

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Художественная аксиология географического пространства  
в творчестве Б. Рыжего

Исполнитель Языкова Екатерина Александровна

(фамилия, имя, отчество)

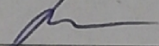
Руководитель кандидат филологических наук

(ученая степень, ученое звание)

Чевтаев Аркадий Александрович

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой 

(подпись)

кандидат педагогических наук

(ученая степень, ученое звание)

Виноградова Марина Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

10 июня 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА..	8
1.1. Понятие и специфика художественного пространства.....	8
1.2. Локальный текст в свете геопоэтики.....	13
1.3. Понятие «ценность». Аксиологический аспект анализа художественного текста.....	20
Выводы к 1 главе:.....	25
ГЛАВА 2. ГЕОПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ Б. РЫЖЕГО: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ.....	27
2.1. Принципы аксиологического анализа географического пространства Б. Рыжего.....	27
2.2. Аксиология уральского пространства в поэзии Б. Рыжего.....	28
2.3. Аксиология Петербурга и Москвы в поэзии Б. Рыжего.....	37
Выводы ко 2 главе:.....	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	47
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	50

## ВВЕДЕНИЕ

Пространство является одной из ключевых категорий, сопровождающую предметную и метафизическую реальности художественного текста. Именно в пространстве зарождается и разворачивается жизнь человека; оно становится почвой, на которой формируется культура, задающая смысловые доминанты системе координат. В рассматриваемом контексте пространство в художественном тексте теряет значение нейтрального фона изображаемых событий. Наряду с категорией времени, неизменно участвующей в формировании художественной действительности, пространство выступает фундаментальной формой в организации поэтического мира. Оно обретает аксиологическое наполнение; становится носителем определенных ценностей, смыслов и мировоззренческих установок.

Таким образом, поэтический мир, создаваемый писателем, переосмысляет объективные пространственные характеристики в соответствии с внутренней логикой текста и спецификой лирического сознания. Географическое пространство в литературе может выступать как семиотическая структура, в которой находят пересечение биографические, культурные, исторические и другие смыслы. Особую значимость в этом отношении находит категория художественной аксиологии, позволяющая рассмотреть пространство как ценностно организованное явление.

С обозначенных позиций, нам представляется важным и продуктивным рассмотрение художественного наследия поэта Бориса Рыжего (1974-2001) - поэта рубежа веков, годы творчества которого выпали на конец двадцатого - начало двадцать первого столетия – на время существенных социокультурных перемен. Борис Рыжий родился в Челябинске, однако большую часть жизни провел в городе Екатеринбурге. Данный биографический факт оказал безусловное влияние на весь поэтический корпус автора, в лирике которого мы обнаруживаем устойчивое переживание уральской действительности, явленное на различных уровнях: топоним Урала здесь способен

функционировать в качестве смыслового маркера пространства, на котором происходит развертывание определенных событий, однако нередко он сам является полноправным участником моделируемых действий, определяющим характер чувств, возникающих в сознании лирических субъектов.

Помимо темы Урала, городская поэзия Бориса Рыжего представлена «петербургскими» и «московскими» текстами. В отличие от уральской действительности, Петербург в поэзии Рыжего переживается как культурно маркированное пространство, включенное в контекст русской традиции. Обращение поэта к образу Петербурга подразумевает диалог с устойчивым литературным мифом, созданным предшествующей культурой, однако диалогичность поэзии Бориса Рыжего – это, в первую очередь, попытка соотнести ранее сформированный литературный миф с индивидуальным лирическим переживанием. «Московские» стихотворения поэта в количественном отношении уступают двум вышеприведенным локусам, но именно данная неравномерность оказывается аксиологически значима.

Таким образом, анализ художественной аксиологии географического пространства в творчестве Бориса Рыжего предполагает изучение пространственных образов как таковых, и системы ценностей в целом, формируемой в поэтическом тексте через их сопоставление.

**Актуальность** настоящего исследования обусловлена рядом факторов, связанных с современным состоянием гуманитарного знания и с особенностями поэтического наследия Бориса Рыжего. В последние десятилетия в литературоведении наблюдается устойчивый интерес к проблеме художественного пространства, рассматриваемого как значимый смыслообразующий элемент, тесно связанный с категорией ценности. Пространство в литературе все чаще осмысливается в аксиологическом аспекте. Пространственные образы являются значимыми носителями ценностных ориентиров лирического субъекта. Именно через пространство в поэзии Рыжего выражаются ключевые категории, сопряженные с общим мироощущением. Анализ данных аспектов позволяет глубже понять

индивидуальную поэтику автора и специфику художественного сознания поэта рубежа веков в целом.

Творчество Бориса Рыжего неоднократно становилось объектом литературоведческого осмысления. В ряде исследований поэзия автора рассматривается в контексте русской литературы конца XX века [22; 49], а также в связи с проблемами биографизма [20; 25], экзистенциальной проблематики [48] и трагического мироощущения [26].

В то же время в научных исследованиях подчеркивается особая роль уральского пространства в формировании поэтического мира автора [35], однако в большинстве случаев пространственная проблематика рассматривается как сопутствующий элемент анализа иных поэтических категорий, а не как самостоятельный объект исследования.

Образ Санкт-Петербурга в творчестве Бориса Рыжего привлекал внимание исследователей значительно реже и, прежде всего, в традициях петербургского текста русской литературы и интертекстуальных связей поэта. Данные стихотворения анализируются изолированно, не включаясь в единую систему пространственных оппозиций.

Несмотря на наличие работ, посвященных пространству в литературе, в настоящее время недостаточно изученным остается вопрос о ценностной иерархии пространств в лирике поэта, а также о роли географических образов в формировании мировоззренческой позиции лирического субъекта.

В связи с этим научная **новизна настоящего** исследования заключается в восполнении выявленного пробела, в создании целостного анализа художественной аксиологии географического пространства в творчестве Бориса Рыжего, основанном на сопоставлении «уральского», «петербургского» и «московского» текстов как ключевых элементов поэтической картины мира автора.

**Объектом исследования** является поэтический мир Бориса Рыжего.

**Предмет исследования:** специфика географического пространства в поэзии Б. Рыжего в аксиологическом аспекте.

**Материал исследования:** стихотворения Бориса Рыжего.

**Целью работы** является выявление и анализ художественной аксиологии географического пространства в творчестве Бориса Рыжего на материале стихотворений, включающих уральские, петербургские и московские образы

Для достижения поставленной цели в работе предполагается решение следующих **задач**:

- рассмотреть основные теоретические подходы к изучению категории художественного пространства в литературоведении.
- определить специфику геопоэтики как метода изучения географического пространства в литературе и обосновать ее продуктивность для настоящего исследования.
- проанализировать ключевые модели локального текста и выявить их структурные и ценностные особенности.
- рассмотреть аксиологию как метод анализа художественного текста и обосновать возможность ее применения к исследованию пространственных образов.
- выявить и проанализировать ценностные характеристики уральского пространства в поэзии Б. Рыжего.
- исследовать специфику художественного осмысления Петербурга и Москвы в лирике поэта.

В работе используются следующие **методы исследования**:

- структурно-семиотический метод, позволяющий рассматривать пространство как знаковую систему;
- аксиологический анализ, направленный на выявление ценностных доминант художественного текста;
- сравнительно-типологический метод, применяемый при сопоставлении пространств с различной географической принадлежностью;

- интертекстуальный анализ, позволяющий выявить связи поэзии Б. Рыжего с традицией русской литературы;
- элементы биографического метода

Методологической основой исследования послужили теоретические труды В. В. Абашева, М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова и др.

**Теоретическая значимость** работы заключается в расширении представлений о художественной аксиологии географического пространства в поэзии рубежа XX–XXI веков. Полученные выводы могут способствовать пониманию ценностной организации стихотворений и особенности пространственного переживания в лирике Бориса Рыжего.

**Практическая значимость** исследования состоит в возможности использования выводов в учебной деятельности при изучении современного литературного процесса, а также при составлении научного комментария к изданиям стихотворений поэта в контексте интерпретации пространственных образов.

**Структура работы:** работа состоит из введения, основной части, представленной двумя главами, заключения и списка используемой литературы.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА

## 1.1. Понятие и специфика художественного пространства

Категория художественного пространства занимает фундаментальное место в системе понятий литературоведения. В гуманитарной науке пространство является собой принципиально важный элемент художественного текста, неизменно участвующий в формировании его смысловой и структурной организации. Вопросом определения понятия пространства в контексте художественного творчества занимались ряд ученых. Так, Д.С. Лихачев в труде «Поэтика древнерусской литературы» определяет пространство как «своеобразное восприятие вечности» [30, с. 315], указывая, с одной стороны, на пространственную способность к движениям и изменениям в силу его динамичной природы и, с другой стороны, на способность к созданию среды для движения вообще. Для нас будет важным суждение о темпорально-бытийной природе пространства, однако дефиниция, приведенная Лихачевым, видится нам в большей степени метафоричной, а потому и недостаточной в силу отсутствия ценностного и структурного планов. Наиболее продуктивное определение мы усматриваем в исследованиях Ю. М. Лотмана. Осмысляя рассматриваемую категорию в рамках творчества Н. В. Гоголя, Лотман разграничивает художественное и естественное пространства, подчеркивая, что суждение об их тождестве ошибочно. По Ю. М. Лотману, художественное пространство представляет собой «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [31, с. 253]. Приведенная характеристика рассматриваемой категории оказывается крайне важна: здесь мы находим структурность и аксиологическую наполненность, ведь определение «модель мира» предполагает именно пространственный образ, преломленный через аксиологические установки.

Павел Флоренский в философском труде «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» пишет:

«Организация всякого пространства, как создание особых пространств <...> задача всякого искусства» [57, с. 304]. Несмотря на то, что суждение Флоренского в первую очередь обращено к видам искусства пластического плана, заданная мысль («задача *всякого* искусства») дает нам возможность соотносить тезис и с литературой. Принципиально значимым оказывается суждение о том, что литература, точно так же, как и другое искусство, не транслирует «естественную», то есть предельно реальную модель мира, а пересоздает ее и организует в соответствии с внутренней логикой текста и авторскими установками.

Другое свойство художественного пространства заключается в его «потребности» к заполненности. Обратившись к трудам Флоренского, мы находим мысль о сопряженности пространства с вещами: «Чем больше возлагается на пространство, тем более организованным оно мыслится» [57, с. 18]. Флоренский подчеркивает, что в таких условиях вещь, как предмет, организующий пространственную систему, «беднеет» и приближается к общему типу. То же самое происходит в обратном случае: мы «обедняем» суть пространства, если усиливаем нагрузку вещей посредством их индивидуализации. Вследствие данной специфики пространства автору следует найти верную меру «предельной нагрузки» обоих компонентов, которая, по Флоренскому, обуславливалась бы «характером и размерами рассматриваемой действительности, стилем мышления и поставленными задачами работ» [57, с. 20].

Развитие мысли Флоренского мы обнаруживаем в исследовании В.Н. Топорова «Пространство и текст». По Топорову, категория пространства не способна в полной мере считаться понятием вездесущим и универсальным, поскольку «оно не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими» [52, с. 234]. Именно вещи становятся одной из неотъемлемых составляющих, которые очерчивает границу между пространством и не-пространством (Хаосом).

Наталия Башмакофф также поднимает проблему такой тенденции, как литературоведческое рассмотрение пространства в качестве пассивного фона, которая особенно актуализируется в XIX веке. Исследовательница, подобно Флоренскому, акцентирует особенное внимание на организации пространства, однако помимо потребности в «вещной» заполненности, Башмакофф указывает и на символический аспект: «творящей личности свойственно не просто организовывать свое пространство, но организовывать его символически и тем самым вовлекать в сферу культуры» [14, с. 577].

