

УДК 821.161.1

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ПАРАДИГМА КАРТИНЫ МИРА АВТОРА В ПЕЙЗАЖНОМ ДИСКУРСЕ ЛИРИКИ БОРИСА РЫЖЕГО

Левицкая Нелля Евгеньевна

кандидат филологических наук

Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского

Севастополь

Аннотация. В статье исследована лирика Б. Рыжего 1990-х – начала 2000-х годов. В качестве предмета исследования избран пейзажный дискурс лирики, категория картины мира автора использована в концептуальном и функциональном аспекте как методологический аппарат исследования. Изучение пространственной сферы пейзажного дискурса выявило тесную взаимопроницаемость природного и урбанистического локусов. Обнаружено, что мир лирического субъекта выстроен в соответствии с ценностной парадигмой в ее горизонтальном и вертикальном измерении. Маркеры пространственных природных и городских реалий выполняют преимущественно номинативную функцию и лишь изредка выразительную.

Ключевые слова: поэзия, лирика, картина мира, пейзажный дискурс, пространственная парадигма картины мира, маркеры природных реалий, городской локус, номинативная функция, выразительная функция.

SPATIAL PARADIGM OF THE AUTHOR WORLD PICTURE IN THE LANDSCAPE DISCOURSE OF BORIS RED LYRICS

Levitskaya Nellia Evgenyevn

PhD

V.I. Vernadsky Crimean Federal University

Sevastopol

Abstract. The paper studied the lyrics A.B. Red 1990s – early 2000s. As a subject of study chosen infinity lyric discourse, category painting author of the world used in the conceptual and functional aspects of the device as a methodological study. The study of the spatial sphere of infinity discourse revealed the close connection between natural and urban loci. It was found that the world of the lyrical subject is built in accordance with the value paradigm in its horizontal and vertical dimension. Markers spatial natural and urban realities operate predominantly nominative function and only occasionally expressive.

Keywords: poetry, lyrics, world view, landscape discourse, spatial paradigm worldview markers of natural realities, urban locus, nominative function, expressive function.

Поэзия Бориса Рыжего (1974-2001), хронологически совпадающая с эпохой девяностых, стилистически соединила в себе три века русской литературной традиции. Но при тотальной интертекстуальности автору удалось сформировать свой особый поэтический голос, над феноменом которого рефлексировали все авторитетные мастера слова – Е. Рейн, А. Кушнер, А. Пурин, Е. Изварина и мн.др., пытаясь осмыслить его сущность, и сходились в одном – «Рыжий выделяется во всём поколении». Д. Сухарев «особенность» поэзии Б. Рыжего усматривает «в трех главных вещах»: «он соединил концы» и «восстановил контекст» русской поэзии 1930-х и периода Великой Отечественной войны; продлил «некрасовскую» линию поэзии – «милосердия и сострадания»; и «перечеркнул тусовки» [16]. Архангельский поэт А. Росков назвал Б. Рыжего «гением», «поэтом смутных 90-х лет 20-го века», а его стихи – «зеркальным отражением этого десятилетия», что обусловило трагичность и поэзии, и судьбы автора: «Трагедия Рыжего, может быть, в том, что он одной ногой стоял в том, советском времени, а вторую не знал, куда поставить» [16]. Сам поэт, прикрываясь ироническим тоном, назвал себя «традиции новой отцом». Поэзия Бориса Рыжего, без преувеличения, стала самым ярким явлением русской литературы конца двадцатого века, но системного литературоведческого осмысления она не успела получить ни при жизни автора, ни в первые годы после его смерти. Постепенно эта лакуна начала заполняться, во много благодаря уральским исследователям: выходит монография Ю.В. Казарина, где творчество поэта рассмотрено сквозь призму авторской судьбы [6]; в монографии Л.П. Быкова [4] поэзия Б. Рыжего введена в контекст советской культуры, отдельные статьи посвящены аспектам поэтики [1; 2; 5; 8; 9; 11; 12; 14-17; 19; 20], где ведущей чертой художественного стиля автора признается его работа с поэтической традицией XIX-XX веков.

Одним из конститутивных элементов художественного мира традиционно считается пейзаж. В поэзии пейзаж занимает весьма значимое

место, что было доказано в исследованиях И.И. Шайтанова [21] и М.Н. Эпштейна [22], а И.В. Остапенко выявила концептуальный характер пейзажа, представив пейзажный дискурс как экспликацию картины мира автора [10]. Исходя из тесной связи поэтики Б. Рыжего с традицией, актуальным, на наш взгляд, может быть изучение его лирики сквозь призму пейзажного дискурса, что до настоящего времени в литературоведении предпринято не было.

Объектом исследования в предложенной работе стал сборник Б. Рыжего «Стихи. 1993-2001» (СПб.: «Пушкинский фонд», 2014) [12], предметом исследования – пейзажный дискурс лирики поэта.

