



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**Кафедра русского языка и литературы**

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)**

На тему: Пространственная аксиология в русской рок-поэзии

Исполнитель \_\_\_\_\_ Григорьева Анастасия Валерьевна

Руководитель \_\_\_\_\_ кандидат филологических наук, доцент

\_\_\_\_\_ Чевтаев Аркадий Александрович

«К защите допускаю»  
Заведующий кафедрой \_\_\_\_\_

(подпись)

\_\_\_\_\_ кандидат педагогических наук, доцент

\_\_\_\_\_ Кипнес Людмила Владимировна

« 4 » февраля 2021 г.

## АННОТАЦИЯ

В данной работе рассматриваются теоретические и практические вопросы, связанные с изучением специфики пространственной аксиологии в произведениях современных рок-поэтов.

В основе работы лежит литературоведческая база, регулирующая рассмотрение лирических текстов с точки зрения их пространственной принадлежности. Многие современные ученые обращались к анализу рок-произведений, акцентируя внимание на пространственной аксиологии, тем не менее, ряд произведений остался не изучен.

Во введении сформулирована цель данного исследования, а также актуальность выбранной темы, задачи, которые необходимо решить в ходе данной работы. Объект, предмет исследования, а также научная разработанность проблемы и методы исследования подробно описаны во введении. Особое внимание уделено теоретической базе и исследованиям современных литературоведов по данной теме.

В первой главе рассматриваются теоретические работы именитых литературоведов, в чьем поле научного зрения был вопрос пространственной аксиологии. Более того, дается развернутое определение понятия «пространства», а также связанного с ним понятия «хронотоп». Изучение пространства в художественном тексте, включает в себя ряд научных подходов, основным из которых является «ценностный» подход. Также, в данной главе приведены исследования современных исследователей русской рок-поэзии.

Вторая глава посвящена анализу пространственно-урбанистической аксиологии в произведениях рок-поэтов. Пространство города является ключевым в рок-произведениях, с ним связано экзистенциальное мироощущение лирического героя, более того, город становится частью бинарной оппозиции, противопоставляющей это пространство природному пейзажу. Внутри самого архетипа «город» может возникать пространственное противопоставление. В этой главе, также рассматривается

сверхтекст «Петербургский текст» и его отражение в рок-поэзии Ю. Шевчука, К. Кинчева, В. Цоя, А. Башлачева, А. Васильева.

В третьей главе рассматривается природно-пейзажная концепция пространственной аксиологии на материале современных рок-произведений. Особое внимание уделяется бинарным оппозициям «верх» и «низ», которые имеют разные значения и интерпретации. В частности, архитипы неба и земли.

В заключении изложены результаты проделанной работы, соотнесены все утверждения и их доказательства, обосновано использование теоретической базы для анализа рок-произведений в заданном ключе.

Приведенный список использованной литературы включает большое количество трудов различных по сфере научной деятельности ученых.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
I. СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННОЙ АКСИОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ. ....	10
1.1 Философско-эстетический подход в изучении пространственной аксиологии .....	11
1.2 Структурно-семиотический подход в изучении пространственно- временной аксиологии .....	18
1.3 Когнитивно-лингвистический подход .....	24
1.4 Когнитивно-психологический метод .....	25
1.5 Рок-поэзия в современном литературоведении .....	25
Выводы .....	32
II. СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННО-УРБАНИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В РОК-ПРОИЗВЕДЕНИЯХ.....	33
2.1 Включенность рок-произведений в сверхтекст «Петербургский текст»	43
2.2 Урбанистическое пространство в рок-текстах .....	52
Вывод .....	55
III. МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПЕЙЗАЖНОЙ РОК-ЛИРИКЕ.....	56
3.1 Семантический анализ пространственных образов пути и дороги в произведениях рок-поэтов. ....	67
3.2 «Северный текст» как особая часть пространственной аксиологии в произведениях рок-поэзии.....	70
Вывод .....	75
Заключение .....	77
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	81

## ВВЕДЕНИЕ

Рок-поэзия в оценке современных литературоведов является источником эстетически и содержательно целостного материала для исследования с точки зрения науки. Рок-произведение – многокомпонентно, но традиционно под рок-поэзией подразумевается словесная составляющая. Тем не менее, по словам И. Смирнова: «...Позволю себе сравнение рок-композиции с трехглавым драконом. Три его головы – это собственно рок-Музыка, рок-поэзия и рок-театр; «Для него характерно заимствование выразительных средств традиционных жанров: музыкального, поэтического (текст), и театрального (шоу), которые образуют единое и неделимое на составные элементы целое РОК-КОМПОЗИЦИЮ» [91.5].

Интересно обратиться к истории русского рока, которая берет начало в семидесятых годах XX века, под влиянием западной рок-культуры. Тем не менее, важно отметить, что русский рок носит совершенно иной характер, и гармонично синтезирован с исторической обстановкой того времени. Попытки создать рок-группы предпринимались задолго до указанного времени, но их нельзя назвать успешными. Истинными первооткрывателями рока на советском пространстве стоит считать А. Макаревича, Б. Гребенщикова и М. Науменко. Родина рок-музыки условно локализована Ленинградом, именно здесь появляется первый рок-клуб. Десятилетием позже начинают активно появляться и другие не менее известные рок-исполнители, создавая под своим началом известные коллективы. Локализацией и точками распространения становятся большие города СССР, а именно Уфа – родина рок-группы «ДДТ», идейным вдохновителем которой является и по сей день Ю. Шевчук, Свердловск – «Урфин Джус» и «NAUTILUS POMPILIUS», Сибирь подарила сразу два рок-коллектива – «Гражданская Оборона» и «Калинов мост». В это же время становятся известны и почти сразу популярны такие рок-исполнители как Б.

Гребенщиков и В. Цой, коллективы которых станут культовыми не только в СССР, но и на постсоветском пространстве после «перестройки».

Политическая обстановка, а именно власть в стране того времени, разумеется, не приветствовала нового культурно-массового направления, всячески препятствуя распространению рок-жанра на территории государства. Резкие, обличающие тексты социально-политической направленности разрушали к тому времени уже погасившуюся систему власти. Живое исполнение композиций было сложной задачей, и зачастую уходило в подполье, однако запрет, как это часто бывает, породил все больший интерес к рок-культуре. Рок-произведения активно распространялись в магнитофонных записях, что дало поле для зарождения концептуально-жанрового образования. Рок-произведения по определенному принципу распределялись авторами в альбомы, что позволяет теперь, уже в рамках филологического исследования, рассматривать альбомы как цикл лирических произведений.

До восьмидесятых годов XX века русскому року удавалось сочетать как черты массового искусства, так и элитарного, за счет социализированного и оппозиционного содержания текстов. Разумеется, рок-исполнители как истинные певцы свободы в русской классической литературе подвергались гонениям. После восьмидесятых годов того же века ситуация изменилась, и рок-исполнители вышли «из подвалов на стадионы» [31,4]

В это же время, наряду с распространением аудиозаписей, в продаже появляются онтологии, которые включали в себя тексты рок-произведений. Ю. Доманский отмечает: «Об их отрицательных чертах можно говорить бесконечно: подбор авторов, текстов и вариантов, строфика и пунктуация никоим образом автором не аргументировалась» [31,6]. Однако у такого рода изданиях появилась очень важная функция – им удалось расширить аудиторию, помимо молодого поколения, увлеченного эксцентричной манерой подачи композиции, рок-произведениями в печатном виде

увлеклись более старшие представители культурно-ориентированного общества. Более того, интерес читающего социума аккумулировался издававшимися книгами, которые были посвящены биографии культовых исполнителей, а также всевозможные интервью и прочие материалы. Невозможно, тем не менее, игнорировать тот факт, что многие произведения в оценке самих авторов дифференцируются на лирические стихотворения и тексты песен. С точки зрения литературоведения, строчная и строфическая сегментация позволяет причислить тексты песен к стихотворениям и анализировать их, используя весь инструментарий науки.

Таким образом, исследования текста рок-композиции как полноценного лирического стихотворения с явными жанровыми особенностями обусловлено вовлеченностью данных произведений в русскую культурную традицию. Это означает, что такая литературоведческая методика как рассмотрения художественного текста с точки зрения пространственной аксиологии абсолютно правомерна.

Материалом для данного исследования послужило углублённое изучение пространственного архетипа в рок-произведениях Ю. Шевчука, К. Кинчева, В. Цоя, А. Башлачева, А. Васильева и т.д. Именно в их произведениях наиболее ярко представлена взаимосвязь мировоззрения лирического героя с пространственными единицами. Одним из таких архетипов является «город». Город в представлении рок-авторов - двойственное пространство, с одной стороны, естественное для обитания Человека, с другой стороны – абсолютно чужеродное, пугающее своей «искусственностью». В рамках рассмотрения пространственно-урбанистической аксиологии, особое внимание уделяется сверхтексту «Петербургский текст». Обосновывается включение ряда текстуальных корпусов в контекст этого сверхтекстового феномена. «Петербургский текст» обладает рядом характерных черт и занимает значимое место в русской классической литературе.

Наряду с пространственно-урбанистической аксиологией рассматривается аксиология природно-пространственная. Пейзажное описание природы передает настроение лирического героя, отражая тематику и проблематику рок-произведения. Основной теоретической базой для изучения так называемого природного пространства служат труды И. М. Жуковой и Н. К. Неждановой «Образы пространства и времени русской поэзии XIX-XX веков» [36].

**Актуальность исследования** связана с недостаточной проработанностью пространственной аксиологии в произведениях современных рок-поэтов. Рок-поэзия представляет собой значительный корпус текстов, в которых пространственные единицы являются ключевыми, а также смысло- и сюжетообразующими. Исследования в области пространственной аксиологии позволяют идентифицировать образ самого лирического героя, а также художественный мир.

**Научная новизна** обусловлена попыткой структурировать и систематизировать образы пространственного характера, выделяя наряду с макро единицами, такими как открытое/закрытое пространство, микро образы: дифференцированные небесные тела (звезды, солнце).

**Объектом исследования** является поэтическое творчество Ю. Шевчука, К. Кинчева, В. Цоя, А. Башлачева, А. Васильев, Б. Гребенщиков, В. Бутусов.

**Предмет исследования** – специфика пространственной аксиологии в рок-произведениях перечисленных авторов, а также в рок-поэзии в целом.

**Материал исследования** – рок-произведения Ю. Шевчука, К. Кинчева, В. Цоя, А. Башлачева, А. Васильева, Б. Гребенщикова, В. Бутусова, выбор которых был произведен на основании наличия в текстах пространственных лексем, семантически связанных с идеей и авторским замыслом произведения.

**Цель исследования** - выявить особенности формирования поэтики рок-произведений в сложной структуре пространственной аксиологии, а

также выделить основные сюжетообразующие элементы «спациума». Для достижения цели необходимо решение следующих **задач**:

1. Рассмотреть научную базу, в основе которой лежит определение пространственной аксиологии как части, формирующей художественный мир произведения.
2. Обосновать использование рок-произведений в качестве материала, на основе которого может быть проведено исследование пространственной составляющей художественного текста
3. Выделить основные характерные черты, свойственные пространственной аксиологии в рок-поэзии.
4. Описать специфику пространственной аксиологии в выбранных текстах рок-поэтов.
5. Дифференцировать пространство в рок-произведениях, выделяя архетип и свертхтекст.

**Методы научного исследования:** в исследовании используется ряд общенаучных методов, таких как контекстный и композиционный анализы, синтез, индукция, дедукция, компаративистика, биографический метод. В основе исследования находятся структурно-семиотический и аксиологический подходы к изучению художественного текста.

**Методологическая основа исследования:** метод комплексного анализа на основании теоретических исследований М. М. Бахтина, М. Л. Гаспарова, М. Ю. Лотмана, В. Е. Хализева, Т. В. Цивьян.

**Теоретическая значимость** исследования позволяет использовать структурированные подходы к интерпретации пространственной категории в художественном произведении, в частности в рок-тексте.

**Практическая значимость** обусловлена возможностью использовать результаты анализа пространственной аксиологии для анализа большего количества произведений рок-поэтов, и создать общую структурированную картину восприятия пространства и воплощения его составляющих в рок-поэзии.

## **I. СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННОЙ АКСИОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ.**

Рок-поэзия как феномен современной русской культуры стал объектом серьезного научного изучения относительно недавно, в 70-х годах XX века. И. Смирнов - исследователь рок-поэзии, отмечал: «Для него <русского рока> характерно заимствование выразительных средств традиционных жанров: музыкального, поэтического (текст) и театрального (шоу), которые образуют единое и неделимое на составные элементы целое – рок-композицию» [91.5]. Тем не менее, для филологического анализа интерес представляет именно словесная составляющая. Исследование рок-произведений – вопрос дискуссионный, перед исследователями стоит ряд сложных вопросов, главный из которых – допустимо ли использовать метод вычленения вербальной составляющей их синтетически-целостного произведения. Тот факт, что современные рок-поэты выпускают в печатном, бумагизированном (термин Ю. В. Доманского [31.13]), виде свои произведения указывает на то, что их тексты могут быть изучены в рамках литературоведческой науки. Более того, тематика и проблематика рок-поэзии актуальна и значима, как в содержательном, так и в эстетическом плане, для нее характерно стремление к новым мировоззренческим синтезам, повышенное внимание к экзистенциальным смыслам, усиление религиозных чувств, а также философичность и лиризм. Рок-жанр стал формой осмысления действительности, выражая общий протест на художественном уровне, однако не достаточно понятна жанровая сущность произведений с пометкой «рок».

Таким образом, важно помнить, что полноценное, адекватное исследование рок-произведения возможно с учетом всех составляющих этого

«сверхсинтезированного понятия» [31.5], методика изучения которого находится на стадии разработки, тем не менее, для определения художественного своеобразия текста произведения вполне обосновано использование литературоведческого инструментария.

Пространство и время являются основополагающими категориями художественного текста, фокусом, который отражает сюжетные линии, систему образов и композицию. Пространство, в свою очередь, - основная структура модели мира. Понимание смысла рок-текста, сложного и специфического, невозможно без рассмотрения категории времени и пространства. Стоит также отметить, что пространственно-временной континуум рок-поэзии значительно отличается от других художественных произведений, это связано, в первую очередь, с синтетической природой исследуемых текстов. Ю.В. Доманский утверждает, что «особенность интермедиального или синтетического текста заключается в том, что наряду с вербальным элементом, а именно текстовым (поэтическим), существует музыкальный аспект, а также непосредственно вступление на сцене (перформанс)» [31.15]. Тем не менее, в рамках данного исследования первоочередную задачу представляет изучение исключительно вербального элемента, то есть текста рок-произведения.

Интерес представляет рассмотрение рок-произведений с точки зрения художественного времени и пространства, выявляя особенности этих категорий в творчестве преимущественно таких рок-поэтов как Ю. Шевчук, К. Кинчев, А. Васильев, А. Башлачев, В. Цой. Необходимо проанализировать и классифицировать основные концепции теоретической базы современного литературоведения для детального изучения произведений перечисленных авторов.

Представления человека о пространстве в целом наряду с индивидуальным видением отразились в творчестве рок-поэтов. Комплексная теоретическая база позволяет наиболее разносторонне исследовать основные элементы структуры художественного пространства рок-произведений, к

которым можно отнести «спациальные» образы, пейзажи, темы и мотивы, такие как: жизнь, смерть, путь, проявляющиеся в бинарных оппозициях.

### **1.1 Философско-эстетический подход в изучении пространственной аксиологии**

Основой теоретической базой в современном литературоведении по изучению «хронотопа» считаются труды М. М. Бахтина, В. Н. Топопова, В. Я. Пропп, С. С. Аверинцев, а также рассматривается рядом выдающихся ученых: Ю. М. Лотман, П. А. Флоренский и др.

Категория пространства и времени влияет на развитие сюжета, а также на формирование образов, отражая историческую и культурную эпохи, эксплицируя поэтическую картину мира поэта. В качестве примера можно привести мотив пути, «спациальный» аспект которого связан с дорогой, а также мотив смерти, связанный с понятием пространства смерти. Стоит отметить, что данные мотивы наиболее часто встречаются в творчестве Ю. Шевчука, К. Кинчева и А. Башлачова. Таким образом, исследование поэтики рок-поэтов невозможно без пространственно-временного анализа.

Наиболее ранним подходом к изучению пространства является философско-эстетический подход, в основе которого лежит результат мыслительного и фантазийного процессов. Религиозный философ П. А. Флоренский отмечал: «в действительности нет ни пространства, ни реальности <...>. Все эти образования суть только вспомогательного приема мышления» [104, 80]. По утверждению философа, пространство субъективно, и существует в сознании автора как индивидуализированное представление о бытии на основе эмпирического познания.

Представителем философско-эстетического подхода является так же М. М. Бахтин, в своей статье «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» [8, 301] исследователь анализирует «взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. Опираясь на концепцию А. А. Ухтомского, вводит термин «хронотоп», под которым подразумевается пространственно-временная

организация в произведении, который определяет жанровое своеобразие произведения. Интерес для ученых представляет также хронотоп встречи, в котором преобладает «временной оттенок, и он отличается высокой степенью эмоционально-ценностной интенсивности». М. М. Бахтин выделяет сюжетное и изобразительное значения хронотопов, отмечая проблему диалогичности: автор-читатель. Так, научные изыскания позволяют понять, что для правильного понимания и истолкования пространства, а именно рок-«спациема», необходимо обратить внимание на контекстное значение таких сюжетных узлов как встреча, дорога, путь, а также принимать во внимание диалог автора с читателем.

Вследствие диалогического напряжения между изображающими мирами и мирами, изображенными в тексте, сам акт изображения не может быть интерпретирован как механическое наложение этих миров друг на друга. Взаимодействие между тем, что «там» и тем, что изображено в тексте, можно рассматривать как ключевую характеристику использования хронотопа. В этой связи, язык рассматривается М.М. Бахтиным [8, 301] как оценочная, конкретная и диалогическая деятельность.

Ученый устанавливает важность хронотопов по четырем уровням, указывая, что они обладают:

- 1) повествовательным значением, участием в формировании сюжета текста;
- 2) репрезентационным значением;
- 3) обеспечивают основу для разграничения различных типов текста;
- 4) имеют семантическое значение

Исследователи говорят о второстепенных и главных хронотопах, хронотопных мотивах, хронотопах литературных жанров, микрохронотопах, случайных и локальных хронотопах и т.д. Как представляется, при учете разнообразных типов хронотопов, анализируемых в современной лингвистике текста, можно выделить четыре важных уровней абстракции:

1. «Микрохронотопы»: «язык наполнен хронотопной энергией, и жизнестойкость языка частично усиливается за счет напряжения между центробежными хронотопными импликациями отдельно взятых слов и словосочетаний и центростремительными силами (такими как синтаксический языковой уровень), которые подчиняют непосредственную центростремительную энергию целостному всеобъемлющему значению» [8, 301].