Однако несмотря на приведенную необходимость в заполненности, следует обозначить, что пространство, будучи «хранилищем», вбирающим в себя вещи, образы, сюжеты и др., не является «пустотелым сосудом» [31, с. 259]. Ю. М. Лотман справедливо предлагает воспринимать пространство как элемент языка вообще, с помощью которого «говорит художественное произведение» [31, с. 259]. В работах по поэтике Жеррар Женетт выражает мысль о том, что рассмотрение пространства художественного текста исключительно как места действия определенных событий (пейзаж как литературное описание и проч.) является «самым простым подходом к анализу отношений литературы и пространств» [23, с. 163], который не способен выразить всей сути пространственно-литературных взаимоотношений, поэтому исследователь задается оправданной целью показать пространство активное, способное не только быть репрезентируемым с помощью других элементов художественного текста, но и быть самим по себе репрезентативным; «означающим, а не означаемым» [23, с. 164].

Рассуждая о художественном пространстве, Ю. М. Лотман в ранее цитируемой работе также исследует особый авторский язык в контексте пространственных отношений, находя его в большей степени абстрактным. Причиной тому – слияние в пространстве языков других разновидностей искусства и выработанных предшествующими эпохами моделей пространства. Автор исследования также обозначает такую неотъемлемую особенность пространства как моделирование различных связей в картине

мира, объясняя эту способность тесным взаимодействием пространства со множеством понятий, свойственных различным культурам. В качестве примера Ю. М. Лотман берет понятие «Русская земля», наглядно показывая, что помимо географического обозначения места действия, то есть понятия, несущего в себе хрономическое значение, оно расширяется за счет семантического аспекта религиозности, тем самым приобретая аксиологические оппозиции: «Русская земля / чужая земля», «святость / греховность.»

Лотман также выделяет несколько типов художественного пространства: точечное, линейное, плоскостное и объемное. Автор акцентирует внимание на разнице между точечным и линейным пространством. В то время как точечное пространство является замкнутой локализацией, для которой свойственна внутренняя статичность, а последовательность эпизодов оказывается ахронной (дальнейшее развитие эпизодов не предсказывается), линейное пространство становится «удобным художественным языком для моделирования темпоральных категорий» [31, с. 253], таких как «жизненный путь» или «дорога». В этом случае движение в пространстве приобретает значение развертывания во времени.

Исходя из обозначенных позиций, выделяется, должно быть, наиболее изученная особенность пространства, заключающаяся в его корреляции с художественным временем. На тесную связь между категориями указывает значительное количество ученых. До сегодняшнего дня важнейшей работой в этом смысле остается труд М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе», в котором впервые вводится понятие хронотопа («времяпространства») в литературоведческом отношении. Осмысляя время как четвертое измерение пространства, Бахтин пишет: «Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы» [12, с. 235]. Так, хронотоп предполагает взаимопроникновение, слияние обеих категорий в одном художественном целом: время приобретает осязаемые, зрительные черты, а пространство, в свою очередь, становится интенсивным,

движимым, втянутым в скорость времени. Для бахтинской мысли ценной в пространственном отношении является понятие «сгущения времени». Момент «сгущения» будет также характерен и для исследований Топорова: «В мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства <...>» [53, с. 232]. Исследователь вслед за М.М. Бахтиным указывает на взаимовлияние категорий: если время становится четвертой формой пространства, то и само пространство оказывается втянутым в темпорализацию, вбирая в себя «внутренне-интенсивные» свойства времени.

Корреляцию пространства и времени в универсальном ключе также замечает В. И. Вернадский: «Бесспорно, что и время, и пространство отдельно в природе не встречаются, они неразделимы» [18, с. 60]. Мысль об их связности также выражается в работах Д.С. Лихачева: «Время закреплялось в пространственных формах» [30, с. 279]. Важно отметить, что для настоящего исследования наиболее значимым будет являться не только соотношение обеих категорий, но и следствие этого соотношения, явленное в художественном плане. Если время, согласно Лихачеву, запечатлевалось в пространственных формах, то уместно говорить о том временном следе, который отпечатывается на пространстве. Нам видится, что этот след представляет собой наслоение культурных и проч. смыслов прошлых эпох на пространство, которое в данном контексте уместно рассматривать с точки зрения своеобразного вместилища совокупного мировосприятия.

Путем обобщения ранее упомянутых особенностей пространства, мы можем обозначить важную пространственную специфику. Помимо моделирования художественного мира автора, пространство имеет способность к моделированию географического локуса вообще. Именно здесь наблюдается момент наслаивания мифологических, культурных, исторических значений. Таким образом, литература выходит за рамки отображения конкретного места и становится участником конструирования образа определенной локации. В литературоведении подобный текст имеет наименование «локальный».

## 1.2. Локальный текст в свете геопоэтики

В современной науке наблюдается возрастающий интерес к осмыслению литературы и других художественных явлений сквозь призму географической, локальной принадлежности. Об этом свидетельствует появление многочисленных направлений и подходов, затрагивающих подобное соотношение. Приведенная проблема особенно актуализируется в двадцатом веке. Наталия Башмакофф находит причину сосредоточения особенного исследовательского внимания в пересмотре взглядов на первоисточники русского «экскурсионного дела» XIX-XX веков и на краеведческие традиции 1920-1930-х годов [14, с. 576]. Для нас является важным, что исследователь отмечает научный интерес к географическому пространству не только с точки зрения его объектности, но и к изучению места «как субъекта, конструирующего и осмысляющего себя в потоке времени в своем значимом пространстве» [14, с. 576].

Таким образом, в XX веке оформляется литературное краеведение, объединяющее, согласно Д.С. Лихачеву, «сведения природоведческие, исторические, искусствоведческие, по истории литературы, науки и т. д.» [29, с. 160], которые принадлежат к единому пространству. П. В. Куприяновский [26] выдвинул пять краеведческих направлений, которые, как указывает Е.Е. Соловьева по своей сути сводятся к двум крупным полям исследования. Во-первых, это жизнь и творчество писателей-уроженцев определенной местности, региональная литература в историческом и современном срезе. Во-вторых, «репрезентация природного и культурного ландшафта в художественной литературе» [48, с. 177].

В конце двадцатого века также зарождается гуманитарная география. Появление данного междисциплинарного подхода связано в первую очередь с именем Д.Н. Замятина, который определяет гуманитарную географию как направление, «изучающее различные способы представления и интерпретации земных пространств в человеческой деятельности, включая мысленную (ментальную) деятельность» [24, с. 11].

Важно отметить геокритицизм – современное направление, активно развивающееся на Западе. Его становлению поспособствовал французский ученый Бертран Вестфаль, выступающий за «геоцентрированный» подход к литературе и культурным исследованиям, который позволил бы конкретному месту служить отправной точкой для множества критических практик» [59, с. 10]. Выдвигая на первый план мультифокализацию – множество различных, зачастую противоположных точек зрения на определенный топос, – геокритицизм рассматривает место как совокупность семантических констант, находящихся в постоянном колебании.

Однако наиболее продуктивным направлением в рамках нашего исследования будет геопоэтика. Именно геопоэтический подход фокусируется на освоении географического пространства художественным сознанием.

Литературоведческий термин «геопоэтика» появляется и осмысливается в конце двадцатого века. Видимо, именно вследствие новизны понятия (потому и отсутствия его устойчивой закреплённости в литературоведческом отношении) Д.В Хаютин и И. Сид считают использование слова «термин» по отношению к геопоэтике не в полной мере корректным. Учеными мыслится наиболее уместным использовать обозначение «терминоид». В первую очередь, это связано с тем, что «понятие геопоэтики находится в постоянном становлении, его значение постоянно меняется» [47, с. 157]. Вторая причина заключена в трактовке геопоэтики: множество исследований, посвященных приведенной проблеме, в ряде случаев демонстрируют сильные расхождения в ее толковании.

Итак, понятие геопоэтика впервые звучит в работе Кеннета Уайта в 80-е годы двадцатого века, однако точного определения она не получает. Данное понятие в большей степени осмысливается Уайтом в художественном, а не научном плане. Об этом свидетельствует само описание его возникновения. Появление нового слова в сознании Уайта обязано требованию сделать шаг за пределы литературного и исторического текстов, чтобы «обрести поэзию ветра» [60, с. 7]. Вместо четкого определения Уайт дает описание данной

области, в которой первостепенным оказывается мотив движения как вопрос об «основах бытия человека на Земле» [60, с. 6]. Важно, что уже здесь мы можем увидеть оппозицию геопоэтика – геополитика. Исследователь видит в геопоэтике «духовную картографию» [60, с. 5]. Для него она становится возможностью воспринимать жизнь в отрыве от заданных идеологий и социальных мифов – эта мысль получит свое дальнейшее развитие во взглядах других ученых, включая М.Л. Гаспарова, утверждавшего, что время геополитики подошло к концу, ведь настало время геопоэтики [20]. Действительно, геопоэтика ставит перед собой принципиально новую задачу: осмыслить проблему человека и его окружающего пространства без политической и др. подоплеки.

Как было отмечено ранее, геопоэтика вплоть до сегодняшних дней отличается неоднородностью интерпретаций. Однако в нашем исследовании мы будем главным образом опираться на труды одного из наиболее значимых деятелей в данной области – В.В. Абашева. Исследователь выделяет в качестве особенности рассматриваемого понятия прозрачность его смысла, поэтому определение данное им трудно оспорить. Так, Абашев усматривает сущность геопоэтики в том, что она «фиксирует момент взаимодействия и единства земного пространства (*geo*) и организующей его культурной формы (*поэтика*)» [2, с. 143]. В статье «Литература и география. Урал в геопоэтике России», написанной В.В. Абашевым в соавторстве с М.П. Абашаевой, ценным также является определение геопоэтического образа – стержневого понятия для нашего исследования. Как само пространство желает от человека своего творческого осмысления, так и человек стремится его освоить: он дает ему название и выражает пространственную «стихию» словом. Путем философской и эстетической деятельности зарождается геопоэтический образ, представляющий собой «развитый символический образ территории как единого целого» [3, с. 143]. Здесь мы можем выделить коллективный и индивидуально-авторский образы. На данный аспект указывает А. Пааси, в ходе соотношения концепта региона и концепта места. В то время, как место

является сугубо личным переживанием конкретного индивида (man-centred category of place), регион «эксплицируется как категория с отчетливым коллективным измерением» [59, с. 113]. Таким образом, разница заключена в том, что регион представляет собой совокупность различных символов, которые являются одинаковыми для каждого человека; он напрямую связан с историей. Место же отражает «историю отдельного человека» [59, с. 114]. Коллективное осмысление какого-либо географического пространства способствует формированию культурно закрепленных представлений – констант. Показательным примером будет устойчивое ощущение русского пространства как среды, наделенной определениями «дали, шири и безграничности» [2, с. 23]. Индивидуально-авторские образы являются художественной переработкой, новым осмыслением уже заданных культурных представлений. Важно, что полемичность между двумя приведенными типами образов не оказывается обязательной. Индивидуальные воззрения могут как развенчивать установки, сотворенные культурой, так и напротив опираться на них, уточняя какие-либо смыслы.

