеняется еще и антонимом «есть – нет»; наконец, «молодым на небе нудно» - действие полностью перенесено в другие сферы. ...

Иногда поезд предстает у Б.Г. чем-то вроде дантовского проводника по иным мирам. Ярчайший пример – саркастически-философский “Духовный паровоз”». [47, 110].

В тексте И.Кормильцева «Железнодорожник» поезд – союзник и спаситель, символизирует духовное раскрепощение, освобождение героя. Само название, по определению Е.В.Корнеевой [30, 74], - метафора человека, стремящегося к освобождению.

Для А.Макаревича проводником движения, перехода в новое состояние мира становится лодка и корабль. В песне «Ночь» мотив ночной переправы через реку есть стремление к переходу в новое состояние. Но если лодка – это проводник для одного человека, то корабль аллегорический проводник движения общества («Корабельная история»).

В поэзии А.Макаревича часто повторяется мотив движения по кругу («Бег по кругу», «Пони», «Паузы»).

Мотивы круга и движения по кругу актуализируются в альбоме Виктора Цоя «45». С.А.Петрова обратила внимание на связь названия альбома с семей «движение по кругу». 45 минут – длительность звучания аудиозаписи – 45 кругов движения минутной стрелки по кругу [41, 81]. Пространство, символизируемое цифрой 4, ассоциативно связано с кругом, а человек (5) – с действиями, т.е. движениями по кругу. В свою очередь, движение по кругу – движение бессмысленное, однообразное представляет собой мир как пустое и одинокое пространство.

Ситуации, через которые проходит герой в текстах альбома, воспринимаются как повторяющиеся изо дня в день. Направление движения можно опередить как путь по кругу, а не назад или вперед, соответственно, время замкнуто, а не линейно. В тексте «Алюминиевые огурцы» путь представлен замкнутой линией. «Здесь тракторы пройдут мои...» и «туда, где...» оказываются одним и тем же местом, где герой сажает «алюминиевые огурцы».

С.А.Петрова отмечает в песне Цоя «Восьмиклассница» спиралевидное движение, которое представлено процессом смены поколений.

В целом путь героя альбома «45» исследователь описывает как «хождение по кругам, при размыкании одного круга создается следующий и так далее, т.е. спиралевидное движение. При том каждый последующий круг шире предыдущего, движение идет от некоего начала – первая песня – статичное время и пространство, пустота и одиночество, - воспринимается как некий ноль, точка отсчета» [41, 87].

Мотив Пути, движения задается и названиями стихотворений: «Вагонные споры» А.Макаревича; «Дорога назад», «Возвращение блудного сына», «Путь наверх» Ю.Наумова; «Электричка», «Троллейбус», «Я иду по улице», «Прогулка романтика», «Закрой за мной дверь», «Место для шага вперед» В.Цоя.

«Названия многих альбомов группы [«Машина времени»] выражают идею движения во времени: «Реки и мосты» (1985): Река, которую уже не вернешь назад – время; и мост над бездной прошлого – творчество; «В добрый час»: Пожелание счастливого пути; «10 лет спустя»: Взгляд на пройденный путь; «Картонные крылья любви» (1996): Истинная любовь может остановить время» [54,29]. Отметим также словосочетания с лексемами, семантически примыкающими к концепту «путь».

В ряде текстов рок-поэтов происходит подведение итогов пути. Так, песня А.Макаревича «По дороге в Непал» представляет собой очерк эволюции, духовный путь единомышленников. Присутствуют образы, символизирующие идеал: далекая страна Непал, свет, горные вершины – то, во что верили, чем жили люди рок-поколения. Но если раньше стремление к идеалу объединяло людей, то теперь, хоть идеал и остался прежним, лирический герой одинок на пути к нему. На Тибет ведет «одиноким, одинокий путь». Мотив движения включает не только физическое перемещение в пространстве, но и движение ментальное: движение к мечте, т.е. развитие, совершенствование.

Так, идея движения от реального к идеальному миру задается как центральная в альбоме Ю.Шевчука «Мир Номер Ноль». Идеальный мир не однозначен: он может восприниматься как сфера, куда герой попадает после смерти, как иное измерение или – что особенно ярко подчеркивается в финальной песне («Герой») – как иное время. Путь от реального к идеальному миру не прост, на пути много замедлений, препятствий и ложных ходов. По определению О.А.Маркеловой, анализирующей циклообразующие факторы в альбоме Ю.Шевчука, уже в первой песне альбома «задаются основные категории реального мира, и в ее финале делается намек на наличие сферы идеального»

[33, 62]. Идеальный мир – не потусторонний, и для входа в него требуется не смерть, а вера в него, способность жить.

Преодоление границ реального мира, устремленность в мир идеальный характерна и для героя текстов группы «Наутилус Помпилиус» (И.Кормильцев, В.Бутусов). Жажда героя прорваться сквозь барьеры связана с движением вверх, в небо, которое предстает и как бездна, отражение водной стихии.

Для лирического героя К.Кинчева ясно, что его Путь – это путь к свету, дорога через силу, агрессию. Нельзя быть тихим созерцателем, когда рушится мир.

*Я иду по своей земле
К небу, которым живу.
«Трасса Е-95» [8, 272].*

Авторское «я» «мечется между землею и небом, между сном и душевным ростом и все-таки, с горестным признанием, принимает веру и свет» [53, 114].

Многочисленные примеры свидетельствуют о том, что в поэтическом мире рок-поэзии все находится в движении – это норма, тогда как статика – отклонение от нормы, бездействие. Более того, даже те вещи (например, ландшафт или части архитектурного сооружения), которые, естественно, мыслятся неподвижными, у авторов рок-поэзии все-таки подаются через движение. В большинстве случаев динамика вносится двойным тропом внутри одного предложения. При субъекте ставится генитивная метафора/адъективная метафора/ творительный сравнения, который/которая согласуется с предикатной метафорой (глаголом перемещения).

Таким образом, движение становится глобальной метафорой, определяющей и существование мира, и ход времени.

*Ты идешь в магазин, головою поник,
Как будто иссяк чистый горный родник.
«Когда твоя девушка больна» [17, 115].*

Обратим внимание, в рок-поэзии используется еще и кинематографическая техника «движущейся живописи». Впечатление всеобщего движения создается и за счет движущейся точки зрения наблюдателя, причем движение субъекта переносится на объект, и тем самым весь мир вокруг оживает («Кафе “Лира”» А.Макаревича). Новизну, неожиданность временных и пространственных образов в художественном мире рок-поэтов определяет неожиданная точка наблюдения за окружающим.

Предметы схвачены наспех, зрительные образы необычны, сняты в случайных ракурсах («Рыбка в банке» А.Макаревича). Они иногда остаются непонятными, пока неясен пункт, с которого был увиден предмет и положение видевшего. Отношения предметов преобразены очень резко.

*Ночь – черная река
Длиной на века,
Смотри, как эта река широка:
Если берега –
Закат и рассвет,*

*То будто дальнего берега нет...
«Ночь» [9, 169].*

Смещаются отношения в пространстве и во времени: последовательное представляется одновременным, разделенное пространством, сближается.

Особенностью концепта «пространство» в поэзии рока является его тесная взаимосвязь с концептом «движение». Чаще всего движение трактуется как метафизический Путь, а пространственная характеристика является важнейшим параметром движения. Типы пространства, моделируемые концептом «движение»: земное, небесное, космическое, точечное, психологическое, мифологическое и культурно-историческое. Эти типы пространства в поэтических текстах могут отрицать друг друга, взаимодействовать, дополнять друг друга при доминанте одного типа пространства.

Таким образом, движение, перемещение является сквозным мотивом в рок-поэзии. Думается, что рок-тексты апеллируют к глубинным структурам сознания носителей русской культуры. Тогда точками апелляции становятся:

- вербализация ценности неограниченного целью движения, через которую реализуется оппозиция подобного движения домашнему быту, расцениваемому как обывательская твердыня:

*я просто хочу быть свободным и точка
но это означает расстаться с семьей
...
что я просто иду
я иду поджигать наш дом
«Наша семья» [13, 249].
Те, кому нечего ждать, отправляются в путь.
Те, кто спасен.
Те, кто спасен.*

*А тем, кто ложится спать, -
Спокойного сна.
Спокойная ночь.
«Спокойная ночь» [17, 217].*

- с идеей неограниченного движения коррелирует базовое понятие простора:

*Перекасти-поле
С Дона, до Ангары,
Где точит камень-шаман
Летописец Байкал.
Перекасти-поле
С лены и до Невы,
Где на рассвете звездой
Я встал!
«Плач» [8, 306].*

- устремленности души в плоскость вертикали соответствует понятие полета, характеризующее тягу русского сознания в некий иной, трансцендентальный мир:

*а поезд на небо уходит все дальше
по лунной дороге уносится прочь
а поезд на небо увозит отсюда
всех тех кому можно хоть как-то помочь
«Железнодорожник» [13, 215].
И звезда говорит тебе: «Полетим со мной».
Ты делаешь шаг, но она летит вверх, а ты – вниз.*

*Но однажды тебе вдруг удастся поднять вверх.
И ты сам станешь одной из бесчисленных звезд.
«Пой свои песни...» [17, 13].*

Таким образом, можно констатировать, что дорога без конца как национальная идея находит воплощение и в корпусе рок-текстов.

IV

Граница – один из континуумов пространства. Она не всегда предстает как нечто очевидное и не всегда действительно жестко отделяет бытие данного объекта от его небытия. В самом деле, «граница и через нее определение (как в мысли, так и в реальности) дает сущему быть сущим, не расплываясь в недифференцированном хаосе. Граница же сущего не может быть основана лишь на том, что нечто. Иное для сущего отделяет, отрезает себя от него: это двунаправленный процесс, который связывает и разделяет одновременно сущее и Иное» [25, 324].

Любая граница как разделяет два предмета, так и является местом их соединения, то есть является порогом, находящимся между ними. Для того, чтобы преодолеть этот порог (преграду), требуется определенное усилие. Между предметами, не имеющими друг к другу отношения, границы нет. Поэтому всякая граница диалектична (в гегелевском смысле этого слова), амбивалентна, соединяет в себе противоположные значения.

Далее можно предположить, что отношение к границам в искусстве прямо связано с отношением к границам в господствующем мировоззрении. Через отношение к границам реализуются важнейшие моменты любого мировоззрения: а именно отношение к таким важнейшим понятиям, как любовь и смерть - понимая первую как отношение к ситуации перехода границы между людьми, а вторую - как границу самой жизни.

Через отношение к границам реализуется схема «человек-мир» (субъект-объект), характер восприятия пространства и т. д. Возможно, что отношение к границам есть универсальная категория описания культурных моделей. Граница, как предметная преграда, связанная с особыми состояниями лирических субъекта и объекта, отделяет два локуса, различных с точки зрения характери-

стики «статичное/динамичное». Хронотопические структуры – динамичное время лирического субъекта и перманентная статичность пространства объекта.

Реализация данной пространственно-временной модели осуществляется в той или иной мере во многих поэтических рок-текстах. Между локально-темпоральными образованиями существует граница, которая сама по себе становится предметом художественной рефлексии поэтов. Граница чаще всего осмысливается как преграда, но в ряде случаев выступает своеобразным проводником из пространства в пространство, от времени к времени.

Движение в пространстве теснейшим образом связано с движением во времени - без движения во времени не может быть движения в пространстве, следовательно, среди общего числа границ можно выделить границы временные и пространственные. Граница – это либо некое посредническое пространство, своего рода «тамбур», как серая полоса между чёрным и белым, как кистище у католиков. Герой в процессе пересечения такой границы оказывается ни в первом, ни во втором мире, а между ними: он уже покинул первый, но еще не вошел во второй. Либо это тонкая черта, переступив которую, можно сразу оказаться в ином пространстве, как резкая грань между чёрным и белым, как тонкая линия между раем и адом у православных христиан.

К числу наиболее частотных разновидностей границы можно отнести следующие:

1.Окно/стекло – минимальная линейная пограничная структура, изолирующая локус лирического субъекта от проникновения в его пространство;

2.Зеркало на границе двух миров являет собой сакральное пространственное отражение бытия, когда субъект и объект отчетливо противопоставлены друг другу в вербальном и семантическом выражении;

3.Глаз/зрачок смещает пространственно-временную границу, приближая ее к лирическому субъекту вплотную, что позволяет получить картину мира, не искаженную дополнительными преградами;

4.Земля/пыль являет собой сакральный образ с константным значением преграды между миром живых и мертвых;

5.Дверь;

6.Сон – граница, пересечение которой приводит не только в иные миры, но и в любые времена, как и во вневременье. Выступает и как проводник;

7.Некоторые природные явления: свет, снег, ветер, дождь, небо - выступают инвариантами эмоциональных переживаний лирического субъекта, в чем проявляется наличие антропоцентризма как целостного принципа локально-темпорального восприятия действительности;

8.Смерть;

9.Алкоголь и наркотики способны перенести в любой пространственно-темпоральный локус, служат преградой и одновременно проводником.

Пограничным воплощениям присущи такие свойства, как непреодолимость, визуальная проницаемость, возможно нефиксированное положение в пространстве - способность перемещаться на грани двух локусов. Среди пограничных явлений можно выделить вещественные и ментальные, хотя, как покажем далее, такое деление весьма условно.

Архетипическими образами границы пространства являются окно и дверь. Именно дверь и окно способствуют преодолению ограниченности, так как объединяют замкнутый мир комнаты с разомкнутым внешним миром, являются посредническими, медиативными пространствами [45,137]. Реализация значений разграничения, соединения зависит от состояния окна и двери: закрытые – разграничение, открытые – соединение. В роли прохода между внешним миром и внутренним пространством дома могут использоваться и окно, и дверь:

*И теперь вы закрыли дверь,
Закрыли окна, но я все равно войду к вам.
«Доктор Франкенштейн» [8, 234].*

В человеческом подсознании издавна к окну образовалось иное отношение, чем к другим архитектурным элементам дома. Хрупкий мир окна способен как отгораживать человека от действительности («Но ты меня не жди/Я – за оконным стеклом» П.Мамонов [10, 49]), так и широко открывать свои створки навстречу ей, выстраивая гармоничные взаимоотношения с внешним миром.