2. «Мелкие хронотопы»: «Мы говорим только о больших объемлющих и существенных хронотопах. Но каждый такой хронотоп может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: ведь каждый мотив может иметь свой особый хронотоп...» В данном случае М.М. Бахтин использует «хронотоп» и «мотив» как синонимичные термины. По этой причине «мелкие хронотопы» анализируются некоторыми исследователями как «хронотопные мотивы», «мотивные хронотопы». Среди последних хронотопов М.М. Бахтин, в частности, выделяет хронотоп дороги, замка, провинциального города, порога и т.д.

3. Взаимодействие между конкретными хронотопными единицами повествования, как правило, формирует доминирующие (всеобъемлющие) хронотопы, в рамках которых наблюдается унификация конкурирующих друг с другом локальных хронотопов на уровне одного и того же текста.

4. Действенным оказывается и обратная закономерность: доминирующие хронотопы, в свою очередь, могут быть подразделены на классы абстрактных родовых хронотопов.

По утверждению М. М. Бахтина, «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [8, 301], поэтому в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. Абстрактное мышление

может, конечно, мыслить время и пространство в их раздельности и отвлекаться от их эмоционально-ценностного момента. Но живое художественное созерцание ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается. Оно фиксирует хронотоп во всей его целостности и полноте. «Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов: каждый мотив, каждый выделяемый момент художественного произведения является такой ценностью» [8, 408].

В данной работе исследуются только большие типологически устойчивые хронотопы, определяющие важнейшие жанровые разновидности произведения.

Пространственная аксиология предполагает изучение хронотопических ценностей в художественном произведении, соответственно, стоит обратить более пристальное внимание к аксиологическому подходу в литературоведении, который представляет собой междисциплинарное направление исследований, возникшее на пересечении философии ценностей и науки о литературе [83, 308]. Аксиологический, или теоретико-ценностный, подход предполагает возможность научного познания практики ценностных отношений». По словам Л. Н. Столович: «обращаясь к истории развития аксиологии как философской и литературоведческой дисциплины [94, 56], уместно выделить наиболее общие характеристики категории «ценность», которые обосновываются в различных ценностных концепциях»:

1. Субъектно-объектная природа. Ценность понимается как род особых отношений между личностью и идеальным или материальным объектом в широком смысле (идеей, предметом, качеством, поступком, событием, местом или пространством)

2. Связь между типом ценности и ее носителем. Многообразие ценностных отношений (этических, эстетических, религиозных, витальных и т. д.) накладывает ограничение на круг материальных и духовных явлений, которые могут выступать в функции их объекта.

3. Иерархичность. Миру ценностей свойственна вертикальная упорядоченность. Это отражено в различении относительных (актуальных для некоторых субъектов) и абсолютных (вечных, всеобщих) ценностей [62, 82– 83], последние из которых занимают главенствующее положение в аксиологической системе.

4. Полярность. «Все ценности (этические, эстетические и т. д.) распадаются на позитивные и негативные» [62, 300], при этом каждой ценности соответствует своя антиценность, на фоне которой полнее раскрывается ее значимость.

5. Факультативность. Признание ценности является актом свободного волеизъявления субъекта: «Свобода есть единственное основание ценностей» [88, 74].

6. Телеологичность. «Ценностное отношение телеологично по своей природе: любая ценность есть ценность для чего-то или для кого-то» [94, 30], а значит, она является мотивом любой деятельности, направленной на достижение цели.

7. Онтологичность. Тезис о том, что «любое содержание бытия есть положительная или отрицательная ценность не в каком-либо отдельном качестве, а насквозь всем своим бытийственным содержанием» [62, 31], является дискуссионным в аксиологии, однако существенен для сферы искусства, в которой все созданное автором несет на себе его оценку.

Художественная аксиология берет начало в работах М. М. Бахтина 1920-х гг., в которых, по словам Е. В. Поповой, «категория “ценность” является стержневой и имеет методологический статус» [83, 9]. Ученый ссылается на работы многих аксиологов (Г. Лотце, Ф. Ницше, Г. Риккерт, М. Шелер, Н. О. Лосский и др.), и создает свою теорию ценностей [9, 524–525]). Система ценностей личности обозначается в работах ученого близкими по смыслу понятиями «ценностный контекст», «ценностный кругозор», «ценностная установка», «ценностное окружение», «эмоционально-волевая установка», «эмоционально-волевой тон», «социальная оценка». Все

феномены, с которыми личность вступает во взаимодействие, неминуемо приобретают ценностную окраску, поскольку «предмет, абсолютно индифферентный, сплошь готовый не может действительно осознаваться, переживаться» [8, 32]. Человек «ценностно уплотняет» мир вокруг себя, становясь его центром. Событие такого взаимодействия создает ситуацию, в которой «неразделимы моменты заданности и данности, бытия и долженствования, бытия и ценности» [8, 32]. Отталкиваясь от этого положения, Бахтин анализирует эстетическую реальность произведения как взаимодействие ценностных контекстов. Пространственная аксиология направлена на изучение ценностных контекстов, в которые входит предметный мир произведения в широком смысле, включающий пространственные и временные параметры.

Традицию литературоведческой аксиологии М. Бахтина продолжает Л. Ю. Фуксон, обосновавший эффект ценностной поляризации, «благодаря которому никаких “нейтральных” образов в мире произведения не существует: все они как бы стремятся к одному из полюсов» [106, 131–132]. Данный эффект порождает ценностное напряжение текста – определенный конфликт, понятый в широком, не сюжетном смысле. Образы каждого полюса взаимно репрезентативны, благодаря чему они получают функцию символов, в то время как отношения между этими полярными группами формируют ценностные оппозиции.

На мезоуровне системы ценностей в большинстве своем писатели связаны с «аксиосферой» реального автора, связывая теорию литературы с проблемой творческой биографии. Получить представление о ценностных принципах писателя можно на основе анализа корпуса его текстов, в особенности их идейного содержания, а также обратившись к его публицистике, критике, мемуарам, эпистолярному наследию и фактам биографии. При этом необходимо учитывать эволюцию мировоззрения писателя, а также то, что строгая корреляция между системой ценностей

реального человека и аксиологией его художественного творчества не является обязательной.

Рассмотренные области применения аксиологического подхода взаимосвязаны и не являются изолированными, а, скорее, призваны дополнить друг друга в рамках целостного анализа художественного произведения. По словам А. М. Новикова «При этом на каждом уровне происходит процесс интерференции систем ценностей различных субъектов: 1) автора-творца, читателя-адресата и персонажей; 2) биографического автора и реального читателя (текст на этом уровне художественной коммуникации выступает в роли посредника, поскольку читатель оценивает в итоге мастерство и значение писателя для своего времени), 3) автора-творца и биографического автора» [82, 156].

Таким образом, исходная теоретическая схема, предложенная Бахтиным, оказывается актуальна для всех направлений ценностного анализа. Пересечение аксиологической методологии с такими традиционными для теории литературы проблемами, как соотношение формы и содержания, науки и критики, творчества и биографии, может доказать, что она «естественно вписывается в утвердившуюся методологию литературоведения, обновляя ее, вытесняя устаревшие позиции, заполняя осознаваемые сегодня пробелы» [83, 308].

Особенности изучения текста бахтинской школой, а именно рассмотрение хронотопа на аксиологическом уровне, нашли продолжение в трудах многих других исследователей: Н. К. Шутой [116, 468], Е. Е. Завьяловой [37, 412], Е. Н. Ковтун [58].

Объединив время и пространство в одно понятие хроноп, Бахтин создал корреляцию, на основе которой развивается структурно-семиотическая концепция, представленная в современном литературоведении такими исследователями как В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, что во многом послужило отправной точкой для изучения мотива пути,

дороги и встречи в текстах Ю. Шевчука, К. Кинчева, А. Башлачева, А. Васильева и др.

Н. А. Бердяев, представитель философско-эстетического подхода, в статье «О власти пространства над русской душой» [11, 65] отмечает проблему влияния «необъятных пространств» и географического положения России на душу русского народа. Так как социально-политическая тема достаточна актуализирована в рок-произведениях поэтов, интересен факт взаимосвязи пространства, времени и самоидентификации лирического героя. Бердяев размышляет о парадоксальном свойстве открытых, широких пространств «давать чувство свободы и в тоже время «поработать» - невозможность видеть границы простора пугает человека». Сопоставление географического положения России с «географией русской души» позволяет отметить степень влияния пространства на русскую душу, философски осмысляя энергию, которую человек, а значит лирический герой, черпает из русской земли. Таинственная русская душа, или наоборот простая открытая душа русского человека метафорически сопоставлена с пространством русской земли в произведениях рок-поэтов в геополитическом аспекте авторской гражданской позиции. Модернистская линия интерпретации Бердяевым пространства предопределяет тип государства и феномен «русской души» в тесной связи с философским осмыслением исторического процесса, а, соответственно, и временной составляющей. Русская рок-поэзия наиболее тесно связана с многогранным понятием русской земли, которое можно отнести к свертхтексту, для отображения национальной картины мира.

## **1.2 Структурно-семиотический подход в изучении пространственно-временной аксиологии**

Пространство в семиотическом понимании представляет собой строго-организованную систему, связанную, в первую очередь, с рядом бинарных оппозиций, а также с феноменом границ. В структурно-семиотической концепции пространство выполняет сюжетогенерирующую и смыслопорождающую функции и определяет своеобразие художественного

мира. Идея, смысл, авторский замысел и развитие действия зависят от пространства. Система бинарных оппозиций понимается как противопоставление пространственных границ, при этом первичный пространственный смысл раскрывает вторичное «ценностное» значение – аксиологическое. Именно соединение пространственно-географической и аксиологической семантик легло в основу «городских текстов». Петербургских свертхтекст подробно изучен современными литературоведами, основополагающей работой является классическое исследование В. Н. Топорова «Петербург и петербургский текст русской литературы» [101]. В рамках изучения рок-поэзии исследованию петербургских мотивов будет посвящена отдельная глава.

Ю. М. Лотман в работе «Художественное пространство в прозе Гоголя» [66, 251-292], что жанр искусства влияет на формирование сюжета, и сюжет и пространство как сюжетогенерирующая категория имеет специфическое значение. Ю. М. Лотман [66, 179] отмечает разницу между «локальной отнесенностью эпизодов к реальному пространству» и «определенным локальным континуумом», в котором развивается сюжет художественного произведения. Ученый выделяет в художественном пространстве «точечную, линейную, плоскостную и объемную составляющие», в свою очередь, плоскостной и объемный виды пространства могут иметь «вертикальную и горизонтальную направленность». Вид пространства, имеющих вектор становится продуктивным языком моделирования «темпоральных категорий» (жизненный путь, дорога, как средство развертывания характера во времени и пространстве). Путь предполагает линейность и непрерывную последовательность состояний, и каждое состояние предсказывает последующее. Важно отметить, что, по словам литературоведа, переход состояний не предполагает вариативности, и могут трактоваться как уклонение с пути. Путь персонажа неразрывно связан с «перемещением во всем комплексе этих пространств». Таким образом, дорога становится типом «спациума», а путь – перемещение персонажа в

нем. Дорога – образ, объект, а путь – процесс движения, мотив. В главе, посвященной «открытому пространству» будет подробно рассмотрен феномен в текстах рок-поэтов.

По мнению Ю. М. Лотмана пространственные границы внутри художественного мира призваны дифференцировать внутренне и внешнее пространство, данная оппозиция расширяет вариативность развития фабулы. Тенденция к бинарной оппозиции внешнее/внутреннее прослеживается в творчестве К.Кинчева и Ю. Шевчук и маркирует границы внутри произведения. В первую очередь, функцией границ является разделение на понятия «наше», «свое», «их», «чужое». Главным свойством «спациума» является его целостность и бесконечность, и здесь возникает соотнесенность пространства со временем в единой системе координат, где время характеризует развитие персонажа. Расширение семиотического значения пути во временном аспекте позволяет расширить и понятие пространства.

Основными параметрами художественного текста являются: ограниченность/ безграничность, замкнутость/ разомкнутость, однородность/ неоднородность, заполненность/ пустота. Именно эти бинарные оппозиции наиболее частотны в рок-текстах.

В рамках данного исследования, посвященного анализу пространственной аксиологии в произведениях русских рок-поэтов, особое внимание стоит уделить представителю структурно-семиотической школы В. Н. Топорову и его исследованию в области так называемого «Петербургского текста» [101]. Именно свертхтекст играет важную роль в текстах представленных рок-поэтов, о чем подробнее будет сказано чуть позже. В первую очередь, стоит рассмотреть общие воззрения ученого на взаимосвязь пространства и художественного текста. В статье «Пространство и текст» [100, 254] сформулированы два базовых свойства категории пространства. «Текст пространственен», так как он существует в реальности в качестве материального культурного артефакта, более того «пространство и есть текст», то есть реципиент воспринимает пространство как сообщение, набор

знаков. Система пространства трансформируется в систему знаков. Топоров представляет «мифопоэтическое пространство как открытое и свободное», и что немаловажно, структура которого состоит из различных фрагментов.

Топоров выделяет в качестве основного свойства пространства – отдаленность: «отдаленность пространства от того, что им не является, его отдельность – одно из важнейших свойств пространства (не только онтологически, но и филогенетически)» [100, 256].

Категория пути рассматривается как неотъемлемая часть структуры пространства в тексте. Феномен пути широко исследуется многими литературоведами, так как наделен глубинным смыслом, в русской литературе в частности рок-поэзии, путь почти всегда символизирует движение и развитие и сопряжен с преодолением трудностей. Топоров утверждает, что основным свойством пути является его трудность: «трудность пути постоянное и неотъемлемое свойство; двигаться по пути, преодолевать его уже есть подвиг». Путь и осмысление этого пути лирическим героем ложится в основу философского сопоставления с жизненным циклом.

Траектория пути определена по мнению В. Н. Топорова «вплоть до деталей или только в своих крайних точках (начало и конец)» [100, 268]. Каждый персонаж имеет свой собственный путь: путь и субъект пути сопоставимы, тем не менее не каждый субъект способен к преодолению пути. «Сопоставление категории пути в рок-поэзии, обнаружение сходств и различий этих путей, структурирует пространство в поэзии рок-поэтов. Знаковая система, а именно страница, фраза, строки позволяет рассмотреть проблему размещения художественного пространства в границах текста» [124, 191]. По мнению литературоведа, внутреннее пространство «сильнее» внешнего, так как семантически внутреннее пространство предполагает движение в отличие от возможной статичности пространства физического. В основе корреляции между телом человека – микрокосмосом и внешним пространством прослеживается взаимосвязь, в которой пространственная

модель мира структурно восходит к мифопоэтическому понятию мирового древа [99, 401].

Сторонником структурно – семиотического подхода является А. К. Байбурин. Ученый реконструирует символические аспекты традиционного восточнославянского пространства, в частности жилища, на материале обрядов, верований, фольклорных и мифологических текстов. В основе освоения пространства рассматривается «семиотические аспекты организации внутреннего пространства, наделяя его практической, «эстетической», магической функциями региональной и сословной принадлежностью» [125, 399]. В основе учения А. К. Байбурина лежит определение взаимосвязи и взаимоотдаленности человека и космоса, что формирует причину возникновения бинарной оппозиции «внутреннее/внешнее»: «Дом отделил человека от космоса, вырос между ними и в связи с этим приобрел характерные черты медиационного комплекса <...> структура дома повторяет структуру мира в том смысле, что он сам имеет свой центр, периферию и тд. <...> судя по фольклорным источникам, дом оказал существенное влияние на формирование оппозиции «внутренний-внешний» [125, 401]. Понятие дома эксплицирует не только тело человека, но и духовную составляющую его внутреннего мира, образ лирического героя или персонажа тесно взаимосвязан с экстерьерным и интерьерным описанием жилища, уподобляя его телу человека. Целостный художественный образ произведения, в том числе рок текста, зачастую состоит из взаимосвязанного описания жилища и психологического портрета персонажа.

А. К. Байбурин на диахроническом уровне анализирует локус жилища на мифопоэтическом этапе развития картины мира, прослеживая корреляцию структуры жилища и структуры модели мира.

В основе структурно-семиотического подхода лежит семантическая сфера неба и небесного тела, а также сферы Земли, где прослеживается идея преобладания пространства над временем: «пространственное восприятие

мира онтологически предшествует его временному постижению», то есть понимание пространства осознано раньше рецепции времени. Т. В. Цивьян в рамках структурно-семиотической школы обращает внимание на концепт границы: «дом/чужбина». Учитывая социально-политическую концепцию произведений рок-поэтов, бинарная оппозиция «дом/чужбина» приводится поэтом, раскрывая авторскую позицию, с целью противопоставления родины и чужбины. С точки зрения герменевтики, толкование пространства через меру времени формирует особый локус, который описывает макро и микрокосмос [109, 90].

М. Н. Эпштейн систематизирует пейзажные образы в русской поэзии [119, 303], выделяя наиболее устойчивые национально-характерные мотивы («зима», «береза»). Ученый анализирует картину мира, прослеживая процессы «сакрализации пространства культурой и процесс его субъективирования в художественных текстах».

Т. Б. Щепанская в своей монографии «Культура дороги в русской мифоритуальной традиции» [117, 528] рассматривает комплекс представлений и практик, связанных с движением человека в пространстве в этнографическом аспекте.

З. Г. Минц в труде «Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока» [71, 444-551] с помощью структурно-семантического метода выделяет вертикальную направленность «спациума»: замкнутое/открытое пространство, мотив пути и встречи, положение субъекта в пространстве и отношение его с фигуральным объектом «ты». Исследователь создает структуру пространства в виде схем на основе оппозиций.

Таким образом, с точки зрения семиотики, пространство является строго организованной системой. «Спациум» представляет собой бинарную оппозицию и феномен границы. В структурно-семиотической концепции пространство выполняет сюжетно-генерирующую и смысло-пораждающую функции. Границы делят пространственно-временной континуум на ряд

отдельных «спациумов», при этом противопоставляя первичный географический смысл вторичному «целостному» значению.

### **1.3 Когнитивно-лингвистический подход**

«Когнитивный аспект лингвистической концепции пространства является ответвлением структурно-семантической парадигмы. Когнитивная лингвистика изучает пространство с точки зрения сочетания первичных спациальных и смысловых функций, в первую очередь на уровне метафорики» [125, 272]. Ориентационные метафоры становятся основным предметом изучения в рамках когнитивно-лингвистического подхода. В рамках данного подхода особое место занимает когнитивно-психологический метод. Представителями этого метода являются Дж. Лакофф и М. Джонсон, в статье «Метафоры, которыми мы живем» [60, 387-415]. Основная задача метафор пространственной ориентации является придание внутренней и внешней системности. Важно отметить, что пространственные метафоры имеют эмпирическую базу, так как формулируются на основе человеческого опыта. Бинарная оппозиция «внутри/вне» обусловлена на уровне рецепции и непосредственно связана с человеческим телом, в когнитивном аспекте, связанном с изучением сознания и мышления. Исследователи составляют типологию метафор, в которой ориентационные метафоры составляют категорию пространства.