Пейзажный дискурс охватывает номинации природных реалий как «маркеры природного мира», которые формируют пространственно-временные параметры художественного мира лирического субъекта; как собственно художественные образы; и как ведущие элементы лирического сюжета. Пейзажный дискурс, таким образом, выполняет номинативно-описательную, изобразительно-выразительную и сюжетообразующую функции [10, с. 464] и «пред-ставляет» мир природы «перед» лирическим субъектом. Поскольку лирический субъект является организующим элементом картины мира автора, которая в целом эксплицирована пейзажным дискурсом, то субъектная сфера нуждается в первоочередном изучении. В нашей предыдущей работе установлено, что лирический субъект Б. Рыжего как одна из форм авторского сознания в его картине мира на метатекстовом уровне обнаруживает неосинкретический (см. типологию лирического субъекта, предложенную И.В. Остапенко [10]) характер, проявляющийся в многомерности личности, ее противоречивости, неприятию и любви к миру одновременно, стремлении создать собственный мир по собственным законам. Отличительной особенностью субъектной сферы картины мира автора в лирике Б. Рыжего является наличие формы «я-другой», которая встречается преимущественно в текстах именно пейзажного дискурса. Пейзажный

дискурс, как показало исследование, создает предпосылки для диалога лирического субъекта с самим собой. Природа, активизируя свои глубинные смыслы, помогает лирическому субъекту интериоризироваться, заглянуть в себя.

Рассмотрим далее пространственную сферу картины мира автора в пейзажном дискурсе лирики Б. Рыжего. Методом сплошной выборки нами обработаны номинации природных реалий в поэтических текстах автора, классифицированы они в соответствии с типологией пейзажных образов, предложенной М.Н. Эпштейном [22]. Пространственное измерение картины мира исследуемого автора характеризует четкая горизонтально-вертикальная дифференциация. Горизонтальную плоскость презентуют природные номинации стран и местностей, ландшафтные номинации, названия растений и животных, водные образы. Вертикальный срез – номинации неба, небесных светил и явлений, атмосферных осадков. Кроме того, существенное место в картине мира Б. Рыжего принадлежит дому с его атрибутами и городу. Критики не раз обращали внимание на урбанистический характер лирики автора. Действительно, городские реалии достаточно часто встречаются в текстах, но они отнюдь не вытесняют природные элементы, а вступают с ними в тесную связь, образуя оригинальное пространственное оформление внешнего мира лирического субъекта.

Горизонтальное и вертикальное измерение картины мира количественно в целом практически уравновешено, хотя первое включает пять, а второе – три группы образов. Происходит это за счет большей повторяемости образов вертикального среза и многообразия номинаций горизонтального плана. Так, горизонтальная проекция картины мира представлена наиболее численной группой названий стран и местностей. Здесь встречаются как нарицательные («страна» (4), «город» (22), «село» (2), «поселок» (2), «деревня» (2)), так и собственные названия («Россия», «Италия», «Польша», «Москва», «Петербург», «Свердловск»,

«Рим», «Нью-Йорк» и др.). К этой группе примыкают и парафрастические наименования местностей («родная страна», «Отчизна», «Родина», «провинция»), а также обобщенно-универсальные пространственные номинации, продуцирующие экзистенциально-аксиологические смыслы («свет» (6), «мир» (19), «земля» (4), «край» (12), «рай» (5), «ад» (6), «бездна» (4), «темнота» (3), «пустота» (4)). Последние номинации придают пространственному плану художественного мира абстрактность и умозрительность. Одновременно в нем присутствуют и конкретные географические названия, зачастую связанные с биографией поэта. К пространственным координатам лирического субъекта в картине мира автора относятся и ландшафтные образы – «поля», «горы», «вершины», «долины», «луга», «островок», не отличающиеся повторяемостью. Причем эти номинации имеют достаточно отдаленную связь с конкретными природными реалиями, попадают в картину мира как общий внешний план физического места пребывания лирического субъекта или же его конструируемого локуса, иногда в них включается фольклорный код: «и повсеместное уныние, / и горы снежные, любые» [13, с. 127]; «Валяй, веди во чисто поле, / но там не сразу укокошь» [13, с. 188]; «Уж убран с поля начисто турнепс / и вывезены свекла и капуста» [13, с. 288]; «Золотые картины: зеле- / неют долины, синих гор голубеют / вершины» [13, с. 253].

Особое место в группе наименований местностей принадлежит «кладбищу» (4) и «могилам» (16). Эти номинации обозначают не абстрактное «иное» пространство, а конкретное или умозрительное место нахождения лирического субъекта: «Договоримся так: когда умру, / ты крест поставишь над моей могилой» [13, с. 8]; «над могилой / впечатляюще унылой / почему-то плачу я» [13, с. 124]; «ещё подаст моя подруга, / с моей могилы возвратясь» [13, с. 90]; «Мимо кладбища, цирка, острога / вез меня молчаливый debil» [13, с. 256]; «мой жалкий прах советую зарыть / на безымянном кладбище свердловском» [13, с. 215]. Кладбищенская тема традиционно в русской поэзии связана с жанром элегии,

сформированной и развитой сентиментализмом и романтизмом, существует она, как показал В.И. Козлов, и в современной лирике. Но у Б. Рыжего она трансформирована, окрашена ироническим тоном, прикрывающим общее трагическое мировосприятие.

