

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

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Образы города в поэзии А. Ахматовой и Б. Рыжего:

сходство и различия

Исполнитель Симакова Анна Петровна

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук

(ученая степень, ученое звание)

Чевтаев Аркадий Александрович

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой 

(подпись)

кандидат педагогических наук

(ученая степень, ученое звание)

Виноградова Марина Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«25» сентября 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ	7
1.1. Категория художественного пространства и механизмы формирования образа города	7
1.2. Локальный текст Петербурга и Свердловска	11
1.3. «Чужое слово» как средство формирования художественного образа в поэзии А. Ахматовой и Б. Рыжего.....	18
Выводы к 1 главе:.....	23
ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ЛИРИКЕ А. АХМАТОВОЙ И Б. РЫЖЕГО	26
2.1. Структурные элементы города А. Ахматовой и Б. Рыжего	26
2.2. Город как топос памяти и травмы	35
2.3. Петербургский миф и его трансформация в стихах Б. Рыжего	41
2.4. Интертекстуальность в моделировании городского пространства..	49
Выводы ко 2 главе:.....	59
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	63
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	67

ВВЕДЕНИЕ

Борис Борисович Рыжий (1974-2001) – одна из самых заметных фигур русской поэзии рубежа XX-XXI века. Его творчество стало уникальным наблюдением за временем культурного и экономического кризиса после развала СССР. Трагически уйдя из жизни в возрасте 26 лет, он успел оставить после себя немалое поэтическое наследие, ставшее важным объектом изучения литературоведов последних лет.

Творческий путь поэта неразрывно связан с его родным городом Екатеринбург. По выражению одного из исследователей творчества Б. Рыжего Ю. В. Казарина, поэт стал создателем самобытного «свердловского текста», в котором индустриальный пейзаж окраин превращается в пространство высокой трагедии. Б. Рыжего часто называют «последним русским классиком», и это не случайно: в отличие от многих своих современников, автор выбрал сочетать традиционные формы и лиризм с передачей духа эпохи 1990-х.

Зачастую в литературной критике и публицистике многогранное творчество Б. Рыжего сводят к воспеванию криминальной эстетики «лихих девяностых». Поверхностная оценка его текстов часто ограничивается фиксацией использования им воровского арго, обценной лексики и романтизации маргинальной среды, что способствует созданию в массовой культуре образа Б. Рыжего, как некоего «бандита», пишущего блатные тексты.

Такое восприятие творчества Б. Рыжего в корне неверно, так как даже неподготовленный читатель при обращении к его текстам сможет увидеть глубокую рефлексию, осмысление вечных тем, сложные многогранные образы.

Б. Рыжий был глубоко эрудированным человеком. При детальном рассмотрении, за внешним слоем всех стилистически сниженных образов и слов, можно увидеть множество интертекстуальных связей. Поэт не просто бытописатель рабочей окраины, он использует художественный опыт Серебряного века для описания пространства постсоветского города. В его

стихотворениях можно встретить аллюзии, реминисценции и отсылки, которые создают эффект глубокого историко-литературного подтекста.

В связи с этим представляется продуктивным обращение к поэтическому опыту Анны Андреевны Ахматовой (1889-1966). Город в ее лирике предстает не только как географический объект, но и как сложный культурный код, неразрывно связанный с категориями памяти и исторической преемственности. Несмотря на эстетическую и хронологическую дистанцию, в художественных мирах А. Ахматовой и Б. Рыжего обнаруживается общность в принципах функционирования городского пространства. У обоих авторов город перестает быть статичным фоном и наделяется способностью транслировать внутреннее состояние лирического субъекта. Примечательно, что у выбранных поэтов городское пространство нередко репрезентируется как травматичное: оно становится местом экзистенциального кризиса, разлуки или столкновения личности с деструктивными силами истории и быта. В лирике Б. Рыжего можно наблюдать схожую с ахматовской оптику восприятия города как "священного и страшного" места, где внешне полярные образы – будь то классические ансамбли Петербурга или промышленные ландшафты окраин – выполняют единую функцию: они фиксируют процесс преодоления личной и коллективной травмы через поэтическое слово.

В поэзии XX-XXI веков изображение городского пространства стало повсеместным явлением, от чего в литературоведении появилась проблема изучения механизмов формирования урбанистической среды, как ведущей модели художественного мироустройства произведения. Научный интерес представляет обращение к тому, как в поэтических системах Анны Ахматовой и Бориса Рыжего, разделенных значительной историко-культурной дистанцией, городское пространство соотносится с темой памяти, личной и исторической травмы, а также с формированием авторской картины мира. Выявление типологического сходства в художественном освоении образа города у данных поэтов и обуславливает **актуальность** настоящей работы.

Научная новизна работы определяется тем, что в ней впервые предлагается сопоставительный анализ городского пространства в лирике А. Ахматовой и Б. Рыжего как формы выражения памяти и травматического опыта.

Объектом исследования являются городские образы в лирических произведениях А. Ахматовой и Б. Рыжего.

Предмет исследования – принципы поэтической реализации, организации и функционирования образов городского пространства в творчестве двух авторов.

Материал исследования составляют поэтические тексты А. Ахматовой и Б. Рыжего, в которых городской образ является значимым элементом художественной структуры.

Цель работы состоит в выявлении типологических сходств и различий элементов поэтического мира, репрезентирующих городскую среду в творчестве А. Ахматовой и Б. Рыжего.

Для достижения цели необходимо решение следующих **задач**:

- Уточнить понятийный аппарат исследования, определив содержание образа городского пространства.
- Рассмотреть петербургский и свердловский текст в аспекте культурной памяти и художественной репрезентации города.
- Выявить роль «чужого слова» в организации поэтического текста.
- Проанализировать особенности изображения городского пространства у А. Ахматовой и Б. Рыжего.
- Определить сходства и различия в функциях городского образа в поэзии двух авторов.

Методологическую основу исследования составили работы по теории художественного пространства, городского текста и художественного образа (М. М. Бахтин, В. Н. Топоров, Ю. М. Лотман); по теории интертекстуальности (М. М. Бахтин, Ю. Кристева, Ж. Женнет); литературоведческие исследования

по творчеству А. А. Ахматовой (Р.Д. Тименчик, В.М. Жирмунский, Т. Цивьян) и Б.Б. Рыжего (Ю. В. Казарин, А. Ю. Арьев, А. А. Семина, Н. А. Непомнящих).

Методы исследования. В данной работе нами были использованы следующие методы анализа: сравнительно-типологический, структурно-семиотический, интертекстуальный, мотивный.

Теоретическая значимость работы заключается в расширении представлений о роли городских образов в поэтических текстах А. Ахматовой и Б. Рыжего, так как исследование описывает механизмы их функционирования и отображает культурно-исторические различия в моделировании городской реальности у выбранных поэтов.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования данного материала при изучении городской образности в лирике А. Ахматовой и Б. Рыжего, а также в применении полученных результатов для осмысления поэтики художественного пространства и феномена «городского текста» в целом.

Структура выпускной квалификационной работы состоит из введения, двух глав: теоретической и практической частей, заключения и списка литературы.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

1.1. Категория художественного пространства и механизмы формирования образа города

Понятие художественного пространства является одним из наиболее сложных в гуманитарном знании, так как оно находится на пересечении философии, психологии, культурологии и других наук. Несмотря на различные трактовки термина, художественное пространство признано фундаментальной категорией изучения художественного текста вне зависимости от рода литературы.

Художественное пространство представляет собой условную картину мира произведения. Используя ресурс Фундаментальной электронной библиотеки Русской литературы и фольклора, мы можем встретить следующее определение художественного пространства: «Художественное пространство – важнейшая характеристика художественного образа, организующая композицию произведения и обеспечивающая его восприятие как целостной и самобытной художественной действительности» [41].

Зачастую, говоря о пространстве, в первую очередь возникают ассоциации с предметными и пространственными деталями того мира, который создает автор, однако это представление с научной точки зрения слишком узкое. Для полноценной интерпретации категории художественного пространства прежде всего необходимо обратиться к работам М. М. Бахтина. Бахтин известен в литературоведении как исследователь, который ввел в науку понятие «хронотопа»: «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [12, с. 234]. Согласно данной концепции, художественное пространство должно быть осмысленно, как неразрывная связь между временем и пространством. Функция этой связи состоит в репрезентации авторского замысла, идеи и ценностных установок: без наличия времени-пространства в художественном произведении невозможно ни

существование героев, ни развитие действия, ни сам акт авторского высказывания. Поскольку эти оценки, смыслы и идеи всегда абстрактны и являются плодом воображения творца, они не могут напрямую поддаваться прямым пространственно-временным определениям, и для того, «чтобы войти в наш опыт (притом социальный опыт), они должны принять какое-либо временно-пространственное выражение, то есть принять знаковую форму, слышимую и видимую нами (иероглиф, математическую формулу, словесно языковое выражение, рисунок и др.)» [12, с. 242].

Однако специфика поэтического текста накладывает на категорию художественного пространства особый оттенок. Лирика, как род литературы, выдвигает на первый план «единичные состояния человеческого сознания» [57, с. 346], то, что находится за пределами рационального: чувства, ощущения, устремления, импульсы. В связи с этим, лирический хронотоп радикально отличается от эпического хронотопа своей субъективностью и дискретностью. Если в романе пространство стремится к непрерывности и детализации, то в лирике оно фрагментарно и подчинено ассоциативному потоку. Это пространство, которое может мгновенно расширяться до масштабов вселенной или сжиматься до границ одной комнаты, становясь «пространством созерцания» [53, с. 234], как писал В. Н. Топоров. В этом аспекте художественное пространство выступает как эквивалент реальности в «непространственном» сознании поэта.

Ю. М. Лотман рассматривает художественное пространство, как язык моделирования универсума, способный переводить абстрактные смыслы на топологический язык. Важнейшим понятием для Лотмана становится «граница», так как через пространственные оппозиции выражаются аксиологические аспекты художественного текста [33, с. 489]. Из-за особенности человеческого восприятия, читатель наделяет пространственными признаками даже такое понятие, как «безграничность». Особенность же временно-пространственной организации лирического текста состоит, по мнению ученого, в стягивании к личности автора и субъективации

всего внешнего мира. Топография текста становится проекцией душевного состояния. Событие в лирическом пространстве заключается не в перемещении персонажа в пространстве, а в некотором внутреннем сдвиге лирического героя.

Если пространство задает координаты и границы мира, то образ наполняет эти структуры конкретным чувственным и смысловым содержанием. Поскольку художественное пространство является частью художественного образа, представляется продуктивным рассмотрение данной категории. В филологической науке не существует единого толкования определения, более того, некоторые исследователи отмечают, что трактовка термина может различаться в литературоведении и лингвистике. Обобщая представления о природе художественного образа, его можно понимать в широком и узком смыслах. В широком представлении художественный образ являет собой творчески воссозданную и обобщенную картину человеческой жизни и представлений о ней, представленную автором произведения. В узком определении под художественным образом мы понимаем те словесные составляющие, что его образуют: тропы, детали, предметный мир произведения. Мы считаем оба этих определения справедливыми для анализа поэтического мира.

Поэтический текст накладывает свою специфику восприятия образа. Как отмечает Тамарченко: «Специфическая для лирики форма отношений автора и героя породила своеобразие ее образного языка» [47, с. 142]. В лирике образ – это не статичная картина, а результат сложного взаимодействия стилистических средств. Образность в лирике подразделяют на «тропеическую и нетропеическую» [43, с. 106].

Тропеическая образность строится на переносном значении слов и выражений – тропов, а нетропеическая охватывает целиком высказывания и даже весь текст. В таких случаях экспрессивно-образные функции могут выполнять даже стилистически нейтральные слова. Особенность поэтического текста заключается в присутствии эмоционального фона и

интонации, порождающую в воображении читателя развернутые картины, сливающиеся в единый образ. Поэты используют целый ряд стилистических средств, усиливая экспрессию текста и подчеркивая художественное своеобразие и мастерство автора.

Художественное пространство и его образность никогда не рождаются из вакуума: импульсом к формированию творческого универсума автора так или иначе всегда становится объективная реальность. С развитием индустриального общества главным таким источником становится городская среда.

В XX веке форсированная урбанизация в стране привела к тому, что доля городского населения выросла с 17% от момента Октябрьской революции до 73% на конец Советской эпохи. Очевидно, что это не могло не затронуть литературный процесс, поэтому изучение города в русской литературе стало закономерным этапом развития филологической науки XX века. В литературоведении городское пространство рассматривается как сложный семиотический механизм, который «несет в себе закреплённую в социальных знаках информацию о разнообразных сторонах человеческой жизни» [33, с. 152], обладает собственным языком. Ю. М. Лотман отмечает, что город в литературе всегда диалогичен. Городское пространство – это место столкновения различных культурных кодов, в котором смешиваются исторические эпохи и индивидуальные биографии. Для писателя и поэта город становится системой знаков: урбонимы, локусы и микротопонимы в тексте перестают быть просто адресами, приобретая статус символов, отсылающих читателя к определенному эмоциональному и культурному опыту.

В современной науке при анализе художественного пространства города часто можно встретить понятия, как «локус» и «топос». Говоря о пространстве, Ю.М. Лотман ввел в филологическую науку понятие «локус», обозначающее ограниченное пространство, к которому жестко привязаны персонаж и поле его действий. Под локусом понимается любое замкнутое, имеющее четкие границы пространственное образование, намеренно или

подсознательно включенное автором в произведение. В отличие от него, «топос» представляет собой более широкую ментальную категорию, выступающую в качестве национально или культурно значимого места разворачивания смыслов. В рамках текста топос функционирует как макроструктура, которая объединяет в себе отдельные частные локусы.

Исходя из всего вышесказанного, под образом городского пространства в поэтическом тексте мы будем понимать совокупность локаций и деталей среды, художественно осмысленных и выраженных при помощи различных стилистических методов, выступающих как форма воплощения мира лирического субъекта, отражая его ценностные ориентиры и эмоциональные состояния. В широком смысле образ городского пространства – это творчески воссозданная и обобщенная картина жизни, в которой материальная реальность становится носителем абстрактных смыслов. Город в лирике существует как проекция внутреннего сдвига лирического сознания. В узком смысле городской образ это конкретные словесные составляющие, формирующие пространство. Ключевыми особенностями городского образа в поэтическом тексте будут его фрагментарность: город в лирическом произведении может быть представлен, с одной стороны, и как развернутая картина городской жизни, в центре которой будет находиться лирический герой, а с другой стороны, как небольшая деталь, сужаться до пределов небольшого локуса. Важно отметить, что художественный образ города всегда субъективен и антропоцентричен: городское пространство здесь полностью подчинено состоянию лирического субъекта. Образ города становится зеркалом его души, где архитектурные детали служат знаками внутренних коллизий.