Парадигма мышления в философии и филологии в диахроническом срезе представлена в концепции Ю. С. Степанова [93, 335], которой соответствуют три измерения языка: семантика, синтактика и прагматика. Так язык образует «пространство мысли», где формируются идеи. Схожей концепции придерживается Е. С. Яковлева. В ее работе «Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия)» [121, 344] освещаются русская языковая картина мира: пространственно-временные лексеммы маркируют модели пространства времени и восприятия. Таким образом, когнитивно-лингвистический подход позволяет на основе лексических особенностей текста, в частности рок-поэзии, проанализировать

их смысловую значимость. Для данного метода характерны два метода: дедуктивный – от общего к частному, что позволяет проанализировать детали пространственного описания, и индуктивный, позволяющий рассмотреть картину мира целостно.

#### **1.4 Когнитивно-психологический метод**

В основе данного подхода лежит индивидуальный замысел автора и восприятие его реципиентом, относительно художественного времени и пространства. Это особенно важно в рамках анализа произведений рок-поэтов, так как рок-поэзия является синтетическим жанром, который включает в себя вербальные и невербальные аспекты. В первую очередь интерес представляет вербальная составляющая, соответственно именно в тексте предложения заложена модель мышления автора. Таким образом, когнитивно-психологический метод не может быть применен в полном объеме, так как восприятие реципиента невербальных составляющих не может быть проанализирована. Наиболее ярким представителем данного метода является В. А. Марков [126, 4-6], который создает классификацию времени и пространства:

1. Физическое (реальное) пространство
2. Перцептивный (воспринимаемый) «спациум»
3. Планетарно-космический
4. Мифологизированное
5. Субъективное
6. Художественно-семиотическое
7. Условное пространство-время «сложно эволюционирующих систем, из которых происходит вызревание и ломка литературно-художественных парадигм, стилей, направлений».

Таким образом, когнитивно-лингвистический и когнитивно-психологические методы позволяют на основании лингвистического анализа исследовать воздействие пространственных единиц на реципиента.

#### **1.5 Рок-поэзия в современном литературоведении**

Феномен русской рок-поэзии вызывает все больший научный интерес. Среди исследователей можно выделить: Ю. В. Доманский, В. А. Гавриков, С. В. Свиридов, О. Р. Темиршина, Д. И. Иванов, М. Б. Шинкаренко, Е. Р. Авилова, Л. Наумов, В. В. Багичева и Н. В. Багичева, Т. В. Цвигун, И. Кормильцев и др.

Наряду с филологическим подходом в изучении рок-поэзии стоит отметить и искусствоведческий, автором которого является Е.В. Мякотин [75, 22], рассматривает рок-поэзию, как диалогический дискурс, способный к эволюции.

Рок-поэзия может быть отнесена в первую очередь к лирическому роду литературы, тем не менее, жанр этой поэзии характеризуется синтетическими качествами, а это означает, что рассматривать данные произведения исключительно с вербальной точки зрения не представляется возможным. Синтетический (интермедиаальный) метод исследования представляет собой комплексный подход, где наряду с музыкой исполнения, исследуется текст.

В. А. Гавриков [20, 634] использует литературоведческий инструментарий для анализа на уровне литературного текста, в частности, обращая внимание на «диалектику метафоры». Также объектом его внимания являются гармонизация и энтропия в синтетико-стиховом ритме. Таким образом, в основе синтетического подхода особый интерес представляет изучение трех составляющих: рок-произведение, а именно: музыка, текст и исполнение. В рамках данного исследования синтетический подход может быть применен в меньшей степени.

Наиболее важным методом изучения рок текстов является поэтико-семантический подход. О. Р. Темиршина – представитель данного подхода, рассматривает поэтическую семантику рок-поэтов, как целостную и сложноорганизованную систему [98, 21]. На примере произведений Б. Г. Гребенщикова исследователь рассматривает основы поэтики, характеризуя его как: «сложнейшее семантическое единство, имеющее «символическую природу» и служащие смыслопораждающей моделью, генерирующей

образы, мотивы и сюжеты, которые имеют архетипические проекции на обширный свод мифологических и литературных текстов». Символико-мифологические принципы, которые влияют на развертывание смысла в рамках этой сложной семантической целостности. Пространственно-временной континуум в рамках данного подхода проявляется на уровне символико-мифологических единиц текста.

Достаточно спорным и неоднозначным является семасиологический подход к изучению рок-поэзии в основе которого лежит анализ семасиологического элемента рок-текста. М. Б. Ворошилова [19, 30] анализирует художественный мир через метафору: «продуктивные метафорические модели на ядерном уровне дискурса русской рок-поэзии обнаруживают традиционность используемых типов метафор, их связь с русской и мировой культурой в целом. В частности, как наиболее частотные были отмечены метафора, заимствованные от романтизма (образы города, смерти, сумасшествия, чумы) и устного народного творчества (образы воды и юродивого), классической русской литературы (образ войны) <...> Характерной чертой мира рок-поэзии являются всеобщие боль, агрессия и «невероятная беспомощность бытия» [19, 67-68].

Таким образом, классифицируя научные подходы в изучении русской рок-поэзии следует выделить три основных метода, базирующихся на основных принципах осмысления литературного произведения:

1. «Синтетический метод, для которого характерно исследование единства музыкальной и вербальной составляющей произведения при помощи литературоведческого инструментария.
2. Поэтико-семантический подход предполагает изучение текста рок-произведения в качестве сложной семантической системы, которая лежит в основе смыслопорождения и сюжетообразования.
3. Семасиологический подход основывается на анализе специфики функционирования метафор в рок-поэзии» [125, 274].

К произведениям русских рок-поэтов исследователи обращаются, анализируя богатство художественного мира рок-произведений. К теме пространства и времени в этом специфическом жанре обращались такие современные литературоведы как А. А. Арустамова и С. Ю. Королева [3, 84-92], обращая особое внимание на такие пространственные образы в русской литературе как образ круга и наиболее частотные предметы характерной формы, а именно кольцо, более философские понятия жизненного цикла – закольцованность, рутинность, экзистенциальную бессмысленность бытия. Пространство, по утверждению О. Р. Термишиной [98, 33] в поэзии Б. Г. Гребенщикова специфично и разделено на сферу духовного просветления и иллюзорную действительность.

Урбанистический пейзаж занимает важное место в рок-поэзии, соответственно, представляет большой интерес для исследователей. А. В. Романовский [86, 174] анализирует социальные и архетипические мотивы в петербургском технократическом урбанизме на примере текстов рок-поэтов: «Город становится связующим звеном, полем боя и источником наибольшей опасности» [86, 174].

Образ города в рок-поэзии на базе произведений К. Ревякина анализирует Д. В. Калуженина [44, 174], подчеркивая, что «в городе лирический герой чувствует себя чужим». Интерес для ученого представляет также пространственные маркеры: «актуально представление о двери, как о медиативном пространстве, объединяющем два мира по ту и эту стороны». Образ двери предстает как мистический медиатор, дверь не просто часть интерьера жилища, которая призвана защищать и создавать безопасное пространство, но и портал в иной мир. Исследования Д. В. Калужениной оппозиции «город – вне города» на материале произведений К. Ревякина могут послужить базой и моделью для анализа произведений других рок-поэтов, в частности Ю. Шевчука, К. Кинчева, В. Цоя, А. Башлачева и др., так как являются основой мировоззренческой концепции рок-поэзии.

В художественном тексте отражаются все существенные свойства пространства как объективной бытийной категории. При этом, как отмечает Л. Г. Бабенко, «репрезентация пространства в каждом отдельном художественном тексте уникальна, так как в нем воссоздаются творческим мышлением, фантазией автора воображаемые миры» [13, 864]. Исследование роли категории «пространство» в художественном тексте позволяет раскрыть особенности индивидуальной картины мира автора, выявить своеобразие художественного воплощения пространства в тексте. Пространственный образ реконструирует пространственный фрагмент индивидуально-авторской картины мира. Наиболее целесообразным при анализе пространства в художественном тексте М.А. Дмитриевская считает последовательное применение двух подходов: культурологический подход помогает выстроить взгляды писателя на существующие культурные парадигмы, показать его сложность и многоплановость. Однако создание целостной картины невозможно без анализа языка писателя, в данном случае – анализа словоупотреблений, относящихся к пространственной сфере [27, 124]. О важности и своеобразии пространственного языка писателя говорит в своей работе о Гоголе Ю. М. Лотман: «Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений. Язык этот, взятый сам по себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам, чем-то, что художник на этом языке говорит, - чем его индивидуальная модель мира» [64, 423]. Заметим, что «язык пространственных представлений» вполне может быть использован для характеристики и другой фундаментальной категории – времени, определенной В. Далем как «пространство в бытии» [26, 375]. Описание времени в терминах пространства вполне естественно и типично, поскольку «пространственное восприятие мира онтологически предшествует его временному постижению» [121, 344]. Для анализа пространства, репрезентированного в корпусе текстов рок-поэзии, актуально следующее

определение пространства: трехмерная протяженность, вмещающая в себя предметы и явления действительности; участок земной поверхности; поверхность чего-либо, в том числе небесная; расстояние. «Часто в тексте представлена противоположная последовательность развития пространственных образов. Из страшного замкнутого мира, подобия адского пекла, из самодовольного мирка, символом бездушия и пошлости которого становится быт, бесприютный странник – лирический герой - выброшен в бесконечное пространство. Оно становится знаком отверженности. Создается символический план, благодаря которому подчеркивается трагизм и безысходность человеческого существования» [125, 260]. Образы пространства приведены в соответствие с определенными комплексами чувств, переживаний, настроений, со стихией субъективного. Главный принцип, организующий текст, - разрушение границы между реальным и воображаемым миром, постоянные переходы из одного в другой. В памяти лирического героя реальное и воображаемое пространства совмещаются, сливаются два разнонаправленных потока времени. Итак, категория пространства является одним из компонентов организации сюжета, в значительной степени обеспечивает целостное восприятие художественной действительности, наряду со временем – важнейшая характеристика художественного образа. Слово «пространство» используется в рок-поэзии не часто. Очевидно, это связано с абстрактным характером его семантики и тяготением к книжному стилю. В качестве семантических инвариантов слова «пространство» авторы активно используют лексемы: мир, даль, простор, поле, океан, также обладающие абстрактным семантическим потенциалом. Земное пространство – пространство непосредственного восприятия, включающее область реального физического и область чувственного (зрительного, слухового) опыта. Это преимущественно открытое пространство. Сюда может быть отнесено близкое к реальному географическое пространство, а также обжитая среда: городская и природная. Конкретная лексика, репрезентирующая данный тип пространства,

характеризуется своеобразной «деконкретизацией» семантики, чему в ряде случаев способствует использование лексем во множественном числе (леса и поля). При этом такая лексическая единица не столько обозначает конкретный денотат, сколько в целом указывает на мир, окружающий лирического героя. Земное пространство репрезентируется словами, обозначающими объекты и явления физического мира: земля, мир, дорога, город, крыши, горы и др. К ним примыкают слова, включающие сему «водное пространство»: река, море, болото, океан, вода, и слова с семой «небо»: небо, солнце, звезда. Пространство в рок-поэзии осмысливается как: - форма бытия, некое первоначало мира; - иная (духовная реальность, инобытие); - земной мир (физический, зрительно воспринимаемый человеком). Художественное пространство рок-поэзии часто носит условный характер. В основе пространственной организации лирических стихотворений лежат несколько образов, имеющих мифологические корни: дом, сад, город; они противостоят внешней стихии, хаосу или, наоборот, представляют собой островок первозданного хаоса в мире, где царят жестокие законы повседневности, устоявшегося быта. «Комплекс мифопоэтических мотивов варьируется в семантическом поле рок-текстов, находя воплощение в многочисленных конкретных образах» [125, 288].

Проблема субъективного восприятия времени от точки зрения наблюдателя, что характерно для философско-эстетического подхода. Форма изображения демонстрирует различные варианты передачи обстановки, а также влияния на персонажа. Целью изображения пространства является воплощение и передача определенной системы ценностей. Хронотоп отражает произведение пространственно-временные взаимосвязи, которые конституируются в произведении путем названия физических объектов и их состояния. В осмысленном целом приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем [8, 255]. Насыщенность предметами и приметами определенной эпохи – реалиями позволяет всеобъемлюще раскрыть художественный мир. В основе

классификации хронотопа лежит характер взаимоотношений автора и героя, а также две связанные с ним действительности. В рамках рассмотрения пространственной аксиологии сложно обойти вниманием и темпоральную специфику рок-произведений. Два понятия тесно связаны друг с другом и формируют уникальный художественный мир. Обращаясь к понятию времени в тексте произведений, рок-произведений, нужно учитывать принципы организации временного континуума. В первую очередь могут быть противопоставлены разные восприятия времени: время «объективное» - данное в восприятии повествователя, и субъективное – переживаемое. Оба восприятия связаны с изображением «инобытия» (сон, временная смерть, свойственная притчам). Также, рассматривая категорию времени необходимо отметить объективно-иллюзорное время, которое сопряжено с приобретением опыта и приводит к открытию истины. Так называемое понятие «поток сознания», которое протекает в совершенно ином темпе по отношению ко времени внешнего события. Устойчивое временное противопоставление связано с внутренними границами: «настоящее/прошлое» часто сопряжено с возвратными стадиями, а также биографического времени. Особым значением обладает понятие локуса, в котором органически сопряжены временной и пространственный аспекты. Под локусом можно понимать мир с установленным историческим временем, контрастно дублирующим мир в целом с его исторической динамикой. В рамках данного исследования стоит отметить хронотоп «затерянного» или «мертвого» мира (изолированная страна или город)

### **Выводы**

Таким образом, в данной главе были рассмотрены основные научные концепции, позволяющие интерпретировать текст художественного произведения, выделяя специфику пространственной аксиологии. В первую очередь, определение и рассмотрение понятия аксиология на философском и литературоведческом уровнях позволяет определить пространственную ценность в рамках философско-эстетического подхода. Более того, в данной

главе, посвященной теоретическому осмыслению понятия пространство, а также понятия хронотоп, приведены основные подходы литературоведческого анализа: структурно-семиотический подход в изучении пространственно-временного континуума, когнитивно-лингвистический и когнитивно-психологический методы.

В данной главе были рассмотрены основные литературоведческие труды, посвященные современной рок-поэзии, и исследования на тему пространственно-временного континуума в текстах произведений рок-жанра. Пространственная аксиология рассматривается на уровне основных локусов, топографических наименований, бинарных оппозиций наиболее часто встречающихся в произведениях русских рок-поэтов.

## **II. СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННО-УРБАНИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В РОК-ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

Исследование семиотических систем, обладающих собственным языком и организованным по особым правилам ложится в основу пространственно-урбанистической аксиологии, которая объединяет ряд текстов русских рок-поэтов. В данной части работы архитип города будет рассматриваться с точки зрения восприятия рок-поэтом и его отражение в тексте. Городская эстетика ретранслирует мироощущение лирического героя, базируясь на нескольких точках опоры: конкретные архитектурные и топонимические объекты и собирательный образ города. Помимо детализированного изображения урбанистического пейзажа, рок-поэты часто противопоставляют города России по отношению друг к другу, наиболее ярким примером такой бинарной оппозиции может служить противопоставление Москвы и Петербурга. Важное место в произведениях рок-автором занимает локализованное урбанистическое пространство Петербурга, что позволяет рассматривать специфику пространственной

аксиологии в рамках сверхтекста "Петербургский текст". Стоит отметить, что прием антитезы позволяет противопоставлять во многом бездуховное пространство городской среды, выраженное в урбанистическом пейзаже, пейзажу природному. Следовательно, рок-произведения можно рассматривать с точки зрения пространственно-урбанистической аксиологии, выделяя архетип города со всем многообразием его черт как моделирующую систему, которая отражает многие особенности русской классической культуры.

Художественный мир рок-поэзии является составляющей культуры большого города [25, 90], урбанистическое начало оказывало значительное влияние на формирование общей поэтической картины мира и на характер лиризма, самоопределение личности и ее место в социуме. А. Э. Скворцов отмечает, что «рок – явление исключительно городское и вне определенных городских характеристик просто невымыслим» [90, 160]. А. Арустамова, С. Королева находят проявления урбанистического сознания в ряде черт художественной системы рок-поэзии: В первую очередь, в создании специфической системы оппозиций (город/природа, земля/крыша и др.), образующих систему координат художественного мира, во-вторых, в устойчивых мотивах, образах, знаках мегаполиса; в-третьих, в создании хронотопа мегаполиса; в-четвертых, в целом ряде поэтических приемов [3, 87]. В рок-поэзии город, созданный человеком, является профанным местом: «В мифопоэтической и провиденциальной перспективе город возникает, когда человек был изгнан из рая и наступили плохие времена: человек оказался предоставленным самому себе и отныне заботиться о себе должен был он сам» [102, 121]. В произведениях А. Башлачева отсутствует гармонизированное восприятие города: «города цветут синяками» («Некому березу заломати»), «а над городом – туман. Худое времечко», «Этот город с кровотокащими жабрами // надо бы переплыть» («Ржавая вода») [10, 91]. Город в рок-поэзии становится низшей инфернальной составляющей мира:

«боль приходит извне, основным ее источником становится город и все его пространство, противопоставленные естественному, природному началу» [115, 234]. Этот тезис подтверждается текстом песни «Абсолютный вахтер», описывающей мистический город, который «скользит и меняет названья». Данный образ-символ некоторые исследователи пытались конкретизировать, угадывая в созданном образе Петербург, несмотря на отсутствие характерной атрибутики и топографической детализации. Петербург – это одна из важнейших тем в творчестве А. Башлачева, так как он чаще всего упоминается в произведениях рок-поэта. «Петербург в русской художественной традиции – наиболее мифологизированный город, поэтому он органично вписался в мифопоэтическую систему А. Башлачева» [34, 215]. Петербург не являлся для поэта локусом, ярко противопоставленным другим городам, он скорее собирательный образ мегаполиса. Ю.В. Доманский утверждал: «В стихах Башлачева синтез столицы и провинции на уровне топонимии может выступать и как знак весны (т.е. новой, благополучной жизни): «Все ручьи зазвенят, как кремлевские куранты Сибири / вся Нева будет петь. И попрежнему впадать в Колыму» «Зимняя сказка», и как знак трагедии: «И привыкали звать Фонтанкой – Енисей» («Петербургская свадьба» [30, 73]). Т.Е. Логачева также говорит о мифичности башлачевского Петербурга: «“Петербургская свадьба” А. Башлачева несет в своем названии “жанроопределяющий признак” (Топоров) и посвящена созданию «монументальной» картины Города в целом, картины, где совмещаются временные планы, сближаются история и современность. Специфика построения этого образа носит мифопоэтический характер» [127, 59].