Наименования водных природных реалий, как и топонимы, представлены собственными («Кама», «Нева», «Обва», «Урал», «Волга», «Исеть») именами, если включены в биографический код автора, и нарицательными. В последнем случае это могут быть конкретные пространственные маркеры («Когда идешь вдоль черного канала / куда угодно» [13, с. 64]; «Долго еще нам идти вдоль канала, / жизни не хватит, вечности нет» [13, с. 96]), но они же могут продуцировать и поэтические рефлексии, формирующие уже внутренний мир лирического субъекта. Обращают на себя внимание мифологические гидро-номинации. Трижды встречаются названия реки смерти, притом они введены в современное пространственное окружение лирического субъекта («пускай теперь сойду в окрестности Плутона. <...> где блата топкие и воды Ахерона» [13, с. 119]; «Локальный Стикс колышет нечистоты» [13, с. 332]). Интерес вызывает использование номинации «море», наиболее частотного из водных образов. «Море» у Б. Рыжего расположено либо в элегическом прошлом («и с морем Чёрным я навек простился...» [13, с. 62]; «глядеть в окно и видеть море, / что бушевало в жизни той» [13, с. 146]), либо в виртуальном недосягаемом будущем («выход или не выход уехать на море, / на работу забить?» [13, с. 336]; «он уйдет оттуда – исчезнет море, / парходик, чайки – так станет грустно» [13, с. 14]; «А это я никак до моря / доехать тоже не могу» [13, с. 286]). Но в любом случае «море» лирическим субъектом презентовано как положительное пространство, эмоционально близкое, что подтверждает метафорический эпитет «розовое», единственный, кроме постоянных («Черное», «Северное») – «Синий вечер, розовое море» [13, с. 152].

Флористическую группу образов у Б. Рыжего представляют повторяющиеся родовые («деревья», «кусты», «цветы») и видовые названия. Более частотна родовая номинация «цветы» (9), видовые же цветочные образы встречаются изредка – «ромашка», «розы», «герань», «гвоздика». Схожая ситуация с «кустами» (8), где видовые номинации встречаются трижды – «кусты алых диких вишен» и повторяющиеся «сирень» (9) и «рябина» (3). Довольно частотна группа видовых номинаций деревьев – «тополь» (6), «береза» (8), «клен» (4), «акация» (4), «осина» (2), «ель» (3), «яблоня» (4), «сосна», «вишня». Изредка встречаются единичные номинации ягод – «брусника», «клюква», и овощей – «капуста», «свекла». Флористический мир представлен также растительными локусами «лес» (6), «бор», «парк» (12), «сквер» (18), «аллея» (10). Как видим, растительные образы присутствуют в картине мире автора, но презентуют они преимущественно хоть и живую природу, но включенную в окультуренный мир цивилизованного человека. Природные реалии, актуализированные авторским сознанием в текстах, чаще всего расположены в городском пространстве. Они соседствуют с лирическим субъектом, но его пристального внимания не вызывают, оставаясь маркерами, как правило, внешнего мира за редкими исключениями, которые будут рассмотрены отдельно.

Особый интерес в растительном коде Б. Рыжего вызывает номинация «листья», «листва» (30). Как видим, это наиболее частотный флористический образ, кроме того, единственный случай фокусирования авторского взгляда на природной детали. Подтверждение тому находим в автохарактеристике лирического субъекта: «О, сколько лет я жил – не замечал / ни веточек, ни листьев, ни травинок» [13, с. 61]. Обратим внимание, «листья» лирический субъект никогда не видит на дереве, они «сухие», «падающие», «кружащиеся»: «осыпались листья» [13, с. 12]; «проспект был листьями застелен» [13, с. 163]; «На землю падает листва, / но долго кружится вначале» [13, с. 302]. Иногда «листья» полу-

чают колористический эпитет – «а листья в сквере стали алыми» [13, с. 19]; «листья падают ало» [13, с. 30]. Понятно, что в природе листопад происходит осенью, листья теряют зеленую окраску, становятся желтыми или красными. Таких цветов «листья» у поэта не приобретают, зато они могут быть «алыми», что связано с семантикой крови, но в данном контексте и смерти, притом преждевременной. Тут же обнаруживается и подтверждение: «Пойду, чтобы в лицо летели листья, – / я так давно / с предсмертною разлукою сроднился» [13, с. 344]. «Листья», утратившие связь с жизнью, оказываются близки мировосприятию лирического субъекта. Для природы в целом характерна цикличность жизни/смерти, лирический субъект сфокусировал внимание на «умирании» – «И листья заново взлетят, / и станут падать и кружиться» [13, с. 302]. Семантика смерти у поэта реализована и цветочными образами – «пылятся на моей могиле / неживые желтые цветы» [13, с. 317]; «и первый снег мои засыплет губы / и мертвые цветы» [13, с. 332]; «Ту-ту-ту: понесли человека. / В синих лужах гвоздики лежат!» [13, с. 264]; «валялась прошлогодняя сирень» [13, с. 156].

