

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М. П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукописи

АЛАБУЖЕВ Кирилл Владимирович

УДК 811.161.1'38

**АКТУАЛИЗАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА
ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ**

10.02.02 – русский язык

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель
Слободянюк Тамила Викторовна,
кандидат филологических наук,
доцент

Киев – 2008

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
 ГЛАВА 1	
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ	11
1.1. Теоретические основы исследования.....	11
1.2. Социально-исторические и лингвистические особенности рок-поэзии.....	16
1.3. Проблемы изучения поэтического слова.....	20
1.4. Эстетическое значение как неотъемлемое свойство поэтического слова.....	30
1.4.1. Контекстуальная обусловленность лексических элементов в поэтическом тексте.....	35
1.4.2. Особенности функционирования стилистических средств – актуализаторов эстетических значений слов – в контексте поэтического произведения.....	40
1.4.2.1. Эстетическая природа сравнений.....	41
1.4.2.2. Образование, функционирование и классификация метафорических значений эстетически значимых лексем.....	45
1.4.2.3. Реализация символического значения в поэтическом произведении.....	51
1.4.2.4. Факультативные актуализаторы эстетического значения.....	56
1.5. Семантика и структура образного поля.....	60
Выводы к главе 1.....	67

ГЛАВА 2**ТЕКСТОВАЯ АКТУАЛИЗАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА
ЛЕКСЕМ ПРИРОДНОЙ ПАРАДИГМЫ.....70**

2.1. Образное поле «Времена года».....71

2.2. Образное поле «Части суток».....83

2.3. Образное поле «Явления природы».....94

2.4. Образное поле «Небесные светила».....110

Выводы к главе 2.....133

ГЛАВА 3**ТЕКСТОВАЯ АКТУАЛИЗАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА
ЛЕКСЕМ ПАРАДИГМЫ «ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ И
ВРЕМЕНИ».....137**

3.1. Образное поле «Человек в пространстве».....138

3.2. Образное поле «Человек во времени».....167

Выводы к главе 3.....185

ВЫВОДЫ.....189**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....198****СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО
МАТЕРИАЛА.....230**

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Интерес к проблемам лингвопоэтики и поэтической стилистики проявлялся задолго до их выделения в самостоятельные филологические дисциплины. Возникновение теории анализа художественного текста связано с потребностью более глубокого, нежели на уровне восприятия, изучения памятников словесного искусства. Конец XIX – начало XX вв. отмечены появлением таких наук, как лингвистическая поэтика, семиотика, когнитивная лингвистика и под., рассматривающих поэтический текст как особую сферу функционирования средств литературного языка, в рамках которой язык, выполняя эстетическую функцию, приобретает новый статус; следствием этого является семантическая двуплановость лексических единиц в художественном тексте, т.е. возникновение эстетических значений лексических единиц. Являясь результатом творчества поэта, эстетическое значение слова обнаруживается при выявлении у последнего часто доселе несвойственного ему семантического наполнения в контексте художественного произведения, представляющем собой, по мнению В. П. Григорьева, «словесную плазму, в которой иррадирует экспрессия, освобожденная поэтом при помощи конкретных способов словопреобразования, и на которой так или иначе сказывается эстетическое преобразование данного слова» [76, с. 72]. В рамках контекста эстетические потенции в слове эксплицируются выразительно-изобразительными средствами – сравнением, метафорой, метонимией, символом и под., – под влиянием которых знакомое реципиенту слово преобразуется, раскрывая новые, ранее неведомые смыслы. Таким образом, именно в контексте возникают тропы, художественные образы; в семантике слова происходят трансформации, выявляющиеся в расширении, сужении либо изменении общеязыкового значения, привычного для сознания носителя языка, которые в итоге становятся причиной «множественности толкований

поэтического текста, а также ассоциативности поэтического творчества» [16, с. 19].

Характерными чертами поэтического языка XX века являются его внутреннее саморазвитие, связь с разговорной речью и моделирование внутренней речи [197, с. 11]; в результате этих процессов в поэзии, как и во внутренней речи, синтезируется «многогранный глубокий смысл с размытыми значениями слова» [197, с. 18]. Поскольку одной из важнейших задач лингвистического изучения литературных памятников является исследование функциональных и семантических особенностей поэтической лексики (см. работы В. П. Григорьева [76—79], Е. А. Некрасовой [184], О. В. Шульской [294]), где «тяготение к сложным и оригинальным формам усиливается; они становятся все более значимыми, приковывая внимание и подчеркивая важность содержания» [41, с. 5], в настоящей работе рассматривается недостаточно изученное в функциональном и семантическом отношении направление – рок-поэзия. Данное исследование имеет и гносеологическую ценность, продиктованную попыткой «осмыслить мироощущение того поколения, которое, с одной стороны, воспитывалось только на роке, т.е. впитало в себя те ценностные ориентиры, которые предлагались в текстах рок-исполнителей, с другой же – служило своеобразным “прототипом” для создания в роке этих ценностных ориентиров» [90, с. 34].

Понятие «эстетическое значение слова», введенное в научный обиход Б. А. Лариным [150] и впоследствии употребленное в работах Е. Г. Ковалевской [117], И. С. Куликовой [143], Л. С. Ковтун [118], Л. И. Донецких [92; 93], Т. Н. Берест [34], раскрывает все особенности семантического преобразования лексем в рамках поэтического текста: будучи значением, т.е. имея внутреннюю форму, сопоставленную с внешней, указанная субстанция в определенных условиях приобретает отличную от общеязыковой семантику, обусловленную мировоззрением художника слова и направленную на эстетическое восприятие реципиента.

Кроме того, эстетическое преобразование слова способствует формированию поэтической (художественной) картины мира, которая, вслед за Н. А. Кузьминой, понимается нами как «поэтическая альтернатива миру действительному, физическому, это образ мира, смоделированный сквозь призму сознания художника как результат его духовной активности» [141, с. 119], выраженный в текстовом пространстве произведений того или иного поэта. Как полагает Л. А. Софронова, осознавая значение картины мира, человек «по-разному ведет себя, попадая в замкнутое или открытое пространство, действуя в познанном, логически выстроенном мире или в мире непонятном, мире-лабиринте» [241, с. 9].

Обретая в контексте поэтического целого эстетическое значение, слово получает статус образа. Данное понятие, по мнению З. С. Паперного, в широком смысле есть «особая форма отражения и познания действительности в ее живой конкретности, индивидуальной неповторимости» [198, с. 6]. На уровне слова эта форма познания действительности проявляется в семантической насыщенности лексической единицы, поддавшейся влиянию контекстуального окружения и выразительно-изобразительных средств.

Таким образом, **актуальность** диссертации обусловлена необходимостью определения функционально-семантических параметров эстетически значимых лексем в поэтическом дискурсе и исследования актуализации семантики лексических единиц в составе определенных микросистем – образных полей, отражающих как образное видение мира художником слова, так и системные (функциональные и семантические) признаки знаков с эстетической семантикой в текстовом пространстве современной русской рок-поэзии.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Диссертационное исследование связано с научным направлением Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова «Исследование проблем гуманитарных наук» и является частью

комплексной темы кафедры русского языка «Проблемные вопросы русского языка» (тема диссертации утверждена на заседании Ученого совета Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова от 24 апреля 2008 г., протокол № 10).

Материалом исследования являются стихотворения поэтов второй и третьей «волны» ленинградского рока конца XX – начала XXI века (В. Бутусова, А. Васильева, И. Кормильцева, Д. Умецкого, В. Цоя, Ю. Шевчука). Картотека насчитывает 5327 единиц. Выбор произведений данных авторов обусловлен прежде всего их высокой художественно-эстетической ценностью и наиболее полным отражением идеалов молодежи на рубеже XX – XXI столетий. Более того, каждый из вышеназванных поэтов характеризуется индивидуальным восприятием действительности, собственным идиостилем, оригинальной манерой письма. Тексты произведений рок-поэтов цитируются нами по изданиям серии «Поэты русского рока», а также книгам «Иллюстрированная история жизни и творчества Виктора Цоя и группы “Кино”», «Nautilus Pompilius: Введение в Наутилусоведение» и «DDT. Лучшие песни». Ввиду отсутствия в вышеназванных изданиях некоторых стихотворений, играющих важную роль при анализе художественного мира авторов, источниками текстов являются интернет-сайты поэтов.

В процессе анализа узуальных символических значений использованы словари символов Г. Бидерманна [36], Х. Э. Керлота [115], Дж. Тресиддера [259], Е. Я. Шейниной [285] и энциклопедический словарь «Славянская мифология» [228].

Общезыковые значения лексических единиц семантизируются на основе «Словаря русского языка» в четырех томах под ред. А. П. Евгеньевой [230—233].

Цель исследования – произвести комплексный анализ эстетически трансформированной семантики слов, отражающих элементы художественной картины мира представителей ленинградского течения

рок-поэзии и входящих в образные полевые структуры, а также рассмотреть стилистические средства, выступающие в роли актуализаторов эстетических значений лексических единиц.

Достижение сформулированной цели предполагает решение следующих **задач**:

1. Определить особенности семантики слова в рок-поэзии – проявлении субкультурного направления конца XX – начала XXI вв.
2. Раскрыть суть эстетического значения как элемента общей семантики лексемы в художественном тексте.
3. Выявить содержание понятия «образ»; произвести классификацию лексических единиц, характерных для художественной картины мира рок-поэтов, объединив эти единицы в образные поля и микрополя с позиций функционально-семантического параметра.
4. Охарактеризовать стилистические средства, актуализирующие эстетические значения лексических единиц в поэтическом тексте.
5. Выяснить роль контекста в развитии эстетической семантики слов.

Объект исследования – тексты произведений рок-поэтов конца XX – начала XXI века.

Предметом исследования является эстетический потенциал лексических единиц в русской рок-поэзии.

Специфика объекта и цель исследования обусловили использование следующих **методов**:

- описательный метод, который используется при анализе образной семантики языковых единиц в поэтическом тексте;
- метод компонентного анализа, необходимый для определения семной структуры значений лексем.

В качестве дополнительных в диссертационном исследовании используются:

- дистрибутивный анализ, который позволяет определить возможности сочетаемости лексем;

- приемы сопоставительного и семантико-стилистического анализа, которые применяются при сопоставлении значений лексических единиц в литературном языке и поэтическом дискурсе;

- функциональный метод, предполагающий анализ функциональных особенностей слов в поэтических текстах.

Научная новизна диссертационного исследования состоит в том, что в нем впервые осуществлен комплексный анализ категории эстетического значения слова на материале рок-поэзии, проанализированы особенности его актуализации в поэтическом дискурсе; с целью достижения систематичности изучения эстетических смыслов слова исследованы образные поля и микрополя. Тексты произведений российских рок-поэтов впервые становятся материалом семантического анализа, который позволил раскрыть ядерные и периферийные семы эстетически значимых лексем.

Теоретическое значение работы состоит в расширении теоретической базы исследования семантики слова в поэтическом тексте, в комплексном подходе к природе возникновения, реализации и раскрытия эстетического потенциала языковых единиц, его роли в изучении художественной картины мира поэта. Исследование возможностей актуализации эстетических значений в поэтическом дискурсе, определение их функциональных характеристик и сочетаемости способствует выяснению закономерностей возникновения новых эстетических значений в поэтических текстах.

Практическое значение. Результаты исследования могут быть использованы при составлении словаря поэтического языка конца XX – начала XXI вв., при чтении лекционных курсов по современному русскому языку, лексикологии, стилистике, лингвистическому анализу текста, теории дискурса, когнитивной лингвистике, спецкурсов и спецсеминаров по проблемам лингвопоэтики и лингвокультурологии.

Апробация результатов исследования. Результаты исследования освещены в докладах на II Международной научно-практической

конференции «Сучасні наукові дослідження-2006» (Днепропетровск, 2006 г.), Международной научной конференции «Східнослов'янська філологія: від Нестора до сьогодення» (Горловка, 2006 г.), III Международной научной конференции «Лексико-грамматические инновации в современных восточнославянских языках» (Днепропетровск, 2007 г.), IV Всеукраинской студенческой научной конференции «Східнослов'янська філологія: здобутки та перспективи» (Кривой Рог, 2007 г.), XVI Международной научной конференции им. проф. Сергея Бураго «Мова і культура» (Киев, 2007 г.), ежегодных научных конференциях преподавателей и аспирантов Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова (Киев, 2006-2008 гг.).

Публикации. Основные положения диссертации изложены в 10 статьях, 7 из которых опубликованы в специализированных изданиях, утвержденных ВАК Украины.

ГЛАВА 1

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

1.1. Теоретические основы исследования

Изучение функционально-семантических особенностей слова в поэтическом тексте, исследование проблем поэтического языка привлекает внимание многих исследователей. Наибольшую ценность для нас представляют работы классиков филологической мысли (А. А. Потебни [207; 208], А. М. Пешковского [203], Г. О. Винокура [56; 57; 59], В. В. Виноградова [51; 52; 53; 55], В. П. Григорьева [76; 77; 78; 79]. В работах представителей формально-логического направления (Б. В. Томашевского [258], В. Б. Шкловского [291], Р. Якобсона [298], Л. П. Якубинского [300]) и ученых-структуралистов (Я. Мукаржовского [177], Я. Славиньского [227]) поэтический текст рассматривается в основном с позиций фонетического и структурного анализа, и фактически поэтический язык противопоставляется языку практическому. Такой подход в дальнейшем был подвержен серьезной критике. Кроме того, в диссертационном исследовании была использована работа поэта-символиста А. Белого [32]. Эта статья также проливает свет на решение проблемы функционирования поэтического слова.

В XX – начале XXI вв. проблема особого статуса поэтической речи разрабатывается представителями Московско-тартуской семиотической школы (Ю. М. Лотманом [163—164], Б. А. Успенским [262], Б. М. Гаспаровым [69]), Пермской школы функциональной стилистики (М. Н. Кожиной [124; 125; 247]), Саратовской школы (М. Б. Борисовой [38], Л. Г. Хижняк [273]), которые продолжили традиции изучения особенностей поэтического слова. Украинские исследователи (Ю. С. Лазебник [148—149], Л. В. Бублейник [41], И. В. Перцова [201], Т. Н. Берест [34],

Р. И. Стефурак [245], М. В. Леонова [154]) также уделяли внимание особенностям поэтического слова.

Значительная часть исследований посвящена изучению эстетических характеристик слова в художественной речи. Большую ценность представляют работы Л. И. Донецких [92; 93], в которых на основе более ранних исследований (Е. Г. Ковалевской [117], Л. С. Ковтун [118], И. С. Куликовой [143]) разработана целостная теория эстетического значения. В качестве основных актуализаторов эстетического значения исследователем выделяются контекст, метафора и символ. Указанная классификация была расширена нами за счет введения сравнения как важного выразительно-изобразительного средства, под воздействием которого происходят трансформации в семантической структуре лексической единицы, а также других стилистических средств и фигур, способствующих приобретению словом эстетической семантики. Вопрос об эстетической функции слова рассматривается и в украинской лингвистической науке (см. И. Е. Грицютенко [80], Т. Н. Берест [34], И. В. Перцова [201]).

Тем не менее, проблема реализации эстетической семантики слова в художественном тексте остается недостаточно изученной. Зависимость слова от контекста отражена в работах Г. В. Колшанского [129], М. П. Кочергана [136], П. А. Гагаева [64]. Как отмечает Г. В. Колшанский, контекст «способен не только помогать выбирать действительные значения из множества словарных значений языковой единицы, но и воздействовать на образование нового значения слова только по словесному окружению» [129, с. 102]. Из этого следует, что роль контекста в формировании семантики лексических единиц чрезвычайно велика, в особенности – в художественной речи. Поскольку помимо лингвистического контекста семантику поэтического образа обуславливают и экстралингвистические факторы, экстралингвистический контекст, правомерным является введение понятия «пресуппозиция». Понятие пресуппозиции и фоновых знаний

весьма подробно освещается в работах Г. В. Колшанского [129], И. В. Гюббенет [86] и др.

Изучение тропов имеет определенные традиции. Так, сравнение стало предметом исследований М. А. Бакиной, Е. А. Некрасовой [21; 184], Е. В. Брысиной [40], Л. И. Мяснянкиной [178]. Синтаксические особенности сравнений рассмотрены в работе М. И. Черемисиной «Сравнительные конструкции русского языка» [277]. Вопрос о компаративных средствах излагается также в работах И. Р. Гальперина [66—68], А. Н. Гвоздева [70], А. И. Ефимова [97], Л. А. Новикова [191], Ю. С. Степанова [243]. Однако в указанных исследованиях не уделяется достаточно внимания особенностям функционирования сравнения в рамках поэтического дискурса, в частности, вопросу об эстетической природе сравнения как одного из важнейших актуализаторов эстетического значения слова.

Метафора издавна привлекает внимание лингвистов, теоретиков литературы, философов. Изучение данного тропа находит отражение в работах Аристотеля [7] и М. В. Ломоносова [160], метафоре уделяли внимание многие отечественные (Н. Д. Арутюнова [13—15], Е. М. Вольф [60], В. Г. Гак [65], Н. А. Кожевникова [121], Л. Н. Рыньков [220], В. Н. Телия [251; 252]) и зарубежные (Э. Ортони [194]) исследователи. В последние десятилетия метафора становится предметом исследований таких ученых, как А. И. Башук [30], Е. В. Лисюченко [158], Т. А. Ещенко [98], Н. В. Лобур [159], В. Пахаренко [200], Ю. В. Тимошенко [253]. В этих работах достаточно полное освещение находит вопрос об общезыковой и индивидуально-авторской метафоре, приводятся различные классификации метафор, а также рассматриваются особенности реализации метафорического значения слов в поэтических произведениях. В качестве основополагающей нами избрана классификация А. И. Башук [30], выделяющей предикатный и субъектный типы метафор.

Наиболее сложным (как с лингвистической, так и с философской точки зрения) выразителем эстетического значения слова нам

представляется символ. Будучи объектом изучения многих наук и имея связь как с мифологическим, так и с поэтическим мировоззрением, символ, по мнению одних ученых (А. Н. Веселовского [49], М. М. Бахтина [27—29], С. С. Аверинцева [1, 2], Н. Н. Рубцова [217], Л. Г. Авксентьева, Н. И. Филона [3]), является образом, неким чувственным представлением. Другие ученые (О. С. Ахманова [18; 19], А. Ф. Лосев, М. А. Тахо-Годи [161; 162]) считают его знаком. Тем не менее, данная категория как лингвистами, так и философами, психологами, литературоведами признается категорией эстетической, что соответствует нашему представлению о символе как актуализаторе эстетического значения слова в поэтическом тексте. Семантика символа отражена в работах В. М. Жирмунского [101], К. М. Бутырина [44], О. В. Шульской [294], Н. В. Слухай (Молотаевой) [234], П. В. Кретьева [137], Н. А. Лысенко [157], С. Н. Нестерук [185], И. И. Резчиковой [213], Н. Н. Сыромли [250]. Исследование философского аспекта символа связано с именами таких известных авторов, как И. Кант [112], Ф. Шеллинг [287], Ф. Шлегель [292], которые изучали данную категорию с позиции диалектического единства.

Изучение теории образа является возможным благодаря работам Н. К. Гея [71], В. А. Масловой [170], З. С. Паперного [198; 199], М. Я. Полякова [204], Н. В. Слухай (Молотаевой) [235]. Рассмотрение вопроса о полевой организации языка прослеживается в трудах Е. В. Гулыги и Е. И. Шендельс [83], Н. И. Толстого [257], Г. С. Щура [295]. Вопрос об образном поле, отражающем образную модель мира, поднимается в книге В. П. Григорьева [77].

Анализ лексем-компонентов образных микрополей в некоторых случаях проводился с опорой на другие работы, в которых рассматривались общеязыковые и поэтические значения исследуемых нами единиц. Так, ядерные и периферийные семы слов-названий времен года изучаются в диссертации Т. В. Сливы [229]. Эстетическая семантика слов *Петербург* и *Ленинград* анализируется с опорой на монографию Т. А. Космеды [135].

Семантика концепта *дом* в прозаических текстах изложена в работе Т. В. Сороки [240], слова *ветер* – в работе В. П. Григорьева [77].

Декодированию многих текстов рок-поэзии способствовали работы российских литературоведов, статьи которых печатались в серии сборников издательства Тверского государственного университета «Русская рок-поэзия: текст и контекст». Вопросы, касающиеся путей и методов изучения рок-поэзии, освещены в исследованиях Ю. В. Доманского [90], М. Н. Капрусовой [113], А. В. Лексиной [153], Е. Г. Милюгиной [173; 174], Н. К. Неждановой [182; 183], Ю. А. Чумаковой [282], В. В. Шадурского [283]. Мифопоэтика рок-поэзии рассматривается в работах С. Ю. Голоконниковой [255; 256], в которых прослеживается связь образов, участвующих в реализации авторской концепции, с соответствующими мифологическими символами. Кроме того, в издании имеются статьи российских, польских и австрийских исследователей, посвященные анализу стихотворений Виктора Цоя (Н. К. Нежданова [180], С. А. Петрова [202], А. В. Яркова [301]), Юрия Шевчука (А. А. Арустамова [11], К. Ю. Байковский [20], Н. В. Крылова, В. А. Михайлова, Т. Н. Михайлова [138; 175; 176], О. А. Маркелова [167; 168], Я. Садовски [221], М. Шидер [290]), Ильи Кормильцева, Вячеслава Бутусова, Дмитрия Умецкого (Т. Г. Ивлева [108; 109], Иеромонах Григорий [110; 111], Е. В. Корнеева [134], Н. К. Нежданова [181], Я. Садовски [221]), Александра Васильева (Е. Э. Никитина [188], А. В. Романовский [216]).

Изучение литературы, посвященной культурной направленности рок-музыки, позволило нам выявить экстралингвистические факторы, повлиявшие на создание тех или иных произведений, а также определить культурологические и лингвистические особенности рок-поэзии. Наиболее значимыми, на наш взгляд, являются работы В. Н. Вальрана [45], Л. Л. Васильевой [48], И. Кормильцева, О. Суровой [133], А. Кузнецова [139], О. Э. Никитиной [189], В. Н. Откидача [195], Э. Радке [210], Н. В. Ройтберг [215], И. Смирнова [237].

Важную роль в процессе исследования сыграли также философские труды С. Грофа, Дж. Хэлифакса [82], П. С. Гуревича [84], О. А. Дольской [89], Н. Г. Каралаш [114], материалы философских энциклопедических словарей [266—268].

1.2. Социально-исторические и лингвистические особенности рок-поэзии

Конец XX – начало XXI вв. отмечены повышенным интересом молодежи к рок-культуре, которая стала ведущим направлением в формировании мировоззрения и образа жизни молодежи, «рок-н-ролл для нее – это экзистенциальный прорыв нового поколения» [45, с. 65]. Источниками рок-поэзии, по мнению некоторых искусствоведов, являются религиозная музыка, а также ритуальные песни американских негров [94, с. 68].

Говоря о рок-поэзии, многие исследователи подчеркивают ее субкультурную направленность. Под субкультурой Э. Радке понимает «образ культуры, участники которой ведут относительно обособленную жизнь вне общественных норм» [210, с. 250]. Отрицая идеи, пропагандировавшиеся в советском обществе эпохи брежневского соцреализма, русские рокеры заполнили «идейный вакуум» и отразили «катастрофическое сознание, распад нравственных ценностей, потерю исторической памяти и другие *«весомые, грубые, зримые»* черты *«заката века»* – *«времени буффонад и драм»*» [173, с. 167], которые в итоге и стали не только предпосылкой возникновения, но и основной тематикой текстов русского рока, определяющегося Н. К. Неждановой как «музыкальная революция, отразившаяся на всех делах современного мира как духовный отзвук на революцию в науке и технике» [183, с. 81]. По мнению Андрея Кураева, русский рок – «это болевые уколы в совесть. Это борьба за право думать, за право быть одиноким, за право выпасть из толпы и из попсы»

[146, с. 70]. По словам Юрия Шевчука, считающегося патриархом русского рока, рок – это «боль, беда, правда, любовь и жизнь целого поколения нашей молодежи» [139, с. 4].

В настоящее время русский рок рассматривается как «сложное, многоуровневое и эклектическое образование, включающее как ряд субъязыков, так и три относительно самостоятельные субкультуры: романтическую (ныне уже скорее факт истории рока), авангардную (она же, парадоксальным образом, андеграундная) и постмодернистскую» [126, с. 189]. Исследователи данного феномена ставят своей целью определить его статус в общелитературном дискурсе (Ю. В. Доманский [90; 91], Е. В. Корнеева [134], О. Э. Никитина [189], В. В. Шадурский [283]), с точки зрения мифологических (К. Ю. Байковский [20], Е. А. Козицкая [126; 127], С. Ю. Толоконникова [255; 256]), классицистических (Е. Э. Никитина [188]), романтических (Е. Г. Милюгина [173; 174], Ю. А. Чумакова [282]), модернистских (М. Н. Капрусова [113]) традиций. Рассматривается также историческая (О. Э. Никитина [189], Я. Садовски [221]), социокультурная (В. Н. Вальран [45], Л. Л. Васильева [48], И. Кормильцев, О. Сурова [133], Н. К. Нежданова [182], В. Н. Откидач [195], Э. Радке [210], И. Смирнов [237]), религиозная (Иеромонах Григорий [110; 111], А. Кураев [146]) направленность рок-поэзии, изучаются языковые особенности произведений рок-поэтов (Е. А. Козицкая [127], М. Шидер [290]).

Характерной чертой русскоязычного рока является пристальное внимание к эстетике слова. Особенно ярко это проявилось в 80-е гг., когда произошло сближение роковой и бардовской традиции. Отечественные барды, т.е. исполнители собственных песен, выступали обычно перед небольшой аудиторией в роли поэта с гитарой. Естественно, они должны были серьезно относиться к текстам своих песен, потому что несовершенство их заглушить было бы нечем (например, воем и треском электронных инструментов или грохотом барабанов). По примеру исполнителей авторской песни, всегда внимательно относившихся к слову,

рок-поэты также стали более серьезно работать над текстами своих произведений. Помимо словесного оттачивания текстов песен, рок-движение интегрировало, по мнению И. Смирнова, «некоторые общие идейные установки: антибюрократизм, пацифизм, антитоталитаризм» [237, с. 57].

Однако, несмотря на преобладающую роль текста, в рок-произведении все-таки сохраняется тесная его взаимосвязь с музыкой. Этим обусловлено скептическое отношение ряда исследователей (Е. А. Козицкой [126], С. Л. Константиновой, А. В. Константинова [132] и др.) к рок-поэзии как самостоятельному явлению; существует также мнение, что в отрыве от музыкального и визуального компонентов собственно тексты песен обладают достаточно малой художественной ценностью. Подобную точку зрения высказывал и В. Цой: «...я не могу рассматривать... свои тексты песен в отрыве от музыки... Я считаю, что они очень много теряют» [274, с. 80]. Мы же, признавая за роком статус синкретического искусства, считаем вполне обоснованным анализ текстов рок-поэтов с точки зрения требований, предъявляемых к «высокой» поэзии, поскольку в этих произведениях присутствуют многие признаки поэзии как особого рода литературы: идейно-образная направленность, рифма, наличие выразительно-изобразительных средств, установка на реципиента и т.п.

Среди основных лингвистических и социально-исторических признаков российского рока исследователями выделяются следующие: «многозначность текстов; обращение к человеку, к отражению его поведения через «ты»...; широкое звучание политической, идеологической, социальной, антивоенной тематики в тексте и подтексте...; прославление силы как энергии, а жизни как борьбы за существование» [48, с. 99], «недовольство житейским укладом и официальной культурой» [62, с. 7].

Полисемантизм текстов данного направления обусловлен как лингвистическими, так и экстралингвистическими факторами. В числе последних нами были отмечены следующие:

- противостояние между представителями рок-культуры и общественным строем в стране, которое привело к запрету рок-музыки в период ее возникновения и доминированию пессимистических мотивов;

- жизнь в условиях большого города;

- внутренняя деградация личности, нередко приводящая к суицидальным идеям, воспеванию отрицательных образов, таких как смерть и т.п.

Эти и многие другие факторы повлияли на тематику поэтических произведений и особенно отчетливо проявились в творчестве таких выдающихся деятелей российской рок-музыки, как Виктор Цой, Юрий Шевчук, Илья Кормильцев, Вячеслав Бутусов, Дмитрий Умецкий, Александр Васильев. Тексты произведений перечисленных рок-поэтов явились материалом проводимого нами семантического анализа поэтического слова.

Однако рок-поэзия характеризуется спецификой не только на лексическом уровне, о чем речь пойдет далее, ей свойственны также синтаксические особенности, например:

- преобладание односоставных и эллиптических конструкций: *Ночь – день, спать – лень* [Цой, с. 269]; *Цветы на глазах, параллельные речи // Флейты, секс, драгс, да рок-н-ролл* [Шевчук-2004, с. 118]; *Перекошенный взгляд // Перекрашенный мозг // Всем частотам подряд – // SOS!* [Васильев, с. 393]; *Остаемся зимовать. // Вода замерзла. Перебьемся. Зимовать.* [Васильев, с. 395];

- синтаксический параллелизм как средство связи «между отдельными образами, мотивами и т.п.» [19, с. 311]: *Вышли все сроки давности // Вышли все сроки годности* [Васильев, с. 430]; *Я – осколок электрички // Ночь, вокзал, глаза в окно // Я – промокшие, как спички // Небеса в Бородино* [Шевчук-2004, с. 164]; *Что с того, что мы немного того? // Что с того, что мы хотим танцевать?* [Цой, с. 268];

• нарушение привычной сочетаемости слов в пределах синтаксических единиц, которое, по словам Л. В. Бублейник, «продуцирует контрастность словесного изображения и заостренность «ни на что не похожего» стилистического рисунка, что многократно усиливает полисемантизм текстового пространства и амбивалентность образа» [41, с. 107]. Н. К. Нежданова отмечает: «Рок-поэты играют со словами, как с кубиками» [183, с. 82]: *Хран // Стянутый бинтами* [Шевчук-2004, с. 62]; *Громадина моря, угрюмая птица // Лишенное крыльев упавшее небо...* [Шевчук-2004, с. 139]; *Колеса // глотая изгибается шоссе* [Васильев, с. 411]; *А я рыба без трусов* [Васильев, с. 346]; *на мягких подушках не въедешь в вечность* [Кормильцев-1997, с. 223]; *пока пою проверь свои предохранители // путеводители // в пути водители* [Васильев, с. 390].