Хронотоп города разнообразен, вместе с тем имеет определенный набор образов: Петербург, Москва, русская провинция – различные пространственные миры, каждый со своей атмосферой. Однако в рок-поэзии создается образ большого города в целом. Города – центры цивилизации, которые объединены рядом черт, нашедших отражение в текстах рок-поэтов таких как Ю. Шевчук, К. Кинчев, А.В. Цой. Городское пространство строится

на бинарных оппозициях: динамичность и многолюдность противопоставляется, пустынности и равнодушию. Город становится маркированным символом современного мира, с характерной для него эстетикой уклада, образом жизни, неустойчивым и иллюзорным. Современная рок-поэзия ретранслирует социально-психологические и социально политические воззрения поэтов, отражая дух бунтующего и на глазах меняющего свои очертания исторического времени и вместе с тем бытийные универсалии душевной вселенской жизни через образы и мотивы урбанистического пространства. Городские мотивы в поэзии В. Цоя выражают экзистенциальные переживания лирического героя и постепенно открывали путь к созданию собирательного образа поколения. Знаками города становятся фонари, стены, крыши домов. Цой воспринимает огромный город как безликое угнетающее пространство, что обуславливает превращение деталей в знак города или «технократическую цивилизацию». Тем не менее, прослеживается психологическая привязанность героя к городу через метафоризированные детали городского пейзажа. В то же время возможна опасность ускользания, растворения подлинной личной экзистенции: «Я растворяюсь в стеклах витрин. Жизнь в стеклах витрин». («Жизнь в стеклах») [110, 213]. Герой Цоя осознает мегаполис как свое жизненное пространство, но отношение к нему амбивалентно: «Я люблю этот город, но зима здесь слишком темна. Я люблю этот город, но так страшно здесь быть одному» [110, 218]. Выступая средоточием скрытых тревог «последнего героя», город прорисовывается у В. Цоя в оригинальных ассоциативных сцеплениях, выступает как пространство повышенной чувствительности, в котором обыденное, материальное пронизано присутствием метафизического плана, где «крыши дрожат под тяжестью дней» и «город стреляет в ночь дробью огней» («Спокойная ночь» [110, 217]). В системном варианте изображения самоидентификации героя внутри городского пейзажа можно проследить децентрализованность личности самого лирического героя по отношению к громаде города, что приводит к

болезненному ощущению размытости жизненных ориентиров, давление обезличивающих вызовов города, мира и деструктивных сторон собственного «я», он пытается нащупать возможности собственной самоидентификации. Так, в текстах «Бездельник» и «Бездельник-2» на фоне улиц города, суеты будней предстает рефлектирующий герой, обнажающий философию своего безделья: «Все говорят, что надо кем-то становиться. А я хотел бы остаться собой. «Бездельник-2» [110, 23]. Эсхатология лирического героя стихотворений В. Цоя, включающая мучительное ощущение большого мира, выраженного в нюансированных деталях городского ландшафта, и потеря себя в безвременье оборачивается подсознательным стремлением рок-героя к саморазрушению, растворению в мире вещей, усиливает экзистенциальное начало в восприятии главных антиномий городского бытия. По словам исследователя творчества В. Цоя И. М. Жуковой: «В текстах «Город», «Печаль», «Прогулка романтика» раскрывается антиномия урбанистического мироощущения: с одной стороны – приятие, любовь к городу как лично освоенному пространству («Я люблю этот город...»); с другой – ужас одиночества, проступающего в образе искусственного света уличного фонаря. Это пронизанное раздражающим чувством нестабильности и тревоги героя прозрение бытийной причастности урбанизма ритмам ночного холодного мироздания, манящего своей далью, нашло воплощение в стихотворении «Печаль»: «На холодной земле стоит город большой, Там горят фонари и машины гудят. А над городом – ночь. А над ночью – луна. И сегодня луна каплей крови красна. Дом стоит, свет горит, Из окна видна даль...» [110, 370]» [36, 268]. В романтическом противостоянии героя механистическому городскому пространству замкнутости, бессмысленному круговому движению, которое угадывается в деталях бытовой повседневности, выдвигается стремление утвердить путь творческого постижения действительности – и в свободной прогулке романтика, и в самообретении через уход на край света («Камчатка»). Пространственная единица, выраженная в архетипе города, формируют у лирического героя В.

Цоя новые ценностные модели мироощущения через мотив пути, который так же является пространственной характеристикой. Этот путь получил наиболее яркое воплощение в произведении «Группа крови». Образный ряд строится здесь на взаимопроникновении городского, природного и космического планов. В оригинальной художественной манере олицетворения городских составляющих, улиц, ждущих «отпечатков наших ног», в образах «звездной пыли на сапогах» и «высокой в небе звезды» на фоне динамичной картины мира, втянутого в непрерывный бой – выстраивается целостная аксиологическая перспектива пути, основанная на «знании о цене жизненных обретений и поражений, требующих постоянного нравственного выбора»: «Мне есть чем платить, но я не хочу победы любой ценой. Я никому не хочу ставить ногу на грудь. Я хотел бы остаться с тобой. Просто остаться с тобой, Но высокая в небе звезда зовет меня в путь.» («Группа крови на рукаве») [110, 219]. Важно отметить, социально-психологический образ поколения создается именно в урбанистических текстах В. Цоя.

Выражением энергии поколения, контркультуры становятся лейтмотивы преодоления замкнутости городского пространства. Антиномия мироощущения передается через символические образы дождя внутри тех, кто превратился «в машины», гармония отрицается внутри города и в то же время ожидаются перемены, усиленное предикативной частью утверждения: «Красное солнце сгорает дотла, День догорает с ним. На пылающий город падает тень. Перемен требуют наши сердца, Перемен требуют наши глаза...» («Перемен!») [110, 202]. Урбанистическая аксиология проявляется и на уровне создания социального портрета города, в текстах произведений «Троллейбус», «Хочу быть с тобой», которые через состояние лирического героя транслируют общее мироощущение автора. Лирический герой блуждает в обезличенном городе: «В кабине нет шофера, но троллейбус идет. И мотор заржавел, но мы едем вперед». («Троллейбус») [110, 102]. Таким образом, в поэзии В. Цоя выстраивается парадоксальная двойственная

картина урбанистического мира, в которой есть принцип развития лирической эмоции.

Урбанистическое пространство чаще всего оппозиционируется природному. При этом, можно утверждать, отрицательная маркированность присуща именно пространственной единице – городу. Город представляется порочным кругом, вырваться из которого возможно, изменив окружающую действительность. Побег из городского пространства, символизирующего общество в целом, характерен для классической русской литературы, и в данном случае, рок-поэты «наследуют» мировосприятие прежнего поколения поэтов. Город в творчестве К. Кинчева появляется как оппозиция природе. Архетипы пространственной аксиологии в творчестве К. Кинчева взаимосвязаны: гнетущее пространство города рассматривается как одна из особенностей лесного ландшафта (в этом специфика понимания К. Кинчевым городского пространства): по мысли К. Кинчева, города – это наросты на «теле» леса, его поврежденная ткань («рубцы города, бородавки квартир» [48, 394]). Это искаженный, бывший лес («землю покрыла вонь городов» [48, 96]), где всему живому находятся искусственные заменители: «Мои цветы – вата Моя река – лед... Мой ветер – вентилятор. Моя земля – асфальт». «Компромисс» [48, 141]. Жители города отождествляются с животными, а названия домашних животных часто используются в метафорических наименованиях людей, живущих в городе: «По телефону наседка кудахчет о корме». «Кошке хочется спать» [6, 239]. Жители города уподобляются домашним животным, перенимают от них повадки и привычки, что получает негативную оценку: «Порой и мне смешно смотреть, Как толпы сонных людей Обрекают на плеть И ставят в загон». «Манекен» [48, 70]. Предметно-материальная составляющая в тексте по структуре напоминает лес из домов и фонарей, «растущих в беспорядке: заброшенные квартиры, разбитые витрины, слепые фонари, помойки...». Лесные тропы фантастически превращаются в лабиринты улиц, реки и озера – в лужи на тротуарах, а аналогами болот можно назвать сырые углы. Странствуя по лесу, герой

встречает как реки и озера, так и города. Герой может «заплутать по грибы», «собирать сказки, да учиться у птиц песням, разводить костры, а также веселить городов толпы, “почтенный народ по площадям городов”» [48, 386]. Автор использует количественные числительные и множественное число для создания собирательного образа города, подчеркивая множество городов: «Сотни городов, тысячи дорог, Миллионы лиц обжигает рок». «Черная метка» [48, 116].

Рассматривая урбанистическую аксиологию в сопоставлении с природой, стоит отметить, что рок-поэты тяготеют к традиционному романтическому сознанию. Антитеза города и природы осложняется у В. Цоя постижением глубинного взаимопроникновения урбанистического пространства и природной стихии. Происходит изменение привычного восприятия городских реалий: «Здесь трудно сказать, что такое асфальт. Здесь трудно сказать, что такое машина. Здесь нужно руками кидать воду вверх». «Музыка волн» [110, 5]. Макропространство города включает в себя микрочасти пространственного характера в текстах В. Цоя (например, «Следи за собой», «Пой свои песни», «Солнечные дни», «Дождь для нас») развивается сквозной параллелизм в видении микрокосма города, дома, квартиры и макрокосма небесного мироздания. Настроение лирического героя связано с пустой квартирой: «Стоя на крыше, ты тянешь руку к звезде. И вот она бьется в руке, как сердце в груди». «Пой свои песни» [110, 13]. Пересечение урбанистической и вселенской сфер основано на пронзительном ощущении лирическим героем хрупкости городов, легко превращающихся в руины: «Завтра где-то, кто знает где, Война, эпидемия, снежный буран, Космоса черные дыры». «Следи за собой» [110, 10]. Приметы городского мира ассоциируются у Цоя с опорными космогоническими мотивами. В текстах «Война», «Звезда по имени Солнце», «Странная сказка» экспрессивный метафорический ряд: «город в дорожной петле», дождь, стучащий пулеметом, «стену из кирпичей облаков», создает основу для гротескного образа потрясенного, больного города-мира, ликами которого

становятся портреты «погибших на этом пути». Бинарные оппозиции открытости/замкнутости характеризуют пространство города, очевидно, как ограниченное даже на семантическом уровне.

Анализируя пространственно-временную аксиологию в рок-произведениях современных поэтов, стоит обратить внимание на конкретизированные образы архетипа город, а именно синонимичный подход к изображению двух столиц: Петербурга и Москвы. Закономерно сравнение двух городских текстов: московского и петербургского. В определенном контексте русской культуры как раз и сложилось актуальное почти уже два века противопоставление Петербурга Москве, связанное, в частности, с изменившимся соотношением этих городов. В зависимости от общего взгляда размежевание этих столиц строилось по одной из двух схем. «По одной из них бездушный, казенный, казарменный, официальный, неестественно-регулярный, абстрактный, неудобный, выморочный, нерусский Петербург противопоставлялся душевной, семейственно-интимной, патриархальной, уютной, «почвенно-реальной», естественной, русской Москве. По другой схеме Петербург как цивилизованный, культурный, планомерно организованный, логично-правильный, гармоничный, европейский город противопоставлялся Москве как хаотичной, беспорядочной, противоречащей логике, полуазиатской деревне» [101, 315].

Для описания свойств пространства и времени своей эпохи Ю. Шевчук обращается к образам именно этих двух городов. В пространство вербального компонента субтекста Москва и Ленинград вводятся не прямо, а опосредованно – через образы Невского проспекта и Красной площади, что позволят наиболее полно включить оба образа в смысловой контекст эпохи, в ее временную и пространственную перспективу, так как оба этих образа являются более чем символическими в русской культуре. Поэт предлагает две близкие по смыслу интерпретации этих образов. Ленинград и Петербург не тождественны в произведениях рок-поэтов, тем не менее эти варианты эпохальных названий в данном случае в меньшей степени влияют на сюжет

произведения. Москва и Ленинград – черные парадные («Между черных парадных» [113]), между которыми ползет-«движется» человек-пластун. Этот образ ассоциативно связан с образами водоворота-омута времени и черной дыры-пустоты. Далее Москва и Ленинград представляются как визжащие колеса («Между визжащих колес» [113]). В данном контексте «города превращаются в безжизненный механизм, машину, которая подчинена системе, сама является ею и запрограммирована на выполнение двух основных задач: 1) уничтожение инакомыслящих 2) тотальная нейтрализация сознания подчинившихся». [36, 159]. Представленные интерпретации вступают в семантическое взаимодействие и формируют единое целое, так как в равной степени наделены деструктивной энергетикой. Таким образом, семантическая составляющая соединяет пространство, основной его составляющей.

К своего рода сопоставлению Москвы и Петербурга прибегает К. Кинчев в произведении «Трасса-95». Пространственными единицами здесь становятся не только сами конкретизированные локусы двух городов, но и их доминантная атрибутика, которая используется автором по принципу чередования: «В границе семи холмов, Мое небо дождем опрокинули в ночь Тени пяти углов», «Только там, где Нева становится морем, Я вижу Крымский мост», «Гром Петропавловской пушки Я слышу на Покровах» [48, 142]. Лирический герой синхронизирует пространственные микроединицы в цельную, обобщенную картину города, в которой лирический герой ощущает себя гармонично: «Только в двух городах Я дома, пока я гость». Неразрывно связан с архетипом города в данном произведении и пространственный образ пути как преодоления препятствий, а также нетождественный ему образ дороги. Важно отметить, что, обобщая два мегаполиса, создавая единую пространственную картину из их достопримечательностей, К. Кинчеву удается спроецировать еще более масштабную картину – уже целой страны, «инициалами» которой становятся две столицы: «Я лечу по своей земле Дорогой, которой нет» [48, 142].

Таким образом, образы городов взаимодополняются и расширяются, благодаря проложенному между ними пути.

## **2.1 Включенность рок-произведений в свертхтекст «Петербургский текст»**

В рамках изучения пространственно-урбанистической аксиологии можно конкретизировать архетип города, локализуя его образом Петербурга. Северная столица – маркированное пространство, которому свойственно биполярность в восприятии как поэта, так и реципиента, а также амбивалентность образа. Существует несколько синонимичных понятий в русской литературе, связанных с Петербургом, главными из которых являются: «петербургский текст» и петербургский миф. Тем не менее их следует разграничивать, поскольку они относятся к разным уровням художественного текста.

В первую очередь, необходимо дифференцировать эти два понятия: наиболее абстрактным из них является петербургский миф. «Петербургский миф – это своего рода мифологический инвариант не имманентный конкретным текстам, он существует потенциально в рамках определенного типа художественного сознания» [101, 206]. Такое определение петербургского мифа связано со структурными определениями мифа в целом. Миф – это некая структура, базирующаяся на определенных инвариантных преобразованиях, которые должны читаться по «семантической» вертикали (то есть по парадигматическому принципу). [61,183-208]

В системном варианте осмысление понятия «Петербургский текст» принадлежит Н.П. Анциферову и восходит к первой трети XX века с целью увидеть соотнесенность с Петербургом произведений русской литературы в единство обусловленную самим городом. В основе соотношения лежит диахроническое описание формирования и развития петербургских мотивов («Душа Петербурга», «Быль и миф Петербурга»). По мнению Н.П.Анциферова подобный опыт соотнесения позволяет указать на двойную

жизнь художественного произведения позволяет воссоздать среду породившую творца и творение. Существует определенный набор элементов, выступающих как диагностически важные показатели принадлежности к «петербургскому тексту» и складывающиеся в небывалую в русской литературе по цельности и концентрированности картину, отсылающую к этому сверхтексту.

«Петербургский текст» – это воплощение инварианта на текстовом уровне (при этом материалом для воплощения могут быть отдельные произведения отдельных авторов или же совокупность произведений). По утверждению В. Н. Топорова «Петербургский текст», таким образом, оказывается вторичным по отношению к петербургскому мифу, его смысловым «производным» [101, 206]. Этот сверхтекст имеет свое семантическое «ядро», центр, в котором хранятся основные категории петербургского мифа, обеспечивающие его «самотождественность». В роли такого центра для топологических сверхтекстов выступает конкретный локус Петербурга, взятый в единстве его историко-культурно-географических характеристик.

В. Н. Топоров, прежде всего, задается вопросом: «что позволяет считать совокупность произведений русской литературы о Петербурге единым текстом? И отвечает на него следующим образом. Все «петербургские» произведения обладают некоей семантической связностью, которая приводит к кросс-жанровости, кросс-темпоральности и даже к кросс-персональности. Все это позволяет снять жанровые, хронологические и авторские ограничения, и увидеть петербургский текст единым и внутренне связанным феноменом. В связи с чем во всех текстах можно выделить определенное смысловое ядро, которое представляет собой некую совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому источнику» [101, 206]. Однако В.Н. Топоров исследует культурный феномен Петербурга не только со структурно-семиотической, но и с философской точки зрения, в этом смысле его петербургский миф становится синтетическим

образованием, функционирующим в разных культурологических и философских пространствах. Исследователь отмечает, что «петербургский текст, представляющий собой не просто усиливающее эффект зеркало города, но устройство, с помощью которого и совершается переход от материальной реальности в духовные ценности, отчетливо сохраняет в себе следы своей внетекстовой составляющей и, в свою очередь, требует от своего реципиента умения восстанавливать («проверять») связи с текстом. Текст, следовательно, обучает реципиента правилам выхода за свои собственные пределы, и этой связью с внетекстовым живет и сам Петербургский текст, и те, кому он открылся как реальность, не исчерпываемая вещно-объектным уровнем» [101, 206].

Философско-исторический анализ культурного феномена Петербурга в работе В. Н. Топорова дополняется анализом самого «петербургского текста» с точки зрения его генезиса и структуры. Топоров утверждает, что Петербург имеет свой язык и что «говорит» он своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями. Здесь Топоров дает развернутое определение «петербургского текста» и выявляет ряд его признаков. «Петербургский текст» «может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте».

Одна из главных особенностей «петербургского текста» по утверждению исследователя - его мифогенность. Главный миф петербургской мифологии - это «аллегоризирующий» миф о создании города. Однако миф о творении города, как показывает В.Н. Топоров, связан с мифом о его эсхатологическом разрушении. При этом креативный и эсхатологический мифы не только возникли в одно и то же время, но и ориентировались друг на друга, выстраивая себя как «анти-мифы» по отношению друг к другу. Следовательно, возникает семантика «обратности» и зеркальности Петербурга, о которой писал Ю.М. Лотман: «Мотив

демонической перверсии оказывается структурообразующим началом не только по отношению к «петербургскому тексту», но и по отношению к организации его мифологического метатекста. Это свидетельствует о чрезвычайной внутренней напряженности между двумя смысловыми «антитетичными» полюсами петербургского мифа» [63, 423].