Номинации животных у Б. Рыжего встречаются крайне редко, кроме родового именованья «птицы» (4) остальные названия представлены единичным родовым («рыбы») и видовыми («чайки» (2), «ласточки» (2), «вороны» (2), «лебедь» (2), «кошка», «пес», «ежик», «бабочка» (2), «мотылек») маркерами. Более того, иногда они наполнены символическим смыслом и не имеют отношения к маркированию пространственного измерения лирического субъекта («прижались к коленям его / печально и нежно / козленок с барашком» [13, с. 320]), а формируют аксиологическое измерение картины мира автора.

Функционирование природных номинаций, достаточно активно вовлеченных в художественный мир Б. Рыжего, отличается определенными особенностями. Лирический субъект находится преимущественно в городском пространстве, представленном как культурно-

промышленными объектами, так и природными локусами. Городское пространство сформировано в результате деятельности человека как природного существа. Поэтому в городе соседствуют природные реалии (как нерукотворные, к примеру, река, озеро, так и созданные человеком по модели природного мира, к примеру, парк, сквер, аллея) и урбанистические объекты. В отношении художественного мира Б. Рыжего важно проследить, как его лирический субъект взаимодействует с разными пространствами – собственно природным и городским, притом у поэта город преимущественно промышленный. Начнем с того, что родовая номинация «город» (22) – одна из наиболее частотных пространственных координат в текстах поэта, кроме того, речь идет о промышленном городе. Наряду с названными ранее единичными собственными номинациями чаще всего встречается «Свердловск» (10). По мнению О. Славниковой, у Б. Рыжего это «не столько реальный город <...>, сколько индустриальные задворки цивилизации» [14]. Обратим внимание, что на момент написания текстов родной город Б. Рыжего уже был переименован в Екатеринбург, но это название в поэтических текстах почти не встречается.

Из городских реалий наиболее частотны родовые номинации «двор» (20), «фонарь» (16), «улица» (15), «трамвай» (10), реже встречаются «мост» (4), «фонтан» (3), «завод» (5), «фабрика» (2). Особое место принадлежит собственным наименованиям заводов «Вторчермет» и «Пластполимер». Эти подчеркнута «непоэтичные» номинации занимают абсолютно органичное место среди пространственных характеристик лирического субъекта, притом не просто жителя промышленного города («Я родился – доселе не верится – / в лабиринте фабричных дворов» [13, с. 109]), а поэта, продолжателя традиции великой русской поэзии. Ахматовские «бражники» и «блудницы» на фоне «дымка» над «черной трубкой» отзываются в мире Б. Рыжего: «Пусть Вторчермет гудит своей трубой, / Пластполимер пускай свистит протяжно <...> где живы мы, в альбоме голубом, / земная шваль: бандиты и поэты» [13, с. 215].

Своеобразным медиумом между природным и городским миром выступает «дом» (24), еще одна весьма частотная пространственная номинация в картине мира Б. Рыжего. Притом локальное пространство «квартиры» (5) встречается гораздо реже. Домашний локус представляет «подъезд» (8), «крыша» (5), «лестница» (4), «коридор» (2), «дверь» (2) и наиболее частотные номинации «окно» (31) и «окошко» (11). Расширяет пространство «дома» в территорию «города» «двор» (20). Обратим внимание, контакт лирического субъекта с окружающим миром происходит преимущественно через «окно», что подчеркивает замкнутость «своего» мира лирического субъекта («Гляди рассеянно в окно – / там улицы пусты» [13, с. 73]; «Там, за окном, росли большие ели – / деревья бора» [13, с. 114]; «летит за окнами листва» [13, с. 125]), хотя поэт декларирует его публичность, открытость во внешний мир – «Я останавливал такси – / куда угодно, но вези» [13, с. 125].

Мир поэта в горизонтальной проекции не дифференцирован на природный и городской, как не отделены миф и бытовые реалии: «Зависло солнце над заводами, / и стали черными березы» [13, с. 95]; «и под грохот зеленой листвы / в захламленном влюбленными сквере» [13, с. 128]; «Гремят «камазы» и дымят заводы. / Локальный Стикс колышет нечистоты. / Акации цветут» [13, с. 332]. Кумулятивное нанизывание образов творят новый поэтический мир-миф, где во внешней обыденности только поэту открывается абсурд и трагедия человеческой деятельности. В целом горизонтальный срез пространственной парадигмы картины мира Б. Рыжего представлен номинациями конкретных реалий, окружающих лирического субъекта. Это прежде всего наименования местностей и городских объектов («Мимо кладбища, цирка, острога / вез меня молчаливый debil» [13, с. 256]; «я перед сном гуляю в этом сквере, / с завидной регулярностью» [13, с. 282]; «Был двор, а во дворе качели / позвякивали и скрипели» [13, с. 254]), а также гидронимы («изрядная река, ее название – Кама» [13, с. 219]); среди номинаций ландшафтных, растительно-