Характерной чертой пунктуации и орфографии печатных текстов поэзии русского рока является значимое отсутствие знаков препинания и прописной буквы в начале строки, что не соответствует нормам, однако, по нашему мнению, способствует достижению единства стихотворных произведений. При воспроизведении авторских текстов нами сохраняется исходная пунктуация и орфография.

1.3. Проблемы изучения поэтического слова

Вопрос об особом статусе поэтической речи в отечественном языкознании одними из первых поставили представители психологической школы (А. А. Потебня, Д. Н. Овсянко-Куликовский, Л. А. Булаховский, С. П. Обнорский, А. В. Миртов, К. К. Буга, В. Вундт и Э. Эннекен), функционировавшей с 1870-х годов до начала XX века. Представители данного направления занималась исследованием психологии поэтической речи в двух аспектах: творчество (действие со стороны художника) и художественное восприятие (действие со стороны воспринимающего субъекта). Поэтический язык находит у представителей психологической

школы гносеологическое обоснование и определяется как особая форма мышления и выражения, а слова называются конкретной «ф о р м о ю м ы с л и» [207, с. 20], которая обращена не только к общенародному языку и отраженному в нем опыту познавательной деятельности народа, но и к тому миру действительности, который творчески создается или воссоздается в художественном произведении [208]. Развивая учение В. фон Гумбольдта и Г. Штейнталя о внутренней форме слова, А. А. Потебня применил данное понятие к поэтическому слову. Слово отождествляется ученым с искусством (поэзией), поскольку и то, и другое есть «синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания,... идеальность и цельность» [208, с. 173].

Весомый вклад в развитие идей психологической школы А. А. Потебни внес Л. С. Выготский, который, исследуя связь между мышлением и речью и считая важнейшим признаком слова его значение, писал: «Значение слова... представляет собой такое далее неразложимое единство обоих процессов, о котором нельзя сказать, что оно представляет собой: феномен речи или феномен мышления» [63, с. 276—277], вследствие чего значение слова, по его мнению, «есть не что иное, как обобщение, или понятие» [там же, с. 277].

До начала XX века поэтическая речь отличалась более жесткими «нормами» употребления художественного слова, что проявлялось в довольно незначительных трансформациях семантики и традиционных образах, многие из которых в современном сознании стали общепоэтическими, а в некоторых случаях – общезыковыми. Однако уже в XX веке не только учеными, но и самими творцами, в частности А. Белым, была отмечена нестандартность поэтической лексики, ее образность, зависящая от читательского воображения: «Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле; великое значение ее в том, что она ничего не доказывает словами; слова группируются здесь так, что совокупность их

дает образ; логическое значение этого образа неопределенно; зрительная наглядность неопределенна тоже. Мы должны сами наполнить живую речь познанием и творчеством...» [32, с. 133].

В работах Г. О. Винокура отчасти расширяется понятие «поэтический язык» и выделяется три его ипостаси. В узком смысле под поэтическим языком ученый понимал язык, «употребляемый в поэтических произведениях», имея в виду «особый стиль речи в ряду других» [57, с. 25] и противопоставляя его языку прозаическому. Второе значение этого понятия вытекает из понимания поэтичности как экспрессивности языка, т.е. «язык, употребляемый в поэтических произведениях, может представляться связанным с поэзией не одной только внешней традицией словоупотребления, но и внутренними своими качествами, как язык, действительно соответствующий изображаемому поэтическому миру, выражаемому поэтическому настроению» [57, с. 26]. В третьем же определении понятия «поэтический язык» ученый отождествляет язык и поэзию, эксплицируя поэтическую функцию языка, которая не противопоставляется и не совпадает с коммуникативной, а «представляется ее своеобразным обособлением» [57, с. 27]. Среди основных особенностей поэтического слова как первоэлемента поэтического языка он выделяет его близость слову практическому («Поэтическое слово – это то же практическое слово, только поданное ... “под иным соусом”») [59, с. 28]. Поэтическое слово имеет внутреннюю форму: в поэтическом языке «в принципе нет слов и форм немотивированных с пустым, мертвым, произвольно-условным значением» [57, с. 29], отмечается рефлексивность слова в поэзии, т.е. его обращенность на самое себя, так как создатель поэтического произведения «... ищет и открывает в слове его ближайшие этимологические значения, которые для него ценны не своим этимологическим содержанием, а заключенными в них возможностями образного применения» [56, с. 55].

На связь поэтической и коммуникативной функций языка указывал и В. В. Виноградов, выделяя последнюю как основополагающую, в то же время подчеркивая эстетичность и историчность первой: «Поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над ней подчиненный эстетическим, а также социально-историческим закономерностям искусства новый мир речевых смыслов и соотношений» [55, с. 155]. Являясь одним из основоположников науки о языке художественной литературы, «близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого» [53, с. 4], академик В. В. Виноградов считал необходимым изучать произведения художественной литературы как в социально-лингвистическом, так и в литературно-стилистическом аспектах [52]. За эстетически трансформированным в рамках художественного текста и контекста словом, которое «по внешней структуре своей... совпадает иногда с “лексемой”», расширяя круг значений данных лексем или выходя за пределы этого круга, В. В. Виноградов в своих ранних работах предлагал закрепить термин «символ», введенный А. А. Потебней¹, расширяя привычное для нас значение данного слова [51, с. 374]. Позже В. В. Виноградов для обозначения слов в художественном целом меняет термин «символ» на «слово», тем самым устранив полисемию терминов и упростив их классификацию.

Основоположником лингвопоэтики, предметом изучения которой является поэтический язык в сравнении с литературным языком и языком художественной литературы, стал В. П. Григорьев. Поэтический язык определяется им как «язык с установкой на эстетически значимое творчество» [77, с. 77—78] и считается одной из сфер функционирования литературного языка, в которой развитие семантической системы, хотя и связано с последним, однако происходит гораздо быстрее за счет

¹ В концепции А. А. Потебни символ – отношение слова к понятию, «забвение» словом своего «живого» представления, значение представления для содержания мысли и слова [208, с. 155—156].

индивидуальных употреблений единиц общего языка в различных контекстах поэтических произведений. Язык художественной литературы представляется ученому как отдельная сфера функционирования языка, вследствие чего является более узким понятием. Таким образом, на основе разнообразных трактовок анализируемого понятия В. П. Григорьев делает вывод о том, что поэтический язык – это «... и система, и функция» [78, с. 78—79]. Слово как строительный материал поэтического языка является, по мнению ученого, словом из общенародного языка и «не перестает быть словом в самом строгом смысле этого лингвистического термина» [78, с. 75]. Единицу же поэтического языка В. П. Григорьев называет экспрессемой; в ней потенциально наличествуют «те художественно-изобразительные «приращения» смысла, которые развиваются в системе целостного эстетического объекта» [79, с. 27]. Конкретное проявление экспрессемы в художественном тексте называется экспрессоидом. Таким образом, судя по названиям (от англ. *express* – выражать), можно сделать вывод, что понятия «экспрессема» и «экспрессоид» обладают выразительными свойствами и могут иметь любые конкретные проявления в поэтическом языке.

Интерес к поэтическому языку проявили и представители формально-логического направления (Б. В. Томашевский, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Л. П. Якубинский), которые в 1919 г. организовали «Общество по изучению поэтического языка» (ОПОЯЗ). Избрав в качестве объекта изучения преимущественно фонетический слой лексических единиц, трактуя поэтический язык в узком смысле (как стихотворный язык («языковое мышление» [300, с. 163])) и, вследствие этого, считая, что в поэтическом произведении, в отличие от прозаического, «звуковое задание... доминирует над смысловым» [258, с. 8], они противопоставляли поэтический язык практическому и отмечали наличие у каждого особых целей употребления и средств выражения. «Как поэтический язык отличен от разговорного, так и искусство отлично от простого описания» [296,

с. 27], – отмечает Б. М. Эйхенбаум. Разграничение поэтического и практического языка повлекло за собой и разграничение функций: признавая за поэтическим языком наличие поэтической функции, представители формально-логического направления отказывали ему в коммуникативной функции, присущей практическому языку, служащему целям повседневного общения. Подобные идеи в своих теоретических трудах развивали и писатели-модернисты (символисты, акмеисты, футуристы), считавшие, что поэтическое слово, в отличие от общеупотребительного слова, должно быть выведено «из бытового автоматизма» [53, с. 12], целью чего становилось «“неузнавание”, новизна, обращающая на себя внимание» [247, с. 586].

Ю. Н. Тынянов говорил о положении слов в структуре стиховых единиц поэтического целого, в отличие от слов обычной речи, «более сильных и близких в соотношении и связи» [261, с. 121]. По мнению ученого, структуру поэтической лексики от прозаической отличает «единство и теснота стихового ряда, динамизация слова в стихе, сукцессивность стиховой речи» [261, с. 133].

В работах ученых-структуралистов (Я. Мукаржовского [177], Я. Славиньского [227], Р. Якобсона [298]) закрепилось понятие о поэтическом языке как о системе, организованной особым образом, и о поэзии как виде речи, «который стремится к избытку порядка, отличается высокой степенью «поэтичности» языка и выдвигает на первый план в качестве главной ценности центростремительную направленность словесного сообщения, которая в других случаях играет лишь роль противовеса» [227, с. 263]. Разрабатывая семиотический подход к анализу языковых единиц в тексте, представители структурализма выделяют слово в качестве «минимальной единицы знаковой системы, хранящей и передающей информацию» [267, с. 745], поддающейся кодированию и декодированию.

Одновременно с формальной школой вопрос о поэтическом языке ставили представители Московско-тартуской семиотической школы (Ю. М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов, Б. А. Успенский, Б. М. Гаспаров), которые различали семиотику знака (в этом случае «внимание исследователя сосредоточивается на изолированном знаке, т.е. на отношении к значению, к адресату и т.п.» [262, с. 40]) и семиотику языка как знаковой системы (исследуется не отдельный знак, а язык как механизм передачи содержания с определенным набором элементарных знаков [там же]). Вследствие этого текст учеными-семиотиками рассматривался и как знак, и как определенная организация знаков [там же, с. 41]. Если в поэтической речи «знак моделирует свое содержание» [164, с. 31], имеет место декодирование знака. В качестве семиотического языка в этом случае выступает искусство как «вторичная моделирующая система» [164, с. 16], вырастающая «из естественного языка» в качестве его надстроек и подобий» [69, с. 215].

На связь поэтической речи с экстралингвистическими факторами указывали ученые-представители Пермской школы функциональной стилистики (М. Н. Кожина и ее ученики). М. Н. Кожина в своих исследованиях говорит о стилистическом значении языковых единиц, выражающемся в контексте, как о дополнительных к лексическому значению признаках, которые «имеют постоянный характер и воспроизводимость в определенных условиях и входят в семантическую структуру языковой единицы...» [125, с. 32]. Основной специфической особенностью художественных текстов исследователь называет художественно-образную конкретизацию, при помощи которой слово-понятие переходит в слово-образ [125, с. 204]. Несмотря на необходимость изучения художественного стиля, оправданную тем, что поэтическая речь «представляет собой лучший образец использования общепонятного языка и содержит в этом отношении богатейший материал» [124, с. 84], М. Н. Кожина все же предлагает исследователям уделить внимание и другим функциональным стилям, в частности, научному.

Представители Саратовской школы (О. Б. Сиротинина, М. Б. Борисова, Л. И. Баранникова, Л. Г. Хижняк) также считали необходимым изучать язык во всех его функциональных стилях, тем не менее, отдавая предпочтение поэтическому языку. Так, М. Б. Борисова, поддерживающая теорию «общей образности» А. М. Пешковского, отрицала возможность использования термина «упаковочный материал» по отношению к художественному целому, поскольку последнее является не средой функционирования эстетически значимого компонента, а в своем составе содержит компоненты, каждый из которых является сам по себе эстетически организованным и образным: «...выбор писателем именно данного, а не иного способа выражения создает определенный смысловой и экспрессивный облик фразы, предложения, а опосредованно – образа, диалога, сцены и, в конечном итоге, художественного целого» [38, с. 95].

Исследователями поэзии признается важная роль слова как исходной единицы поэтической речи. Наряду с коммуникативной, язык выступает в эстетической (поэтической) функции, которая заключается в его экспрессивности и художественной направленности, проявляется в образном оформлении мыслей и чувств автором.

Поэтическое слово (согласно терминологии Я. Мукаржовского, «поэтическое наименование» [177, с. 133]) – это слово из общенародного языка, в семантической структуре которого произошли заметные трансформации, обусловленные особенностями индивидуально-авторского употребления и спецификой широкого или узкого лингвистического либо экстралингвистического контекста. Под семантической структурой слова И. В. Перцова понимает «семантику слова как совокупность всех его значений и грамматических форм, а также структуру каждого отдельного значения или однозначного слова» [201, с. 57]. А. А. Уфимцева предлагает включить в нее «сеть ассоциативных признаков и понятий, составляющих логико-предметную основу отдельных значений полисемантического слова» [263, с. 67]. Составным элементом семантической структуры многозначного

слова (лексемы) является семема, или лексико-семантический вариант, минимальные компоненты которого – семы – наделяют лексическую единицу смыслами, необходимыми для реализации идейно-образного содержания произведения. Доминантой семантической структуры выступает прямое значение слова, к которому восходит пучок сем, образованных в процессе вторичной номинации (предметно-логическое содержание, связанный с ним коннотативный компонент значения), результатом реализации которой и являются, в частности, индивидуальные употребления слов в поэтических произведениях. За счет употреблений такого рода семантическая структура лексической единицы, с одной стороны, усложняется, так как в нее вносятся заметные коррективы, обусловленные трансформацией значения, с другой стороны – в процессе реализации данных семем «остальные компоненты исходного значения как бы отсекаются контекстом, почему и возможно говорить об упрощении семантической структуры слова» [294, с. 265]. Таким образом, семантическая структура слова представляет собой, по мнению И. В. Арнольд, «некоторую абстрактную модель, в которой лексико-семантические варианты противопоставлены друг другу и характеризуются относительно друг друга» [8, с. 7].

Основным отличительным признаком поэтического слова является его двуплановость: с одной стороны, это слово имеет внешнюю оболочку общеупотребительного слова, основное значение которого является понятным и закрепленным в толковых словарях, с другой – значения компонентов общенародного языка либо трансформируются (сужение, расширение или смещение значения), либо возникают «новые комбинации морфем или сем в виде окказионализмов» [92, с. 12], что, в конечном счете, приводит к существенным изменениям сочетаемости лексических единиц в условиях поэтического произведения – «буквальное значение слова здесь обрастает новыми, иными смыслами» [53, с. 230]. Подобную точку зрения высказывал и Ю. М. Лотман: «Слово в стихе – это слово из естественного

языка, единица лексики, которую можно найти в словаре. И тем не менее оно оказывается не равно самому себе. Именно сходство, совпадение его со «словарным словом» данного языка делает ощутимым различие между этими – то расходящимися, то сближающимися, но отдаленными и сопоставленными – единицами: общеязыковым словом и словом в стихе» [163, с. 91] [см. также: 149, с. 22—23].

Попадая в необычные для себя условия сочетаемости в рамках синтагматического единства и текста в целом и разрывая связь со своим омонимом из литературного языка или сохраняя ее в несколько трансформированном виде, поэтическое слово приобретает «обертонны смысла», актуальные для данного поэтического контекста. Независимо от степени утраты основного значения, реципиент опирается на него в процессе декодирования текста: анализируя словарные значения, словесное окружение языковой единицы и экстралингвистические факторы, способствующие правильному восприятию, он находит в лексической единице новые ассоциативные связи и использует их при интерпретации текста. На основании этого поэтическое слово можно назвать одновременно братом-близнецом слова из общенародного языка, внешне абсолютно схожего с ним, однако имеющего существенные отличия во внутренней структуре, и его же потомком, унаследовавшим базовые гены для развития и обогащающимся за счет этих внутренних ресурсов под влиянием извне. Следовательно, языковые единицы обладают потенциальной образностью: находясь в несвойственных им условиях, они либо сами становятся образами, либо выступают в качестве вспомогательного материала для построения образной структуры текста. Однако, независимо от компонентного состава, словесные образы, по словам В. В. Виноградова, всегда являются «эстетически организованным структурным элементом стиля литературного произведения» [55, с. 119]. На основании этого А. М. Пешковский настаивал на общей образности слова в литературном произведении, которая предполагает эстетическую направленность каждого

элемента, непосредственно находящегося в художественном целом. Согласно его теории, любое «безобразное» слово, преподнесенное в художественных целях, порой бывает ярче образного, так как последнее является всего лишь «средством усиления начала образности, дающим в случае неудачного применения даже более бледный результат, чем обычное употребление слова» [203, с. 63]. Образность вырастает из двуплановости слова, наполняется ею, впитывая все существенные качества и семантические оттенки, и на последнем этапе преподносится нам как эстетически насыщенная особенность слова. Именно связь с эстетикой гарантирует единице языка образность и семантическую неповторимость, способствует тому, что поэтическое слово «вступает в сложные взаимоотношения с идеей произведения, системой образов, характеров, авторским видением мира и возвращается читателю обогащенным, подчиненным строгой системе эстетики мастера, которая хотя и строится по типу и подобию общенародной, общезыковой, но характерна, специфична только для творчества данного художника» [92, с. 4], – отмечает Л. И. Донецких. По словам К. Варналиса, разрабатывающего эстетическую концепцию поэтического слова, поэт «создает «красоту», используя... значение, ритм, звучность» [46, с. 207—208]. Однако, не умаляя значения фонетических (интонация, ритм, рифма, логическое ударение) и синтаксических (особенности построения фраз и предложений) средств, мы полагаем, что доминирующими в создании эстетической направленности слова и текста в целом являются лексико-семантические средства, поскольку читатель воспринимает прежде всего содержательный план, смысл художественного произведения.

1.4. Эстетическое значение как неотъемлемое свойство поэтического слова

Поскольку, попадая в поэтический текст, слово в большей или

меньшей степени подвержено изменению своего прямого значения, зафиксированного в словарях, «вокруг этого значения обнаруживает себя своего рода «семантический ореол», содержание которого составляют различные по своему качественному составу отклонения от констатируемой словарем нормы» [61, с. 36—37]. На основе данного «ореола» и обнаруживаются семантические потенции слова, являющиеся, в конечном счете, базой для формирования его эстетического значения.

Понятие эстетического значения слова является терминологически оправданным как с лингвопоэтической, так и с общефилософской точки зрения, поскольку стимулирует у реципиента эстетическое отношение, которое «определяет мироощущение, духовный мир, поведение человека и проявляется во всем его образе жизни» [267, с. 1008]. Эстетическая деятельность, свойственная человеку, – это «своеобразное наблюдение единичных предметов, которые осознаются как целостные и завершенные» [185, с. 5]. Отражение реальной действительности в художественном произведении, как отмечает А. А. Акопова, есть результат «эстетического переживания, которое объективируется... в формах художественной действительности» [6, с. 85], что приводит к трансформации общеизвестного смысла и наполнению словесной ткани произведения новыми смысловыми компонентами. Совокупность этих компонентов в пределах отдельно взятого слова, словосочетания, контекста произведения в целом воспринимается нами как эстетически связанное значение.

Использование термина «эстетическое значение слова», введенного Б. А. Лариным, и различное его понимание исследователями базируются прежде всего на теории «общей образности» А. М. Пешковского [203] и определении эстетической функции поэтического языка как особой идеосферы литературного (общенародного) языка. Бытовавшие ранее термины «наращение смысла», «дополнительные смысловые оттенки», «семантическая усложненность слова», «поэтическая функция слова» [298, с. 203], «периферические оттенки значений и эмоционального тембра» [50,

с. 39], а также понятия «субъективные оттенки и нюансы» [42, с. 17], «окказиональное» [271, с. 290], «контекстуальное», «ситуативное» [143, с. 74] употребление слова, «художественное значение» [247, с. 600], используемые позже, едва ли подчеркивали глубину и эстетическую направленность слова. Введенное Б. А. Лариным понятие эстетического значения слова является более точным, емким и фокусирующим внимание на особенностях лексической единицы, которая в поэтическом произведении подвергается различным трансформациям, обусловленным образной системой художественного произведения. Ученый обратил внимание на эстетический потенциал слова в поэтическом контексте, основой которого стала «суггестивность, не сполна договоренность художественного текста», которая «может быть разгадана только из целого» [150, с. 34—35]. В понятие эстетического значения он включает глубину смысла, «который слово приобретает в составе языка целого литературного произведения, где оно может выступать в разных, но соотносительных друг с другом контекстах, по-разному освещающих его» [265, с. 9]. Работы Б. А. Ларина явились основой ряда исследований в области теории и стилистики поэтической речи.

В общенародном языке слово имеет лексическое значение, т.е. основной смысл, развитый в процессе функционирования языка как системы, закрепленный лексикографическими изданиями и воспринимаемый вне контекста. Семантика слова, попадающего в поэтический поток, не остается неизменной: трансформируясь под воздействием контекста и актуализируясь при помощи метафорических, сравнительных, символических и иных типов употреблений, она приобретает новые качества, приводящие к изменениям в семантической структуре слова. Функционирование такого рода обогащенных контекстом значений наводило ученых на мысль об эстетическом (поэтическом, художественном, художественно-эстетическом) значении лексических единиц. Данный тип значения, как отмечает А. В. Флоря, «не содержится в

денотате и создается через языковые смещения» [269, с. 7], причем, по мнению Н. Н. Трошиной, «определяется не только контекстом, но и тем «семантическим зарядом», которым они обладают уже в системе языка» [260, с. 124]. Эстетическая семантика возникает и при нарушениях привычной сочетаемости слов, т.е. текстовых сближениях семантически далеких друг от друга лексем, возникающих вследствие «открытости структуры лексического значения» [128, с. 45], что говорит о высокой степени влияния контекста на изменения в семантической структуре лексических единиц. При сравнении лексического и эстетического значения слов учеными выдвигается идея о диахронности, устойчивости и словарной отнесенности первого и временности, контекстуальности и индивидуальности последнего [154, с. 103].

Л. И. Донецких рассматривает эстетическое значение слова как тип эстетической значимости, под которой понимает «идеопосредованный тип значения..., характеризующийся смысловой многомерностью, возникающей при трансформациях, взаимодействиях сем в содержательном объеме слова, и реализующийся в художественной речи в виде новых значений, оттенков значений слова, эмоционально-экспрессивных смыслов, контекстных и подтекстных употреблений и ассоциаций» [93, с. 26—27]. Наряду с эстетическим значением, в состав эстетической значимости, по ее мнению, входит эстетическое употребление слова, т.е. конкретная реализация эстетического значения, «отвлеченная семантико-стилистическая единица художественной речи, опрокинутая в идеосферу, а потому величина переходная, многосистемная» [93, с. 31—32]. Рассматривая соотношение «эстетическое значение – эстетическое употребление», исследователь проводит аналогию с соотношением «язык – речь». Л. И. Донецких выделяет формы эстетической значимости – контекстуально-эстетическое значение и обобщенно-эстетическое употребление [93, с. 27].

В теоретических исследованиях О. В. Загоровской эстетическая функция рассматривается как «вторичная языковая функция, представляющая собой в конечном счете одну из разновидностей репрезентативной функции» [102, с. 7]. Понимая эстетическое как «связанное со способностью языка становиться материальным воплощением произведений словесного искусства» [103, с. 3], она обозначила три степени эстетического значения слова, первой из которых является обусловленное контекстом индивидуально-авторское употребление слова, не приводящее к семантическим сдвигам и изменениям в семантической структуре слова; на втором этапе происходит приобретение словом новых смысловых оттенков, данный этап характеризуется сдвигами в семантической структуре слова; третий же этап связан с «собственно эстетическими» значениями, которые не мыслятся вне темы и идеи произведения [103, с. 18].

Е. Г. Ковалевская настаивает на разграничении слов с традиционным эстетическим значением и слов с предметно-понятийным значением. К первым исследователь относит «лексические единицы, которые в поэзии всех времен и народов употребляются для обозначения предметов и явлений, имеющих эстетическую значимость для человека (*солнце, луна, месяц, ночь, весна, дождь*)» [117, с. 51]. Ко вторым относятся слова, которые «лишь в тексте данного произведения выполняют эстетическую функцию» [там же].

И. В. Перцова проследила механизм возникновения эстетического значения, который отражает экспликацию «значения языковой единицы, представляющего важность, актуальность для данной эстетической ситуации, обусловленной коммуникативными задачами высказывания» [201, с. 47—48].

В данном исследовании при определении понятия «эстетическое значение слова» мы исходим из положения о том, что эстетические значения возникают в художественном тексте как результат объединения

индивидуально-авторских значений и эмоционально-экспрессивных элементов. Следовательно, эстетическое значение представляет собой сему или пучок сем, которые в результате наложения на основное значение слова обуславливают появление нового, переосмысленного под влиянием поэтического контекста значения, актуализирующего окказиональные элементы смысла.

Механизм развития эстетического значения – это процесс изменения прямого значения общеупотребительного слова на основе выделения одного из компонентов семантики, необходимого для выражения авторской мысли с учетом контекстуально обусловленного элемента, что и приводит к доминированию эстетически значимого компонента. В дальнейшем это может привести к развитию и закреплению в языке семантически трансформированной единицы либо в качестве индивидуально-авторского окказионализма, либо в качестве общеязыкового значения.

Огромную роль в актуализации эстетического значения играют стилистические средства, которые в поэтическом языке приобретают особую актуальность. Употребление последних обусловлено контекстом. Контекст является необходимым условием для их введения в произведение художественного творчества, функционирования в нем и, в дальнейшем, выведения и понимания значения, что делает его основным смыслообразующим фактором.

1.4.1. Контекстуальная обусловленность лексических элементов в поэтическом тексте

Контекст, т.е. лексическое и синтаксическое окружение языковой единицы в пределах речевого потока, является средой создания эстетической семантики и основой ее интерпретации в условиях художественного произведения.

Контекст является одним из главных условий семантических изменений в структуре значения и вспомогательным при вычленении актуального значения в структуре извлекаемой из текста языковой единицы, средством устранения полисемии слова [42, с. 14] при выделении эксплицирующегося признака [см. также 64, с. 62]. Отсюда следует, что контекстуальное значение – это не сумма значений всех элементов словесного окружения, а новое, выявленное в словесной структуре высказывания, семантическое явление. Слово и контекст, по справедливому, на наш взгляд, утверждению Я. Мукаржовского, есть не что иное, как диалектическое единство статики и динамики, в котором «динамическая единица, будучи сама по себе лишь семантическим устремлением, нуждается в статических единицах для своего претворения в действительность и наоборот, статическая единица только в контексте обретает актуальное отношение к действительности» [177, с. 116].

Для декодирования семантики отдельного слова в пределах словосочетания или предложения, где значение слова имеет вполне прозрачный смысл, достаточно лингвистического контекста. Его классификация на узкий и широкий (микро- и макроконтекст [129, с. 45]) является основой для выделения контактного и дистантного словесного окружения.

Если слово имеет затемненную семантику, которую невозможно декодировать лишь при помощи лингвистических средств текста, окружающих данную единицу, необходим экстралингвистический контекст, т.е. фоновые знания, отражающие черты эпохи и мировоззрения автора. Фоновые знания, влияющие на создание и функционирование лингвистического контекста, в лингвистической литературе называются пресуппозицией. Явление пресуппозиции программирует, по словам Г. В. Колшанского, «однозначное понимание как отдельных слов внутри фразы, так и, следовательно, всей фразы» [129, с. 77]. В качестве факторов, пресуппонирующих эстетические смыслы слов в пределах поэтического

текста, могут выступать общие знания о природе, человеке и обществе, знания из специальных областей науки, а также факты из личной биографии автора. Для декодирования многих текстов рок-поэзии в качестве фоновых выступают знания об исторических событиях, которые характеризуют рок-поэзию как социально-историческое явление. Так, в 80-е годы XX века андеграундные певцы, композиторы, поэты, писатели и художники находились в своеобразном «подполье» – «Камчатке», многие из них работали в котельных, сторожами, истопниками, так как человек, не работающий на государство, считался тунеядцем, которого следует наказывать (вспомним показательный процесс над И. Бродским, обвиненным в тунеядстве десятилетием ранее; преследование группы «ДДТ» и т.п.). Предтекстовые знания пресуппонируют смысл слова *бездельник* в одноименном стихотворении В. Цоя: для него это ‘поэт’:

Нет меня дома и целыми днями

Занят бездельем, играю словами.

Каждое утро снова жизнь свою начинаю

И ни черта ни в чем не понимаю...

Все говорят, что надо мне кем-то становиться,

А я хотел бы остаться собой.

Мне стало трудно теперь просто разозлиться,

И я иду, поглощенный толпой.

[Цой, с. 217].

Таким образом, в процессе декодирования поэтического текста при анализе семантики лексической единицы лингвистический контекст и пресуппозиция (фоновые знания) являются основанием для определения актуального значения. Лингвистический контекст и пресуппозиция позволяют рассмотреть особенности реализации семантического потенциала нейтрального внеконтекстного слова, выявить синкретизм значений многозначных лексем, а также изучить модификации

окациональных значений, процессы десемантизации и гиперсемантизации слов [136, с. 13—20].

Лексическая единица, входящая в контекст поэтического произведения, приобретает в нем эстетическое значение и, подобно лакмусовой бумажке, функционирует под влиянием непосредственного языкового окружения, отражая тем самым соответствующий подтекст, который определяется нами, вслед за Л. И. Донецких, как «сознательно опущенная автором часть текста или культурно-исторический фон, имеющие связь, содержательную, эмоциональную и языковую, с элементами текста, контекстами» [93, с. 37]. Контекст может акцентировать значение слова в тексте, делая его более ярким и семантически насыщенным, либо затушевывать семантику лексемы с помощью коннотативно окрашенных компонентов. При создании произведения автор, ориентируясь на тему, идею, открытость лексического значения слова и его эстетический потенциал, вводит те или иные лексические единицы в контекст. Реципиент же выполняет обратное действие: выведение слова из контекста и, на основе контекстной цепочки причинно-следственных семантических связей, выделение актуальных элементов смысла, конкретных трансформаций в семантической структуре слова, т.е. происходит его интерпретация, определяющаяся П. Рикером как «работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении» [214, с. 18].

Проанализируем эстетические смыслы, возникающие в контексте, на примере стихотворения В. Цоя «Алюминиевые огурцы»:

Я сажаю алюминиевые огурцы

На брезентовом поле

[Цой, с. 212].