Петербург действительно живет на идеальном уровне и наличие этого идеального уровня, несомненно, обусловлено наличием «синтетического сверткста», с которым связываются «высшие смыслы и цели» петербургского бытия. Присутствие такого сверткста со своими законами и «легендами», приводит к тому, что сугубо исторический уровень интерпретации Петербурга заменяется историософским. Этот историософский пласт, так или иначе, отражается практически в каждом произведении, где возникают «петербургские» мотивы. И рок-поэзия, как любое литературное произведение фиксирует и отражает эти мотивы.

В целом Топоров пытается выявить «базисные» положения «петербургского текста», которые, функционируя на глубинном уровне, определяют его структуры. Одно из таких базисных положений заключается в воздействии петербургского пространства на героя. Герой оказывается, как бы «заложником» Петербурга, и его поведение, а также все его действия «мотивируются» петербургским локусом его обитания. Стоит отметить, что тесную связь пространства и героя до В.Н. Топорова выявила О. Фрейденберг, утверждая, что «герой является всего лишь функцией пространства» [105, 225-227]. Чем более пространство мифологизировано, тем менее является самостоятельным герой, вынужденный жить по законами «мифологического места». И петербургский «спациальный» миф - ярчайший тому пример.

С опорой на особенности петербургского локуса В.Н. Топоров выделяет следующие формальные показатели «петербургского текста» в системе его художественного языка:

внутреннее состояние:

а) отрицательное - хандра, тоска, сплин, бред, полусознание, болезнь, одиночество и т.п.;

б) положительное - предельная радость, свобода, спокойствие, дикая энергия, сила, веселье, жизнь, новая жизнь.

Общие операторы и показатели модальности: вдруг, внезапно, в это мгновение, неожиданно; странный, фантастический; кто-то, что-то...

Природа:

а) отрицательное - закат (зловещий), сумерки, туман, дым, пар, муть, духота, вонь, грязь... ;

б) положительное - солнце, луч солнца, заря; река (широкая), Нева, море, взморье, острова, берег...

Культура:

а) отрицательное - замкнутость-теснота, середина, дом (громада, Ноев ковчег), трактир, каморка-гроб, комната неправильной формы... ;

б) положительное - город, проспект, линия, набережная, мост, площадь, сады, крепость, дворцы, церкви; распространить(ся), простираться, расширяться...

Исследователь указывает, по каким параметрам эти элементы «петербургского текста» могут быть выстроены в каждом отдельном произведении. «Эти же языковые элементы, данные в приведенных выше списках парадигматически, могут быть аранжированы и синтагматически, что практически и происходит при формировании фрагментов Петербургского текста («объективный» аспект) или при чтении его конкретных отражений («субъективный» аспект). Принцип комбинации на синтагматической оси задан основным мотивом - путем (выходом) из центра, середины, узости-ужаса на периферию -на простор, широту, к свободе и спасению (в другой геометрической интерпретации - снизу-вверх или даже с периферии (окраины) к центру, <...>» [101, 130-135].

Единство Петербургского текста в большой степени фиксируется общностью художественного языка его субтекстовых образований. По

мнению В.Н. Топорова, «на этом уровне открываются необыкновенно богатые возможности, связанные с поразительной густотой языковых элементов, выступающих как диагностически важные показатели принадлежности к Петербургскому тексту и складывающихся в небывалую в русской литературе по цельности и концентрированности картину, беспроигрышно отсылающую читателя к этому сверхтексту» [101, 113].

Таким образом, В.Н. Топоров, исследуя петербургский сверхтекст с мифопоэтической точки зрения, выявил его основные качества и свойства, связанные с культурно-географическими особенностями петербургского пространства.

Не менее важно, что Топоров подошел к вопросу о петербургском мифе, скорее с семантической, нежели с синтаксической точки зрения. И если Ю.М. Лотман преимущественно обращается к «способу» сочетания единиц петербургского мифа, то Топоров исследует сами эти единицы. В этом аспекте Топоров действительно доказал, что Петербург является текстом со своим языком и правилами, по которым единицы этого языка организуются.

Применяя свой структурно-мифологический подход, исследователь наглядно показал, как в рамках петербургского мифа происходит «проекция с оси селекции на ось комбинации». Это универсальное правило художественности, выведенное Р. Якобсоном [120, 193-230] оказалось релевантным и по отношению к петербургскому мифу. Характерно, что в соответствии с этим принципом Топоров вначале выявляет набор исходных элементов, а затем показывает трансформации этого множества в каждом отдельном тексте.

Исследование петербургского мифа, выполненное В.Н. Топоровым, представляется исключительно ценным: ряд выявленных им мотивов обнаруживается и находит продолжение в текстах современных рок-поэтов. Более того, важна сама методология Топорова, которая состоит в первоначальном выделении некоего «ядерного» набора элементов (образов,

мотивов, сюжетов), а затем в исследовании конкретной реализации этих элементов в каждом отдельном тексте. В итоге обнаруживается то общее, что соединяет частные «петербургские тексты», а также будут выявлены различия, которые заключаются в самом подходе к комбинированию исходных признаков «петербургского текста» в отдельных произведениях.

Как уже было отмечено выше, центральным предметом исследования является пространственно-урбанистическая аксиология определенного региона – Санкт-Петербурга и определенный специфицированный жанр – рок-поэзия. Контрастный локус «город» противопоставляется и в тоже время отождествляется с пространственным понятием «государство», раскрывая ряд сюжетообразующих составляющих. Пространство, локализованное Петербургом, часто встречается в текстах рок-поэтов, порождая все трагедии петербургского мифа, будь то нравственное падение человека («Когда-то ты был битником» В. Цоя), конфликт природы с антропогенным ландшафтом (К. Кинчев), борьба деятельного с пассивным или столкновение абстрактно-надличностного с личным («Выхода нет» А. Васильева). Разница потенциалов вводит в пространство направление, осознаваемое как вертикальное; поле, эквипотенциальные поверхности которого соответствуют определенному соотношению между реальным и идеальным. Город становится связующим звеном, проводником, полем боя, ареной самого активного действия и источником наибольшей опасности. Урбанистическая традиция по своей природе социообразующая [3, 72]. Петербургский технократический урбанизм и рок-традиция в силу того, что уделяет наибольшее внимание выстраиванию пространства возможностей и системы отношений.

Город предстает либо социальным мифом общины, либо мифом индивидуальным, с доминированием мотива движения (дороги) или свершения (подвига). Замкнутость природы урбанистического мифа порождает три вида его ретрансляторов – его носители, с детства погруженные в контекст; «паломники», для которых город – сознательно

принимаемый этап духовного поиска, в первую очередь Ю. Ю. Шевчук в произведениях: «Питер, прогулка», «300-летие Петербурга», «Черный пес Петербург», «Ленинград» [114], и «подавленные», для которых Город – неизбежное зло, агрессивная среда ( «Наutilus Помпилиус» ). Несмотря на многократное переосмысление традиции, Петербург не утратил в ней своего особого положения. Урбанистическая традиция характеризуется интуитивно-логическим подходом к реальности. Поскольку «город в силу своего промежуточного положения ближе к «миру идей», чем окружающая реальность, последняя понимается городом как море частных случаев, в большинстве своем не стоящих внимания» [36, 186]. Человеческая личность оказывается частным случаем частного случая, поэтому взаимодействие (логика) в городе более существенно, чем взаимоотношения (этика). Ассоциативные связи, порождаемые антропогенным ландшафтом, имеют в намного большей степени категориальную, чем образную, природу. Следовательно, рассматривая далее урбанистическую эстетику, мы будем акцентировать внимание на концептуальной стороне ассоциативных связей.

Литературная реминисценция в текстах современных поэтов широко представлена в литературоведении, многие исследователи, рассматривая сверхтекстуальность произведений обращаются именно к рок-поэтам, которые становятся основными последователями воспетых предыдущими поколениями поэтов образов Петербурга. В первую очередь, стоит рассмотреть поэтический текст Ю.Шевчука «Черный пес Петербург». Отличительной чертой текстов Ю.Шевчука является высокая степень реминисцентности, обилие аллюзий, многоплановость схожих, но не тождественных смыслов. Наслоение происходит на разных семантических уровнях: социально-исторических, политических, мифологических. К Петербургскому тексту присуще широкое применение проемов гротеска, гиперболизации, фантастического: «Черный пес Петербург - рассыпанный порох тайны этих стен гробовой тишины дышит в каждом углу по ночам странный шорох здесь любой монумент в состоянии войны. Черный пес

Петербург - время сжалось луной и твой старый хозяин сыграл на трубе: «Вы молчите вдвоем, вспоминая иное расположение волн на Неве» [114]. Текст Ю. Шевчука можно рассматривать как имплицитно маркированный за счет созданного образа мрачного, пугающего города.

Тексты Ю. Шевчука почти всегда носят острый социально–политический характер, и отражают исторические события и их восприятие. Тема смерти непосредственно связана с урбанистическим пространством Ю. Шевчук видит надежду на возрождение духовного смысла, высокой культуры: «Мне надоело бестолковые телеэкраны»; «Я устал от гнилой контркультуры» и «Она оживила их, двинула жизнь в эти / Малопонятные берега, в эти туманные, гнилые дали, / И вернулась с другим пониманием языка, / Печалью, точностью состояния, плотным / Объёмом духовного смысла» [114].

По утверждению В.Н. Топорова, «единство Петербургского текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) - путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром» [101, 280]. Такое единство нашло полное отражение в поэзии Ю. Шевчука. Непременным атрибутивным компонентом Петербургского текста выступают белые ночи. Восприятие особой петербургской белой ночи Шевчуком подчёркнуто амбивалентно в двух стихотворениях («Белой ночью» и «Белая ночь» [114]). С одной стороны, петербургская ночь становится причиной бессонницы и отчаяния героя: «не дожить, не допеть, / этот город уснуть не даёт / и забыть те мечты» [114].

По утверждению И. М. Жуковой: «Этика урбанизма – это этика самодостаточности, не менее парадоксальная, чем урбанистическая эстетика. Ее главная цель – не выстроить отношения, а примирить с их неустройством, сохранить одиночество как самое ценное состояние в Городе» [36, 218]/ Иллюстрации данного тезиса можно встретить в ранних произведениях Б.

Гребенщикова: «Будь один, если хочешь быть молодым» («Сентябрь») [23], или «Мы используем друг друга, чтоб заполнить пустые места» («Пустые места»). В. Цой приходит к целостной картине мира, к пониманию контекста: «Я люблю этот город, как женщину Икс». Схожим образом цепь мифологических зарисовок альбома «Пыльная быль» приводит Васильева к заключению: «Скоро я буду с тобой, мое Санкт-Петербургское небо». Образ Ночи, «Черный цвет Солнца» – это признак окончательной глубины осознания архетипа «Город», исчерпания «внутренней реальности», и на этом этап изолированного существования личности исчерпан. Акцент у Васильева сделан на сохранении преемственности, традиции; он почти открыто заявляет и о своей связи с «героями минувших дней. Сплавив свое личное пространство с Городом, лирический герой замыкает разность потенциалов.

Таким образом, конкретизированный локус – Петербург, становится мотивом и сюжетообразующим центром в рок-произведениях многих поэтов.

## **2.2 Урбанистическое пространство в рок-текстах**

В литературе существуют реально-географические, вымышленные и зашифрованные топонимы. В поэтических рок-текстах топонимы, как правило, используются для изображения конкретного географического пространства: Москва, Петербург, Париж, Америка, Тибет, Нева, Гудзон и др. Географические названия места действия и описание этих мест, точная пространственная адресация облегчают восприятие художественного текста, настраивают на реалистическое восприятие информации. Используя топонимы, поэты осуществляют географическую конкретизацию описываемого события, приближают его к действительности. Топонимы, обозначающие конкретное географическое пространство, в рок-поэзии часто входят в состав ярких метафорических выражений, отражающих неординарное восприятие реального пространства.

Ассоциации разноплановы и сугубо индивидуальны: «Мой друг, снимии штаны и голым Летним садом Прими свою вину под розгами дождя... Мой бедный друг, из глубины твоей души Стучит копытом сердце Петербурга», («Петербургская свадьба») [10 ,27].

Достаточно традиционно уточнение пространственных топонимов через частные реалии географических мест. Так появляются «пушка Авроры», «броневик», «всадник», «Марсово поле», «Адмиралтейский шпиль» в стихотворении «Мой город» К.Кинчева [48,7], Ироническая функция доминирует и в цитировании с использованием вымышленных топонимов у Александра Башлачева: «от Москвы до самых дальних окраин» («Зимняя сказка» [10, 25]). В другом стихотворении А. Башлачев придумывает «говорящие» топонимы: «Сморкаль», «Дубинка», «Грязовец», «Стельки», «Чагода», «Угрюм», «Бубли», «Кургузово», «Усть-Тимоница» («Слет – симпозиум» [10, 35]). Вымышленные топонимы встречаются и у других авторов, например, у Б.Гребенщикова в «Капитане Воронине», где топоним Матренин Посад «выступает знаком русского города в противоположность экзотическому Мальпасо» [23, 78]. В соответствии с существующей в рок-культуре оппозицией «столица / провинция» (данную оппозицию рассматривает Ю.В.Доманский [28, 78] возникает и оппозиция топонимов. Как контекстные антонимы выступают топонимы Москва, Ленинград и Сибирь в стихотворении А. Башлачева «Случай в Сибири»: Он говорил, трещал по шву: мол скучно жить в Сибири. Вот в Ленинград или в Москву...[10, 23]. Оппозиция топонимов сохраняется и в других текстах А. Башлачева («Поезд», «Зимняя сказка»). Ю. В. Доманский отмечает, что «в стихах Башлачева синтез столицы и провинции на уровне топонимии может выступать и как знак весны (т.е. новой, благополучной жизни): «Все ручьи зазвенят, как кремлевские куранты Сибири / вся Нева будет петь. И по-прежнему впадать в Колыму» («Зимняя сказка»), и как знак

трагедии: «И привыкли звать Фонтанкой – Енисей» («Петербургская свадьба»). Такая редукция позволяет говорить о том, что А. Башлачев представляет страну как целое» [28,74]. Следует отметить особенность заголовочного комплекса стихов Константина Кинчева: указывается не только дата, город создания, но и уточненное место – улица, район и время года: «Москва. Ул. Народного ополчения. Зима. 1990», «Улан-Удэ – Хабаровск. Поезд. 3 -7.12.1994.» [48, 95]. Исходя из всего сказанного, можно утверждать, что используемые в рок-текстах топонимы в основном обозначают города России, доминируют Москва и Петербург

В качестве альтернативы центру выступает провинция: Кострома, Омск, Тула, Воркута, Кунгур. Для сибирского рока характерны топонимы сибирского местоположения. Топонимика пространства построена на системе оппозиций: центр (столица) / провинция, своя страна /заграница, реальные географические приметы /условные координаты, выдуманные иронические топонимы.

Стоит отметить, что города России в текстах современных рок-поэтов, помимо оппозиции: столица/ провинция, создают альтернативный образ центра духовного и ментального возрождения лирического героя. В произведении В. Шахрина «Не теряй надежду» целостное художественное пространство формируется за счет перечисления, отдаленных друг от друга территориально городов: Самара, Ростов-на-Дону, Норильск, Балаклава. Здесь, стоит отметить, что конкретизированные локусы композиционно соотнесены в тексте произведения с целью передать основную мысль – идею единения с лирического героя в непростые времена с близким кругом лиц. Так, города России создают универсум, единую систему во времени и пространстве, позволяющую передать основную смысловую содержательность, а именно обретение надежды и гармонии, через преодоление пространственных границ: «Если только заскучаю, если

только загрузу – Вот билет, а вот гитара, Я к друзьям опять лечу» [25]. Архетип города в данном случае соотнесен с понятие дружественности и сплоченности, а топонимические указатели служат для создания индивидуализированной географической карты лирического героя: «Первым делом на съездить До Самары на три дня. Там в шестнадцатом подъезде у меня почти родня», «А еще бы на денечек Мне в Ростов бы на Дону – На Левбердоне много точек, Надо мне зайти в одну.», «Вечерами в Балаклаве Замечательный народ» [25].

Таким образом, В приведенном тексте рок-произведения, пространственная аксиология рассматривается на уровне вовлеченности ряда городов России в общехудожественную картину мировоззрения рок-героя.

### **Вывод**

В данной главе, посвященной специфике пространственной аксиологии в контексте города, удалось выявить особенности городского пространства в рок-произведениях таких авторов как Ю. Шевчук, К. Кинчев, В. Цой, Б. Гребенщиков, А. Башлачев и А. Васильев, В. Шахрин. Каждый автор индивидуализировано воспринимает урбанистическое пространство, тем не менее, можно выделить ряд связующих черт, обусловленных общим представлением о городской среде. В первую очередь, архетип города характеризуется дисгармонией для лирического героя, символизируя одиночество, потерянность и чувство обреченности. Город враждебен, однако его образ амбивалентен, герой тесно связан с городским пространством, а достопримечательности и топографические указания создают уникальную картину, которой герой зачастую любит, восхищается.

Важно отметить, что помимо собирательных черт города, многие рок-поэты локализуют пространство конкретным городом, в частности, Петербургом и Москвой. Тексты, в основе которых лежит описание и

упоминание Петербурга, причисляются современными литературоведами к сверхтексту «Петербургский текст». Упоминание в рок-текстах Северной столицы часто сопряжено с сопоставлением ее со столицей государственной. Оба пространства формируют собирательный образ города, в том числе и как социально-политического центра, отражающего воззрения авторов на обстановку в государстве и социуме. Пространственно-урбанистическая аксиология позволяет дифференцировать пространство по принципу наиболее благоприятного окружения для лирического героя, противопоставляя городской пейзаж природному. Специфика природного пространства будет рассмотрена более подробно в следующей главе.

В системе урбанистических мотивов рок-поэтами созданы ментальные черты лирического «я» и целого поколения. Во взаимопроникновении мистического и конкретно-социального планов создается собирательный образ эпохи назревающих переломов и осуществляется выход к прозрению бытийной дисгармонии существования в разрывах между урбанизмом и иррациональной деструктивностью мира природы. Восприятие пространственно-временного континуума в ракурсе правильных геометрических форм присуще городскому сознанию. Менталитет героя рок-поэзии – это менталитет городского человека, осознающего недостатки города, мир города лишен естественного природного пространства, а природные явления приобретают искаженную форму.

### **III. МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПЕЙЗАЖНОЙ РОК-ЛИРИКЕ**

В предыдущей главе особое внимание было уделено контрастированию урбанистического и природного пейзажей в рок-произведениях. Через урбанистический пейзаж рок-поэты зачастую экспонируют ограниченность и давление, оказываемое пространством города на лирического героя.

Природный пейзаж почти всегда актуализирует стремление героя к свободе внутренней и внешней.