Локальный текст является ключевым понятием геопоэтики. Ж.А. Баянбаева предлагает достаточно широкое определение, характеризуя его как «корпус «текстов о месте», благодаря которым само «место» наделяется рядом дополнительных характеристик.» [15, с. 77]. Стоит отметить, что локальным текстом нельзя называть все тексты, географически принадлежащие к тому или иному месту. По мысли Н. Башмакофф, для подобного наименования текст должен обладать единственно важной составляющей: «отражать местную атмосферу бытия в слове» [14, с. 586]. В работах В.В. Абашева определение «локальный» по отношению к тексту объясняется тем, что он «поставлен в соответствие локусу и формируется из его семиотических ресурсов» [1, с. 36]. Локальный текст складывается из «семантических констант», формирующихся за счет процесса «символической репрезентации места» [2, с. 12]. В большинстве случаев проанализировать весь корпус текстов, обращенных к изучаемому месту, не представляется технически возможным.

Однако наиболее широкий охват художественных произведений различных авторов, приведенных к геопоэтическому анализу, дает максимально полную картину конкретного топоса. Итак, локальный текст фиксирует символическое переживание пространства. Здесь могут рассматриваться как ощущения повседневной среды обитания, так и локации исторической, культурной памяти. Тем самым, создание локального текста демонстрирует цельность в раздробленной системе индивидуальных траекторий восприятия.

Одним из наиболее изученных в геопоэтическом отношении оказывается локальный текст Санкт-Петербурга. Поэтому в качестве наиболее показательного примера мы обратимся именно к нему. Понятия «петербургский текст» и неразрывно связанный с ним «петербургский миф» уже являются неотъемлемой частью гуманитарной науки. Л. З. Полещук считает «петербургский текст» «смысловой производной» [36, с. 98] «петербургского мифа», поэтому находит первое понятие вторичным по отношению к другому. Смысловой доминантой сверхтекста в этом случае оказывается Петербург «в единстве его историко-культурно-географических характеристик» [36, с. 98]. Значительно раньше на первичность мифа по отношению к локальному тексту указал Ю. М. Лотман, увидевший почву для роста мифологии в отсутствии истории города: «Миф восполнял семиотическую пустоту, и ситуация искусственного города оказывалась исключительно мифогенной» [33, с. 14]. О локальном тексте Северной столицы написано многочисленное количество исследований. Фундаментальным трудом в этой области является работа В.Н. Топорова «Петербургский текст русской литературы». В данной работе выделяется принципиально значимый тезис для нашего исследования: географическое расположение города оказывается одним из важнейших субстратных элементов, влияющих на его отображение в культуре. Так, В.Н. Топоровым приводится характерный мотив, связанный с географически «крайнем» расположением Санкт-Петербурга. Исследователь развивает мысль, впервые сформулированную Н.М. Карамзиным, об образовании столицы «в северных

пределах страны, где сама природа осуждает все на бесплодие и недостаток <...>» [52, с. 29]. Топоров проводит параллель, где наглядно показывает воздействие крайнего расположения города на образование «крайности», воплощенной в «петербургском тексте». По мнению ученого, крайность заключается в пограничном ощущении существования – это жизнь на краю, «на пороге смерти, в безвыходных условиях <...>» [52, с. 29], что и способствует процессу творчества. Помимо темы крайности, Топоровым также затрагиваются и другие аспекты. Например, влияние материально-культурной сферы на образ Петербурга: узость города – ужас жизни. Также выводится климатически-метеорологический аспект и ландшафтный: бесконечность проспектов – мистическая дальновидимость. Особенно ценной оказывается мысль об единстве «петербургского текста»: несмотря на разность эпох и творческой специфики различных авторов, затрагивающих тему Петербурга, локальный текст обнаруживает в себе «семантическую связность» [52, с. 26]. Поэтому ключевым для «петербургского текста» становится не общий объект описания, а именно монолитность одной идеи, что полностью соотносится с концепцией локального текста в целом. Выделяя монолитность «художественного» Петербурга, В.Н. Топоров указывает на смысловое ядро, заложенное в основе рассматриваемого текста. Им оказывается общая установка на духовное спасение и возрождение в среде, где жизнь «гибнет в царстве смерти» [52, с. 27].

Таким образом, нам представляется, что ряд положений, выдвинутых Топоровым на примере Санкт-Петербурга претендуют на универсальность по отношению к локальному тексту вообще. Так, подобные заключения мы можем увидеть в книге В. Абашева «Пермь как текст». Несмотря на кажущуюся противопоставленность Санкт-Петербурга и Перми, локальный текст помогает выявить общность текстов обоих городов. Подобно тому, как «петербургский текст» воссоздается из мифа, «пермский текст» также является сотканным из архаических мифов об исключительности, избранности

пермской земли и в то же время о древнем представлении Перми как о месте, тяготеющем к гибели.

Несколько иную ситуацию в вопросе первичности мифа по отношению к локальному тексту представляет собой «московский текст». По причине отсутствия эсхатологического мифа как текстообразующей базы, а также из-за отсутствия внутренней цельности московских текстов вообще, вызвано сомнение ученых в правомерности существования «московского текста» как такового. И хотя Москва является центром, вокруг которого разрастаются различные мифы и сгущаются разного рода мифологемы, проблемным оказывается то, что они, как указывает Н. Меднис, связаны именно с «отдельными точками городского локуса или событиями городской жизни» [34, с. 33]. Однако лингвистические и литературоведческие искания последних десятилетий поспособствовали тому, что «московский текст» все-таки оформился в отдельное понятие. По мысли исследователей, «московский текст» начинает приобретать ту самую геопоэтическую «целостность», позволяющую говорить о московском тексте как таковом, в начале XX века. Именно в это время он, как утверждает М.В. Селеменова, приобретает «единство мифопоэтических, топографических и топонимических, ландшафтно-климатических и знаково-символьных» [46, с. 21] составляющих.

Важно то, что геопоэтический анализ локальных текстов позволяет увидеть общее в исторически противопоставленном. По своей сути, логика и структура локального текста является единой, вне зависимости от его географической принадлежности. Ключевым для нас будет то, что каждый локальный текст обнаруживает собственную систему ценностей. Топоров, осмысляя «петербургский текст», указывал на то, что рассматриваемый им локальный текст, выходит за пределы за пределы отражения (зеркала) города и становится способом перехода «материальной реальности в духовные ценности» [52, с. 7]. Таким образом, географическое пространство посредством преломления в литературном творчестве не замыкается в описательной функции. Оно выдвигает собственную ценностную парадигму,

и именно аксиологический подход к локальному тексту выявляет в символике места оппозиции ряда «свой-чужой» (или «я» и «другой» в качестве основной ценностной категории).

### **1.3. Понятие «ценность».**

#### **Аксиологический аспект анализа художественного текста**

Аксиологическое осмысление пространства художественного произведения рассматривает данную категорию, выходя за пределы его формоорганизующей специфики: пространство при применении аксиологического метода становится своеобразным хранилищем ценностных ориентиров, которые непременно должны быть соотнесены с системой оценок автора, мироощущением героя. Существенным также является то, что, как указывает М. С. Каган, «иерархия ценностей <...> исторически и социокультурно изменчива» [25, с. 25]. Применительно к литературе, это значит, что пространственно-временные образы произведения непременно выражают ценностные установки определенного исторического отрезка и культурными ценностями определенной эпохи.

Философский энциклопедический словарь предлагает следующее определение аксиологии: «это философское учение о природе ценностей, их месте в реальности, о структуре ценностного мира, т. е. о связи различных ценностей между собой с социальными и культурными факторами и структурой личности» [56, с. 763]. Приведенная дефиниция оказывается значимой для нашего анализа, поскольку, задействуя аксиологию применительно к художественной литературе, она помогает воспринимать пространство как многоплановое пересечение значений эстетического, культурного, этического и проч. порядков.

Несмотря на то, что в трудах античных философов мы находим суждения о таких ценностях, как благо, добро и др., аксиология является самым молодым разделом философии, ведь, как указывает М.С. Каган, в античной мысли эти представления «не осознавались как конкретные

проявления единого начала» [25, с. 4]. Становление аксиологии связывают с XIX веком и романтиками, осознавшими исторический процесс как смену одного типа культуры с определенными ценностями другим типом с иными ценностями [25, с. 7]. В дальнейшем на закрепление аксиологии как самостоятельного раздела оказал серьезное влияние Ницше, явившийся центральной фигурой XX века, которая осмыслила не только сущность ценностей, но и то, «как они существуют» [44, с. 74].

Аксиологический подход к литературе продуктивен. Более того, он необходим. В. И. Коровин писал, что «в литературе воплощается специфическая ценностная сторона русской жизни» [27, с. 77]. Это говорит о том, что любое произведение (в том числе авторов, ставящих перед собой установку на объективность), непременно обнаруживает в себе ценностный и «оценочный» аспекты. Мы также можем это увидеть, обратившись к определению хронотопа М. М. Бахтина: помимо категорий времени и пространства, «хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент» [9, с. 391], поэтому игнорирование какого-либо компонента хронотопа (времени, пространства, ценностной составляющей) приводит к утрате специфике хронотопа как такового. Данная мысль свидетельствует о том, что ценностное начало оказывается в неразрывной связи с художественным текстом в принципе, поскольку «временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены» [9, с. 391]. Разрабатывая категорию ценности в рамках художественного произведения, М. М. Бахтин исходил из того, что любой элемент художественного мира, с которым человек вступает во взаимодействие, приобретает ценностную окраску, поскольку «предмет, абсолютно индифферентный, сплошь готовый не может действительно осознаваться, переживаться» [10, с. 32]. Таким образом, человек становясь «ценностным центром» произведения ценностно уплотняет мир вокруг себя, и событие подобного взаимодействия формируют ситуацию,

в которой, по Бахтину, «неразделимы моменты заданности и данности, бытия и долженствования, бытия и ценности» [10, с. 32].

Обращение к аксиологическому подходу в связи с литературой предполагает понимание того, что именно мы можем рассматривать в качестве ценности. Аспекты, которые на протяжении истории включались в данное понятие, являются многочисленными и противоречивыми. Это объясняется множественностью воззрений, которые рассматривали «ценность» сквозь призму различных подходов или наук. Так, например, Г. Выжлецов [19], наряду с категориями, поддающимися философско-культурологическому осмыслению (нравственных, эстетических), включил в «мир» ценностей материальные и экономические блага, однако М.С. Каган подчеркивает, что вводить материальное, экономическое, утилитарное в разряд ценностей неправомерно, поскольку в таком случае перед нами предстает «объектно-объектный» тип отношений, где человек рассматривается как носитель определенной функции, социальной роли и проч. Для ценностей же применимы исключительно субъектно-объектные отношения, где сами ценности не сводимы ни к понятию субъекта, ни к понятию объекта, поскольку они, по мнению Риккерта, «образуют совершенно самостоятельное царство» [38, с. 23]. В данных отношениях человек придает ценность всему, «что входит в пространство культуры из мира природы <...>, всему, что создается самой культурой» [25, с. 33] (Бахтин также указывал, что ценностная проблема «может лежать только в плоскости этической и эстетической и отчасти религиозной» [13, с. 48]). Однако важным является то, что в литературе категории, которые лишены ценностной составляющей, способны приобретать аксиологическое наполнение. Так, мы находим репрезентативный пример у Кагана. Включать в разряд ценностей описание еды в отрыве от художественной культуры будет неправомерно, однако данная категория посредством художественно-образного осмысления становится носителем ценности в произведении (обжорство в «Старосветских помещиках» Н.В. Гоголя и проч.).