1.2. Локальный текст Петербурга и Свердловска

В этой части нашей работы мы рассмотрим детальнее понятие городского текста.

Городской текст – это междисциплинарное понятие, а не строго литературоведческое. Его появление связано с семиотикой – наукой, объединяющей лингвистику и общественные науки, рассматривающей различные явления человеческой жизни как некие знаковые системы. В семиотике весь мир, и город в том числе, рассматривается как текст, который обладает собственным языком и который можно «прочитать». Горожане становятся и читателями, и авторами городского текста. Юрий Лотман называет город семиосферой: он является семиотическим механизмом, отображением и генератором культуры. «Город как сложный семиотический механизм, генератор культуры, может выполнять эту функцию только потому, что представляет собой котел текстов и кодов» [33, с. 325]. Отсюда следует, что, находясь в городе, человек постоянно оказывается в ситуации чтения городского пространства. Одним из наиболее очевидных знаков чтения городского текста является его архитектура: даже на уровне лексики и таких слов, как «сталинка», «брежневка», «хрущевка» мы можем увидеть и оценить то, как в различные исторические этапы государство взаимодействовало и планировало будущее города, а также то, как читатели (горожане) интерпретируют городскую действительность. Это же касается и рекламных объявлений: та или иная вывеска могут дать нам представление о культуре в целом.

Развитие идей о семиотике города породило идею «локального текста», обозначающего совокупность мифов, историй, локальных топонимов, образов и практик, формирующих идентичность конкретного места. Локальный текст следует понимать как природное окружение, культурные и исторические аллюзии, в том числе ассоциируемое с местом персонаж общенациональной известности, лингвистические особенности местного говора, городской герб и так далее. Антропологи исследуют «локальный текст», чтобы понять, как жители города конструируют смыслы вокруг своего пространства. Эти идеи нашли широкое отражение во всех областях гуманитарного знания, в том числе в литературоведении.

Локальный текст в филологии – многозначное определение. Под локальным текстом можно понимать отдельно взятое произведение, отображающее типичные черты конкретного топоса. Кроме того, допустимо осмыслять локальный текст как парадигму текстов разных жанров, репрезентирующих определенное место с помощью устойчивых образов и мотивов. По выражению Абашева, под локальным следует понимать тот текст, что «поставлен в соответствие локусу и формируется из его семиотических ресурсов» [1, с. 36].

Как отмечает Н. В. Осипова, «локальный текст тяготеет к мифу как некой архетипической целостности» [40, с. 34]. Это связано с тем, что локальный текст, подобно мифу, представляет собой целостную систему устойчивых смыслов. Текст стремится превратить конкретный город в универсальный символ. Самым репрезентативным примером этого феномена можно считать петербургский текст.

Понимание Санкт-Петербурга, как города, обладающего своей внутренней логикой и устойчивыми мотивами, всегда присутствовало в сознании людей, занимающихся литературой. Например, А. Блок в статье «Судьба Аполлона Григорьева» наблюдает следующую закономерность: «Очевидно, Петербург "Медного всадника" и "Пиковой дамы", "Шинели" и "Носа", "Двойника" и "Преступления и наказания" – все тот же, который внушил вышеупомянутые заметки некоему зеваке и сумбурный роман с отпечатком гениальности – Андрею Белому. Не странно ли все-таки, что об одном и том же думали русские люди двадцатых, тридцатых, сороковых... девяностых годов и первого десятилетия нашего века?» [13].

Впервые в науке попытка объяснить тематическую близость петербургских произведений была сделана Н. П. Анциферовым, который в книге «Душа Петербурга» (1922) поставил вопрос о целостном образе города в литературе [3]. Решающий же вклад в разработку теории внес В. Н. Топоров, чья статья «Петербург и "Петербургский текст" русской литературы» (1984) стала манифестом нового направления. Топоров определяет Петербургский

текст как «гетерогенный текст, в который вписана общая идея, позволяющая реконструировать реализованную в тексте знаковую систему» [12, с. 53]. Согласно Топорову, ключевая особенность петербургского текста состоит в выделении двух основополагающих мифов, парадоксально сосуществующих друг с другом: мифа креативного, о создании города, и эсхатологического мифа, о его гибели. Топоров отмечает, что «не только креативный и эсхатологический мифы возникли одновременно, но и взаимоориентировались друг на друга, каждый выстраивая себя как антимиф для другого» [52, с. 84]. Эта «общая основа» названа Топоровым «сакральной». Именно это мифопоэтическое ядро порождает амбивалентность Петербургского текста, в котором сакральное и инфернальное сосуществуют в неразрывном единстве.

Параллельно Ю. М. Лотман в работе «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» (1984) предложил различать материальный городской текст в виде архитектурного пространства и его символическую интерпретацию в культуре. Особенность Петербурга, по Лотману, состоит в том, что отсутствие длинной истории, присущей, например, Москве, привело к рождению множества мифов. Мифы были призваны создать смысл в месте, где многое казалось бессмысленным, противоречивым и часто парадоксальным. Петербург не просто текст, а место, порождающее эти тексты. Он подчеркивал важность оппозиции естественное/искусственное, как главной смысловой особенности петербургского текста. Петербург – город, созданный вопреки природе и находящийся в борьбе с нею, что дает возможность двойной интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка с другой. Вокруг Петербурга концентрируются эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий.

Объединяя все предшествующие исследования по петербургскому тексту, В. И. Тюпа рассматривает Петербург, как гипертекст. Петербургский корпус текстов представляется им как совокупность разрозненных

произведений, которые благодаря диалогу культур и «памяти жанра» образуют единое нелинейное полотно смыслов. Оно имеет глубоко интертекстуальный характер, где каждый новый текст является звеном в мифологическом осмыслении Северной столицы. В основе Петербургского гипертекста лежит «миф о воплощении Небесного Города», и любое воплощение – это «облечение духовного в плоть, грязь, "топь блат"» (перевод наш. – А. С.) [63, с. 101]. Отсюда напряженность между священным и мирским, характерная для всех частей гипертекста: от «Медного всадника» Пушкина до «Дракона» Замятина.

Важным свойством городского текста является его связь с прошлым. Город существует не только как материальное пространство, но и как носитель культурных смыслов, в котором история, топонимика и материальная среда фиксируют представления сообщества о прошедших событиях. Он закрепляет следы исторических катастроф и социальных кризисов, которые становятся источником мотивов бегства, разрушения, возвращения в прошлое. При этом прошлое в локальном тексте может быть представлено не только как коллективное: оно может быть связано и с индивидуальным опытом, травматическими переживаниями. Городское пространство оказывается соотнесено с личной биографией человека. Именно поэтому его можно рассматривать как особую форму культурной и личной памяти.

Петербургский текст представляет собой наиболее разработанную форму локального текста в русской литературе. Каждый новый текст о Петербурге неизбежно соотносится с предшествующей традицией, вступает в диалог с уже существующими образами города и тем самым поддерживает целостность локального текста.

Вместе с тем, механизмы его формирования не ограничиваются пространствами, обладающими богатой культурной историей. Исследование локального текста оказывается возможным и применительно к городам, чья литературная традиция сложилась сравнительно недавно. Одним из таких примеров является Екатеринбург (Свердловск).

Свердловский текст в современной филологии может быть рассмотрен как одна из разновидностей локального городского текста. В отличие от Петербурга, чей литературный образ давно приобрел статус канонического и мифологически завершенного, Свердловск формируется как локус более поздний, региональный и индустриальный, поэтому его текст не обладает столь же устойчивой литературной традицией.

Историческая специфика Екатеринбурга во многом определяет особенности его литературной репрезентации. Город «был основан <...> как завод-крепость» [20, с. 161] и с самого начала был связан с горнозаводским освоением Урала. Оба города – и Петербург, и Екатеринбург – были проектами петровской эпохи, возникшими как бы «вопреки природы». Однако он принципиально отличается от столичной модели городского образа: если для Петербурга определяющими оказываются мотивы сакральности и мифологической двойственности, то для Екатеринбург более значимыми становятся образы рабочей окраины и уральской повседневности.

Уральская идентичность занимает особое место в формировании свердловского текста. В культурном сознании России территория Урала традиционно осмысливается как пограничная территория между Европой и Азией, как опорный край государства, пространство природной и исторической силы. Эти мотивы оказываются важны и для образа Екатеринбурга, поскольку город включается в этот уральский контекст. Текст строится не только вокруг самого города, но и вокруг его включенности в региональную семиотическую систему.

С начала XX века город переименовали в Свердловск, и он становится одним из крупнейших индустриальных центров. Это обстоятельство формирует особый тип городского образа, в котором подчеркиваются масштаб производства и коллективная трудовая идентичность. Репрезентации Свердловска часто фиксируют именно эту сторону города: так, В. В. Маяковский напишет: «<...> встает новорожденный город Свердлова / Полунебоскребы/ лесами поднял,/ чтоб в электричестве/ мыть вечера <...> »

[35, с. 19]. В литературе эпохи СССР образ города кардинально меняется: «Это вполне мифологическая картина сотворения нового космоса из первозданного хаоса.» [11, с. 163]. При этом советская семантика города не исчерпывается только положительным пафосом индустриализации: в поздней и особенно постсоветской литературе она нередко переосмысливается как утраченная, распавшаяся или противоречивая культурная форма.

Позднесоветский и постсоветский периоды свердловский текст отразил особенно отчетливо – через личный, а не только коллективный опыт. Значительную роль играют представления о городе в его повседневном измерении. Город сохраняется в сознании человека как совокупность мест, наделенных личностным смыслом. Художественный образ Свердловска нередко строится через частные воспоминания, в которых биография личности оказывается неотделимой от биографии самого города. Распад привычной социальной системы среды породили ощущение утраты, которое стало одним из важных мотивов художественного осмысления города. В отличие от петербургского текста, где травматическое начало чаще связано с историческими катастрофами общенационального масштаба, в свердловском тексте оно нередко проявляется через переживание исчезновения знакомого повседневного мира. Память здесь оказывается тесно связана с мотивами заброшенности, разрушения и поиска утраченной идентичности.

На рубеже XX-XXI веков набирают обороты мотивы маргинальности, кризиса и трансформации. Екатеринбург сохраняет отголоски советского индустриального центра, но одновременно начинает восприниматься как город, в котором прошлое не исчезает, а существует в виде культурных наслоений. В литературных практиках это проявляется через внимание к архитектурным остаткам советской эпохи, к заброшенным пространствам, к городским окраинам и к тем зонам, где особенно заметна историческая неоднородность городской ткани.

Таким образом, в литературоведении локальный городской текст можно рассматривать как совокупность литературных произведений, которые

создают образ конкретного города. Необходимыми условиями формирования локального городского текста являются культурная значимость места в широком контексте и общность смысловых установок, в рамках которых сообщество осознает и описывает это пространство. Поскольку локальный городской текст имеет палимпсестную природу, то его можно считать формой культурной и индивидуальной памяти.

Для настоящего исследования это положение имеет особое значение, поскольку в лирике А. Ахматовой и Б. Рыжего город предстает не просто как фон, а как смыслообразующая категория, в которой пространственные образы аккумулируют исторический опыт, личную биографию и культурную идентичность лирического субъекта.

1.3. «Чужое слово» как средство формирования художественного образа в поэзии А. Ахматовой и Б. Рыжего

Говоря о таком явлении, как Петербургский текст или локальный текст другого города, мы неизбежно сталкиваемся с необходимостью изучения интертекстуальности.

Выдвигая тезис о том, что Петербургский текст представляет собой сверхнасыщенную реальность, что немислима «без стоящего за ним целого и, следовательно, уже неотделима от мифа и всей сферы символического» [52, с. 7], В. Н. Топоров таким образом утверждает интертекстуальность как основополагающий принцип его образования. Петербургский текст не был бы выделен, как отдельный феномен русской литературы, если бы те его особенности, что мы выделили в предыдущей главе, не повторялись бы от текста к тексту. Петербургский текст осваивался и развивался посредством регулярного обращения писателей к предшественникам: таким образом складывалась его традиция.

Теория интертекстуальности сложилась под влиянием идей нескольких исследователей: М.М. Бахтина, Ю. Тынянова, Ф. де Соссюра.

В своих работах М.М. Бахтин определяет природу всякого дискурса, как диалогичную. Каждый новый текст был создан как ответ на уже созданные, прочитанные тексты автором, который таким образом вступает с ними в своеобразную связь. Мышление автора строится как внутренний диалог с «чужим словом»: любым высказыванием, мыслью, цитатой, полученными извне.

Именно идея «Чужого слова» нашла яркое отражение в работах Ю. Кристевой, которая ввела понятие «интертекстуальность». Она, а вслед за ней и другие ученые французского структурализма и постструктурализма, определяют: «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [56, с. 429].

В этом ключе интертекстуальность оказывается принципиально важной для осмысления рассматриваемого нами ранее петербургского текста: повторение мотивов, образов и смысловых структур обеспечивает его узнаваемость как особого феномена. Вместе с тем Петербургский текст особенно отчетливо демонстрирует более общий принцип художественного изображения города в литературе: город существует как топос памяти, культурной и индивидуальной, который сохраняет и актуализирует следы предшествующих текстов. В этом смысле интертекстуальность является одним из ключевых механизмов формирования городского образа в литературе в целом, поскольку любое новое описание города неизбежно вступает в диалог с уже сложившейся традицией.

В нашей работе мы не будем рассматривать интертекстуальность также широко, как это делала Ю. Кристева и другие исследователи. Мы сосредоточимся на конкретных, осознанно заимствованных автором интертекстуальных включениях в поэтический текст, который поэт использует для формирования городского образа. В этом контексте под интертекстуальностью мы будем понимать не свойство любого текста отсылать к другим и диалогически с ними взаимодействовать, а цитаты, аллюзии, реминисценции и другие включения «чужого слова».