При исследовании окна как места пересечения границы актуализируется либо мотив вторжения, нарушения конфиденциальности, на страже которой и стоит окно (ср. общеязыковые сочетания «влезть в окно» и «войти в дверь»), либо мотив Окна как символа прорыва в неведомое, поэтического вдохновения, реже – смерти. Выход через окно предполагает полет вверх или вдаль, путь в иное пространство, иной мир, т.е. окно выступает границей, перейдя которую обретаешь свободу (К.Кинчев «По земле песней лететь от окна к окну...», «Пасынок звезд» [8, 346]). У И.Кормильцева окно – и граница пространства, и выход за его пределы («Крылья», «Железнодорожник», «Небо и трава», «Клетка», «Человек на Луне»). «Я знал одну женщину, она всегда выходила в окно» («Титаник» [13, 284]). Потому весьма значима реакция героев на окно:

*я вижу – ты боишься открытых окон
и верхних этажей
«Крылья» [13, 231].
человек на Луне посылает мне свой привет
я открою окно и подставлю пустой стакан,
он нальет мне в него обжигающий лунный джин
к утру я вновь буду пьян
к утру я забуду
«Человек на Луне» [13, 290].*

Забудет лирический герой именно то, что он несвободен, как несвободен человек на Луне, который «устал быть чужим лицом, улыбаться по воле хозяйки Луны». Трагизм положения героев в тексте «Дыхание» обусловлен именно заключенностью в замкнутом пространстве и отсутствием выхода – окна.

Окно может выступать в функции точки обзора, глаза дома, по определению В.Топорова, «неусыпающее око» [48, 250]. Отсюда, из окна герой наблюдает жизнь города:

*Я люблю окно,
Из окна виден день.
А ночью видна ночь.
«Мы вместе» [8, 166].
Из окна виден дом,
И еще виден сад,
И еще монумент...
«Карантин» [8,155].
Я смотрю в окно –
Заняты лучше нет,
Я смотрю в окно
И вижу целый свет...
«Я смотрю в окно» [9, 16].
Открой свое окно,
Взгляни на мир...
«Гуманные поля» [9, 22].*

Окно, даже закрытое, остается проницаемым с обеих сторон благодаря прозрачности стекла, оно позволяет если не слышать или чувствовать, то хотя бы видеть происходящее вне помещения и, наоборот, внутри него.

Восприятие окна в рок-поэзии содержит мифопоэтические традиции и функции (А.Макаревич «Три окна»). Окно как нерегламентированный вход в дом (вместо двери), согласно мифопоэтической традиции, используется нечистой силой и смертью. В древности окна были самым уязвимым местом, через которое могли проникнуть чужие глаза, через которые зло магического свойства могло войти в дом. Глаза по ту сторону окна обычно воспринимаются как опасность, это своего рода несанкционированный доступ к личному пространству человека. Взгляд «извне» пугает, устрашает, вызывает беспокойство:

*Я могу предвидеть,
но не могу предсказать.
Но если ты вдруг увидишь
мои глаза в своем окне
Знай, я пришел помешать тебе спать.
«Мое поколение» [8, 102].*

Окна (причем «узкие» или просто «щели») могут служить входом/выходом для хтонических существ или их подобий:

*Проникший в щели конвой
заклеит окна травой,
Нас поведут на убой.
«Особый резон» [7, 3].*

Хтонические существа (от греч. χθών - «земля, почва») во многих религиях и мифологиях изначально олицетворяли собой дикую природную мощь земли, подземное царство. В данном тексте свойства таких мистических су-

ществ переносятся на людей. Скорее всего, под конвоем подразумеваются люди военные, которые многими представителями андеграунда воспринимались в те годы (стихотворение написано в 1987 году) как служители враждебной тоталитарной системы, подавляющие свободу и свободное творчество.

Во избежание вторжений нечистой силы окно издревле окружалось оберегами: наличники русских изб изобиловали солярной символикой, призванной отгонять оборотней и «дурной глаз», ассоциировавшийся с «глазами ножи». В мифологической традиции окна - это мост между миром живых и миром духов, поэтому первоначально окна выходили во двор. Стена, где находились окна, называлась «лицом дома». К этому названию восходит этимология слова «наличники». Через окно смотрят, но не выходят. Прохождение через окно считалось дурным знаком: влетевшая в окно птица предвещала болезнь или смерть кого-то из родных (вспомним также средневековый обряд с выносом «нечистого» покойника).

Исходя из этих древних представлений, образ Окна в рок-текстах часто оказывается связан с суицидальными мотивами:

*А пока вода-вода
кап-кап-каплю
лупит дробью
в стекло,
улететь бы куда белой цаплю!
«Ржавая вода» [2, 84].*

Такая связь окон с идеей смерти становится более понятной, если учесть этимологию слова окно (ср. др.-исл. хesji «окно» и т.п.) и представления о смерти (или сне) как о закрывании глаз (ср. игру в «прятки», в основе которой лежит ритуальный образ смерти); универсальный мотив слепоты героя и ритуальный запрет смотреть (=выглядывать в окно), нарушение которого приводит к гибели [46,468].

Однако и эти древние языческие представления в современной поэзии трансформировались, и наряду с архаическим пониманием окна как нерегламентированного выхода встречается абсолютно противоположный образ «окно – дверь». Во многих текстах исследуемых авторов оппозиция дверей и окон, где окно преимущественно служит для пропуска света, а дверь для пропуска телесных предметов, бывает весьма условна. И окно, и дверь есть, прежде всего, феномены перехода через границу, в силу чего они оказываются функционально взаимозаменяемыми. Строго говоря, «окно производно от двери, причем не только в сущностном, но и в утилитарном смысле. Это та же поворачивающаяся в петлях и запирающаяся на щеколду дверь. Ставни (приставленные снаружи дверцы) и форточка (дверь в окне) лишь подчеркивают эту производность» [42, 16].

Если в фольклоре окно – нерегламентируемый вход в дом и используется, соответственно, нечистой силой и смертью, представителями враждебного мира, то в рок-поэзии оно может восприниматься как посредник для контакта со всеми без исключения силами природы.

*И мне хотелось, чтобы город чувствовал небо
Каждым нервом, каждым окном.
«Танцевать» [8, 73].
Я ухожу туда, где небо
Веткой бьет в окно
«Все решено» [8, 295].*

В поэзии Константина Кинчева в функции выхода предпочтение зачастую отдаётся окну: если оно есть, то без двери вполне можно обойтись, но не наоборот. Выход из окна предполагает полёт вверх или вдаль, путь в принципиально иное – воздушное пространство, где человеку доступен и иной способ перемещения:

*когда они окружили дом
и в каждой руке был ствол
он вышел в окно
с красной розой в руке
и по воздуху плавно пошел
«Воздух» [13, 204].
И так хочется прыгнуть
В открытый пролёт,
Но утро уже зевает из окон,
Утро встаёт.
«Для тех, кто свалился с луны» [8, 286].*

Таким образом, теперь окно может выполнять функцию альтернативного выхода, который не связан с мотивами смерти.

При рассмотрении окна в функции проводника, самым распространенным в языке является общекультурный образ окна как глаза. Это то, через что смотрят, проводник света, отсюда символика окна как образа света, ясности, сверхвидимости, которые позволяют установить связь человека, его души с солнцем, небесными светилами, богом. Окно связано с другим оком - с солнцем. Они соприродны и единосущны как носители света [35, 254]:

*Жарко по ночам небесам,
Зыбко по ветрам парусам,
Солнышко залезет в окно,
Будет хорошо и светло.
«Кролю» [7, 3].*

Иногда окно выступает проводником взгляда не изнутри, а извне:

*Снова утро прожектором бьет из окна...
«Странная сказка» [17, 344].*

Очень частотным в рок-поэзии и в литературе вообще является образ окна-путеводителя. Если точнее, не само окно помогает герою в пути, а свет, который виден издалека. Светящееся окно ассоциируется с библейским мотивом путеводной звезды:

*Ночные окна мне освещают путь,
Молчание улиц мне не даёт уснуть,
Я вижу крыши сквозь линии фонарей.*

*Сегодня в небе только ночь, и я пою ей.
«Ночные окна» [8, 190].*

Свежий воздух, пространство по ту сторону Окна являются источниками вдохновения:

*Каждую ночь
Я открываю конверт окна,
Письма пока не написанных песен
Читаю на стекле
«Каждую ночь» [8, 259].
– и ощущения комфорта:
И мне казалось, будто я давно там,
Где прохлада и смех,
И мне казалось, что моё окно
Открыто для всех.
«Перекресток» [8, 304].*

Сходную с окном функцию в творчестве Б.Гребенщикова выполняет стекло:

*И с той стороны стекла
Я искал то, чего с этой нет.
«Возвращение домой» Б.Гребенщиков [4, 27].*

В тексте А.Макаревича «Хрустальный город» функции закрытых окон выполняют зеркала: «...вместо окон/ Я видел только зеркала» [9, 29].

Граница окна часто может быть перекрыта:

*Через пень колоду сдавали
Да окно решеткой крестили
«Некому березу заломати» [2, 17].
Я так хотел,
Чтобы облако меня унесло,
Но облака
Я ловил через закрытое окно.
«Картонный дом» [8, 186].*

Таким образом, существенной особенностью функции окна - как основной, так и расширенной, - является то, что она насыщена рядом запретов. Окно должно позволять видеть наружу, но скрывать находящегося внутри. Оно должно не только освещать, но и позволять отграничиваться от света, мочь не только вентилировать помещение, но и изолировать его от неприятных внешних запахов и.т.д. Особенно это касается прохода через окно человека. Этот проход нерегламентирован, запрещён и вместе с тем всегда должен быть возможен на случай экстремальной ситуации.

То есть окно - символ оппозиций, таких, как внешний - внутренний, видимый - невидимый, открытый - закрытый, безопасный - опасный... Это также символ прорыва в неведомое, в другой мир.

Интересен образ зеркала у Кинчева: «вода – зеркало неба» («Слезы звезд»). С одной стороны, он содержит сему «отражение неба в воде», что традиционно, с другой, зеркальная гладь воды – граница в другой мир, но граница

зыбкая, обманная, непрочная. Отражение в ней мира неба – условно, попытка пересечь эту границу приводит к разрушению отражаемого мира, а героя может привести к гибели. У К.Никольского «в зеркале видно, кто и как жил», ибо «зеркало мира» - душа поэта («Зеркало мира» [14, 93]).

В качестве границы реального и придуманного мира у И.Кормильцева выступает экран. На экране – идеальное представление о любви («любовь – это взгляд с экрана»), а в жизни – «будничные утренние драмы» («Взгляд с экрана» [13, 201]). Необычный образ границы двух миров возникает в стихотворении А.Башлачева «Некому березу заломати»: «Ледяные черные дыры – окна параллельного мира» [2, 16].

Дверь — часть жилища, связанная с символикой границы и с семантикой входа и выхода. Дверь относится к границе жилого пространства, обеспечивая его связь с внешним миром и защиту от него. В славянской мифологии по ряду признаков дверь противопоставлена окну, что проявляется в обычае выносить покойника (или только «нечистого» покойника, колдуна) не через дверь, а через окно (или специально проделанный проем в стене) [21, 5].

«Положительная» семантика двери находит параллель в ее христианской трактовке как входа в царствие небесное, в эпитетах «Дверь Спасения», относящейся к Богородице («Радуйся, двери едина...») или Христу («единая Дверь Спасения»), а также в соответствующем оформлении Царских врат в храме.

Дверь – вещь особенная. Будучи феноменом перехода через границу, она связывает пространства вещей, причем двояко: отпирая и запирая границу. Впуская, дверь открывает доступ к другим вещам, запирая, она охраняет их от посягательства. Дверь является дырой, а дыра – дверью. То есть для того, чтобы дверь вообще имела место, необходимо разжатие структуры, простой акт ее впускающе–выпускающего раскрытия. Но для того, чтобы дыра стала дверью, должно быть выполнено еще одно условие – собственно сам акт перехода за, трансцензус. Иными словами, онтическое понятие двери как места раскрытия структуры должно быть дополнено ее онтологическим анализом как места перехода через границу. В этом переходе есть событие двери. Дверь способствует преодолению ограниченности, т.к. объединяет замкнутый мир комнаты, здания с разомкнутым внешним миром, является посредническим, «медиативным» пространством [42, 13].

*И комнату смеха от камеры пыток
До сих пор отделяет дверь.
«Тоталитарный рэп» [8,159].*

Если в тексте вербально не выражена сема «выход», то указание на замыкание границ все же присутствует:

*Встань встань в проеме двери
Как медное изваянье
Как бронзовое распятье
Встань встань в проеме двери
«Золотое пятно» [13, 219].*

Образ закрытой двери часто применяется рок-авторами как символ отчуждения, одиночества, ненужности лирического героя («Двери» А.Макаревича

[9, 91]). Интересно, что традиционный выход через дверь несет либо бытовую нагрузку, либо оттенок разрыва, ухода в мир враждебный, в никуда:

*Сколько было тех, кто шагнул за дверь
На моих глазах. Где они теперь?
«Черная метка» [8, 116].*

Герой-аутсайдер, один из наиболее распространенных типов лирического героя в рок-поэзии, оказывается либо в полном одиночестве, либо в узком кругу таких же отвергнутых и непонятых людей. Запертая дверь – это своего рода социальная граница между «своими» и «чужими», «сытыми» и «свободными», «поэтами» и «толпой».