Парадигма открытых пространственных образов выстраивается в следующую структурную схему: земля, небо, поле (степь), лес, водные источники. Земля является первоосновой в пространственной аксиологии. Под парадигмой открытого «спациума» в данном исследовании будут подразумеваться как традиционные мотивы пейзажной рок-лирики, так и уникальные индивидуализированные черты, обусловленные тематикой и проблематикой произведения, а также авторством. Каждый пространственный элемент целостной картины природы имеет свой ассоциативный ряд. Мотив любви к родине преимущественно связан с изображением природы во всех ее проявлениях: бескрайние леса, поля, водные пространства. В поэзии К. Кинчева можно обнаружить такие номинации, как земля и поле: «Ходит дурак по земле босиком», «Через туманы, леса и поля Лежит мой путь» ( «Горизонт» [48, 264]). Маркеры «земля» и «поле» мыслятся обобщенно, и становится контекстуальным синонимом родине, дому: «На моей земле видно так повелось», «На моей земле каждый в правде ослеп», «На моей земле вместо колоса серп» («Мама») [48,260]. «Поле» используется только во множестве числе и только в сочетании «леса и поля». Россия у А. Башлачева – «лесная страна», то русские - «полевое племя», которые сейчас «на своем поле, как подпольщики». Мифологическое начало связано с Мировым деревом, и в поэтической вселенной рок-поэта также растет в поле: «В поле вишенка одна ветерку кивает» («Вишня»). В смысловом плане к полю у Башлачева примыкают и луг, степь, поляна – другие проявления открытого пространства. В творчестве К. Кинчева, как уже было отмечено ранее, оппозицией к городскому пространству является лес, при этом «лес» не только мыслится обобщенно, но и предстает как идеализированное, во многом романтизированное пространство. Лирический герой мечтает о нем, стремится туда попасть, находясь в городе, то есть лес воспринимается как

альтернатива городу. Это подчеркивается через целую систему конкретных образов живой природы, присущих лесу средней полосы России: «До зари Разводить Над рекою костры», «По грибы, Ягоды Заплутать до поры. Видеть птиц, Слышать птиц, Вместе с ними лететь. До высокой Звезды Песни светлые петь». «Солнцеворот» [48, 274]. Но лес не всегда безопасен, существуют картины, изображающие дикий лес. Ю. Доманский отмечал: «соотносится с семой архетипического значения леса как враждебного человеку топоса, являющегося средоточием опасности», причем актуализируется данное архетипическое значение «всегда вне зависимости от творческой индивидуальности писателя» [28, 52]. Лес представляется К. Кинчеву обширным, пестрым как лоскутное одеяло, и пугающим: «Лес стоял суров и мрачен, Крался страх по лапам елей...», «Лес пропитан был угрозой. Лес не знал, что будет дальше.» («... по дороге лунной, зыбкой»).

Лирический герой смотрит на него с высоты птичьего полета, умышленно используя бинарные оппозиции: верх/низ: «Над водой золотой караван По лесам заплутали дожди.» («Веретено»). Стоит отметить, что подобное восприятие лесного «спациума» (в совокупности с вышеупомянутым страхом перед лесом) – взгляд на «чужое» пространство с точки зрения человека, принадлежащего городской культуре. Однако территория леса в текстах К. Кинчева представляет собой ту пространственную сферу, которая в большей мере реализует «Внутреннюю форму слова пространство, апеллирующую к таким смыслам, как «вперед», «вширь», «вовне», «открытость», «воля» [99, 342]. Герою К. Кинчева неприятна городская жизнь и город как среда обитания, альтернативой ему становится лес как полярное по характеру явление. Для Кинчева важно противопоставление торжества прогресса в городе и полного его отсутствия, ненужности и неуместности в лесу. Пограничное положение занимает деревня, соприкасаясь с природой, но не сливаясь с ней: «Но стужу держит в узде Дым деревень. «Небо славян» [48, 342]. Пространство ориентировано не

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

У Кинчева встречаются метафорические метонимические маркеры «неба»: высь, синяя даль, горняя даль, синее. Неба белый клочок вырван из синевы, Звезды неводом тянет сонный рыбац... «Повелитель блох» [48, 162]. Небо воспринимается лирическим субъектом как горизонтально и вертикально ориентированное пространство, расположенное вверху относительно земли, имеющее границы, способное отражаться на поверхности воды («Вода – зеркало неба» [48, 299]), являющееся источником осадков и других погодных явлений: «Облака гонит осень туман Над водой золотой караван По лесам заплутали дожди С ними я, до капли не жди» («Веретино»). В нем перемещаются различные объекты («Небо в звездах» [48, 271]), фиксируются разные оптические явления (восход, заря, закат, радуга), влияющие на изменение цвета неба. Образ неба у Кинчева обладает следующими признаками: - небо воспринимается как живое существо: оно наделено присущими внешности человека, способностью воспринимать и порождать речь («Небо открыло глаза» [48, 275]); - небо воспринимается как благосклонное к человеку существо, к которому обращаются с просьбами, которое способно понять и поддержать («Но в наших венах кипит/Небо славян» [48, 342]); - структурные характеристики пространства неба: с одной стороны, небо похоже на твердую поверхность, по которой можно идти («Он идет по небу неслышно» [48, 65]), с другой стороны, небо воспринимается как нечто мягкое, подобное ткани; - небо связано с движением времени, так как в пространстве неба перемещаются светила, которые являются своеобразными знаками времени; - небо противопоставлено земле. Небо оценивается лирическим субъектом положительно, воспринимается как нечто ценное, то, к чему необходимо стремиться. Небо выступает как источник жизни, как то, что придает смысл жизни, цель движения. При этом путь к небу сопряжен с различного рода трудностями и препятствиями. «Мое небо дождем опрокинули в ночь Тени пяти углов. Сколько троп и дорог Для

меня заплелись в одну. Я иду по своей земле К небу, которым живу». «Трасса Е-95» [48, 272]. Кроме того, небо ассоциативно связано со свободой. Небо является источником положительных эмоций, связано с любовью, радостью. Пространственная единица – небо в произведениях К. Кинчева оценивается как эстетически прекрасное («Небо поет во мне» [48, 259]), и как конечная точка пути лирического героя: «Между небом и землей Я воздухом шью заплату, Чтобы каждый пассажир, Кутаясь в них взлетал.» («Посолонь»), символизируя романтический недостижимый идеал.

Наиболее эстетизируемым объектом, принадлежащим к пространству неба, является солнце. В текстах Кинчева присутствует наглядный, чувственно воспринимаемый образ солнца, который в основном соответствует объективным, зафиксированным в языке представлениям о данном небесном объекте. Основное значение данного образа традиционно: оно ассоциируется с положительным началом («Солнце за нас!» [48, 90]). Концептуальный смысл образа солнца predetermined историко-культурным контекстом (мифологическим) и соответственно обладает национально-культурной спецификой. Наибольшее влияние оказывают представления, сложившиеся в русской культуре, так как сосуществование и взаимодействие языческих и христианских представлений указывает на такое явление, как двоеверие, которое принято считать феноменом исключительно русской культуры. Стихотворение «Жар бог шуга» создает атмосферу и настроение масленицы: Нынче солнце, да масленица! Гуляй поле! Ходи изба! Ой, да праздник! Ой, да! «Жар бог шуга» [48, 88]. Солнце ассоциативно связано со свободой, истиной и выступает как ипостась Бога: «Но солнце всходило, Чтобы спасти наши души! Солнце всходило, Чтобы согреть нашу кровь.» («Солнце встает») [48, 104]. Необычно то, что у Кинчева возникает ассоциативная связь солнца со смертью и с птицами: «Камикадзе», «Красное на черном», «Завтра может быть поздно». Интересным с этой точки зрения является движение уходящего на покой осеннего солнца, которое стало символическим и смыслообразующим в тексте произведения «Посолонь». В

контексте рассмотрения пространственных отношений в текстах К. Кинчева, важно отметить бинарные оппозиции: верх/низ, которые по-разному выражены в зависимости от тематики произведения. Лирический герой Кинчева всегда стоит перед выбором – двигаться к своему идеалу, выраженному пространственной категорией верх: «Награждают сердцами птиц, тех, кто помнит дорогу наверх» (Красное на черном)), или смириться с тщетностью бытия: «Нас вели поводыри-облака, За ступенью – ступень, как над пропастью мост, Порой нас швыряло на дно, Порой поднимало до самых звезд». Стоит отметить пространственную деталь – пропасть, традиционно символизирующую неурядицы на экзистенциальном уровне.

Пространственная аксиология выделяет архетип неба как особую категорию «спациума». Пространству «неба» в рок-поэзии свойственна идеализация и практически абсолютное соответствие романтической традиции в русской классической литературе. Тем не менее, в произведении Ю. Шевчука «Дороги» образ неба неоднозначен, использование эпитета «мутный» передает двойственное отношение лирического героя к данному символу, отсылающему к теме принятия смерти: «Дороги-недотроги к мутным небесам. А я вчера, да, на пиру погулял, да, ничего, не выпил, не съел. Я вчера в облаках закопал, я вчера...» («Дороги»).

Принцип антитезы формирует композиционное построение рок-текста «Черное солнце», в котором «музыка Солнца» противопоставляется «Черному солнцу». Ключевой точкой пересечения двух тематических частей становятся строчки: «Но не только любовью пылает планета», разграничивающая на пространственном уровне ощущение счастья лирического героя: «Я купаюсь в лучах его радостно-светло-счастливых, Кувыркаясь в весенне-бездонно-лазуревом небе», и ощущение приближающегося апокалипсиса: «Из щелей пауки выползают, как с того света» [113, 22].

Особое внимание необходимо обратить на образ Солнце-генсека в тексте Ю. Шевчука «Актриса-весна». По определению Д. Иванова [113, 58],

он, как и Актриса-Весна, наделён негативной, деструктивной семантикой. В пространстве настоящего символическое значение образа ставится под сомнение. Солнце как символ возрождения, счастья, творческого подъёма в мире простых людей не существует. Оно отождествляется с «Перестроищем-змеем». На это указывает примыкающий к нему компонент «генсек». Солнце-генсек – это символ безраздельной власти, контроля и подавления человека.

Лирический субъект в текстах В. Цоя воспринимает небо как мировую константу чистоты. Отсюда и бинарная оппозиция цветовой гаммы неба. «Мое» небо - синее и голубое, «без туч». Нам с тобой голубых небес навес... «Нам с тобой» [110, 356]. «Чужое небо», видимое из чужого окна, всегда темное. Единственный, но очень сильный образ появляется в поэзии В.Цоя, образ, соединяющий понятия «звезда» и «солнце» (в науке: Солнце – одна из звезд, в поэзии понятия традиционно разведены): «...согрета лучами звезды/ По имени Солнце» [110, 340]. Звезда - самый многозначный из опорных словообразов верхней, небесной горизонтали. В отличие от солнца и Луны Звезда у В. Цоя редко бывает деталью пейзажа: «А на небе луна, За ней звезд стена «Завтра война» [110, 216]. В соответствии с традицией романтизма, образ Звезды несет в себе гамму символических значений. В самом общем плане Звезда олицетворяет некий (несколько расплывчатый) положительный идеал, «высоту»: «А мне приснилось миром правит мечта А над этим прекрасно горит звезда. «Красно-желтые дни» [110, 354]. Этот звездный идеал является для лирического субъекта мерилom ценности и чистоты: «Это наш день Мы узнали его по расположению звезд - особым знаком, отличающим «героя», «своего»: На теле ран не счесть, Нелегки шаги Лишь в груди горит звезда». «Апрель» [110, 348]. Звездная пыль на сапогах... «Группа крови» [110, 219]. Звезда является корпоративным знаком «неоромантиков»: «В наших глазах звездная ночь. В наших глазах потерянный рай». «В наших глазах» [110, 200]. Второе наиболее распространенное значение образа - звезды - символ судьбы, а герой

«способен дотянуться до звезд». Поэтому для такого героя жить означает быть («гореть») звездой, соответственно, бинарная оппозиция - «камнем лежать» («Кукушка» [110, 361]). Звезда определяет с рождения избранничество героя, которое также выступает оппозицией к смерти: «Я родился на стыке созвездий, но жить не могу». «Хочу быть с тобой» [110, 362]. Ощущение «ни одной знакомой звезды» («Пачка сигарет» [110, 347]) рассматривается как трагическое, звезда как источник света («В наших глазах» [110, 200]), милосердия и добра («Вера-надежда-любовь» [110, 360]). В песне «Троллейбус» впервые появляется образ путеводной звезды. Далее это значение модифицируется лишь в направлении движения: «Но высокая в небе звезда зовет меня в путь». «Группа крови» [110, 219]. «Ты видишь мою звезду, Ты веришь, что я пойду». «Дождь для нас» [110, 19]. Таким образом, пространственная аксиология в произведениях рок-поэтов раскрывается через бинарную оппозицию «верха» и «низа», где «верх» чаще всего координируется небом, и связанными с ним небесными телами: солнце, звезды, облака.

Пространственная составляющая, характеризующаяся положением «низ», чаще всего раскрывается в мотиве пути. Мотив движения, пути, определяемый звездным ориентиром, может осуществляться по двум линиям: горизонтали (движение по жизни, движение по миру) и вертикали (движение вверх к звезде, к идеалу и падение вниз). В тексте «Звезда по имени Солнце» реализован мифологический сюжет об Икаре и обозначено направление вверх, к свободе. Это движение вверх проявилось в следующих текстах: «Печаль», «Спокойная ночь», «Апрель». Но движение вверх также имеет бинарную оппозицию - падение, это падение звезд («звездопад»), или остановку. Стихотворение «Пой свои песни, пей свои вина герой» содержит в себе полное движение по горизонтали и вертикали, соединенное со «звездной» символикой, причем именно звезда выступает источником и инициатором движения. Движение по вертикали к звезде символизирует бессмертие, которое завершает жизненный путь в горизонтали. И звезда

говорит тебе: «Полетим со мной». «Ты делаешь шаг, но она летит вверх, а ты - вниз. Но однажды тебе вдруг удастся подняться вверх И ты сам станешь одной из бесчисленных звезд. И кто-то снова протянет тебе ладонь, А когда ты умрешь, он примет твой пост» [110, 13]. Образ звезды имеет ряд тропеических соответствий, характер которых отражает приближенность светил к миру земному. И волками смотрели звезды из облаков «Легенда» [110, 365]. Положительные оттенки приобретает образ, построенный на ассоциациях, типа: «Вспоминаю собаку, она как звезда» («Камчатка» [110, 34]). Звезда – доминирующий образ у В. Цоя, причем звезда – это не только знак ночи, но звезда становится своего рода путеводной для лирического героя, а именно тем, что определяет его жизнь, судьбу.

Наряду с выявленными аспектами концептуализации пространственной реальности, важно отметить художественный образ, репрезентирующий концепт «вода». Вода в представлении славянского народа – это «опора, на которой держится земля, источник жизни и средство магического очищения. Вместе с тем водное пространство – граница обитания между мирами [16, 96]. У Константина Кинчева архетип воды используется как в положительном, так и в отрицательном значениях. В песне «Новая кровь» вода – враждебная стихия: «Гроза похожа на взгляд палача, Ливень похож на нож. И в каждой пробоине блеск меча, И в каждой пощечине дождь» [48, 20]. В песне «Плод» вода хранит потенциал жизни, надежды на жизнь: Я искатель движения В стоячей воде [48, 226]. Мотив воды как очистительной силы – ведущий в стихах «Перекресток» и «Картонный дом»: «Я теперь один, И я смыл с себя обману, словно пот» [48, 186]. Традиционная антиномия «вода и огонь» формирует сюжет песни «Дождь». Вода – очищающая стихия. В «Слезях звезд» К. Кинчева вертикальная пространственная антиномия строится по обратному принципу: «вода – зеркало неба». Моделируемое пространство по горизонтали строится на оппозиции свое/ чужое: «Снова за окнами белый день. День вызывает меня на бой.», «Песня без слов» [110, 342]. Субъект может перемещаться в этом

пространстве как по горизонтали, так и по вертикали. Понятие протяженности более характерно для внегородского, природного пространства. Только находясь вне города, можно увидеть линию горизонта, которая отодвигается максимально далеко, что символизирует пространственную даль, глубину: «Земля кромсала небо Штыками могильных холмов» «Танцевать» [48, 73]. «У истока голубой реки Небо по холмам Стелет облака». «У истока голубой реки» [48, 257].

Средством выражения протяженности пространства служат топонимы: «И от Чудских берегов До ледяной Колымы. Все это наша земля!». «Небо славян» [48, 342]. Чаще используются в этой функции названия водоемов (рек), значительно реже – названия городов. Это связано, прежде всего, с тем, что в понимании Кинчева города – искусственные образования, тогда как реки – это органичная, естественная составляющая мира, поэтому герой предпочитает именно их в качестве пространственных ориентиров. Кроме того, города для Кинчева одинаковы, поэтому и названия их не помогут конкретизировать местонахождение героя или место действия. Ю. В. Доманский отмечает, что у Кинчева соотнесение тех или иных топонимов указывает на размеры страны [30, 82]. Это позволяет сделать вывод о закреплённости в сознании Кинчева ассоциации широты пространства (по горизонтали) с Россией, ее бескрайними просторами. В то же время создается ощущение, что города расположены густо, близко друг к другу: «Чехардой мелькают / Земли, города» [48, 218]. Одними из важных структурных характеристик пространства являются свойства протяженности, непрерывности и целостности. Эти характеристики составляют оппозиции.

Важно отметить, что наряду с полем, в текстах рок-поэтов часто встречается образ степи, который в сознании автора амбивалентен. Степь, во-первых, – это безжизненное пространство существующего / несуществующего настоящего. Ее основу составляет песок «высохшего» времени. Степь постоянно расширяется, вбирая в себя новые человеческие жизни, покрываясь песком и пеплом. Время и пространство одновременно и

сжимаются, исчезают и растягиваются в бесконечность, превращаясь в тотальную, безжизненную пустоту: «Так звенела тоска, что в безрадостной песне поется Как ямщик замерзал в той глухой непролазной степи Усыпив, ямщика заморозило желтое солнце И никто не сказал: Шевелись, подымайся, не спи!» [48, 218]. Так, с пространственным образом степи связана тема тоски, безнадежности и смерти. Степь часто представляется в художественном мире заснеженной, мертвой.

Специфика пространственной аксиологии заключается в дифференциации понятий «путь» и «дорога». Последняя включает в себя и пространственную и временную составляющие, в образе дороги – некоторая цель, направленность. Путь почти всегда труден и предполагает преодоление препятствий. Образ заката в контексте пути символизирует ситуацию внезапного, преждевременного, безрезультатного завершения пути. Миссия поэта осталась неисполненной. Ю. Шевчук («Дороги») понимает, что трагический финал неизбежен. Это может быть физическая смерть, духовный, творческий кризис, потеря идеалов. Стоит отметить, что к образам дороги и заката примыкают глагольные элементы растеклись и расплылись. Они конкретизируют их семантику. Ю. Шевчук не случайно использует возвратные формы глаголов течь и плыть, выражающие определённое состояние, а не результативное действие. Временную сторону процесса, которая включена в пространство бытования лирического героя. Течь и плыть – значит иметь направление, двигаться по течению или против него, развиваться, а растекаться и расплываться – значит не иметь формы, стоять на месте или двигаться по замкнутому кругу. Важно, что эти глагольные элементы связаны с водной стихией.