Среди литературоведов нет универсальной классификации интертекстуальных элементов. Например, П.Е. Бухаркин отмечает, что цитата может в широком смысле пониматься и как синоним интертекстуальности в целом, а также включать в себя понятия прямого цитирования, аллюзии и реминисценции [15]. Некоторые исследователи утверждают синонимичность понятий «аллюзия» и «реминисценция». Проблема установки классификации также связана и с постоянным вхождением в научный дискурс новой терминологии из-за эволюции литературного процесса, например, одним из ярких явлений стал неймдроппинг (от англ. name-dropping, дословно – «бросание имен»), которое обозначает практику использования прецедентных имен собственных.

Ж. Женеттом была предложена классификация разных типов взаимодействия текстов в пяти разных вариантах: интертекстуальность (цитаты, аллюзии и др.), паратекстуальность (заглавие, эпиграф и т. п.), метатекстуальность (комментарий к предтексту), гипертекстуальность (пародирование и переосмысление) и архитекстуальность (жанровая связь текстов) [23, с. 15]. Среди этих видов мы будем обращаться только к первым двум, так как они имеют буквальную словесно-образную форму в художественном тексте и могут однозначно идентифицироваться как сознательное обращение автора к тому или иному тексту. Данная оговорка представляется важной, поскольку для настоящего исследования существенны не все возможные формы текстовых отношений, а прежде всего те, которые поддаются фиксации в конкретном поэтическом материале и могут быть соотнесены с формированием образа города.

Включение «Чужого слова» является ведущим принципом формирования поэтического универсума как у Анны Ахматовой, так и у Бориса Рыжего. Л. К. Чуковская вспоминала слова А. Ахматовой, которая говорила: ««гений... захватчик. Он собирает, выхватывает отовсюду слова, сравнения, образы и т. п. – самые простые и даже иногда никем не замечаемые, но – лучшие... Творчество Пушкина – горн, переплавляющий весь материал,

которым Пушкин пользуется. <...> После “переплавки” получается нечто совершенно новое – чисто пушкинское» [61, с. 243]. Это выражение справедливо можно использовать и по отношению к творчеству этих поэтов.

Одним из первых, отметивших интертекстуальное начало в творчестве А. Ахматовой, стал В. М. Жирмунский. Исследователь обращал внимание на то, что творчество поэтессы сохраняет прочную связь с русской классической традицией, а также с европейской культурой, библейскими и фольклорными источниками.

Библейские аллюзии играют важную роль в творчестве А. Ахматовой. Поэт часто отступает от канонических патриархальных трактовок, смещая фокус внимания с традиционно мужских фигур на глубокие внутренние переживания женщины. В стихотворении «Лотова жена» (1924) поэт отходит от канонической трактовки библейской легенды, фокус которой был сконцентрирован на Лоте, и наделяет женский образ новыми смыслами. Обращение к фигуре жены Лота выступает средством сакрализации и переосмысления индивидуального женского опыта [39].

Р. Д. Тименчик в статье «Чужое слово у Анны Ахматовой» подробно разбирает ее стихотворение «Древний город слово вымер...» (1914), где строчка «Звезд иглистые алмазы» ритмико-фразово воспроизводит реплику Валерия Брюсова «Звезд вечерние алмазы» [49, с. 33]. Подобное интертекстуальное пересечение кардинально меняет восприятие художественного образа: внешне безмятежная лирическая картина христианской гармонии Киева внезапно наполняется подспудным демоническим трагизмом. В результате художественный образ приобретает глубину и становится для читателя откровением тайной, предвоенной тревоги.

Классическими работами по изучению «чужого слова» в творчестве А. Ахматовой можно назвать исследования Р. Тименчика, А. Жолковского, В. Жирмунского, Т. Цивьян, В. Топорова, Л. Гинзбург и многих других ученых.

Интертекстуальные связи в творчестве Б. Рыжего стали одной из главных тем рыжеведения последнего десятилетия. Несмотря на большой

интерес в научной среде, явление «чужого слова» в творчестве поэта по-прежнему остается малоизученным и перспективным направлением. В основном исследователи отмечают его тесную связь с творчеством А. Блока и Г. Иванова, частично отмечают связь с поэзией А. Фета, С. Есенина, И. Анненского, а также родство с поэтами-современниками С. Гандлевским и Д. Новиковым.

Одним из ярких художественных средств Б. Рыжего является включение в поэтическую структуру имен известных писателей, поэтов и друзей. Имя становится своеобразной «цитатой-символом». Характерным примером является стихотворение «До утра читали Блока...» (1997), где уже первая строка содержит прямое упоминание имени Александра Блока. Здесь цитата выполняет аксиологическую функцию: Блок становится воплощением духовной чистоты и красоты, противопоставленных грубой повседневности 1990-х годов. Через обращение к Блоку Б. Рыжий показывает стремление своих героев к идеалу и одновременно осознание невозможности полностью достичь его [59].

Не менее важную роль играют аллюзии – скрытые намеки на известные тексты и образы. В том же стихотворении «До утра читали Блока...» (1997) исследователи отмечают аллюзию на стихотворение Георгия Иванова «Холодно бродить по свету...», где присутствуют строки: «Ты еще читаешь Блока...» [26, с. 279]. Б. Рыжий не воспроизводит текст буквально, но заимствует мотив чтения Блока как состояния человека, еще не столкнувшегося до конца с трагической сущностью бытия. Благодаря этой аллюзии произведение приобретает дополнительный философский смысл: за восхищением блоковской поэзией скрывается предчувствие смерти и экзистенциального кризиса.

Многие стихотворения Рыжего содержат мотивы, восходящие к лирике Георгия Иванова: размышления о смерти, ощущение обреченности, образ звезды как символа одиночества и трагической судьбы человека. В стихотворении «Соцреализм» строки «нет никого, ничего, никогда»

перекликаются с ивановским стихотворением «Хорошо, что нет Царя...» (1930), где звучит похожий мотив пустоты и безысходности. Однако Б. Рыжий переносит этот мотив в советскую и постсоветскую действительность, придавая ему новое историческое содержание.

Реминисценции помогают поэту показать преемственность культурного опыта. Его лирический герой воспринимает себя как часть большой литературной традиции. Поэтому в стихах Б. Рыжего постоянно возникают имена Блока, Иванова, Анненского. В стихотворении «В белом поле был пепельный бал...» поэт обращается к ним напрямую: «Вот и все, я побуду один, / Александр, Иннокентий, Георгий». Эти имена становятся не просто упоминаниями литературных авторитетов, а символами духовных ориентиров, которые помогают герою осмыслить собственную жизнь и судьбу.

Данный обзор показывает, что обращение к культурному наследию занимает важнейшее место как в творчестве А. Ахматовой, так и в поэзии Б. Рыжего. Интертекстуальность выступает не внешним украшением текста, а одним из основных принципов построения художественного мира. Через обращение к предшествующей литературе формируется система ценностей, организуется пространство культурной памяти и выстраивается авторская картина мира.

Выводы к 1 главе:

В параграфе 1.1 мы дали определение понятиям «художественное пространство» и «художественный образ». Эти категории неразрывно связаны друг с другом, так как, с одной стороны, пространство является частью художественного образа, являющего собой картину универсума произведения, а с другой стороны, находит вещественное выражение через систему образов.

Опираясь на представление М. М. Бахтина о хронотопе, художественное пространство мы представляем не только в его материальном воплощении, но

и в связи с временными приметами. Художественное пространство всегда аксиологически заряжено. Во время анализа мы руководствуемся структурно-семиотическим подходом, разработанным Ю. Лотманом и В. Топоровым, в работах которых пространство рассматривается как сложная знаковая система. В практической части нашей работы мы будем фиксировать как разные составляющие художественного пространства функционируют и взаимодействуют друг с другом для того, чтобы сформировать целостную художественную картину.

Поскольку объектом нашего исследования являются городские образы, нами было рассмотрено понятие города с точки зрения семиотики. Город, как феномен жизни, сам по себе является сложным культурным текстом, состоящим из множества знаков. Природа города диалогична: он вступает в диалог с прошлой культурой, человеком, текущим историческим моментом. В поэтическом тексте город будет иметь аналогичные свойства, а кроме того, в силу родовой принадлежности к лирике иметь и свою специфику. Урбанистическое пространство в поэзии всегда представлено читателю сквозь оптику лирического субъекта, оно может быть структурно подвижно в пределах одного текста: варьироваться от макрокосмического, представляя панорамную картину, до фрагментарного образа. Ключевыми понятиями, связанными с городом, являются топос и локус. Топос – абстрактный пространственный концепт, обладающий устойчивым смыслом. Локус – конкретное замкнутое пространство. Они представляют собой важнейшие смысловые и структурные компоненты в описании города.

Тем самым мы утвердили категориальный аппарат нашей работы.

В параграфе 1.2 мы рассмотрели феномен локального текста в русской литературе. Самым ярким иллюстративным примером является петербургский текст. Мы берем за основу представление В. Топорова о том, что Петербург является уникальным топосом, имеющим свой язык и мифологию. Важнейшая составляющая петербургского текста – пространственные отношения, которые выражаются в различных оппозициях: Космос и Хаос, святость и

грех, центр и периферия и т.д. По мысли В. Топорова у петербургского текста нет аналогов ни в одной литературе мира. Мы не опровергаем данное утверждение, однако хотим отметить, что любой культурно-значимый город подталкивает к появлению в литературном творчестве целого пласта произведений, тяготеющих к формированию единого образа, концепта, мифа о себе. Таковым является и город Екатеринбург (Свердловск).

Локальный текст рождается из интертекста, из связи и диалога с предшествующей культурой, что неоднократно подчеркивается в работах В. Топорова, Ю. Лотмана и др. В связи с этим, в главе 1.3 мы обратились к понятию «чужого слова» и интертекстуальности, обозначенных в работах М. М. Бахтина и Ю. Кристевой. Был проведен обзор научной литературы, согласно которой интертекст обозначен как наиважнейший принцип художественной организации поэтических произведений А. Ахматовой и Б. Рыжего.

Исходя из этого, представляется закономерным предположить, что интертекстуальный принцип должен проявляться не только в тематике и образной системе их произведений, но и в конструировании художественного образа города. Следовательно, при анализе городских образов в поэзии А. Ахматовой и Б. Рыжего необходимо учитывать не только непосредственные характеристики изображаемого пространства, но и те интертекстуальные связи, посредством которых данное пространство включается в широкий культурный и литературный контекст.

ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ЛИРИКЕ А. АХМАТОВОЙ И Б. РЫЖЕГО

2.1. Структурные элементы города А. Ахматовой и Б. Рыжего

На основе бинарной типологии Ю. Лотмана, мы можем разложить городское пространство на составляющие, амбивалентных друг другу по какому-либо признаку: вертикальное/горизонтальное, внутреннее/внешнее, свое/чужое. Эти оппозиции несут в себе определенные ценностные ориентиры и культурные смыслы. Заданная система пространственных координат структурирует художественное пространство и определяет функцию его локусов. [34, с. 229]

Город в поэтических мирах А. Ахматовой и Б. Рыжего часто представлен в наборе повторяющихся локусов, мотивов и деталей. Одним из ярких примеров является локус аллеи.

Появление образа аллеи в стихотворениях А. Ахматовой не случайно. Часть своей жизни поэт прожила в Царском селе: сначала с семьей в 1893-1906 годах, в ее детство и юность, а затем с 1911 по 1916 вместе с мужем Н. Гумилевым. Аллея часто используется в атрибутивном словосочетании вместе с прилагательными «липовая» или «царскосельская». Локус аллеи появляется уже в ранней лирике и будет появляться в стихотворениях на протяжении всего ее творческого пути.

В творчестве поэта локус аллеи имеет несколько коннотаций. Аллея может быть представлена как фрагментировано представленная картина счастливой жизни юной лирической героини:

Заболеть бы как следует, в жгучем бреду
Повстречаться со всеми опять,
В полном ветра и солнца приморском саду
По широким *аллеям* гулять [7, с. 388].

Однако еще с раннего этапа творческого пути этот локус будет наделяться особым, сакральным смыслом. Так, в стихотворении «Весенним

солнцем это утро пьяно...» (1911г.) перед нами представлена насыщено детализированная картина, отражающая зарождение чувства влюбленности лирической героини. Вместе с тем, это яркое и приятное чувство обманчиво, и контрастирует с предчувствием смерти в последних строках стихотворения:

И радуют пестреющие клумбы,
И резкий крик вороны в небе черной,
И в глубине *аллеи* арка склепа. [7, с. 16]

Аллея предваряет склеп, является дорогой к месту захоронения. Будучи локусом горизонтальным, аллея несет в себе идею о некотором пути. Перемещение по аллее символизирует движение во времени. Если в раннем творчестве эта идея только намечается, то на позднем этапе этот образ уже представлен идейно завершенным:

<...> И помнят царскосельские *аллеи*
Легчайший шаг и тихий голос мой.
А я не помню – я в гостях у смерти
Была так долго и так много раз,
Что верьте мне теперь или не верьте [7, с. 685].
Здесь все меня переживет,
Все, даже ветхие скворешни
И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелет <...>
И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога не скажу куда...
Там средь стволов еще светлее,
И все похоже на *аллею*
У царскосельского пруда [7, с. 694].

Локус аллеи у А. Ахматовой обладает собственной памятью. Если лирический субъект стихотворений А. Ахматовой – тот, кто истерзан тяжелой судьбой, потерял память и уже не может перечислить все те испытания, что

выпали на долю, то аллея в этом случае еще хранит воспоминания о лучших днях. Она является медиатором между двумя мирами: земной и загробной жизнью, прошлым и реальностью. В то же время, она является репрезентацией райского места, ассоциируемое с юностью. В особенно трагических стихотворениях, мы можем увидеть, как локус аллеи становится частью мотива о потерянном рае:

От дома того – ни щепки,
Та вырублена *аллея*,
Давно опочили в музее
Те шляпы и башмачки.
Кто знает, как пусто небо
На месте упавшей башни,
Кто знает, как тихо в доме,
Куда не вернулся сын [7, с. 476]

Аллея, как часть городского пространства, является важной и для поэтики стихотворений Б. Рыжего. Это можно заметить, проведя анализ частотности употребления слова с помощью Национального корпуса русского языка: из 467 опубликованных текстов в 19 содержится данное слово, что составляет чуть менее 5% от общего числа [36]. Это подтверждает его аксиологическую значимость.