сти и животного мира, менее частотных в целом, наблюдаются актуализация символической семантики («На леса и поля надвигается траур» [13, с. 231]; «Мальчик-еврей принимает из книжек на веру / гостеприимство и русской души широту, / видит березы с осинами, ходит по скверу / и христианства на сердце лелеет мечту» [13, с. 262]). Маркеры горизонтального среза пространственной парадигмы выполняют преимущественно номинативную функцию («Видишь дом, назови его дом. / Видишь дерево, дерево тоже / назови <...>. / Мост мостом постарайся назвать. / Помни, свет называется светом. / Я прошу тебя не забывать / говорить с каждым встречным предметом» [13, с. 44]), реже, но весьма значимо, включается выразительная функция. Показательным в этом смысле представляется использование традиционного для пейзажного дискурса приема олицетворения, распространяющегося у Б. Рыжего и на городской пейзаж. Урбанистические номинации вводятся в художественный мир автора по модели природных реалий: «Ты помнишь тёмную аллею, / где мы на лавочке сидели, <...> / Фонарь глядел на нас печально – / он бледен был необычайно <...> / Кусты заламывали кисти. / Как слёзы, осыпались листья» [13, с. 12]; «и светофоры смотрят в небеса» [13, с. 282].

Показательным в пространственной парадигме картины мира Б. Рыжего видится органическая связь горизонтального и вертикального измерений. Практически нет текстов, где было бы представлено лишь одно из них: «Фабрики. Дымящиеся трубы. / Облака» [13, с. 129]; «Еще не погаснет жемчужин / соцветие в городе том, / а я просыпаюсь, разбужен / протяжным фабричным гудком» [13, с. 133]; «А в окне широком, длинном / тлеет узкая звезда. // Освещает крыши, крыши» [13, с. 143]; «И снег, и улицы, и трубы, / И люди странные, чужие навсегда» [13, с. 36]. Пространственная вертикаль, как уже отмечалось, представлена маркерами «неба» и атмосферных явлений. Наиболее частотны в пейзажном дискурсе Б. Рыжего в целом номинации «небо» (36) (отдельно выделяются «небеса» (16)), «облака» (39), «звезда» (28), реже встреча-

ются «луна» (4) (или «лунный свет», «месяц») и «солнце» (3). Обратим внимание, что кроме прямых названий «небо» представлено множеством парафразических образов – «облака голубые», «синие облака», «синий-синий свет», «синий воздух», «синий облак дыма» и др., то есть «облака» могут выступать как в роли метонимического образа «неба», так и номинировать атмосферное явление, при этом их сопровождают эпитеты «синие», «голубые», «зеленые». Отметим, что использование эпитетов относительно природных номинаций в картине мира Б. Рыжего – довольно редкое явление. На этом фоне выделяется номинация «черное небо» в одноименном стихотворении. Реалистическое описание – «...На чёрном небе белая звезда» [13, с. 56] – постепенно включает лермонтовский текст: «она была и будет навсегда, // до нас доходят тонкие лучи... / Но лучше электричество включи // и отойди от чёрного окна – / здесь ты один, а там она одна, // и не о чем вам с нею говорить, / а немоту ни с кем не разделить» [13, с. 56]. Но если в мире М. Лермонтова экзистенциальное одиночество присуще лишь человеку, то у современного поэта это состояние распространяется на мир в целом, и на природный в том числе.

Активное использование номинаций «небо» и «небеса» (напомним, суффикс «-ес-» отсылает к церк.-слав. лексикону, актуализируя сакральную семантику слова) характеризует картину мира автора как сориентированную на аксиологический верх. Эпитеты «белое», «синее», «голубое», иногда метонимически вообще замещающие номинации «неба», практически всегда переводят пространственные координаты лирического субъекта в экзистенциальное измерение: «Над домами, домами, домами / голубые висят облака – / вот они и останутся с нами / на века, на века, на века. // Только пар, только белое в синем / над громадами каменных плит... / Никогда, никогда мы не сгинем, / мы прочней и нежней, чем гранит. <...> А когда мы друг друга покинем, / ты на крыльях своих унеси / только пар, только белое в синем, голубое и белое в си...» [13, с. 76]. В одном из первых текстов анализируемого сборника задается сакральность небесного

пространства: «Разве только ангел на четыре слова / спустится с небес» [13, с. 9], – и такое восприятие «неба» преобладает в картине мира автора: «небеса, от края и до края / только небеса...» [13, с. 77].

В то же время, у автора формируется амбивалентное отношение к аксиологическому верху, ценностные приоритеты, спродуцированные в земной мир, утрачивают свой изначальный смысл – «В небесах музыка сочинялась / вечная – на смертные слова» [13, с. 121]. Лирический субъект, находящийся в горизонтальной проекции мира, воспринимает сакральный верх скорее умозрительно, соединения с ним не происходит. Природа, изувеченная человеком, и его самого исключает из природного континуума – «И, стоя над большой рекою / в прожилках дегтя и мазута, / я видел только небо в звездах / и, вероятно, умирал» [13, с. 21]. Лирический субъект Б. Рыжего не способен соединить в себе земной и небесный мир, как это было присуще русской лирике 1960-1980-х, он утратил способность воспринимать природу как живой мир. «Небо» и «звезды», конечно, номинации природных реалий, но здесь отчетливо прочитывается чеховский текст («Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах» [13]), тонущий в авторской иронии, граничащей с трагизмом. «Небо» не спасает, если человек сам уничтожает живую природу. Лирический субъект остро ощущает трагизм современного человека, разрушающего живую жизнь и не способного остановить эти процессы. Но и вину за содеянное человеком лирический субъект принять не может – «человечество слепое, / то все его вина» [13, с. 81], хотя и декларирует обратное – «за все, что понял ты, дружок, я извиняюсь, / я каюсь, милый мой, с прикушенной губой» [13, с. 36]. Поэтому претензии отсылаются тому самому «верху», на уровне пейзажного дискурса это проявляется в «руинах неба» [13, с. 30], в «синих пустых небесах» [13, с. 175]: «под домом тополь или клен / стоит ненужный и усталый, в пустое небо устремлен» [13, с. 286]. Тем не менее, культурная память все время возвращает лирического субъекта в известные ему смыслы, продуцируе-