Таким образом, ценность представляет собой значение определенного предмета для конкретного субъекта. Первостепенность значения также отмечал Риккерт: «О ценностях нельзя говорить, что они существуют или не существуют, но только что они значат (*gelten*) или не имеют значимости» [38, с. 55]. Именно поэтому представляется важным обозначить разницу между понятиями ценность и носитель ценности. Если ценность, как указано выше, оказывается значением (отношением), то носитель ценности конкретен: ей может являться любой предмет, событие, вещь и прочее.

Вводя понятие ценностное отношение, М. С. Каган рассматривает его как вид духовной деятельности. При изучении его изнутри выявляются два компонента. Первый – предмет как носитель ценности (т.е. значение объекта для субъекта; например, «благо»). Второй – человек, дающий оценку данному предмету (т.е. эмоционально-интеллектуальное выявление значения; например, «переживание блага»). Данные составляющие ценностного отношения непременно позволяют увидеть его форму и содержание. Форма является индивидуальным психологическим процессом, в котором, ценность «схватывается сознанием» [25, с. 43], содержание же, напротив, предопределяется социокультурным контекстом и является мировоззренчески-смысловым по определению.

Для нашего исследования представляется значимым то, что ценностным центром может являться само пространство, в котором существуют (или которое осмысливают) персонажи или лирические герои. Взятый сам по себе, географический локус существует как аксиологически нейтральный. Но посредством художественной переработки, географическое пространство включается в систему ценностных координат произведения, становясь носителем ценности. Так, определенный локус, пользуясь терминологией Кагана, выступает в качестве предмета-носителя ценности, а герой оказывается оценивающим субъектом, который эмоционально-интеллектуально переживает его значение. М. М. Бахтин, обращаясь к стихотворению А.С. Пушкина «Разлука», выявляет ценностное переживание

Италии, демонстрируя, что образ одного места обнаруживает в себе противоположные смыслы в зависимости от воспринимающего реципиента: «для нее – родина, для него – чужбина, факт ее отбытия для нее – возвращение, для него – покидание» [10, с. 64]. Итак, в ценностное взаимодействие включается и предметный мир произведения в его пространственно-временной определенности: локусы, пейзажи, пространственные образы. Они способны вовлекаться в ценностное взаимодействие, при котором получают различную аксиологическую окраску в зависимости от того, чьим мироощущением они охвачены. Данное расхождение во взглядах на единую ценность в аксиологии имеет название «ценностная поляризация», поскольку, по утверждению Фуксона, «никаких «нейтральных» образов в мире произведения не существует: все они как бы стремятся к одному из полюсов» [58, с. 132]. Однако, как указывает А. В. Филатов, «автор и читатель, занимая позицию «внезаходимости», должны ценностно завершить эстетический объект» [55, с. 134], то есть снять сложившееся напряжение между двумя противоположными точками зрения, примирив их.

Предметом аксиологического анализа таким образом выступает литературное произведение, рассматриваемое как «источник информации о ценностном мире, о системе ценности отдельно взятого субъекта» [16, с. 24]. Очевидно, что пространство составляет только один из уровней ценностной системы, однако его роль в произведении обладает своей уникальной спецификой. В отличие от конкретного предмета или события, пространственный образ заключает в себе способность вбирать ряд ценностных векторов. Определенный географический локус, оказываясь в художественном мире, становится центром, в котором сосредотачиваются множество ценностных контекстов. Посредством данного процесса, формируется своеобразная ценностная структура пространства. Следовательно, аксиологический подход предлагает эксплицировать систему ценностей, заложенных в пространстве, обозначив ценностные маркеры конкретных локусов, появляющихся в художественном произведении.

## **Выводы к 1 главе:**

В параграфе 1.1. мы обозначили границы понятия художественного пространства, отметив, что данная категория занимает значимое место в литературоведении за счет участия в формировании смысловой и структурной организации текста. Рассмотрев ряд дефиниций, мы приняли в качестве рабочего определения понимание Ю. М. Лотмана, согласно которому художественное пространство представляет «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений», так как она фиксирует структурный и аксиологический аспекты пространства. Опираясь на идеи П. А. Флоренского и В. Н. Топорова, мы установили, что пространство организуется через заполняющие его объекты. Кроме того, мы отметили, что пространство функционирует как особый язык (Ю. М. Лотман, Ж. Женетт) и находится в неразрывной связи с художественным временем, образуя хронотоп (М. М. Бахтин, В. Н. Топоров). Совокупность этих свойств наделяет пространство способностью к формированию символического образа конкретного географического локуса, что вывело нас к проблематике геопоэтики.

В параграфе 1.2. был совершен анализ подходов к изучению географического пространства в литературе. Рассмотрев литературное краеведение, гуманитарную географию и геокритицизм, мы обосновали выбор геопоэтики как наиболее удачного для настоящего исследования направления. В интерпретации определения геопоэтики мы ориентировались на определение В.В. Абашева. Был сделан вывод, что центральной категорией геопоэтики является геопоэтический образ. В качестве результата накопления геопоэтических образов был выдвинут локальный текст. Мы также проанализировали три модели локального текста – петербургскую, пермскую и московскую. Анализ показал, что несмотря на различность географической принадлежности, локальный текст обнаруживает общую структуру и собственную ценностную природу.

Параграф 1.3. был посвящен рассмотрению аксиологии как метода анализа художественного текста. Опираясь на определение, представленное в Философском энциклопедическом словаре, и на труды М. С. Кагана, мы обосновали продуктивность аксиологического подхода к литературе. Особое значение для нас имело положение М. М. Бахтина о том, что «хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент», а «временно-пространственные определения в искусстве и литературе всегда эмоционально-ценностно окрашены». Мы также отметили, что ценностным центром произведения может явиться само пространство. Было выдвинуто понятие ценностной поляризации, означающее расхождение во взглядах на один предмет или локус.

Таким образом, мы сделали вывод, что аксиологический подход к пространству позволяет выявить ценностные ориентиры геопоэтических образов.

## **ГЛАВА 2. ГЕОПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ Б. РЫЖЕГО: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

### **2.1. Принципы аксиологического анализа географического пространства**

#### **Б. Рыжего**

Представляется важным обозначить принципы, на которые мы будем опираться в ходе дальнейшего исследования, и очертить круг поэтических текстов, подлежащих изучению. Будучи сложным из множества пространственных доминант, каждая из которых предполагает собственное семантическое наполнение и ценностное переживание, геопоэтический образ пространства в поэзии Бориса Рыжего не является однородным. Центральным пространством в этом отношении для нас будет Урал, а в частности – Свердловск, в котором наиболее явно проступает множество аксиологических оппозиций (свое – чужое; центр – периферия; прошлое – настоящее и др.). Однако в стихотворениях поэта, помимо переживания уральского пространства, мы можем выделить художественное освоение таких городов, как Санкт-Петербург и Москва. Рассмотрение геопоэтических образов именно этих локаций объясняется рядом причин. В первую очередь, как было отмечено ранее, Москва и Петербург сформировали весомые локальные тексты. Это значит, что обращение Бориса Рыжего – поэта, в творчестве которого обнаруживается сильное укоренение в литературные традиции предшественников, – непременно предполагает полемику или диалог с уже сложившимися геопоэтическими моделями, связанными с образами обоих городов. Также, нам видится продуктивным само сопоставление корпуса уральских текстов Рыжего с петербургским и московскими стихотворениями, поскольку именно в сравнении ценностные полюса проявляются наиболее отчетливо. И последнее, не менее важное обстоятельство, заключается в том, что явное преобладание обращений поэта непосредственно к Свердловску (другие города переживаются в его поэзии, как минимум, количественно реже), образуют особую почву для научной рефлексии.

Таким образом, мы привлекаем к рассмотрению геопоэтические образы трех городов, вбирающих в себя наибольшее аксиологическое переживание в лирике Рыжего. Очевидно, что поэтический корпус автора географически не ограничивается в упомянутых локациях. В его поэзии встречаются и другие образы как российских, так и зарубежных городов, однако мы оставляем данные стихотворения за пределами нашего анализа, поскольку не усматриваем в них необходимую нам аксиологическую плотность. В большей степени подобные поэтические тексты имеют точечный характер, не заключая в себе способности к формированию единой геопоэтической модели, поэтому выявление определенной ценностной структуры представляется, в рамках нашего исследования, затруднительным.

## **2.2. Аксиология уральского пространства в поэзии Б. Рыжего**

Рассматривая специфику уральского пространства в творчестве Рыжего, мы в первую очередь обращаемся к главному локусу в его поэзии: к столице Урала. Перед тем как приступить к анализу стихотворений, раскрывающих образ Свердловска, нам видится важным обозначить проблему наименования города в поэзии Рыжего. Первые стихотворения автора датируются 1992 годом. Это свидетельствует о том, что Свердловску, к моменту начала творческого пути Рыжего, уже было возвращено историческое название Екатеринбург. Однако особенность его поэтики заключена в том, что из стихотворения в стихотворение – за редкими исключениями и прозаического произведения «Роттердамский дневник», – поэт обозначает город на советский манер. Безусловно, мы можем не без оснований предполагать, что для Бориса Рыжего, как для поэта, тяготеющего к музыкальной теме и звуковой составляющей стиха, была важна фонетическая сторона в этом вопросе. Наименование «Свердловск» действительно обладает более твердой согласной ритмикой, в отличие от исторического «Екатеринбурга», что полностью соотносится с художественным образом города в поэзии Рыжего.

Но думается, что сводить данную закономерность исключительно к фонетической мотивировке будет не совсем корректно. Нам представляется, что предпочтение советского названия в обозначении города складывается из ряда факторов, которые, по своей сути, образуют единое аксиологическое поле. Борис Рыжий не случайно, а сознательно выбирает не называть город в соответствии с фактическим наименованием. Момент выбора в аксиологическом отношении оказывается крайне важен. На сопряженность ценности и выбора справедливо указывал ряд философов. Так, Жан-Поль Сартр трактовал ценность как акт выбора: «Она [возможность] имеет ценность только потому, что выбрана» [45, с. 35]. Рассматривая ценность с обозначенной позиции, становится понятным, что объект наделяется ценностью именно в результате предпочтения одного другому. Путем присвоения ценности Свердловску и вытеснения неценного «Екатеринбурга» из поэтической речи, Рыжий словно маркирует отсутствие бытийной принадлежности к новому времени (с новым названием), поскольку ситуация «невыбора» оказывается другой, не менее важной, стороной этого аксиологического процесса. Это свидетельствует о том, что поэт осознанно выстраивает миф. Выбранный Свердловск предстает в художественном пространстве поэта в качестве ценностного центра, обладающего бытийной значимостью. Привязанность лирического героя Бориса Рыжего к прошлому, воспроизведение своеобразных мест памяти в поэтическом творчестве, тоска по ушедшему времени становится очевидна, когда мы обращаемся к конкретным стихотворениям.

Рассмотрим стихотворение 1998 года «Приобретут всеевропейский лоск...» [42, с. 198], поскольку оно является одним из наиболее репрезентативных примеров переживания Свердловска как единственного ценностного места. В стихотворении проступают два пространственных плана, поставленных в оппозицию друг к другу. Первое пространство явлено как еще не случившаяся, но потенциальная реальность «в Париже знойном, Лондоне промозглом», в которой лирического героя ожидает

«всеевропейская» известность. Второе пространство – «сказочный Свердловск» с реальными географическими локусами: «и школьный двор в районе Вторчермета». В данном стихотворении присутствует аксиологический жест, заключающийся в ситуации выбора: «Но где бы мне ни выпало остыть <...>, / мой жалкий прах советую зарыть / на безымянном кладбище свердловском/». Важным является то, что выбор в пользу Свердловска обусловлен не эстетическим импульсом («Не в плане не лишённой красоты, / но вычурной и артистичной позы»), а привязанностью лирического героя к городу, как к месту памяти («а потому что там мои кенты, / их профили на мраморе и розы»). В финале стихотворения память материально выражается в образе «голубого альбома», в котором запечатлевается минувшее прошлое: «где живы мы, в альбоме голубом, / земная шваль: бандиты и поэты». Свердловск, в контексте приведенного стихотворения, выступает как пространство, вбирающее в себя различные ценностные ориентиры, среди которых оказываются верность и память. Именно по этой причине советское название города сохраняется в поэтической речи, несмотря на переименование и жизни в новом времени.