Локус аллеи в стихотворениях Б. Рыжего является местом эмоционально напряженных сцен, как правило связанных с любовными и экзистенциальными переживаниями лирического героя:

В *аллее* вечернего парка
ты гневно сняла сапожок,
чтоб вытряхнуть снег, — как подарка,
я ждал нашей встречи, дружок [42, с.74]
Ты помнишь темную *аллею*,
где мы на лавочке сидели,
о чем — не помню — говоря? [42, с. 12]

В *аллее* городского сада
сказала, бантик теребя:
«Я не люблю тебя, когда ты
такой, Борис». [42, с. 322]

В поздних стихотворениях аллея также, как и у А. Ахматовой, становится не просто фоновым элементом, а локусом-символом:

Вот мы и вышли в осень из кинозала
и зашагали по
длинной *аллее* жизни. Оно про лето
было кино, про счастье, не про беду [42, с. 255].
<...>Я пройду по *аллее*
до конца, а потом оглянусь [42, с. 258].

Аллея также, как и у А. Ахматовой, связана с передвижением. Она становится метафорой жизненного пути и местом, где разворачиваются важные биографические моменты. Б. Рыжий также использует образ аллеи как места застывшего мгновения, покоя. Вместе с тем, данный локус может быть вписан в городскую среду с иной стратегией:

Я по листьям сухим не бродил
С сыном за руку, за облаками,
Обретая покой, не следил,
Не *аллеями* шел, а дворами. [42, с. 335]

Возвышая образ аллеи, Б. Рыжий вводит его для контраста с собственным жизненным путем. Даже если лирический герой оказывается в данном локусе, он не может духовно с ним соединиться, так как заключенные в нем смыслы не находят отражения жизни героя. Он чужой в этом, пребывание в локусе аллее сопряжено с возникновением чувства пустоты.

Аллея часто сопряжена с образом тени. Роль данного образа широко изучена на поэтическом материале А. Ахматовой [16]. Тень выступает как двойник героини, который остался в прошлом, или как преследующий призрак умерших, соединяя мир живых с миром воспоминаний. Этот мистицизм

рождает мотив двойничества:

И неоплаканною тенью
Я буду здесь блуждать в ночи,
Когда зацветшею сиренью
Играют звездные лучи [7, с. 428].
Все мне видится Павловск холмистый,
Круглый луг, неживая вода,
Самый томный и самый тенистый,
Ведь его не забыть никогда [7, с. 459].
<...> И даже собственную тень,
Всю искаженную от страха,
И покаянную рубаху,
И замогильную сирень [7, с. 510].

Однако образ тени также частотный и у Б. Рыжего:
А я, оставшись тенью потускневшей,
еще немного послоняюсь тут,
все вспомню: свет палящий, мрак крошечный
в пустом дворе под вопли радиолы [42, с. 315].
И, этой сложной теме
верны, мы до сих пор, сбежав из школы,
в тени стоим там, тени [42, с. 342].
Мы исчезаем, легкие как тени,
в цветах сирени [42, с. 167].

Образ тени связан с состоянием двойственности, неустойчивости и расщепления. Она является не только знаком сумеречности пространства, но и выступает как знак двойничества. Появление этого мотива в поэзии Б. Рыжего обусловлено двойным взглядом на мир лирического героя, где реальность одновременно и обесценивается, и сакрализуется. Герой разрывается между миром рабочей окраины и своим внутренним тонким чувственным миром. Этот внутренний сдвиг ведет к появлению тени в

городском пространстве.

Не менее важным локусом городского пространства у поэтов является кладбище. Танатологические мотивы в целом являются важной составляющей их образного строя, что не раз становилось предметом исследования разных ученых [17; 44].

В творчестве А. Ахматовой кладбищенский локус претерпевает эволюцию от романтического представления о смерти до философского осмысления. Он является многогранным символом, в котором отражаются мотивы памяти, утраты, вечности, трагедии:

На Казанском или на Волковом
Время землю пришло покупать.
Ах! под небом северным шелковым
Так легко, так прохладно спать [7, с. 217].
Я места ищу для могилы.
Не знаешь ли, где светлей? [7, с. 75]
Или сядем на снег примятый
На кладбище, легко вздохнем,
И ты палкой чертишь палаты,
Где мы будем всегда вдвоем. [7, с. 297]
И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет. [7, с. 331]

Также, как и аллея, кладбище – место границы, отделяющее жизнь от смерти. Оно становится элементом мотива двойничества, олицетворяющего внутренний раскол и надлом в душе лирической героини:

И женщина какая-то мое
Единственное место заняла,
Мое законнейшее имя носит,
Оставивши мне кличку, из которой

Я сделала, пожалуй, все, что можно...

Я не в свою, увы, могилу лягу [7, с. 258].

Важным элементом самоидентификации лирического субъекта А. Ахматовой является создание автомифа о себе, как о пророке, трагической «царскосельской грешнице», заступницей народа своей эпохи. С помощью образа могил и других мортальных деталей поэт делает акцент на роковой судьбе загадочности и пророческом даре:

О, горе мне! Эти могилы

Предсказаны словом моим [7, с. 369].

В поэтической системе координат Б. Рыжего кладбище становится местом, отражающим панораму бытия. Характерным для него является перечисление:

Мимо больницы, *кладбища*, тюрьмы пойду-пойду по самому по краю.

Прикуривая, спичку поломаю на фоне ослепительной зимы.

Вот Родина. Моя, моя, моя [42, с. 234].

Мимо *кладбища*, цирка, острога

вез меня молчаливый дебил [42, с. 256].

Приходите из тюрем, вставайте с могил,

возвращайтесь из наглой Москвы [42, с. 184].

Как и для А. Ахматовой, лирическому герою Б. Рыжего свойственно тяготение к смерти. В отличие от ахматовской героини, здесь он не драматизирует свой уход. Герой Б. Рыжего воспринимает себя одновременно и маленькой частью мира, где смерть идет рука об руку с жизнью, и тем, кто не нашел своего места. Поэтому смерть им воспринимается как логическое завершение своего жизненного пути.

Мой жалкий прах советую зарыть

На безымянном кладбище свердловском [42, с. 215].

Договоримся так: когда умру,

ты крест поставишь над моей могилой [42, с. 8].

Интерес представляет стихотворение «...Я часто дохожу до храма»

(1996). В этом стихотворении герой делится с читателем своими мыслями о жизни, вводя в повествование образы храма и могилы. Свое циничное отношение к религии он объясняет чувством одиночества и боли. Бренность бытия порождает глубокий душевный надлом и чувство вины. Стихотворение имеет своеобразную композицию: первая и последняя строки отражают друг друга: ««...Я часто дохожу до храма// с моей могилы возвратясь». Таким образом, представление о целостности жизни и смерти, как составляющих бытия, отражается им и в построении текста.

Обращение к данному тексту продуктивно и потому, что в нем мы можем увидеть и другой пространственный образ – небо. Ю. Лотман называл небо ключевой границей между художественным и мифологическим пространством. Он отмечал, что в неестественном, созданным вопреки природе городе небо становится продолжением этой борьбы, контрастируя с урбанистической каменностью.

Мы можем наблюдать это свойство у обоих поэтов: на фоне города небо становится пространством мечты, надежды, отдушины, успокоения, вечности:

Со мною только небо это
и полупьяный нищий сброд [42, с. 90].

Над домами, домами, домами
голубые висят облака –
вот они и останутся с нами
на века, на века, на века [42, с. 76].

Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый под городом лес,
Ночью блещет созвездьями новыми
Глубь прозрачных июльских небес [7, с. 254].

Город в поэтических системах обоих поэтов может быть представлен фрагментом, через взгляд из окна. Окно выступает границей между внутренним миром дома и внешним миром города. Взгляд из окна на улицу часто подчеркивает изоляцию лирического героя, расстояние между ним и

миром. Лирический субъект становится героем-свидетелем, героем-наблюдателем:

Приморские порывы ветра,
И дом, в котором не живем,
И тень заветнейшего кедра
Перед запретнейшим окном... [7, с. 811].

А одна сумасшедшая липа
В этом траурном мае цвела
Прямо против окна, где когда-то
Он поведал мне, что перед ним
Вьется путь золотой и крылатый,
Где он Вышнею волей храним [7, с. 751].

О, сколько раз вот здесь я холодела
И кто-то страшный мне кивал в окне [7, с. 714].

А в ту минуту за плечом моим
Мой бывший дом еще следил за мною
Прищуренным, неблагоклонным оком,
Тем навсегда мне памятным окном [7, с. 588].

Город может частично вторгаться на территорию дома. Например, у А. Ахматовой это может быть изображено, как ветви деревьев или ветер пересекают оконную раму.

У Б. Рыжего внешнее попадает внутрь через звук:
Как пел пропойца под моим окном!
Беззубый, перекрикивая птиц,
пропойца под окошком пел о том,
как много в мире тюрем и больниц [42, с. 111].

Несмотря на существующую границу в виде окна, песня пропойцы проникает в дом и напоминает герою о качестве внешней среды. Таким образом барьер не спасает полностью героя от осознания: «И понял я: свободы в мире нет/ и не было, есть пара несвобод» [42, с. 111].

Таким образом, на основе методологии Ю. Лотмана о пространственных оппозициях нами были проанализированы единицы урбанистической среды А. Ахматовой и Б. Рыжего. Было выявлено, что конкретный элемент среды выполняет одинаковую функцию у выбранных поэтов. Тем не менее, их семантическое наполнение различается и может иметь свои оттенки ввиду различия эстетической и аксиологической установок.

2.2. Город как топос памяти и травмы

Анализируя особенности пространственных элементов города А. Ахматовой и Б. Рыжего, мы увидели, что рождение каждого из них случается на границе чего-либо. Аллея становится метафизическим пространством между настоящей и потусторонней жизнью, тень – между реальностью и воспоминаниями, кладбище – граница между миром живых и мертвых, небо граничит с землей и становится местом Космоса. Восприятие города также может проходить сквозь какую-либо границу, например через оконную раму. Это подтверждает мысль Ю. Лотмана о том, что граница является смыслопорождающим механизмом конфликта произведения. Она становится проекцией внутренних изменений лирического сознания [34, с. 230].

Изобилие приграничных элементов городского пространства в нарратологической стратегии поэтического высказывания свидетельствует о том, что граница выступает как структурирующий прием для репрезентации памяти и травмы. Граница создает переходы между сферами опыта и тем самым выделяет места, где пробуждаются память и травматическое переживание.

Процесс осмысления прошлого А. Ахматовой как правило сопровождается передачей пейзажных зарисовок городской жизни:

Я буду помнить звездный кров

В сиянье вечных слав

И маленьких баранчуков
У черноколых матерей
На молодых руках [7, с. 655].

Феномен города является важнейшей составляющей ее восприятия. Это можно заметить в ее короткой автобиографии: «Мои первые воспоминания – царскосельские: зеленое, сырое великолепие парков, выгон, куда меня водила няня, ипподром, где скакали маленькие пестрые лошади, старый вокзал и нечто другое, что вошло впоследствии в "Царскосельскую оду» [///]; «В Ташкенте я впервые узнала, что такое палящий жар, древесная тень и звук воды» [9, с. 23].

Воспоминания у нее носят чувственно-образный характер, поэтому в художественном и мемуарном письме город выступает как составляющая конструкта памяти, через который организует восприятие мира. Это фиксирует не столько события и объективную реальность, сколько его переживание субъектом, благодаря чему город у А. Ахматовой становится формой личной и культурной ретенции.

В философии А. Ахматовой любой город имеет свою историю и предназначение. Мы это видим в стихотворениях, описывающих городское пространство иных городов, помимо Петербурга:

Пустых небес прозрачное стекло,
Большой тюрьмы белесое строенье
И хода крестного торжественное пенье
Над Волховом, синеющим светло.
Сентябрьский вихрь, листья с березы свежав,
Кричит и мечется среди ветвей,
А город помнит о судьбе своей:
Здесь Марфа правила и правил Аракчеев [7, с. 206].

Город, будучи топомосом памяти, имеет двойную функцию: он одновременно хранит индивидуальные воспоминания и вписывает их в культурно-исторический пласт. Для А. Ахматовой город – хранилище

культурной памяти. Петербург у нее представлен, как многослойный палимпсест, где архитектурные и природные локусы отражают и личную, и общественную трагедию. А. Ахматова тяжело переживала смену эпох. Это проявилось и в ее творчестве.

Мы можем увидеть, как пространство Серебряного века, с присущим ему царским величием, пытается просочиться в канву настоящего города:

Годовщину последнюю празднуй –
Ты пойми, что сегодня точь-в-точь
Нашей первой зимы – той, алмазной –
Повторяется снежная ночь [7, с. 446].

Включение пограничных локусов зарождает в стихотворении появление второго мира. Мотив двоемирия, упомянутый нами ранее в предыдущем параграфе, проявляется как конфликт мира реального и прошлого.

Образы Царского села играют важную роль в воссоздании в памяти лирической героини картины минувшей жизни:

Все души милых на высоких звездах.
Как хорошо, что некого терять
И можно плакать. Царскосельский воздух
Был создан, чтобы песни повторять [7, с. 372]

Образ города, горячо ей любимого, сталкивается с историческими катаклизмами:

Тот город, мной любимый с детства,
В его декабрьской тишине
Моим промотанным наследством
Сегодня показался мне [7, с. 417]
Тот август, как желтое пламя,
Пробившееся сквозь дым,
Тот август поднялся над нами,
Как огненный серафим <...>
Что случилось с нашей столицей,

Кто солнце на землю низвел? [7, с. 248]

Так личное переживание входит в коллективную культурную память, где личное горе соединяется гибелью имперской эпохи.

У обоих поэтов граница функционирует как место повторного переживания. Это соотносится с представлениями о «репетиции травмы» в нарративе, где граница – ключевая точка регенерации воспоминания [62]. С момента появления очертаний определенной границы: буквальной, пространственно-выраженной, или смысловой, проявляющейся как стык оппозиций, запускается механизм регенерации памятного или травмирующего опыта. Например, в стихотворении «Птицы смерти в зените стоят...» (1941) граница задана вертикальной оппозицией неба и земли:

Как на влажном балтийском дне
Сыновья его стонут во сне,
Как из недр его вопли: «Хлеба!»
До седьмого доходят неба...
Но безжалостна эта твердь [7, с. 403].