В тексте наблюдается нарушение привычной сочетаемости слов в пределах словосочетаний *алюминиевые огурцы* и *брезентовое поле*, которые

являются эстетически значимыми компонентами высказывания. В стихотворении функционируют лексические единицы *металл – плод* и *результат – труд*, играющие важную роль в расшифровке текста и декодировании семантики лексем *огурец* и *поле*:

«Металл не принесет плода,
Игра не стоит свеч,
А результат – труда»
 [Цой, с. 212].

Благодаря контексту, в котором присутствуют как слова с прямым значением (*результат, труд*), так и фразеологизм (*игра не стоит свеч*), нами выводится основной смысл стихотворения – ‘тщетность, бесполезность действий человека’. В выражении данного смысла решающую роль играют окказиональные метафорические употребления *алюминиевые огурцы* и *брезентовое поле*, в составе этих словосочетаний номинативные единицы *огурец* и *поле* приобретают новые значения, не свойственное им в системе языка: в образную семантику лексемы *огурец* включается признак ‘несъедобность’, соответственно, в образную семантику лексемы *поле* – признак ‘отсутствие плодородности’. Слова *кнопки, скрепки, клепки, // Дырки, булки, вилки* [Цой, с. 212] имеют контекстуально обусловленное значение ‘элементы пейзажа брезентового поля’ и могут быть заменены обобщающим названием ‘городская свалка’. Итак, эстетические значения создаются благодаря трансформациям в семантической структуре языковых единиц за счет окказиональных и потенциальных сем, программируемых контекстом.

Важную роль в декодировании смысла лексических единиц играют понятия *доминирующей* (при вынесении в заглавие произведения) и *локальной семантики образа* [106, с. 72], формирующие соответствующие виды контекста. В связи с этим, на эффективность процесса интерпретации текста с затемненной семантикой часто влияет не только общий, но и

доминирующий контекст поэтического произведения. Так, в стихотворении И. Кормильцева «Летучая мышь» строки

ведьма или ангел птица или зверь
вернись я оставлю открытым окно
и незапертой дверь
смерть или спасенье свет ты или тьма
если не вернешься я впервые узнаю
как сходят с ума

[Кормильцев-1997, с. 236]

с большим трудом поддавались бы декодированию либо вызывали бы множественность интерпретаций, если бы в доминирующий контекст не было бы вынесено название стихотворения, необходимое для разъяснения локального контекста: возлюбленная поэта, перевоплощенная в Летучую мышь, «оказывается... частью авторского «Я» – чем-то вроде обладателя (обладательницы) его души» [111, с. 115] и приобретает диалектически противоположные признаки ‘дьявольское’ (*ведьма*) и ‘божественное’ (*ангел*), так как летучая мышь одновременно и земная (как *зверь*) и улетающая в небо (как *птица*), дарующая радость (*свет*) и горе (*тьму*), воплощающая и *смерть*, и *спасение*.

Таким образом, контекст художественного произведения предполагает различные трансформации в семантике слова (расширение, сужение, «погашение» или замещение значения) и способствует появлению эстетических наслоений.

1.4.2. Особенности функционирования стилистических средств – актуализаторов эстетических значений слов – в контексте поэтического произведения

Результат эстетического значения слова возможен при условии реализации в художественном тексте средств вторичной номинации, когда

образный компонент начинает доминировать над общеязыковым, значение слова приобретает выразительные экспрессивные признаки, семантическая новизна в употреблении этого слова становится ведущей. Автор, вводя слово из общенародного языка в контекст произведения, наполняет его таким смыслом, которого оно еще никогда не имело, а в процессе анализа текста реципиентом производится декодирование с точки зрения собственного научного и жизненного опыта при использовании лингвистических либо литературоведческих методов анализа. В художественных произведениях слова приобретают такой индивидуально-авторский смысл, что эффект новизны их употребления не стирается, он акцентирует в слове его новое эстетическое значение в качестве общепонятного. Поскольку средства вторичной номинации (метафорические, метонимические, антонимические, символические и под. компоненты) обладают способностью «передавать такое содержание, которое иным способом не передается; сконцентрированно воплощать характер образного мышления, ментальность, мировосприятие художника, своеобразие художественного сознания эпохи, онтологию и поэтику направлений и течений искусства и т.д.» [253, с. 1], они создают эффект той самой неожиданности, которая заставляет читателя осознавать эстетичность, неповторимость и неисчерпаемость образа, придуманного автором.

1.4.2.1. Эстетическая природа сравнений

Образование сравнения основано на принципе компаративизма, заключающегося в сопоставлении одной реалии с другой. Необходимость образования сравнения продиктована, по мнению Е. В. Брысиной, «постоянным сопоставлением самого себя и предметов внешнего мира с уже познанным» [40, с. 92]. Особенностью компаративных сочетаний является то, что каждый их компонент сохраняет, как правило, свое прямое

значение, однако сравнительная конструкция в целом обладает зачастую высокой степенью образности и эстетической значимостью, которая, как отмечает А. Н. Кожин, «в структуре текста приводит к тому, что оно [слово] вступает во взаимодействие с тропеическими средствами, как бы обретает способность к приему образно-выразительного потенциала, реализуемого метафорой, олицетворением, метаморфозой» [123, с. 28].

В структуре сравнения мы выделяем «*субъект сравнения*» [21, с. 89; 97, с. 491] («тема» [243, с. 161]), т.е. слово, поясняемое через сравнение и приобретающее в процессе сопоставления новый эстетический признак, служащий базой для эстетического значения; «*объект сравнения*» [21; 90] («сравнение» [243, с. 161]), манифестируемая языковой единицей реалитя, благодаря которой значение субъекта становится более понятным и очевидным; третьим же, иногда материально не выраженным компонентом сравнительной структуры является «*основание сравнения*» [243; 90] («признак сравнения» [21, с. 89]), помогающий реципиенту в определении основополагающей для сравнения общей характерной особенности «субъекта» и «объекта». Особую значимость в структуре сравнения приобретают *вспомогательные лексические и морфологические средства*, необходимые для реализации компаративной конструкции. В качестве последних могут выступать сравнительные союзы (*В толпе я как иголка в сене* [Цой, с. 216]; *Он пел, словно падала слеза, // Он пел, словно шаг, и нет следа...* [Васильев, с. 323]; *и качается стойка // как будто мы едем в вагоне* [Кормильцев-1997, с. 309]), синонимичные им прилагательные (*Теперь ты знаешь, почему огонь похож на рыжую лису* [Васильев, с. 361]), словоизменительные (окончания творительного падежа: *Будь моим богом, березовым соком, // Электрическим током, кривым ружьём* [Васильев, с. 336]) и формообразующие (аффиксы, служащие для образования сравнительной степени: *Ты смешнее всех на свете – // Развеселая вдова* [Бутусов-2007, с. 56]) морфологические средства.

Целью введения сравнения в текст является создание таких условий, при которых читатель сможет идентифицировать поэтический образ на основе сопоставления двух величин (понятий, предметов, состояний), обладающих общим признаком. При этом, как отмечает Н. Д. Арутюнова, «...сравнение указывает на подобие одного объекта другому, независимо от того, является оно постоянным или преходящим, действительным или кажущимся, ограниченным одним аспектом или глобальным...» [13, с. 27]. Общепонятность сравнений проявляется в том, что реципиент воспринимает, как правило, оба компонента сравнения, благодаря которым легко догадаться об основании сравнения.

Основой для эстетической трансформации компонентов сравнения служит их общеязыковая база, характеризующаяся «стертостью образного потенциала» [184, с. 225]. Таким образом, Е. А. Некрасовой отмечается существование общеязыкового сравнения и его «художественно переработанных вариантов» [184, с. 227], т.е. индивидуального сравнения. Сравнения общеязыкового типа являются устойчивыми в языке, их воспроизведение авторами мотивировано идейно-художественными задачами литературного произведения. Индивидуально-авторские сравнения производимы, так как для их создания автор использует необычные сочетания компонентов в составе компаративной конструкции.

Как отмечает Л. И. Мяснянкина, независимо от того, «способствует ли сравнение созданию более яркого образа персонажа, или оживляет внутреннюю форму метафорического слова и т.п., оно прежде всего – не только основное средство раскрытия сущности явлений, а и средство репрезентации отношения к нему автора текста» [178, с. 5].

На основе взаимодействия субъекта, объекта и основания сравнения при непосредственном участии вспомогательных лексических и морфологических средств цельные сравнительные обороты приобретают особое эстетическое значение.

Рассмотрим семантические особенности компаративных конструкций на примере следующего контекста:

*Это чувство сильнее любого медведя,
И выше подъемного крана,
А все остальное – пыль и болотная тина.*
[Васильев, с. 363].

При декодировании семантики сравнительных оборотов *чувство сильнее любого медведя*, *чувство выше подъемного крана* обнаруживаются семы: ‘сила’, ‘могущество’, ‘интенсивность’. В данном контексте эти семы относятся к лексеме *чувство*, ср.: «чувство – медведь», «чувство – подъемный кран». Нетривиальность сопоставления усиливается за счет употребления прилагательных *сильный* и *высокий* в форме сравнительной степени. В тексте актуализируется эстетически значимый компонент значения слова *чувство* ‘необыкновенная, чрезвычайная сила’.

Проанализируем следующий пример:

*Электрический свет продолжает наш день,
И коробка от спичек пуста.
Но на кухне синим цветком горит газ.*
[Цой, с. 280].

В составе сравнения *газ горит синим цветком* лексема *газ* вследствие метонимического переноса «газ – газовая горелка» приобретает окказиональный смысл ‘подобный цветку по цвету и форме’, который вычленяется в результате сопоставления горячей газовой горелки с цветком.

Таким образом, в структуре лексических единиц, являющихся элементами сравнительных конструкций, наблюдаются эстетические трансформации, которые способствуют формированию образности художественного текста.

1.4.2.2. Образование, функционирование и классификация метафорических значений эстетически значимых лексем

Среди основных способов вторичной номинации одним из наиболее распространенных и семантически сложных с точки зрения формирования и декодирования считается метафора. Ведущим направлением в исследовании метафоры было логическое направление, представляющее метафору как «перенесение слова-понятия из одной группы понятий в другую» [220, с. 6]. К примеру, в «Поэтике» Аристотеля изложено положение о метафоре как о перенесении «необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии» [7, с. 170].

Впоследствии понятие о метафоре совершенствовалось и уточнялось, что привело к выделению языковой и речевой (поэтической) метафоры («метафоры языка» и «метафоры стиля» [70, с. 104], «метафоры языка» и «поэтической метафоры» [49, с. 102], «штампованной, обычной» и «оригинальной» [67, с. 129], «общенародной» и «индивидуально-авторской» метафоры [97, с. 128—129]). Являясь воспроизводимыми, метафоры языка создают базу для образования метафор стиля, которые, в свою очередь, являются производными, индивидуально-авторскими, имеющими различную степень отдаленности от традиционных языковых метафор.

Исследуя языковую метафору, некоторые ученые [9, с. 125; 191, с. 297; 194, с. 221] рассматривали ее как сокращенное имплицитное сравнение, считая первостепенным в процессе метафорообразования не семантический, а структурный принцип. Мы же представляем языковую метафору как способ переноса значения слова с одного предмета или явления на другой на основе сходства денотатов (субъектов метафоры), основного, который обозначается метафорой, и вспомогательного (имплицитруется ее прямым значением). «Референция метафоры осуществляется обычно через установление ее анафорической связи с

прямой номинацией предмета», – указывает Н. Д. Арутюнова [13, с. 24]. В отличие от сравнения, метафора (по структуре) – троп, более насыщенный и разнообразный, раскрывающий внутренние потенции прямого, номинативного значения слова. В качестве основного принципа разграничения метафоры и сравнения может служить не только формальный критерий, но и номинативность значений компонентов сравнения, в отличие от метафоры, каждый компонент которой является эстетическим формантом. Немаловажным также является признак темпоральности сравнения и постоянства метафоры [13, с. 30]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что метафора и сравнение являются самостоятельными, различными по своей природе способами вторичной номинации. Языковая метафора выполняет номинативную функцию и, по мнению В. Г. Гака, либо служит как «средство обозначения того, чему нет названия» [65, с. 11] (*ножка стола*), либо способствует замещению характерологических признаков слова одним, более емким и простым для рецепции понятием (*медведь, осел, лиса* – языковые единицы, служащие средством номинации характера или поведения человека и др.).

Метафора индивидуальна, семантически насыщена, она является предметом интерпретации, и поэтому естественное для себя место метафора находит в поэтической речи, в которой, по словам Н. Д. Арутюновой, «служит эстетической (а не собственно коммуникативной, информативной) функции языка» [14, с. 340]. В отличие от языковой метафоры, художественная метафора является объектом исследования поэтики, будучи ее основной эстетической категорией; художественная метафора отличается бессистемностью, единичностью, невозпроизводимостью, авторским началом, она существует только в пределах определенного текста, а ее семантические признаки отражают индивидуальное видение мира автором. При выделении речевой метафоры мы, вслед за большинством ученых, признаем доминирующую роль контекста в экспликации метафорического признака: «...метафора представляет собой образование самодовлеющее,

независимое от контекста, но обладающее свойством подчинять себе контекст, становиться его квинтэссенцией, точной формулировкой идеи-образа» [85, с. 3]. Под воздействием поэтического окружения метафора преобразует свой лексический омоним из общенародного языка, приводя к появлению нового, эстетически трансформированного значения в семантической структуре слова, при этом «меняется его предметная отнесенность, преобразуются связи с мыслительными образами и понятиями; в значении слова усиливаются эмоционально-экспрессивные элементы» [220, с. 30—31], а сама метафора как средство «словесного моделирования авторской картины мира... превращается в важнейший компонент художественного мышления» [169, с. 17]. Основанное на семантической двуплановости слова, метафорическое значение трансформированной лексической единицы имеет лишь отдаленную связь с общеязыковым значением. Метафорическое слово в художественном тексте характеризуется смысловой емкостью, образностью; вследствие взаимодействия с элементами контекста в его семантической структуре происходят изменения, результатом этих изменений является окказиональное значение, которое в терминологии В. М. Жирмунского звучит как «метафорический неологизм» [101, с. 206].

Таким образом, в структуре метафорического словосочетания выделяют «два объекта, основной и вспомогательный, соотнесенные друг с другом (их называют субъектами метафоры), и свойства каждого из них» [60, с. 53]. Свойства вспомогательного объекта по завершении акта формирования словосочетания переходят на свойства основного объекта, образуя в контексте данного произведения семантически и синтаксически неделимое единство, которое может быть приравнено к фразеологической конструкции.

Следовательно, метафорически преобразованное значение является своеобразным сплавом, в который в разных пропорциях введены

семантические, синтагматические и парадигматические признаки, представляющие собой единство общезыкового и поэтического.

Функционирование в поэтическом произведении слова с метафорическим значением усиливает образность текста, способствует индивидуализации авторского представления о реальности, выявлению реципиентом мировоззренческих идеалов и ценностных ориентаций автора, пониманию его внутреннего мира, в связи с чем метафора выполняет, по мнению М. Я. Полякова, «а) отражательную; б) конститутивную (творящую образ мира); в) философскую; г) языковую» [204, с. 41] функции в художественном тексте. Другая точка зрения на функциональные особенности художественной метафоры принадлежит В. Пахаренко, который классифицировал их следующим образом: «а) эстетическая организация текста; б) надделение произведения эмоциональной окраской; в) возбуждение, обогащение воображения, раскрытие через сопоставление реального с нереальным новых качеств явления» [200, с. 11].

В науке о поэтическом языке существуют разные подходы к изучению метафоры, следовательно, различные классификации метафор [14; 15; 65; 93; 98; 145; 158; 220; 278]. Мы выделяем в качестве базовой для исследования классификацию А. И. Башук [30, с. 25], в основе которой лежит формально-семантический критерий. Исследователь выделяет предикатные и субъектные метафоры.

Предикатные метафоры имплицитно указывают на объект и характеризуют субъект метафорического осмысления. Они выражаются глаголами (*Охладили седины твоей юности пыл* [Цой, с. 249]), предикативными прилагательными (*холоден ветер в открытом окне* [Кормильцев-1997, с. 308]), различными формами адъектива (прилагательными (*С юга ветер принес чужеземную осень* [Шевчук-2004, с. 120] и причастиями (*все наши бойцы дружно роются в стынущих кучах* [Умецкий-1997, с. 241])). К предикатным относятся также адвербиальные

метафоры, выраженные наречиями (...смотрела угрюмо, прищуриив глаза – // За плечами гроза [Шевчук-2001, с. 21]).

Образование предикатных метафор с природной семантикой основано на явлении художественного антропоморфизма как факта поэтического мышления и мировоззрения автора, ведь «...художественный антропоморфизм, очеловечивание природы... – не просто отголосок первобытного примитивного мышления, а и наглядный факт слияния в представлении объективного и субъективного восприятия мира, невольное подключение жизни природы к жизни человека и растворение человеческого содержания в природном» [71, с. 193], вследствие чего такие предикатные метафоры зачастую называются олицетворениями: *Громадина моря, угрюмая птица // Лишенное крыльев упавшее небо... // Глодает тела мертвецов капитанов // Бредущих по дну горизонта к закату* [Шевчук-2004, с. 139]. В данном употреблении созданию образности и семантической окказиональности слова *море* способствует его метафорическая соотнесенность с глаголом *глодать*. На основе семантической связи с основными значениями слова *глодать* («1. Грызть, обгрызать, оскабливать зубами» [230, с. 315]) образ моря приобретает семантические признаки ‘жестокость’, ‘способность убивать’; в основе вторичной номинации лежит традиционное отношение к морю как к причине смерти человека.

Отметим, что художественный антропоморфизм присущ также словам, обозначающим конкретные предметы: *Стоит маяк, тревожно глядя вдаль* [Васильев, с. 428]. Предикатная метафора *маяк глядит (глядя)* в сочетании с метафорой *тревожно глядя* (конвергенция тропов) отражает сходство маяка с человеком. Кроме того, предикатные метафоры могут образовываться на основе абстрактных существительных. Так, значение компонентов метафорической конструкции *невзгоды глотают воду* (*Когда невзгоды за бортом // Глотают воду синим ртом* [Шевчук-2001, с. 3]) выводится из семантики каждого из компонентов. Так, лексема *невзгода*

имеет значение «Неблагоприятные, тяжелые обстоятельства, беда» [231, с. 426]. Словосочетание *глотать воду синим ртом* трактуется как ‘тонуть’, ‘уходить ко дну’, чему способствует наличие в контексте слова *синий* (*синеть* – «Становиться синим или более синим» [233, с. 95], ср.: *Руки синеют от холода, губы синеют*). Следовательно, эстетическая семантика предикатной метафоры (*невзгоды*) *глотают воду* – ‘гибнут’.

Субъектные метафоры обозначают субъект метафорического осмысления и выражаются именной группой, употребленной метафорически. Основным способом выражения субъектных метафор является имя существительное. Оно может функционировать в составе генитивной конструкции. Так, в строках *Ветви старых дорог хлещут тебя по лицу* [Шевчук-2004, с. 78] реализуется признак слова *ветви* ‘способность хлестать’, значение же метафорической конструкции *ветви старых дорог* связано с представлениями о жизни как о сложном, трудном пути (*старые дороги* – ‘прошлое’, ‘прожитое’), вследствие чего возникает эстетическая семантика ‘жизненные преграды, связанные с прошлым’. Кроме того, к данной группе относятся конструкции, в которых имя существительное занимает позицию предиката. Например, в контексте *Говорят, что сон – // Это старая память. // А потом нам говорят, // Что мы должны спать спокойно* [Цой, с. 222] в составе метафоры *сон – старая память* тождество лексических компонентов создается путем реализации сем: *сон* – «3. То, что снится, сновидение» [233, с. 194]; *память* – «1. Способность сохранять и воспроизводить в сознании прежние впечатления», «2. Воспоминание о ком-, чем-л.» [232, с. 16]. Лексема *сон* с метафорическим значением ‘память’ эксплицирует окказиональную сему ‘воспоминания’. В составе приложения имя существительное также может быть субъектной метафорой, в результате возникает тождество субъекта и объекта метафорической конструкции: *Закат-рюкзак зевает на спине* [Шевчук-2001, с. 48].

Таким образом, метафора играет немаловажную роль в реализации эстетического значения поэтического слова благодаря свойственной ей семантической многоплановости, заключающейся в отдаленности от номинативной семантики слова, функционирующей под влиянием контекста, а также структурному плюрализму, выраженному в поэтическом тексте в различных моделях данного стилистического средства.

1.4.2.3. Реализация символического значения в поэтическом произведении

Помимо сравнения и метафоры, представленных в контексте художественного произведения в качестве основных актуализаторов эстетической активности слова, в поэтическом тексте большую роль играет символ, отражающий связь слова с лингвистическим и экстралингвистическим контекстом (в рамках последнего – прежде всего с мифологическим и историческим контекстом).

С философской точки зрения, символом является «идейная, образная или идейно-образная структура, содержащая в себе указание на те или иные, отличные от нее предметы, для которых она является обобщением и неразвернутым знаком» [266, с. 10]. Восходя к античности и будучи запечатленным в трудах Платона и Аристотеля, понятие символа развивается параллельно развитию общества и человеческой мысли, в гносеологическом плане превращаясь в «сокровенно-сущностный институт познания мира» [217, с. 7], в онтологическом – становясь «субстанциональной основой сущего» [217, с. 7]. Заключая в себе чувственный образ предмета, символ не имеет осязаемой внешней связи с репрезентируемым предметом, однако на когнитивном (интуитивном) уровне обладает огромной культурно-исторической значимостью, что обусловило понимание символа как диалектического единства общего и особенного, целого и части [112, с. 374—375], конечного и бесконечного

[292, с. 429; 287, с. 479], абстрактного и чувственного, общего и особенного [Гегель, цит. по: 217, с. 23], тождества и нетождества [28, с. 129].

Особую эстетическую ценность имеют художественные символы, выступающие в роли представлений идей в рамках философского мировоззрения автора на базе этнокультурных и межнациональных факторов. Таким образом, символ представляет собой объективный художественный образ, отражающий философию общества и актуализирующийся на уровне конкретных субъективных идей творца.

Рождаясь в сознании человека, символ предстает в виде конкретного чувственного образа, апеллирующего «к нашим слуховым, обонятельным, осязательным, а также всевозможным кинестетическим представлениям» [213, с. 58]. Суггестивность символов, т.е. возможность влияния на сознание и подсознание человека, обусловлена двумя факторами: «первый – сложные психические процессы восприятия/рефлексии, второй – способность символов быть заместителями реалий» [157, с. 40].

Символ наиболее ярко проявляется в искусстве, в частности, в литературе, где, выступая одним из выразительно-изобразительных средств, является элементом художественной картины мира автора. В то же время, по мнению П. В. Кретьева, «вербальная символика – сложная, опосредованная, контекстуально нагроможденная смыслами» [137, с. 40]. В работах многих языковедов, равно как и в литературоведении (А. А. Потебня [208], А. Н. Веселовский [49], В. В. Виноградов [51], М. М. Бахтин [28, с. 129], Н. Д. Арутюнова [13, с. 24], С. С. Аверинцев [1, с. 302], Л. А. Новиков [191, с. 298], Н. Н. Рубцов [217, с. 49], Л. Г. Авксентьев, Н. И. Филон [3, с. 149]), символ отождествляется с образом, являющимся представлением чувственных идей автора, основанных на коллективном опыте предшествующих поколений. С точки зрения других ученых (О. С. Ахманова [19, с. 404], А. Ф. Лосев [161, с. 50—51], авторы «Философского словаря» [267, с. 413]), символ есть разновидность знака, что, по мнению Н. Н. Рубцова, невозможно ввиду

различия функций знака и символа (замещения и отражения соответственно) [217, с. 55], конвенционального характера знака, имеющего фиксированное значение, и уникальности символа, тяготеющего к полисемантической и амбивалентности [217, с. 56—58]. Кроме того, существует точка зрения (В. М. Жирмунский [101, с. 217], К. М. Бутырин [44, с. 258], Н. А. Лысенко [157, с. 16]), что символ как знак является порождением метафоры. Однако символ, в отличие от метафоры, в качестве вспомогательного объекта чаще использует не лингвистический, а экстралингвистический (культурно-исторический или социальный) контекст. В связи с этим, как отмечает А. Ф. Лосев, метафора, в отличие от символа, не имеет под собой «того загадочного предмета, на который ее идейная образность только указывала бы как на нечто ей постороннее» [161, с. 153]. В семантике символа не заключено основания денотата: в процессе декодирования необходимо тщательное изучение философского аспекта творчества автора, традиционный мифопоэтический и исторический обзор, и лишь одной из последних выступает связь с внешней оболочкой символически переосмысленного языкового знака; в итоге символическое значение слова есть, по словам Л. И. Донецких, «высшее проявление его обобщающе-абстрагирующих свойств» [92, с. 25].

Рассматривая функции символа, мы придерживаемся точки зрения Н. А. Лысенко о природе символа как носителя эстетического идеала, синтезатора различных слоев культуры, гармонизатора несовместимых сфер реальности, выполняющего, кроме того, когнитивную функцию, связанную «с процессом восприятия-отражения» [157, с. 39].

Поскольку символическое мировидение берет начало еще с древних времен, когда человек на основе ассоциаций с самим собой, с другими людьми, с природой отождествлял весь окружающий мир с некими представлениями о нем, впоследствии осознанными как символы, в языке закрепилась большая группа общекультурных инвариантов, терминологизированных как «узальная модель символа» [213, с. 58],

включающая традиционные мифологические, исторические и культурные символически связанные значения, обусловленные текстовым окружением и принятые в качестве архетипов обществом «на основе идентификации новой словоформы как изоморфной уже существующим рядам, воспроизводящим данный символический смысл» [234, с. 182], – отмечает Н. В. Слухай (Молотаева). В качестве одного из примеров реализации узуально-символического значения можно представить контекст А. Васильева:

Кто танцевал с нами на Лысой горе в ту ночь

Кто отводил от нас все несчастья и ссоры

Он волшебный и сладкий

Он целебный и сочный

Корень Мандрагоры

[Васильев, с. 419].

Согласно древнегреческой мифологии, корень Мандрагоры использовался «для того, чтобы избавиться от приворотного заклятия» [259, с. 213] (не случайно в контекст включено предложение *Кто отводил от нас все несчастья и ссоры*). Однако миф о произрастании данного растения из семени повешенных убийц имеет связь с идеей о демонических способностях данного растения [там же] (в контексте актуализируется образ Лысой горы). Таким образом, в одном контексте представлены диалектически противоположные трактовки данного символа.

Ввиду того, что символическая система языка постоянно пополняется за счет индивидуально-авторских вариантов, трансформирующих общеязыковую семантику слов, вторую группу составляют символы-представители окказиональной модели.

Рассмотрим реализацию символического значения слова в рок-поэзии на примере стихотворения В. Цоя «Дерево»:

Я знаю, мое дерево

Не проживет и недели.

*Я знаю, мое дерево
 В этом городе обречено.
 Но я все свое время провожу рядом с ним.
 Мне все другие дела надоели.
 Мне кажется, что это – мой дом.
 Мне кажется, что это – мой друг.
 Я посадил дерево.*

*Я знаю, мое дерево
 Завтра может сломать школьник.
 Я знаю, мое дерево
 Скоро оставит меня.
 Но пока оно есть, я всегда рядом с ним.
 Мне с ним радостно, мне с ним больно.
 Мне кажется, что это – мой мир.
 Мне кажется, что это – мой сын.
 Я посадил дерево.*

[Цой, с. 235]

Окказионально-символическое значение слова *дерево* в данном тексте имеет тесную связь с традиционно-символическим смыслом, в соответствии с которым в дереве «обитали эльфоподобные нимфы, к которым у человека было чувственное отношение» [36, с. 69]. Автор наполняет лексему *дерево* общефилософским гуманистическим содержанием, отражающим тесную связь человека с растением. В процессе декодирования текста на основе контекстного содержания выявляется эстетическое символическое значение слова *дерево* – ‘жизнь человека, что-то хрупкое, родное, возвращенное человеком, что больно потерять’.

Доминирующими факторами при лингвистической классификации символов являются:

- семантические связи, на основе которых произведена символическая трансформация средств общенародного языка (традиционность, метафорическая обусловленность, номинативная база [93, с. 49—53]);

- степень творческого подхода автора при введении символа в поэтическое произведение; на основе данного критерия происходит выделение узуальных и окказиональных [213, с. 58] (традиционных, т.е. воспроизводящихся, и индивидуальных [294, с. 257]) символов;

- уровень частотности и обобщенности (наличие конвенциональных, случайных и универсальных символов [Э. Фромм, цит. по: 115, с. 33]).

Таким образом, символическое значение слова является особым типом эстетического значения, которое рождается на уровне мировосприятия автора и, в отличие от других актуализаторов эстетического значения, имеет лишь один внешне представленный элемент. Семантика последнего основана не столько на лингвистическом, сколько на культурно-историческом контексте и индивидуальных ассоциациях создателя и реципиента.

1.4.2.4. Факультативные актуализаторы эстетического значения

Помимо сравнения, метафоры и символа, эстетические значения лексем в пределах исследуемого нами материала выражаются следующими выразительно-изобразительными средствами:

- *метонимией*: *Тебя ждет поезд на том вокзале // Никто не ждет меня в Зазеркалье // Меня уносят, ведут ко дну // Две рельсы, что сошлись в одну* [Васильев, с. 355]. Основное значение слова *рельс* – «Стальной узкий брус специального сечения, по которому, катясь, движутся колеса вагона, вагонетки и т.п.» [232, с. 704]. В данном случае осуществляется перенос по смежности *рельсы – поезд* (модель переноса – «транспортное средство – место движения транспорта»);

- *гиперболой*, способствующей образному преобразованию слова за счет преувеличения изображаемого [191, с. 295]: *Так тихо, что я слышу как идет на глубине // Вагон метро* [Васильев, с. 424]. В данном контексте за счет использования гиперболы происходит нивелирование всех семантических признаков элементов контекстуального окружения и выдвижение на первый план семантического признака ‘тишина’;

- *оксюморонам*, представляющим собой, согласно определению Л. А. Новикова, «соединение противоположных по смыслу слов, образно раскрывающее противоречивую сущность обозначаемого» [191, с. 297]. Так, употребленное Ю. Шевчуком оксюморонное словосочетание *метель августа* [Шевчук-2004, с. 135] – это яркий пример индивидуально-авторского видения мира, что связано, по нашему мнению, с ощущением лирическим героем внутреннего холода в летний зной, вследствие чего актуализируются соответствующие семантические оттенки;

- *метаморфозой*, которая выделяется как особый вид актуализатора эстетической семантики, который, в отличие от метафоры, «сохраняет предметную соотнесенность, а в отличие от сравнения, которое лишь выделяет признак двух объектов, полностью отождествляет эти объекты» [246, с. 176] и вводится в поэтический контекст с помощью глаголов со значением процессуальности *стать, превратиться*, а также глагола-связки *быть* в будущем времени. К примеру, ключевая метаморфоза А. Васильева состоит в переносе «восклицательный знак – знак вопроса», отражающем индивидуально-авторскую семантику «сильное чувство – неизвестность, загадка» и приводящем к контекстуальной антонимии данных понятий: *Все восклицательные знаки превратились в знак вопроса* [Васильев, с. 352]; *... изгибается шоссе, // из восклицательного превращаясь в знак вопроса* [Васильев, с. 411];

- *контекстуальной антонимией*, отражающей контрастность, резкое противопоставление понятий, состояний, образов, «не являющихся в языке вообще коррелятивно противопоставленными единицами» [116, с. 78] и

ставших противоположными лишь в конкретно взятом контексте, однако представляющими собой разные сущности в общеязыковом дискурсе: *раньше у нас было время // теперь у нас есть дела* [Кормильцев-1997, с. 232]. Оппозиция «раньше – теперь» позволяет выделить контекстуальные антонимы «время – дела», в образной семантике которых представлены окказиональные семы ‘свобода’ и ‘несвобода’ соответственно.