Подобная привязанность к воспоминаниям, сопрягающимися с уральской средой, также проявляется в стихотворении «Из фотоальбома» (1998) [42, с. 189] (примечательно, что оно является одним из немногих стихотворений, имеющих название; это выдвигает основную тему произведения, в котором «фотоальбом» оказывается отправной точкой для развертывания событий прошлого). Фотография, так же, как и в рассмотренном стихотворении, становится своеобразным «сосудом», в котором концентрируются значимые моменты. Лирический герой, рассматривая фотографию («Тайга - по центру, Кама - с краю, / с другого края, пьяный в дым, / с разбитой харей, у сарая / стою с Григорием Данским) погружается в запечатленное событие, произошедшее в деревне Сартасы. В целом оно напоминает бытовую зарисовку («Убита пятая бутылка / Роится над башками гнус), однако в последнем катрене мы видим абсолютно элегическое

переживание: «Душа моя, огнем и дымом, / путем небесно-голубым, / любимая, лети к любимым / своим». Такое нарочито элегическое «вкрапление» в конечном счете дает понимание того, что перед нами единый элегический модус, поскольку основой элегической тематики является «переживание безвозвратно уходящего времени» [51, с. 111], что и представлено в рассматриваемом стихотворении. Важно, что для поэтики Рыжего свойственно намеренное прерывание всякого болезненного переживания (по мысли Арьева, поэт «прерывает, чтобы самому не заплакать» [8]). Это характерно и для данного стихотворения, в котором пафос намеренно снижается еще до начала элегического признания: «И повторяю, как молитву, / такую вот белиберду». Представляется, что подобным определением Рыжий не столько отменяет серьезность элегического чувствования, сколько – пользуясь авторской формулировкой из прошлого стихотворения, – демонстрирует искренность сказанного, отказывая «вычурной и артистичной позе». Значимым для нас является пространственный план стихотворения: и описание осенней встречи с Григорием Данским, и заключительный катрен имеют географическую закреплённость. Если в первом случае пространственный план имеет конкретное выражение (Тайга, Кама, деревня Сартасы), то во втором случае он лишь угадывается: обращаясь к собственной душе, лирический герой просит ее лететь к «любимым своим» – это дает нам основания предполагать, что «любимые» могут соотноситься с теми, о ком поэт пишет в стихотворении «Приобретут всеевропейский лоск...», то есть с дорогими людьми, воспоминания о которых неотделимы от заданного локуса, являющим собой сосредоточение разного рода ценностей.

Важно то, что Свердловск Б. Рыжего обнаруживает в себе бинарную природу. С одной стороны, как показывают рассмотренные нами стихотворения, это близкое лирическому герою пространство, ценность которого не отменяется временем, поскольку именно с этим городом связывается посмертное «завещание», и события, в которых ему «так вольготно и отратно / что деться некуда от слез» [42, с. 190], это говорит о

безусловной верности лирического героя Свердловску. Однако в то же время уральская действительность в поэзии Б. Рыжего обнаруживает закономерную болезненность, желание «вырваться» из окружающей его среды («Что пусть их хвалят, мне не нравится / родимый город многожилный» [42, с. 54]). Илья Фаликов очень точно выразил подобное отношение формулировкой «двуединный свет любви-ненависти» [54, с. 244] к Свердловску. Для подтверждения написанного, мы обратимся к ряду поэтических произведений. Особенно явно заданная тема эксплицируется в стихотворении «Урал, мне страшно, жутко на Урале...» [43], в котором уже первая строчка задает ведущее переживание. Посредством музыкальной составляющей (одной из важнейших категорий в лирике поэта), Б. Рыжий организует общее отношение к уральской действительности: «На проводах – унылые вороны, \ как ноты, не по ним ли там играли \ марш – во дворе напротив – похоронный?). Подобный музыкальный образ отсылает реципиента к абсолютной финальности, поскольку сам пейзаж обретает «похоронное» звучание. В стихотворении обнаруживается тема горя, оформленного в лексическом повторе, что удваивает его влияние: «О, горе – и помочь не можешь горю». Вообще, тема горя занимает отдельное место в поэзии Б. Рыжего. Это сквозной, устойчивый образ, функционирующий во множестве стихотворений поэта. Репрезентативным примером, подтверждающим написанное, будет стихотворение «Так гранит покрывается наледью...» [39, с. 280], поскольку оно также сопрягается с уральской действительностью (маркеры, свидетельствующие об этом: «крылатая Кама», «лабиринт фабричных дворов»). Строка «Больше черного горя, поэт» здесь становится рефреном: она звучит в первой части стихотворения и становится заключительной. Представляется, что ощущение горя напрямую связано с переживанием данной городской среды: и в первом, и во втором стихотворении надежда на избавление от испытываемого чувства заключена именно в возможности уехать. В стихотворении «Так гранит покрывается наледью...» это выражено в строках «город, покрывшийся памятью, / я покинуть хочу навсегда», в

«Урал, мне страшно, жутко на Урале...» звучит тождественный мотив. В этом контексте важной оказывается строка: «Февраль, на небе звезды, как чужие», которая становится своеобразным фундаментом для последующей мысли, связанной с желанием оставить Урал: «придет весна – и я уеду к морю». Восприятие себя как чужого по отношению к привычному, родному городу или ощущение нечто чужого в уральских ландшафтах является свойственным лирическому герою Б. Рыжего. Дождаться весны и уехать к морю – это желание «вырваться», образ моря же ставится в противовес урбанистическому пейзажу. Если звезды уральского неба воспринимаются им как «чужие», то морской ветер в его сознании является носителем исключительной верности: (Пусть волосы мои растреплет ветер / Той верною – единственной – рукою). Лирический герой обращается к имплицитному адресату с просьбой: «Не уходи – родной – побудь со мною, / не отпускай дружок, держи за плечи – / в глухой Урал к безумству и злословью). Представляется, что одно из его ведущих переживаний заключено в самоощущении как «заложника» Урала: просьба «не отпускать» его обратно упирается в невозможность, поскольку и весна, и «кареглазый вечер», и море существуют вне категории случившегося – это только желание. Данное стихотворение обнаруживает редакцию [40], также датированную 1995 годом, поэтому определить, какое из стихотворений было написано раньше, на данный момент не представляется возможным. В любом случае, в обоих стихотворениях сохраняется единая эмоциональная окраска. Однако представляется, что в редакции заданная «болезненность» приобретает более явное, физическое измерение, поскольку оно открывается строкой «Ангинный, бледный полдень на Урале». Эпитет «ангинный» непременно обращает нас к переживанию телесного плана. Помимо этого, в стихотворении повторяется мотив усталости: «Но мне приснилось, будто все устали / От волокиты грустной», «Зачем – скажите мне – вы так устали?», что также усиливает физическое напряжение. Музыкальная тема «похоронного марша» звучит и здесь, без каких-либо изменений, но в отличие от первого стихотворения, получает свое дальнейшее развитие: «– Скорей бы, –

подходили, целовали. / В автобус гроб февральский погрузили, / Ладочки к окнам – тёплые – прижали». В данном контексте интересно замечание Юрия Казарина, отметившего навязчивость темы похорон в лирике поэта: «Чужие похороны – всегда свои. Автор постоянно примеряет на себя чужую смерть, чувствуя, что своя – уже близко» [25, с. 180]. Важно то, что в рассматриваемой версии стихотворения совершенно отсутствует тема бегства и противопоставление Урала с другой – более желаемой – действительностью.

Т. А. Арсенова, рассматривая раннюю поэзию Б. Рыжего «на фоне» поэтики Виталия Кальпиди (одного из наиболее близких для него поэтов в пространственном и временном отношении), делает важное замечание: «То, что Рыжий не перенимает от Кальпиди <...> обнаруживает константы его авторской индивидуальности, наметившиеся уже в 1992–1993 гг» [7, с. 49]. Значимым для нас видится то, что, по мысли Арсеновой, город в творчестве обоих поэтов «антагонистически настроен» [7, с. 49] по отношению к лирическим героям. Однако для Кальпиди город является испытанием, которое нужно преодолеть. Анализируя геопоэтический образ города в его поэзии, Абашев указывает на героический пафос: «<...> главный мотив отношений с Пермью – борьба и соперничество, поединок» [1, 389]. В то время, как лирический герой Рыжего «не допускает мысли, что может быть сильнее города» [7, с. 50]. Он полностью осознает свою беспомощность («Здесь трудно жить, когда ты безоружен. / А день в Свердловске тяжелей свинца» [38, с. 40]).

Татьяна Арсенова приходит к выводу, что напряжение между «я» поэта и городом «происходит у Б. Рыжего не через поединок и преодоление, а через отождествление и слияние, возможное в перспективе общей для обеих сторон судьбы (неминуемого распада, гибели)» [7, с. 52]. Таким образом, представляется, что лирический герой отказывается от борьбы с Уралом, потому что узнает в нем себя. Подобное заключение, выявленное в сопоставлении, является для нас важным. Несмотря на то, что ранее мы выдвинули мотив бегства как характерный признак поэтики Б. Рыжего, мы не

можем интерпретировать его как противостояние городу, поскольку в большинстве случаев он лишь называется, но не приводит к действию («выход или не выход уехать на море, / на работу забить? [39, с. 494]) или называется в форме будущего времени («Я уеду в какой-нибудь северный город» [42, с. 127]), которое не наступает.

Выделенный Т. Арсеновой мотив отождествления представляется нам значимым для последующего анализа, поскольку видится продуктивным выявить другие причины, по которым лирический герой «сливается» с уральским ландшафтом, вопреки болезненному переживанию локуса и многократному повторению желания «вырваться». Здесь мы можем выдвинуть дополнительные мотивировки.

Итак, как было рассмотрено ранее, Свердловск (Урал) в поэзии Б. Рыжего оказывается местом памяти. В стихотворении «Не надо ничего, оставьте стол и дом...» (2000) [39, с.492], лирический герой решительно отказывается от всего, за исключением ряда вещей, среди которых оказывается память: «Но, право, стол и дом, / рябину, боль в плече, / и память о былом, / и вообще, вообще». Лирический герой Б. Рыжего пытается вобрать и сохранить в себе всякий ценный момент. То есть память, как иллюстрирует данное стихотворение, входит в число тех немногих вещей, от которых герой не способен отказаться. И важным здесь является то, что память зачастую сопрягается именно с Уралом («Помнишь дождь на улице Титова...» (2000) [39, с. 483], «Вспомним все, что помним и забыли...» (2000) [39, с. 481], «Я помню все, хоть многое забыл...» (1999) [39, с. 427]).