*Меня ждет на улице дождь.
Их ждет дома обед.
Закрой за мной дверь.
Я уйду.
«Закрой за мной дверь, я уйду» [17, 218].*

В других случаях закрытая дверь может обозначать препятствие на пути к желаемому, препятствие, которое нужно (и можно) преодолеть для достижения цели:

*И, казалось, вот-вот
Заскрипят и откроются
Мертвые двери.
Я войду во вчера,
Я вернусь,
Словно с дальнего фронта домой.
«Посвящение В.Высоцкому» [9, 119].*

В то же время закрытая дверь может выполнять «защитительную» функцию, т.к. разграничивает уют и безопасность жилища и опасности внешнего мира.

*Уют квартир чужого дома.
Тепло дверей, запертых на ключ.
«Ночные окна» [8, 190].*

У защитной функции двери есть и обратная сторона: дверь прячет от реальности, от Поступка:

*Я сам из тех,
Кто спрятался за дверь.
Кто мог идти,
Но дальше не идет.
«Я сам из тех» [14, 103].*

В процессе совершенствования функции охранения дверь постепенно приобретает ту оснастку, которая затем, эмансипируясь от собственно технической стороны дела, прочно входит в символику двери. Посаженная на поворотные петли, дверь становится воротами (от глагола «вращать»). Оснащенная всевозможными щеколдами, засовами и замками, она становится затвором (крепостью).

*Я заколачиваю двери, отпускаю злых голодных псов
С цепей на волю –
Некуда деваться, нам остались только сбитые коленки...
«Стервенею» [7, 3].*

Закрытая дверь – препятствие не только для физических тел, но и для всего того, что представляет мир «задверия»: свет, звуки и т.д.:

*А ты кидай свои слова в мою прорубь,
Ты кидай свои ножи в мои двери,
Свой горох кидай горстями в мои стены,
Свои зёрна в зараженную почву.
«Рижская» [7, 31].*

Не сложно догадаться, что все предложенные действия безрезультатны, ведь героиня недосыгаема, она за границей, за дверью, которую нельзя открыть.

В рамках христианской культуры обычно только главная дверь, освященная специальным ритуалом или же ориентированная в благоприятном направлении, является местом регламентированного перехода. Регламентированный переход обозначает чистое, непорочное, светлое, легкое перенесение. То есть при вторжении в сферу сакрального дверь оказывается скорее проводником, нежели препятствием. Дверь в сакральный мир обычно держится открытой. Она и образуется как простое раскрытие сокрытого – как откровение. Однако в исследуемом нами материале дверь в сакральный мир оказывается серьезным препятствием, порой даже непреодолимым:

*Каждый третий не мертв и не жив,
Каждый пятый по подвигам зверь.
Не достроив и недолбив,
Лбами долбим закрытую дверь.
Причитаем да долю клянем:
«Что нам делать, и кто виноват?»,
По пожару все пляшем с огнем,
Поджигая вокруг все подряд.
«Без креста» [8, 133].*

Открытая дверь в контексте современной русской рок-поэзии может выступать в своем классическом значении: надежда, ожидание:

*Пора открывать дверь.
Пора зажигать свет.
Пора уходить прочь.
Пора.
«Пора» [17, 98].*

Хлопнуть дверью – то же самое, что открыть дверь пинком (формула бесцеремонного вторжения). Разница только в направлении движения. Пинок в дверь – не просто brutальное нарушение границы, ее символический взлом. Это, прежде всего, демонстрация своего пренебрежения к задверью.

*Мы выходим сами, а назад выводят,
А я желаю выйти, хлопнув дверью,*

*Как, нагрубив учительнице в школе,
Врубаешься в невиданную круть.*

«Фонетический фон или слово про слова» [7, 45].

Пересечение границы требует прав, которые либо получают (испрашивают), либо берут сами. Переступание через порог делает нас виновными. Несанкционированный вход может быть квалифицирован как административное (или какое-либо другое) нарушение, а взлом – как уголовное преступление. Вот почему даже в открытую дверь ломятся или стучат. В преддверии герой сталкивается с областью запретов, ибо здесь царят нужда и любопытство. Замок, наложенный на дверь, а также прочие атрибуты ограниченного доступа – цепной пес, звонок и камеры слежения – конституируют дверь как привилегированный и вожделенный объект, а преддверие – как место объявления тайных желаний и явных запретов.

Ключевым моментом преддверного существования, таким образом, становится общение с замком или привратником [42, 21]. В лице привратника (чудища или человека) мы находим дверного медиума, в ментальную среду которого вмонтирована программа распознавания «свой / чужой» и инструкция «впустить / не впустить»:

Управляемый зверь у дверей

На чужом языке говорит

И ему не нужна моя речь.

Отпустите меня.

«Чужой дом» [7, 34].

Итак, дверь сбывается в переходе, в частности в перешагивании через порог, который символизирует собой дискретную область границы. Перешагивание есть акт дискредитации порога (границы).

Главным пространственным ограничителем и основным препятствием в городе является стена. Этот образ является концептуально важным. Контурно дом очерчен стенами, да и само здание потому и здание, что держится, стоит благодаря стенам. Более того, эта «земная закреплённость», а значит – прочность, стойкость – превращает «стены» в символ надёжности, непоколебимости:

А ты кидай свои слова в мою прорубь

Ты кидай свои ножи в мои двери

Свой горох кидай горстями в мои стены

Свои зерна - в заражённую почву

«Рижская» [7, 26].

Исходя из данной символики, стена может выполнять охранительную функцию. Стена – надёжная защита. Стена становится укрытием в случае опасности, но переизбыток стен и привычка к ним может сформировать своеобразный культ стены – как заслона, постепенно поработавшего и расслабляющего волю:

Здесь так приятно заниматься производством стен.

Чем выше стены, тем надёжнее заслон.

Процесс строительства определяет фронт работ.

Я тоже что-то строю, но не знаю для кого.

«Хозяин» [8, 164].

Именно стены создают рамки, в которые должна укладываться жизнь горожанина, определяют ту область, где человек свободен только относительно:

*Мой дом без окон,
Сплошная стена.
Я прошу неба,
Я прошу окна.
«Компромисс» [8, 141].*

При этом речь идет о стенах жилища, которые ассоциируются с крепостными стенами, труднопреодолимыми и мощными, а также возникает ассоциация с тюремной стеной, которая воспринимается как символ несвободы.

*Кто-то очень похожий на стены
Давит меня собой.
«Воздух» [8, 294].*

Наиболее распространенный в рок-поэзии мотив, связанный со стеной, – это мотив несвободы и психологического давления:

*Мы под прицелом тысяч ваших фраз,
А вы за стенкой, рухнувшей на нас...
Она на куче рук, сердец и глаз,
А я по горло в них, и в вас, и в нас...
«Мы по колено» [7, 42].
Черно-красный - мой цвет,
Но он выбран, увы, не мной.
Кто-то очень похожий на стены
Давит меня собой.
«Воздух» [8, 294].
И некая стена, как из стекла,
Нас разделяла. Становилась толще.
«И.Саульскому» [9, 124].*

Стена – препятствие труднопреодолимое. Окно можно разбить, дверь выбить, и то, и другое можно открыть, а вот разрушить стену – задача не из легких, справиться с ней могут очень немногие

В мегаполисе разрушается живая связь человека с миром. Обезличивание же приводит к утрате ценности жизни. Попытка преодолеть влияние мегаполиса, вырваться из-под его давления ярко видна в поэзии Константина Кинчева:

*Каждую ночь
Я лечу прочь от квадрата стены
В сторону перекасти-поля.
Эй, кто со мной?
«Каждую ночь» [8, 259].*

Здесь происходит ещё большее сужение, ограничение пространства со всех сторон. Внутри помещения герой ощущает недостаток не только простора и обзора, но и воздуха. Постоянная окружённость стенами не удовлетворяет человека:

*А ты каждую ночь
Мечешься в панцире стен,
К потолку сведя своё небо,
«Каждую ночь» [8, 259].*

Отсюда возникает страх перед стеной, например, у А. Григоряна: «Я боюсь стен...» («Клаустрофобия» [6, 288]).

Стену трудно устранить, но её можно попытаться обойти, здесь в связи с необходимостью преодоления преграды актуализируется идея движения, ведь «стена не преграда для тех, кто в пути» (К. Кинчев «Кибитка»), главное сделать «искренний шаг сквозь индустрию стен» (К. Кинчев «Доктор буги»).

Аналогом стены как границы в рамках урбанистической рок-поэзии может выступать витрина:

*Среди зеркал и белых стен,
Среди искусственных цветов
Витрины ходит манекен,
Молчаливый мираж.
«Манекен» [8, 70].*

Витрина – явление относительно недавнее. Эта стеклянная стена, несмотря на свою прозрачность, тоже является границей: она разделяет мир городских жителей и мир искусственной, технократичной красоты и богатства. Это «жизнь в стеклах» (В. Цой), растворяющая личность героя, размывающая границу между реальностью и ирреальностью, движущимся бытием и абсолютной неподвижностью. Искусственная жизнь характеризуется предельной запрограммированностью и автоматизмом:

*Я знаю, что здесь пройдет моя жизнь,
Жизнь в стеклах витрин.
Я растворяюсь в стеклах витрин.
«Жизнь в стеклах» [17, 213].*

Человек в городе ограничен стенами, стеклом, витринами. «Закройте город. Нужен еще кто-то, чтобы замкнуть кольцо» (К. Кинчев «Волна»). Это мир тотального засилья техники. Антропогенный ландшафт наступает на живую природу и, как правило, приводит к ее гибели.

Стена - граница, которая, как кажется, единственная из всех не может стать путем. В дверь можно войти, порог перешагнуть, из окна вылезти. Стена же более однозначна. Открыв принцип границы и взяв за образец ее фундаментальный вариант - землю, человек создал стену - границу в чистом виде. «Поставить к стенке» - выражение всем понятное и закрепившееся в языке не случайно. Стена - не событие. Это препятствие, предел, конец пути, абсолютная граница - смерть.

*Украсить интерьеры и повиснуть на стене:
Нарушить геометрию квадратных потолков
В сверкающих обоях вбить голым кирпичом
Тенью бездомной
«Продано» [7, 35]*

*Кнут, да окрик,
Стенка, да курок.
Привела дорога в острог.
«Три дороги» [8, 406].*

Стена усугубляет закрытость во внешний мир, она замыкает того, кто «за стеной», «у стены», и в процессе разрушительной авторефлексии (стена «возвращает к себе», а значит – не дает выхода, сковывает и убивает движение) еще сильнее его (их) охватывает, пленит эта гибельность.

В художественной системе многих рок-поэтов находит воплощение урбанистическое сознание. Одно из его проявлений – это создание специфической оппозиции «Стены/Крыши». Как члены данной оппозиции, стены связаны с землей (несвобода, связанность), а Крыши – с небом (свобода, полет). Таким образом, мы получаем новую реализацию архаической оппозиции земля/небо.

Крыша важна потому, что герой, совершая путь по вертикали от земли к небу при посредничестве крыши, находит способ преодолеть пространственную ограниченность Города и собственную подавленность стенами. Помимо всего прочего пребывание на крыше аккумулирует творческие способности, даёт определённый импульс и способствует переходу в трехмерное пространство:

*Здесь стены дарили лишь стены,
А асфальт - только асфальт,
И только крыши дарили мне небо,
Крыши учили меня танцевать.
«Танцевать» [8, 291].*

С крыши открывается панорамный обзор, появляется возможность рассматривать явления и материальные объекты с большой высоты и постичь их истинную сущность. «Амбивалентность оценки концепта Крыша основана на его взаимосвязи с концептами Творчество (...крыши дарили мне небо, крыши учили меня танцевать) и Смерть» [26, 115]:

*Визг тормозов, музыка крыши –
Выбор смерти на свой риск и страх
«Всё в наших руках» [8, 386].*

В «Заключительных замечаниях» 1973 года к работе «Формы времени и хронотопа в романе» Бахтин, отметил два варианта толкования понятия «порог» — узкое (буквальное) и широкое (метафорическое, символическое), бегло перечислил основные черты «хронотопа порога»: «порог может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение — это хронотоп кризиса и жизненного перелома. Самое слово «порог» уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме» [19, 280]. Время в этом хронотопе, по Бахтину, является

«мгновением, не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени» [19, 280].

В традиционных представлениях порог – это символическая граница между домом и внешним миром, «своим» и «чужим» пространством. В повседневной жизни с порогом, как с пограничным и потому опасным локусом, связывалось множество запретов: не разрешалось садиться или наступать на порог, здороваться или разговаривать через него, передавать друг другу что-либо через порог, особенно детей. И именно под порогом хоронили самоубийц (кроме утопленников - их оставляли в воде), мертворожденных или некрещеных младенцев; это соответствовало осмыслению порога как места, где обитают души умерших, и как границы между миром живых и миром мертвых.

Хронотоп порога определяется не только состоянием душевного и физического кризиса, но и ситуацией выбора:

*Я выхожу на порог я слышу стук копыт
...Мама я узнал свое утро.
«Растопите снег» [17, 309].*

Выступая в метафорическом значении, слово «порог» обозначает «предел» или «границу» чего-либо.

*Дети минут никогда не поймут
Круговорота часов.
И придут на порог. И сломают дверь.
И расколуют чашки весов.
«Дети минут» [17, 15].*

Переход этой грани, в какой-то степени судьбоносной и роковой, приводит к резкому изменению создавшегося положения. Путь имеет признак заданности направления, и ситуация «порога» в этом случае определяет линию движения героя.

*Если мы успеем, мы продолжим путь ползком по шпалам
Ты увидишь небо, я увижу землю на твоих подошвах.
Надо будет сжечь в печи одежду, если мы вернемся,
Если нас не встретят на пороге синие фуражки.*

...