Особым актуализатором эстетического значения слова является информация интертекстуального характера. По мнению И. В. Арнольд, интертекстуальность отражает «непрерывный процесс взаимодействия текстов и мировоззрений в общей цепи мировой культуры. Она реализуется как включение в текст либо целых других текстов другим субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, аллюзий, реминисценций, либо даже лексических или других языковых вкраплений, контрастирующих по стилю с принимающим текстом» [8, с. 392—393]. Как отмечает Е. Е. Бразговская, знаками интертекстуальности являются символы; цитаты, аллюзии, имена собственные, принадлежащие другим текстам; терминологическая лексика других видов искусств; читательские ассоциации на данный текст, не предусмотренные автором; стилевые влияния, оказываемые другими текстами на данный; элементы фонового знания (ассоциации, имеющие специфический национально-культурный характер [39, с. 165]. В поэзии русского рока способами выражения интертекстуальности являются цитаты (*правда всегда одна – // это сказал фараон // он был очень умен и за это его называли Тутанхамон* [Кормильцев-1997, с. 284]) и имена собственные (*Джордж Харрисон, который очень любил деньги, // Послушал мантры и заторчал...* [Цой, с. 300]; *но никто не хочет и думать о том // куда «Титаник» плывет...* [Кормильцев-1997, с. 281]; *Странные игры ведет со мной Терпсихора, // Все время танцует передо мной абсолютно голой* [Васильев, с. 379]). В интертекстуальных компонентах заложена информация пресуппозиционного характера, способствующая пониманию поэтического текста на основе другого контекста, в котором встречался

данный компонент, вследствие чего лингвистический контекст декодируется со ссылкой на фоновые знания о знакомом предмете либо человеке.

Кроме того, в поэтическом контексте вышерассмотренные стилистические средства могут функционировать и в комплексе. Совмещение тропов в пределах одного контекста имеет название *конвергенция*. Данное явление также правомерно отнести к актуализаторам эстетической семантики слов в поэтическом тексте, так как оно представляет собой неразделимое объединение тропов, в изолированном виде зачастую теряющее эстетическую значимость и полноценность. Тенденция к объединению средств образности в комплексы, по мнению О. И. Ревуцкого, «обуславливается своеобразной «инерцией» образно-художественного мышления и некоторыми закономерностями построения художественных текстов» [212, с. 142].

В контексте исследуемого материала наблюдается конвергенция метафор и сравнений, метафор и метонимий, субъектной и предикатной метафор. К примеру, в контексте *Память вырвать не просто, как выклянчить песнею дождь* [Шевчук-2004, с. 122] наблюдается объединение предикатной метафоры (*Память вырвать не просто*) и сравнения (*не просто, как выклянчить песнею дождь*). Объединение двух тропов служит целям увеличения степени образности в пределах поэтического текста, а также пониманию авторского замысла: тщетность попыток стереть из памяти воспоминания сравнивается с невозможностью сделать что-либо для того, чтобы начался дождь. Таким образом, в пределах конвергенции метафора служит целям создания образности и в некотором смысле «затушевывает» эстетический смысл, а сравнение используется с целью выражения эквивалентности метафорического словосочетания, более понятного реципиенту, выраженного более простыми образными средствами.

Стилистические средства, имеющие статус вторичной номинации, а также их объединение в пределах контекста способствуют приобретению поэтическим словом статуса образа.

1.5. Семантика и структура образного поля

Слово с эстетическим значением, которое актуализируется в контексте в результате использования различных стилистических средств, получает новый набор сем, характерный для него в каждом отдельном случае употребления. Одновременно это слово становится «ядром образа» [170, с. 9].

Как отмечал М. Я. Поляков, образ является диалектическим единством конкретного и абстрактного. «“Конкретность” состоит в чувственно-мыслительной природе элементов образа (например, тропы), “абстрактность” – в обобщающей природе образа как целого» [204, с. 41].

З. С. Паперный отмечал диалектику конкретности и обобщенности образа [198, с. 15]. Ученый писал также о присущем образу триединстве «...отражения жизни, выражения позиции, взглядов автора и воображения читателя (зрителя, слушателя)» [198, с. 70].

Образ – это «наиболее емкое, яркое и глубокое выражение любого мыслительного содержания» [171, с. 230]. С точки зрения психолингвистики, гносеологии и феноменологии, образ мотивируется внутренней формой слова. Об этом говорили и ученые-представители Саратовской школы: «Прием воскрешения (оживления) языковой внутренней формы пробуждает к жизни утраченные этимологические связи слов, возвращает слову первоначальную мотивированность, а следовательно, и первоначальную образность» [273, с. 146].

По мнению А. А. Потебни, внутренняя форма – это «отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль» [208, с. 91] и является ближайшим

этимологическим значением слова, тем признаком, который составляет «центр образа, один из его признаков, преобладающий над всеми остальными» [208, с. 125]. Поэтический образ, согласно исследованиям ученого, служит связью между внешней формой и значением. Будучи результатом мыслительной деятельности, поэтический образ в художественном тексте может «иметь те же названия, которые приличны образу в слове, а именно: представление, знак, символ, внутренняя форма, средство сравнения» [208, с. 228].

«В качестве когнитивного кода ВФ <внутренняя форма – *К.А.*> слова включена в интеллектуальную деятельность говорящих и неотделима от проявления закономерностей функционирования тех интегрально-динамических систем, на основе которых осуществляется превращение пространственно-временной фрагментарности мысли в знание, которое расширяет интеллектуальные границы текста», – отмечает М. И. Голянич [75, с. 162].

Внутренняя форма является протOVERбальным образованием [222, с. 157], она вербализуется в конкретном мотивационном признаке. В связи с этим понятие мотивации является весьма важным для изучения семантики образа, поскольку «мотивация – феномен не только языковой системы, но и человеческого сознания, интериоризирующей определенные мотивационные связи в действительности» [там же]. Мотивационный признак, определяющий внутреннюю форму слова, выражается в формальной структуре слова и может быть единственным (для определенного слова) и множественным (для определенного понятия).

О. И. Блинова дает толкование лексической мотивированности как «структурно-семантическому свойству слова, позволяющему осознать рациональность связи значения и звуковой оболочки слова на основе его лексической и структурной соотносительности» [37, с. 16].

Как отмечает Е. А. Селиванова, ономаσιологическая структура пребывает в отношениях пересечения множественностей с семантической,

грамматической, словообразовательной структурами слова, а также мотивированностью и внутренней формой [223, с. 25]. Совокупность ономаσιологического признака (мотиватора) и ономаσιологического базиса (форманта) составляет ономаσιологическую структуру номинативной единицы.

Таким образом, внутренняя форма «представляет собою начальный этап отображения действительности, позже возникает художественный образ и научная модель» [172, с. 40].

С приобретением статуса образа слово раскрывает свои эстетические потенции, стимулируемые контекстом, и является носителем образной семантики. Последняя заключается «в указании на понятие через другое понятие или на представление типичного признака одного предмета на другой, для которого этот признак не типичен...» [170, с. 64], – отмечает В. А. Маслова.

С целью адекватного декодирования художественного произведения читателями автору необходимо наложить на задуманную идею такой образ, который был бы одновременно и прозрачным (его внешний облик хотя бы в малой степени «намекал» на заложенный внутренний смысл), и в то же время имел минимальную степень совпадения с номинативным значением слова, в противном случае ставится под сомнение необходимость создания образа.

Порой современные авторы для придания произведению статуса поэтичности используют традиционные образы, семантика которых в поэтическом контексте является отражением либо мифологического сознания наших предков, либо продуктом сознания других поэтов. Тем не менее, несмотря на возможность исчерпания образного потенциала слов, большинство поэтов нового поколения создают новые, нетривиальные образы, произрастающие из внутренней формы слова и зачастую поражающие читателя размытостью эстетического смысла.

Л. И. Белехова, рассматривающая эволюцию образа в разные исторические эпохи, отмечала, что в архаическую эпоху образ характеризовался ассоциативностью, синкретичностью, отождествлением оппозиций; в каноническую эпоху основными чертами образа были культурная направленность, аналогия между предметами и явлениями, образ рождался из сравнения, рефлексии и символичности; в период Нового времени образ деканонизировался и был отмечен дисгезисом, т.е. отражал воображаемый мир; во времена Новейшей истории в структуре образа наблюдалось объединение тропов, стилей, обобщение и абстрактность, полисемантичесность, расплывчатость, глобальность в осмыслении действительности [35, с. 17—115]. В XX веке, по свидетельству исследователя, семантика образа усложняется, налицо объединение стилей и жанров, индивидуальность (а не переосмысление) традиционных образов [там же]. Эмпирический (опытный) подход Л. И. Белеховой к семантике образа заключается в том, что языковые знаки «приобретают значения потому, что в них отражается опыт человека, который является основой познания, когниции мира» [35, с. 123]; значения поэтического образа отражают «различные способы концептуализации понятий об объектах, явлениях и событиях реального и воображаемого мира» [там же, с. 125]. По нашему мнению, образ является в большей степени понятием идеальным, обобщенным. При поверхностном изучении контекста бывает трудно определить степень образности слова в составе поэтического целого – вычленение образа детерминируется сознанием реципиента, его способностью раскрыть образный потенциал слова и выявить значение образа в контексте при интерпретации текста художественного произведения. При этом выделение образа в словесном поэтическом потоке зачастую является субъективным, оно зависит от широты мировоззрения, общей эрудиции и уровня языкового и поэтического чутья.

Н. В. Слухай (Молотаева) приводит три определения понятия «образ». Первое включает в себе классическую теорию отражения, в

соответствии с которой «...образ есть форма отражения субъектом объекта» [235, с. 10]. В узком понимании термин «образ» сопряжен с определением «метафорический»: в образе «...сближаются... несходные (семантически далекие, несовместимые, в т.ч. противоречащие и противоположные) понятия» [там же]. Третье же направление исследователь характеризует как «дефиниции, имманентные природе явления» [там же, с. 11], которые отличаются описательностью и нечеткостью формулировок. Н. В. Слухай (Молотаева) при исследовании образа использует лингвосемиотический подход, интерпретируя образ-мифологему в качестве субъекта осмысления, субъекта сопоставления и объекта сопоставления [236, с. 23—25], вследствие чего исходными для определения семантики образа являются сакральные (символические, мифологические) значения слов.

По нашему мнению, стержнем образной семантики слова в поэзии русского рока является прямое лексическое значение, на которое в качестве надстройки под воздействием контекста и актуализаторов накладываются эстетические смыслы.

Например, в контексте стихотворения И. Кормильцева «Эта музыка будет вечной» раскрытие основной идеи сопряжено с декодированием смысла слов *музыка* и *батарейки* (*эта музыка будет вечной // если я заменю батарейки* [Кормильцев-1997, с. 299]). В данном контексте, если исходить из прямых значений слов *музыка* («3. ... Совокупность каких-либо звуков» [321, с. 310]) и *батарейки* («Небольшое аккумуляторное устройство для увеличения напряжения или для питания энергии» [320, с. 64]), обнаруживается связь с техническими приборами, воспроизводящими музыкальные произведения (ср.: *радиола стоит на столе*) и батареями, способными дать приборам возможность воспроизводить эти произведения. Образная семантика слов выявляется в широком контексте произведения:

я должен начать все сначала

я видел луну у причала

*она уплывала туда где теряет свой серп
но вскоре она возместит свой ущерб
когда батарейки заменяют
эта музыка будет вечной
если я заменю батарейки*
[Кормильцев-1997, с. 300].

В тексте слово *музыка* приобретает эстетическое значение ‘человеческая жизнь’ (ср.: *эта музыка будет вечной*); *батарейки* – это символ дополнительного заряда чувств и эмоций.

Как писал Н. К. Гей, образ «...растет из материала, в который творец вдохнул жизнь, обратил его в форму содержания, но материал, в свою очередь, наделяет образ конкретно-чувственным бытием... Произведение можно назвать *овеществленным движением* между материалом образа и предметом отображения, фиксированным процессом осмысления писателем окружающего мира и себя самого» [71, с. 45].

Поскольку язык представляет собой системно-структурное образование, его средства являются бесчисленными, а их возможности – неизмеримо широкими, появляется необходимость классифицировать средства языка с оглядкой на их функциональные и семантические особенности. Как известно, лексические единицы классифицируются: выделяются тематические группы, семантические группы и семантические поля. Несмотря на то, что образы как продукты сознания художников не являются единицами отдельного уровня языковой системы, их также можно классифицировать. В этом случае полевая структура является наиболее подходящей в силу своей пространственности и распределенности компонентов на центральные (ядерные) и периферийные. З. Д. Попова и И. А. Стернин пишут: «Ядерные семы в большинстве случаев выделяемы традиционным компонентным анализом, они отражаются в дефинициях толковых словарей. Периферийные семы таким анализом обычно не

выделяются, в словаре не фиксируются, так как дифференциальных функций в системе языка, как правило, не выполняют» [206, с. 59].

Понятие образного поля весьма широко раскрыто в трудах В. П. Григорьева. Ученый отмечал рациональность введения в обиход понятия «образное поле», поскольку оно «...обобщая отдельные «макросистемы», характеризовало бы ПЯ [поэтический язык] как «макросистему», а само выступало бы как способ образного отражения. При этом конкретное «слово-образ» оказалось бы минимальной единицей – способом выражения ОММ [образной модели мира]» [77, с. 183].

По нашему мнению, образное поле – это сложноструктурированная единица парадигматического характера, объединяющая весь семантический потенциал слова, все актуальные смыслы, реализуемые в различных контекстах.

Составным компонентом образного поля является образное микрополе, образование более узкое и емкое по сравнению с полем, по аналогии связанное с лексико-семантической группой в составе семантического поля. Выделение микрокомпонента в составе образного поля обусловлено иерархичностью языка, позволяющей раскрывать более мелкие образования структур и систем с собственными центрами.

Центр образного микрополя – внешняя оболочка слова с его прямым лексическим значением – характеризуется статичностью и универсальностью; как и центр любой другой полевой структуры, это, по мнению Е. В. Гулыги и Е. И. Шендельс, конститuant, «а) наиболее специализированный для выражения данного значения; б) передающий его наиболее однозначно; в) систематически используемый» [83, с. 10]. Отличительными признаками периферийных компонентов микрополя являются динамичность, различная отдаленность от центра и разнонаправленность, обуславливающая способность развивать образные значения в различных аспектах внешнего и внутреннего мира.

Наполнение периферии образного поля (микрополя) может осуществляться за счет контекста одного произведения, цикла произведений, всего поэтического творчества автора, творчества поэтов определенного течения либо поэтического дискурса в целом.

Таким образом, распределение образных компонентов на поля и микрополя обусловлено необходимостью их структурирования с целью более глубокого исследования эстетической семантики слов в поэтическом тексте.

Выводы к главе 1

Поэтическая речь, представляя собой сложное образование единиц разных уровней языковой системы, в течение длительного времени остается объектом пристального внимания исследователей. В противовес формально-логическому подходу, мы считаем наиболее целесообразным комплексное исследование поэтического текста, так как все его элементы играют важную роль в реализации эстетической функции. Вместе с тем, поэтическая речь не является противопоставлением практической: черпая языковые средства из литературного языка, художники слова наполняют их особым содержанием, которое способствует их восприятию реципиентом как экспрессивно насыщенных. В соответствии с этим, слово как строительный материал поэтического языка считается категорией эстетической, фундаментом для построения художественного образа. Вводя слово из общенародного языка в контекст поэтического произведения, растворяя его в потоке таких же эстетически направленных элементов, мастер слова наделяет его эстетическим значением, которое, в отличие от общеязыкового, является не нормированным, а индивидуальным, склонным к появлению различных оттенков. В процессе приобретения словом эстетического значения происходят трансформации в образной семантике слова: на один из признаков общеязыкового значения накладывается

контекстуально либо стилистически обусловленный семантический признак, за счет чего происходит наращение, сужение либо смещение семантики лексемы. Реципиент же декодирует текст в соответствии с лингвистическим окружением, руководствуясь значениями окружающих лингвистических единиц и пресуппозицией – фоновыми знаниями, обуславливающими семантику лексем в макроконтексте.

В приобретении словом эстетического значения следует учитывать не только контекстуальную обусловленность, но и стилистическую окрашенность поэтического слова. Основными актуализаторами эстетического значения слова являются сравнение, метафора и символ. Каждое из этих стилистических средств имеет индивидуальный уровень поэтичности входящих в его структуру компонентов. К примеру, элементы сравнительных конструкций имеют номинативное значение, лишь с редкими незначительными смещениями в них, однако, в совокупности с основанием сравнения и вспомогательными грамматическими признаками, образуют целостное эстетическое единство. Метафора, являясь, по мнению некоторых ученых, вторичной по отношению к сравнению и производной от него, уже в самой своей семантической структуре содержит оттенок образности и экспрессивности. Однако значение метафорически трансформированного слова выявляется лишь в определенном текстовом пространстве при выявлении связи между общеязыковыми и эстетически переосмысленными элементами. Символическое же значение является наивысшей степенью проявления эстетического значения, обусловленного субъективными философскими, мировоззренческими и эстетическими взглядами автора. При его декодировании доминирующую роль играет не столько лингвистический, сколько экстралингвистический (социокультурный, мифологический и т.п.) контекст.

Таким образом, сравнение, метафора и символ, выступая в качестве основных контекстуально зависимых актуализаторов эстетического значения слова в рамках художественного текста, являясь сенсорно

воспринимаемыми выражениями мыслей, чувств и эмоций, способствуют отражению индивидуальной художественной картины мира автора.

Высокую степень эстетичности лексической единице в поэтическом дискурсе придают и другие образные средства (метонимия, гипербола, оксюморон и т.п.). Кроме того, в качестве актуализаторов образной семантики слова могут выступать интертекстуальная информация, которая находится между слоем фоновых знаний и слоем языка (цитаты, имена собственные и др.), а также конвергенция (совмещение) тропов в пределах единого контекста.

Художественный образ, будучи весьма абстрактным понятием, в то же время имеет конкретный смысл, манифестируемый эстетически значимыми единицами текста. Слова с эстетическим значением объединяются в определенные комплексы – образные поля с последующей градацией (выделяются образные микрополя). Анализ лексических единиц в составе выделенных структур предполагает более глубокое проникновение в семантику знака и интерпретацию последней с учетом эстетических элементов смысла, возникающих в поэтической речи.

ГЛАВА 2

ТЕКСТОВАЯ АКТУАЛИЗАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЛЕКСЕМ ПРИРОДНОЙ ПАРАДИГМЫ

Исследователи отмечают, что «некоторые метафорические парадигмы являются в поэзии традиционными (архетипическими)», они характеризуются регулярностью и постоянно расширяются. «К ним относятся такие, которые основываются на антропоморфизме, на уподоблении предметов, созданных человеком, понятиям из сферы живой природы...» [212, с. 116].

Практика исследования поэтических текстов различных направлений показывает, что в основе создания традиционных образов в поэтическом дискурсе лежат названия явлений природы, небесных светил, времен года, а также частей суток (включение последних в природную парадигму, по словам И. И. Степанченко, «обусловлено в основном функциональной и косвенно-характеризующей связью с лексемами, которые непосредственно относятся к природной парадигме» [244, с. 47]). Слова с природной семантикой используются авторами в таком контексте, в котором они выполняют лишь вспомогательную роль: подчеркивают настроение автора и не выводят читателя за рамки основной идеи произведения. При этом «ярко выражена «человеческая» сущность природы, т.е. она предстает как единое одухотворенное целое, как одушевленный организм» [169, с. 17].

Тем не менее, как отмечает И. А. Разумова, «поэтический взгляд на природу не оставался неизменным на протяжении многих лет; он изменялся, развивался вместе с развитием человечества, вместе с изменением философских и социальных взглядов на окружающий мир» [211, с. 146]. В отличие от произведений классической поэзии, в стихотворениях рок-поэтов усиливается отрицательное отношение ко многим социальным явлениям, что, безусловно, сказывается на

использовании ими традиционно-поэтических образов, которые «отражают состояние души человека и его настроения» [48, с. 99].

К полевым структурам, имеющим традиционно-поэтическую семантику, относятся образные поля «Времена года» (центры микрополей – лексемы *зима, весна, лето, осень*), «Части суток» (микрополя с центрами *утро, день, вечер, ночь*), «Явления природы» (образные микрополя с центрами *дождь, снег, ветер*), «Небесные светила» (микрополя с центрами *звезда, солнце, луна*). «Одушевленность» традиционно-поэтических образов, их соотнесенность с живыми организмами подчеркивается активным функционированием не только предикатной метафоры и сравнений, объектами которых выступают живые существа, но и узуальной и окказиональной символики. В процессе детального анализа контекстов, извлеченных из поэтических произведений, представляется возможным пронаблюдать сложность и оригинальность трактовки различными авторами традиционных, знакомых каждому образов, представляющих огромную ценность не только в качестве элементов пейзажа, но и в качестве носителей определенных идей, общих для поэтов-представителей отдельно взятого течения. Как отмечают А. Ф. Лосев и М. А. Тахо-Годи, «эстетически значимая природа есть результат *субъективно-человеческой интерпретации*» [162, с. 8].

2.1. Образное поле «Времена года»

Образное поле «Времена года» представляет собой определенную систему, в качестве компонентов которой выступают микрополя с центрами: *весна, зима, лето, осень*.

В семантической структуре соответствующих общезыковых лексем Т. В. Сливой выделяются темпоральные, квалитативно-темпоральные и квалитативно-предметные семантические признаки [229, с. 40]. Образная семантика указанных лексем, как показывают исследования, гораздо шире.

Микрополе с центром *весна*

Согласно словарной дефиниции, *весна* – это «1. Время года между зимой и летом» [230, с. 156] (центр микрополя).

Эстетические возможности лексемы *весна* реализуются в поэтических текстах. Контекст позволяет выделить целый ряд эстетических смыслов (сем), которые представляют периферию микрополя.

Приход весны связан с капелью, первым дождем, наступлением теплой погоды, таянием льдов, это долгожданное время после грустной зимы (реализуются периферийные семы – ‘теплая погода’, ‘капель’, ‘первый дождь’, ‘плюсовая температура’, ‘таяние льдов’, ‘долгожданное время’): *Уже капает с крыш, и прошел первый дождь, // И на улице плюс и весна так близка* [Цой, с. 263]; *Я смотрю в окно на грустный бал зимы – // Деревья без листьев, долгая ночь... // В это время больше хочется тепла. // Я сижу и жду свою весну* [Цой, с. 243]; *Уже сигналият корабли // Весна растопит лед // И к нам вернутся молоко и мед* [Васильев, с. 377]; *Будет ли весна – если да, то когда, если нет – то зачем открывать глаза // И завидовать слепым // И думать о последнем дне* [Васильев, с. 419].

Весной влюбляются; считают, что весна – это молодость души (ср. переносное значение слова *весна* «Пора расцвета, молодости» [230, с. 156]). Семы ‘пора расцвета’, ‘любовь’ выделяются в образном микрополе слова *весна*: *А на дворе цветет весна // Она в кого-то влюблена* [Бутусов-2007, с. 97].

Образ весны очень емкий, ср.: *Весна – // Постоянный насморк. // Весна – // Солнце светит опять. // Я промочил ноги. // Весна – // Я опять иду гулять, // Весна – // Я не могу усидеть дома. // Весна – // Я люблю весну. // О чем // Поют в моем дворе кошки? // Нет, нет, нет, нет – // Я не усну. // Весна – // Я уже не грею пиво. // Весна – // Скоро вырастет трава. // Весна – // Вы посмотрите, как красиво. // Весна – // Где моя голова?* [Цой, с. 223]. Поэтический образ выстраивается за счет взаимодействия таких

смыслов, как: 'наличие насморка', 'простуда' (*Весна – // Постоянный насморк*); 'яркий солнечный свет' (*Весна – // Солнце светит опять*); 'промокшие ноги' (*Я промочил ноги*); 'прогулки' (*Весна – // Я опять иду гулять, // Весна – // Я не могу усидеть дома*); 'любовь' (*Весна – // Я люблю весну*); 'крики мартовских котов' (*О чем // Поют в моем дворе кошки?*); 'бессонница' (*Я не усну*); 'теплая погода' (*Весна – // Я уже не грею пиво*); 'появление травы' (*Весна – // Скоро вырастет трава*); 'красота' (*Весна – // Вы посмотрите, как красиво*); 'сумасшествие' (*Весна – // Где моя голова?*).

В поэзии Ю. Шевчука слово *весна* наполнено отрицательными коннотациями, обусловленными авторским неприятием этого времени года, ср.: *Выросли перья у тощей весны. // Серая грязь от луны до креста // Затопила дома, как кошмарные сны...* [Шевчук-2004, с. 83]. Конвергенция тропов (метафор *выросли перья у тощей весны, серая грязь от луны до креста* и сравнения *серая грязь... затопила дома, как кошмарные сны*) лежит в основе поэтического образа, столь оригинального и нестандартного.

Смысл метафоры *я в тисках у весны* становится понятным на фоне переносного значения слова *тиски* «3. То, что стесняет, сковывает, лишает свободы» [233, с. 367]: *Тонет память обрывками в луже воды. // Я глотаю последний огонь сигарет, // Я впустил ее в дом, я в тисках у весны...* [Шевчук-2004, с. 84]. На основе контекста выделяется сема 'плен'.

Образная семантика слова *весна* раскрывается и в стихотворении «Ленинград»: *Сэр Ленинград, вы теплом избалованы, // Вы в январе уже перецелованы // Жадной весной. Ваши с ней откровения // Вскрыли мне вены тоски и сомнения* [Шевчук-2004, с. 55]. Метафорический блок *Сэр Ленинград..., // Вы в январе уже перецелованы // Жадной весной* предполагает выделение в микрополе слова *весна* сем 'ненасытная', 'алчная'.

Весна связана с пробуждением всего живого после зимней «спячки»: *Мы спали вечность, чтоб войти в реальность // Мечты весной вернулись в*

свои клетки // А идеальное – в материальность [Шевчук-2004, с. 151]. В данном контексте глагол *спать* означает ‘бездействовать’, *спать вечность* – ‘спать очень долго (века)’. Метафора *Мечты весной вернулись в свои клетки* на фоне контекста может быть объяснена следующим образом: мечты стали реальными (в основе лежит сема ‘осуществление мечтаний’).

Образ весны является символическим – это начало «...нового времени в России, связанного с надеждой на свободную жизнь» [290, с. 108]. Лексема *весна*, таким образом, приобретает контекстуально обусловленный семантический признак ‘возрождение’: *Актриса Весна после тяжелой болезни снова на сцене. // Легким движеньем вспорхнув на подмостки оттаявших крыши, // Читает балет о кошмарной любви и прекрасной измене, // Танцует стихи о коварстве героев и верности крыс* [Шевчук-2004, с. 56]. Весна представляется в образе актрисы (релевантным становится признак ‘способность играть’). Взаимодействие лексем природной и театральной семантики, обыденного и высокого, служит дальнейшему раскрытию образа Актрисы Весны: *Овации улиц раскрасили город священным зеленым... // Несмолкаемый «бис» площадей засиренил галерки влюбленных, // В золотых фраках фасадов заполнили партер дома... // Солнце-генсек мусолит лорнет в императорской ложе... // И, крестясь, отпевает семьдесят третий театральный сезон* [Шевчук-2004, с. 56]. Следовательно, образное микрополе с центром *весна* включает семы ‘возрождение’, ‘способность играть роль’.

Весна – это обычно расцвет, прогресс. В поэтическом тексте выделяются семы ‘отсутствие весны’, ‘отсутствие прогресса’, ср.: *Я только на кладбище верю в прогресс, // И вижу, как вам далеко еще до весны. // Я знаю народ, я все про него прочитал, // Лишь просвещение и соки способны его изменить* [Шевчук-2004, с. 58].

Лексема *весна* в стихотворении «Вороны» наполняется символическим смыслом: пропагандируется идея духовного очищения человека перед уходом в потусторонний мир. М. Н. Капрусова отмечает:

«Настроение героя – боль, печаль, чувство вины, отчаяние от невозможности прожить этот отрезок жизни заново – завуалировано, передано через состояние Весны, Земли, Огня» [113, с. 183]. По мнению К. Ю. Байковского, «капли на ликах напоминают многочисленные легенды о плачущих иконах» [20, с. 149]: *Весна, задрожав от печального звона, // Смахнула три капли на лики иконы, // Что мирно покоилась между руками. // Ее целовало веселое пламя. // Свеча догорела, упало кадило. // Земля, застонав, превратилось в могилу. // Я бросилась в небо за легкой синицей. // Теперь я на воле, я Белая Птица* [Шевчук-2004, с. 85]. В стихотворении Ю. Шевчука весна символизирует гибель главной героини (реализуется сема 'смерть'). Символический образ весны – это лишь немой свидетель разыгравшейся трагедии: *Весна, задрожав от печального звона, // Смахнула три капли на лики иконы...* [там же].

Представим образное микрополе с центром *весна* в виде таблицы (табл. 2.1.1), отражающей как общезыковую, так и образную семантику лексем:

Таблица 2.1.1.