Стон поднимается из глубины к небу, но не находит ответа. Вертикальная граница становится механизмом переживания. В пространстве между дном и небом рождается настоящее, которое удерживает состояние горя.

«Филологи, изучавшие творчество А. Ахматовой, единодушны в том, что для нее причина воспоминаний и необходимость помнить – обостренное чувство долга поэта перед ушедшими в иной мир» [51, с. 363]. Это же высказывание будет справедливо и по отношению к Б. Рыжему. В своем единственном интервью, которое он успел дать при жизни, Б. Рыжий говорит: «Вот это мой двор, мой дом, где я прожил свою лучшую половину жизни – я прожил здесь десять лет... Что еще? Ну и тут поумирала, наверное, большая часть моих любимых людей» (Интервью с Борисом Рыжим, 21.01.2000, URL: <https://yandex.kz/video/preview/12179114518426520894> (дата обращения: 29.06.2026)).

Герой Б. Рыжего существует «на краю». Амбивалентность городской среды выражается в оппозициях детства/зрелости, поэт/бандит, менты/воры, жизнь/смерть, свой/чужой. У Рыжего граница чаще проходит через индустриальные ландшафты.

В отличие от А. Ахматовой, ставшей свидетелем роковых происшествий XX века, жизнь Б. Рыжего не была омрачена катаклизмами такого масштаба. Тем не менее, они оба застали момент исчезновения старого государства и появление нового. Для творчества Б. Рыжего смена исторического периода стала причиной рефлексии событий советского прошлого и поиска нового смысла в современности.

В 1991 г. Свердловск переименовали в Екатеринбург, вернув старое имя. Б. Рыжий тем не менее продолжает использовать прежнее название. Как нам кажется, советское имя города стало для него знаком утраченной целостности мира, в котором прошло его детство и формировалась личность. Со сменой времени возникает хаос и информационный шум, который он сознательно отторгает таким образом.

В городское пространство через границу будут проникать фрагменты минувших дней. Атрибуты советского времени, использованные поэтом, помогают раскрыть мотив потерянного детства:

Окраина стройки *советской*,
фабричные красные трубы.
Играли в душе моей детской
Еременко медные трубы [42, с. 276].
Где ж *песни* ваши, *флаги красные*,
вы сами – пьяные, прекрасные –
меня берущие на плечи? [42, с. 91].

Время детства противопоставляется им современному городу:
Стоит за душою пацан, ненавидящий школу,
водка в подъезде, бичи... Но до этого было
дачное детство и скрип деревянного пола,

и откровенья с кровавою пастью камина,
сказки и прочее [42, с. 184].

В некоторых стихотворениях Б. Рыжий поднимает проблему послевоенного времени. Он вписывает в городской пейзаж калек, как тени войны. Удивительно то, что лирический герой Б. Рыжего достаточно остро воспринимает эту тему. «От людей, переживших травму, она путем интериоризации может передаваться их потомкам, воспринимающим ее как собственный опыт». [62] Это мы можем наблюдать в некоторых его стихах.

Так, в стихотворении «В черной арке под музыку инвалида» (1996) лирический герой, попадая в пространство арки дома, наблюдает, как человек с инвалидностью музицирует, рассчитывая на подаяние. Из слов героя читатель понимает, что инвалидность была получена из-за войны:

Сколько песен написал нам Исаковский,
сколько жизней эти песни поломали.

Дай, Господь, нам не создать стихов и песен,
чтоб под песни эти ноги отрывало [42, с. 17].

Лирический герой чувствует странное чувство вины и жалости к этому человеку. Он говорит своей спутнице:

Допивай скорей, мой ангел, кока-колу,
в арке холодно, и запах – что в трактире.
Слишком жалобно – а я как будто голый,
как во сне кошмарном, нет – как в страшном мире [42, с. 17].

Пространство арки в этом стихотворении служит границей между трагическим прошлыми и настоящим. Просьба к спутнице покинуть место означает желание выйти из пространства, которое воскрешает травматическую память о военном опыте, увечьях и утратах.

Вышесказанное подтверждает то, что граница является важнейшим смыслопорождающим механизмом, структурирующим художественное пространство и репрезентирующим память и травму в поэтическом тексте. Пограничные локусы и детали городского пейзажа фиксируют субъективное

переживание и запускают процесс обращения к прошлому.

2.3. Петербургский миф и его трансформация в стихах Б. Рыжего

Объединяющим началом в поэзии А. Ахматовой и Б. Рыжего является особый тип отношений с городом, при котором лирическое «я» мыслится как составляющая урбанистического пространства. Само существование личности оказывается неотделимым от его географии. Эта укорененность не носит патриотическое чувство, а имеет онтологический характер. Город как будто сам выбирает его, предопределяет модус переживания времени, памяти и собственной смерти.

У Ахматовой данный фатум оформляется через приобщение к Петербургскому мифу. В. Топоров считал, что на творчестве А. Ахматовой закончилось формирование Петербургского текста. По его мнению, она синтезировала всю предшествующую традицию и создала канонический образ города. «Поэма без героя» стала вершиной Петербургского текста и подвела черту его культурной мифологии. [52, с. 354]

Как мы отмечали ранее, важными в ее городе становятся граница и дуальность. Это находит отражение и в ее Петербургском мифе. По наблюдению Е.С. Ботановой его особенность интерпретации в том, что «этот город существует под знаком «Беды» и знаком «Славы»» [14]:

В городе райского ключаря,
В городе мертвого царя [7, с. 43]

Город предстает как царство белой ночи – пограничного состояния между сном и явью. Город с его белой ночью превращает реальный мир в царство иллюзий и обрекает на ощущение жизни как ада:

И время прочь, и пространство прочь,
Я все разглядела сквозь белую ночь [7, с. 98].
На свиданье с белой ночью
Скоро я от вас уеду.

Знаю все ее уловки –

Как она без солнца светит,

Что она в себе таит [7, с. 54]

Основой мифопоэтического Петербург составляет мотив гибнущего города. Одним из основных эсхатологических мифов Петербурга В. Топоров выделял наводнение. Похожие мотивы звучат и у А. Ахматовой:

В последний раз мы встретились тогда

На набережной, где всегда встречались.

Была в Неве высокая вода,

И наводненья в городе боялись [7, с. 94].

Мотив гибели города под водой обретает глубоко личное звучание. Водная катастрофа смыкается с катастрофой души.

Нева становится активным участником драмы лирической героини. Она символизирует грозную силу, что вторгается в судьбу. Вместе с тем она становится проводником в иную реальность. В поэтическом мире А. Ахматовой Нева ассоциирована со Стиксом, рекой забвения и перехода в царство мертвых:

Был блаженной моей колыбелью

Темный город у грозной реки [7, с. 205].

Вода, несущая гибель, становится условием обретения вечности. Перейдя через нее, героиня оказывается в пространстве, где время утрачивает власть.

Неразрывное слияние с городом находит в стихах и обратную сторону. Петербург А. Ахматовой глубоко амбивалентен. Он предстает не только как дом, но и пространство его потери. Город оборачивается для лирической героини тюрьмой:

За то, что мы остались дома,

За то, что город свой любя,

А не крылатую свободу,

Мы сохранили для себя

Его дворцы, огонь и воду [7, с. 348].

И мы забыли навсегда.

Заключены в столице дикой,

<...> В кругу кровавом день и ночь

Долил жестокая истома... [7, с.348].

В этом оказывается парадокс ахматовской приверженности городу: любовь к нему оборачивается добровольным отказом от свободы, а пребывание в нем – своеобразной формой искупления.

Другим показательным примером амбивалентной природы ахматовского Петербурга становится локус сада. Для А. Ахматовой сад – это Эдем, место приобщения к вечному, где можно постичь истину. Но еще сад становится местом теней, пространством темноты. В стихотворении «Летний сад» (1959) осязаемые детали оказываются зыбкими, а его подлинные обитатели тени:

И замертво спят сотни тысяч шагов

Врагов и друзей, друзей и врагов.

И шествию теней не видно конца

От вазы гранитной до двери дворца.

Там шепчутся белые ночи мои

О чьей-то высокой и тайной любви.

И все перламутром и яшмой горит,

Но света источник таинственно скрыт [7, с.589]

Важнейшей чертой Петербургского мифа становится его включенность в литературную традицию. Создавая образ города, А. Ахматова вписывает его в уже существующий петербургский текст, который складывался с начала XIX века:

Самый черный и душный самый –

Это город Пиковой Дамы [7, с. 784].

Это двуступище емко вмещает в себя ее представление о Петербурге, как о городе рока, судьбы, мистики. Пушкинский текст становится ключом для

понимания природы города.

По свидетельству И. Фаликова, Б. Рыжий посетил Петербург впервые в 1994 г. [55] С тех пор он посещал множество раз. Петербург для Бориса Рыжего был чужим пространством во всех отношениях: в его «петербургских» произведениях основной темой лирического переживания выступает невозможность обретения поэтического пристанища.

Одной из основных проблем рыжеведения является утверждение корпуса его петербургских стихов. Дело в том, что город часто лишен у него своих особых узнаваемых черт. Понимание того, что событие происходит в Санкт-Петербурге, приходит тогда, когда обращаемся к иным источникам: воспоминаниям знакомых Б. Рыжего, его личным письмам и дневниковым записям.

Петербург начинает появляться в его творчестве сразу после первого посещения. С середины 1990-х появляются ряд стихотворений: «Я скажу тебе тихо...», «Бледный всадник», «Петербург», «Вдоль канала». Город представлен здесь больше в интимно-лирическом интерьере и становится фоном для любовной коллизии героя, хотя и не лишен экзистенциальных размышлений. Герой Б. Рыжего ступает на петербургскую территорию и обращается к его образам для поиска самого себя и места в мире. «Обсидиан Невы», «рыжий конь» и «бледный всадник», «каменный град» с его львами, статуями, что «милее людей», выступают свидетелями неустанных поисков героем самого себя, действующими «лицами» или «адресатами» его посланий, нарядными же «фасадами, садами» оттеняется его бесприютность:

Отголоски советского прошлого видны и здесь: город болезненно колеблется между образами прошлого и настоящего:

в Ленинграде – скажу – в Петербурге

над черной рекой» [42, с. 255].

Это ты, Ленинград,

Это ты, Петербург –

рай мой призрачный, ад,

лабиринт моих мук [42, с. 31].

В стихотворении «Петербург» (1995) поэт обращается к городу с тревожным монологом. Он прибегает к использованию почти гротескных образов, которые рождаются из сознания героя от боли и растерянности:

Фонари – чья рука

их сорвет, как цветы? [42, с. 31]

Крыши домов и дворцов полны безумцев, что «с ума посходили» [42, с. 31]. Образ Петра I предстает в неожиданном облики:

словно бык, раздувал

ноздри Петр, да туман

как камень тесал [42, с. 31].

Лирический герой мечется между разными ролями, пытаясь убежать от самого себя и от неумолимого времени. Он хочет замереть и стать камнем, раствориться в образе города:

Дай я камнем замру –

на века, на века...

Дай с дождями рыдать

на плече у тебя [42, с. 31].

Городские детали Петербурга становятся знаками внутреннего мира героя. Они отражают полную потерю ориентиров:

Когда идешь вдоль черного канала

куда угодно, мнится: жизни мало,

чтоб до конца печального дойти [42, с. 64].

Петербург выступает сценой, где герой остается один:

Как хочется на эти вот ступени

сесть и уснуть, обняв свои колени.

Как страшно думать в нежный этот час:

какая боль еще разбудит нас [42, с. 64].

Рыжий вступает в диалог с готовым Петербургским мифом, переосмысляя его составляющие. В отличие от А. Ахматовой, Петербург

Б. Рыжего не представлен сакральным городом, вбирающим историческую память. Лирический герой становится внешним наблюдателем, оказавшимся одновременно и в «раю», и в «аду». Он также амбивалентен, но двусмысленность его образов отражает суть внутреннего конфликта лирического героя. Петербургские стихи становятся полем культурной и экзистенциальной рефлексии.

Родной же город Б. Рыжего и его лирического «я» изначально лишен культурной ауры. Это промышленная окраина, «безликий район Вторчермета», который не вписан в литературный канон. Эта «непоэтичность» становится для Б. Рыжего опорой: он сознательно мифологизирует Свердловск, конструируя его образ как пространство, где индустриальный ландшафт оказывается единственно возможной формой существования поэзии в постсоветскую эпоху.

Исследователи отмечают, что в ранних стихотворениях начала 1990-х годов образ Свердловска у Б. Рыжего «далек от обретения целостного индивидуального облика» [5, с. 94]. В последующих текстах образ Свердловска усложняется и обретает новые грани. Он предстает то как «культурная пустыня», в которую заброшен поэт, то как сказочное место, хранящее детские воспоминания. Рыжий обращается к опытам освоения петербургского мифа за тем, чтобы деконструировать его и утвердить ценность иного, периферийного пространства, где его собственная биография «поэта-бандита» оказывается неразрывно спаяна с образом города.

Подобно мифу Петербурга, бытие Свердловска существует на грани катастрофы. По выражению И. Б. Ничипорова: «Урбанистическая эсхатология обретает у Рыжего социально-историческое измерение, отражает характерный для героя и его современников комплекс переживаний *fin de siecle*» [38]:

Век на исходе. Скоро календарь

сойдет на ноль, как счетчик у таксиста [42, с. 200].

Пространство Свердловска буквально само себя подталкивает к гибели. Этот мотив хорошо виден в стихотворении «Костер» (1993):

Огромный город летом – что костер,
огонь в котором – пестрая одежда
и солнце. Нищие сидят
на тротуарах в черных одеяньях.
И выглядят как угли [42, с. 57].

Этот мотив обреченности отражен и в многообразии танатологических образов, встроенных в описание города:

висит звезда над одинокой крышей,
сребря кресты могильные антенн [42, с. 71].