Особенностью концепта «пространство» в рок-поэзии является его тесная взаимосвязь с концептом «движение», «путь», поскольку пространственная характеристика является одним из параметров движения. Однако движение в рок-поэзии — это больше, чем перемещение в пространстве, поэтому концепт «движение» Таким образом, внутри рок-

поэтического мира можно выделить следующие типы пространства (моделируемые концептом «движение»): земное пространство, небесно-космическое, точечное, психологическое, мифологическое и культурно-историческое. Названные типы пространства не нивелируют друг друга и, чаще всего, взаимодействуют, дополняют друг друга, при этом доминирующим оказывается земное и небесное пространство в творчестве Цоя и Кинчева.

### **3.1 Семантический анализ пространственных образов пути и дороги в произведениях рок-поэтов.**

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

В Толковом словаре В. Даля «дорога» определяется как «ездовая полоса; накатанное или нарочно подготовленное различным образом протяжение для езды, для проезда или прохода»; «путь, стезя», «направление и расстояние от места до места». В то же время под дорогой понимается процесс перемещения. С дорогой связан шлейф ассоциаций, распространяющих дорожную образность на прочие сферы бытия. Кроме словарных значений, дорога имеет еще символический смысл. Дорога – «род жизни, образ мыслей, судьба» [27, 473]. Самая распространенная метафора: дорога – это жизнь, образ жизни или стиль жизни. Кроме прочего, дорога – движение, перемещение, изменение жизни. Есть определения дороги через

самосознание и состояние личности: дорога как свобода, естественное состояние личности, поиск себя. Существуют определения дороги, специфичные для разных субкультур. Все эти определения находят воплощение и в текстах рок-поэзии. Несмотря на совпадающие описания значений слов «путь» и «дорога» в словарях существует различие между ними на концептуальном уровне, отражающееся в метафорическом употреблении этих слов. Так, частотно употребление лексемы «путь» в контексте особого пути России, а не об особой дороге, а также поиск путь к истине, в то время как использование слова «дорога» здесь было бы неуместным, поскольку, говоря о пути, носитель русской культуры представляет направление и конечную точку движения: метафорический жизненный путь заканчивается, дорога жизни же не выступает в контексте «конца». Говоря о значимости пути для структурирования мифопоэтического пространства, В. Н. Топоров дает, в частности, такое определение этого понятия: «Путь – образ связи между двумя отмеченными точками пространства в мифопоэтической и религиозной моделях мира. В пути выделяется начало (исходный пункт), конец пути (цель пути), кульминационный момент пути и некоторые участники пути» [100, 257]. У дороги нет этого смыслового наращения. О специфике художественного символа дороги писал и Ю. М. Лотман, отмечая, что он «содержит запрет на движение в одном направлении, в котором пространство ограничено («сойти с пути»), и естественность движения в том, в котором подобная граница отсутствует» [63, 389]. Как известно, Ю. М. Лотман делил героев русской прозы на героев замкнутого локуса и героев открытого пространства, а последних – на героев «степи» и героев «пути». Герой пути перемещается по определенной пространственно-этической траектории в линейном пространстве. Присущее ему пространство подразумевает запрет на боковое движение. Пребывание в каждой точке пространства (и эквивалентное ему моральное состояние) мыслится как переход в другое, за ним последующее. Линейное пространство обладает признаком заданности направления. Оно

не безгранично, а представляет собой обобщенную возможность движения от исходной точки к конечной. Следовательно, оно получает темпоральный признак, а движущийся в нем персонаж – черту внутренней эволюции. В отличие от героя пути герой степи не имеет запрета на движение в каком-либо боковом направлении. Более того, вместо движения по заданной траектории здесь подразумевается свободная непредсказуемость направления движения. При этом перемещение героя в моральном пространстве связано не с тем, что он изменяется, а с реализацией внутренних потенций его личности. Итак, идея движения без очерченного ориентира составляет архетипическую идею русского сознания, реализуясь в разные исторические периоды определенным образом в деятельности или тексте, но сохраняя свой инвариант: представление о самоценности движения, а не цели. Именно поэтому в рок-произведениях нет эксплицитного противопоставления этих двух пространственных понятий, разность обусловлена использованием устойчивый, привычных сочетаний слов с лексемами путь и дорог на культурно-лингвистическом уровне. Реализация движения через использования пространственных единиц путь и дорога явно антонимична статичному состоянию лирического героя. Ситуация ухода может быть кризисной или мистической. «И пальто на гвозде, шарф в рукаве, И перчатки в карманах шепчут: «Подожди до утра, до утра...» Но странный стук зовет в дорогу. Может – сердце, а может – стук в дверь. «Стук» В.Цой [110, 353]. «Ты выходишь на кухню, но вода здесь горька. Ты не можешь здесь спать. Ты не хочешь здесь жить. \*\*\* Утром ты стремишься скорее уйти: Телефонный звонок как команда – вперед!» «Последний герой» [110, 12].

У Ю. Шевчука путь ассоциативно связан и определяет судьбу: «Скоро в путь, я не в силах судьбу отыграть...». «Черный Пес Петербург» [113, 134]. Насыщенность рок-поэзии лексемами, связанными с пространственными перемещениями, доказывает, что концепт «путь» близок и прямому словарному значению и понимается как «линия движения в какую-либо

сторону, к какому-либо месту. ... Образ связи между двумя отмеченными точками в пространстве».

Типы пространства, моделируемые концептом «движение»: земное, небесное, космическое, точечное, психологическое, мифологическое и культурно-историческое. Эти типы пространства в поэтических текстах могут отрицать друг друга, взаимодействовать, дополнять друг друга при доминанте одного типа пространства. Таким образом, движение, перемещение является сквозным мотивом в рок-поэзии.

Таким образом, архетипы пути и дороги тесно связаны с мироощущением лирического героя, а также с его стремлением к движению, а значит развитию достижению целей. Тем не менее, мотив движения амбивалентен, и может экспонировать вынужденное перемещение в пространстве, что отражается в предикативной части на семантическом уровне.

### **3.2 «Северный текст» как особая часть пространственной аксиологии в произведениях рок-поэзии**

Интерес также представляет пространственная характеризующая Севера как направления пути. Образ Русского Севера встречается далеко не у всех поэтов данного жанра, однако он присутствует у представителей разных направлений, носителей разных эстетических установок. Северная тематика не всегда является преобладающей в творчестве того или иного исполнителя. Рок-поэзия, как зеркало современной культуры, способна отражать актуальные вопросы, темы и идеи современного общества, все чаще рассматривается как источник полноценных поэтических текстов. Таким образом, исследование образов Севера в отечественной рок-поэзии позволяет создать представление об этом феномене благодаря лирическим текстам определенных рок-поэтов.

Обращаясь к топографическому аспекту исследования, необходимо отметить, что Север в поэзии представленного жанра не определяется

точными географическими указаниями и носит скорее направленческое качество, без конкретной локализации.

В широком смысле, образ Севера представлен в произведениях отражением явлений духовной, культурно-исторической жизни, формируя при этом даже понятие «северный текст».

Как было отмечено ранее, разные рок-поэты обращаются к образам Севера в своих произведениях, создавая при этом художественное единство более высокого уровня, сверхтекст, что характеризуется целостностью и общностью изображения.

Рассматривая ряд текстов, включающих в себя образы и символы Севера можно выделить следующие ключевые отсылки:

1. Вынесение самого понятия Север в название произведения
2. Раскрытие образа непосредственно в тексте
3. Географическая локализация, а также культурно – историческое пространство
4. Наличие мотивов, топосов, создающих универсум: снег, зима, пустынное пространство, лес, холод, ветер, волки.
5. Обращения к фольклорным мотивам, создающим соответствующую Картину Севера.

Общей темой альбома рок-группы Алиса «Стать Севера» является то, по словам Константина Кинчева, что Россия – это именно Север, а не Восток и не Запад, не Европа и не Азия

В основе произведения «Стать Севера» лежит пейзажное описание Родины лирического героя. Понятие Севера обладает положительной коннотацией, пространство осмысляется как инаковое, отличающееся от обыденного мира: «Где по земле, белым саваном стелется небо, Где до огня, километры нехоженных троп, Я проходил, оставляя апокрифам небыль, Боль рваных струн да сумятицу брошенных строф. Как взнуздала Русь рукавами рек, кочевой восток в седлах запада. В поводу вела по распадам снег смуту остужать солнцем за полночь» [48, 315].

Между Севером и остальным миром есть дистанция, не только пространственная, но и ментальная. Отличительной чертой многих северных текстов являются образы, не отсылающие к современности, подчеркивает это лексический анализ текста, а именно стилистически окрашенные лексемы: сумятица, взнузда, а также исключительное название родины лирическим героем – Русь.

Север – пространство героики: «Как собирать все, что было рассеяно смутой? Как донести, если каждый себе голова? Мне повезло видеть вечность за каждой минутой. Жить до поры, свою кровь, обращая в слова. О родной земле, О разбитых лбах, О тропе наверх Словом за слово. Подними меня К небу на руках, Упокой звезду Несуразную» [48, 315].

Образный поэтический мир произведения создается при помощи географической конкретизации, наполняя его характерными символами: «В синь Онеги да Ладоги, В мед брусники да клевера, В радость ливня и радуги Окуни меня стать Севера» [48, 315].

Так, рок-стихотворение «Северная статья» становится воплощением образности и представлений о Русском Севере, как о пространстве, куда стремится душа лирического героя, отождествляя его с Родиной и противопоставляя всему остальному миру, пространство, наполненное романтическими чертами и символами.

Тема Севера сквозная в творчестве К. Кинчева, представленный альбом рассматривается как тематическое собрание текстов, облеченных образом Севера.

В произведении «Падал снег» рок-поэта Кинчева возникает амбивалентность, как одновременно сакрального и проклятого пространства: «Падал снег, облака наряжал мишурой, Трепетал зимний сумрак в лучах фонарей. Четом и нечетом были отмечены Четки календарных дней. Рядом, да около, лебеди-соколы, Снегом замело, сломано крыло. Снегопадом распят город, Пригвожден к облакам. Только памятью жив голос, Так там дышит воля» [48, 322].

Более того, Север становится пространством памяти, память осмысливается не только, как собственноличная, но и как историческая. Пейзажная лирика Кинчева наполнена философскими мотивами, образ Севера изображается суровым, неподвластным, трагедийным.

Северный пейзаж, как нельзя красочнее раскрывается поэтом в стихотворении «Северная быль», название которого само по себе отсылает к содержанию последующего текста, придавая ему жанровую окраску устного народного творчества. Построение лирического текста содержит фольклорные и мифологические топосы, а также фольклорную стилизацию: «Как плескалось небо в лесном ручье Знают валуны да речной песок. Как собрали солнце в одном луче Зеркала озер пылью трех дорог, Да еловый дух в янтаре смолы. Ясная звезда северных земель, Твердо наказала свое беречь Да преобразать снегопад в капель. Северную стать верного меча, Как завет впитал вековой гранит - Гневом не пылать, не рубить с плеча Да преумножать то, чем славен скит. Из того луча отковала меч Ясная звезда северных земель, Твердо наказала свое беречь Да преобразать снегопад в капель. Северную стать верного меча, Северная быль, Верным, как наказ. Ветры мнут ковыль, Я веду рассказ. Как в огне играют брызги солнца Бубенцами души,. В синем небе ворожит воля Озорного огня. Серебром озер да грозой небес, Засияла жизнь в острие меча. Все, чем был отмечен пустынный скит - Верным, как наказ, Северная быль». [48, 335]. Героическая, военная тематика предполагаемого сражения на просторе северных земель выходит на первый план и гармонично взаимодействует с описанием северного пейзажа.

Во многих произведениях лирический герой отождествляет Север с понятием Дом, надеется обрести мудрость и гармонию, избавление от душевных терзаний, так в тексте песни «Путь держим на Север»: «Путь держим на север, Путь держим домой, Неведомы цели Бегства к себе. Я вышел из тени Во мне проросла Новгородская Русь Я не вернусь... Нас не запеленговать, Навигация врет Статус последнего дня Обретает полет На

Север. Когда взойдет Новый год На достойный придел, Запомни его Таким, как я хотел. Путь держим на север, Где времени нет. Где небо – лишь небо, А снег – только снег. Где в каждом дыханье Имя Творца можно видеть сквозь дар. Включен радар» [48, 365].

Север становится незыблемой точкой, координатой, к которой стремится душа лирического героя. Здесь, наряду с топосами (снег, зима, белые ночи) контекстуальным синонимом понятию Север становится –дом. Географически, Север несколько смещен, и уточняется поэтом, как Новгородская Русь, тем не менее, явно характеризуется Севером, соответствует этому условному понятию.

Таким образом, в пяти произведениях, объединённых одним альбомом «Стать Севера» так или иначе раскрывается тема Русского героического Севера, почти все песни содержат топосы, раскрывающие образы: «Мы бы могли Стать чище снегов Если б знали радость стужи - Вьюгой над землей лететь». Чаше, образы идилического Севера: «Ветер»: «Выпустить в зарю созвездий блики, Перепутать времени ход. Отогреть дыханьем лесной земляники В зиму занесенный народ».

Созданный образ Севера, за счёт точных метафор, создает абсолютное ощущение пространственной бескрайности именно северных земель, без точной географической идентификации.

Тема Севера характерна и для произведений Юрия Шевчука, в произведении «Север»: «Безжизненный край, рев атомных зим со злобной пургой ты один на один. Костлявая смерть, оглянувшись вокруг, очертила, смеясь, заколдованный круг. Всё против тебя, это дьявольский мир, но шепчет судьба - вперёд и вперёд. Куда же ты, стой, ведь не поздно назад, но дерзок и твёрд твой прищуренный взгляд. И только надежда пылает в груди, и мечтой на галерке тает лёд И верит он, верит что ждёт впереди мечта на далёких вершинах живёт. Давай же помянем мы счастливых парней, они шли вперед, растворившись в пурге. Нашедших покой у суровых полей стоят их кресты на неоткрытой земле» [114, 150].

Близость смерти часто воспринимается как неизбежная составляющая бытия севера. Философское осмысление смерти в контексте разрушающей исторической эпохи. Явной антитезой становятся полные надежд устремления «счастливых парней» и действительность безжизненного края с ревом атомных зим, злобной пургой. Здесь образ Севера представляется враждебным, уничтожающим, неизбежно влекущим смерть.

Образ Севера часто ассоциируется у поэта с метафорически изображенным направлением, которое семантически приобретает значение «прочь». Лирический герой стремится покинуть окружающий его, несоответствующий его внутренним идеалам, реальный мир.

Север одновременно вмещает в себя и пленительную сказку, и высшую правду, и божественное начало, описывает героические подвиги, и создает образ дома.

Таким образом, Север является неотъемлемой частью творчества многих рок-поэтов, раскрывая многогранный мир произведения с точки зрения пространственной аксиологии, где доминантой становится Север и связанное с ним неизменное движение. Лексический анализ предикативной части текстов, позволяет сделать вывод, что с образом Севера связано движение лирического героя, преимущественно по направлению к нему, по воле судьбы, злого рока, или на пути обретения гармонии, идиллического начала.

### **Вывод**

В данной главе, посвященной детальному анализу пространственной аксиологии в рамках природного «спациума» на материале рок-произведений Ю. Шевчука, К. Кинчева, А. Башлачева, В. Цоя, удалось проанализировать как значение природного пейзажа в мироощущении лирического героя, так и сформировать общее представление о характере повествования, мотивах и тематике в рок-текстах перечисленных поэтов.

В первую очередь, бинарная оппозиция верх/низ реализуется в пространственно-природной аксиологии через понятия неба/земля. Небо в

традиционной романтической традиции соотносимо с недостижимым идеалом, в то время как земное пространство чаще всего противопоставлено небесному.

Анализ маркеров горизонтально и вертикально ориентированного пространства в рок-поэзии показал, что в процессе функционирования в тексте они участвуют в создании следующих пространственных образов, группируемых в соответствии с оппозитивными параметрами: вертикально ориентированное - горизонтально ориентированное пространство, пространство небо, закрытое/ открытое. При идентификации пространственных образов как ключевых учитывались следующие критерии: частотность употребления, положение в заголовке – сильной позиции текста, поэтологическая информация, концептуальная значимость. С учетом этих критериев обнаружено, что ключевыми являются пространственные образы неба, земли, дороги, пути, водоема. При описании пространственного образа значимыми критериями (помимо изначальной типологической характеристики пространства, традиционно задаваемой оппозициями: вертикальное-горизонтальное, открытое/закрытое, точечное-линейное, плоскостное-объемное) являются субъекты, объекты восприятия и сам процесс восприятия. Восприятие мира характеризуется как комплексное, так как совмещает в себе восприятие физическое и психологическое. При нахождении в открытом пространстве лирический субъект воспринимает мир по оси вверх (пространство неба со всеми объектами), вниз и по горизонтали вперед, а так же имеет заданный вектор движения, в частности ориентированность на Север.

Пространственно-пейзажная аксиология становится базовой ориентацией для внутреннего поиска лирического героя, приводя к глубинному осмыслению его индивидуализированных бытийных целей и задач, а так же, безусловно, раскрывает тематику и проблематику художественного произведения рок-жанра.

### Заключение

В ходе работы по изучению пространственной аксиологии в рок-произведениях современных поэтов был сделан ряд выводов как в теоретической, так и в практической частях данного исследования.

Для теоретической проработки проблемы, связанной с пространственной аксиологией был отобран корпус теоретических трудов многих ученых, предметом изучения которых был данный вопрос. Методология изучения специфики пространственной аксиологии легла в основу данной работы. В первую очередь, стоит отметить научные труды М. М. Бахтина, комплексный подход которого в рамках философско-эстетической методики изучения позволил сформулировать понятие пространственной аксиологии в художественном произведении, а также проследить влияние пространства на сюжет и смысл произведения, в частности на рок-лирику. Теоретико-ценностный подход лежит в основе трудов и В. Н. Топорова, чья методика изучения пространственных отношений в произведении способствовала формированию такого понятия как «Петербургский текст». Феномен данного сверхтекста подробно рассмотрен, что позволило сделать выводы о приобщённости ряда текстов рок-поэтов к сверхтексту «Петербургский текст». Речь идет о произведениях Ю. Шевчука, К. Кинчева, В. Цоя, А. Васильева, А. Башлачова. Важно отметить, что исследованные произведения не только могут быть соотнесены с классическими произведениями русской литературы, но и всецело становятся источником новых актуальных тем и мотивов, учитывая разность и неординарность каждого из перечисленных рок-поэтов.