Также, лирический герой Б. Рыжего обнаруживает устойчивую аксиологическую закономерность, проявляющуюся в последовательном отвержении всякого положительного. Подобное мироощущение наблюдается в стихотворении «И не злоба уже...» (1996) [42, с. 56], в котором автор, вводя аллюзию на пушкинские строки («На свете счастья нет, но есть покой и воля»), представляет лирического героя, отвергающего и это: «Все стыжусь я покоя и воли», выбирая смерть, если не «от пули», так «от боли». Или в стихотворении

«Молитва» (1996) [42, с. 59] мы видим лирического героя, сожалеющего, что он – поэт: «Ах, Боже мой, как скучно, наконец, / что я не грузчик или продавец». В позднем творчестве данная тема звучит особенно откровенно. В одном из наиболее известных стихотворений «Ничего не надо, даже счастья» (2000) [39, с. 504] Б. Рыжий представляет абсолютно безнадежное чувство: если в стихотворении «Не надо ничего, оставьте стол и дом...» им выдвигается несколько предметов (в их числе – «рябина за окном»), которые он желает сохранить, то здесь выбирается абсолютная оставленность: «Рожей – в грязь, и чтоб не поднимали / больше никогда» (показательно, что в стихотворении также присутствует образ дерева – «яблоня в окне», но и она отвергается). С этих позиций, желаемое бегство к морю, явленное в «Урал, мне страшно...» представляется бегством к облегчению (к покою), то есть к тому, от чего герой Б. Рыжего систематически отказывается по причине «неподлинного». В то время, как болезненность, сопрягающаяся с уральской действительностью оказывается ценностно выше этого «положительного».

Помимо этого, для поэтического мира Б. Рыжего свойственна аксиологическая инверсия. Здесь представляется уместным привести перифраз из Р.М. Рильке у Б. Рыжего: «Свалка памяти: разное, разное. / Как сказал тот, кто умер уже, / безобразное – это прекрасное, / что не может вместиться в душе» [39, с.280]. Возможно, именно по причине этого ощущения, «низкое» (в социальном отношении) и «безобразное» в поэзии Б. Рыжего возвышается и становится полноценной темой для поэтического высказывания. Показательным в этом отношении является стихотворение «Я жил как все – во сне, в кошмаре...» (1996) [39, с. 182], где мы можем увидеть лирического героя, не нуждающегося как в «лучшей роли», так и в выходе за пределы повседневного «кошмара», поскольку «не божественные лики, а лица урок, продавщиц» являются единственным поводом для поэтического творчества. Таким образом, «ангинный» локус Урала с явленными «лабиринтами фабричных дворов» видится этим «безобразным», в котором просвечивается та самая красота, которая вытесняется душой.

Итак, уральское пространство в поэзии Б. Рыжего предстает как сложно организованная аксиологическая структура. Урал является для лирического героя центром, стягивающим вокруг себя ряд ценностных ориентиров. С одной стороны, мы увидели, что значимость Урала в сознании лирического героя не отменяется временем. С другой стороны, уральская действительность переживается им болезненно, порождая импульс к бегству, не способный реализоваться. Причина этой нереализованности, как мы стремились показать, носит именно аксиологический характер: лирический герой, сливаясь с уральской средой, остается верным Уралу, то есть верным самому себе.

В геопоэтической перспективе уральский локус в лирике Б. Рыжего может быть осмыслен как индивидуально-авторский геопоэтический образ. Он обладает отчетливой ценностной структурой и складывается из ряда семантических констант, среди которых особенно важное место занимают память, верность, боль, явленная как на физическом уровне («Провинциального пейзажа, размах тревожил / и саднил» [39, с 190.]), так и на уровне внутреннего переживания. Представляется, что именно уральский образ становится в творчестве Б. Рыжего отправной точкой, относительно которой оцениваются все иные пространства.

### **2.3 Аксиология Петербурга и Москвы в поэзии Б. Рыжего**

Как было отмечено ранее, поэтическое обращение к двум столичным городам предполагает диалог с уже устоявшимися локальными текстами обоих городов. И Петербург, и Москва обладают закрепленными традициями в контексте культуры, однако, как мы уже указывали в теоретической главе, статус данных традиций различается. Семантическое связное единство петербургского текста и неоднородность локального текста Москвы изначально задает разные условия для переживания обоих городов в творчестве поэта.

Петербург представлен в поэзии Б. Рыжего заметно шире. В отличие от образа Москвы, в нем обнаруживается более конкретная аксиологическая структура – подобное «неравенство» само по себе имеет аксиологическую направленность, поскольку оно является показателем того, что два столичных города по-разному встраиваются в ценностную систему Б. Рыжего.

Прежде всего, Петербург в поэзии Б. Рыжего обнаруживает в себе два противоположных начала. Показательным в этом отношении будет стихотворение «Петербург...» (1995) [39, с. 104], в котором образ города складывается через совмещение антонимичных ада и рая: «рай мой призрачный, ад, / лабиринт моих мук». Примечательно, что рай определен эпитетом «призрачный», который непременно отсылает нас к петербургскому мифу, согласно которому Петербург является «призрачным миражным» [52, с. 7] городом в мистическом отношении. В то же время, «призрачность» безусловно маркирует своеобразную эфемерность, «ускользаемость» города. Представляется, что момент «ускользания» Петербурга является характерным для геопозитического образа города в творчестве Б. Рыжего, поскольку Северная столица в ряде поэтических текстов предстает в непрерывном движении, которое зачастую сопрягается с водной стихией. Так, в стихотворении «Вот в этом доме Пушкин жил...» (1997) [39 с. 315] мы находим: «Как хорошо в июне тут, / когда, нам кажется, плывут /мосты, дворцы, кварталы, зданья, / и этот конь, и эти львы, / полны свеченья и сиянья, / по волнам пасмурной Невы». С одной стороны, лирический герой эстетизирует Петербург, с другой стороны, красота города, пробуждающая в нем ощущение прекрасного, оказывается ускользающей, текущей, словно сама Нева, то есть неустойчивой в своем временном воплощении. В ценностном отношении она не является «своей», поскольку даже тени, сливаясь в водах Невы и в собственном плаче («Да, рыдают»), оставляют лирического героя.

В предыдущем параграфе нами был выдвинут и проанализирован мотив бегства, свойственный корпусу «уральских» стихотворений поэта. В

контексте поэтических текстов, обращенных к Петербургу, мы можем увидеть противоположное. В то время, как лирический герой, находясь посреди уральских ландшафтов, обнаруживает в себе желание их покинуть, в «петербургских» стихотворениях он раз за разом эксплицирует желание задержаться в данной местности. Данное стремление остаться, в большинстве случаев, оказывается не осуществимым – точно так же, как и стремление покинуть Урал. Лирический герой воссоздает Петербург в своем сознании. В этом смысле главенствующая роль принадлежит аудиальной репрезентации. Наиболее явно это прослеживается в стихотворении «Трубач и осень» [39, с. 65]. Конкретное наименование города здесь не называется, но характерные петербургские ландшафты безусловно угадываются. Помимо этого, определяющим для нас становится указанное поэтом место написания – Санкт-Петербург. Урбанистический пейзаж, эксплицируемый в приведенном стихотворении, приобретает предельную подвижность и динамику посредством музыкальной и звуковой насыщенности стиха, что способствует его превращению в многомерное смысловое пространство. Представляется, что несмотря на обилие визуальных образов («Арки, лестницы, лица, дома и мосты – / неужели не чувствуешь ты?»), «зрительное» в стихотворении не существует само по себе, поскольку оно возникает из звучащего текста (важно то, что в тексте стихотворения мы не сможем найти ни одного глагола зрительного восприятия). Без музыки трубача предметная составляющая стихотворения становится невозможной: («Как только он кончит играть / Все исчезнет, исчезнет опять»). Наряду с аудиальным аспектом значимым, так же, как и в стихотворении «Вот в этом доме Пушкин жил...», является образ воды: именно дождем заканчивается перечисление предметных признаков, свойственных городскому пейзажу. Лирическая героиня завершает первую реплику упоминанием дождя («Ты сказала: я чувствую город в груди – арки, люди, дома и дожди»), которое, в свою очередь, становится «фундаментом» для следующей реплики, связанной с исключительно эмоциональным переживанием: с предчувствием гибели всего города, возникшего в их

сознании. Для поэзии Б. Рыжего характерно переплетение, «связанность» дождя как природного явления и процесса плача в одном сюжете. Созданный Петербург, обращающийся в тающее «водное» состояние, стекает по щекам словно слеза: «Это таял наш город и тек по рукам - / навсегда, навсегда – по щекам». В этом контексте можно провести смысловую параллель с мыслью, изложенной в эссе Иосифа Бродского «Набережная неисцелимых»: «Слеза есть попытка задержаться, остаться, слиться с городом» [17, с. 216]. Если у И. Бродского слеза символизирует желание задержать ускользающее пространство, то у Рыжего сам Петербург становится текучей субстанцией, растворяющейся вместе со слезой. Данное стихотворение обнаруживает тематическое единство с другим стихотворением – «Трубач на площади» (1994) [39 с. 79]. Лирический герой, внимая музыке трубача, погружается в переживания прошлого: «Я вспоминаю час разлуки, / Давным-давно забытый мной». Лирический герой демонстрирует желание «простоять» на площади «битый час», поскольку музыка трубача, метафорично «разливаясь» Невой в холодном сердце, оживляет его, согревая воспоминаниями: «Я вспомнил время золотое — / и сердцу стало так тепло».

Представляется, что стихотворение «Бледный всадник» (1994) [39, с. 72] мы можем рассматривать как одно из центральных в контексте «петербургских» лирических произведений поэта, поскольку оно обладает конкретной аксиологической структурой и является сосредоточением ключевых мотивов, встречающихся в художественном переживании Петербурга. В первую очередь, для нас важен диалог с петербургским текстом, который маркирован в самом заглавии, непременно обращающего нас к «Медному всаднику» А.С. Пушкина. Уже в первом катрене мы обнаруживаем момент прощания с Петербургом и примечательно то, что город здесь приобретает антропоморфную характеристику: «О, прощай, сероглазый рай. / Каменный град, прощай!». Определение Петербурга как «сероглазого» рая и одновременно «каменного» града задает амбивалентность, подобную той, что мы увидели в стихотворении «Петербург»: райская природа города для

лирического героя неотделима от каменной твердости. Лирический герой признается: «Мил ты мне, до безумья мил», однако он осознает равнодушие города к обычному человеку, а потому и не требует от него встречного чувства: «Так прощай навсегда, прощай / Ждать и помнить не обещаю. / Да чего я твержу – дурак – / кто я тебе? Я так». В этом нам видится принципиальное отличие от переживания уральской среды, с которой лирический герой, по Т. Арсеновой, находится в болезненном слиянии, по причине которого момент прощания с ней оказывается невозможным. Здесь же, напротив, лирический герой демонстрирует топофилию, воспринимая Петербург как близкое ему пространство: «Да и статуи – страшный грех – / мне милее людей», «И, чего там греха таить, / мне милей по камням ходить», однако данное чувство сталкивается с препятствием в виде ощутимого безразличия города. Приведенная асимметрия взаимоотношений позволяет попрощаться окончательно. Подобное чувство мы находим и в стихотворении «Петербург», где лирический герой готов отдать городу даже душу, ради того, чтобы слиться с ним воедино: «...Можешь душу забрать, / что трепещет любя. / Дай с дождями рыдать / на плече у тебя». Сама ситуация просьбы («дай»), свидетельствует о том, что искомая связь с Петербургом для него является желаемым, которое не способно осуществиться. Если с Уралом герой находится в изначальной связи, разделяя с ним единую судьбу, то связь с Петербургом требует ответа города на его просьбы: «Дай я камнем замру – на века, на века. / Дай стоять на ветру / и смотреть в облака».