Рыжий переносит двойственность петербургского мифа в свердловское пространство и наполняет особым содержанием. С одной стороны, это город-пустыня, заброшенная и оторванная от центра, а с другой, сказочное пространство. Амбивалентность Свердловска проявляется в постоянном сталкивании оппозиций. Например, в стихотворении «Отрывки» (1993) город сравнивается с полусъеденным лососем на дне консервной банки, где Христа приняли бы за панка:

Огромный город – церкви, зданья, банки –
(где я всю жизнь нежданный гость)
похож на полусъеденный лосось,
чьи ломти спят на дне консервной банки.
Ну а Христа здесь приняли б за панка...
И каково лохматому б пришлось:
не отберешь же у собаки кость,
тем паче если ты противник палки [42, с. 58].

Характерной чертой Свердловска является мотив «искусственного», созданного вопреки природе. Индустриальный ландшафт воспринимается одновременно и как монументальная, грандиозная картина, и как акт насилия над природой. Как и Петербург, Свердловск обладает градостроительной монументальностью, но она носит совсем иной характер:

Зависло солнце над заводами,

и стали черными березы.

...Я жил тут, пользуясь свободами

на смерть, на осень и на слезы.

Спецухи, тюрьмы, общежития,

хрущевки красные, бараки,

сплошные случаи, события,

убийства, хулиганства, драки [42, с. 95].

Свердловское пространство как бы давит над героем, оно «сильнее» его:

Но можно выйти в улицу и встать

над допотопной рыжеватой лужей,

и прошептать «я никому не нужен»,

в лицо извне глядящего отца,

и ждать ответа, или ждать конца.

Вот-вот начнется плесневая стужа.

Здесь трудно жить, когда ты безоружен.

А день в Свердловске тяжелей свинца [42, с.118].

Еще одной характерной чертой Свердловска, как особого города, является его слияние с автомифом самого поэта. Б. Рыжий сознательно конструирует образ поэта-бандита. Этот миф, как замечает Т. Арсенова, «мифологизирует и романтизирует безликий промышленный район Вторчетмета» [5, с. 100]. Город становится действующим лицом биографии: он определяет судьбу героя, его социальный опыт и поэтический голос. В одном из последних стихотворений «Городок, что я выдумал и заселил человеками...» (2001) город оказывается плодом воображения поэта, а его «барахление» – следствие расщепления лирического «я». Город и лирический субъект здесь взаимно порождают друг друга.

Безусловно, по своему масштабу и культурному весу свердловский текст, созданный Б. Рыжим, не может сравниться с петербургским, который складывался на протяжении столетий. Б. Рыжий не ставил перед собой столь

амбициозную задачу. Тем не менее, ему удалось привнести в образ Свердловска принципиально новые смыслы.

Пространство Свердловска строится на тех же фундаментальных оппозициях, что и Петербург. Эсхатологический миф здесь проявляется не в стихийных бедствиях, а в техногенных образах. Подобно Петербургу, он представляет собой место между сном и реальностью. Петербургский миф жестко привязан к конкретным локусам: Обводный канал, Фонтанный дом, Васильевский остров и др. Б. Рыжий переносит этот принцип в Свердловск, создавая особый образ района Вторчетмета. Судьба лирических героев Б. Рыжего и А. Ахматовой привязаны к координатам города, они чувствуют себя «голосом» этого места.

2.4. Интертекстуальность в моделировании городского пространства

Использование интертекстуальных включений как инструмента создания глубоко личного, мифологизированного городского пространства характерно в равной степени как для А. Ахматовой, так и Б. Рыжего.

Долгое время в науке господствовало представление о цитатной природе акмеистического текста: всякое слово или словосочетание, написанное акмеистами, трактовались как отсылка к чужому тексту [48, с. 69]. А. Г. Найман иронично называл это «охотой за цитатами», отмечая, что результаты такого сопоставления зависят больше от эрудиции исследователя, чем от реального авторского замысла. Поскольку на раннем этапе творческого пути А. Ахматова была представителем данного направления, то эта мысль экстраполировалась и на ее произведения. Безусловно, данная модель анализа не может объяснить подлинную глубину ее таланта и справедливо считается примитивной в современном литературоведении.

Сама А. Ахматова категорически не принимала идею о том, что ее поэзия – это конструкция из «чужих слов». Для нее оригинальность и

неповторимость были важнейшим критерием. Она стремилась к тому, чтобы каждое слово в ее стихах было «своим» и стояло на своем месте. Поэт не отрицала роль литературных влияний, однако, согласно ее воззрениям, истинного гения от профана отличает вдумчивое и аккуратное обращение с «чужим словом», трансформируя иной текст таким образом, чтобы он стал «своим».

А. Ахматова очень строго относилась к своей поэзии, а «обнаружение реминисценций всегда огорчало ее» [48, с. 310]. Она могла удалять строки, которые напоминали ей о стихах Пушкина или Мандельштама, даже если это совпадение было случайным. Ее целью было утверждение полной независимости своего текста.

Тем не менее, ее поэзия не лишена интертекстуальности. Как метко заметила Инна Лиснянская, она скорее подобна «шкатулке с тройным дном» [31]. За внешней простотой и ясностью скрываются сложные смысловые пласты, требующие дешифровки.

В отличие от творчества А. Ахматовой, поэзия Б. Рыжего в изобилии представляет примеры прямой цитатности чужих произведений. Из-за этого в научном дискурсе существует вопрос о причислении Б. Рыжего к ряду постмодернистов. В нашем представлении, Б. Рыжий не может быть вписан в этот круг, или как минимум он не успел состояться как постмодернист при жизни, в связи с принципиальной разницей в этических и эстетических установках. Б. Рыжий не теряет искренности, а использует «чужое слово» как строительный материал своего поэтического мира.

Целью нашей работы не является обнаружение всех интертекстуальных включений в поэтическом тексте поэтов. Здесь мы проведем анализ общих черт, схожих по своей функции, и их роль в механизме воссоздания городской образности.

Самой очевидной формой «чужого слова» является эпиграф к тексту. Эпиграф – элемент рамочной композиции произведения, который графически отделен от основного текста, но формирует читателю установку на

определенное эстетическое восприятие и задает горизонт ожидания. В. Е. Хализев отмечает, что эпиграфы подчеркивают открытость границ текста и его соотнесенность с произведениями других авторов и эпох, иногда в ироническом ключе. [57, с. 241]

Роли эпиграфов в творчестве А. Ахматовой посвящены отдельные научные работы [58]. Их использование к текстам поэт начинает еще с первого опубликованного стихотворения в сборнике «Вечер» (1912), и по мере развития своего таланта начинает прибегать к этому приему все чаще.

Эпиграфом к сборнику *Anno Domini* (1921-1922) стала тютчевская строка «В те баснословные года» [54, с. 114]. Формально она принадлежит перу Ф. И. Тютчева, но скорее всего А. Ахматова заимствует ее у А. Блока: данная строка в стихотворении «Прошли года, но ты все та же» (1906) тоже вынесена эпиграфом.

Стоит обратиться к первоисточнику. Основная идея стихотворения «Я знал ее еще тогда» (1861) – превращение утраченной любви в легенду. Строка «баснословные года» означает время, ставшее преданием. Блок в «Прошли года, но ты – все та же» использует ее, чтобы доказать обратное – чувство не угасло. В «*Anno Domini*» А. Ахматова применяет формулу к городу: довоенный Петербург становится недостижимой легендой, а нынешняя «дикая» Москва – изгнанием.

Еще один яркий пример эпиграфа А. Ахматовой – стихотворение «Я пришла к поэту в гости...» (1914). Формально в тексте отсутствует отдельный эпиграф, вся его структура представляет собой прямой поэтический ответ на мадригал, написанный Блоком для А. Ахматовой в трехтомном издании, которое он ей подарил. Действие происходит в Санкт-Петербурге, «у морских ворот Невы» – в доме Блока. Заимствование здесь структурное: отвечая Блоку, А. Ахматова сохраняет тот же поэтический метр, в котором был написан его мадригал. Она буквально говорит с ним на его родном языке, вплетая форму его текста в свой собственный.

В стихотворениях Б. Рыжего использование эпиграфов не столь широко,

как у А. Ахматовой. Тем не менее, этот факт не умаляет их роль в авторском тексте. Так, к стихотворению «Когда сырой поднимется туман» (1995) Б. Рыжий оставляет два эпиграфа:

Злой чечен ползет на берег...

Лермонтов

Про себя я молился за смелых...

Анненский [42, с. 20].

Строки позаимствованы из стихотворений «Казачья колыбельная песня» М. Лермонтова и «Старые эстонки» И. Анненского. Эпиграфы из Лермонтова и Анненского задают читателю определенный настрой для восприятия города Рыжего. Он воспринимается как место, где уже присутствуют и война, и нравственная вина, и внутренняя молитва о спасении. Лермонтовская строка приносит мотив внешней угрозы, а анненская – мотив совести и беспомощного сострадания. Вместе они делают городской пейзаж местом испытания души. Поэтому город в стихотворении Б. Рыжего кажется одновременно воздушным и призрачным, но под этой легкостью ощутима тень насилия и исторической боли.

Диалог Б. Рыжий выстраивает не только с классиками, но и поэтами-современниками. Так, например, А. Леонтьеву он посвящает целое стихотворение с названием «Сентиментальное послание А. Леонтьеву. В город Волгоград, дабы он сие на музыку положил и исполнял на скуке под гитару». Эпиграфом к стихотворению становится сама фраза Леонтьева:

В бананово-лимонном Петрограде

А. Леонтьев [42, с. 169]

Цитата является уже позаимствованной у А. Вертинского строкой «В бананово-лимонном Сингапуре». Используя его, Б. Рыжий играет с ожиданиями читателя: то, что должно было быть представлено как легкомысленный, декоративный город оказывается серым и опустошенным Ленинградом, наполненным маргинальными персонажами:

Вот водка и свежее сало, конфеты и лучший коньяк.

Как будто вам этого мало? Вам девушек надо никак?

Менты, очищая газоны от бомжей, два трупа найдут.

Поплачут прекрасные жены. И хачиков в дом приведут [42, с. 169].

Одним из видов включения интертекста является своеобразный «диалог» с поэтами. А. Ахматова и Б. Рыжий могут вводить в городское пространство фигуру реально жившего поэта, брать его цитату из существующего текста, полемизировать с ним – и все это будет конструировать образ города.

Широко известен тот факт, что на ранних этапах творчества Б. Рыжий вдохновлялся В. Маяковским [29]. Он заимствует у него манеру письма с гротескными футуристическими образами. Под влиянием Маяковского, город в ранних стихах Б. Рыжего приобретает иногда антропоморфные черты «адища города».

В одном из его стихотворений мы обнаруживаем отсылку на «А все-таки» (1914):

Я вышел в улицу. Квартал,
ко рту прижав платочком осень,
ребенком нежным крепко спал [42, с. 71].

Еще одной фигурой, к которой обращался Б. Рыжий, был О. Мандельштам. Диалог с Мандельштамом у Б. Рыжего часто строится как развитие или переосмысление мандельштамовского сюжета. В стихотворении «С плоской «Примой» в зубах: кому в бровь, кому в пах» мы обнаруживаем прямую цитату:

На такси до родимых трущоб доберусь,
попрошу, чтобы ждали внизу.
Из подъезда немытого гляну на двор,
у окна на минуту замру.
Что-то слишком расширился мой кругозор,
а когда-то был равен двору [42, с. 184].

Рыжий вводит цитату Мандельштама:

Мне на плечи бросается век-волкодав,

я сжимаю от боли виски.

Приходите из тюрем, вставайте с могил,

возвращайтесь из наглой Москвы [42, с. 184].

Включение цитаты при описании городского пространства является способом осмысления собственного исторического опыта через призму чужого поэтического слова. «Век-волкодав» – метафора враждебного времени.

Б. Рыжий поддерживает диалог не только с классиками, но и с современниками. Он может вступать в полемику и переосмысливать, часто иронически, их слова. Например, Б. Рыжий использует формулу Д. Самойлова в своем стихотворении следующим образом:

Восьмидесятые, усатые,

хвостатые и полосатые.

Трамваи дребезжат бесплатные.

Летят снежинки аккуратные [42, с.200].

Ритмико-синтаксическая модель Д. Самойлова («Сороковые, роковые,/ Свинцовые, пороховые...») наполняется совершенно иным, бытовым и даже абсурдным содержанием. Вместо трагической военной эпохи перед нами предстает советское время восьмидесятых, переданное через сниженные, почти гротескные образы. Так поэт иронически переосмысляет ностальгический пафос, вписывая узнаваемый поэтический штамп в пространство своего города, где высокое сталкивается с бытовым.

На протяжении всего своего творческого пути Б. Рыжий «поддерживал диалог» с А. Блоком. Он использует его, уже ставшей хрестоматийной, строку для описания города:

Аптека, фонарь, незнакомка –

не вытравить этот пейзаж [42, с. 299].

Образ Блока появляется в городских реалиях, например на похоронах:

И красив как бог

на краю могилы

Александр Блок –

умный, честный, милый [42, с. 135].

Использование блоковской цитаты и его фигуры в пространстве города, как и во многих других случаях использования Б. Рыжим «чужого слова», является попыткой вписать себя в определенный круг классиков и подчеркнуть принадлежность к традиции. Блоковская строка, ставшая хрестоматийным знаком ускользающей, призрачной реальности, накладывает на город Б. Рыжего мистический и меланхолический оттенок, уподобляя его блоковскому Петербургу – городу-тайне.

Очень частый стилистический прием у Б. Рыжего – это введение в текст эксплицитной цитаты на фоне деромантизирующего контекста. Заимствуя от А. Блока строки «Сын Человеческий не знает, / Где приклонить ему главу», мы находим два случая ее употребления:

Две сотни счетчик намотает, –

очнешься, выпятив губу.

Сын человеческий не знает,

где приклонить ему главу [42, с. 103].

Но все равно, кино кончается,

и все кончается на свете:

толпа уходит, и валяется

сын человеческий в буфете [42, с. 41].

Осовремененное «чужое слово» создает большой контраст с грубой действительностью, и это столкновение оказывает эмоциональное воздействие на читателя.

Примечательно то, что и А. Ахматова, и Б. Рыжий вдохновлялись одним кругом поэтов – А. С. Пушкиным, И. В. Анненским, А. А. Блоком и многими другими. В их творчестве удивительно то, что поэты с большой регулярностью использовали одни и те же источники для цитирования. Вышеупомянутая строфа Тютчева «В те баснословные года» используется Б. Рыжим как

заглавная в одном из своих стихотворений.

