

## Літаратуры

1. *Деретић Јован*. Кратка историја српске књижевности. – Нови Сад: Светови, 2001.
2. *Едлинская А. Н.* Творчество Драгослава Михайловича и некоторые тенденции в развитии сербской прозы конца 60-х—70-е гг.//Советское славяноведение, 1987, №4. С. 71-81.
3. *Зорин А. Н.* Внебрачное наследие Гулага//Новый мир, 1989. №8. С. 12–21
4. История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. В 2 т. Том второй. 1970–1980-е гг.— М.: «Индрик», 2001.
5. *Михаиловић Драгослав*. Голи оток. – Београд: Политика, 1990.
6. *Радисављевић Зоран* Хр. Тупо перо. – Београд: Дерета, Рашка: Градац, 2001. С. 139–143
7. *Солженицын Александр*. Архипелаг ГУЛАГ. – М.: Инком, 1991.
8. *Шнейберг Л. Я.* Начало конца Архипелага Гулага//От Горького до Солженицына. М: Высшая школа, 1997.

## ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ ДНЯ И НОЧИ В ПОЭТИКЕ К.БАЛЬМОНТА 1890 – 1910 гг.

**О. С. Кочеткова**

Для русского символизма рубежа XIX–XX вв., по мнению немецкого исследователя А.Ханзен-Леве, характерно существование нескольких сменяющих друг друга тенденций: эстетизм, панэстетизм [5] и мифопоэтический символизм [4]. Находят ли они свое отражение в творчестве К.Бальмонта, позволяет выяснить исследование образной системы бальмонтовской поэзии.

С 1894 по 1909 гг. Бальмонт создает 13 поэтических книг. Среди сквозных образов написанных поэтом сборников показательны временные образы дня и ночи, претерпевающие в структурно-семантическом отношении значительные изменения, о чем свидетельствует анализ выявленных 435 связанных с ними контекстов. Постепенное и непрерывное углубление образности соответствует эволюции философско-эстетических взглядов Бальмонта-символиста.

В книге «Под северным небом» (1894) образы дня и ночи функционируют как в прямом значении, так и в качестве поэтических феноменов (например, метафор: «Пред ночью тихо гаснет день» [1, с. 19]). Вместе с тем, в данном сборнике, принесшем поэту известность, рассматриваемые образы достигают предельной обобщенности и становятся образами-символами. День соотносится с бессмертием, красотой и новой, «зарождающейся жизнью» [1, с. 20]. Бессмертие и предчувствие дня, однако, связаны, прежде всего, со смертью (стихотворение «Смерть, убаюкай меня»), что свидетельствует об отказе лирического героя от материнского земного и предпочтении неземного, эстетического (колыбель обра-

чивается гробом). «Земной» день маркируется повседневностью [1, с. 41]. Негативно воспринимаются неотделимые от мотива забвения «прошлые» [1, с. 28], т.е. проходящие дни. Если же день несет не количественно-динамическую, линейную, а качественно-статическую, точечную характеристику («далекие дни» [1, с. 42]), даже при формальном показателе множественности он оценивается положительно и коррелирует с присущим образу ночи мотивом воспоминания. В сборнике утверждается приоритет ночного мира по отношению к миру дневному.

Торжество «царицы Ночи» [1, с. 69] в книгах «В безбрежности» (1895) и «Тишина» (1897) определяет ориентир поэта на эстетизм. «Ночь» (графически лексема выделяется прописной буквой) носит «серебряный венец» и, «смеясь, покрывает весь мир своим крылом» [1, с. 64]. Образ-символ олицетворенной птицы-Ночи, восходящий к античному образу крылатой Никты, свидетельствует о семантическом сдвиге в образной структуре: пространственное значение по отношению к временному становится доминирующим. Сравните иной контекст: «Ночи стелют свой черный покров» [1, с. 81]. Семантика смерти «пустынной» [1, с. 89] ночи оборачивается семантикой жизни: «В самой смерти жизнь любя / Ночь усыпала себя» [1, с. 120]. Рассматриваемый образ-символ принадлежит лунарной сфере. Артефакт, «ночная» песня – колыбельная – является залогом бессмертия. Вместе с тем, образ-символ Ночи диаволизируется (Ночь «Змеиный глаз... лелеет» [1, с. 56]), соотносится с бессмысленностью земного существования. В семантике же образа-символа дня появляется пока периферийное значение потенциально возможного обновления – гибели и будущего зажжения [1, с. 126]. Однако отрицательные коннотации в структуре образа дня преобладают. Символ дня непосредственно связан с Солнцем. И, поскольку солярная сфера, воплощающая энергию жизни, противопоставляется статичному лунарному миру бессмертия, а «Луна в ночи» [1, с. 25] является символом избранной лирическим героем высшей ценностью сияющей Красоты, закономерным оказывается возникающий в сборниках мотив борьбы дня и ночи. Деструктивно своеобразное равенство образов, обнажающее их пустую взаимозаменяемость: «Придет ли день, ты будешь жаждать ночи, / Придет ли ночь, ты будешь ждать утра» [1, с. 110]. Но день и ночь могут также существовать одновременно (хотя и разъединенно): «А внизу, подо мною, уже ночь наступила... Для меня же блистало дневное светило» [1, с. 70]. Разрешение дизъюнкции ночи и дня возможно для лирического героя в связи с «выходом» в положение «Между днем и ночью» (название цикла в сборнике «В безбрежности»). Это миг, который в эстетизме обозначает момент эстетической данности, выводящей за пределы времени, в веч-