*А с портрета будет улыбаться нам «Железный Феликс»,
Это будет очень точным, это будет очень справедливым
Наказанием за то, что мы гуляли по трамвайным рельсам.
«По трамвайным рельсам» [7, 14].*

В этом тексте порог – это граница между двумя «мирами»: миром свободы, желанным, хоть и не очень радужным (Нашим теплым ветром будет черный дым с трубы завода// Путеводною звездой будет желтая тарелка светофора), и миром запретов, именуемым клеткой («если нам удастся, мы до ночи не вернемся в клетку...»), где банальная вечерняя прогулка по трамвайным рельсам выступает явным признаком «преступления или шизофрении». Не случайно здесь и упоминание «железного» Феликса Эдмундовича Дзержинского. Порог здесь – это образ границы между свободой самовыражения и тоталитарной системой, которая угнетает и подавляет личность.

Перекресток наряду с порогом считается самым мистическим местом в славянской мифологии. Это место, где сходятся две дороги — одна, ведущая к дому, другая, ведущая от дома. Это столкновение двух реальностей входа и выхода, одной покровительствуют одни силы — домашнего очага, другой — силы буйных ветров. А место, где эти силы не действуют, и есть порог — полоса отчуждения, место недеяния:

*Струи всех дорог переплетаются в кнут
На перекрестке, оставляя петлю.
Сколько не плутай один, без поводыря
Кoeffициент движенья равен нулю.
«Дорога в небо» [8, 91].*

В славянском языческом мировосприятии граница между мирами очень подвижна, ее удаленность или приближенность к человеку, проницаемость или непроницаемость находятся в жесткой зависимости от места и времени. Существуют «нечистое» время и «нечистое» пространство, и попадание человека в поле их действия неизбежно приводит его к нарушению границы между мирами.

Так, например, полдень, полночь, перекрестки, пороги, кладбища, выморочные места, заброшенные дома представляют собой повышенную опасность для человека. Эти маргинальные объекты, принадлежа сразу двум мирам, и являются «напряженной», легко проницаемой границей между ними.

*Сколько минуло лет, сколько дней.
Я обошел весь свет, проплыл сто морей.
И все вроде как всегда,
Вот только одна беда –
Все мне кажется, я на нем свернул в никуда.
Перекресток семи дорог –
Вот и я.
«Перекресток» [9, 408].*

Однако в тексте Константина Кинчева «На пороге неба» образы полночи и порога не означают опасность, а напротив, создают некое лирико-патриотическое настроение:

*На пороге неба
До высокой звезды
В полночь рукою подать.
На пороге неба
Верным ставят кресты,
Так им легче дышать.
«На пороге неба» [8, 392].*

Совпадение пространственной границы - «порога неба» и временной – полночи открывает герою путь в другой мир: «до высокой звезды рукою подать» - фраза, которая обозначает возможность прорыва в неведомое, загадочное и манящее пространство.

Таким образом, порог как одна из репрезентаций границы в большинстве текстов имеет фольклорную основу и означает опасное, губительное место

или момент трудного выбора, перелома. Однако, как и любая другая мифологическая категория, порог переосмысливается современными рок-поэтами и может выступать в новых, позитивных смыслах, в частности как символ прорыва и преодоления замкнутости мира.

Утверждение иллюзорности жизни, бессмысленности и беспросветности человеческого существования было свойственно еще эпохе барокко, эпохе разочарования в идеалах Ренессанса. «Принцип *жизнь есть сон*, вынесенный в заглавие пьесы Кальдерона, стал одним из основополагающих принципов для многих художников барокко. Богатство, бедность, власть, все устремления человека – всего лишь сон перед лицом вечной, истинной жизни, которая наступит лишь после смерти» [38, 161].

Барочный мотив «жизни-сна», используемый рок-поэтами для передачи мироощущения представителя нового времени, как и другие мотивы барокко, неизбежно трансформируется, приобретает новый смысл. Прежде всего, происходит редукция негативной стороны семантики мотива. Сон перестает восприниматься как кошмар, как страшная ирреальность. Теперь он противопоставляется жестокой реальности как воплощение гармонии; настоящая, истинная жизнь возможна только во сне. «Млечный дым романтических снов / Сводит меня с ума» («Горизонт» К.Кинчева [8, 264]). Таким образом, «жизнь-сон» – это не земная реальность, как это было в искусстве барокко, а идеальная жизнь, к которой стремится лирический герой рок-поэзии.

*Можно сломать мое тело,
Можно посадить его в бочку,
Можно захлопнуть крышкой
И отдать слепой волне.
Можно заставить плакать,
Можно заставить говорить,
Можно заставить делать,
Но я останусь собой во сне «Внутри» [3,252].
Снилось мне,
Что печали кончаются,
Люди одинокие встречаются.
«Сон» [16,196].*

Сон становится убежищем. В реальной жизни герой максимально обезличен и только во сне он становится самим собой.

*Сон. Приснилось мне,
Что я воюю в чужой стране.
Враг, неравный бой,
Я ранен в голову –
Я герой.
«Осколки» [15, 88].*

Его свобода заключается в праве видеть сны. Сон, как и наркотический или алкогольный бред, манит героя возможностью уйти от бессмысленной и беспощадно мертвящей душу дневной гонки.

*Темную ночь нельзя обмануть
спрятав огонь ладонью руки
счастливы те кто могут заснуть
спят и слышат течение реки
«20000» [13,193].*

Это прорыв в беспредельное царство свободы, гармоническую реальность.

*...каждую ночь, когда восходит звезда,
Я слышу плеск волн,
Которых здесь нет.
«Электричество» Б.Гребеничиков [4,56].
Знаешь, каждую ночь
Я вижу во сне море.
Знаешь, каждую ночь
Я слышу во сне песню.
«Каждую ночь» [17, 100].*

Главная же функция сна – открыть «потерянному» герою истинное лицо действительности, диалектическая многомерность которой задавлена косными формами бытия и мышления, ибо «сон – это старая память», мечта об Абсолюте, видение Золотого века:

*Я оставлю свой голос, свой вымерший лес
Свой уют,
Чтобы чистые руки увидеть во сне...
«Чужой дом» Я.Дягилева [7, 67].
Под небом голубым есть город золотой
С прозрачными воротами и яркою звездой.
А в городе том сад – все травы да цветы;
Гуляют там животные невиданной красоты...
«Город» [4, 211].*

Тот, другой мир не менее реален, просто там другие законы, на первом месте стоит жизнь духовная. Лирическая героиня Янки Дягилевой не стремится к пробуждению, напротив, ею движет желание уснуть и погрузиться в другой, гармоничный мир, жизнь в котором легка, светла и беззаботна:

*Нарисуйте мне сон!
Я подумаю – нету рассвета,
Я погляжу через синие призмы.
Рушится ночь, обрывается леска,
Сон неподъемный уходит в глубины
«Вечное утро» [7, 32].
Спи, брат, нету хлеба. Ну, ты попробуй уснуть.
Вспомни, как мы ловили стрекоз там, у реки, вчера.
Мы туда вернемся через год,
Когда будет солнце.
«Синим мячиком с горы прочь голова» [7, 32].*

Осуществление перехода в новый мир возможно только во сне, когда человек оказывался перед пространством, подобным реальному и, одновременно, реальностью не являвшимся» [32, 221]. Таким образом, во сне можно прожить альтернативную жизнь, погрузиться в свой внутренний мир и попытаться изменить себя, но:

*С огородным горем луковым
С благородным раем маковым
Очень страшно засыпать.
«Выше ноги от земли» [7, 32].*

Очищение и перерождение не состоялось, так как сон оказался страшнее реального мира:

*Я дарил тебе розы были из кошмарных снов
Сны пропитаны дымом а цветы мышьяком
«К Элоизе» [13, 235].*

Мотив сна назван Е.Э.Никитиной [40, 128] циклообразующим в альбоме группы «Агата Кристи» «Чудеса». Сон в данном случае вызывает ассоциации с волшебством, чудесами. Программная песня «Сны» рисует мир страшных снов лирического героя.

Ожидание сказки, попытки найти ее в реальности заканчиваются для героя крахом, и единственное, что он может сделать – это оставить себе «право и на страшные сны/ Право гореть от весны и к небу идти по золе» [1, 73].

В одном из текстов А.Васильева («Тебе это снится») дурным сном оказывается повседневная рутинная жизнь с ее мелочностью и опустошением.

Лирический герой стихотворений Б.Гребенщикова не может отделить сон от яви, провести четкие границы («...она не знает, что это сны»), но различие сна и яви не принципиально:

*Может быть, это был сон,
Может быть, нет – не нам это знать,
Где-нибудь ближе к утру
Наблюдатель проснется,
Чтобы отправиться спать [5].*

Момент между сном и явью как ситуация маргинального состояния общества рисуется в стихотворении А.Башлачева «Зимняя сказка»: «То ли спим, то ли нет не поймешь нас – ни живы, ни мертвы» [2, 25].

Лирическому герою В.Цоя отказано в кратковременном покое сна, то есть отсутствие сна становится знаком дисгармонии:

*Ты не можешь здесь спать.
Ты не хочешь здесь жить
«Последний герой» [17, 12].
И есть еще ночь, но в ней нет снов.
«Место для шага вперед» [17, 346].*

«В отличие от классического романтизма, в рок-поэзии утрата сна по своей сути – утрата идеала, утрата самой памяти о нем, сопоставимая лишь с утратой жизни» [34, 58].

*И волками смотрели звезды из облаков,
Как, раскинув руки, лежали ушедшие в ночь
И как спали вповалку живые, не видя снов.
«Легенда» [17, 365].*

В песне В.Цоя «На кухне» тема сна – ключевая, но доминирующий мотив – «спать лень» и «сон лет», то есть «сон» полисемантичен и употребляется в двух значениях: состояние покоя, отдыха и метафорическое – состояние эпохи, причем в негативном восприятии. В контексте творчества Цоя «сон лет» – характеристика периода «застоя», состояние времени 70-80-х годов, которое герой хочет разрушить: «вставать завтра вставать».

«Таким образом, сема «сон» частотна и многозначна в лирике Цоя: сон может оцениваться как негативно, так и позитивно, мир сна может быть позитивной альтернативой реальному миру, а может выступать знаком мещанского быта. Но в цоевском «тексте смерти» сема «сон» оказалась востребована в совершенно ином значении... как знак способа ухода, как указание на предчувствие именно этого способа... мотив сна в стихах стал читаться именно в этом ключе...»[23, 69].

Итак, актуализация мотива жизни-сна в русской рок-поэзии идет по двум направлениям. В творчестве одних рок-поэтов (Б. Гребенщиков, И. Кормильцев) трагичность мотива «жизнь есть сон» усугубляется тем, что для их лирических героев и персонажей возможности проснуться не существует, так как не существует истинной, идеальной жизни. Пробуждение ото сна или ничего не меняет в их существовании, или влечет за собой новый кошмар, и выбраться из этого замкнутого круга герой не может. Другие (Е. Чикишев, М. Борзыкин) сохраняют традиционное значение мотива. «Явь мира» воспринимается ими как «мучительный, бессмысленный процесс, который необходимо прервать, чтобы достичь идеальной, истинной жизни» [38, 164].

Мотив сна-существования наиболее частотен в поэзии Константина Кинчева. Реальность сна, иная действительность, противопоставленная яви, у Кинчева появляется в тексте «У истока голубой реки»:

*И когда земля ложится спать
И стелет кровать,
Лев открывает дверь,
Чтобы ты все смог увидеть сам,
Чтоб прошел по холмам,
Поверь!
Чтобы встретил тебя синий слон!
Чтобы пронес в облаках тебя розовый конь!
У голубой реки по золотым холмам, ты все увидишь сам! [8, 257].*

Сон – переход в сказочный мир, причем подчеркнута его иллюзорность. Лирический герой – полноправная часть этого мира. Однако, как отмечает О.Н.Неганова, это единственный случай, «в остальных случаях заявлено противостояние лирического героя и спящего человека/спящего мира. Здесь сон – это гарантированное право обывателя на состояние покоя» [36, 43]. Создан

мир сна, принадлежность человека к этому миру определяется стремлением к покою и нежеланием проснуться.

Для лирического героя текстов Кинчева сон – это попытка убежать от суровой реальности, показывающая слабость и беспомощность человека либо нежелание бороться за лучшую жизнь. Герой не понимает и презирает людей, погрузившихся в этот «спасительный» сон:

*Мне не ясен взгляд тех, кто устал,
Мне не понятен тот, кто спит.
Я не понимаю языка столбов
И мне не интересен лифт.
«Мы вместе» [8, 401].*

Бодрствование означает не только способность преодолеть физическую усталость, но, прежде всего, проявление духовной силы. Оставаться «бодрствующим» - это значит обладать в полной степени своим сознанием, присутствовать в мире духа.

Даже если сам герой лирики Кинчева такой же беглец, спрятавшийся в иллюзорном мире сна, он говорит о себе с явной неприязнью:

*Я - один из тех, кто давным-давно спит.
Мы скрючились и зачерствели, как несвежий сыр,
Мы стали черепахами в броне квартир.
Мы держим связь по телефону - привет, пока.
Мы живём по свистку от звонка до звонка.
«Пляж» [8, 39].*

Согласно религиозным учениям индуизма и буддизма, жизнь — иллюзия, сон; все нереально, существуют лишь ментальные организмы, перевоплощающиеся бесчисленное множество раз под влиянием всеобщего закона кармы; история Вселенной состоит из бесчисленного числа циклов. Отсюда возникают мотивы «сна во сне» и мотив неразличения сна и реальности:

*Я никак не успокоюсь, а пора бы уже устать,
Залезть в постель и преспокойно спать,
А во сне увидеть снова этот сон,
Как сквозь нас пробирается он.
«Атеист» [8, 97].*

Мотив сна как способа попадания в «иной» мир (ад, рай, тридесатое царство) широко распространен в повествовательных фольклорных жанрах: легендах, быличках, сказках, - в которых всякий раз, возвращаясь в «свой» мир из «иного», герой приобретает то знание, которое значимо, актуально для него в его жизненной ситуации.