мые природным миром: «Хотелось неба нам, еще хотелось моря» [13, с. 86]. И даже помещая лирического субъекта на самое «дно» социума, автор не лишает его знаний вечных законов: «После многодневного запоя / синими глазами мудака / погляди на небо голубое, / тормознув у винного ларька» [13, с. 116]; «Водка скиснет, но таким же точно / небо будет через тыщу лет» [13, с. 116]; «водки было мало, а неба много» [13, с. 321]. Ирония не спасает, но позволяет удержаться от полного падения.

Понимание абсурда внешнего миропорядка продуцирует экзистенциальные настроения, где пейзажный дискурс играет роль маркеров не столько живой природы, сколько ментальных концептов, построенных на архаической символике природного мира: «Оставь мне небо темно-синее / и ели темно-голубые, / и повсеместное уныние, / и горы снежные, любые» [13, с. 127]. Человек, исключивший себя из круговорота природной жизни, обречен на одиночество. Трагизм усиливается человеческой гордыней, сознательным дистанцированием от живой природы: «без меня отчаливайте, хватит, / – небо, облака!» [13, с. 351].

Показательным в пейзажном дискурсе представляется способ восприятия природного мира. Преимущественно это, конечно, умозрительный, но встречается и непосредственно визуальный, о чем свидетельствуют колористические эпитеты, хотя и они чаще всего использованы как поэтическое клише («бирюза небес», «золото берез»). Здесь же обратим внимание на обонятельный код, включающийся крайне редко, но тем более примечательный: «Я помню запах листьев прелых / и запах неба голубой» [13, с. 254]. «Запах неба» передан цветовым определением, актуализирующим романтическую символику, в то же время коррелирует с «запахом» «листьев», уже утративших связь с жизнью. В целом образ «неба» имеет в картине мира автора весьма отдаленную связь с природным пространством, но актуализирует символическую семантику, сформированную мифологическим мировосприятием. Кроме того, современный автор идет на сознательное искажение существующих миро-

представлений, десакрализирует онтологический верх, прикрываясь иронией, что, конечно же, приводит к трагическому разрыву с миром: «Не спасет тебя больше ни звездное небо, / ни морская волна» [13, с. 336].

Своеобразным медиумом между небесным и земным миром представляются атмосферные явления и состояния погоды. В картине мира Б. Рыжего они эксплицированы номинациями «снег» (или «снежинки») (25), «дождь» (19), «ветер» (14), «туман» (13), «гроза» (2), «лед» (2), «стужа», «мороз» «моросило», «роса», «ненастье» (3). Частотность названий говорит в пользу трактовки их как реалий природного мира, характеристики климатических условий внешней среды лирического субъекта: «А там, за окнами, ненастье, / там продолжает дождик лить» [13, с. 66]; «но первый снег еще лежит, не тает» [13, с. 89]; «Прошла гроза» [13, с. 158]; «ветер поднимает и несет / вчерашнюю газету по двору» [13, с. 316]. В то же время, названные природные образы, в особенности «снег», наиболее частотный, способен выполнять традиционные пейзажные функции – изобразительную и выразительную. Именно этот образ привносит особый лиризм в художественный мир автора, демонстрирует способность лирического субъекта тонко чувствовать природный мир, откликаться на его состояния и соотносить с ним собственные, используя традиционный прием параллелизма: «но, юность, ты растаяла со снегом, / и оказалось, мир до боли прост» [13, с. 54]; «о как неосторожно, как случайно / упал он с неба, белый и хрустящий. / Деревья на руках его качают, / а я гляжу, какой он синеватый. / Они его однажды проморгают, / он станет серой, чуть набрякшей, ватой» [13, с. 89]. Здесь природный образ снабжен эпитетами, что редкость для поэта, а определение «синеватый» переводит его в онтологическое измерение. Сравнение же с «набрякшей ватой» – натуралистическая деталь, но и аллюзия на мироощущение лирического субъекта, чужеродного для окружающего мира. Образ «снега», атрибута небесного пространства, заостряет разделенность человеческого и природного миров – «Снег за окном торже-

ственный и гладкий, / пушистый, тихий. / Поужинав, на лестничной площадке / курили психи» [13, с. 114]. Человек своей деятельностью и поведением вторгается в природную жизнь, разрушая ее, природа отвечает ему тем же – «На купоросных голубых снегах, / закончившие ШРМ на тройки, / они запнулись с медью в черепаках» [13, с. 215]; «И, очарованный луною, окурок выплю- / нешь на снег и прочь отчалишь» [13, с. 303]. И все же, для лирического субъекта «снег» – наиболее близкий образ, при этом сохранивший аксиологическую семантику: «Начинается снег, и навстречу движению снега / поднимается вверх – допотопное слово – душа» [13, с. 230]; «На фоне развернувшихся небес / шел первый снег, и сердцу было грустно» [13, с. 288]; «Я шел за снегом, размышляя о / бог знает чем, березы шли за мною. / С голубизной мешалось серебро, / мешалось серебро с голубизною» [13, с. 288]. Настолько близкий, что именно ему из всех природных образов досталось последнее прикосновение – «и первый снег мои засыплет губы» [13, с. 332].