ность. В книге «Тишина» символом такого мгновения становится «Однодневка» (название стихотворения), а «безбрежное» время являет Ночь («Безмолвный Сфинкс царит на фоне ночи» [1, с. 186]). Образ-символ Ночи все чаще оценивается негативно: Ночь «бледнеет» [1, с. 153], обнаруживает в себе принадлежность Ариману. Если в древнеиранской мифологии Ариман есть воплощение зла, то теософские мифы ассоциируют его, кроме того, с материей. Упомянутый выше образ Змеи также фонетически коррелирует с земным началом (\*zemja – \*zmeja). Речь идет о том, что образ Ночи таит в себе семантику измены, соседствует с солярными мотивами, так или иначе отсылающими к отвергнутому земному миру, в результате чего приобретает амбивалентный характер.

Лирический герой оказывается неспособным определить окончательно приоритет ночи по отношению ко дню. В книге «Горящие здания» (1899) он пытается разрешить дилемму, подчинив время себе: «Полночь и свет... Будьте во мне!» [1, с. 224]. День и Ночь сталкиваются, но уже не во внешнем мире, а внутри одного его, одного «здания». И время, заключенное в пространство, преобразует это пространство; герметичную по характеру, «молчаливую» [1, с. 295] ночь оно размыкает. Центральная тема сборника – горение, проникновение, которое, в свою очередь, связано с актуализацией временного континуума и ощущается как болезненное для личного, индивидуального: «И в ужасе, среди полночной тьмы / Бояре во дворец народ впустили» [1, с. 233]. Проникновение влечет за собой погружение в стихию, хаос. Однако осознается как необходимый шаг к свободе: «Месяц ночь освободил» [1, с. 247]. Характерно появление в данном случае маскулинной ипостаси Луны. Активный «Месяц» пробуждает пассивную «Лунную ночь». Новое значение приобретают заявленные ранее мотивы. Оформляется бальмонтская философия мгновения: «Я откидываюсь от разума к страсти, я опрокидываюсь от страстей в разум... На циферблате ночей и дней неизбежно должно быть движение. Но философия мгновения не есть философия земного маятника... Я отдаюсь мировому, и Мир входит в меня» [1, с. 220]. Это выход не в диаволическую вечность лунарного «всегда», но исход в будущий дионисийско-аполлонический «таинственный миг примирения», когда «день не умрет никогда, никогда!» [1, с. 317].

В панэстетическом сборнике «Будем как Солнце» (1902) ядерной семьей образа-символа Дня (графически впервые лексема выделена прописной буквой) становится значение энергии преобразующей жизни: «Бессмертное Влияние / Немеркнувшего Дня / Яви свое сияние, / Пересоздай меня!» [3, с. 7]. Характерной особенностью символов Дня и Ночи с этого момента является их двойственность: семантические компоненты одного

образа проникают в образную структуру другого (например, к ночи относится эпитет «прозрачная» [3, с. 36], а образ дня неотделим от мотива сна [3, с. 99]; День и Ночь выступают двойниками друг друга [3, 177]) – все это свидетельствует об открытии в образах потенциальной возможности дальнейшего развития.