Микрополе с центром *весна*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
весна	'время года между зимой и летом'	'теплая погода', 'капель', 'первый дождь', 'плюсовая температура', 'таянье льдов', 'долгожданное время', 'пора расцвета', 'любовь'	<i>Уже капает с крыши, и прошел первый дождь, // И на улице плюс и весна так близка</i> (В. Цой) <i>А на дворе цветет весна // Она в кого-то влюблена</i> (В. Бутусов) <i>Весна – // Постоянный насморк</i> (В. Цой) <i>Весна – // Солнце светит опять</i> (В. Цой) <i>Я промочил ноги</i> (В. Цой) <i>Весна – // Я опять иду гулять, // Весна – // Я не могу усидеть дома</i> (В. Цой) <i>Весна – // Скоро вырастет трава</i> (В. Цой) <i>Весна – // Вы посмотрите, как</i>
		'наличие насморка', 'простуда', 'яркий солнечный свет', 'промокшие ноги', 'прогулки', 'появление травы', 'красота'	

		‘сумасшествие’	<i>красиво (В. Цой) Весна – // Где моя голова? (В. Цой)</i>
		‘плен’	<i>я в тисках у весны (Ю. Шевчук)</i>
		‘ненасытная’, ‘алчная’	<i>Вы в январе уже перецелованы // Жадной весной (Ю. Шевчук)</i>
		‘осуществление мечтаний’	<i>Мечты весной вернулись в свои клетки (Ю. Шевчук)</i>
		‘возрождение’	<i>Актриса Весна после тяжелой болезни снова на сцене (Ю. Шевчук)</i>
		‘прогресс’	<i>вижу, как вам далеко еще до весны (Ю. Шевчук)</i>
		‘смерть’	<i>Весна, задрожав от печального звона, // Смахнула три капли на лики иконы (Ю. Шевчук)</i>

Микрополе с центром *лето*

В основе образной семантики слова *лето* лежит общеязыковое значение «Самое теплое время года, наступающее вслед за весной и сменяющееся осенью» [231, с. 179].

В поэтических текстах слово *лето* представлено в прямом значении: *Время вышло, а я не успел показать тебе // Черный цвет солнца // Лето ушло и уже никогда не вернется* [Васильев, с. 340]; *Иван все лето пил вино, гуляя вдоль болот // Вдова сидела у окна и гладила живот* [Васильев, с. 330]; *мы не знали друг друга до этого лета // мы болтались по свету, земле и воде // и совершенно случайно мы взяли билеты // на соседние кресла на большой высоте* [Васильев, с. 391]; *в последнем месяце лета // я встретил тебя // в последнем месяце лета // ты стала моей // в последнем месяце лета речная вода // еще хранила тепло июльских дождей* [Кормильцев-1997, с. 214]; *В городе +25 – лето. // Электрички набиты битком. // Все едут к реке. // День – словно два. // Ночь – словно час – лето! // Солнце – в кружке пивной. // Солнце – в грани стакана в руке. // Девяносто два дня – лето. // Теплый портвейн, // Из бумажных стаканов вода. // Девяносто два дня – лето. // Летний дождь наливает в бутылку*

двора ночь. [Цой, с. 256]. В тексте стихотворения В. Цоя можно выделить периферийные семантические признаки: ‘отражение солнца’ (*Солнце – в кружке пивной, // Солнце – в грани стакана в руке* [Цой, с. 256]), ‘жара’ (*В городе +25 – лето...* [Цой, с. 256]).

Сема ‘наличие солнца’ актуализируется в стихотворении В. Цоя «Дети проходных дворов»: *...если лето – должно быть солнце* [Цой, с. 236].

В образном микрополе слова *лето* выделяется также сема ‘время, которого ждут’: *Мы ждали лета – пришла зима* [Цой, с. 225].

Полагаем, что в следующем контексте актуальной является сема ‘надежда на лучшее’: *Я жду ответа. // Больше надежд нету. // Скоро кончится лето // Это* [Цой, с. 250].

Таким образом, микрополе с центром *лето* в поэзии русского рока включает следующие компоненты (табл. 2.1.2):

Таблица 2.1.2.

Микрополе с центром *лето*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
лето	‘самое теплое время года, наступающее вслед за весной и сменяющееся осенью’	‘жара’ ‘наличие солнца’ ‘время, которого ждут’ ‘надежда на лучшее’	<i>В городе +25 – лето...</i> (В. Цой) <i>если лето – должно быть солнце</i> (В. Цой) <i>Мы ждали лета – пришла зима</i> (В. Цой) <i>Я жду ответа. // Больше надежд нету. // Скоро кончится лето // Это</i> (В. Цой)

Микрополе с центром *осень*

Основное лексическое значение слова *осень*, представленное в словаре – «Время года между летом и зимой» [231, с. 645].

Периферийная сема ‘холодный (холодная)’ также присутствует в образном микрополе слова *осень* (здесь конкретизируется – *осенний день*): *с каждым осенним днем приближается стужа // и с каждой секундой страшнее и легче дышать* [Умецкий-1997, с. 240].

Осень – время печали: желтеют и падают листья, люди чувствуют себя неуютно: *Осень настала, желтеют дома, // Облетают печально, сухими людьми* [Шевчук-2004, с. 47]. В образном поле актуализируются семы: ‘желтые листья’, ‘падают листья’, ‘печаль’.

Для В. Цоя осень – сестра: *На пороге осень – моя сестра* [Цой, с. 252]. Многие поэты любили осень, поскольку их посещало вдохновение (например, А. С. Пушкин). В стихотворении В. Цоя поэтический образ осени создается при помощи метафоры *красно-желтые дни: После красно-желтых дней // Начнется и кончится зима* [Цой, с. 252]. Актуализируется семантический признак ‘цвет’, сема ‘красно-желтый’.

Семантический признак ‘цвет’ представлен также периферийной семьей ‘желтый’ за счет метафоры *решетка желтой листвы: За решеткой желтой листвы я вижу птиц. // Моя двадцатая осень сводит меня с ума* [Цой, с. 231].

В строках *В последнюю осень ни строчки ни вздоха. // Последние песни осыпались летом* [Шевчук-2004, с. 76] реализуется эстетическое значение ‘отсутствие вдохновения’. И далее читаем: *Остались дожди и замерзшее лето* [Шевчук-2004, с. 76].

В стихотворении Ю. Шевчука «Что такое осень» образ осени формируется за счет субъектной метафоры *осень – это небо*, которая уточняется и эстетически усложняется в метафорическом ряду *осень – плачущее небо под ногами: Что такое осень – это небо. // Плачущее небо под ногами* [Шевчук-2004, с. 77]. В основе метафоры *плачущее небо* лежит явление антропоморфизма, при этом, в представлении поэта, небо словно «опрокидывается на землю», отражаясь в лужах, а «потоки дождя соединяют землю и небо». В образном микрополе лексемы *осень*, следовательно, можно выделить семы: ‘постоянные дожди’ (ср.: *плачущее небо*) и ‘лужи’ (*плачущее небо под ногами*).

Метафора *качество года* взаимодействует с метафорой *я живу на весах* в контексте произведения Ю. Шевчука «Осенняя»: *Я живу на весах в*

это качество года, // Моя песня, конечно, дождливого рода, // Моя песня не спета // И не одета [Шевчук, «Осенняя»]. Метафора *я живу на весах* связана с пересмотром поэтом своих жизненных взглядов, *весы* же выступают в качестве символа справедливости. Метафора *качество года* относится к строчке *Моя песня, конечно, дождливого рода*. Осень с ее неустойчивой погодой и дождями именуется как *качество года*; поэт уверен, что его песни впереди, ср.: *Моя песня не спета*. Следовательно, в образном микрополе слова *осень* можно выделить сему ‘надежда’.

Осень – это время отлета птиц в преддверии зимы, зимней тишины, ср.: *Осень – крики без ответа, // Осень – вера в тишину* [Шевчук-2004, с. 24]. В образном микрополе лексемы *осень* можно выделить семы ‘крики’, ‘ожидание зимы’.

Следовательно, микрополе с центром *осень* включает следующие семантические признаки (табл. 2.1.3):

Таблица 2.1.3.

Микрополе с центром *осень*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
осень	‘время года между летом и зимой’	‘холодный (холодная)’ ‘желтые листья’, ‘падают листья’, ‘печаль’ ‘цвет’ ‘отсутствие вдохновения’ ‘постоянные дожди’, ‘луи’ ‘крики’, ‘ожидание зимы’	<i>с каждым осенним днем приближается стужа</i> (Д. Умецкий) <i>Осень настала, желтеют дома, // Облетают печально, сухими людьми</i> (Ю. Шевчук) <i>После красно-желтых дней // Начнется и кончится зима</i> (В. Цой) <i>В последнюю осень ни строчки ни вдоха</i> (Ю. Шевчук) <i>Что такое осень – это небо. // Плачущее небо под ногами</i> (Ю. Шевчук) <i>Осень – крики без ответа, // Осень – вера в тишину</i> (Ю. Шевчук)

Микрополе с центром *зима*

Зима – это «Самое холодное время года, наступающее за осенью и сменяющееся весной» [230, с. 610]. Дефиниция слова *зима* включает сему ‘холодное время’, ср. в текстах: *Мерзнут руки и ноги, и негде сесть* [Цой, с. 302].

Сема ‘время года, сменяющееся весной’ эксплицируется в заключительной строке стихотворения В. Цоя «Зима»: *Я сижу и жду свою весну* [Цой, с. 243].

Образное поле лексемы *зима* включает семы: ‘тепло (искусственное, не солнечное)’ (*мертвое тепло*), ‘мерзлый’ (*мерзлые цветы*): *Мертвое тепло в железе батарей. // Мерзлые цветы на рынках плачут. // Каждый вечер хочется быть дома. // Эти дни не так уж много значат...* [Цой, с. 243].

Образ зимы традиционно связывается с долгими ночами, обнаженными деревьями, ср.: *Деревья без листьев, долгая ночь* [Цой, с. 243]. На периферии образного микрополя манифестируются семы: ‘голые деревья’, ‘долгие ночи’.

Явление конвергенции наблюдается в следующем случае: *Это время похоже на сплошную ночь* [Цой, с. 302]. Взаимодействие тропов – гиперболы и метафоры (*время – сплошная ночь*) и сравнения (*время похоже на ночь*) предполагает выделение в образном микрополе с центром *зима* семы ‘долгая ночь’.

Зима – это целая вечность (*двадцать лет зима*), это невозможность допеть до конца: *Двадцать лет я смотрю в календарь, // И все эти годы в календаре зима // И метель не дает нам уснуть, // Не дает нам допеть до конца // Словно паралитическим газом // Наполнены наши сердца* [Васильев, с. 340]. Взаимодействие тропов – гиперболы *двадцать лет... зима*, метафоры *метель... не дает нам допеть до конца* и сравнения *Словно паралитическим газом // Наполнены наши сердца* – позволяет создать образ зимы. Эстетические смыслы – ‘вечность’, ‘невозможность творить’, ‘невозможность действовать’ (‘вынужденное бездействие’).

Зимой люди с нетерпением ждут тепла, ср.: *Горсть тепла после долгой зимы* // Донесем [Шевчук-2004, с. 102]; *Зима будет долгой, но все обойдется* [Васильев, с. 340]; *перелет, перелет от вечной зимы* // идущей по пятам идущей по пятам [Кормильцев-1997, с. 243]. В приведенных текстах за счет лексем *долгая*, *вечная* эксплицируются семантические признаки: ‘продолжительная’, ‘вечная’.

Семантический признак ‘цвет’ становится релевантным в следующем примере: *Я смотрю в календарь, я знаю, что скоро зима*. // *Наша улица на глазах меняет цвета* [Цой, с. 231]. В тексте *Я знаю, что если зима – должен быть снег* [Цой, с. 236] вследствие воздействия семы ‘наличие снега’ лексема *зима* приобретает эстетическое значение ‘белая’.

Образ зимы-колдуньи является традиционным, ср.: *...зима заколдует мой город взмахом белого платья* [Васильев, с. 403]. Выделяются признаки ‘колдовство’ и ‘белый’.

Зимой снег часто смешивается с грязью, ср.: *почернела Зима*. // *Расцветает январь язвой неба...* [Шевчук-2004, с. 54]. Предикатная метафора *почернела Зима* отражает признак *черный*, в то время как субъектная метафора *язва неба* (небо в черных пятнах, как будто в язвах) отражает признак ‘больной’.

Конвергенция предикатной (*грустный бал*) и субъектной (*бал зимы*) метафор (*Я смотрю в окно на грустный бал зимы* [Цой, с. 243]) способствует реализации признаков ‘печальный’, ‘праздник’.

Антитеза *Мы ждали лета – пришла зима* [Цой, с. 225] предполагает выделение семы ‘нежелательность’.

В стихотворении А. Васильева «Кто-то не успел» семантика слова *зима* становится эстетически значимой на фоне контекста: *Опять зима. Ночами я живу, а днем хочу умереть*. // *Хочу раздвинуть эти стены и уйти сквозь телефонную сеть* [Васильев, с. 415]. Минуты вдохновения приходят к поэту по ночам, в связи с чем релевантной является сема ‘творчество’.

По мнению В. Цоя, зима мешает творчеству, ср.: *Я раздавлен зимой, я болею и сплю* [Цой, с. 302] (наблюдается реализация периферийной семы ‘отсутствие вдохновения’).

Метафорическая конструкция *рев атомных зим* [Шевчук, «Безжизненный край»] предполагает актуализацию сем ‘опасная’ и ‘смертельная’.

Если соотнести человеческую жизнь с временами года, то зима – это старость. Следовательно, в образное микрополе лексемы зима правомерно ввести сему ‘старость’, ср. у Ю. Шевчука: *Зима на спине, я не стар и не молод, // Ночь похожа на лифт, в котором умер поэт. // Я по уши сыт, да разбудил горький голод, // Руки чувствуют пульс, я зеваю на свет* [Шевчук-2004, с. 126].

Итак, проанализированное микрополе можно представить в виде следующей таблицы (табл. 2.1.4):

Таблица 2.1.4.

Микрополе с центром зима

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
зима	‘самое холодное время года, наступающее за осенью и сменяющееся весной’	‘тепло (искусственное, не солнечное)’, ‘мерзлый’ ‘голые деревья’, ‘долгие ночи’ ‘вечность’, ‘невозможность творить’, ‘невозможность действовать’ ‘цвет’ ‘больной’ ‘печальный’, ‘праздник’ ‘нежелательность’	<i>Мертвое тепло в железе батарей</i> (В. Цой) <i>Деревья без листьев, долгая ночь</i> (В. Цой) <i>Двадцать лет я смотрю в календарь, // И все эти годы в календаре зима // И метель не дает нам уснуть, // Не дает нам допеть до конца // Словно паралитическим газом // Наполнены наши сердца</i> (А. Васильев) <i>Я смотрю в календарь, я знаю, что скоро зима. // Наша улица на глазах меняет цвета</i> (В. Цой) <i>почернела Зима. // Расцветает январь язвой неба...</i> (Ю. Шевчук) <i>Я смотрю в окно на грустный бал зимы</i> (В. Цой) <i>Мы ждали лета – пришла зима</i>

		‘отсутствие вдохновения’ ‘опасная’, ‘смертельная’ ‘старость’	(В. Цой) <i>Я раздавлен зимой, я болею и сплю</i> (В. Цой) <i>рев атомных зим</i> (Ю. Шевчук) <i>Зима на спине, я не стар и не молод</i> (Ю. Шевчук)
--	--	--	---

2.2. Образное поле «Части суток»

Образное поле «Части суток» также представляет собой замкнутую структуру, состоящую из четырех микрополей с соответствующими центрами: *утро, день, вечер, ночь*.

Микрополе с центром *утро*

Слово *утро*, кодифицируемое в словарях как «Часть суток, начало дня, первые часы дня» [233, с. 536], представлено разнообразными периферийными семами, в разной степени отдаленными от ядерных элементов ‘начало дня’ и ‘первые часы дня’.

Ядерные семы слова *утро* ‘часть суток’, ‘начало дня’, ‘первые часы суток’ можно выделить в результате анализа произведений ряда рок-поэтов: *В это утреннее время // Там, внизу, все так похоже на кино* [Цой, с. 323]. Как известно, начало дня связано с суетой, большим количеством людей и машин, спешкой и беспокойством. Это обуславливает введение в контекст сравнения *внизу все так похоже на кино*. Ср. также: *когда утро взойдет он с последней звездой // поднимется в путь полетит вслед за мной* [Бутусов-1997, с. 218]; *пить до утра в ожиданьи рассвета – // какая тоска! – // я зажурил глаза // и придумал тебя* [Кормильцев-1997, с. 307]. Итак, раннее утро (первые часы дня) – это ‘угасание последней звезды’ (В. Бутусов) и ‘наступление рассвета’ (И. Кормильцев).

С учетом образной семантики слова *утро* выделяется сема ‘наличие света’, ср.: *Я знаю, что если ночь – должно быть темно. // А если утро –*

должен быть свет [Цой, с. 236]; Снова утро прожектором бьет из окна [Цой, с. 306].

Прилагательное *серое* способствует манифестации на периферии микрополя лексемы *утро* эстетических смыслов ‘пасмурное’, ‘беспросветное’, ‘не сулящее света, надежды’: *будет серое утро и влекомы судьбою // мы опять превратимся в одиноких скитальцев* [Кормильцев-1997, с. 307].

В стихотворении В. Цоя «Невеселая песня» слово *утро* вступает в компаративные отношения со словом *ночь*: *Наше утро похоже на ночь* [Цой, с. 271]. Наличие в контексте сравнения сопряжено с выдвиганием на первый план семантических признаков ‘тьма’, ‘мрак’, что связано с пессимистическими настроениями автора: *...утро похоже на ночь декодируется как ‘темное, непроглядное утро, не предвещающее перемен к лучшему’*.

Для большинства людей утро как начало дня связано с пробуждением ото сна. Поэтому в образном микрополе слова *утро* правомерно выделить эстетическую сему ‘пробуждение’: *я не буду ждать утра чтоб не видеть как он // пробудившись ото сна станет другим // я не буду ждать утра чтоб не тратить большие сил* [Бутусов-1997, с. 218]; *я проснулся рано утром // и увидел небо в открытую дверь // это не значит почти ничего // кроме того что возможно // я буду жить* [Кормильцев-1997, с. 210]. Сема ‘пробуждение’ эксплицирована деепричастием *пробудившись* и глаголом *проснуться*. На основании контекста можно сделать вывод, что пробуждение для поэта означает продолжение жизни.

Выделение окказиональных значений слова *утро* ‘судьба’, ‘рок’, ‘конец’ в стихотворении В. Цоя «Растопите снег» (*Мама, я узнал свое утро. // Я заметил свой срок, я заметил свой срок* [Цой, с. 295]) обусловлено пресуппозицией. Многие люди, а особенно поэты, способны предвидеть будущее. Очевидно, это происходит на уровне интуиции. Ранняя гибель поэта позволяет сделать вывод о том, что он предчувствовал,

что жить ему не так уж долго и срок давно отмерен. Художественный образ *утро*, таким образом, связан в данном контексте со временем смерти человека (ср. наличие в контексте синтаксической конструкции *Я заметил свой срок*).

Семантика микрополя с центром *утро* представлена в следующей таблице (табл. 2.2.1):

Таблица 2.2.1.

Микрополе с центром *утро*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
утро	‘часть суток, начало дня, первые часы дня’	‘угасание последней звезды’ ‘наступление рассвета’ ‘наличие света’ ‘пасмурное’, ‘беспросветное’, ‘не сулящее света, надежды’ ‘тьма’, ‘мрак’ ‘пробуждение’ ‘судьба’, ‘рок’, ‘конец’	<i>Когда утро взойдет он с последней звездой // поднимется в путь полетит вслед за мной (В. Бутусов)</i> <i>пить до утра в ожидании рассвета – // какая тоска! (И. Кормильцев)</i> <i>Снова утро прожектором бьет из окна (В. Цой)</i> <i>будет серое утро и влекомы судьбою // мы опять превратимся в одиноких скитальцев (И. Кормильцев)</i> <i>Наше утро похоже на ночь (В. Цой)</i> <i>я не буду ждать утра чтоб не видеть как он // пробудившись ото сна станет другим (В. Бутусов)</i> <i>Мама, я узнал свое утро. // Я заметил свой срок, я заметил свой срок (В. Цой)</i>

Микрополе с центром *день*

Основное значение слова *день* – «Часть суток от восхода до захода солнца, от утра до вечера» [230, с. 387].

День является продолжением утра, поэтому соответствующие микрополя (ядерные компоненты *день* – *утро*) могут пересекаться на уровне периферийных сем. Одной из них является сема ‘свет’. Пересечение

сем обусловлено наличием общего значения ‘светлое время’, ср.: *В наши окна не видно дня* [Цой, с. 271]. В данном случае выделяется сема ‘свет’, очевидно, можно прочесть ‘не видно света’. Беспросветность существования пресуппонируется пессимистическими настроениями автора, связанными с жизнью интеллигенции во время перестройки. Сема ‘свет’ выделяется в образном микрополе с центром *день* и в следующем случае: *я созрел душой для светлых // светлых и прозрачных дней* [Кормильцев-1997, с. 196]. В данном контексте заметен семантический сдвиг, связанный с употреблением слова *день* в форме множественного числа и, следовательно, расширением семантики образного компонента *день* (ср. значение слова *день* «4. мн.ч. (дни, дней) Время, пора, период... // Жизнь [230, с. 387]). Прилагательные *светлый* и *прозрачный* эксплицируют эстетическое значение слова *день* ‘радостный, ничем не омраченный’.

Символом дня является солнце, ср.: *За окнами солнце, за окнами свет – это день* [Цой, с. 277]. В контексте «прочитывается» символическое значение ‘солнечный свет’, свойственное лексеме *день*. Актуализатором указанного значения является субъектная метафора.

Закат является символом уходящего дня: *Красное солнце сгорает дотла, // День догорает с ним* [Цой, с. 280] (актуализатор – предикатная метафора *день догорает*).

Введение слова *день* (*дни*) в синтагматические отношения со словом *белый* (*белые*) обуславливает реализацию на периферии образного микрополя наряду с признаком ‘свет’ (ср. синонимичные лексемы *белый – светлый*) семантического признака ‘цвет’ и семы ‘белый’: *И есть еще белые-белые дни, // Белые горы и белый лед* [Цой, с. 262]; *Снова за окнами белый день. // День вызывает меня на бой* [Цой, с. 281].

День обычно связан с выполнением повседневной работы, хлопотами: *каждый день даст тебе десять новых забот* [Кормильцев-1997, с. 224]. Семантические признаки лексемы *день* (‘хлопоты’, ‘заботы’) эксплицированы лексемой *заботы*. В качестве актуализатора эстетической

семантики анализируемого слова выступает предикатная метафора (*день даст... новых забот*).

Поскольку день и ночь – это замкнутый круг – сутки, в поэтическом тексте возникает эстетический смысл ‘жизненный круг’: *я буду жить еще один день // и будет еще одна пьяная ночь* [Кормильцев-1997, с. 211]; *Где-то есть люди, для которых есть день и есть ночь. // Где-то есть люди, у которых есть сын и есть дочь* [Цой, с. 226].

Представляем указанное микрополе в виде следующей таблицы (табл. 2.2.2):

Таблица 2.2.2.

Микрополе с центром *день*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
день	‘часть суток от восхода до захода солнца, от утра до вечера’	‘свет’ ‘радостный, ничем не омраченный’ ‘солнечный свет’ ‘хлопоты’, ‘заботы’ ‘жизненный круг’	<i>В наши окна не видно дня</i> (В. Цой) <i>я созрел душой для светлых // светлых и прозрачных дней</i> (И. Кормильцев) <i>За окнами солнце, за окнами свет – это день</i> (В. Цой) <i>каждый день даст тебе десять новых забот</i> (И. Кормильцев) <i>я буду жить еще один день // и будет еще одна пьяная ночь</i> (И. Кормильцев)

Микрополе с центром *вечер*

В словарной дефиниции *вечер* – «Время суток от окончания дня до наступления ночи» [230, с. 159].

Природа живет по своим законам: утро уходит, наступает день, день сменяется вечером – так осуществляется жизненный круговорот: *Вечер со мной день хоронил, думая о другом* [Шевчук, «Вечер»]; *Вечер // Расписался на рассвете* [Шевчук-2004, с. 159]. В первом примере наступление вечера венчает окончание дня (ср. наличие в контексте предикатной метафоры

Вечер... день хоронил), во втором – предикатная метафора *вечер расписался* с конкретизатором *на рассвете* символизирует продолжение жизненного круга (выделяется сема ‘жизненный круговорот’).

Явление конвергенции (метафора в одном блоке со сравнением) наблюдается в следующих текстах: *Вечер застыл темной водой в сквере, где я сидел* [Шевчук, «Вечер»]; *Таёт вечер черною громадой* [Цой, с. 275]. Образное микрополе включает эстетическое значение ‘темнота’.

Оксюморон *кричал тишиной* является актуализатором семы ‘тишина’, ср.: *Вечер кричал мне тишиной, что-то печально пел* [Шевчук, «Вечер»].

Дневная жара сменяется вечерней прохладой. Сема ‘прохлада’ актуализируется субъектной метафорой: *Вечер, томная прохлада. // Погрузился в сон* [Бутусов-2007, с. 58].

Обобщение семантики указанной лексемы представлено в следующей таблице (табл. 2.2.3):

Таблица 2.2.3.

Микрополе с центром *вечер*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
вечер	‘время суток от окончания дня до наступления ночи’	‘жизненный круговорот’ ‘темнота’ ‘тишина’ ‘прохлада’	<i>Вечер // Расписался на рассвете</i> (Ю. Шевчук) <i>Вечер застыл темной водой в сквере, где я сидел</i> (Ю. Шевчук) <i>Вечер кричал мне тишиной</i> (Ю. Шевчук) <i>Вечер, томная прохлада</i> (В. Бутусов)

Микрополе с центром *ночь*

Лексема *ночь* имеет значение «Часть суток от захода до восхода солнца, от вечера до утра» [231, с. 512]. Образное микрополе с ядерным признаком *ночь* представлено широким спектром значений.

В ряде случаев выделяется сема ‘жизненный круг’: *когда утро вошло успокоилась ночь // не грозила ничем лишь отправилась прочь*

[Бутусов-1997, с. 218]; *Утром ночь догорает как звезда. // Я начинаю день, я кончаю ночь. // Двадцать четыре круга прочь* [Цой, с. 215]. Текстовым показателем эстетического смысла в последнем примере является конвергенция предикатной метафоры (*ночь догорает*) и сравнения (*как звезда*).

Как известно, ночь – это время покоя и отдыха, ночью снятся сны, ср. в произведениях В. Цоя: *Тем, кто ложится спать, – // Спокойного сна, // Спокойная ночь* [Цой, с. 304]; *Знаешь, каждую ночь // Я вижу во сне море* [Цой, с. 246] (выделяются семы ‘спокойствие’ ‘сон’).

Метафора *безжизненная ночь* в контексте *прошел день // большой город // забыл шум // осталась лишь безжизненная ночь* [Бутусов-1997, с. 263] актуализирует эстетические смыслы ‘отсутствие жизни, движения’, ‘состояние покоя, сна’.

Прямо противоположное состояние – бессонница. Словарь дает следующее толкование лексемы *бессонница* – «Болезненное отсутствие сна» [230, с. 86], ср.: *Сказал, что болен и устал, // И эту ночь не спал* [Цой, с. 250] (релевантной становится сема ‘бессонница’).

В поэзии также присутствует образ ночи без снов, сновидений, выделяется сема ‘отсутствие снов’: *И есть еще ночь, но в ней нет снов* [Цой, с. 262]; *Мне даже ночью не снятся // Мои свободные сны* [Шевчук, «Живу в назойливом мире»].

Переносное значение слова *ночь* – «Темнота, мрак во время этой части суток» [231, с. 512] – эксплицировано в контексте рок-поэзии лексемами *тьма, темна, темно*: *Опустилась ночь на сцену, // Тьма и пустота* [Бутусов-2007, с. 58]; *Эта ночь слишком темна* [Цой, с. 230]; *Я знаю, что если ночь – должно быть темно* [Цой, с. 236]; *Я смотрю в ночь. // Я вижу, что ночь темна* [Цой, с. 290]. В стихотворении И. Кормильцева «Последний человек на Земле» предикатная метафора *черный стяг* в сочетании с метафорой *ночь подняла стяг* лежит в основе

создания поэтического образа: ночь подняла на башне черный свой стяг [Кормильцев-1997, с. 265].

Образ ночи, властительницы города, является достаточно емким, ср.: *Город стреляет в ночь дробью огней. // Но ночь сильнее, ее власть велика* [Цой, с. 304]. На периферии образного поля слова *ночь* выделяются эстетические семы 'власть' (*власть велика*), 'сила' (*ночь сильнее*).

Противопоставление *я – ты, ночь – утро* находит отражение в стихотворении В. Цоя «Дождь для нас», ср.: *Я – ночь, а ты – утра суть* [Цой, с. 237]. В данном контексте возможно выделение признаков 'темное начало' (*я – ночь*) и 'светлое начало' (*ты – утра суть*).

На основе признака 'темный' на периферии образного поля с центром *ночь* выделяется эстетический смысл 'нечто замкнутое, темное': *Ночь похожа на лифт, в котором умер поэт* [Шевчук-2004, с. 126]. Созданию поэтического образа служит сравнение ночи с лифтом (ведущие признаки – 'замкнутый', 'темный').

Нетривиальным является сравнение ночи с плюшевыми шторами и чугунными оградами (*эта ночь эта ночь // плотнее плюшевых штор // страшней чугунных оград // я вижу только себя // везде встречаю свой взгляд*) [Кормильцев-1997, с. 294]. Однако *ночь* еще плотнее (если ее сравнивать с плюшевыми шторами) и еще страшнее (по сравнению с чугунными оградами), а самое страшное – это одиночество поэта в замкнутом пространстве ночи (*я вижу только себя везде встречаю свой взгляд*). Таким образом, на периферии образного микрополя можно выделить сему 'одиночество'.

Противопоставление *белый – темный* (*Встретимся завтра, // Я что-то скажу, // Белая ночь, темные шторы*) [Васильев, с. 386]) усиливается за счет выделения нетипичного для лексемы *ночь* признака 'светлый'. Этот признак является ведущей семой при обозначении северных ночей (ср.: *белые ночи* – «северные летние ночи, когда вечерние сумерки непосредственно переходят в утренние без наступления темноты»

[230, с. 78]). Следовательно, можно утверждать, что образное поле лексемы *ночь* расширяется, на периферии выделяются семы 'светлый', 'белый'.