Во время сна бессмертная, по поверьям, часть человека - душа - имеет возможность получить знания непосредственно в «ином» мире, куда может проникнуть только мертвый. В этом плане показательны, что в народных представлениях сон и смерть выступают как однопорядковые, единопорядковые (ср. поговорки: «Сон смерти брат» или «Сон смерти свой») и даже как тождественные (ср. народные определения: «Смерть - вечный сон», «Уснешь, что умрешь», «Сонный, что мертвый» и т.п.). О взаимосвязи сна и смерти свидетель-

ствуется и языковой материал: почивать (спать) - почтить (умереть), спальня - усыпальница, спанье - усение, спящий - усопший и т.д. Мотив сна-смерти очень частотен и в рок-поэзии:

*Пока глаза отражают свет,
Мы будем черны, мы будем чернее, чем ночь,
Но все же светлее, чем день.
Пока земля не заставит нас спать,
Мы будем босиком танцевать по углям,
Но все же летать.
«Солнце за нас» [8, 68].*

Анализируя циклообразующие элементы в альбоме «Чудеса» группы «Агаты Кристи», Е.Э.Никитина предполагает, что «сон» в альбоме особый, речь идет о «смерти-сновидении, смерти как переживании боли, о некоем состоянии, в котором физическое тело не умирает, а на смену сознанию приходит подсознание» [40, 120]. Это ощущение пустоты, в которой нет жизни. Заглянуть в другой мир можно только через сон-смерть. Умирание героя и последующее его воскрешение Е.Э.Никитина рассматривает как погружение в сон, в измененные состояния сознания, в тот мир, где герой может чувствовать себя живым:

*Я умираю с новой силой я опять живой
«Крошка» [1, 82].*

Лирическому герою текстов «Агаты Кристи» свойственно состояние сна (быть во сне) как пребывание в иных мирах, в иных состояниях сознания. Смещение живого и мертвого сна происходит в песне «Труби, Гавриил» И.Кормильцева:

*Сошел на землю Гавриил
И вострубил в свою трубу,
И звал на суд он всех живых
И всех лежащих во гробу,
Но шел уже четвертый час,
И каждый грешник крепко спал.
И был напрасен трубный глас,
И ни один из нас не встал.*

*Труби, Гавриил, труби.
Хуже уже не будет.
Город так крепко спит,
Что небо его не разбудит [13, 283].*

И мертвые, и живые крепко спят, ибо не верят, что новая жизнь, к которой зовет труба Гавриила будет лучше.

Таким образом, в исследуемых текстах мотив сна в большинстве случаев несёт в себе негативную окраску. Попытка бегства от реальности, какой бы ужасной она не была, рассматривается как слабость, беспомощность и даже смерть. И только в текстах Яны Дягилевой сон предстает границей, пересекая которую, героиня может попасть в идеальный, гармоничный мир.

Сон – это одно из измененных состояний сознания. Сон может перетекать в галлюцинации, как это происходит в альбоме «Чудеса» «Агаты Кристи». Четыре куплетные строфы песни «Глюки» - это повтор одного текста с незначительными изменениями: создается впечатление, что герой находится в состоянии галлюцинирования, в полуяви-полусне.

Алкоголь выступает во многих ипостасях в культуре и в коммуникации человеческой. Как ни странно, одна из важнейших его исторических функций - это способ производства первичных текстов. Мы легко обращаемся с вторичными текстами, с комментариями, когда есть уже нечто написанное. Но для того, чтобы было что-то написано или произнесено, требуется разрушить равновесие спонтанных, естественных реакций. То есть требуется, например, транс шамана, требуется любое измененное сознание. Последней из таких структур была греческая пифия, которая вводилась в измененное состояние сознания, а жрец толковал ее изречения.

Стремление убежать из привычного мира в другой может быть вызвано обыденностью жизни. Повторяемость изо дня в день одних и тех же событий может вынудить даже вполне обычного, заурядного человека начать поиски иной реальности. Часто эти поиски сводятся к приему алкоголя или психотропных, наркотических веществ.

Вообще в рок-культуре – как культуре дионисийского плана, апеллирующей, прежде всего, к чувственно-эмоциональной стороне восприятия – огромную роль играют различные средства, способные усилить силу этого восприятия, расширить границы сознания, сократить путь к достижению нирванических состояний. В западной рок-культуре такую роль выполняют наркотики, в отечественной – алкоголь. «Так, миф психоделиков, связанные с ним имена (Д.Хендрикс, Ф.Заппа, Донаван, Пинк Флойд), расширение сознания англо-американских 60-х в Советском Союзе (где наркотики были чем-то загадочно иностранным, и почти никто не знал, что это такое) трансформируется в миф алкоголя», – утверждают И.Кормильцев и О.Сурова [29, 16].

Употребление спиртного (причем у каждой социально-идеологической группировки оно свое: у байкеров – пиво, у интересующего нас хиппующего студенчества рубежа 70–80-х – портвейн и т.д.) является инструментом инициации, своеобразным аттестатом половой и духовной зрелости, символом принадлежности к избранному кругу. Но оно выступает и стимулом к творчеству, и даже, как ни покажется странным, средством общения с «высшими мирами», откуда нисходит озарение («Крематорий»: «...миг меж трезвостью и опьянением / Жизнелюбие раскрыл для меня»).

Практика субкультуры – портвейн, блуждания по улице, походы к друзьям, сиденье на кухне до утра – так она отразилась в рок-текстах.

У Виктора Цоя:

*Узнал, что где-то пьют вино,
А где-то музыка слышна.
Тебя зовут туда, где пьют.
И ты берешь еще вина <...>
И с кем-то вместе пьешь вино.*

*«Просто хочешь ты знать» [17, 20].
 Мои друзья всегда идут по жизни маршем.
 И остановки только у пивных ларьков.
 Мой дом был пуст, теперь народу там полно,
 В который раз мои друзья там пьют вино.
 «Мои друзья» [17, 25].
 В текстах К.Кинчева:
 Беседы на сонных кухнях,
 Танцы на пьяных столах,
 Где музы облюбовали сортиры,
 А боги живут в зеркалах.
 «Все это Rock- n-Roll» [8, 216].
 Который год подряд то здесь, то там
 Я скитаюсь по чужим квартирам и чужим
 Домам,
 И здесь, и там под лампой за кухонным столом
 Меня просят спеть еще и угощают вином.
 «Энергия» [8, 176].
 У Майка Науменко:
 Разбиваю телефон,
 Иду пить самогон.
 «Пригородный блюз» [11, 161].
 Ром и пепси-кола – это все,
 Что нужно звезде рок-н-ролла.
 «Ром и пепси-кола» [11, 158].*

Первая и главная функция пьянства или, точнее, «пития», так как пьянство переосмысливается в действие, – это функция протеста против рутины общественной жизни и быта, функция противопоставления обществу. Протест может быть подчеркнута декларативным, как в стихотворении Виктора Цоя «Мама-анархия!»:

*Мама – анархия,
 Папа – стакан портвейна! [17, 27].*

Или констатирующим особенность бытия рокера, как в другом стихотворении того же Цоя:

*И мы вместе посмотрим на мир
 Сквозь стакан сушняка.
 «Мое настроение» [17, 199].*

С мотивом пьянства сопрягается мотив опустошения и забвения, как у К.Кинчева:

*Здесь пьют вино.
 Здесь никто не судья.
 Здесь можно забыть о том, о чем
 Хотелось забыть...
 «Здесь пьют вино» [8, 183].*

Александр Башлачев связывает мотив пьянства с мотивом «тоскующей души». Лирический герой стихотворения «Новый год» одинок, опустошен, тоска лишает его жизненных сил:

*Мокрый от пены и, безусловно, пьяный
Я удираю в новый грядущий год <...>
А лучшие всего напиться. Вдрызг.
Чтоб рухнуть под стол – пластом [2, 20].*

В текстах группы «Крематорий» мотив пьянства соединяется с мотивом безумия. В одной цепочке находятся реальное и нереальное, и в этом проявляется цикличность бытия:

*Кто-то режет в ванной вены
От любви трясутся стены
А мы пьем на кухне водку
С Джимми Хендриком втроем
«Реанимационная машина» [6, 302].*

Безумие, как и алкоголь, - протест против современного общества с его шкалой ценностей, нежелание быть нормальным по его критериям. Алкоголь во всех этих случаях выступает способом (проводником) покинуть реальный мир с его неустроенностью, проблемами. Алкогольное опьянение создает иллюзорное пространство вне времени. Опьянение, кроме того, дает возможность не так остро ощущать нелепые крайности горестного человеческого бытия, не впадать в такую степень отчаяния, которое возникает в состоянии трезвости. Поэтов утомляет не только бытовая суета, сколько дефицит смысла. А потому мотив пьянства в рок-текстах выступает знаком неприкаянности поэта и человека.

*Век жуем матюги с молитвами,
Век живем – хоть шары нам выколи.
Спим да пьем. Сутками и литрами,
Не поем. Петь уже отвыкли.
«Время колокольчиков» [2, 4].*

Не только лирический герой использует алкоголь как средство «отключения» от проблем реальной жизни.

«Типичный представитель народа» Степан Грибоедов из «Грибоедовского вальса» А.Башлачева обыкновенно находится в состоянии опьянения:

*Он справлялся с работой отлично,
Был по обыкновению пьян.
Словом, был человеком обычным,
Водовоз Грибоедов Степан [2, 39].*

Но это «обычное» состояние не есть состояние его души, которая, пережив потрясение во время сеанса гипнотизера, не желает больше мириться с рутинной обыденного существования. Дружба с портвейном тут не дань анакреонтике, это существование вне реальных координат, в замкнутом пространстве ложного бытия. В поэзии Майка Науменко самым частотным, по словам Ю.В.Доманского [23, 102], является мотив пьянства, при этом закончившееся

спиртное может быть знаком какого-то переломного момента жизни, выхода из определенного состояния:

*Мы докурили сигареты и допили все вино,
И поняли, что наше время кончилось давно.
«Прощай, детка» [11, 10].*

Башлачев один из первых поставил очень точный и жесткий в своей категоричности диагноз «алкогольному мифу» и эпохе «застоя»:

*Время нас учит пить...
«Ржавая вода» [2, 18].
Летим сквозь времена, которые согнули
Страну в бараний рог и пили из него.
Все пили за него – и мы с тобой хлебнули
За совесть и за страх. За всех...
«Петербургская свадьба» [2, 26].*

Рок-поэты создают в текстах ощущение болезненного, патологического состояния мира, общества, человека.

Однако в рок-текстах 90-х и нового времени спиртное уже не рассматривается как инструмент инициации, своеобразный аттестат половой и духовной зрелости, символ принадлежности к избранному кругу. Оно не выступает ни стимулом к творчеству, как в текстах Виктора Цоя, ни средством общения с «высшими мирами», откуда нисходит озарение, как в текстах Армена Григоряна. Здесь спиртное не связано ни с Жизнью, во всей её красе, ни с творчеством. Это только еще один способ относительно безболезненного и бесполезного существования слабого человека.

«Ни для кого не секрет, что ряд рок-поэтов употребляли или употребляют наркотические средства, например, известный своими психоделическими экспериментами Ф.Чистяков – автор таких текстов как «Иду, курю» и «Песня о настоящем индейце», объясняя свое пристрастие стремлением извлечь из подсознания различные образы, которые получают далее художественное воплощение. Однако мотив наркотического «кайфа» достаточно редок в русской рок-поэзии (искл. Дельфин, Егор Летов, Сергей «Олди» Белоусов.) В отдельных текстах состояние наркотического опьянения выступает как пограничный переход в иллюзорный мир:

*А под вечер все индейцы
Соберутся у стола
Заколотят трубку мира,
Закружится голова...» [28, 221].*

Таким образом, алкоголизм и наркомания сейчас «не в моде». Даже если лирический герой употребляет стимуляторы, то только ради забвения или развлечения и не более. Сегодня многие рок-поэты ищут другой способ преодоления границ между земным и небесным, телесным и духовным.

Категория «смерти» в рок-поэзии занимает особое место. Как показал Ю.В.Доманский, «тексты смерти» доминируют в биографическом мифе русских рок-поэтов [23].

Так, смерть А.Башлачева воспринимается в ряду культурной парадигмы как «смерть поэта». Однако нам в данном исследовании важна пограничная функция смерти. Смерть – порог, переступив который, человек оказывается в другом мире, другом состоянии (физическом и ментальном). Смерть может выступать катализатором интереса к личности поэта и тогда становится порогом к известности (о Башлачеве и Майке Науменко широко заговорили именно после смерти). В текстах же смерть во многом становится предсказанием судьбы не только лирического героя, но и авторской:

*Я знаю, зачем иду по земле,
Мне будет легко улетать.
Без трех минут – бал восковых фигур.
Без четверти – смерть!
«Все от винта!» [2, 22].
Хоть смерть меня смерь,
Да хоть держись меня жизнь....
Не держись, моя жизнь,
Смертью после измеришь.
«Когда мы вдвоем» [2,49].*

Как частный мотив темы «смерть» Ю.В. Доманский рассматривает самоубийство:

*А на них водовоз Грибоедов,
Улыбаясь, смотрел из петли.
«Грибоедовский вальс» [2, 39].
Мечтал застрелиться при всех из Царь-пушки.
«Верка, Надька и Любка [2, 32].
Мы вскроем вены торопливо
Надежной бритвою «Жилетт»
«Мы льем свое больное семя...» [2, 57].*

Во всех случаях самоубийство понимается как неизбежный и позитивный шаг, как единственный способ ухода из негативного мира.