В последующих восьми поэтических книгах («Только Любовь» (1903), «Литургия Красоты» (1905), «Фейные сказки» (1905) и др.) каждый из образов приобретает характер существующей, в буквальном смысле слова, объективно данной субстанциональности, т.е. являет собой уже образ-символ-миф. Истоки мифопоэтики обнаруживаются в книге «Будем как Солнце», в переложении отрывка из Зенд-Авесты: «И я, Агурамазда, создал солнце, / Но Анграмайни, темный, создал ночь» [3, с. 227]. В данном случае лирический герой погружен в культурный контекст, воспринимает солнце (здесь – коррелят Дня) и Ночь как творение божества, т.е. определяет природу их бытия. Образы-символы, оформившиеся в своей многозначности в индивидуальном творчестве поэта, словно обнаруживают в себе «живое», коллективное, мифологическое, обеспечивая связь его с универсумом. В их семантике синтезируются символистски переосмысленные лириком «современной души» архисемы. Мифическое время, правремя у Бальмонта связано с первичностью архаико-креативных возможностей «матери» Ночи [1, с. 759] относительно маскулиных способностей к неустанному возрождению, воскресению Дня [1, с. 663]. Однако подобное соотношение образов не говорит об образовании иерархии в рассматриваемой микросистеме: в стихотворении «Белбог и Чернобог», апеллирующему к славянскому фольклору, обоженствованные День и Ночь ведут спор-беседу, которая разрешается следующим образом: «И День полюбил Чернобога, / И Сумрак в Белбога влюблен» [2, с. 254]. В космологическом аспекте между Днем и Ночью господствует отношение конъюнкции. Посредством образа Дня определена сущность лирического «я»: «Сын Земли я и Дня» [2, с. 37]. Ночь и Земля коррелируют в фемининной ипостаси. Для мифопоэтики Бальмонта характерно «возвращение» земного мира, своеобразной «плоти» символов, их «материи». Образ-символ Ночи имеет негативные черты: «Казалось мне, что ты – святая, / Но... Старуха, страшная, седая, / Я отрекаюсь от тебя!» [1, с. 608]. Смена Дня и Ночи имеет как циклическое, так и линейное решение. В основе временного континуума Бальмонта – «дневная» философия мига. В то время как окружающий мир в глазах поэта атомизируется, образы-символы в своей семантике позволяют диалектически соединить противоречивые значения, являя таким образом гармоничную модель мироздания.

Сделанные выводы позволяют рассматривать эволюцию творчества Бальмонта 1890-1900 гг. следующим образом: утверждение эстетизма, панэстетизм и мифопоэтический символизм.

#### Литература

1. *Бальмонт К. Д.* Собрание сочинений: В 2 т. Можайск, 1994. Т.1.
2. *Бальмонт К. Д.* Собрание сочинений: В 2 т. Можайск, 1994. Т.2.
3. *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. М., 1989.
4. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003.
5. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.

### КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МЕТАФОРА «ЧЕЛОВЕК – МАШИНА ВРЕМЕНИ» В РУССКОЙ РОК-КУЛЬТУРЕ

**И. В. Лебедев**

Проблема моделей времени издавна привлекала внимание лингвистов. Изучение категории времени крайне важно, так как «концептуальная модель времени ... представляет собой базовую когнитивную структуру, нашедшую отображение в языке» [1, 72].

В обыденном сознании время мыслится не отвлеченно, как абстрактная философская категория или как четвертая координата в пространственно-временном континууме, но субъективно, часто метафорически. Некоторые лингвисты считают, что понимание времени возможно исключительно на основе метафор [2, 160]. Как отмечают Лакофф и Джонсон, «метафора пронизывает всю нашу повседневную жизнь и проявляется не только в языке, но и в мышлении и действии», она управляет нашей «повседневной деятельностью, включая самые обыденные, земные ее детали» [3, 387]. Метафоры времени, представленные в текстах, помогают упорядочить отношения человека с этим непростым концептом культуры. Среди концептуальных метафор времени, выделенных Лакоффом и Джонсоном, для нас особенно важны следующие: «Время – это нечто, движущееся по направлению к тебе» и «Время – это ландшафт, по которому мы движемся». (Ср. модели времени, которые ориентированы на само время и в которых главной фигурой является человек, по Н. Д. Арутюновой [4, 53]). В первом случае субъектом выступает время, во втором – активную роль играет человек, а время является объектом деятельности (перемещения) человека. Иными словами, в данном случае мы имеем дело с метафорой «человек – машина времени». Идея