Более того, опираясь на исследования Топорова и Лотмана, внимание привлекает и целостное понятие «хронотоп», в основе которого лежит взаимосвязь времени и пространства в художественном произведении. Важно

отметит, что пространство и время неразрывно связаны в произведении, и чаще всего отражают авторскую позицию. Темпоральная и пространственная аксиологии - ключевые понятия в изучении произведения, в частности рок-произведения, именно поэтому «хронотоп» был подробно рассмотрен в первой части данной работы.

Рассмотрение теоретической базы не ограничилось философско-эстетическим подходом в изучении пространственной аксиологии, особое внимание было уделено структурно-семиотическому подходу, который тесно связан с такими именами ученых как А. К. Байбурин, М. Н. Эпштейн, Т. Б. Щепанская. Именно их научные труды позволили предметно рассмотреть пейзажную рок-лирику с точки зрения пространственной аксиологии, особое внимание было уделено бинарным оппозициям открытого/закрытого «спациума». В соответствии с традицией русской классической литературы рок-произведения исследовались на предмет воздействия данной бинарной оппозиции на эмоциональное и душевное состояние лирического героя, а также удалось классифицировать пространственные элементы, выделяя наиболее частотно встречающиеся в произведениях. Речь идет о мотиве дороги и пути, а также пространственных единицах: поле, степь, лес, водные источники. Каждый из элементов по-разному раскрывает художественный мир рок-поэта, тем не менее удалось выявить определенные закономерности, например: открытое пространство, природное в частности, символизирует свободу души и разума, в отличие, скажем, от душного городского пространства.

Исследование также проходило с опорой на когнитивно-лингвистический и когнитивно-психологический методы, парадигма мышления которых представлена и диахроническом срезе. Первый метод рассматривает пространство через маркированные определенными лексемами, анализируя их смысловую значимость, второй - отражает авторский замысел, учитывая психологическую индивидуальность.

Теоретическая база в данной работе представлена и научными работами в области «роковедения» в современном литературоведении. Можно утверждать, что феномен русской рок-поэзии вызывает все больший интерес у исследователей. Труды Ю. В. Доманского, М. Б. Шинкаренко, О. Р. Термишиной и многих других были рассмотрены и привлечены для анализа рок-произведений.

Наибольший интерес представляла специфика пространственной аксиологии на базе урбанистического и природного пейзажей. Помимо явного противопоставления в текстах Ю. Шевчука, К. Кинчева, В. Цоя, А. Башлачова, данные пространственные описания интерес представляет то, как художественный мир строится по вертикали и горизонтали, и то, что сами авторы определяют в качестве ценностной составляющей. Состояние лирического героя неизбежно становится отражением авторского взгляда, позиции. Так пространственно-урбанистический «спациум» губительно воздействует на героя, навязывая ему чувство одиночества, противопоставленности бездуховному миру города, который является развернутой метафорой к обществу в целом. Тем не менее, нельзя отрицать любовь к городу, в частности Петербургу, который становится сюжетно- и смыслообразующим элементом художественного мира (В. Цой, Ю. Шевчук).

Пейзажная рок-лирика, как уже было отмечено, сформировано на базе классической русской литературы и впитала в себя лучшие черты романтического направления. Герои А. Башлачова, К. Кинчева и других рок-поэтов, стремятся к гармонии, которая единственно достижима в пространстве природном, а именно: степи, леса и поля. Стоит так же отметить, что в ходе рассмотрения рок-текстов, природа представляется амбивалентной, и наряду с гармонизацией является для героя пугающим, несущим опасность пространством.

Важным аспектом в рассмотрении пейзажной рок-лирики являлся мотив пути, и его проявления. Стоит отметить, что архетип «путь» не

тождественен архетипу «дорога», что значительно повлияло на конечную интерпретацию произведений.

В данном исследовании было рассмотрен свертхтекст «Северный текст», который объединил ряд рок-произведений, выделяя общий смысл в произведениях Ю. Шевчука и К. Кинчева.

В ходе данного исследования, посвященного пространственной аксиологии в произведениях современных рок-поэтов, удалось прийти к однозначному выводу - пространство, выраженное бинарными оппозициями, архетипами, заключенное в понятие свертхтекст имеет концептуальное влияние на сюжет, смысл и лирического героя. Каждая составляющая категории пространства создает уникальный художественный мир. Пространственные элементы зачастую связаны с мотивом и символом, именно поэтому для исследования произведения было необходимо использовать комплексный подход. Теоретическая база позволила определить ход исследования. Универсум природного пространства, или иначе говоря природная лирика в русской рок-поэзии рассматривалась с опорой на теоретические и практические труды многих исследователей.

В ходе исследования удалось классифицировать ряд произведений Ю. Шевчука, К. Кинчева, В. Бутусова, В. Цоя, А. Башлачева по пространственной принадлежности. Пространственные элементы зачастую приведены в самом названии произведения, и отсылают к заданной тематике, многие пространственные единицы служат для создания определённой картины художественного мира, в которой функционирует лирический герой. Ряд пространственных элементов становятся центральными, в них заложен двойственный смысл. Изучение пространственной аксиологии предполагает интерпретацию в соответствии с внутренними устремлениями лирического героя, за которыми неизбежно стоит автор, следовательно, использование биографического метода и обращения к воззрениям самого рок-поэта – важная часть исследования.

Комплексный подход к изучению относительно нового ответвления в современной русской литературе – рок –литературе позволяет определить значимость пространственной категории, пространственных элементов, архетипов и универсумов в рок-поэзии.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. NAUTILUS POMPIIUS: Введение в наутилусоведение. - М.: ТЕРРА, 1997. С. 381
2. Авдеенко И. А. Символ, концепт, текст: пространство эксперимента // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2010. № 1. Т. 2. С. 45–48.
3. Арустамова А. А., Королева С. Ю. Урбанистическое сознание и русская рок-поэзия 1980-1990гг.: к специфике воплощения// Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверю, 2000. С. 84-92
4. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров, В. Кожинов. – М.: Худ. лит., 1986. С. 543.
5. Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Рус. словари, Языки славянской культуры, 2003. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. 955 с.; 2002. Т. 6: «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. С. 799
6. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по истории русской поэтики// Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234-407
7. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. С. 543
8. Башлачев А. Петербургская свадьба // Башлачев А. Посошок: Стихотворения. – Л.: Лира, 1990. С. 91.
9. Бердяев Н. А. О власти пространства над русской душой. М., 1918. С. 62-68

10. Благой Д. Д. Афанасий Фет – поэт и человек // Фет А. А. Воспоминания. М.: Правда, 1983. С. 3–26. Боров Ю. Б. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». М.: Сов. писатель, 1981. 399 с.
11. Большой Академический Словарь русского языка. – М.-Л., 1961. Т. XL. Стлб. 1756-1757. С. 210
12. Большой толковый словарь русских существительных: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы / Под ред. Проф. Л.Г.Бабенко. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005. С. 864.
13. Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова ♦ № 1, 2008
14. Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Словарь «Славянские древности» // Славяноведение. – 1997. – № 6. – С. 3-7.
15. Винтер Ш., Хайдеггер М. Определение метафизики. Мюнхен. 1993 // Реферативный журнал ИНИОН. Сер. 3. Философия. – 1994. – №3. – С. 224.
16. Воропаев В. А. Духом схимник сокрушенный...: жизнь и творчество Н. В. Гоголя в свете Православия. М.: Моск. рабочий, 1994. С. 159.
17. Ворошилова М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русского рока//Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. Тр. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008. С. 67-68.
18. Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст: монография. Брянск, 2011. С. 634.
19. Гартман Н. Эстетика. Киев: Ника-Центр, 2004. 640 с. Есаулов И. А. Литературоведческая аксиология: опыт обоснования понятия // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр / Под ред. В. Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. Вып. 1. С. 378–383.
20. Горбачев В.В. Концепции современного естествознания. – М.: ОНИКС 21 век, 2005. С. 672.

21. Гребенщиков Б. Стихи // Поэты русского рока. -СПб.: Азбука-классика, 2005. –Т.1. – С.13-89.
22. Гребенщиков Б. Стихи // <http://www.aquarium.ru/diskography/lilit268.html>
23. Григорян А. Стихи // Поэты русского рока.- СПб.: Азбука-классика, 2005. - Т.2. С. 267 – 337.
24. Даль В.И. Толковый словарь живого велико-русского языка. – М.: Гос. Изд-во иностранных и национальных словарей, 1955.- Т.3. С. 375
25. Дмитриевская М. Категория пространства у А.Платонова в лингвистическом и культурологическом освещении: Учебное пособие. – Калининград, 2002. С. 124.
26. Доманский Ю. В. Рок-поэзия: Филологический ракурс. М., 2015, С. 5
27. Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока: Пособие к спецсеминару. – Тверь: Твер.гос. ун-т, 2000. С. 110.
28. Доманский Ю.В. «Провинциальный текст» ленинградской рок-поэзии//Русская рокпоэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – С.70-87.
29. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения//Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб.науч. тр. Вып.2. Тверь, 1999.
30. Доманский Ю.В.Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2000. С. 99-122.
31. Дягилева Я. Стихи // Поэты русского рока.– СПб: Азбука-классика, 2005. С.271 -372.
32. Есин А. Б. О ценностной системе А. Т. Твардовского («Василий Теркин») // Русская словесность. 1995. № 5. С. 34–38.
33. Есин А. Б. О чеховской системе ценностей // Русская словесность. 1994. № 6. С. 3–8.
34. Жукова И. М., Н. К. Нежданова Образы пространства и времени в русской поэзии XIX-XX века: Монография. – Курган: Издательство Курганского гос. Ун-та, 2012. С. 224.

35. Завьялова Е. Е. Соотношение канонического и неканонического в системе лирических жанров 1880-1890-х годов. Диссертация доктора филологических наук. Астрахань, 2006. С. 412
36. Зобнин Ю. В. Николай Гумилев – поэт Православия. СПб.: СПбГУП, 2000. С. 384.
37. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. С. 572.
38. История современной зарубежной философии. Компаративный подход. – СПб.: Лань, 1997. С. 448.
39. Каган М. С. Философская теория ценностей. СПб.: Петрополис, 1997. С. 205.
40. Калгин В. Н. Виктор Цой подлинные черновики. Песни, рукописи, рисунки. Памятный альбом. Изд. Аст. М., 2018. С. 256
41. Калужанина Д.В. Художественный гиперконцепт ПРОСТРАНСТВО в поэзии конца XX века (на материале лирики К. Кинчева, Д. Ревякина, Ю. Кузнецова и А. Кушнера): Дис... канд. филол. наук. – Саратов, 2008. С. 228.
42. Калуженина Д. В. Концептуальные признаки жилища в лирике Д. Ревякина // Русская рок-поэзия : текст и контекст: сб. науч.тр. Вып. 12. Екатеринбург; Тверь, 2011. С. 174
43. Кант И. Критика чистого разума – М.: Эксмо, 2007. – 736 с. 6. Кессиди Ф.Х. Гераклит. – М.: Мысль, 1982. С. 200
44. Каспина М.М. Малкина В.Я. Структура пространства в альбомах Б.Гребенщикова 1990-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, – 1999.- С.149-154.
45. Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-BOOK, 1994. С. 603
46. Кинчев К. Солнцеворот – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. С. 415.
47. Кихней Л. Г., Меркель Е. В. Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма // Вестник Томск. гос. ун-та. Филология. 2015. № 1. С. 129–138.

48. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. – 1992. – №12. С. 3–20.
49. Кожин В. В. Статьи о современной литературе. М.: Сов. Россия, 1990. С. 542.
50. Колобаева Л. А. Философия и литература: параллели, переключки и отзвуки (Русская литература XX века). М.: Русский импульс, 2013. С. 224
51. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 336.
52. Корабельников А.А. Влияние употребления наркотиков на творчество русских рок-поэтов //Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2001. С.221-229.
53. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998. С.16
54. Корнеева Е.В. Система мотивов в альбоме группы «NAUTILUS ROMPILIUS» «Крылья» //Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2001. С70 – 78
55. Кофтун Е. Н. Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX века. Диссертация доктора филологических наук. М. 2000. С. 304
56. Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004. 290 с.
57. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём//Теория метафоры. М., 1990. С. 387-415
58. Леви-Строс К. Структурная антропология. - М., 1985. С. 183-208.
59. Лосский Н. О. Ценность и бытие. Бог и Царство Божие как основа ценностей. Paris: YMCA PRESS, 1931. С. 136-138.
60. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 704.

61. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя// В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 251-292
62. Лотман Ю.М. Сон – семиотическое окно//Культура и взрыв. – М., – 1992. С.221-235.
63. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя//Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. С. 423.
64. Люблинская Л.Н., Лепилин С.В. Философские проблемы времени в контексте философских исследований. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 304.
65. Макаревич А. Семь тысяч городов. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, ТРИЭН, 2001. С. 431.
66. Мамонов П. Стихи //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. С.143 – 151.
67. Маркелова О.А. «Я не знаю, как жить, если смерть станет вдруг невозможна...»: Двоемирие время в альбоме Ю.Шевчука «Мир Номер Ноль» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, - 2001. С59-69.
68. Милюгина Е.Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления //Русская рокпоэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 1999. С.53-60
69. Минц З. Г. Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока//Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 444-531
70. Москальчук Г.Г. Структура текста как синергетический процесс. – М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 296.
71. Москальчук Г.Г. Структура текста как синергетический процесс. – М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 296.
72. Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. 7. С. 243–295.

73. Мякотин Е. В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: автореф. Дис. ... канд. Искусствоведения. Саратов, 2006. 22 с.
74. Науменко М. Песни и стихи. – М., 2000. – 268с. 12. Наумов Ю. Стихи //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.201 – 210.
75. Неганова О.Н. «Я пришел помешать тебе спать!» Семантика сна в творчестве Константина Кинчева //Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ. – 2000. С.39-43.
76. Недзвецкий В. А. Статьи о русской литературе XIX–XX веков. Научная публицистика. Воспоминания. Нальчик: Тетраграф, 2011. С. 628.
77. Нежданова Н.К. «Поколение дворников и сторожей»: черты самоидентификации в рокпоэзии. – Курган: Курганский гос. ун-т, 2007. С. 145.
78. Никитина Е.Э. «Падение вверх» и самоубийство бога в русской рок-поэзии //Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2001. С.224 -229.
79. Никольский К. Стихи //Поэты русского рока.– СПб: Азбука-классика, 2005. – С.85 – 107. 15. Озерский Д. Стихи //Поэты русского рока.– СПб: Азбука-классика, 2005. С.57 – 110.
80. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная Революция, 2005. С. 880.
81. Новиков А. М., Новиков Д. А. Методология: словарь системы основных понятий. М.: Либроком, 2013. С. 208.
82. Попова Е. В. Ценностный подход в исследовании литературного творчества: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2004. С. 326.
83. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998. С. 413.
84. Роднянская И.Б.. Художественное время и художественное пространство // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. С. 487.

85. Романов А. Стихи // Поэты русского рока.– СПб: Азбука-классика, 2005. С.189-262.
86. Романовский А. В. Петербургский технократический урбанизм и рок-н-ролльная традиция: социальные и архитипические мотивы// Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. Вып. 12. Екатеринбург. Тверь, 2011. С. 174
87. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М.: Аграф, 2000. С. 432.
88. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. С. 639.
89. Свительский В. А. Личность в мире ценностей (аксиология русской психологической прозы 1860–1870-х годов). Воронеж: Изд-во ВГУ, 2005. С. 232.
90. Скворцов А.Э. Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко // Русская рок – поэзия: текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, 1999. С.159-166
91. Смирнов И. Вторая голова рок-дракона // Альтернатива. Опыт антологии рок-поэзии. М., 1991. С. 5.
92. Соя А., И. Гудков, А. Рухлова, И. Цуладзе Поэты русского рока// Антология в 10 томах, М., Азбука-классика, 2004
93. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии и искусства. М.: Наука, 1985. С. 335.
94. Столович Л. Н. Красота. Добро. Истина: Очерки истории эстетической аксиологии. М.: Республика, 1994. С. 464.
95. Столович Л. Н. Природа эстетической ценности. М.: Политиздат, 1972. С. 272.
96. Султанов К. К. Национальная самобытность и художественная ценность: к вопросу о взаимодополняемости этнокультурного дискурса и аксиологического подхода // Studia Litterarum. 2018. Т. 3, № 2. С. 230–251.

97. Темишина О. Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: автореф. Дис. ... канд. Филол. Н. Москва, 2006. С. 21.
98. Темишина О. Р. Символизм как миропонимание: линия Андрея Белогов русской поэзии последних десятилетий XX века: автореферат дис. ... д. филолог. наук. М., 2012. С. 33.
99. Топоров В. Н. Древо мировое/Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 тт. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 398-406
100. Топоров В. Н. Пространство и текст// Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227-284
101. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. - М., 1995. - С. 259
102. Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. - С. 121-135.
103. Филатов А. В. Аксиологический подход в трудах В. Е. Хализева: ценностные ориентации в литературе и науке о ней // Новый филологический вестник. 2018. № 2. С. 16–26.
104. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях// Статьи исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 79-241.
105. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. - М., 1997. - С. 221-223.
106. Фуксон Л. Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения: Дис. ... д-ра филол. наук. Кемерово, 2000. 282 с.
107. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 1999. С. 398.
108. Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. С. 432.

109. Цивьян Т. В. О некоторых способах отражения в языке оппозиции внутренний/внешний//Структурно-типологические исследования в области грамматики славянских языков. М., 1973. С. 90.
110. Цой В. Звезда по имени Солнце - М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2000. -415
111. Шадурский В.В. «Сегодня мне светло, как в первый раз...» Альбом «Алисы» «Jazz»// Русская рок-поэзия : текст и контекст. – Тверь: Изд-во ТГУ, – 2003. – С.95-114.
112. Шевчук Ю. Пластун цит. по фонограмме «Пластун», 2001
113. Шевчук Ю. Стихи разных лет // Русский мирь. Пространство и время русской культуры. 2009. № 2. С. 22
114. Шевчук Ю. Стихи //Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С.130-140.
115. Шинкаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2005. С. 53.
116. Шутая Н. К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII – XIX вв. Диссертация доктора филологических наук. М., 2007. С. 468.
117. Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции. М., 2003. С. 528.
118. Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции 19-20 вв. – М.: Индрик, 2003. С. 526.
119. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 303
120. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». - М., 1975. -С. 193-230.
121. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). – М.: Гнозис, 1994. С. 344.
122. Яркова А.В. Мифопоэтика В.Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Издво ТГУ. – 1999. - С.104-109.

123. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.
124. Пауэр К. Ю. Структура художественного пространства в русской рок-поэзии: А. Башлачев, Е. Летов, Я. Дягилева: Монография. – М.: Выргород, 2020. С. 384.
125. Байбурин А. К. Древо Мировое/ Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. М., Советская энциклопедия, 1980, С. 398-406.
126. Марков В. А. Пространство и время в литературе: структурно-психологический анализ// Пространство и время в литературе и искусстве, 1987, С. 4-6
127. Логачева Т. Е. Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф// Русская рок-поэзия 1970-1990 гг. М., С. 127-177