А.В.Яркова показала, что смерть в творчестве В.Цоя является неременным следствием героики. «В альбоме «Звезда по имени Солнце» звучит уже уверенность в гибели, которая воспринимается как избранничество» [58, 105]. «Смерть необходима, чтобы герой обрел бессмертие и следом за ним пришел другой герой» [23, 64]:

*И звезда говорит тебе: «Полетим со мной».
Ты делаешь шаг, но она летит вверх, а ты – вниз.
Но однажды тебе вдруг удастся подняться вверх.
И ты сам станешь одной из бесчисленных звезд.
И кто-то снова протянет тебе ладонь,
А когда ты умрешь, он примет твой пост.
«Пой свои песни, пей свои вина, герой...» [17, 13].*

На зыбкость границы смерти указывает характерная для Цоя антиномия жизни – смерти: жизнь и смерть предстают как равновозможные альтернативы для героя:

*И я вернусь домой.
Со щитом, а может быть, на щите
«Красно-желтые дни» [17, 307].
Смерть стоит того, чтобы жить.
«Легенда» [17, 313].*

Обратим внимание на то, что смерть у Цоя чаще передается через аллереорию или мотив ухода:

*Я знаю, мое дерево не проживет и недели...
«Дерево» [17, 244].
Закрой за мной дверь.
Я ухожу.
«Закрой за мной дверь, я ухожу» [17, 293].*

В стихах Майка Науменко смерть актуализируется в разных ипостасях, маркированных трагическим пафосом. Новым является актуализация мотива воскрешения (обратного перехода через границу смерти):

*Ведь герои на экране, погибнув, встают опять.
«Иллюзии» [11, 126].*

Особая система формируется вокруг темы смерти и связанных с ней состояний перехода и отражается в названии коллектива – «Крематорий». По поводу возникновения названия В. Троегубов вспоминает следующее: «Еще на заре крематорской карьеры один из моих знакомых принес мне великолепную амбарную книгу некоего кладбища (или крематория). На багряном фоне тисненными золотыми буквами было написано: «Книга регистрации захоронений». Я сразу же придумал, что в эту книгу мы будем записывать наших друзей, а после смерти все зарегистрированные соберутся на волшебном корабле, где и проведут загробную жизнь дружно и весело». В 1983 году для российской рок-сцены подобное название было весьма эпатазирующим. В поэтике группы образ Крематория имеет огромное значение: символически связанный с образом огня, он может быть трактован как аналог Чистилища. Приведем полностью текст «программной» композиции:

*На этой улице нет фонарей,
Здесь не бывает солнечных дней,
Здесь всегда светит Луна.
Земные дороги ведут не в Рим,
Поверь мне и скажи всем им,
Дороги все до одной ведут сюда.
В дом вечного сна
Дом вечного сна
Дом вечного сна —
Крематорий.
«Крематорий» А.Григорян [6, 279].*

Сама смерть, присутствующая в текстах «Крематория» незримо, но незыблемо, наделяется, как уже говорилось, чертами привлекательности, романтической, идеалистичности. Это не столько даже способ избавления от серых будней, сколько волшебный сон, психоделическое путешествие, ведущее душу

к вечному блаженству – и блаженству не только духовному, но и чувственно-му. Следует отметить, что поэтика смерти занимает особое место в мировоззрении хиппи, которые, с одной стороны, регулярно «принимают смерть» путем употребления алкоголя и наркотиков, с другой – сами подводят себе жизненный предел, вытекающий из известного лозунга «Не верь никому старше тридцати». Собственно «жизнь и смерть – одно и то же», как пел почитаемый «Крематорием» Б. Гребенщиков, и в сюрреалистическом мире. Некоторая легкость восприятия смерти, свойственная раннему «Крематорию» – безусловно, достояние молодости, опьяненной вином, жаждой новых ощущений и максимализмом, когда уход друзей воспринимается не как трагедия, а как естественное явление в ряду других явлений жизни, которое может вызывать лишь сожаление:

*А у Тани на флэту, был старинный патефон,
Железная кровать и телефон
И больше всех она любила Rolling Stones
Janis Joplin, T.Rex и Doors.*

И вновь неожиданно резкое смещение смыслов в припеве:

*О, жаль что она умерла
О, жаль что она умерла
Вокруг меня другие люди
У них совсем другая игра
О, жаль что она умерла.
«Таня» [6, 282].*

Наиболее декларативное воплощение эта философия находит в песне «Безобразная Эльза» с ее припевом «Мы живем для того, чтобы завтра сдохнуть». Обратной стороной данного тезиса, впрочем, является утверждение полноты жизни, необходимости проживать каждый день так, словно он – последний.

Он занимается саморазрушением и предрекает себе смерть, которая случается почти по Чехову:

*Моя смерть поймала меня в тот момент, когда я
Зажег папиросу и поднес кружку пива к губам
В пивной в туалете повесили мой некролог
А главный сказал: «Не беда, он ведь был разгильдяем»
«Америка» [6, 283].
Но после смерти
...едва ли ты вспомнишь меня
Когда повалит дым
Из трубы
«Аутсайдер» [6, 270].*

Метафора «дым из трубы» так же, как «дым» и «труба» по отдельности, очень часто встречается в поэтических текстах группы. Не вызывает сомнения, что этот дым валит из трубы крематория, застилая собой мертвые небо и землю, как в «Мусорном ветре»:

*Мусорный ветер, дым из трубы
Плач природы, смех сатаны
А все оттого, что мы
Любили ловить ветра и разбрасывать камни.
Дым на небе, дым на земле,
Вместо людей машины
Мертвые реки в иссохшей реке
Зловонный зной пустыни... [6, 298].*

В «Маленькой девочке», одной из самых пронзительных песен группы, посвященной теме ранней добровольной смерти (вернее, перехода от этого мира в мир иной) как символу духовной инициации:

*Маленькая девочка со взглядом волчицы
Я тоже когда-то был самоубийцей
Я тоже лежал в окровавленной ванной
И молча вкушал дым марихуаны.
«Маленькая девочка» [6, 294].*

Тема переходного состояния между жизнью и смертью находит наиболее полное воплощение в концепции альбома «Кома», причем разрешение этого состояния видится в окончательном и бесповоротном уходе в «тот мир» («Мусорный ветер»: «Моя смерть разрубит цепи сна, когда мы будем вместе...»).

Таким образом, смерть в рок-поэзии не несет негативной семантики. Она воспринимается как граница, ведущая к избранности, метка, обозначающая, в конечном итоге, путь Поэта.

Список литературы

1. «Агата Кристи»: Кн 2. Песни из альбомов «Опиум», «Ураган», «Чудеса». – М., 2000. – 253с.
2. Башлачев А. Посошок. – Л.:ЛИРА, 1990. –79с.
3. Борзыкин М. Телевизор //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.252 -258.
4. Гребенщиков Б. Стихи // Поэты русского рока. -СПб.: Азбука-классика, 2005. –Т.1. – С.13-89.
- 5.Гребенщиков Б. Стихи //http://www.aquarium.ru/diskography/lilit268.html
6. Григорян А. Стихи // Поэты русского рока.- СПб.: Азбука-классика, 2005. - Т.2. – С.267 – 337.
7. Дягилева Я. Стихи // Поэты русского рока.– СПб: Азбука-классика, 2005. – С.271 -372.
8. Кинчев К. Солнцеворот – М.:ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. – 415с.
9. Макаревич А. Семь тысяч городов. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, ТРИЭН, 2001.-431с.
10. Мамонов П. Стихи //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.143 – 151.
11. Науменко М. Песни и стихи. – М., 2000. – 268с.
12. Наумов Ю. Стихи //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.201 – 210.
13. NAUTILUS ROMPIIUS: Введение в наутилусоведение. - М.: ТЕРРА, 1997. -381с.
14. Никольский К. Стихи //Поэты русского рока.– СПб: Азбука-классика, 2005. – С.85 – 107.
15. Озерский Д. Стихи //Поэты русского рока.– СПб: Азбука-классика, 2005. – С.57 – 110.
16. Романов А. Стихи // Поэты русского рока.– СПб: Азбука-классика, 2005. – С.189-262.
17. Цой В. Звезда по имени Солнце - М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2000. -415с.
18. Шевчук Ю.Стихи //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.130-140.
19. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров, В. Кожинов. – М.: Худ. лит., 1986. – 543 с.
20. Большой Академический Словарь русского языка. – М.-Л., 1961. Т.XL. Стлб. 1756-1757.

21. Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Словарь «Славянские древности» // Славяноведение. – 1997. – № 6. – С. 3-7.
22. Даль В.И. Толковый словарь живого велико-русского языка. – М.: Гос. Изд-во иностранных и национальных словарей, 1955.- Т.3. - 375с.
23. Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока: Пособие к спецсеминару. – Тверь: Твер.гос. ун-т, 2000. – 110с.
24. Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2000 –С.99-122.
25. История современной зарубежной философии. Компаративный подход. – СПб.: Лань, 1997. – 448с.
26. Калужанина Д.В. Художественный гиперконцепт ПРОСТРАНСТВО в поэзии конца XX века (на материале лирики К. Кинчева, Д. Ревякина, Ю. Кузнецова и А. Кушнера): Дис... канд. филол. наук. – Саратов, 2008. – 222 с.
27. Каспина М.М. Малкина В.Я. Структура пространства в альбомах Б.Гребенщикова 1990-х годов //Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, – 1999.- С.149-154.
28. Корабельников А.А. Влияние употребления наркотиков на творчество русских рок-поэтов //Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2001. – С.221-229.
29. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998.- С.16.
30. Корнеева Е.В. Система мотивов в альбоме группы «NAUTILUS POMPIIUS» «Крылья» //Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2001. – С70 – 78.
31. Лотман Ю.М. Сон – семиотическое окно//Культура и взрыв. – М., – 1992. –С.221-235.
32. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя//Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – 423с.
33. Маркелова О.А. «Я не знаю, как жить, если смерть станет вдруг невозможна...»: Двоемирие время в альбоме Ю.Шевчука «Мир Номер Ноль» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, -2001. –С59-69.
34. Милюгина Е.Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления //Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 1999. – С.53-60
35. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. / Под ред. С.А.Токарева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – Т.1. – 672.;1988. – Т.2. – 1088с.
36. Неганова О.Н. «Я пришел помешать тебе спать!» Семантика сна в творчестве Константина Кинчева //Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ. – 2000.- С.39-43.
37. Нежданова Н.К. «Поколение дворников и сторожей»: черты самоидентификации в рок-поэзии. – Курган: Курганский гос. ун-т, 2007. – 145с.
38. Никитина Е.Э. Мотив барокко «жизнь есть сон в русской рок-поэзии» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып.4. – С.161-167.
39. Никитина Е.Э. «Падение вверх» и самоубийство бога в русской рок-поэзии //Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2001.- С.224 -229.
40. Никитина Е.Э. Страшные сны «Агаты Кристи»// Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ. 2003. – С.115 -128.
41. Петрова С.А. Альбом В.Цоя «45» как литературный цикл //Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос.ун-т, 2003. – С.81-95.
42. Разинов Ю. А. Дверь // Mixtura verborum' 2007: сила простых вещей : Сб. ст. / Под общ. ред. С. А. Лишаева. — Самара: Самар. гуманитар. акад., 2007. – С. 13-26.
43. Разинов Ю.А. Окно // Mixtura verborum' 2007: сила простых вещей : Сб. ст. / Под общ. ред. С. А. Лишаева. — Самара: Самар. гуманитар. акад., 2007. – С. 35-48.
44. Роднянская И.Б.. Художественное время и художественное пространство // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – 487с.
45. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.:Аграф, 1997. –242с.
46. Славянские древности / Этнолингв. Словарь / Под общ. ред. Н.И.Толстого. – М., 1999. – Т. 2. – 697 с.

47. Ступников Д. Д.О. Символ поезда у Б.Пастернака и рок-поэтов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998.- С.107-114.
48. Топоров В.Н., Соколов М.Н. Окно //Мифы народов мира.– М.:Советская энциклопедия, 1992.- Т.2. – 324с.
49. Топоров В.Н. Пространство и текст. – М.,1983. – 257с.
50. Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. – Тверь: Изд-во ТГУ, 1992.- 198с.
51. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального взрыва. – М.: Едиториал, 2002. - 247с.
52. Черепанова О.А. Путь и дорога русской ментальности и народная художественная традиция русского севера // Karelia.ru/specialist/pub/library/ rjabinin1999/ 01_35/ htm
53. Шадурский В.В. «Сегодня мне светло, как в первый раз...» Альбом «Алисы» «Jazz»// Русская рок-поэзия : текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, – 2003. – С.95-114.
54. Шигарева Ю.В. Путешествие во времени // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: изд-во ТГУ, 2000. – С.27-33.
55. Шогенцукова Н.А. Миры за гранью тайных сфер // Русская рок-поэзия: текст иконтекст. – Тверь: изд-во ТГУ, 2000. –С.90-96.
56. Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции 19-20 вв. – М.: Индрик, 2003. – 526с.
57. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). – М.: Гнозис, 1994. – 344с.
58. Яркова А.В. Мифопоэтика В.Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ. – 1999. - С.104-109.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественное время и художественное пространство обеспечивают целостное восприятие образа и организуют композицию произведения – концентрированное выражение контекста.

Одним из возможных аспектов изучения стихотворного произведения является исследование содержательности его строфической композиции. Ритмическая законченность строфы совпадает с ее тематической и стилистической самостоятельностью. Обращение русских поэтов к одной из самых традиционных строфических форм – октаве, на наш взгляд, обусловлено культурно-историческим ореолом строфы, так и ее «новеллистической структурой».

Воспоминания героя определяют развитие лирического сюжета автобиографических поэм Фета, Мережковского. Старинный барский двор, «теплое гнездо», составляет центр личного идиллического пространства героя А. Фета. «Стекло балкона» в гостиной старинного дома устанавливает границы внешнего мира: голый сад с беседкой, отлогий косогор, ветхий храм с безмолвной колокольней, синий лес по скату белых гор. Восторженная привязанность к природе уводит героя Фета в мир красоты, что и предопределяет его отчуждение от земного быта. Такой же властью над ним обладает женская красота. Эпитет «небесный» связан как с образом Луны, так и с образом возлюбленной. Образ дерева у Фета восходит к мифологическому Мировому дереву: он является и центром мира, семьи. Пространство деревенского дома открыто в мир природы, составляет с ним единое целое, подчиняется временным, сезонным циклам.