Номинации природных реалий могут фиксировать реальный локус лирического субъекта, быть соотносимыми с конкретными природными или городскими объектами, но чаще являются умозрительными конструктами для формирования виртуального пространства, в которое автор помещает своего лирического субъекта. Этот авторский прием заявлен в тексте: «И скуден свет / и жалок. Чтоб его любить, / додумывай его, поэт. // За мыслью – мысль. Строка – к строке. / Дописывай. И бог тобой» [13, с. 33], – и реализован в художественном мире. В качестве примера приведем наиболее репрезентативное: «Я на крыше паровоза ехал в город Уфалей /<...> Можно лечь на синий воздух и почти что полететь, / на бескрайние просторы влажным взором посмотреть: / лес налево, луг направо, лесовозы, трактора» [13, с. 287]. В одном из последних текстов автору приходится признать ущербность созданного им мира: «Городок, что я выдумал и заселил человеками, / городок, над ко-

торым я лично пустил облака, / барахлит, ибо жил, руководствуясь некими / соображениями, якобы жизнь коротка» [13, с. 347].

Крайне редко, что также показательно, встречаются природные номинации в роли самостоятельных художественных образов или их фрагментов. Наблюдается использование пейзажного материала для формирования образной системы преимущественно в ранних текстах, и это единичные случаи, к примеру, несколько классических сравнений: «Полы шляпы висели, как уши слона» [13, с. 11]; «твоя улыбка / в печаль ударится, как рыбка – / в аквариумное стекло» [13, с. 12]; «фонари висят, как мандарины» [13, с. 15]; «Фонари – чья рука / их сорвет, как цветы» [13, с. 31]; «жалкая как птаха» [13, с. 68].

Интересным в смысле работы автора с природными номинациями в процессе формирования своего художественного мира может быть один из фрагментов стихотворения «Летний Сад» – «...как будто я видел во сне...» [13, с. 28]. Центральный образ – «лебедь», разумеется, отсылающий к сонету С. Малларме, в тексте выполняет субъектную функцию «другого» при наличии перволичного «я». Но проследим, как формируется данный образ и в каких связях он может быть с ведущим символистским образом. Во-первых, текст имеет название, фиксирующее конкретное место пребывания лирического субъекта – «Летний Сад», где, как известно, расположены озера, в них плавают лебеди. То есть, образ может быть непосредственной визуализацией реальной картины – «два белых, как снег, близнеца» «на черной воде» и «под черной водой», увиденной автором в «сентябре», о чем сказано в другом фрагменте текста, кроме того, стихотворение имеет указание на время написания (1995, сентябрь-декабрь»). Но автору важно представить картину в виртуальном пространстве сна – «...как будто я видел во сне / день пасмурный, день ледяной». Таким образом, возникает прямая аллюзия на символистский поэтический манифест. У С. Малларме «лебедь» – символ поэта, чуждого внешнему миру, осознающего свою духовную си-

лу и одинокого в мире земном. У современного поэта, напротив, «лебедь» не одинок, у него есть «близнец», но вот «взлет» одного обрекает на гибель другого. Проблема из сферы искусства переходит на более широкий экзистенциальный план и становится проблемой современного человека, остро ощущающего утрату внутренней гармонии. Стихотворение относится к ранней лирике, когда поэт ищет себя и формирует собственный художественный язык, ориентируясь на поэтическую традицию, но практически всегда его образы наполняются новыми смыслами. Нас же в данном случае интересовал вопрос функционирования природной номинации в художественном тексте. Как видим, хоть и изредка, но пейзажная реалья может выступать в роли символа. То же можно сказать о метафоре («Ещё один подкинь кусочек льда / в холодный стих» [13, с. 58] «...махни крылом, серебряная чайка, / смахни с небес последних звёзд / осколки...» [13, с. 62]) или метонимии («Только пар, только белое в синем / над громадами каменных плит...» [13, с. 76]).