В стихотворении «Вот черное» (1996) [39, с. 174] мы можем увидеть переключку с «Бледным всадником» уже в первой строке: «Мне город этот до безумья мил». Мотив призрачности здесь явлен крайне отчетливо: «Как будто эти улицы, мосты / вдруг растворились». Слияние с Петербургом, которое в других стихотворениях только предчувствуется, здесь совершается в модусе нематериальности, в котором все физическое утрачивает границы: «Город, я, и ты / перемешались, стали паром, паром».

В корпусе лирических произведений Б. Рыжего мы можем найти стихотворение, в котором Петербург прямо противопоставляется Москве – «Над головой облака Петербурга» (1997) [39, с. 250]. Здесь наблюдается аксиологическая оппозиция. Москва маркирована сниженной лексикой: «Помнишь ватагу московского хама, читку стихов, ликование жлобья?», Петербург же, в противовес, избирается как ценностный полюс: «Нет, нам нужнее «Прекрасная Дама», / желчь петербургского дня». В рамках данного стихотворения, Петербург представляется как подлинно культурная столица, в отличие от Москвы, где поэзия смешивается с возгласом толпы. Принципиально важной фигурой здесь является Александр Блок, рецепция творчества которого обнаруживается в ряде других стихотворений Б. Рыжего. Помимо «Прекрасной дамы» (одного из центральных образов раннего А. Блока), в стихотворении вводится имя самого поэта: «белою ночью под окнами Блока, / друг дорогой, вспоминать о тебе!». Примечательно, что именно здесь (в последнем катрене) объединяются основные ценностные доминанты стихотворения: воспоминания о друге, одиночество («нет, мне нужней прикурить одиноко»), белая ночь в качестве основного символа Петербурга и причастность к поэтической традиции.

Как мы увидели, оценивая Москву, Б. Рыжий наделяет ее сниженной эмоциональной окраской. Подобная оценка сохраняется и в других, немногочисленных стихотворениях, где появляется нынешняя столица. Так, в стихотворении «В одной гостиничке столичной...» (1996) [39, с. 234] представлена намеренная изоляция от города: «завесив шторами окно, / я сам с собою, как обычно, / глотал дешевое вино». Нам необходимо отметить, что для лирического героя Б. Рыжего в целом естественным положением является нахождение у открытого окна, выступающего в качестве посредника между замкнутым и внешним мирами: «В полдень проснешься, откроешь окно – / двадцать девятое светлое мая» [39, с. 349], «Так из окна мне жизнь моя видна» [39, с. 153], «Глядел в окно на свет и лужи» [39, с. 256], «в окне звезда, деревья за окном, / как стражники, мой охраняют дом» [39, с. 324]). В данном

стихотворении окно, напротив, зашторено, поэтому данный жест может трактоваться в качестве отказа от взаимодействия с локусом. Во втором катрене перед нами предстает характеристика местной поэтической среды, собравшейся по случаю дня рождения А.С. Пушкина: «...Всезнайки со всего Союза, / которым по хую печаль / и наша греческая муза, / приехали на фестиваль». Так, перед нами возникает момент ценностной профанации, где поэтическая ценность становится поводом для собрания людей, который к этой ценности совсем не причастны («но каждый был вполне кретин»). В лирическом герое – в поэте – происходит ценностный переворот: «стихи, и вообще искусство, / я ненавижу всем назло». Представляется, что подобная ненависть не отменяет ценности поэзии как таковой, она является маркером невозможности существования приведенной ценности в рамках данного пространства. Таким образом, Москва в стихотворении выступает как отрицательно настроенное место по отношению к тем ценностям, которые для лирического героя являются основополагающими – это и заставляет его «закрыться в шикарном номере».

Также видится продуктивным привести к анализу стихотворение «Скверно играет арбатский скрипач...» (1996) [42, с. 65], поскольку мы можем увидеть в нем связь с ранее рассмотренным стихотворением, обращенным к Петербургу – «Трубач и осень». Оба приведенных стихотворения организуются вокруг фигуры уличного музыканта. Если в «петербургском» стихотворении музыка, как было указано, буквально формирует городскую действительность, которая исчезает в момент, когда музыка прекращается, то музыка арбатского скрипача – «скверная». Сам московский локус существует здесь как данность, звуки скрипки лишь сопровождают ее и делают это несовершенно. Другая особенность заключена в восприятии музыки реципиентами. Лирические герои в «петербургском» стихотворении абсолютно захвачены музыкой и ее исчезновение вселяет в них практически катастрофическое ощущение: «О, скажи мне, зачем я его не держал, / не просил, чтоб он дальше играл?», в «московском» стихотворении лирический

герой демонстрирует равнодушие: «хочешь, засмейся, а хочешь, заплачь. / Лучше заплачь, да беднягу уважь». Примечательно, что в обоих стихотворениях присутствуют слезы, но если в петербургском «Трубач и осень» слезы спровоцированы эстетическим переживанием и утратой города, то в «московском» слезы – это в большей степени этический жест, явленный в форме уважения к скрипачу. Музыка как бы не довлеет над лирическим героем, он сам выбирает нужное чувство, которое следует испытать: «Разве зазорно, когда одинок, / вместе с башкой завернувшись в пальто, / сердце настроить угодно на что?»).

Заключительным московским стихотворением, приведенным нами к анализу, будет стихотворение «На Арбате» (1996) [41]. Он видится нам наиболее сложным в своей организации лирическим произведением, поскольку обнаруживает в себе совмещение интонаций разного плана. Стихотворение начинается с повтора («На Арбате, на Арбате, на Арбате»), похожим на уличный зазыв. Арбат безусловно является одной из наиболее знаковых локаций Москвы. Отказываясь от сувенирных матрешек, лирический герой желает услышать музыку: «мне сыграет мальчик на гармошке. / Ну давай, сынок, сопляк, / лабай мне „мурку“». Важно то, что музыка (блатной фольклор), звучащая здесь, жанрово принципиально отличается от той, что рассматривалась нами ранее. Представляется, что выбор между «матрёшкой» («Ах, Москва, кому нужны твои матрешки») и мальчиком, играющим на гармошке, можно рассматривать в качестве выбора между Москвой «открыточной» и Москвой уличной, которая в своем поэтическом воплощении обнаруживает общность с «Кабацкой Москвой» С. Есенина. Важно, что Москва здесь обладает неоднородностью. Если в предыдущих рассмотренных стихотворениях, столица переживалась лирическим героем по преимуществу отрицательно, то в этом стихотворении она наделяется, с одной стороны, религиозными мотивами, а с другой – криминальными: «Будет время, в самом тёмном переулке / – где шмонаются архангелы да урки – / за зелёную, за красную картинку / ты

мне под лопатку вставишь финку». Нам видится, что подобная разнородность, как уже было отмечено нами в первой главе, в целом свойственна для «московского» текста, в котором сосуществуют взаимоисключающие друг друга смыслы. Здесь лирический герой не отвергает столицу, но и эксплицируемого принятия города мы также не можем найти. Москва оказывается внутренне конфликтной, поэтому она не редуцируется к однозначной оценке.

Таким образом, анализ приведенных стихотворений показал, что Петербург в поэзии Б. Рыжего закономерно наделяется характеристиками призрачности и «ускользаемости». Город способен исчезать визуально (уплывать или таять), возникать из музыки и исчезать по ее окончании, и, наконец, растворяться в тумане, соединяясь воедино с лирическим героем, теряя физические границы. Мы увидели, что данная призрачность эстетически притягательна для лирического героя, однако в то же время она является своеобразным барьером для установления неразрывной связи с ним. Петербург в стихотворениях поэта связан с мотивами прощания, а сама связь лирического героя с Северной столицей оформляется как просьба. По этой причине Петербург аксиологически находится в категории «чужого» слиться с которым оказывается невозможным. Москва в творчестве Б. Рыжего так же «чужая», но принципиальное различие заключается в том, что в лирическом герое отсутствует желание с ней сблизиться, он либо безразлично принимает город, либо отклоняется от него.

### **Выводы ко 2 главе:**

В параграфе 2.1. были обозначены принципы, на которые мы опирались в ходе практического анализа. Мы очертили круг рассматриваемых локусов, обосновав выбор каждого. Были сформулированы исследовательские вопросы, связанные с выявлением семантических и ценностных констант, организующих образ каждого локуса.

В параграфе 2.2. был проведен аксиологический анализ уральского пространства в поэзии Б. Рыжего. На материале наиболее репрезентативных «уральских» стихотворений было показано, что уральский локус обладает двойственной природой. Мы выявили, что с одной стороны, город переживается лирическим героем как пространство памяти и верности. С другой стороны, город обнаруживает противоположное болезненное переживание, вызывающее импульс к бегству. Опираясь на положение Т. А. Арсеновой об отождествлении лирического героя с городом, мы установили, что импульс к бегству не способен реализоваться. Был выдвинут ряд аксиологических мотивировок данной нереализованности, где центральное место заняла память как ценность, а также принцип аксиологической инверсии, при котором «безобразное» оборачивается «прекрасным». Был сделан вывод, что слияние с уральским локусом представляется для лирического героя формой верности городу.

В параграфе 2.3. мы обратились к анализу «петербургских» и «московских» стихотворений Б. Рыжего. Нами было установлено, что Петербург наделяется особенно высокой ценностью, будучи пространством культурной традиции и близким лирическому герою в эстетическом отношении. Анализ московских стихотворений показал, что Москва занимает в геопоэтической системе поэта маргинальное положение, получая в большинстве случаев сниженную оценку.

Таким образом, во второй главе мы установили ценностную иерархию, организующую пространственный мир Б. Рыжего, где Урал занимает положение центрального ценностного центра, а Петербург воспринимается как ценностно значимая периферия. Переживание Москвы мы можем отнести к своеобразной аксиологической границе. Важно то, что приведенная иерархия, не заявлена Борисом Рыжим прямо, однако в ходе анализа мы выявили ее последовательное воспроизведение сквозь явленные пространственные оппозиции и неоднородность в аксиологическом наполнении локусов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе была рассмотрена аксиология географического пространства в поэзии Бориса Рыжего. С опорой на теоретические положения геопоэтики и художественной аксиологии, мы проанализировали уральский, петербургский и московский локусы, формирующие пространственный мир поэта, и выдвинули ценностную иерархию.

В ходе анализа научной литературы мы установили, что художественное пространство не тождественно пространству физическому, но представляет собой, по Ю.М. Лотману, модель мира автора, выраженную на языке пространственных представлений. Было показано, что пространство организуется через заполняющие его объекты и способно функционировать как особый язык. Оно находится в неразрывной связи с художественным временем, образуя хронотоп, в который М.М. Бахтин включил обязательность ценностного момента. Обратившись к анализу подходов к изучению географического пространства в литературе, мы обосновали выбор геопоэтики как методологической основы исследования и определили локальный текст как ее ключевую категорию.

Поэтическое наследие Б. Рыжего находится в процессе активного научного осмысления. Ряд исследователей обращался к пространственной проблематике в его лирике, однако вопрос о ценностной иерархии локусов в поэтическом мире автора до настоящего времени не становился предметом самостоятельного анализа. Для восполнения данного пробела, нами была предпринята попытка аксиологического анализа геопоэтических образов, формирующих пространственный мир Б. Рыжего.