Предикатная метафора *безглазая ночь* (я ускользаю туда где уже начинают рассветы // показывать то что скрывала безглазая ночь [Бутусов-1997, с. 301]) обладает эстетическим смыслом 'без звезд'.

Ночи свойственна особая тишина, ср.: *Это так – тише чем ночьюю // Это так, как будто бы // Ты все ближе* [Васильев, с. 413]. Сравнение *тише чем ночьюю* эксплицирует сему 'тишина'. Признак 'тишина' может быть имплицитным: *Я люблю ночь за то, // Что в ней меньше машин* [Цой, с. 277].

В стихотворении А. Васильева «Звери» предикатная метафора *черная мертвая ночь* (ср. *безжизненная ночь* у В.Бутусова) как бы усиливает признак 'безысходность, отсутствие выхода'. Данное эстетическое значение раскрывается путем нанизывания отрицательных конструкций: *Ни окна, ни пролета, ни двери – // Только черная мертвая ночь* [Васильев, с. 335].

Отрицательным является образ ночи в контексте поэзии Ю. Шевчука «Предчувствие гражданской войны»: *Когда ты увидишь в глазах своих ночь, // Когда твои руки готовы к беде* [Шевчук-2004, с. 67]. Доминирующий контекст (название стихотворения) и наличие в локальном контексте существительного *беда* способствуют выделению в образной семантике слова *ночь* эстетических компонентов 'несчастье', 'горе'.

Сравнение ночи со змеей (ср.: *Ночь как змея поползла по земле* [Васильев, с. 425]) предполагает выделение семы 'наступающая незаметно'.

В ряде случаев в поэзии наблюдается трансформация фразеологизмов, ср.: *Но сейчас деревья стучат ветвями в стекла. // Ты можешь лечь и уснуть и убить эту ночь* [Цой, с. 244]. В индивидуально-авторском употреблении *убить ночь* (ср. *убить время*) выделяются семы 'потерять время', 'потратить время впустую'.

В ряде случаев в образном микрополе лексемы *ночь* выделяется значение 'спутница творчества'. Поэт получает вдохновение от прогулок по

ночному городу. Именно эту грань индивидуальности подчеркивает предикатная метафора *я готов идти* (ср. в тексте В. Цоя *И опять за окнами ночь. // И опять где-то ждут меня. // И опять я готов идти, опять* [Цой, с. 303]).

Образ ночи, спутницы творчества, характерен и для других текстов: *Распухшая ночь сдавила виски, // На лике ее фонари отцветают* [Шевчук-2004, с. 73]. Метафорическая конструкция *Распухшая ночь сдавила виски* приобретает весьма определенное значение на фоне контекста: *Я шабашу на кузне в дырявом трико, // Под тяжестью строк волоса облетают... // Как хочется верить в свое ремесло* [Шевчук-2004, с. 73]. Слово *ремесло* эксплицирует сему ‘творчество’, следовательно, трактовка образа ночи как спутницы творчества является обоснованной.

В стихотворении Ю. Шевчука «Правда на правду» (в некоторых источниках – «Песня о гражданской войне») описываются события октября 1993 года, известные как «Конституционный кризис»: *Аплодисменты. На манеж под звездным куполом // Повыпускала ночь зверей и замяукало, // И заалекало, вспотело, вмиг состарилось, // И побледнело, и струхнуло, и затарилось, // Чем Бог послал* [Шевчук-2004, с. 95]. Полагаем, что данные строки отражают поведение толпы во время штурма Останкино. Следовательно, *звери* – ‘люди, участвующие в перевороте’, ср.: *замяукало, заалекало, вспотело, состарилось, побледнело, струхнуло, затарилось*. Образное микрополе лексемы *ночь*, таким образом, включает сему ‘ночь со 2 на 3 октября 1993 года’ (‘время государственного переворота’).

Образное микрополе лексемы *ночь* имеет весьма сложную семантику, представленную в данной таблице (табл. 2.2.4):

Таблица 2.2.4.

Микрополе с центром *ночь*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
ночь	‘часть суток от захода до восхода солнца,	‘жизненный круг’	<i>Утром ночь догорает как звезда. // Я начинаю день, я кончаю ночь. // Двадцать</i>

от вечера до утра'	<p>'спокойствие' 'сон'</p> <p>'отсутствие жизни, движения', 'состояние покоя, сна'</p> <p>'бессонница'</p> <p>'власть', 'сила'</p> <p>'нечто замкнутое, темное'</p> <p>'одиночество'</p> <p>'светлый'</p> <p>'без звезд'</p> <p>'тишина'</p> <p>'безысходность, отсутствие выхода'</p> <p>'несчастье', 'горе'</p> <p>'наступающая незаметно'</p> <p>'спутница творчества'</p> <p>'время государственного переворота'</p>	<p><i>четыре круга прочь (В. Цой)</i> <i>Тем, кто ложится спать, – // Спокойного сна, // Спокойная ночь (В. Цой)</i> <i>осталась лишь безжизненная ночь (В. Бутусов)</i></p> <p><i>Сказал, что болен и устал, // И эту ночь не спал (В. Цой)</i> <i>Город стреляет в ночь дробью огней. // Но ночь сильней, ее власть велика (В. Цой)</i> <i>Ночь похожа на лифт, в котором умер поэт (Ю. Шевчук)</i> <i>эта ночь // плотнее плюшевых штор // страшной чугунных оград // я вижу только себя // везде встречаю свой взгляд (И. Кормильцев)</i> <i>Белая ночь, темные шторы (А. Васильев)</i> <i>я ускользаю туда где уже начинают рассветы // показывать то что скрывала безглазая ночь (В. Бутусов)</i> <i>Я люблю ночь за то, // Что в ней меньше машин (В. Цой)</i> <i>Ни окна, ни пролета, ни двери – // Только черная мертвая ночь (А. Васильев)</i> <i>Когда ты увидишь в глазах своих ночь, // Когда твои руки готовы к беде (Ю. Шевчук)</i> <i>Ночь как змея поползла по земле (А. Васильев)</i> <i>Распухшая ночь сдавила виски, // На лике ее фонари отцветают (Ю. Шевчук)</i> <i>Аплодисменты. На манеж под звездным куполом // Повыпускала ночь зверей и замяукало, // И заалекало, вспотело, вмиг состарилось, // И побледнело, и струхнуло, и затарилось, // Чем Бог послал (Ю. Шевчук)</i></p>
--------------------	--	---

2.3. Образное поле «Явления природы»

Образное поле «Явления природы» в контексте русской рок-поэзии представлено тремя микрополями, центрами которых являются лексемы *дождь*, *снег* и *ветер*.

Микрополе с центром *дождь*

Ядерное значение слова *дождь* – «1. Атмосферные осадки, выпадающие из облаков в виде капель воды» [230, с. 417].

В представлении наших предков, дождь является символом плодородия [36, с. 73]: *Зерна упали в землю, // Зерна просят дождя, // Им нужен дождь* [Цой, с. 260]; *А на зеленой траве, на зеленой траве // Не спрятать красные маки, не спрятать рисовые зерна // А на большой высоте летит самолет // И посылает нам знаки, что дождь будет скоро* [Васильев, с. 350]. На основе приведенных контекстов в микрополе с центром *дождь* выделяем символическое значение ‘то, что дает начало новой жизни, росту, расцвету’.

Периферийная сема ‘очищение’ (*дождь* как очищение) также характерна для образного микрополя с центром *дождь*. *Дождь* – это символ «обновления, очищения и радости жизни» [290, с. 108], ср.: *Дождь очистил все, и душа, захлопав, вдруг размокла у меня* [Шевчук-2004, с. 17].

Дождь способен не только принести очищение, но и стереть из памяти то, что хотелось бы забыть, ср.: *И времена // Причудливых имен // Размоет дождь // Из радостей и горя* [Шевчук-2004, с. 15—16]. Ведущая сема – ‘способность стирать из памяти’.

Дождь приносит свежесть, чистоту и спасение от жары. В поэтических текстах семантика лексемы *дождь* может осложняться, например: *Но даже в это великое время для нашей жаркой и знойной Пальмиры // На одного интеллигента найдется дождя и тоски* [Шевчук-2004, с. 169]. Время дождей, как известно, связано с грустью, тоской, часто – депрессией. Следовательно, микрополе лексемы *дождь*

включает сему 'тоска'. На основе сравнения (*дождь идет, как старая женщина*) и словосочетания *тихая тоска* актуализируется сема 'тоскливый': *Дождь идет, как старая женщина // С тихой тоской через страну* [Умецкий-2007, с. 122].

Вследствие компаративных отношений между лексемами *дождь* и *слезы* актуальными становятся семы 'грусть', 'печаль', 'тоска': *Капли дождя лежат на лицах как слезы, // Текут по щекам, словно слезы* [Цой, с. 309].

Положительной коннотацией обладает лексема *дождь* в стихотворении В. Цоя «Дождь для нас»: *И снова приходит ночь. // Я пьян, но я слышу дождь, // Дождь для нас* [Цой, с. 237]. Преобладающая в семантике образа сема – 'способность звучать' (конкретизатор – глагол *слышу*).

В контексте *Дождь, звонкой пеленой наполнил небо майский дождь* [Шевчук-2004, с. 17] в пределах поэтического образа наблюдается явление конвергенции, метафора (*Дождь... наполнил небо*) выступает в одном блоке со сравнением (*звонкой пеленой*), при этом можно выделить семантические признаки 'звучный', 'громкий' и 'сплошной покров, заволакивающий со всех сторон'.

В одном из стихотворений В. Цоя стук дождя сравнивается с сильными отрывистыми очередями пулемета: *И стучит пулеметом дождь* [Цой, с. 306]. Сравнение *стучит пулеметом дождь* предполагает выделение семы 'стучащий отрывисто'.

В строках *И блестят от дождя, словно зеркальца, стекла* [Цой, с. 263] релевантным становится семантический признак 'сверкающий' (текстовый актуализатор – сравнение *блестят..., словно зеркальца, стекла*).

Метаморфоза *Дождь... // становится жидким огнем* лежит в основе создания поэтического образа дождя: *Дождь в луче фонарей // Становится жидким огнем* [Кормильцев, «Заноза»]. Вода (дождь) в лучах фонарей (текстовый конкретизатор – *в луче фонарей*) воспринимается как жидкий

огонь. Следовательно, на периферии образного поля можно выделить сему слова *дождь* ‘мерцающий на свету’.

В тексте *Уже капает с крыши, и прошел первый дождь, // И на улице плюс и весна так близка* [Цой, с. 263] наряду с прямым значением слова *дождь* в образном микрополе можно выделить сему ‘предвестник весны’.

В стихотворении И. Кормильцева «Сестры печали» лексема *дождь* включается в сравнительную конструкцию *сестры печали внезапны как дождь* [Кормильцев-1997, с. 311], актуализирующиеся семы – ‘внезапность’, ‘неожиданность’.

С одной стороны, дождь – это *поток атмосферных осадков*, с другой – *капризы природы*. В образное микрополе лексемы *дождь* включаются признаки ‘сильные осадки’, ‘каприз, прихоть природы’: *Я выхожу под поток атмосферных осадков. // Я понимаю, что это капризы природы* [Цой, с. 311].

В составе антитезы *Меня ждет на улице дождь. // Их ждет дома обед* [Цой, с. 240] лексемы *дождь* и *обед* являются контекстуальными антонимами. Образное микрополе лексемы *дождь* приобретает в данном контексте окказионально-символические значения ‘бесприютность’, ‘бездомность’ (текстовый показатель – *на улице*), слово *обед* является символом достатка, домашнего очага.

Эстетическое значение слова *дождь* ‘нечто затяжное, непрекращающееся’ «прочитывается» в следующих строках: *Дождь идет с утра, будет, был и есть* [Цой, с. 229]; *А с погодой повезло – // Дождь идет четвертый день* [Цой, с. 250]; *Сколько все это продлится // Целый день дождь* [Васильев, с. 406].

Нескончаемый дождь отрицательно сказывается и на душевном состоянии человека: *Попробуй спасись от дождя, если он внутри* [Цой, с. 286]. Микрополе с центром *дождь* приобретает эстетические смыслы ‘дискомфорт’, ‘невозможность избавиться’. Названные семантические

признаки манифестируются синтаксической конструкцией *попробуй спастись*.

Образ дождя является символическим: *Третью жизнь за рулем, три века без сна // Заливает наши сердца серым дождем* [Шевчук-2004, с. 78]. Серым может быть *день* ('беспросветный'), серым может быть *утро* ('беспросветное'), серой может быть *жизнь* ('беспросветная'), следовательно, *серый дождь* – это дождь беспросветный. На периферии образного поля лексемы *дождь*, таким образом, можно выделить сему 'беспросветный'.

Иногда *дождь* – это 'преграда': *Я хочу идти дальше, но я сбит с ног дождем* [Цой, с. 319]. Данный семантический признак актуализируется предикатной метафорой *сбит с ног дождем*.

Сема 'преграда' является имплицитной и в следующем контексте: *Если Ты остановишь дождь, // Может быть мне хватит сил // Выйти на улицу и попытаться // Стать счастливым еще один раз. // Но Ты не слышишь моих молитв, // А дождь идет все сильнее...* [Кормильцев, «Заноза»]. Особенности орфографии слова *Ты*, а также предваряющий контекст (*Я знаю – я был не прав. // Я знаю – я часто грешил*) пресуппонируют обращение к Богу. Условная конструкция *Если Ты остановишь дождь... мне хватит сил... попытаться стать счастливым* эксплицирует окказиональный смысл 'преграда к счастью'.

В стихотворении Ю. Шевчука «Интервью» присутствует образ мертвого дождя: *Мертвый дождь шьет кино – сериал на неделю* [Шевчук-2004, с. 120]. Очевидно, *мертвый дождь* – это дождь бесполезный, как бесполезны сериалы. Таким образом, на периферии образного микрополя слова *дождь* можно выделить сему 'не приносящий пользы'.

Трансформация общеязыковых значений 'пролиться сильным дождем' и 'принести благодать' позволяет Ю. Шевчуку создать неповторимый образ *умереть осенним дождем*, семантика та же –

‘принести благодать’: *Прости, что пою, что не умер осенним дождем* [Шевчук-2004, с. 146]. Эта же сема выделяется в следующем случае: *А завтра я умру, // Прольется дождь покоя* [Шевчук-2004, с. 48—49]. В результате употребления субъектной метафоры *дождь покоя* реализуется идея о спокойном и равномерном течении жизни после смерти человека, вследствие чего манифестируются семы ‘спокойствие’, ‘продолжение жизни’.

Микрополе с центром *дождь* представим в следующей таблице (табл. 2.3.1):

Таблица 2.3.1.

Микрополе с центром *дождь*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
дождь	‘атмосферные осадки, выпадающие из облаков в виде капель воды’	‘то, что дает начало новой жизни, росту, расцвету’ ‘очищение’ ‘способность стирать из памяти’ ‘тоска’ ‘звучный’, ‘громкий’ и ‘сплошной покров, заволакивающий со всех сторон’ ‘сверкающий’ ‘мерцающий на свету’ ‘предвестник весны’ ‘внезапность’, ‘неожиданность’ ‘сильные осадки’, ‘каприз, прихоть	<i>Зерна упали в землю, // Зерна просят дождя, // Им нужен дождь</i> (В. Цой) <i>Дождь очистил все, и душа, захлопав, вдруг размокла у меня</i> (Ю. Шевчук) <i>И времена // Причудливых имен // Размоет дождь // Из радостей и горя</i> (Ю. Шевчук) <i>Но даже в это великое время для нашей жаркой и знойной Пальмиры // На одного интеллигента найдется дождя и тоски</i> (Ю. Шевчук) <i>Дождь, звонкой пеленой наполнил небо майский дождь</i> (Ю. Шевчук) <i>И блестят от дождя, словно зеркальца, стекла</i> (В. Цой) <i>Дождь в луче фонарей // Становится жидким огнем</i> (И. Кормильцев) <i>Уже капает с крыши, и прошел первый дождь, // И на улице плюс и весна так близка</i> (В. Цой) <i>сестры печали внезапны как дождь</i> (И. Кормильцев) <i>Я выхожу под поток атмосферных осадков. // Я</i>

	природы' 'бесприютность', 'бездомность' 'нечто затяжное, непрекращающееся' 'дискомфорт', 'невозможность избавиться' 'беспросветный' 'преграда' 'не приносящий пользы' 'принести благодать' 'спокойствие', 'продолжение жизни'	<i>понимаю, что это капризы природы (В. Цой)</i> <i>Меня ждет на улице дождь. // Их ждет дома обед (В. Цой)</i> <i>Сколько все это продлится // Целый день дождь (А. Васильев)</i> <i>Попробуй спасись от дождя, если он внутри (В. Цой)</i> <i>Третью жизнь за рулем, три века без сна // Заливает наши сердца серым дождем (Ю. Шевчук)</i> <i>Я хочу идти дальше, но я сбит с ног дождем (В. Цой)</i> <i>Мертвый дождь шьет кино – сериал на неделю (Ю. Шевчук)</i> <i>Прости, что пою, что не умер осенним дождем (Ю. Шевчук)</i> <i>А завтра я умру, // Прольется дождь покоя (Ю. Шевчук)</i>
--	--	---

Микрополе с центром *снег*

В прямом значении («Твердые атмосферные осадки, выпадающие из облаков в виде белых звездообразных хлопьев, представляющих собой скопление таких кристалликов» [233, с. 164]) слово *снег* выступает лишь в следующем контексте: *Белый снег, серый лед // На растрескавшейся земле* [Цой, с. 241].

Сопоставление снега с мелом обусловлено наличием общего семантического признака 'белый': *Последняя звезда упала в провода, // И снег белее мела* [Васильев, с. 344]; *На улицах снег утратил свою белизну. // В стеклянности талой воды мы видим луну. // Мы идем. // Мы сильны и бодры* [Цой, с. 287].

Иногда слово *снег* является символом светлого, доброго, чистого и даже нереального, ср.: *Зима укрыла сожженный город // И мы уходим подземным ходом // Туда, где снег и белей и чище, // Туда, где время нас не отыщет* [Васильев, с. 355]. Символ строится на базе метафор: *Туда, где*

снег и белей и чище, Туда, где время нас не отыщет (текстовый актуализатор – обстоятельство *туда* – является обозначением этого места, «земли обетованной»).

В микрополе с центром *снег* можно выделить также сему ‘ЧИСТЫЙ’:
Кто засыплет эту грязь снегом [Шевчук-2004, с. 93].

Конкретно-текстовая реализация *белая гадость* (‘СНЕГ’) отражает отрицательное отношение к холоду, возникает чувство тоски, дискомфорт, ср.: *Белая гадость лежит под окном. // Я ношу шапку и шерстяные носки. // Мне везде неуютно и пиво пить в лом. // Как мне избавиться от этой тоски по вам, // Солнечные дни?* [Цой, с. 302]. Следовательно, на периферии образного микрополя выделяем семы ‘ГАДКИЙ’, ‘ВЫЗЫВАЮЩИЙ ОТВРАЩЕНИЕ’, ‘НЕПРИЯТНЫЙ’.

В стихотворении «Зима» В. Цой утверждает: *Первый снег красив...* [Цой, с. 243] (сема ‘КРАСИВЫЙ’). И далее: *...но он несущий смерть* [там же]. Очевидно, это смерть природы, природа засыпает (экспликация семы ‘СМЕРТЬ’).

Снег как то, что способно убить, как символ смерти всего живого присутствует в стихотворении Ю. Шевчука «Мертвый город. Рождество»: *А наутро выпал снег // После долгого огня. // Этот снег убил меня, // Погасил короткий век* [Шевчук-2004, с. 107].

Снег является символом смерти и в следующих случаях: *и в открытые рты наметает ветром // то ли белый снег то ли сладкую манну // то ли просто перья летящие следом // за сорвавшимся вниз словно падаший ангел* [Кормильцев-1997, с. 225]; *она сняла пальто // он завел мотор // падал теплый снег // струился сладкий газ* [Кормильцев-1997, с. 258].

Сравнительная конструкция *снег идет стеной* отражает силу, интенсивность снегопада (релевантным становится семантический признак ‘СИЛЬНЫЙ’): *А снег идет стеной, // Снег идет весь день, // А за той стеной стоит апрель* [Цой, с. 214].

К концу зимы снег становится грязным, образуются проталинки, которые напоминают дыры, человеку же присущи провалы в памяти: *Снег в дырах, как память, ворон не счесть* [Шевчук-2004, с. 83]. Таким образом, в образном микрополе лексемы *снег* выделяются семы 'снег в проталинках', 'приход весны'.

В стихотворении А. Васильева «Пластмассовая жизнь» ненужные воспоминания обозначены метафорически – *прошлогодний снег: солнце светит мимо кассы // прошлогодний снег еще лежит // все на свете из пластмассы // и вокруг пластмассовая жизнь* [Васильев, с. 400].

В контексте *Бывает так, что здесь тепло, но это только иногда // Сегодня выпадут снега, сегодня станет льдом вода* [Васильев, с. 410] лексема *снег (снега)* передает значение 'холод'.

В одном из стихотворений В. Цоя слово *снег* функционирует в значении 'холод в отношениях между людьми', ср.: *Мы заходили в дома, но в домах шел снег* [Цой, с. 225]. Следовательно, семантический вектор переносится с внешнего плана, отражающего состояние природы, на внутренний, эмоциональный.

Синонимичное предыдущему употреблению лексемы *снег* наблюдается в контексте стихотворения А. Васильева «Fellini»: *Между ними секунду назад было жарко // А теперь между ними лежат снега Килиманджаро...* [Васильев, с. 394]. Лексема *жарко* с эстетической семантикой 'страсть, любовь' противопоставляется снегам Килиманджаро, что гораздо больше, нежели просто снег (реализуется значение 'холод в отношениях между людьми').

На основе семантического компонента 'холод' в периферийном ряду образного поля лексемы *снег* актуализируется и отрицательная эстетическая сема 'наступившая беда': *Я рассказал бы тебе все что знаю // Только об этом нельзя говорить // Выпавший снег никогда не растает // Бог устал нас любить* [Васильев, с. 370]. Подтверждением может служить последующий контекст: *Бог устал нас любить*.

Символика снега в поэзии А. Васильева «Три цвета (самый первый снег)» обусловлена колористической семантикой. Так, *черный снег* (*Первый снег в начале марта* [Васильев, с. 354]), по нашему мнению, – символ беды и разрушения мира: *Самый первый снег был самым черным // Он летел, не зная, где ему упасть* [Васильев, с. 354]. Красный цвет снега воплощает смерть; об этом свидетельствует наличие в контексте слова *кровь* и словосочетания *нацеленный в висок*: *Самый первый снег был самым красным, // Я не знал, где кровь, а где вишневый сок... // И летит, летит нацеленный в висок // Самый первый снег* [Васильев, с. 354]. Белый снег, как и в традиционной символической, означает чистоту и непорочность: *Самый первый снег был самым белым, // Самый первый снег был чище, чем мы все* [Васильев, с. 354]. Таким образом, ведущую роль в определении эстетической семантики образного микрополя лексемы *снег* в данном произведении играет не название природного явления (*снег*), а его цветовое определение.

Приведенные семантические признаки лексемы *снег* систематизированы в следующей таблице (табл. 2.3.2):

Таблица 2.3.2.

Микрополе с центром *снег*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
снег	‘твердые атмосферные осадки, выпадающие из облаков в виде белых звездообразных хлопьев, представляющих собой скопление таких кристалликов’	‘белый’ ‘светлое’, ‘доброе’, ‘чистое’, ‘нереальное’ ‘чистый’ ‘гадкий’, ‘вызывающий отвращение’, ‘неприятный’ ‘красивый’, ‘смерть’ ‘сильный’	<i>Последняя звезда упала в провода, // И снег белее мела</i> (А. Васильев) <i>Зима укрыла сожженный город // И мы уходим подземным ходом // Туда, где снег и белей и чище, // Туда, где время нас не отыщет</i> (А. Васильев) <i>Кто засыплет эту грязь снегом</i> (Ю. Шевчук) <i>Белая гадость лежит под окном</i> (В. Цой) <i>Первый снег красив, но он несущий смерть</i> (В. Цой) <i>А снег идет стеной, // Снег</i>

		‘снег в проталинках’, ‘приход весны’ ‘ненужные воспоминания’ ‘холод в отношениях между людьми’ ‘наступившая беда’ ‘чистота’, ‘непорочность’	<i>идет весь день (В. Цой)</i> <i>Снег в дырах, как память, ворон не счесть (Ю. Шевчук)</i> <i>солнце светит мимо кассы //</i> <i>прошлогодний снег еще лежит</i> (А. Васильев) <i>Между ними секунду назад было жарко // А теперь между ними лежат снега</i> <i>Килиманджаро... (А. Васильев)</i> <i>Выпавший снег никогда не растает // Бог устал нас любить (А. Васильев)</i> <i>Самый первый снег был самым белым, // Самый первый снег был чище, чем мы все</i> (А. Васильев)
--	--	--	--

Микрополе с центром *ветер*

Лексема *ветер* характеризуется общеязыковой семантикой «Движение потока воздуха в горизонтальном направлении» [230, с. 158] – центр микрополя.

В поэзии слово *ветер* приобретает конкретно-текстовые значения, которые представляют периферию микрополя. Так, в доминирующем контексте стихотворения Ю. Шевчука предикатная метафора *ветер ответит* отражает действие закона антропоморфизма, т.е. *ветер* – это живое существо, способное говорить (ведущая сема – ‘говорящий’); предикатная метафора *ветер, несущийся мимо* эксплицирует сему ‘мчащийся’ (*несись* – «Очень быстро двигаться, перемещаться, мчаться» [231, с. 483]), ср.: *Что нам ветер на это ответит, // Несущийся мимо, да сломавший крыло. // И, упав между нами, так недолго любимых // Разбил он объятья, как простое стекло* [Шевчук-2004, с. 100]. В тексте создается образ ветра-птицы, ср.: *ветер... // Несущийся мимо, да сломавший крыло; ветер, упав между нами, так недолго любимых; ветер разбил объятья*. Следовательно, в образном микрополе лексемы *ветер* обнаруживаются периферийные семы ‘способность летать’, ‘способность падать’,

‘способность разлучать’.

В стихотворении Ю. Шевчука «Дождь» эстетическая семантика слова *ветер* актуализируется посредством развернутой метафоры *веселый ветер разметал все на столе* (явление конвергенции), ср.: *Я открыл окно, и веселый ветер разметал все на столе – // Глупые стихи, что писал я в душей и унылой пустоте* [Шевчук-2004, с. 17] (доминирующие семы – ‘способность веселиться’, ‘способность разбрасывать с силой в разные стороны’, *разметать* – «Раскидать, разбросать с силой в разные стороны» [232, с. 616]).

В. Цой отождествляет шум ветра с песней, ср.: *Я слышу, как ветер поет свою странную песню. // Я слышу, как струны деревьев играют ее, // Музыку волн, музыку ветра* [Цой, с. 266]. Конвергенция тропов (предикатной метафоры *ветер поет* и субъектной метафоры *музыка ветра*) позволяет создать образ поющего ветра, который становится еще выразительнее на фоне метафорического блока *струны деревьев играют ее*, т.е. играют музыку ветра. Таким образом, микрополе слова *ветер* приобретает эстетические смыслы: ‘способность издавать звуки (петь)’, ‘гармоническое, приятное для слуха звучание чего-либо’, ср. переносное значение слова *музыка* [231, с. 310].

В произведении Ю. Шевчука «Вороны» лексема *ветер* – символ жизни: *На небе вороны, под небом монахи, // И я между ними в расшитой рубахе, // Лежу на просторе, легка и пригожа, // И солнце взрослее, и ветер моложе* [Шевчук-2004, с. 85]. Актуализатором символического значения слова *ветер* является прилагательное в форме сравнительной степени *моложе*. В основе произведения – «описание последнего свидания двух любящих людей» [105, с. 183], на это указывают такие образы, как *вороны* (*ворон* (*ворона*) – узуальный символ смерти), *монахи* (появление данного образа в произведении связано с традицией отпевания умерших в церкви), образ *расшитой рубахи* подчеркивает традицию нарядно одевать покойников. Образы же природы, присутствующие в контексте

стихотворения, по мнению исследователей, носят языческий характер [240, с. 60]: *солнце взрослеет* (предположительно, символ жизни (*солнце*) – с каждым днем жизни человека становится старше), *ветер молодеет* (соответственно, *ветер* является символом новой жизни).

В стихотворении «Нежный вампир» И. Кормильцева слово *ветер* является символом смерти, о чем свидетельствует макроконтекст стихотворения: *холоден ветер в открытом окне // длинные тени лежат на столе // я таинственный гость в серебристом плаще // и ты знаешь зачем я явился к тебе // дать тебе силу // дать тебе власть // целовать тебя в шею // целовать тебя всласть // как нежный вампир* [Кормильцев-1997, с. 308]. По мнению Е. А. Козицкой, «лирический герой – вампир – представляет смерть как спасение той, кому адресована его речь» [126, с. 133].

В контексте *С юга ветер принес чужеземную осень* [Шевчук-2004, с. 120] декодируется сема ‘теплый’. Данная сема эксплицируется развернутой метафорой *ветер принес чужеземную осень* (в роли актуализатора выступает детерминант *с юга*).

В основе образа ветра, созданного Ю. Шевчуком в стихотворении «Ленинград», лежат отрицательные коннотации: *С юга ветер приполз, неспособный на бег, // Пожирает, дохляк, пересоленный снег. // А за ним, как чума – Весна* [Шевчук-2004, с. 54]. Ветер с юга обычно приносит тепло; в контексте стихотворения – *с юга ветер приполз* (*приползти* – «Добраться куда-либо ползком» [232, с. 435]), подчеркивается признак ‘очень медленный’, который эксплицируется в последующем контексте *ветер..., неспособный на бег*. В стихотворении для обозначения ветра используется лексема *дохляк* (*дохляк* – «прост., пренебр. О хилом, слабосильном, болезненном человеке» [230, с. 441]). В результате конвергенции тропов (предикатных метафор *ветер приполз; ветер, неспособный на бег; (ветер) дохляк пожирает; пожирает пересоленный снег* и субъектной метафоры *ветер-дохляк*) возникает неповторимый образ. Анализ контекста позволяет

включить в образное поле лексемы *ветер* периферийные семы 'способность приползти', 'слабый, не имеющий былой силы'.