Образы природы в поэзии второй половины XIX века становятся средством соединения разных типов пространства и времени: вертикального/ горизонтального, открытого/ закрытого, реального / идиллического.

Используя повествовательные ресурсы итальянской строфы, И.С. Тургенев в поэме «Андрей» соединяет в единое художественное пространство бытовой сюжет, элегические размышления и полемические рассуждения о жизни и творчестве. Иронический тон повествования задается октавой. Цикличность, замкнутость жизни лишает героя счастья свободы, уподобляет любовное чувство скорби, «грусти странной, безнадежной», «неизбежной смерти».

В автобиографической поэме Д. С. Мережковского «Старинные октавы» мотив памяти не расширяет временные и пространственные границы художественного мира, а, соединяясь с мотивами одиночества и страдания, разрушает классическое значение образа Дома как средоточия мирового порядка. Если в контексте общекультурной традиции сквозные образы «холода», «льда» воспринимаются как знаки смерти, то в «Старинных октавах» еще и символизируют «казенный дух семьи, порядок вечный».

В поэзии второй половины XIX точки пространственной оппозиции небо/земля; дом/природа не ограничивают поле эстетических поисков лирического героя. Творчество как открытый поэтический мир противопоставлено холодной прозаической жизни. «Гармонические октавы» Т.Тассо активно использовались русскими поэтами XIX века и символизировали Италию – страну

искусства, поэзии, любви, роскошной природы - райский уголок земли. Образ Т. Тассо, гения-страдальца, был близок мироощущению поэта второй половины XIX века.

Катастрофический характер эпохи требовал внимания к личности. Внутренние коллизии, переживаемые героями А. Фета, А. Григорьева, И. Тургенева, Е. Ростопчиной, раскрываются через развитие мотивов: вера/сомнение, время/вечность, жизнь/смерть.

Каждый поэт выбирает из исторического репертуара такую строфу, которая наиболее полно соответствует авторской концепции, характеру произведения, поэтическим образам, синтаксической структуре речи, интонации. Одновременно строфа устанавливает интертекстуальные связи между произведениями и создает своеобразный контекст.

Лирический цикл, подчиняясь особому субъективно-эмоциональному замыслу, строится на сложных сюжетно-тематических и ассоциативных связях. Если герои «панаевского цикла» Н. А. Некрасова создают свою «двухфазную» модель мира («проза любви» - «поэзия любви»), замкнутого и самодостаточного, то в «денисьевском цикле» Ф. И. Тютчева характер отношений героев, «борьба неравная двух сердец», «предопределен» внешними силами: роком, толпой. Мир любви подвергается испытанию и по вертикали (предание / предопределение («Предопределение»)), и по горизонтали (героиня/ толпа («Чему молилась ты с любовью»)).

Целостность цикла определяется как мотивным развитием, субъективной организацией, ассоциативным фоном, так и пространственно-временными параметрами. Сознание героя в лирических циклах Ф. Тютчева, Н. Некрасова, А. Фета становится точкой соединения прошлого с настоящим и будущим: время и пространство «сжимаются», достигая высокой степени концентрации. Память позволяет герою воссоздать «Прошедшее» - образ динамичный, изменчивый, наполненный борьбой и любовью.

Мир героя и мир героини А. Фета располагается в двух пространственно противоположных сферах. Герой пребывает между миром воспоминаний и «грядущим», и его настоящее обозначает временные образы («ночь», «вчера», «долго», «отныне») при полном отсутствии конкретных пространственных ориентиров. Поэтому мотив «пути» связан не с традиционным образом дороги, а с образом полета («Лечу к твоим ногам...»). Мечты, сон, воспоминания постоянно переносят его из «тут» в «далече», позволяют остановить благословенное мгновение. «Возвратность» расширяет пространственно-временные границы, время психологизируется: «радостный миг» встречи пронизывает рамки прошлого и настоящего.

Наличие монтажной композиции, при которой существует ассоциативная связь между текстами; концептуальность, характеризующаяся выраженным отношением автора к миру; развитие центрального мотива; общность стилистических, ритмических, интонационных элементов дают основание рассматривать юмористические произведения А. Апухтина как лирический цикл.

Своеобразие архитектоники, ассоциативные связи стихотворений, объединенных «заглавным персонажем» и временем написания (1870-е годы), сви-

детельствуют о стремлении Я. Полонского к циклизации. Основу поэтического мира Я. Полонского составили антиномические образы, принадлежащие к ряду романтических: жизнь/смерть, свет/тьма, созидание/разрушение, реальность/мнимость. Динамику лирического сюжета цикла определяют пространственные образы («телега жизни», дорога), символизирующие противоречивый, изменчивый внутренний мир героя, его романтическое стремление к идеалу. Время (в его двуединой сущности, субъектное и объектное) становится циклообразующим. Неудовлетворенность настоящим уводит героя в мир воспоминаний, мечтаний. И только искусство как запечатленная красота дает ему надежду на будущее.

Философскую лирику Д. Мережковского отличает, прежде всего, идея субстанциональности - идея целостности мира. Сущность образа мира выявляется в каждом его компоненте, универсальном, самодостаточном. Поэт стремится передать свое личное переживание, чаще всего мистическое и религиозное, поэтому предпочитает изображать движение по «вертикали» (небо-земля; земля-небо). Лирический субъект фиксирует соединение неба с землей в момент «опрокидывания», отражения лунного, звездного света в сумрачном морском просторе. Мрак и тьма, сырость и холод, холодный сумрак ночи – ключевые световые образы мира, в котором страдают «дети мрака», ждущие солнца («Дети мрака», «Темный ангел»).

В поэзии Мережковского находит развитие тема «поединка рокового», разработанная в любовной лирике Некрасова и Тютчева. Но образ «Ты» в поэтическом мире поэта лишен конкретных земных черт, принципиально не персонализированный, замкнутый в своем мире-«тюрьме». «Стремясь к свободе прежней», лирический герой Мережковского пытается разорвать любовные «цепи». «Презренному рабству в любви» он предпочитает одиночество гордого духа. Но в то же время именно любовь определяет сущность единой «Души мира», центра мироздания, в котором соединяются пути развития человека, природы, космоса, то есть мир «земной» и мир «небесный».

Мотивы смерти, сна в поэзии Мережковского связаны с пограничным состоянием героя. Лирический герой Мережковского ощущает себя на границе двух миров, земного и небесного, духовного и телесного, и стремится к «согласью тайному измученной души». Союз между небесным и земным, добром и злом побуждает его к беспредельному размаху творческой воли.

Таким образом, системное рассмотрение художественной семантики образов пространства и времени в творчестве поэтов второй половины XIX века позволяет установить типы пространственно-временной организации поэтического произведения, закономерности их взаимодействия и эволюции.

Художественное пространство и время, в котором существует лирический субъект и совершается действие, в рок-поэзии, как и в лирике вообще, является организующим элементом авторской модели мира. Изучение художественного пространства и времени помогает определить место лирического субъекта в нем. В свою очередь, место субъекта в пространстве и времени становится материалом для восстановления авторского мироощущения и его связи со сложившимися культурными моделями.

В рок-поэзии хронотоп выстраивается как некая обобщающая образная категория. Будучи порождением и отражением менявшегося видения мира, он обрел новые грани и смыслы. В рок-поэзии это проявилось в создании художественной реальности посредством знаков и символов пространства и времени, наполненных психологическим содержанием; в переосмыслении прежних мифологических схем на уровне авторского мифотворчества. Важным свойством пространства является его неоднородность. В нем выделяются фрагменты свои и чужие, ближние и дальние, известные и неизвестные, освоенные и неосвоенные, доступные и недоступные, разрешенные и запрещенные. Это свойство пространства в рок-поэзии реализуется за счет бинарных оппозиций.

Главной оппозицией для рок-поэзии в применении к хронотопу является закрытое-открытое пространство. Если обычно левая часть оппозиции маркирована положительно, а правая отрицательно, то в урбанистическом сознании (носителем которого являются рок-поэты) положение компонентов и система оценок противоположны традиционным: здесь отрицательно чаще всего оценивается пространство закрытое (город). Объясняется это особым восприятием жизни в сознании рок-поэтов, когда «здесь и сейчас» плохо (город) и необходимо вырваться в качественно новое, иное пространство, т.е. постоянным ощущением конфронтации с окружающей средой.

Исследование основной оппозиции производилось по концептуально важным признакам, которые выявляются на основе взаимосвязи времени пространства в категории движение:

- способ передвижения и образ жизни человека;
- направление движения и наличие предметных ориентиров;
- наличие и характер спутников и проводников;
- характер местности и качество наиболее репрезентативных материальных объектов, встречающихся при передвижении;
- замкнутость или открытость.

Такое противопоставление позволило выявить основные свойства пространства: чувственная воспринимаемость, непрерывность и целостность, неоднородность, протяженность.

Специфика лирики рок-поэтов заключается в наличии многочисленных отзвуков архаического мировосприятия. Это говорит о сложности и многоплановости взглядов рок-поэтов, их оригинальности по сравнению с современным обыденным сознанием, в котором структура пространства, создаваемая населяющими его объектами, не несет того глубокого мировоззренческого смысла, который характеризует структуру мифопоэтического пространства. Пространство и его важный компонент – природа сохраняют те характеристики, которые соотносились с этими сферами изначально, на самой ранней стадии развития человечества. Сохранение этих характеристик в литературном произведении позволяет приблизиться к пониманию мироощущения автора.

Пространство в рок-поэзии характеризуется этнокультурной отмеченностью: широта пространства в сознании рок-поэтов ассоциируется с представлением о России как об обширной, необъятной территории, пространство воспринимается в тесной связи с категорией движения как одной из констант рус-

ской культуры, субъект движения является воспринимающим центром и осуществляет соби́рание, обживание пространства. Художественное пространство рок-поэзии подчинено градации, соответствующей не только традиционным структурным оппозициям («верх – низ», «здесь – там», «замкнутость – открытость»), но и по принципу «реальное» - «воображаемое», «локальность» - «вселенская открытость». В оппозиции включены и образы-аллегии.

Структурные оппозиции временных субстанций («настоящее - прошлое», «явь - воспоминание», «раньше – теперь») при смещении временных пластов зачастую перестают функционировать и предстают в определении времени в триединстве прошлого, настоящего и будущего, - как время трансцендентное.

Время в рок-поэзии, представленное обширным набором образных соответствий, оказывается всеобъемлющей сущностью в единстве большого и малого, человеческого и природного. В этом времени, в тесном контакте с ним и существует герой рок-поэзии, которая наполнена раздумьями о времени и человеке в нем.

Хронотоп в русском роке позволяет воплотить авторскую концепцию бытия. Пространственно-временной континуум разнороден: действие разворачивается в городе, дома, на улице, за городом, в вагоне; днем, ночью, утром, вечером, осенью, зимой, летом, в прошлом, в настоящем, в будущем. Такое разнообразие дает довольно полное представление о многогранности бытия. Эмоционально-оценочными составляющими категории пространства можно считать ряд оппозиций, а также категории «граница» и «движение». Только в движении и пересечении границ удастся воплотить представление о гармонии. Граница как один из континуумов пространства широко представлена как в классической литературе, так и в рок-поэзии. Концепт границы в рок-текстах чаще всего воплощается через образы окна, дверей, порога, сна, бреда и может быть репрезентирован лексемами «порог», «подоконник», «стекло» и т.д. Важен тот факт, что рок-культура - это культура протеста, основанная на борьбе с системой и нацеленная на преодоление границ и разрушение рамок.

Понятие границы очень важно для русской рок-поэзии, так как изначально рок зародился как культура протеста, направленная на преодоление не-свободы и разрушение каких бы то ни было границ и рамок. Если в западной рок-культуре существует множество музыкальных направлений и групп деструктивного характера, то в нашей стране они достаточного распространения не получили. Напротив, отечественная рок-поэзия, хоть и призывает к борьбе, но избирает другие методы: трезвый взгляд на жизнь, подавление рабской ментальности внутри самого себя, самосовершенствование и христианская любовь.

Проведенный анализ корпуса рок-текстов позволил выявить наиболее существенные особенности реализации категорий пространства и времени. Это базовые категории, а их характеристики являются ключевыми для картины мира рок-поэтов.

Таким образом, в рок-поэзии выделяются так называемые «объемлющие», «доминантные» модели хронотопов, каждая из которых обладает собст-

венным набором художественно-семантических признаков, определяющих характер пространственно-временных отношений в пределах данной модели. При этом доминирующие модели хронотопов существуют не изолированно, а находятся в непрерывном взаимодействии друг с другом, суть которого, вслед за Бахтиным, можно определить с помощью понятия диалог: «Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях...» [1, 401].

Проведенный анализ корпуса текстов поэтов XIX и XX веков позволил сделать ряд выводов:

- двоемирие, характерное для исследуемой поэзии, определило антиномичность ряда пространственно-временных форм, начиная с XIX и до конца XX века;

- важнейшим пространственным ориентиром остается Дом, но в рок-текстах существует тенденция отторжения дома как враждебного пространства;

- стихии воздуха и воды как первоосновы бытия доминируют в исследуемых системах;

- в циклическом времени можно выделить концепт «ночь», характерный и для рок-поэзии, и для поэзии XIX века;

- общим является использование топонимических маркеров пространства;

- движение во времени в поэзии XIX века реализуется в мотиве памяти, в рок-поэзии – в мотиве сна, фантастического преобразования. В том и другом случае это ментальное движение;

- и для рок-поэзии, и для поэзии XIX века характерно крестообразное членение пространства, помимо традиционной горизонтали выстраивается вертикаль Земля-небо, но частотным является не движение вверх, а падение;

- сон и смерть как пограничное состояние человека при нарушении пространственно-временных границ типично как романтическое проявление лирического героя, однако в рок-поэзии эти категории дополняются мотивами алкоголя и наркотического дурмана;

- мотив Пути (физического и духовного) концептуален для рок-поэзии, в поэзии XIX века доминирует концепт Пути духовного.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет – М. : Худож. лит., 1975. – 483с.

ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ЛИРИКЕ ЗАУРАЛЬСКИХ ПОЭТОВ

В лирике из-за особенностей этого рода литературы (минимальная дистанция между автором и героем) обычно более развит временной аспект художественного мира, чем пространственный. «Художественное время – важнейшая характеристика художественного образа, обеспечивающая целостное восприятие созданной автором в произведении «поэтической реальности» [4].

Память сохраняет, «останавливает» эмоционально значимые, кульминационные события в жизни человека. Поэтому в воспоминаниях время «сжимается», концентрируется. Следует учитывать, что в художественном произведении время совершения события не совпадает со временем рассказывания о нем, поэтому произошедшее «там» и «тогда», повторяясь «здесь» и «сейчас», переживается по-новому, дополняется новыми чувствами, эмоциями, оценками лирического субъекта («точка зрения» автора) и лирического объекта (героя). Так, в лирике событие биографическое становится историческим и мифологическим.

Воспоминание является сюжетным событием, но сюжета особенного, лирического. Анализ трех поэтических сборников зауральских поэтов Анатолия Львова, Геннадия Артамонова, Александра Виноградова позволяет выявить особенности развития мотива воспоминания и определить его роль в авторской концепции человека и времени.

Цикл «Вечное древо» можно считать философским прологом книги шадринского поэта Александра Виноградова «Сокровенное». Центральный образ книги - «русское древо» - воплощает авторскую концепцию «природного человека». Прекрасное в природе, единство человека и природного, естественного мира составляют сферу поэтического мышления А. Виноградова. Сознание неотделимой причастности человека к мировому круговращению, признание единства Космоса – Вечности – Природы – Человека становятся ключевыми мотивами цикла:

*С языческим родом
Единых корней
Народ и природа
Должны быть родней[2, 5].*

Идея единства и гармонии человека и природы, определяющая художественный мир А. Виноградова, неразрывно связана с идеей добра.

Лирический герой А. Виноградова – человек, остро чувствующий тревогу, личную ответственность как за настоящее, так и за будущее:

*Каким предстанешь человеком,
Тысячелетие открыв?[2, 16].*

Поэт, остро переживающий отсутствие лада в современном мире, стремится приобщиться к вечной жизни природы и к великой силе памяти. Символом нравственного возрождения человека становится круг - блин - Солнце:

*В честь солнца символом блинов
Путь возрождения отменен [2, 19].*

Идеальной моделью мира, нравственным мерилем жизни русского человека поэту видится Природа – «государство зеленое»:

*Яснее в леске поределом
Под острым отчальным углом
Разрыв между словом и делом,
И грань между злом и добром [2, 20].*

Родная земля примиряет человека с человеком, человека с жизнью, становится залогом жизни бесконечной. Человек А.Виноградова осознает свое кровное родство как с земляками («родными людьми Златоуста»), так и со всем человечеством:

*На общем, на вечном погосте
Ни грязи, ни черных обид.
Святые и грешные кости
Земля заодно обелит [2, 26].*

Творчество дает право лирическому герою протягивать нить памяти через обращения к культурному наследию прошлого. Эпиграфы из лирики С.Есенина («Лес Руси голубой»), А. Блока («В ночь перед снегом») создают культурный контекст, необходимый для решения главных проблем цикла: возвращение человека в родной дом, к природе, к истокам русской культуры и русской духовности:

*Не от бедности чувств
С листопадом шепчусь,
Сокровенное видя и зная,-
Возвращаться учусь
В заповедную Русь,
Как семья завещает лесная [2, 6].*

Воспоминание лирического субъекта означает пересечение им и пространственных и временных границ. Память делает возможным диалог культур, диалог людей, диалог человека с природой. Именно природа возвращает современному человеку «Весеннюю Россию». Образы зари, весны, разбуженного леса символизируют веру поэта в духовное возрождение (пробуждение) России и человека:

*При ясных росах по утрам
Под праздничной силою
Природа возвращает нам
Весеннюю Россию [2, 23].*

Единство света, стихийной жизненной силы, добра ассоциируется с цветами жизни: весенний синий цвет небес над Россией неотделим от «летнего, солнечного цвета» в «государстве зеленом».

Смысл стихотворений цикла «Вечное дерево» по-символистски многозначен, складывается из нескольких уровней: пейзажного, психологического, философского. Диалектика старого и нового, разрушения и созидания, смерти и воскресения - круг размышлений поэта. Но настроение лирического героя не

выражено прямо, оно растворено в чувственном восприятии окружающего мира. Природа помогает человеку понять неизменные духовные ценности. Природные катаклизмы становятся знаками времени и душевной тревоги человека, факт естественной жизни возводится в символ «вечности»:

*На Кубани – наводнение,
А в Милане – гололед...
Космос вновь предупреждает
За грехи земные илет [2,28].*

Психологический подтекст, умение выразить внутреннее состояние через изображение внешнего мира, – важнейшие черты идиостиля А.Виноградова. Основу художественного мировосприятия и стиля Виноградова составляет сложная система контрастов и метафорических сопряжений микро- и макромира:

*Звали в горы недаром увалы –
Ждет родное неведомо где:
Я на родине Янки Купалы
Припадал к родниковой воде.*

Человек и мир – ключевые образы сборника А.Львова «Эхо дней», в который вошли избранные стихотворения 1968-2001 гг. Подзаголовок «Тридцать три года в поэтических опусах» выражает, с одной стороны, отношение поэта к своему творчеству, с другой - определяет знаковый этап жизни человека (возраст Христа). Обозначенные в подзаголовке черты лирического героя: саморефлексия и самоирония – становятся доминирующими:

*Вот так и я, создания венец
Слепой котенок. Бог – творец ошибся.
Я встать хотел, сам о себя ушибся,
Качусь и мучусь, не видя, где конец [3].*

Общую тональность сборника определяет элегизм, вызванный мыслями поэта о кратковременности счастья, переживанием одиночества и бесприютности, ощущением «случайности» человеческой жизни:

*Жизнь, как фильтр,
Как старый фильм,
Хочется досмотреть
Да скучно,
И известен конец [3].*

Человек вовлекается в бесконечный процесс кружения (замкнутого движения), возвращения (образы дороги, поезда, колеса, вокзала):

*Покоя нет. Круглы колеса.
И вечер – здесь. И утро – там.
И все уносит нас, уносит
К извечно розовым мечтам.
И как печально возвращенье
Щемлящим за душу родством
Вот с теми, местными с рожденья,
Вокзалом, улицей мостом [3].*

Самосознание обреченности ограничивает душевные стремления поэта к идеалу, «розовой мечте»:

*Остался бел бумаги лист, как нежен он.
И всякий раз, как выпил иль поел,
Я думаю: ну вот, урод несдержанный,
Ты не напишешь никогда поэм [3].*

На наш взгляд, автор намеренно пытается завуалировать знаково–символическое мировосприятие своего героя сниженным описательно–событийным повествованием:

*Время течет, и не слышно, не видно,
Смотришь – не сеял, а надо бы жать.
Ладно уж, Бог с ним. Вот только обидно.
Хоть бы на отпуск в июль уезжать... [3].*

Характер переживаний лирического героя обнаруживается и на уровне ритмической организации стиха. Обильное употребление синтаксических сдвигов сообщает голосу лирического героя неуравновешенность, взволнованность, эффект преднамеренного поэтического «косноязычия» (речь «взахлеб»):

*Как ранней осени неслышные дожди,
Ясны твои глаза, и голос тих,
Как огонек свечи. Не уходи.
Сегодня вечер – он для нас двоих [3].*

Эмоциональное состояние героя подчеркивается системой повторов, особенно характерных для концовок стихотворений:

*Отбросил память обещастья,
Что розданы, как плата дню,
Лишь только встречи и прощанья.
Лишь только встречи и прощанья.
Еще минуту. Лишь одну [3].*

*И письма на синем
Березовыми высями.
А что же там написано,
Спроси, спроси себя [3].*

*И как печально возвращенье
Щемящим за душу родством
Вот с теми, местными с рожденья,
Вокзалом, улицей мостом [3].*

Определяющей чертой сборника «Эхо дней» становится сочетание размышлений автора о вечном в жизни человека с изображением внутреннего мира человека с проникновением в глубинные, интимные сферы жизни. Возможно, отсюда традиционность, даже определенная «заданность» тем, строфики, метрики.

Лирический герой А.Львова – Поэт, ощущающий «связующую нить.... поэтов на Руси», и Человек, остро ощущающий свое одиночество, жаждущий гармонии с миром и с самим собой, устремленный к Вечности:

*За годом год – рождение смерть,
Любовь ночная, ненависть дневная –
Та вечная земная круговерть,
Где мчимся, так мало понимая [2].*

Сборник стихотворений «И скорбит, и ликует душа...» - поэтическое завещание талантливого филолога, журналиста, поэта Геннадия Сергеевича Артамонова:

*Не надо ни звезды, ни креста,
Пусть обелиск напоминает книгу,
Которую писал, но не издал,
Где над собой подшучивал стихами,
Где так и не раскрыл свой идеал
И даже толком не простился с вами... [1,80].*

В посвящении как лирическом жанре выражен и лирический герой, и адресат. Лирический герой Г. Артамонова открыт миру, он спешит поделиться с людьми Верой, Надеждой, Любовью:

*Так давайте уьем равнодушие,
С ним шагать по дороге нельзя,
Все же верую в чистые души я,
В ваши добрые души, друзья... [1,33].*

Адресатами выступают друзья («Верую»), коллеги по ТВ («Старшим товарищам-ветеранам журналистики»), поэты и художники - Г. Травников («Радуга акварели»), В. Потанин («Каравай»), любимая женщина («Стихи, написанные к столетию А. Блока»), любимая школа и любимые учителя («Родной двенадцатой», «Урок», «Учитель»), река Тобол («Весенний Тобол»).

Мотив памяти - главный формальный признак, объединяющий посвящения Г. Артамонова в своеобразный лирический цикл. Так, юбилей А. Блока становится поводом для признания лирического героя своей возлюбленной: «Люблю тебя! Люблю сильнее, чем Блок!» [1, 22]. Знаменитый блоковский образ Прекрасной Дамы помогает герою не только выразить силу своего чувства, но и ироническое отношение к себе: «...Но я писал, как Блок, // Прекрасной Даме, // Хоть понимал, // что я отнюдь не Блок».

Культурная память лирического героя неотделима от памяти исторической. Судьбу своего поколения «курганской шпаны сороковых, курганской братвы пятидесятых» Г. Артамонов связывает с судьбой российской и призывает ровесников следовать юношескому кодексу чести («Не бойся никого и ничего, // Преодолеем всех и все за одного...») и оставаться наивными («Не стесняйтесь, будьте наивными, // В этом что-то от счастья есть!»).

Великая сила памяти соединяет в душе лирического героя восхищение мужеством и доблестью участников Великой Отечественной войны («Ветеранам Великой Отечественной») и подвигом земляка - «афганца» («Последняя граната». Николаю Анфиногенову - Герою Советского Союза - посвящается).

Лирический герой Г. Артамонова - человек творческий, остро чувствующий быстротечность времени, драматизм жизни. Оптимизм, самоирония помогают герою сохранить «горячее сердце». Стихотворение «Юбилейное» (Самому себе - в 60) из шуточного послания «себе любимому» превращается в диалог с друзьями о жизни, о сомнениях и тревогах человека на очередном временном рубеже и о настоящем счастье:

*Вы видите, как я богат,
Да не рублями, а друзьями,
И в шестьдесят, как в пятьдесят,
Я счастлив, что еще я с вами [1, 129].*

Посвящения коллегам-журналистам, известным писателям и художникам представляют отношение Г. Артамонова к делу, к творчеству. Таковы секреты мастерства «непростого человека - телевизионщика»: «Мы не работаем - горим, // Чтобы экран светился!». По убеждению автора, истинное творчество требует «весь арсенал духовных сил» поэта, художника, журналиста:

*Сохрани божий дар
До последнего вздоха.
Удержи на холстах
Жизни быстрой мгновенья... («Радуга акварели»)*

Неисчерпаемым источником вдохновения, «частицей памяти живой» для Г. С. Артамонова и его лирического героя стала природа Зауралья:

*Ах, река, Тобол-река...
Камень в струях точится...
Жизнь порою нелегка,
Но с тобой -
Жить хочется! [1, 147].*

Стремление к диалогу и с классиками, и с современниками, на наш взгляд, обусловило обращение поэта к традиционному лирическому жанру с устоявшимся мотивным комплексом. Посвящение как разговор с конкретным адресатом позволяет раскрыть духовный мир лирического героя, его мировоззрение и мировоззрение:

*В этот мир мы явились не зря,
Предаваться печали не будем,
Пусть встает над рекою заря,
Что-нибудь да оставим мы людям [1, 77].*

Время памяти, «потока сознания» означает активную работу памяти повествователя, детализацию механизма припоминания, при котором образы прошлого наплывают один на другой, взаимопроникают, своеобразно трансформируясь в сознании героя.

Список литературы

1. Артамонов Г. И скорбит, и ликует душа... – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2007.
2. Виноградов А. Сокровенное. - Шадринск: Изд-во ПО «Исеть», 2004.
3. Львов А. Эхо дней. - Курган, 2002.
4. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. - М., 1984.

Научное издание

Жукова Ирина Максимовна
Нежданова Надежда Константиновна

**Образы пространства и времени в русской поэзии
XIX – XX веков**

Монография

Редактор Н.М. Быкова

Подписано в печать	Формат 60x84 1/16	Бумага тип. №1
Печать трафаретная	Усл. печ. л. 14,0	Уч.-изд. л. 14,0
Заказ	Тираж	Цена свободная

Редакционно-издательский центр КГУ.
640669, г.Курган, ул.Гоголя, 25.
Курганский государственный университет.