А. Блок, как и для Б. Рыжего, был для А. Ахматовой чрезвычайно важной, почти сакральной фигурой. Она вводит его в петербургское пространство:

И в памяти черной пошарив, найдешь
До самого локтя перчатки,
И ночь Петербурга. И в сумраке лож
Тот запах и душный и сладкий.
И ветер с залива. А там, между строк,
Минуя и ахи и охи,
Тебе улыбнется презрительно Блок –
Трагические тенор эпохи [7, с. 204].

Фигура поэта вписывается в сумрачную атмосферу петербургской ночи, где становится символом города эпохи Серебряного века.

В одном из своих стихотворений А. Ахматова видоизменяет фразу А. Блока:

Он прав – опять фонарь, аптека,
Нева, безмолвие, гранит...
Как памятник началу века,
Там этот человек стоит –
Когда он Пушкинскому Дому,
Прощаясь, помахал рукой
И принял смертную истому
Как незаслуженный покой [7, с. 198].

Включение блоковских урбанистических образов служит для того, чтобы включить А. Блока в петербургский ландшафт. Поэт становится неразделим с городом, представленным «постаментом» для него. Так, А. Блок становится частью петербургского мифа.

Еще одним поэтом, которого Ахматова вписала в пейзаж города, стал А. С. Пушкин. Пушкин, чья юность также прошла в Царском Селе, появляется

перед нами в виде лицеиста:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.
Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни [7, с. 74].

Ахматова насыщает конкретные царскосельские локусы пушкинским присутствием, которое остается слышимым спустя столетие. Здесь отобразились особенности восприятия Пушкина А. Ахматовой. Для нее он и живой человек, и великий русский гений. Предметные детали, «треуголка» и «том Парни», работают как реликвии, вещественные следы пребывания в этом месте, что превращает Царское Село в почти священное место.

Диалог с пушкиным не будет переставать до конца ее жизни. Во многих ее стихах звучат отголоски его стихотворений.

Помимо самих писателей, А. Ахматова и Б. Рыжий вводят в канву лирического повествования персонажей иных произведений. Одним из ярких примеров такого героя, являющимся сквозным в его творчестве, стал милицáнер, позаимствованный у Дмитрия Пригова:

Вот идут гурьбой милицанеры –
все в огнях
фонарей – игрушки из фанеры
на ремнях [42, с. 129].

В тексте Пригова милицанер представлен как абсурдный персонаж, «носитель идеи небесной государственности и медиатор между государством земным и небесным» [45]. Эта фигура олицетворяет государственный контроль и власть. У Б. Рыжего образ милицанера сохраняет иронию и гиперболизацию, однако он уже лишен прежних тоталитарных черт.

Милищанер становится частью свердловского ландшафта, деталью неуютного мира Б. Рыжего. В стихотворении «Ночь. Звезда. Милищанеры» (1997) образы сотрудников правоохранительных органов использованы для того, чтобы подтвердить статус поэта:

А, пустяк, – сказали только,
выключая ближний свет, –
это пьяный Рыжий Борька,
первый в городе поэт [42, с. 129].

Милищанская фигура работает на создание мифа о самом поэте. Их узнавание утверждает Б. Рыжего в городе, как гения места.

Для обоих поэтов был характерен прием перевоплощения. А. Ахматова использует мифологические и библейские образы, а также другие источники, для того чтобы начать говорить от их лица. Исследователи называют это приемом «маски», который вообще был характерен для поэтов Серебряного века. Эпоха модерна подталкивала творцов к преодолению своей человеческой ограниченности. Тем самым выйдя за грань своего облачения лирический герой мог предстать в ином амплуа.

Прием «маски» у А. Ахматовой находит более сложное выражение, чем у Б. Рыжего. Если Б. Рыжий примеряет на себя чей-то образ буквально, то у А. Ахматовой ее личность расслаивается и подменяется другой.

Наиболее развернутое и теоретически богатое воплощение этого приема видно в «Поэме без героя» (1940-1962). Структурообразующим в поэме стал мотив маскарада. Вместо приглашенных гостей к лирической героине приходят Фауст, Дон Жуан, Дапертутто, Дориан, Иоканаан, которые символизируют грешную и беззаботную юность. Пространство маскарада имеет конкретное узнаваемое пространство Петербурга.

Лирическая героиня в этом маскараде выступает и как хозяйка, и как одна из своих масок. Над ее кроватью висят три портрета в ролях:

Справа она – Козлоногая, посередине – Путаница,
слева – Портрет в тени.

Одним кажется, что это Коломбина,
другим – Донна Анна (из «Шагов Командора») [8, с. 416].

Из этих масок наиболее значима Донна Анна. Донной Анной одновременно является и Ольга Судейкина, которой А. Ахматова дает эту роль, и сама Анна. А. Ахматова надевает на себя маску героини блоковского стихотворения о Петербурге. Все действие разворачивается в петербургском топосе Серебряного века: Фонтанный дом, кафе «Бродячая собака», набережные. А. Ахматова называет себя античным хором:

Я же роль античного хора
На себя согласна принять... [8, с. 417].

Приведенный выше ряд ситуаций обращения к «чужому слову» далеко не ограничивается только этими примерами. Каждый из этих образцов демонстрирует определенную функцию в создании образа города.

В обоих случаях заимствования несут цель включения себя в литературную традицию, однако образы города, оформленные интертекстуальными включениями, приобретают разный вид. «Чужое слово» в лирике А. Ахматовой работает на углубление сакральной ауры Петербурга. Использование Б. Рыжим цитат и аллюзий носит иной характер: подчеркивает диссонанс между литературной традицией и грубой свердловской современностью.

Выводы ко 2 главе:

В параграфе 2.1 мы разобрали элементы городского пространства, составляющих его структуру. Пользуясь представлениями Ю. Лотмана о бинарных оппозициях, мы выделили наиболее часто встречающиеся в текстах А. Ахматовой и Б. Рыжего локусы по типу их вертикальной/горизонтальной организации. Было установлено, что определенные локусы и образы города выполняют для них схожие функции. Горизонтальные локусы, аллея и кладбище, служат «срединным» местом между двумя мирами. В пространстве аллеи часто возникают образы теней. Тень передает состояние двойничества,

расщепление личности. Тень у А. Ахматовой представляет собой двойника или призрака прошлого, а у Б. Рыжего – знак внутреннего раскола, обусловленного невозможностью найти свое место. Небесное пространство становится для обоих местом, контрастирующим с городом и вступающим в противоречие с его каменной безжизненностью. Окно выступает границей между внутренним и внешним миром, фиксирует изоляцию лирического героя и позицию наблюдателя.

В параграфе 2.2 мы продолжаем расширять представление о роли границы в поэтическом тексте и выявляем одну из ее функций – репрезентация памяти и травмы. Наличие пограничных локусов свидетельствует о переходе между сферами опыта, где рождается воспоминание и травматическое переживание. А. Ахматова и Б. Рыжий оба застали перемену исторических эпох, что отразилось ими на описании образа города. Город А. Ахматовой выступает как палимпсест, в который вписаны личная и историческая память. Город Б. Рыжего хранит образ утраченной целостности, а индустриальные ландшафты становятся местом рефлексии о пережитой истории.

В параграфе 2.3 мы перешли от рассмотрения города, как феномена в общем, к конкретным двум воплощениям – Петербургу и Свердловску. Отталкиваясь от работ В. Л. Топорова о петербургском тексте, мы оперируем понятием «петербургский миф», как об устойчивом культурном и литературном концепте, описывающим Санкт-Петербург в ряде устойчивых черт и мотивов. А. Ахматова, как продолжатель традиций, наделяет Петербург противоречивыми чертами ада и рая, Космоса и Хаоса, жизни и смерти, свободы и тюрьмы. Б. Рыжий вступает в диалог с петербургским мифом, но осмысляет его иначе. Петербург для него является чужим пространством, оно становится полем для экзистенциальной рефлексии. Вместе с тем, поэт создает уникальный свердловский текст, мифологизируя индустриальную окраину и конструируя ее образ на тех же оппозициях, на которых существует Санкт-Петербург. Эсхатологические мотивы, лежащие в основе петербургского текста, также находят отражение в пространстве Свердловска, однако

катастрофа, преследующая город, уже не природная, а техногенная. Город становится продолжением автомифа Б. Рыжего о бандите-поэте.

В параграфе 2.4 на различных примерах из поэтических текстов А. Ахматовой и Б. Рыжего мы рассматриваем, как интертекстуальные включения разного рода могут влиять на восприятие и внешний облик образа города. Эпиграфы, вынесенные перед текстом у А. Ахматовой и Б. Рыжего, предопределяют то, как стоит воспринимать городское пространство в конкретном стихотворении. У Б. Рыжего эпиграф может нести совсем иной характер, тем самым он заведомо дает ложное впечатление об атмосфере города. Оба поэта вступают в диалог и вводят в городское пространство фигуры писателей и поэтов. А. Блок становится их общим вдохновителем. Ввод в пространство города того или иного поэта необходимо им для того, чтобы подчеркнуть свою принадлежность к литературной традиции. Общим стилистическим приемом у А. Ахматовой и Б. Рыжего становится перевоплощение в какое-либо амплуа, «надевание маски». Данный прием позволяет конструировать образ-легенду о себе.

Таким образом, в практической части нашей работы было установлено, что образы города в поэзии А. Ахматовой и Б. Рыжего схожи друг с другом по принципу своей организации:

1. Город имеет амбивалентную природу и строится вокруг пространственных оппозиций, которые создают смысловой каркас образа.
2. Оппозиции города рождают места «границы». Граница в городском пространстве А. Ахматовой и Б. Рыжего выполняет роль репрезентации памяти и травматичного опыта. Места границы актуализируют у лирического героя память о личной и исторической утрате, фиксирует разрыв эпох.
3. Родной город имеет конкретное выражение в виде Петербурга и Свердловска. Оба города превращаются в мифопоэтическое пространство.

4. Предыдущие положения определяют создание городского образа с помощью обращения к «чужому слову». А. Ахматова и Б. Рыжий описывая городское пространство, вводят отсылки к предшествующей литературной традиции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе была рассмотрена тема сходств и различий образов города в поэзии А. Ахматовой и Б. Рыжего. В ходе работы были выделены основные свойства городского пространства в лирическом тексте, после чего на поэтическом материале двух поэтов были проанализированы их типологические свойства.

Обращаясь к научной литературе, мы утвердили категориальный аппарат нашего исследования. Опираясь на работы М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана и В. Н. Топорова, мы определили художественное пространство, как единство временных и пространственных примет, отражающие авторский замысел и ценностные установки через знаковые формы. Особенностью городского пространства является его диалогичность: связь с культурой и человеком. Образ города в поэтическом тексте субъективен, зачастую представлен фрагментарно и подчинен ассоциативному потоку сознания лирического героя. Для анализа городской образности нами были введены рабочие понятия «топос» и «локус». Следовательно, под образом городского пространства мы понимаем совокупность художественно освоенных локаций и деталей, которые выступают формой воплощения представлений об универсуме лирического субъекта и его внутреннего мира.

Кроме того, нами был рассмотрен феномен локального текста. В литературоведении локальный текст представляет собой парадигму произведений, объединенных устойчивыми мотивами и образами, формирующих целостностное представление об облике конкретного города. Для возникновения локального текста должны выполняться следующие условия: во-первых, город должен быть культурно значимым в общенациональном плане, во-вторых, тексты должны иметь общие смысловые установки, в рамках которых авторы и читатели узнают и описывают место.

В работах В. Н. Топорова петербургский текст обозначен как уникальный феномен русской литературы, не имеющий аналогов. Тем не менее, многие исследователи развивают идеи Топорова и пытаются осмыслить

локальные тексты других городов, одним из которых стал Свердловск. Обращение к данному понятию обусловлено тем, что в ряде научных трудов творчество Анны Ахматовой и Бориса Рыжего рассматриваются с точки зрения текстов, формирующих локальный текст родного города. Данное представление помогает нам расширить поле для литературоведческого анализа.

Также мы проанализировали работу Ю. Кристевой об интертекстуальности, что связано с общей особенностью творчества Анны Ахматовой и Бориса Рыжего – регулярном обращении к «чужому слову». Тема интертекстуальных связей в творчестве поэтов широко изучается. Анализ источников показал, что использование разных видов интертекстуальных включений становится важным смыслообразующим механизмом конструирования художественного мира.

Нами выдвинуто предположение, что эта стратегия будет проявляться и в моделировании городской образности, поскольку город для А. Ахматовой и Б. Рыжего был важной частью их творческой идентичности.

В практической части нашей работы мы разобрали четыре основные составляющие образа города Ахматовой и Рыжего.

Было подтверждено представление Ю. Лотмана о том, что художественное пространство можно представить в виде ряда бинарных оппозиций. На основе этой типологии мы выделили несколько часто встречающихся локусов в лирике Ахматовой и Рыжего: аллея, кладбище, небо, окно. Данные локусы образуют пространственную и, вместе с тем, смысловую границу стихотворения. Помимо этого, был выявлен общий часто используемый образ – тень.

Анализ показал, что данные пограничные локусы выполняют функцию репрезентации памяти и травмы, отражая переход между прошлым и настоящим, личным и коллективным.

Города, которые описывают в своих текстах А. Ахматова и Б. Рыжий, являются реально существующими, и эти города – Санкт-Петербург и

Свердловск. А. Ахматова наследует традицию петербургского мифа, в то время как Б. Рыжий обращаясь к нему, мифологизирует собственный город с помощью свойств, что лежат в основе петербургского текста.

Диалогичная природа города как явления и палимпсестный характер локального текста диктуют включение сложных межтекстовых связей в каждом новом художественном тексте о городе. «Чужое слово» вступает в диалог с авторским высказыванием и обогащает образ городского пространства дополнительными смыслами. Вписываясь в текст нового произведения, они образуют интертекстуальное поле. Эта закономерность в полной мере проявляется в творчестве как Анны Ахматовой, так и Бориса Рыжего. Оба поэта, обращаясь к образу города, актуализируют «чужое слово», будь то через эпиграфы, цитаты, реминисценции, введение имен предшественников или прием поэтической маски.

Подводя итоги работы, мы можем определить сходство и различие образов города А. Ахматовой и Б. Рыжего.