Емким является образ ветра в стихотворении Ю. Шевчука «Последняя осень»: *Все то, что играло, душило, мерцало, // Осиновым ветром разорвано в клочья* [Шевчук-2004, с. 76]. Метафора *осиновый ветер* характеризуется глубоким подтекстом. Ее трактовка не может быть однозначной, поскольку фразеологизм *вбить осиновый кол в могилу* означает 'окончательно избавиться от чего-либо, уничтожить что-либо'. Отметим также, что в древности существовал обычай вбивать осиновый кол в могилу колдуна. Наши предки верили, что в этом случае он не сможет вредить после смерти. Таким образом, метафорический блок *Осиновым ветром разорвано в клочья* может актуализировать эстетические смыслы 'конец' ('конец лета') и 'смерть, гибель' (всего, что *играло, душило, мерцало*).

Символическим воплощением ветра традиционно представляется парус [242, с. 268]: *Когда черный ветер рвет паруса, // Что в прожекторах плюются болью в лицо* [Шевчук-2004, с. 67]. В творчестве рок-поэтов слово *ветер* употребляется в окказиональном значении с отрицательным коннотативным компонентом 'крушение надежд', последний выражается с помощью конвергенции предикатных метафор *черный ветер* и *ветер рвет паруса* и подтверждается последующим контекстом: *Когда лопнет природа и кипящая дрянь // Сожжет небеса, летящие вниз* [там же].

В стихотворении «Блюз» происходит нарушение привычной сочетаемости слов: поэт рисует образ дивана-корабля, а *ветер* здесь – 'направление полета мысли и фантазии поэта', вследствие чего возникают окказиональные эстетические смыслы: *Я снова грезил, и мой старенький диван // Поднял навстречу ветрам паруса. // И заскользил по призрачным морям. // Опять со мной творились чудеса* [Шевчук, «Блюз»].

Наличие в общем контексте образов *ветер* и *парус* характерно и для поэзии В.Цоя: *У меня есть парус, но ветра нет* [Цой, с. 262]. На периферии

образного микрополя лексемы *ветер* фиксируется окказиональное значение 'вдохновение', лексема же *парус* знаменует собой стремление к творческому росту и развитию.

В стихотворении В. Цоя «Красно-желтые дни» отмечаются индивидуально-авторские значения слова *ветер*: 'спутник', 'попутчик'. Последние акцентируются предикатной метафорой (*ветер заждался на пороге* – 'ветер ждет своего спутника'): *На пороге ветер заждался меня* [Цой, с. 252].

На уровне минитекста *ветер 20 метров в секунду* актуализируется значение 'очень сильный', ср.: *Ветер 20 метров в секунду ночью и днем... // Я хочу идти дальше, но я сбит с ног дождем* [Цой, с. 319]. В данном случае слово *ветер* функционирует в одном контексте со словом *дождь*, что позволяет выделить у обеих лексем символическое значение 'беда, преграда'.

В другом стихотворении («Вера – надежда – любовь») читаем: *Грустный дождь да ветер шутник. // Руки в карманы, вниз глаза // Да за зубы язык* [Цой, с. 221]. В контексте имеются противопоставления *дождь – ветер, грустный – шутник* (*грустный дождь – ветер шутник*). Субъектная метафора *ветер-шутник* актуализирует сему 'тот, кто любит шутить', которая относится к периферии образного микрополя слова *ветер*.

Окказионально-символическое значение 'революционные изменения' также актуализируется на периферии образного микрополя слова *ветер*. В основе данного значения лежат узואльно-символические семы 'изменения', 'непостоянство' [242, с. 40]: *Когда ветер сжигал нам руки, рвал историю баррикад // На любви только драные брюки да жестокий голодный взгляд* [Шевчук-2004, с. 145]. Лексема *баррикады* (баррикады являются символом революции) предполагает актуализацию эстетического смысла 'революционные изменения'. В контексте *Северный ветер рвет ваши тени // Че Гевара, Чубайс, Гарри Поттер и Ленин...* [Шевчук-2004, с. 171] актуализация эстетического значения 'революционные изменения'

происходит за счет интертекстуальных элементов (упоминаются имена вымышленных и реально живущих и живших людей, жизнь и деятельность которых знаменовала собой некие революционные изменения). В обоих случаях актуализатором эстетического значения выступают предикатные метафоры, образованные при помощи глагола *рвать* (*ветер рвал историю баррикад; ветер рвет тени*).

Ю. Шевчук в стихотворении «В новом веке (Седьмое июля)» создает нетривиальный образ ветра, ср.: *И ветер, старый возница // В пенсне, с бородой, в ридикюле // В этом жарком июле // Ловит желтки сачком // И запускает в небо* [Шевчук-2004, с. 140]. Оригинальность образа подчеркивается употреблением субъектной метафоры *ветер, старый возница* (*возница* – «Тот, кто правит упряжными лошадьми; извозчик, кучер» [230, с. 202]). Нестандартная дистрибуция *возница в пенсне, с бородой, в ридикюле* (это скорее интеллигент, а не возница, кучер) дополняет образ. Лексема *ридикюль* (устар.) зафиксирована со значением «Женская ручная сумка» [232, с. 717]. Нарушены грамматические нормы, ср.: *в ридикюле* вместо *с ридикюлем*. Следовательно, тропы и контекст позволяют выделить следующие семы в микрополе с центром *ветер*: ‘старый’ (*старый возница*), ‘передвигающийся’ (*возница*), ‘нелепый’ (*в пенсне, с бородой, в ридикюле*).

В следующей таблице (табл. 2.3.3) отражена семантика лексемы *ветер* в рок-поэзии:

Таблица 2.3.3.

Микрополе с центром *ветер*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
ветер	‘движение потока воздуха в горизонтальном направлении’	‘говорящий’, ‘мчащийся’ ‘способность веселиться’, ‘способность разбрасывать с силой в разные стороны’	<i>Что нам ветер на это ответит, // Несущийся мимо, да сломавший крыло</i> (Ю. Шевчук) <i>Я открыл окно, и веселый ветер разметал все на столе – // Глупые стихи, что писал я в душной и унылой</i>

		<p>‘способность издавать звуки (петь)’, ‘гармоническое, приятное для слуха звучание чего-либо’</p> <p>‘новая жизнь’</p> <p>‘смерть’</p> <p>‘теплый’</p> <p>‘очень медленный’, ‘способность приползти’, ‘слабый, не имеющий былой силы’</p> <p>‘конец лета’, ‘смерть, гибель’</p> <p>‘крушение надежд’</p> <p>‘направление полета мысли и фантазии поэта’</p> <p>‘спутник’, ‘попутчик’</p> <p>‘очень сильный’</p> <p>‘тот, кто любит шутить’</p> <p>‘революционные изменения’</p> <p>‘старый’, ‘передвигающийся’, ‘нелепый’</p>	<p>пустоте (Ю. Шевчук) <i>Я слышу, как ветер поет свою странную песню. // Я слышу, как струны деревьев играют ее, // Музыку волн, музыку ветра (В. Цой)</i> <i>Лежу на просторе, легка и пригожа, // И солнце взрослее, и ветер моложе (Ю. Шевчук)</i> <i>холоден ветер в открытом окне // длинные тени лежат на столе (И. Кормильцев)</i> <i>С юга ветер принес чужеземную осень (Ю. Шевчук)</i> <i>С юга ветер приполз, неспособный на бег, // Пожирает, дохляк, пересоленный снег. // А за ним, как чума – Весна (Ю. Шевчук)</i> <i>Все то, что играло, душило, мерцало, // Осинovým ветром разорвано в клочья (Ю. Шевчук)</i> <i>Когда черный ветер рвет паруса, // Что в прожекторах плюются болью в лицо (Ю. Шевчук)</i> <i>Я снова грезил, и мой старенький диван // Поднял навстречу ветрам паруса (Ю. Шевчук)</i> <i>На пороге ветер заждался меня (В. Цой)</i> <i>Ветер 20 метров в секунду ночью и днем... (В. Цой)</i> <i>Грустный дождь да ветер шутник (В. Цой)</i> <i>Когда ветер сжигал нам руки, рвал историю баррикад // На любви только драные брюки да жестокий голодный взгляд (Ю. Шевчук)</i> <i>И ветер, старый возница // В пенсне, с бородой, в ридикюле // В этом жарком июле // Ловит желтки сачком // И запускает в небо (Ю. Шевчук)</i></p>
--	--	--	---

2.4. Образное поле «Небесные светила»

Образное поле «Небесные светила» состоит из трех микрополей с центрами *солнце*, *луна* и *звезда*.

Микрополе с центром *солнце*

Номинация *солнце* (центр микрополя) имеет следующее общезыковое значение: «Центральное тело Солнечной системы, звезда, представляющая собой гигантский раскаленный газовый шар, излучающий свет и тепло за счет протекающих в его недрах термоядерных реакций» [233, с. 191]. Образное микрополе с ядром *солнце* представлено рядом семантических признаков.

В традиционной символике *солнце* – дневное светило [36, с. 255]. Функционирование в одном контексте лексем *солнце* и *день* отражает реальные связи вещей и явлений, ср.: *За окнами солнце, // За окнами свет – это день* [Цой, с. 277]; *Красное солнце сгорает дотла, // День догорает с ним* [Цой, с. 280]; *Начинается новый день, // И машины туда-сюда. // Раз уж солнцу вставать не лень, // И для нас, значит, ерунда* [Цой, с. 267]; *Где-то появилось солнце, значит, где-то появилась тень // Мы сидели и курили... начинался новый день...* [Васильев, с. 434]. Полагаем, что в приведенных контекстах слово *солнце* «сигнализирует» о включении в образное микрополе дополнительной семы ‘начало, рождение нового дня’.

Закат солнца в традиционном понимании свидетельствует об окончании дня, наступлении ночи и появлении на небосклоне звезд. Семы ‘исчезать с небосклона’, ‘сменяться звездами’ являются релевантными в образном микрополе слова *солнце*: *Стала спокойнее вода // И незаметно солнце село // С неба упавшая в песок звезда // Зажглась, запела* [Васильев, с. 433].

Солнце черного цвета – символ беды, а также (в европейской мифологии) смерти [36, с. 250]. По мнению А. В. Романовского, «“Черный цвет Солнца” – это признак окончательной глубины осознания Города,

исчерпания “внутренней реальности”, и на этом этап изолированного существования личности исчерпан» [216, с. 210]. Итак, символическое значение ‘беда’ выделяется в образном микрополе лексемы *солнце*, ср.: *Время вышло, а я не успел показать тебе // Черный цвет солнца... // Разделенные линией жизни, // Мы смотрим и видим сквозь сон, // Нехорошие вести несет нам домой почтальон* [Васильев, с. 340], ‘беда’ – это *нехорошие вести*.

В контексте *Мягкое кресло, клетчатый плед, не нажатый вовремя курок. // Солнечный день в ослепительных снах* [Цой, с. 233] акцентируются семы ‘яркий’, ‘способный ослеплять’; контекстуальный элемент *сон* («3. ...О чем-л. иллюзорном, призрачном, неправдоподобном» [233, с. 194]) способствует актуализации семантических признаков ‘иллюзорность’, ‘нереальность’, ‘фантастичность’.

Взаимодействие в общем контексте лексем *солнце* и *сон* наблюдается и в других произведениях В. Цоя: *Снова солнца на небе нет. // Снова бой – каждый сам за себя. // И мне кажется, солнце не больше, чем сон* [Цой, с. 306]. Общий смысл высказывания – отсутствие света, отсутствие надежды, впереди – жизненные трудности (*снова бой*), и человек, поэт совершенно одинок, а солнце, свет, надежда – это всего лишь иллюзия. В приведенном контексте в слове *солнце* актуализируются семы ‘свет’, ‘надежда’ (*солнца нет* – нет света, нет надежды), ‘иллюзорность’, ‘нереальность’ (*И мне кажется, солнце не больше, чем сон*).

В образное микрополе с центром *солнце* входит также сема ‘огонь’. Солнце в теогонии, по словам Х. Э. Керлота, «представляет наиболее ярко сияющее героическое начало» [115, с. 479], воплощенное В. Цоем в символическом образе Звезды по имени Солнце. Основной смысл стихотворения – «воцарение гармонии ценой гибели героя» [91, с. 108]. Таким героем, по мнению некоторых исследователей, является Икар [180, с. 146]: *Он не помнит слова «да» и слова «нет». // Он не помнит ни чинов,*

ни имен // И способен дотянуться до звезд, // Не считая, что это сон. // И упасть, опаленным звездой // По имени Солнце [Цой, с. 241].

Согласно традиционным мифологическим представлениям, символика солнца является «выражением теорий о благотворной деятельности верховного из астральных тел. Солнце на горизонте долго служило египтянам Древнего царства знаком-детерминативом “ясности” или “великолепия”» [115, с. 479]. Солнце в нашем сознании связано с понятиями света и добра. На основании этого относим солнце к числу положительных символов, а свет и тепло, вызываемые им, по нашему мнению, пробуждают надежды: *Может быть, завтра с утра будет солнце // И твой ключ в связке ключей [Цой, с. 230]; возможно, что солнце взойдет еще раз // и растопит над городом льды // но я боюсь представить себе // цвет этой талой воды [Кормильцев-1997, с. 231]; Прячется солнце в зарослях до поры // Но! Скоро будет солнечно, // Скоро будет весело [Васильев, с. 363].* В микрополе лексемы *солнце* включаются семы ‘надежда’, ‘веселье’.

Традиционная семантика слова *солнце* как символа царского и отцовского авторитета [36, с. 256] также находит свое отражение в поэзии русского рока. Так, в стихотворении «Кукушка» В. Цоя солнце предстает в виде верховного божества: *Солнце мое, взгляни на меня. // Моя ладонь превратилась в кулак. // И если есть порох, дай огня. // Вот так [Цой, с. 254].* Синтагматика дает возможность выявить сему ‘верховное божество’: *Солнце мое, взгляни на меня* (используется обращение, в форме определенно-личного предложения выражается просьба, мольба; далее – еще одна просьба: *дай огня*). В данном случае важны стилистические регистры – сходство с молитвой. Итак, в образное микрополе слова *солнце* включается сема ‘верховное божество’.

В стихотворении «Актриса Весна» Ю. Шевчука лексема *солнце* обладает особым эстетическим потенциалом, ср.: *Солнце-генсек мусолит лорнет в императорской ложе, // Мрачно ворчит о расшатанных нервах,*

что греть не резон, // Приподнимает за подбородки улыбки прохожих, // И, крестясь, отпеваает семьдесят третий театральный сезон [Шевчук-2004, с. 56]. В образном микрополе с ядром *солнце* выделяем сему ‘наиболее авторитетное лицо’. Приложение *солнце-генсек* позволяет максимально лаконично обозначить реалию и указать, насколько высокое положение в обществе было отведено Генеральному Секретарю ЦК КПСС. Ирония и сарказм создаются на основе «стилистического диссонанса», употребления в одном контексте разнородных в стилистическом отношении единиц: с одной стороны, лексем с оттенком книжности *лорнет*, *императорская ложа*, с другой стороны, – разговорных элементов *мусолить*, *ворчать*, *резон*. Специфичны метафорические конструкции *Солнце-генсек... приподнимает за подбородки улыбки прохожих* (т.е. ‘заставляет улыбаться’, ‘заставляет жить по указке’); *Солнце-генсек..., крестясь, отпеваает семьдесят третий театральный сезон* (использование деепричастия *крестясь* и глагола *отпеваает* противоречит самим основам советской власти, которая проповедовала атеизм). Наличие указанных элементов контекста, с одной стороны, усиливает его общий саркастический тон, с другой – позволяет выделить в составе образного микрополя дополнительные значения: ‘диктатор’, ‘человек, наделенный неограниченной властью’ (*приподнимает за подбородки улыбки прохожих*), ‘лицемерие’, ‘двоедушие’ (*крестясь, отпеваает семьдесят третий театральный сезон*). В поэтическом тексте происходит наложение на лексическое значение слова отрицательной коннотации, что обусловлено убеждениями молодого поколения, отрицанием политики партии и любой диктатуры (ср.: *генсек* (‘Солнце’) *мусолит лорнет в императорской ложе* (‘новый император’) – *отпеваает семьдесят третий театральный сезон* (бутафория)).

Поэзия Ю. Шевчука отличается оригинальностью, поэтому и ее понимание достаточно сложно, ср.: *Матерится Земля – икура на китах, // Дранные бока подставляя теплу. // Солнце ударило небу в пах. // Деревья*

торчат по колено в бреду [Шевчук-2004, с. 83]. Лексема *солнце* в приведенном отрывке эксплицирует значения ‘тепло’, ‘способность согреть’ (экспликатор – слово *тепло*), ‘резкий болезненный переход от зимы к весне’. Эти смыслы выявляются в результате декодирования других элементов текста, служащих созданию художественного образа – образа ранней весны, который поэт связывает с болезненным состоянием природы. Поэтому в тексте стихотворения употребляется глагол *ударить* с семантикой «2. Нанести кому-л. удар, причинив боль» [233, с. 464] в составе словосочетания *ударить в пах*, т.е. ударить в уязвимое место, вызвав тем самым сильную боль. Контекстуально обусловленные смыслы ‘вызывать боль’, ‘способствовать болезненному состоянию’, соотносимые со значением ‘ранняя весна – это болезненный переход от зимы к весне’, лежащие в основе создания поэтического образа, «прочитываются» с учетом эстетически значимых элементов контекста: *матерится Земля* (испытывает недовольство и (см. контекст) боль), *драные бока подставляя теплу* (возникает образ больного животного, греющегося на солнце), *солнце ударило небу в пах* (‘нанесло сильный удар в уязвимое место’), *деревья торчат в бреду* (деревья «ополоумели», заболели). Таким образом, лексема *солнце* является лишь эстетически значимым компонентом художественного образа, а ее значение выясняется с учетом семантики контекстуальных партнеров.

Эстетическое значение слова *солнце* ‘болезненный переход из одного состояния в другое, переход от зимы к весне’ может трансформироваться и усиливаться: *Солнце, клинком перерезав аорту // Готтской зиме, поднимает когорты // Когорты на Невский* [Шевчук-2004, с. 148]. Эстетические трансформации обусловлены прямыми значениями лексем: *клинок* – ‘режущая часть холодного оружия’ [231, с. 59], *перерезать* – ‘разрезать надвое’, ‘убить режущим орудием, зарезать’ (*разг.*) [232, с. 92], *аорта* – ‘главная, самая крупная артерия’ [230, с. 41], *перерезать аорту* в буквальном смысле означает ‘лишить жизни, вызвать смерть’. В составе

метафорической конструкции *солнце, клинком перерезав аорту // Готтской зиме* эстетический смысл номинации *солнце* ‘болезненный переход от зимы к весне’ усиливается и доводится до абсурда: *солнце убивает зиму*. Следовательно, в образное микрополе лексемы *солнце* включается дополнительный признак ‘конец зимы’, а метафора *поднимает когорты* актуализирует признаки ‘приход весны’, ‘весенние прогулки’.

В стихотворении «Пластмассовая жизнь» (автор – А. Васильев) в микрополе слова *солнце* обнаруживается дополнительный смысл ‘светит не для нас’: *солнце светит мимо кассы // прошлогодний снег еще лежит // все на свете из пластмассы // и вокруг пластмассовая жизнь* [Васильев, с. 400]. Это значение усиливается за счет введения в контекст достаточно емкого образа *пластмассовой жизни*. Функционирование в тексте наречия образа действия с отрицательной коннотацией (*беспощадно*) является показателем безысходности, обреченности человека в условиях пластмассовой жизни: *беспощадно в небе светит // солнце у тебя над головой* [Васильев, с. 400].

Некоторые конкретно-текстовые употребления лексемы *солнце* являются результатом сравнения человека с солнцем и отражают действие принципа антропоморфизма, ср. в обращении к любимому человеку, к ребенку: «Солнце мое; солнышко; свет мой, солнце». Такого рода употребления окружены «ореолом положительного отношения» к любимому, обожаемому предмету (человеку), ср. словарное толкование «О том, кто является предметом поклонения, любви» [233, с. 191]. В стихотворении А. Васильева также отражено отношение поэта к своей героине: *Она сидит у окна и просит об удаче // Она как солнца свет, ей девятнадцать лет* [Васильев, с. 344]. С учетом текстовых актуализаторов, в частности, сравнения *она (девушка) как солнца свет* и синтаксической конструкции *ей девятнадцать лет* в контексте прочитываются дополнительные эстетические смыслы, соотносимые с неэксцентрированной лексемой *девушка*: ‘юная’, ‘излучающая радость’, ‘жизнерадостная’,

‘подобная солнечному свету’. Выделенные семы относятся к периферии микрополя.

Метафора *одуванчиковое солнце* основана на внешнем сходстве солнца с цветущим одуванчиком по форме и цвету: *мы лежим под одуванчиковым солнцем // и под нами крутится земля* [Кормильцев-1997, с. 313]. Выделение на периферии микрополя слова *солнце* семы ‘подобный цветущему одуванчику по форме и цвету’ связано с индивидуально-авторским употреблением (в качестве актуализатора смысла выступает окказионализм *одуванчиковый*, образованный от существительного *одуванчик* посредством суффикса *-ов-*).

Семантика микрополя с центром *солнце* отражена в следующей таблице (табл. 2.4.1):

Таблица 2.4.1.

Микрополе с центром *солнце*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
солнце	‘центральное тело Солнечной системы, звезда, представляющая собой гигантский раскаленный газовый шар, излучающий свет и тепло за счет протекающих в его недрах термоядерных реакций’	‘начало, рождение нового дня’ ‘исчезать с небосклона’, ‘сменяться звездами’ ‘беда’ ‘яркий’, ‘способный ослеплять’; ‘иллюзорность’, ‘нереальность’, ‘фантастичность’ ‘огонь’ ‘надежда’, ‘веселье’ ‘верховное божество’ ‘наиболее	<i>За окнами солнце, // За окнами свет – это день</i> (В. Цой) <i>Стала спокойнее вода // И незаметно солнце село // С неба упавшая в песок звезда // Зажглась, запела</i> (А. Васильев) <i>Время вышло, а я не успел показать тебе // Черный цвет солнца... // Нехорошие вести несет нам домой почтальон</i> (А. Васильев) <i>Мягкое кресло, клетчатый плед, не нажатый вовремя курок. // Солнечный день в ослепительных снах</i> (В. Цой) <i>упасть, опаленным звездой // По имени Солнце</i> (В. Цой) <i>Прячется солнце в зарослях до поры // Но! Скоро будет солнечно, // Скоро будет весело</i> (А. Васильев) <i>Солнце мое, взгляни на меня. // Моя ладонь превратилась в кулак. // И если есть порох, дай огня. // Вот так</i> (В. Цой) <i>Солнце-генсек мусолит лорнет в</i>

лексическое значение глагола *распуститься* – ‘раскрыться’ [232, с. 659]. В таком значении глагол чаще всего употребляется в сочетании со словами *цветы, почки*. Оказиональное метафорическое словосочетание *распустилась луна* может быть декодировано как ‘полная луна’, ‘появляется на небе’.

Текстовые актуализаторы – существительные *стеклянность, вода* позволяют выделить в микрополе с центром *луна* семантический признак ‘способность отражаться в воде’: *В стеклянности талой воды мы видим луну* [Цой, с. 287]. Слово *луна* в данном контексте выступает в качестве элемента пейзажа.

Луна в поэзии имеет определенный романтический ореол – это ночное небесное светило, сопровождающее влюбленных; в микрополе лексемы *луна* в рок-поэзии активизируются эстетические значения ‘спутница в прогулках по вечерам’ (*Однажды вечером в саду // Я встретил девушку одну, // Она гуляла при луне, // Я шел за ней в тени аллея* [Бутусов-2007, с. 51]), ‘спутница влюбленных’ (*И опять этот вечер, и этот ветер, и эта луна. // Мне кажется, я вижу тебя, // Но это отрывок из сна. // Телефон и твой номер тянут меня как магнит.* [Цой, с. 310]).

В словосочетании *улететь на луну* обнаруживается значение ‘уйти от действительности’: *И я хотел бы улететь с тобою на луну, // Чтобы больше никогда // Не вернуться на Землю, никогда не вернуться* [Васильев, с. 350].

Вступая во взаимодействие с лексемами *поцелуй* и *розы*, слово *луна* приобретает значение ‘романтическое восприятие жизни’ в противовес ее жестокой, подчас грубой реальности: *Забудьте запах свежих роз // И поцелуй луны, // Сегодня праздник майских гроз // И бал у сатаны* [Васильев, с. 327].

В поэзии Ю. Шевчука луна – это переосмысленный и метафорически трансформированный образ женщины: *Женовала луна, // Целовавшая день, // Ты вдали так видна, // Рядом ветер да тень* [Шевчук-2001, с. 47].

Средством актуализации данного образа является метафора *женовала луна* (*женовать* – «быть женою, замужнею, замужем» [87, с. 880]). Таким образом, в данном контексте лексема *луна*, выступая в качестве элемента пейзажа, в то же время получает окказиональную семантику ‘жена дня’.

Предикатные метафоры *луна зевает*, *луна плюет* являются средством реализации окказиональных сем ‘безразличие’, ‘безучастность’, ‘равнодушие’: *Зевая скушно, // Бледная луна // Плюет на наши // Пылкие сонеты* [Шевчук-2004, с. 15]; *Луна зевает на тропарь* [Шевчук-2004, с. 113].

Для поэта луна – это царица ночей, следовательно, в микрополе с центром *луна* присутствует сема ‘облеченная властью’: *человек на Луне устал быть чужим лицом // улыбаться по воле хозяйки Луны... // он хотел бы покинуть тайком царицу ночей // но боится остаться без тела как всякая тень* [Кормильцев-1997, с. 290], ср. также стихотворение Ю. Шевчука «Метель»: *Коронована луной, // Как начало – высока, // Как победа – не со мной, // Как надежда – нелегка* [Шевчук-2004, с. 114].

Кроме того, луна может являться символом одиночества, грусти, тоски, ср.: *У тебя поют, у меня – луна, // У тебя тепло, у меня – к нулю* [Шевчук-2001, с. 28]. Не случайно образ одинокой луны используется в стихотворении «Одноразовая жизнь» Ю. Шевчука: *Ноль два, ноль три, там на тусовке подыхает луна – // Случайно сбили, жаль, жила всю жизнь одна* [Шевчук, «Одноразовая жизнь»]. Микрополе лексемы *луна* приобретает символическую сему ‘одиночество’ (ср.: *жила всю жизнь одна*). Тем не менее, это небесное тело, которое умирает в условиях земной жизни – *подыхает на тусовке* (поэт использует слова ограниченного употребления – разговорные (*подыхает*) и жаргонные (*на тусовке*) элементы).

Черная луна является символом печали: *Крики чайки на белой стене // Окольцованы черной луной* [Шевчук-2004, с. 102]. В контексте наблюдается противопоставление по признаку ‘цвет’ (*черный* – *белый*). Эстетическая семантика слова *белый* – ‘свет’, ‘надежда’ (ср.: *Крики чаек на белой стене*),

черный же цвет традиционно знаменует собой нечто отрицательное, в связи с чем образный смысл слова *луна* (*черная луна*) – ‘печаль’ (*крики чаек* также являются печальными). Очевидно, здесь прослеживается концепция человеческой жизни, в которой объединены («окольцованы») радость (свет) и печаль.

Однако в других контекстах рок-поэзии слово *луна* употребляется в символическом значении ‘надежда’: *я должен начать все сначала // я видел луну у причала // она уплывала туда где теряет свой серп // но вскоре она возместит свой ущерб // когда батарейки заменят* [Кормильцев-1997, с. 300]. Здесь, как и в традиционной символике, «возникновение и исчезновение Луны, равно как и постоянное периодическое появление ее нового облика, является убедительным символом “умирания и рождения”» [36, с. 154].

В основе метафорического названия *старушка Луна* лежит явление антропоморфизма: *Повернулась к нам задом старушка Луна, // Под глазом ее след от чьей-то ноги* [Шевчук-2004, с. 47]. Луна отождествляется со старой женщиной, при этом употребляется слово *старушка*, зафиксированное в словарях с пометой «Ласк.» [233, с. 252]. Старушке Луне свойственно поведение человека (*Луна повернулась задом*, т.е. она может двигаться, поворачиваться) и внешние атрибуты человека – ‘наличие глаз’ (обязательный признак) и даже ‘наличие следа от травмы’ (*Под глазом ее след от чьей-то ноги* – факультативный признак). *След от чьей-то ноги* – это, очевидно, синяк [233, с. 97]. Таким образом, в микрополе лексемы *Луна* (*старушка Луна*) выделяются эстетические смыслы ‘старая’, ‘сходство с человеком (женщиной) по особенностям поведения’, ‘сходство с человеком (женщиной) по внешним признакам’.

Иногда *луна* – это символ беды. Такой подход связан с представлениями о ночном светиле как элементе «печального, унылого пейзажа, отрицательно воздействующего на человеческое настроение» [249, с. 85]: *А на небе – луна... // И идет паренек, // И ему невдомек // То, что*

завтра – война, // Начнется война [Цой, с. 241] (актуальный семантический признак – ‘предстоящая война’).

В метафорической конструкции *луна заморозила сырье непостоянства* (*Когда луна ползет по коже обмороженных берез, // По горло в спящем мире... // Когда луна, объединяя суету в единое и цельное пространство, // Заморозила сырье непостоянства, // И во дворе висящее белье* [Шевчук-2004, с. 143]) лексема *луна* в переносном значении ‘свет, излучаемый небесным светилом’ является символом постоянства (глагол *заморозить* выступает в прямом и переносном значении). Луна – это также символ покоя (*Когда луна, объединяя суету в единое и цельное пространство*).

В стихотворении Ю. Шевчука «Расстреляли рассветами» (*Золотая луна цвета спелого зрелого яда // Как стрелок за окном, целит мне в оловянную грудь* [Шевчук-2004, с. 122]) эстетический смысл, в основе которого лежит прямое значение слова, актуализируется посредством предикатных метафор *золотая луна* (эксплицируется признак ‘цвет’, ср.: *золотой* – ‘желтый’), *луна целит мне в грудь* и сравнения *как стрелок за окном* (мотивирующий признак – ‘светит очень сильно, угрожающе’). Таким образом, в данном контексте наблюдается конвергенция метафоры и сравнения.