Для поэтического универсума поэта главным средством репрезентации ценностного «я» становится уральский локус, осмысляемый как индивидуально-авторский геопоэтический образ. В ходе анализа мы увидели, что Урал является для лирического героя ценностным центром, совмещающим в себе противоположные начала. Первое – Уральская среда как место памяти

и верности. Второе – болезненное переживание, вызывающее в лирическом герое порыв к бегству, не способный реализоваться по ряду причин. В первую очередь, этому препятствует абсолютная «спаянность» судьбы героя с локусом, именно поэтому, оставаясь посреди уральских ландшафтов, лирический герой сохраняет верность самому себе. Во-вторых, память является одной из немногочисленных ценностей, от которых лирический герой не может отказаться. В-третьих, в поэтическом мире Б. Рыжего работает принцип аксиологической инверсии, при которой социально «низкое» («безобразное») возвышается и предстает в качестве ценности.

Анализ петербургских и московских текстов Б. Рыжего позволил выявить принципиально иные модусы отношения к пространству. Петербург предстал как локус, наделенный высокой ценностью. В поэтическом мире Б. Рыжего данный город является пространством культурной традиции, важным для лирического героя в том числе и в эстетическом отношении. Связь с Петербургом для него является желаемой, но недостижимой, поскольку просьба задержаться в нем, стать ближе к городу никогда не достигает той степени укорененности, которая характеризует уральский локус. Петербург, как показали рассмотренные стихотворения, либо предстает равнодушным по отношению к обычному человеку, либо исчезает вообще. В «московских» стихотворениях, в отличие от Петербурга, лирический герой Б. Рыжего не демонстрирует желания остаться в столице, стать для нее «своим». Рассмотрев столичные поэтические произведения, мы увидели преобладание отрицательного переживания Москвы. Проведенное сопоставление позволило оформить ценностную иерархию, организующую пространственный мир Б. Рыжего, в которой Урал мы определили как центральный локус, Петербург был определен как удаленная, но ценностно важная периферия, а Москва стала своеобразной аксиологической границей.

Таким образом, аксиологический подход к геопоэтическим образам Б. Рыжего позволил приблизиться к пониманию ценностной системы в его

поэзии в целом, поскольку за каждым представленным локусом мы увидели определенное переживание.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абашев В. В. Пермь как текст / В. В. Абашев. – Пермь, 2008. – 495 с.
2. Абашев В. В. Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики: учеб. пособие / В. В. Абашев; Перм. гос. нац. иссл. ун-т. – Пермь, 2012. – 140 с.
3. Абашев В. В., Абашева М. П. Литература и география. Урал в геопоэтике России / В. В. Абашев, М. П. Абашева // Вестник Пермского университета. Серия: История. – 2012. – Вып. 2 (19). – С. 143–151.
4. Абрамов А. А. «Промышленной зоны красивый и первый поэт»: Борис Рыжий (1974-2001) в контексте русской поэзии [Электронный ресурс] / А. А. Абрамов // Журнал литературной критики и словесности. – 2002. – URL: <http://uglitskih.ru/aleksandr-abramov-moskva-promyishlennoy-zonyi> (дата обращения: 11.02.2026).
5. Александрова-Осокина О. Н. Вопросы геопоэтики в современном литературоведении / О. Н. Александрова-Осокина // Научный диалог. – 2020. – № 5. – С. 216–241.
6. Арсенова Т. А. Вторчермет Бориса Рыжего на литературной карте России: к проблеме читательской рецепции / Т. А. Арсенова // Уральский исторический вестник. – Екатеринбург, 2011. – № 4. – С. 31-36.
7. Арсенова Т. А. Свердловск / Екатеринбург в поэзии Бориса Рыжего 1992–1993 гг. / Т. А. Арсенова // Известия УрФУ. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2023. – Т. 25, № 3. – С. 38–58.
8. Арьев А. Ю. Блок, Иванов, Рыжий / А. Ю. Арьев // Russian Literature. – 2010. – Vol. LXVII-I. Special Issue: Boris Rizij. – С. 13–22.
9. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва: Худож. лит., 1975. – 504 с.
10. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов / М. М. Бахтин. – Москва: Рус. словари, Языки славянской культуры, 2003. – 957 с.

11. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов / М. М. Бахтин. – Москва: Рус. словари, Языки славянской культуры, 1997. – 731 с.
12. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – Москва: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
13. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – Москва: Искусство, 1986. – 445 с.
14. Башмакофф Н. Локальный текст, голос памяти и поэтика пространства / Н. Башмакофф // История и повествование: сб. ст. / под ред. Г. В. Обатнина, П. Песонена. – Москва: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 575–588.
15. Баянбаева Ж. А. Локальный текст и его функции (на примере алма-атинского локального текста) / Ж. А. Баянбаева // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. – 2016. – № 2. – С. 77-84.
16. Богач Д. А. Аксиология природы в мировоззренческом и творческом опыте Ф. М. Достоевского: дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / Д. А. Богач. – Челябинск, 2017. – 215 с.
17. Бродский И.А. Набережная неисцелимых: Эссе. СПб.: «Азбука-классика», 2008. – 216 с.
18. Вернадский В. И. Из дневников В. И. Вернадского / В. И. Вернадский; публ. и прим. И. И. Мочалова // Природа. – 1967. – № 12. – С. 55–60.
19. Выжлецов Г. П. Аксиология культуры / Г. П. Выжлецов. – Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. – 152 с.
20. Гаспаров М. Л. Письмо к участникам первой конференции по геопозитике [Электронный ресурс] / М. Л. Гаспаров // «От геополитики – к геопозитике». Первая конференция по геопозитике (Москва, Крымский клуб 24.04.96): [сайт]. – URL: <http://liter-net.lgb.ru/geopoetics/index.html> (дата обращения: 21.04.2026).

21. Дозморов О. Кытлым, Кыштым и Кытлым: история создания нескольких стихотворений Бориса Рыжего // Russian Literature. 2010. Vol. LXVII. No. 1. P. 57-66.
22. Дормидонтова О. В. “Потерянный” лирический герой эпохи 1980-90-х в поэзии Сергея Гандлевского, Дениса Новикова и Бориса Рыжего // Вестник ТГГПУ. 2018. №1. С. 181– 185.
23. Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 1-2 / Ж. Женетт. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
24. Замятин Д. Н. Гуманитарная география: основные категории, методы и модели / Д. Н. Замятин // Культурная и гуманитарная география. – 2012. – № 1. – С. 11-26.
25. Каган М. С. Философская теория ценностей. СПб.: Петрополис, 1997. – 205 с.
26. Казарин Ю. В. Внутренний мир и миры Бориса Рыжего: монография / Ю. В. Казарин; под ред. Л. Г. Бабенко. – Москва; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2018. – 233 с
27. Коровин В. И. Русская классика в зеркале аксиологии / В. И. Коровин // Филологические науки. – 2006. – № 3. – С. 77-91.
28. Куприяновский П. В. Проблемы регионального изучения литературы / П. В. Куприяновский // Русская литература. – 1984. – № 1. – С. 177–181.
29. Лихачев Д. С. Краеведение как наука и деятельность / Д. С. Лихачев // Русская культура. – Москва: Искусство, 2000. – С. 438.
30. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – 3-е изд. – Москва: Наука, 1979. – 360 с.
31. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – Москва: Просвещение, 1988. – 352 с.
32. Локальные тексты в фокусе современной урбанистики / Н. А. Колодий, Р. Баджио, Н. А. Гончарова, В. Б. Агранович, В. С. Иванова //

Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2021. – № 44. – С. 25–47.

33. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 124–142.

34. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. гос. пед. ун-та, 2003. – 170 с.

35. Ничипоров И. Б. «Барахлит городок»: Борис Рыжий как поэт-урбанист // Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература. — Москва, 2024. — С. 27–33

36. Полещук Л. З. «Петербургский текст» и петербургский миф в концепции В. Н. Топорова / Л. З. Полещук // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2008. – № 1. – С. 98-100.

37. Попова Е. В. Ценностный подход в исследовании литературного творчества: дис. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук / Е. В. Попова. – Москва, 2004. – 326 с.

38. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт; пер. с нем.; общ. ред. и предисл. А. Ф. Зотова. – Москва: Республика, 1998. – 413 с. – (Мыслители XX века).

39. Рыжий Б. Б. В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник. – Москва: Искусство – XXI век, 2021. 6-е изд. – 576 с.

40. Рыжий Б. «Вот и все, я побуду один...»: стихи / Б. Рыжий; публ. Ирины Князевой и Бориса Петровича Рыжего // Знамя. – 2002. – № 1. – URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=1636> (дата обращения: 28.04.2026)

41. Рыжий Б. «Вырви из «Знамени» этот листок...»: стихи / Б. Рыжий; публ. Ирины Князевой и Бориса Петровича Рыжего // Знамя. – 2003. – № 1. – URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=1916> (дата обращения: 28. 04. 2026)

42. Рыжий Б. Б. Оправдание жизни / Б. Б. Рыжий. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – 832 с.
43. Рыжий Б. Приснится воздух: стихи / Б. Рыжий; публ. Ирины Князевой и Бориса Петровича Рыжего // Знамя. – 2005. – № 1. – URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=2559> (дата обращения: 28.04.2026)
44. Савоськина А. М. Понятие «ценность» в работах М. Хайдеггера и Ф. Ницше / А. М. Савоськина // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2014. – № 7 (168). – С. 71–75.
45. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр; пер. с фр., коммент. Б. Кригера. – Канада: Altaspera Publishing & Literary Agency Inc., 2025. – 47 с.
46. Селеменова М. В. «Московский текст» в русской литературе XX в. (на материале художественной прозы 1910–1950-х гг.) / М. В. Селеменова // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2009. – № 2. – С. 20-27.
47. Сид Игорь. История понятия «геопоэтика» / Игорь Сид // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2015. – Выпуск 11 (722). – С. 153—170.
48. Собенников А.С. Смерть героя в лирике Б. Рыжего в контексте мифа о поэте // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2018. – № 6 (18). – С. 1–4.
49. Соловьева Е. Е. Литературное краеведение как наука. Часть 1. Границы понятия / Е. Е. Соловьева // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2022. – № 5 (110). – С. 175–183.
50. Силаева М. В. Функциональное значение образа слезы в творчестве В. Маяковского и Б. Рыжего // Отечественная филология. — 2024. — № 3. — С. 103–110.
51. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М.Н.Дарвин, Д. М. Магомедова, Н.Д.Тамарченко,

В. И. Тюпа ; под ред. Н.Д.Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. – 256 с.

52. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В. Н. Топоров. – Санкт-Петербург: Искусство–СПБ, 2003. – 616 с.

53. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – Москва: Наука, 1983. – С. 227–285.

54. Фаликов И. Борис Рыжий. Дивий камень. – М.: Молодая гвардия, 2015. (ЖЗЛ). – 380 с.

55. Филатов А. В. Аксиология в теории литературы: основные направления ценностного анализа / А. В. Филатов // Сибирский филологический журнал. – 2019. – № 4. – С. 130–140.

56. Философский энциклопедический словарь / под общ. ред. Л. Ф. Ильичёва, П. Н. Федосеева, С. М. Ковалёва, В. Г. Панова. – Москва, 1983. – С. 763.

57. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – Москва: Прогресс, 1993. – 324 с.

58. Фуксон Л. Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения: дис. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук / Л. Ю. Фуксон. – Кемерово, 2000. – 282 с.

59. Paasi A. The institutionalization of regions: a theoretical framework for understanding the emergence of regions and the constitution of regional identity / A. Paasi // Fennia. – 1986. – Vol. 164, № 1. – P. 105–146.

60. Westphal B. Geocriticism. Real and Fictional Spaces / B. Westphal; translated by Robert T. Tally Jr. – New York: Palgrave Macmillan, 2011. – XIII, 192 p.

61. White K. Le plateau de l'albatros: introduction à la géopoétique / K. White. – Marseille : Le mot et le reste, 2018. – 416 p.