Главное сходство заключается в принципах его функционирования и семиотической организации. Петербург А. Ахматовой и Свердловск Б. Рыжего:

- Представляют собой города, созданными вопреки природы. Монументальный и грозный образ города противопоставляется природным началам.
- Выступают как хранилище воспоминаний и травматических переживаний.
- Персонифицированы и обладают антропоморфными качествами.
- Неотделимы от личности героя и составляют основу его личности.
- Воссоздаются через интертекстуальные стратегии.
- Обладают амбивалентной природой, совмещают черты реального и ирреального города, живого и мертвого.

Однако мы не можем назвать их идентичными друг другу в связи с рядом серьезных различий:

- Эстетическая дистанция между поэтами в способах изображения города. Петербург А. Ахматовой – это возвышенный, сакральный город, а Свердловск Б. Рыжего – индустриальный, периферийный.
- Разница в характере мифологизации города. А. Ахматова продолжатель традиции петербургского мифа, в то время как Б. Рыжий сам его создает.
- Масштаб травматического переживания, заключенном в образе города. Петербург А. Ахматовой пережил революцию и войну, из-за чего образ города складывается более драматично. Город хранит не только личную, но и историческую память о трагедии целого народа. Свердловск скорее является скорее местом экзистенциального одиночества лирического героя.
- Различные способы введения интертекста. Б. Рыжий напрямую заимствует чьи-либо цитаты, образы. У А. Ахматовой заимствование скрытое, переработанное.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абашев, В. В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. В. Абашев. – Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2000. – 404 с.
2. Анисимов, Н. О. Город и миф / Н. О. Анисимов, В. Г. Туркина, Г. Н. Калинина // Наука. Искусство. Культура. – 2023. – № 2 (38). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gorod-i-mif> (дата обращения: 21.06.2026).
3. Анциферов, Н. П. Душа Петербурга / Н. П. Анциферов ; гравюры на дереве А. П. Остроумовой-Лебедевой. – Петербург : Брокгауз-Ефрон, 1922. – 227 с.
5. Арсенова, Т. А. Динамика образа окна в поэтическом мире Бориса Рыжего / Т. А. Арсенова // Борис Рыжий: поэтика и художественный мир : сб. науч. ст. и докл. / под ред. Н. Л. Быстрова, Т. А. Арсеновой. – Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2015. – С. 81–112.
6. Арьев, А. Ю. Блок, Иванов, Рыжий / А. Ю. Арьев // Russian Literature. – 2010. – Vol. LXVII-I, Special Issue: Boris Rizij. – P. 13–22.
7. Ахматова, А. А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения, 1904–1941 / А. А. Ахматова ; сост., подгот. текста, коммент. Н. В. Королевой. – Москва : Эллис Лак, 1998. – 966 с.
8. Ахматова, А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Ахматова ; сост., подгот. текста и примеч. В. М. Жирмунского. – Ленинград : Советский писатель, 1976. – 560 с.
9. Ахматова, А. А. Стихотворения. Поэмы / А. А. Ахматова. – Москва : Эксмо, 2023. – 608 с. – (Библиотека всемирной литературы).
10. Базиева, Г. Д. Интертекст как духовное пространство культурной памяти / Г. Д. Базиева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 5-2 (83). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekst-kak-duhovnoe-prostranstvo-kulturnoy-pamyati> (дата обращения: 21.06.2026).
11. Барковская, Н. В. Архитектурные образы в литературном пространстве Екатеринбурга / Н. В. Барковская, Л. Д. Гутрина // Филологический класс. – 2025. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ar>

[hitekturnye-obrazy-v-literaturnom-prostranstve-ekaterinburga](#) (дата обращения: 21.06.2026).

12. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.

13. Блок, А. А. Судьба Аполлона Григорьева / А. А. Блок // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова : [сайт]. – URL: http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1_915_sudba_ap_grigoryeva.shtml (дата обращения: 15.06.2026).

14. Ботанова, Е. С. Образ Петербурга в лирике А. А. Ахматовой / Е. С. Ботанова // Известия Самарского научного центра РАН. – 2008. – № 6-2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-peterburga-v-lirike-a-a-ahmatovoy> (дата обращения: 30.06.2026).

15. Бухаркин, П. Е. О функции цитаты в повествовательной прозе / П. Е. Бухаркин // Вестник ЛГУ. Сер. 2. – 1990. – Вып. 3. – С. 29.

16. Виленкин, В. Образ «тени» в поэтике Анны Ахматовой / В. Виленкин // Вопросы литературы. – 1994. – № 1. – С. 57–76.

17. Владимирова, Н. В. «Погибший Париж» и «траурный» Петербург в единстве художественного сознания А. Ахматовой / Н. В. Владимирова // Национальные приоритеты России. – 2011. – № 1 (4). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pogibshiy-parizh-i-traurnyy-peterburg-v-edinstve-hudozhestvennogo-soznaniya-a-ahmatovoy> (дата обращения: 30.06.2026).

18. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – 2-е изд. – Ленинград : Советский писатель, 1974. – 408 с.

20. Голомидова, М. В. Екатеринбург – Свердловск – Екатеринбург: образ города в динамике топонимического текста / М. В. Голомидова // Слово.ру: Балтийский акцент. – 2023. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekaterinburg-sverdlovsk-ekaterinburg-obraz-goroda-v-dinamike-toponimicheskogo-teksta> (дата обращения: 21.06.2026).

21. Дозморов, О. В. Герой на грани последнего решения / О. В. Дозморов // Борис Рыжий: поэтика и художественный мир : сб. науч. ст. и докл. / под ред.

Н. Л. Быстрова, Т. А. Арсеновой. – Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2015. – С. 129–140.

22. Еременко, Е. Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе / Е. Г. Еременко // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. – 2012. – № 6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnost-intertekst-i-osnovnye-intertekstualnye-formy-v-literature> (дата обращения: 21.06.2026).

23. Женетт, Ж. Палимпсесты: литература во второй степени / Ж. Женетт. – Москва : Наука, 1982. – 213 с.

24. Жирмунский, В. М. Творчество Анны Ахматовой / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1973. – 184 с.

25. Жулькова, К. А. О лирике Бориса Рыжего: мотивы смерти / К. А. Жулькова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение. – 2020. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-lirike-borisa-ryzhego-motivy-smerti> (дата обращения: 30.06.2026).

26. Иванов, Г. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1 : Стихотворения / Г. Иванов. – Москва : АО «Согласие», 1994. – 655 с.

27. Казарин, Ю. В. Внутренний мир и миры Бориса Рыжего / Ю. В. Казарин. – Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2018. – 234 с.

28. Казарин, Ю. В. Внутренний и внешний мир поэта Бориса Рыжего / Ю. В. Казарин, И. К. Мухина // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. – 2017. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vnutrenniy-i-vneshniy-mir-poeta-borisa-ryzhego> (дата обращения: 21.06.2026).

28. Казанцев, А. Г. Формы и приемы осуществления саморефлексии в поэзии Бориса Борисовича Рыжего / А. Г. Казанцев // Вестник ЧелГУ. – 2012. – № 23 (277). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formy-i-priemy-osuschestvleniya-samorefleksii-v-poezii-borisa-borisovicha-ryzhego> (дата обращения: 21.06.2026).

29. Комаров, К. М. «Маяковский – вот это да...». Борис Рыжий и Владимир Маяковский / К. М. Комаров // Знамя. – 2026. – № 2. – URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=9653> (дата обращения: 21.06.2026).

30. Кравцова, А. А. Имплицитная цитата в стихотворении А. Ахматовой: к проблеме пушкинского текста / А. А. Кравцова // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2020. – № 3 (88). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/implitsitnaya-tsitata-v-stihotvorenii-a-ahmatovoy-k-probleme-pushkinskogo-teksta> (дата обращения: 21.06.2026).

31. Лиснянская, И. Л. Шкатулка с тройным дном: об Ахматовой / И. Л. Лиснянская. – Москва : Пушкинский фонд, 1995. – 181 с.

32. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха : пособие для студентов / Ю. М. Лотман. – Ленинград : Просвещение, 1972. – 271 с.

33. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2000. – 704 с.

34. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 1998. – С. 221–239.

35. Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 9 : Стихотворения 1928 года / В. В. Маяковский ; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1958. – 702 с.

36. Национальный корпус русского языка. Поэтический корпус : [сайт]. – URL: <https://ruscorpora.ru/> (дата обращения: 15.06.2026).

37. Непомнящих, Н. А. Мотив воли к смерти в творчестве Бориса Рыжего / Н. А. Непомнящих // Сибирский филологический журнал. – 2017. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-voli-k-smerti-v-tvorchestve-borisa-ryzhego> (дата обращения: 30.06.2026).

38. Непомнящих, Н. А. Мотив воли к смерти в творчестве Бориса Рыжего / Н. А. Непомнящих // Сибирский филологический журнал. – 2017. – № 2. –

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-voli-k-smerti-v-tvorchestve-borisa-ryzhego> (дата обращения: 30.06.2026).

39. Петрова, П. В. Аллюзия как средство сакрализации женского опыта в творчестве Хильды Дулитл и Анны Ахматовой: компаративный анализ / П. В. Петрова // Вопросы науки и образования. – 2018. – № 7 (19). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/allyuziya-kak-sredstvo-sakralizatsii-zhenskogo-opyta-v-tvorchestve-hildy-dulitl-i-anny-ahmatovoy-komparativnyy-analiz> (дата обращения: 20.06.2026).

40. Приходченко, И. О. Локальный текст провинциальной литературы: к вопросу об определении понятия и истории изучения / И. О. Приходченко // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2023. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lokalnyy-tekst-provintsialnoy-literatury-k-voprosu-ob-opredelenii-ponyatiya-i-istorii-izucheniya> (дата обращения: 21.06.2026).

41. Роднянская, И. Б. Художественное время и художественное пространство / И. Б. Роднянская // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 9 : Аббасзадэ – Яхутль. – Москва : Сов. энцикл., 1978. – Стб. 772–780. – URL: <https://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9/ke9-7721.htm> (дата обращения: 15.06.2026).

42. Рыжий, Б. Стихи. 1993–2001 / Б. Рыжий ; изд. сост. и подгот. Г. Ф. Комаров. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 2015. – 369 с.

43. Сардалова, Л. Р. Художественная образность в поэтическом тексте и способы ее выражения / Л. Р. Сардалова, А. А. Мусаева // Гуманитарные и социальные науки. – 2021. – № 6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-obraznost-v-poeticheskom-tekste-i-sposoby-ee-vyrazheniya> (дата обращения: 15.06.2026).

44. Семина, А. А. Резонанс трагического звучания: поэзия Георгия Иванова и рецепции Бориса Рыжего / А. А. Семина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2017. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rezonans>

(дата обращения: 21.06.2026).

45. Словарь терминов московской концептуальной школы / сост. и авт. предисл. А. Монастырский ; худож. А. Бондаренко. – Москва : Ad Marginem, 1999. – 224 с.

46. Субботина, Т. В. Локус, топос, урбоним, микропоним: к вопросу о содержании пространственных понятий / Т. В. Субботина // Вестник ЧелГУ. – 2011. – № 24. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lokus-topos-urbanim-mikrotoponim-k-voprosu-o-soderzhanii-prostranstvennyh-ponyatiy> (дата обращения: 21.06.2026).

47. Тамарченко, Н. Д. Теория литературы : учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений : в 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Академия, 2004. – 512 с.

48. Темненко, Г. М. Анна Ахматова: опыты интертекстуальных и имманентных прочтений : монография / Г. М. Темненко. – Симферополь : АРИАЛ, 2013. – 476 с.

49. Тименчик, Р. Д. Ахматова и Пушкин. (Разбор стихотворения «Смуглый отрок бродил по аллеям...») / Р. Д. Тименчик // Пушкинский сборник : [сборник статей] / М-во высш. и сред. спец. образования Латв. ССР, Латв. гос. ун-т им. П. Стучки. – Рига : [б. и.], 1968. – Вып. 1. – С. 124–131.

50. Тименчик, Р. Д. Чужое слово у Ахматовой / Р. Д. Тименчик // Русская речь. – 1989. – № 3. – С. 33–36.

51. Тичомирова, Е. Мотив памяти в лирике А. А. Ахматовой / Е. Тичомирова // Polilog. Studia Neofilologiczne. – 2012. – Nr 2. – С. 359–370.

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

53. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – Москва : Наука, 1983. – С. 227–284.

54. Тютчев, Ф. И. Полное собрание стихотворений / Ф. И. Тютчев. – Ленинград : Сов. писатель, 1987. – (Библиотека поэта. Большая серия).
55. Фаликов, И. Борис Рыжий. Дивий камень / И. Фаликов. – Москва : Молодая гвардия, 2015. – (Жизнь замечательных людей: малая серия).
56. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
57. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Высш. шк., 2002. – 437 с.
58. Цивьян, Т. В. Об одном ахматовском способе введения чужого слова: эпиграф / Т. В. Цивьян // Цивьян, Т. В. Семиотические путешествия. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 184–195.
59. Чевтаев, А. А. Стихотворение Бориса Рыжего «До утра читали Блока...»: поэтика цитаты и лирическая событийность / А. А. Чевтаев // Челябинский гуманитарий. – 2025. – № 1 (70). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stihotvorenie-borisa-ryzhego-do-utra-chitali-bloka-poetika-tsitaty-i-liricheskaya-sobytiynost> (дата обращения: 21.06.2026).
60. Чернова, С. В. Художественный образ: к определению понятия / С. В. Чернова // Вестник ВятГУ. – 2014. – № 6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-obraz-k-opredeleniyu-ponyatiya> (дата обращения: 15.06.2026).
61. Чуковская, Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Том первый. 1938–1941 / Л. К. Чуковская. – 5-е изд., испр. и доп. – Москва : Книга, 1989. – 541 с.
62. Шнирельман, В. А. Травматическая память: подходы к изучению и интерпретации / В. А. Шнирельман // Сибирские исторические исследования. – 2021. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/travmaticheskaya-pamyat-podhody-k-izucheniyu-i-interpretatsii> (дата обращения: 30.06.2026).
63. Tiupa, V. Mytho-Tectonics of the Petersburgian Hypertext of Russian Literature / V. Tiupa // Russian Literature. – 2007. – Vol. 62, № 1. – P. 99–112. –

URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0304347907000890?via%3Dihub> (дата обращения: 15.06.2026).