Таким образом, анализ пространственной сферы картины мира, эксплицированной пейзажным дискурсом, показал, что мир лирического субъекта выстроен в соответствии с ценностной парадигмой в ее горизонтальном и вертикальном измерении. То есть, лирическому субъекту присуще знание вечных нравственных законов, которые на символическом уровне входят в семантическое поле пейзажных номинаций. Но знание законов не обеспечивает следования им, лирический субъект подчас допускает десакрализацию онтологического верха, причем делает это совершенно осознанно. Основным локусом лирического субъекта является городское пространство, которое сформировано как из элементов природного мира, так и урбанистических объектов. Непосредственной связи с природным миром у лирического субъекта нет, но культурная память как через архаические мифологические структуры сознания, так и через литературную традицию актуализирует глубинные смыслы природных пространственных номинаций и вводит их в художе-

ственный мир. Пространственные маркеры природных реалий в картине мира автора выполняют преимущественно чисто номинативную, даже не номинативно-описательную функцию, изредка – выразительную. Как правило, пейзажные номинации подаются автором в нейтральном эмоционально-экспрессивном окружении. Само место в картине мира, его смысловое наполнение формирует оценочный фон. Номинации природных реалий могут фиксировать реальный локус лирического субъекта, быть соотносимыми с конкретными природными или городскими объектами, но чаще являются умозрительными конструктами для формирования виртуального пространства, где урбанистические и природные элементы картины мира взаимопроникаемы. Автор владеет различными приемами конструирования традиционных художественных образов, о чем свидетельствует их наличие, но уходит от них, создавая свой собственный мир-миф на пересечении нейтральной для него природы и близкого ему города, контакт лирического субъекта с этим синтетическим пространственным локусом осуществляется преимущественно посредством «окна». Наиболее частотными и концептуально значимыми для картины мира автора в пейзажном дискурсе лирики Б. Рыжего являются все же природные номинации «небо»/«небеса», «облака», «снег», «листья» и «окно» как элемент пространства «дома». Номинации вертикального среза определяют ценностный верх, который у поэта получает амбивалентную окраску, а горизонтального – эксплицируют трагическое мироощущение лирического субъекта, которое даже «спасительная» ирония не способна скрыть. Б. Рыжий, заявляя о «традиции новой», все же остается традиционен в привычном смысле: пейзажный дискурс как картина мира автора позволяет в художественном мире обнаружить личностные проблемы авторского сознания и проследить возможные пути их решения для сознания читательского.

Список использованных источников

1. Арсенова Т.А. Борис Рыжий: образ поэта в читательской и литературно-критической рецепции // Литература Урала: история и современность: Сб. стат. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 452-467.
2. Арьев А. Блок. Иванов. Рыжий. О стихах Бориса Рыжего // Звезда. 2009. № 9.
3. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. 320 с.
4. Быков Л.П. Борис Рыжий: последний советский поэт? // Советское прошлое и культура настоящего : монография : в 2 т. / отв. ред. Н.А. Купина, О.А. Михайлова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 167-174.
5. Изварина Е. «Он стал легендой...» // Наука Урала. 2008. № 1-2 (963).
6. Казарин Ю.В. Поэт Борис Рыжий: монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. 310 с.
7. Кузин А.В. Следы Бориса Рыжего. Заметки из дневника. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. 104 с.
8. Кушнер А. Стихи, переписка, разговоры с Борисом Рыжим // Russian Literature. LXVII (2010) I. С. 85-96.
9. Машевский А. Последний советский поэт: О стихах Бориса Рыжего // Новый мир. 2001. № 12.
10. Остапенко И.В. Пейзажный дискурс как картина мира в русской лирике 1960-1980-х годов: Дисс. ... д-ра филол. наук. Симферополь, 2013. 530 с.
11. Пурин А. «Под небом, выпитым до дна» (Борис Рыжий) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://borisryzhy.ru/pod-nebom-vypitym-do-dna-aleksej-purin>
12. Рейн Е. Вся жизнь и еще «Уан бук» // Вопросы литературы. 2002. № 5.

13. Рыжий Б. Стихи. СПб.: Пушкинский фонд, 2014. 368 с.
14. Славникова О. Из Свердловска с любовью // Новый мир. 2000. № 11.
15. Собенников А.С. Поэзия Бориса Рыжего: образ лирического героя // Литература Урала: история и современность: Сб. стат. Вып. 3. Екатеринбург: УрО РАН; Изд. дом «Союз писателей», 2008. Т. 1. С. 91-99.
16. Сухарев Д. «Влажным взором» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://borisryzhy.ru/vlazhnym-vzorom-dmitrij-suxarev>
17. Тагильцев А.В. Борис Рыжий и Осип Мандельштам: к проблеме художественного взаимодействия // Классика и современность: проблемы изучения и обучения: матер. XIV науч.-практ. конф. словесников. Екатеринбург, 26-28 февраля 2009 г. Екатеринбург, 2009. С. 293-295.
18. Теория литературы. В 2 т.: Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издат. центр «Академия», 2004. 512 с.
19. Харитоновна Е.В. Мотив снега в поэзии Б. Рыжего: формы репрезентации, фольклорные и литературные истоки // Литература Урала: история и современность: Сб. стат. Вып. 2. Екатеринбург: УрО РАН; Объединенный музей писателей Урала; Изд-во АМБ, 2006. С. 376-382.
20. Шайтанов И. О. Борис Рыжий: последний советский поэт? // Дело вкуса: Книга о современной поэзии. М.: Время, 2007. С. 519-533.
21. Шайтанов И.О. Мыслящая муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII в. М.: Прометей, 1989. 257 [2] с.
22. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзаж. образов в рус. поэзии. М.: Высш. шк., 1990. 302 [1] с.