Употребление в контексте предикатной метафоры *Луна мои бинтует раны* способствует выведению на первый план признаков ‘исцелять от боли’, ‘успокаивать боль’: *Полночная Луна // Мои бинтует раны* [Шевчук-2004, с. 48].

Стремление лирического героя к мечте резко обрывается, реальность побеждает романтическое начало, – таков основной смысл следующих строк: *держась за перила твоих лучей // я сделал то что мне снилось давно // я шагнул в пустоту // но лунный бич ударил меня по рукам // по ногам хлестнула звездная плеть // и я понял что мне никого не догнать // и я понял что мне слишком поздно лететь* [Кормильцев, «Бегущая вдаль»]. С

учетом прямых значений лексем *бич* – «1. Длинная плеть, кнут из мелко свитых ремней, веревок» [230, с. 92], *ударить* – «2. Нанести кому-л. удар, причинив боль» [233, с. 464] значение метафорической конструкции *лунный бич ударил* можно определить следующим образом: *лунный свет резко остановил* (сема 'преграда на пути'). Это значение подтверждается в контексте, ср.: *по ногам хлестнула звездная плеть, и я понял, что мне никого не догнать, и я понял, что мне слишком поздно лететь.*

Выделение сем 'опасность', 'угроза' мотивировано наличием в тексте стихотворения В. Цоя «Печаль» лексемы *кровь*, ср.: *На холодной земле стоит город большой. // Там горят фонари и машины гудят. // А над городом – ночь. // А над ночью – луна. // И сегодня луна каплей крови красна* [Цой, с. 285]. В составе сравнения *луна, как капля крови* (в тексте – *луна каплей крови красна*) реализуется эстетическое значение слова *луна* 'предвестница опасности, угрозы'.

Вышеназванные эстетические смыслы содержатся также в метафоре *лунный свет станет красным* и поддерживаются актуализаторами: *десантный нож; нож, занесенный для слепого удара: и когда он выходит в двенадцать часов // пьяный из безалкогольного бара // лунный свет станет красным на десантном ноже // занесенном для слепого удара* [Кормильцев-1997, с. 242].

В составе синтаксической конструкции *правит дорога-луна* наблюдается конвергенция субъектной (*дорога-луна*) и предикатной (*правит* (т.е. 'ведет') *дорога-луна*) метафор, происходит актуализация эстетического значения 'вести по жизни': *Я не знаю, зачем тебе дан. // Правит мною дорога-луна* [Шевчук-2004, с. 102].

Тем не менее, нередко *дорога-луна* является дорогой смерти. Например, в основе стихотворения И. Кормильцева «Железнодорожник» (речь идет о железнодорожнике, совершающем самоубийство в движущемся поезде) словосочетание *лунная дорога* характеризуется эстетическим значением 'дорога смерти', а *поезд на небо* – 'поезд, который

разобьется на пути вследствие смерти железнодорожника’: *а поезд на небо уходит все дальше // по лунной дороге уносится прочь* [Кормильцев-1997, с. 216].

В микрополе с центром *луна* можно также выделить сему ‘предвестник смерти’: в соответствии с традиционно-символическими представлениями, луна ассоциируется «с загробным миром, с областью смерти» [228, с. 285]: *Сегодня так ярко светит луна над балконом, // что больно смотреть... // звезда рок-н-ролла допивает ром с колой – // и должна умереть* [Васильев, с. 389]. Лексема *луна*, таким образом, в рок-поэзии может символизировать смерть и даже гибель человечества: *Когда уйдут // Ненужные слова // И пропадет последний из двуногих, // Луна взойдет // На вечном небосводе // И не заплачет пыльная трава* [Шевчук-2004, с. 15].

Семантика образного микрополя лексемы *луна* отражена в следующей таблице (табл. 2.4.2):

Таблица 2.4.2.

Микрополе с центром *луна*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
луна	‘небесное тело, естественный спутник Земли, светящийся отраженным солнечным светом’	‘наличие света’, ‘круглая по форме’ ‘полная луна’, ‘появляется на небе’ ‘способность отражаться в воде’ ‘спутница в прогулках по вечерам’ ‘уйти от действительности’ ‘романтическое восприятие жизни’ ‘жена дня’	<i>Опять бьет дрожь. // На небе диск полной луны</i> (В. Цой) <i>Распустилась луна, рухнула высь</i> (Ю. Шевчук) <i>В стеклянности талой воды мы видим луну</i> (В. Цой) <i>Однажды вечером в саду // Я встретил девушку одну, // Она гуляла при луне, // Я шел за ней в тени аллеи</i> (В. Бутусов) <i>И я хотел бы улететь с тобою на луну, // Чтобы больше никогда // Не вернуться на Землю, никогда не вернуться</i> (А. Васильев) <i>Забудьте запах свежих роз // И поцелуй луны</i> (А. Васильев) <i>Женовала луна, // Целовавшая</i>

		<p>‘безразличие’, ‘безучастность’, ‘равнодушные’ ‘облеченная властью’</p> <p>‘одиночество’</p> <p>‘печаль’</p> <p>‘надежда’</p> <p>‘старая’, ‘сходство с человеком (женщиной) по особенностям поведения’, ‘сходство с человеком (женщиной) по внешним признакам’</p> <p>‘предстоящая война’</p> <p>‘постоянство’, ‘покой’</p> <p>‘цвет’</p> <p>‘исцелять от боли’, ‘успокаивать боль’ ‘преграда на пути’</p> <p>‘опасность’, ‘угроза’</p>	<p>день (Ю. Шевчук) <i>Зевая скушно, // Бледная луна // Плюет на наши // Пылкие сонеты</i> (Ю. Шевчук) человек на Луне устал быть чужим лицом // улыбаться по воле хозяйки Луны (И. Кормильцев) <i>Ноль два, ноль три, там на тусовке подышает луна – // Случайно сбили, жаль, жила всю жизнь одна</i> (Ю. Шевчук) <i>Крики чайки на белой стене // Окольцованы черной луной</i> (Ю. Шевчук) я должен начать все сначала // я видел луну у причала // она уплывала туда где теряет свой серп // но вскоре она возместит свой ущерб // когда батарейки заменят (И. Кормильцев) <i>Повернулась к нам задом старушка Луна, // Под глазом ее след от чьей-то ноги</i> (Ю. Шевчук)</p> <p><i>А на небе – луна... // И идет паренек, // И ему невдомек // То, что завтра – война, // Начнется война</i> (В. Цой) <i>Когда луна, объединяя суету в единое и цельное пространство, // Заморозила сырье непостоянства, // И во дворе висящее белье</i> (Ю. Шевчук) <i>Золотая луна цвета спелого зрелого яда // Как стрелок за окном, целит мне в оловянную грудь</i> (Ю. Шевчук) <i>Полночная Луна // Мои бинтует раны</i> (Ю. Шевчук) <i>но лунный бич ударил меня по рукам // по ногам хлестнула звездная плетъ // и я понял что мне никого не догнать // и я понял что мне слишком поздно лететь</i> (И. Кормильцев) <i>А над городом – ночь. // А над</i></p>
--	--	---	---

		<p>‘вести по жизни’</p> <p>‘дорога смерти’</p> <p>‘гибель человечества’</p>	<p><i>ночью – луна. // И сегодня луна каплей крови красна (В. Цой)</i></p> <p><i>Правит мною дорога-луна (Ю. Шевчук)</i></p> <p><i>а поезд на небо уходит все дальше // по лунной дороге уносится прочь (И. Кормильцев)</i></p> <p><i>Когда уйдут // Ненужные слова // И пропадет последний из двуногих, // Луна взойдет // На вечном небосводе // И не заплачет пыльная трава (Ю. Шевчук)</i></p>
--	--	---	--

Микрополе с центром звезда

Лексема *звезда*, обозначающая «Небесное тело, состоящее из раскаленных газов (плазмы), по своей природе сходное с Солнцем и представляющееся взору человека на ночном небе светящейся точкой» [230, с. 600], в рок-поэзии, как и в традиционной лексикологии и мифологии, «всегда склонна к многозначности» [115, с. 206].

Общезыковое значение ‘источник света’ лежит в основе эстетических трансформаций слова *звезда*. В ряде случаев данное слово характеризуется семей ‘свет’: *Мы хотели света – не было звезды* [Цой, с. 225].

Актуализация эстетического смысла ‘надежда’ также связана с основным значением лексемы *звезда* ‘источник света’: свет звезды дарит человеку надежду на счастливое будущее, ср.: *В кабине нет шофера, но троллейбус идет. // И мотор заржавел, но мы едем вперед. // Мы сидим не дыша, смотрим туда, // Где на долю секунды показалась звезда* [Цой, с. 312]; *В небе над нами горит звезда. // Некому, кроме нее, нам помочь // В темную, темную, темную // Ночь* [Цой, с. 221].

Семантика слова *звездочка* актуализируется его мотивирующей основой *звезд-а*, суффикс *-очк-* является показателем значения

уменьшительности («Уменьш. к звезда» [230, с. 601]): *Звездочка блеснет у порога – // Догадайся, сколько ей лет? // Выйдешь на пустую дорогу – // Щелкнет за спиной пистолет* [Бутусов-2007, с. 47]. В контексте на основе прямого значения слова *звезда* развивается конкретно-текстовое значение ‘надежда’, которое в лексеме *звездочка* (‘маленькая звезда’) трансформируется и приобретает смысл ‘искра надежды’.

Отсутствие звезды знаменует отсутствие надежды: *Я сижу и смотрю в чужое небо из чужого окна. // И не вижу ни одной знакомой звезды* [Цой, с. 279].

Появление звезды на небе для поэта – ‘радость’: *В небе, как всегда, // Бледная звезда, // Отрада* [Бутусов-2007, с. 58]. Номинация *звезда*, манифестирующая эстетические смыслы ‘свет’, ‘надежда’, соотносима с понятиями *любовь* и *мечта*, которые, по мнению поэта, становятся «реальными» лишь во сне. В действительности всей этой идиллии противопоставлена беда: *А мне приснилось – миром правит любовь. // А мне приснилось – миром правит мечта. // И над этим прекрасно горит звезда. // Я проснулся и понял: беда* [Цой, с. 252].

Дистрибуция слова *звезда* маркирует его переносное значение ‘мечта’, последнее выводится из поэтического текста (иные прочтения, на наш взгляд, в меньшей мере соответствуют общему смыслу высказывания, например, *звезда* как символ свободы, *звезда* как символ неба): *Стоя на крыше, ты тянешь руку к звезде. // И вот она бьется в руке, как сердце в груди... // И звезда говорит тебе: «Полетим со мной». // Ты делаешь шаг, но она летит вверх, а ты вниз* [Цой, с. 272]. Предикатные метафоры *звезда говорит, она (звезда) бьется в руке, как сердце в груди* (здесь наблюдаем конвергенцию метафоры и сравнения) актуализируют признак ‘одушевленность’.

В стихотворении В. Цоя «Жизнь в стеклах» лексема *звезда* является носителем отрицательной коннотации: *Похоже, что прошлой ночью был звездопад. // Но звезды как камни упали в наш огород* [Цой, с. 238]. В

составе сравнения *звезды как камни упали* в слове *звезда* представляется возможным выделить значения ‘мечта’, ‘надежда’ (эти «прочтения» правомерны), характерные для эстетической семантики лексемы *звезда*. Объект сравнения (*камни*) и глагол *упасть* позволяют конкретизировать эти значения: полагаем, что это ‘несбывшаяся, неосуществившаяся, разрушенная (мечта, надежда)’.

В стихотворении И. Кормильцева «Бегущая вдаль» слово *звезда* является образной характеристикой человека, в соответствующее микрополе включается сема ‘человек’: *Я не могу заснуть и так бывает всегда, // Когда восходит твоя одинокая звезда, // Катящаяся вдаль на спицах лучей, // Далекое светило беззвездных ночей* [Кормильцев, «Бегущая вдаль»]. В анализируемом поэтическом тексте сема ‘человек’, манифестируемая лексемой *звезда*, конкретизируется: *звезда* – это ‘лицо женского пола, девушка или молодая женщина’. В данном случае, судя по названию, возможны ассоциации с «бегущей по волнам» А. Грина. Прилагательное *одинокая* эксплицирует признак ‘одиночество’. Словосочетание *катящаяся вдаль* содержит семантические признаки ‘двигаться, скользя по какой-нибудь поверхности’ и ‘далеко вперед, на далекое расстояние’. Название стихотворения «Бегущая вдаль» содержит сходные семы, ср.: *бегущая* – *бежать* – ‘быстро перемещаться’ [230, с. 68] и *вдаль* – «Далеко вперед, на далекое расстояние» [230, с. 142]. Повторяющиеся семы (различия связаны лишь с характером движения – *катиться* и *бежать*) являются доминирующими при декодировании текста стихотворения, а также в понимании созданного автором образа «бегущей вдаль».

Сема ‘человек’, реализующаяся в тексте стихотворения В. Цоя (*В городе мне жить или на выселках, // Камнем лежать // Или гореть // Звездой?* [Цой, с. 254]) лежит в основе переносного значения лексемы *звезда* «2. О человеке, прославившемся в какой-л. сфере деятельности, о знаменитости» [230, с. 600].

В сравнении *звезды как идола* (звезды в небе парят как идола // *над водой и во мгле* [Бутусов-1997, с. 294]) с учетом контекстных указателей *в небе парят, над водой и во мгле* реализуется переносное значение слова *идол* «Тот, кто (или то, что) является предметом обожания, восторженного поклонения» [230, с. 631], которое становится эстетически значимым компонентом образного микрополя с ядром *звезда*.

В рок-поэзии слово *звезда* может функционировать и в традиционно-символическом значении ‘вечность’ [ср.: 285, с. 9]: *И пускай фонари светят ярче далеких звезд. // Фонари все погаснут, а звезды будут светить* [Цой, с. 303]. Значения слова *звезда* (‘источник света’, ‘вечность’) реализуются в одном контексте на основе противопоставления: *фонари – звезды, погаснут – будут светить*.

В поэзии А. Васильева в микрополе лексемы *звезда*, напротив, актуализируется окациональный семантический признак ‘недолговечность’: *миллиарды звезд сошли на нет с тех пор как мы с тобой на ты* [Васильев, с. 400]; *Сколько выпало звезд... // Сломано все // Разрушено все* [Васильев, с. 408]. В приведенных контекстах А. Васильева недолговечности звезд, их способности угасать противопоставлена длительность человеческих отношений (ср. первый из приведенных контекстов) либо постоянное разрушение человеческой жизни, а вместе с ней и мира (ср. второй контекст).

Прилагательные *быстроногая* и *длинная* в результате совмещения значений двух денотатов (‘девушка’ (*быстроногая* и *длинная*) и ‘дорога’ (*магистральная*)), актуализируемых словосочетанием *магистральная звезда*, эксплицируют признаки ‘скорость движения’ и ‘длительность движения’: *Магистральная звезда // Быстроногая и длинная. // Дразнит сверху иногда: // Мол, попробуй догони меня* [Бутусов-2007, с. 77].

Парадигматические и синтагматические признаки позволяют определить эстетический потенциал номинации *звезда* и в следующем контексте: *Людам и городам // От Земли и до звезд // По горячим губам – //*

SOS! [Васильев, с. 393]. В основе контекстуальной антонимии *земля – звезда* лежат прагматические антонимы *земля – небо*; значение противоположности усиливается вследствие употребления предлогов *от – до*. Синтагматические потенции лексемы *звезда* реализуются на уровне предложно-падежной формы *от земли и до неба*. Проведенный анализ дает основание полагать, что слово *звезда* как позиционно обусловленный элемент парадигматического ряда актуализирует сему ‘небо’.

Метафора *из глаз покатилась звезда* является индивидуально-авторской и связана с особенностями образного мышления поэта: *Кто-то поднял глаза на меня – // И из глаз покатилась звезда* [Васильев, с. 340—341], ср. с нормативным словоупотреблением *покатилась слеза (из глаз) – покатилась звезда (по небу)*. Общие семантические признаки в данном случае связаны с семантикой слова *покатиться* (выделяются семы ‘движение’, ‘начало движения’). Переносное значение глагола *покатиться* ‘начать падать вниз’ мотивируется его прямым значением и контекстными указателями – словами *звезда* (‘падает звезда’) и *слеза* (‘падает слеза’). Механизмы взаимодействия «прямое значение» → «переносное значение» → «авторская интерпретация значения», «авторский смысл» достаточно сложны. В анализируемом нами примере позиция тождества *слеза – звезда* обусловлена метафорикой компонентов тождества, а также их сочетаемостными возможностями. Оправданность употребления *из глаз покатилась звезда* подтверждается наличием у слов *слеза* и *звезда* общей семы ‘способность светиться (искриться)’. Следовательно, эстетический смысл лексемы *слеза* ‘подобный звезде’ в определенной позиции является обоснованным. Отметим, что подобная трактовка поддерживается традицией: в поэтических произведениях глаза часто сравнивают со звездами (ср. у В. Шекспира в переводе С. Маршака: *Ее глаза на звезды непохожи...* [286, с. 292]; *И та звезда, что вечер к нам ведет, – // Небес*

прозрачных западное око – // Не так лучиста и не так светла, // Как этот взор, прекрасный и прощальный [там же, с. 294]).

На основе общеязыкового значения слова звезда ‘небесное тело’ под воздействием контекста развивается эстетическая сема ‘путь’ (ср. общеязыковое словосочетание *путеводная звезда*): *смотри на звезду – она теперь твоя // искры тают в ночи звезды светят в пути // я лечу и мне грустно в этой степи [Бутусов-1997, с. 218]; Я хотел бы остаться с тобой, // Просто остаться с тобой, // Но высокая в небе звезда // Зовет меня в путь [Цой, с. 233]; Ты видишь мою звезду. // Ты веришь, что я пойду [Цой, с. 237].*

Синтез основного лексического значения слова звезда (‘небесное тело’) и переносного («Судьба, участь; счастье, удача» [230, с. 600]) приводит нас к мысли об экспликации в контексте *Это наш день. // Мы узнали его по расположению звезд... // Мы поверили звездам, // И каждый кричит: «Я готов!» [Цой, с. 287]* эстетических компонентов ‘предсказание’, ‘удача’, связанных с традицией предсказывать судьбу по звездам. Номинация звезда в данном контексте играет роль вспомогательного образа, который, однако, в конечном счете решает человеческую судьбу (ср.: *Мы поверили звездам*).

В ряде случаев эстетические потенции слова звезда актуализируются на фоне достаточно широкого контекста. Звезда может быть воплощением не только доброго, но и злого начала, ср., например, употребление лексемы звезда в символическом значении ‘предвестник войны’: *А на небе луна, // За ней звезд стена. // И над хутором песня слышна. // И идет паренек, // И ему невдомек // То, что завтра – война, // Начнется война [Цой, с. 239].*

Иногда звезда – это символ вселенской пошлости. Указанное символическое значение тесно связано с образом Невы, которая, «“как зверь остервенясь”, похоронила в своих волнах и “обломки хижин”, и “пожитки бедной нищеты”, и “троба с размытого кладбища”» [176, с. 13]: *Серое нечто с морщинистой кожей, // Усыпанной пепельной перхотью*

звезд, // *Стонет и пьет одноглазая рожга* [Шевчук-2004, с. 63]. Для Ю.Шевчука Нева – это ‘чудовище, пожирающее все сущее’. Уже внешний вид этого «страшного зверя» вызывает отвращение, ср.: *серое нечто, морщинистая кожа*, которая усыпана *пепельной перхотью звезд*. Лексема *звезда*, символ высоких идеалов, в составе метафорической конструкции *пепельная перхоть звезд* приобретает смысл, противоположный общепозитической символике слова. С помощью синтагматических партнеров *перхоть* («Мелкие отшелушивающиеся частички роговых клеток кожи, скопляющиеся на голове у корней волос» [232, с. 113], *перхоть* всегда вызывает неприятные ощущения) и *пепельный* («2. Сероватый, похожий цветом на пепел» [232, с. 41]) в слове *звезда* актуализируются семы ‘очень большое количество’ и ‘цвет (сероватый)’. Эти семы лежат в основе символического значения ‘вселенская пошлость, грязь’.

В поэзии небесные светила иногда квалифицируются как немые равнодушные свидетели тех или иных событий. В одном из стихотворений В. Цоя рождается иной смысл, экспликация которого происходит на уровне лексемы *волки*, употребленной в переносном значении в составе сравнения *волками смотрели звезды*, т.е. ‘смотрели зловеще’: *И волками смотрели звезды из облаков. // Как, раскинув руки, лежали ушедшие в ночь. // И как спали вповалку живые, не видя снов* [Цой, с. 255].

Таким образом, на основе общеязыковой семантики слова *звезда* в поэзии создаются нетривиальные, нестандартные образы, ср., например, поэтический образ *контуженные звезды* (Ю. Шевчук). Данный образ «материализуется» с учетом синтагматического параметра текста: *Здесь контуженные звезды // Новый жгут Вифлеем, // На пеленки-березы, // Руки, ноги не всем* [Шевчук-2004, с. 107—108]. Следовательно, *контуженные звезды* – элементы мироздания, мира, Вселенной – в стихотворении Ю.Шевчука «Мертвый город Рождество» являются участниками бомбардировки Грозного в январе 1995 года (Вифлеема, в представлении поэта). В тексте стихотворения меняются детали: «вместо хлева – темный

подвал, вместо благословляющего света Вифлеемской звезды – снайперский выстрел из окна...» [248]. В поэтическом тексте возникает символическое значение *контуженная звезда* – ‘Вифлеемская звезда’, в котором основной является сема ‘искалеченная’, а сема ‘благословляющая свет’ погашается.

Проанализированное микрополе представлено в следующей таблице (табл. 2.4.3):

Таблица 2.4.3.

Микрополе с центром звезда

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
звезда	‘небесное тело, состоящее из раскаленных газов (плазмы), по своей природе сходное с Солнцем и представляющее взору человека на ночном небе светящейся точкой’	‘надежда’ ‘радость’ ‘мечта’ ‘несбывшаяся, неосуществившаяся, разрушенная (мечта, надежда)’ ‘человек’ ‘предмет обожания, восторженного поклонения’ ‘вечность’ ‘недолговечность’ ‘скорость движения’, ‘длительность движения’	<i>В небе над нами горит звезда. // Некому, кроме нее, нам помочь // В темную, темную, темную // Ночь (В. Цой)</i> <i>В небе, как всегда, // Бледная звезда, // Отрада (В. Бутусов)</i> <i>Стоя на крыше, ты тянешь руку к звезде. // И вот она бьется в руке, как сердце в груди... // И звезда говорит тебе: «Полетим со мной». // Ты делаешь шаг, но она летит вверх, а ты вниз (В. Цой)</i> <i>Похоже, что прошлой ночью был звездопад. // Но звезды как камни упали в наш огород (В. Цой)</i> <i>В городе мне жить или на выселках, // Камнем лежать // Или гореть // Звездой? (В. Цой)</i> <i>звезды в небе парят как идолы // над водой и во мгле (В. Бутусов)</i> <i>И пускай фонари светят ярче далеких звезд. // Фонари все погаснут, а звезды будут светить (В. Цой)</i> <i>миллиарды звезд сошли на нет с тех пор как мы с тобой на ты (А. Васильев)</i> <i>Магистральная звезда // Быстроногая и длинная. // Дразнит сверху иногда: // Мол, попробуй догони меня</i>

		<p>‘небо’</p> <p>‘способность светиться (искриться)’</p> <p>‘путь’</p> <p>‘предсказание’, ‘удача’</p> <p>‘предвестник войны’</p> <p>‘вселенская пошлость, грязь’</p> <p>‘смотреть зловеще’</p> <p>‘искалеченная’</p>	<p>(В. Бутусов) <i>Людам и городам // От Земли и до звезд // По горячим губам – // SOS!</i> (А. Васильев)</p> <p><i>Кто-то поднял глаза на меня – // И из глаз покати́лась звезда</i> (А. Васильев)</p> <p><i>Я хотел бы остаться с тобой, // Просто остаться с тобой, // Но высокая в небе звезда // Зовет меня в путь</i> (В. Цой)</p> <p><i>Это наш день. // Мы узнали его по расположению звезд... // Мы поверили звездам, // И каждый кричит: «Я готов!»</i> (В. Цой)</p> <p><i>А на небе луна, // За ней звезд стена. // И над хутором песня слышна. // И идет паренек, // И ему невдомек // То, что завтра – война, // Начнется война</i> (В. Цой)</p> <p><i>Серое нечто с морщинистой кожей, // Усыпанной пепельной перхотью звезд, // Стонет и пьет одноглазая рожка</i> (Ю. Шевчук)</p> <p><i>И волками смотрели звезды из облаков</i> (В. Цой)</p> <p><i>Здесь контуженные звезды // Новый жгут Вифлеем, // На пеленки-березы, // Руки, ноги не всем</i> (Ю. Шевчук)</p>
--	--	--	---

Выводы к главе 2

Анализ эстетических возможностей традиционно-поэтических образов с природной семантикой показал, что последние создаются в результате актуализации тропеических средств. Выделяются макроструктуры – образные поля «Времена года», «Части суток», «Явления природы», «Небесные светила». Трансформируясь эстетически и приобретая в рамках поэтических произведений определенный набор семантических признаков, лексемы-центры соответствующих микрополей играют заметную роль в реализации идеи произведения. На сложность и

семантическую насыщенность данных лексических единиц влияет не только и не столько лингвистический, сколько экстралингвистический (социокультурный) контекст, отражающий характерные черты эпохи, времени, жизненные установки социума, философию жизни целого поколения.

Слова, функционирующие в системе средств языка и в поэтическом дискурсе в целом, в рамках исследуемого материала предстают в новых, окказиональных значениях, которые являются результатом иррадиации семантики лексических единиц в условиях достаточно жесткой поэтической формы.

Актуализаторами эстетических значений слов с природной семантикой являются метафоры. Так, предикатная метафора в ряде случаев отражает явление антропоморфизма (*каждый день даст тебе десять новых забот* (И. Кормильцев); *Вечер со мной день хоронил, думая о другом* (Ю. Шевчук); *Женовала луна, // Целовавшая день* (Ю. Шевчук)). Предикатные метафоры могут эксплицитировать нетривиальный признак, в этом случае они становятся образами (*безглазая ночь* (В. Бутусов); *жадная весна* (Ю. Шевчук); *одуванчиковое солнце* (И. Кормильцев)). Субъектная метафора проявляется в составе эксплицитных (*Что такое осень – это небо. // Плачущее небо под ногами* (Ю. Шевчук); *За окнами солнце, за окнами свет – это день* (В. Цой)) и имплицитных (*качество года* (Ю. Шевчук); *решетка желтой листвы* (В. Цой); *рев атомных зим* (Ю. Шевчук); *дождь покоя* (Ю. Шевчук)) конструкций.

Эстетические значения традиционных образов проявляются в сравнениях, которые выражаются сравнительными союзами (*Ночь, как змея, поползла по земле* (А. Васильев); *сестры печали внезапны как дождь* (И. Кормильцев)), прилагательными (*В это утреннее время // Там, внизу, все так похоже на кино* (В. Цой); *Ночь похожа на лифт, в котором умер поэт* (Ю. Шевчук)), существительными в творительном падеже (*стучит пулеметом дождь* (В.Цой); *волками смотрели звезды из облаков* (В. Цой)) и

прилагательными в сравнительной степени (*эта ночь эта ночь // плотнее плюшевых штор // страшной чугунных оград* (И. Кормильцев)).

Наиболее сложным с точки зрения интерпретации является символическое значение. Для поэтических текстов характерна как его узуальная (*дождь* – символ плодородия: *Зерна упали в землю, // Зерна просят дождя, // Им нужен дождь* (В. Цой); *солнце* – символ дня: *За окнами солнце, // За окнами свет – это день* (В. Цой), *солнце черного цвета* (А. Васильев) – символ беды), так и окказиональная разновидность (*Актриса Весна* (Ю. Шевчук) – символ возрождения).

Явление конвергенции тропов (взаимодействие метафоры и сравнения, гиперболы и сравнения и под.) представлено следующими моделями:

- метафора + сравнение (*звонкой пеленой наполнил небо майский дождь* (Ю. Шевчук); *она (звезда) бьется в руке, как сердце в груди* (В. Цой));
- метафора + гипербола + сравнение (*Это время похоже на сплошную ночь* (В. Цой));
- предикатная метафора + субъектная метафора (*Солнце-генсек мусолит лорнет в императорской ложе* (Ю. Шевчук); *Правит мною дорога-луна* (Ю. Шевчук); *Повернулась к нам задом старушка Луна, // Под глазом ее след от чьей-то ноги* (Ю. Шевчук));
- предикатная метафора (выражена глаголом) + предикатная метафора (выражена прилагательным либо причастием) (*ночь подняла на башне черный свой стяг* (И. Кормильцев)).

К факультативным средствам актуализации эстетической семантики лексических единиц следует отнести: антонимические оппозиции (*Меня ждет на улице дождь, // Их ждет дома обед* (В. Цой); *От Земли и до звезд* (А. Васильев)), оксюморон (*Вечер кричал мне тишиной* (Ю. Шевчук)) и метаморфозу (*Дождь... // становится жидким огнем* (И. Кормильцев)).

В некоторых случаях эстетическое значение слова проявляется в узком и широком контексте произведения. Характерна для рок-поэзии трансформация фразеологизмов (*убить время* → *убить ночь* (В. Цой); *из глаз покатилась слеза* → *из глаз покатилась звезда* (А. Васильев)).

Зачастую же образная семантика создается в контексте произведения без привлечения средств актуализации. Так, сема 'любовь к весне' выявляется в контексте *Я люблю весну* (В. Цой); в контексте *Я начинаю день, я кончаю ночь. // Двадцать четыре круга прочь* (В. Цой) слову *утро* присущ семантический признак 'жизненный круговорот'.

Таким образом, среди актуализаторов эстетического значения лексем природной парадигмы в рок-поэзии выделяются метафора, сравнение, символ, антонимия, оксюморон, конвергенция тропов, трансформация фразеологизмов и поэтический контекст.

ГЛАВА 3
ТЕКСТОВАЯ АКТУАЛИЗАЦИЯ
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЛЕКСЕМ
ПАРАДИГМЫ «ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ»

Парадигма «Человек в пространстве и времени» определяет место индивида в прошлом, настоящем и будущем, т.е. художественное время обнаруживает связь с историческим временем, а приметы времени, как известно, реализуются в пространстве. Изображение фона событий, художественное пространство не обязательно связано с географическим пространством, это может быть необозначенное, подразумеваемое пространство, весь мир, Вселенная, или социальное пространство, ограничивающее действия индивида законами жизни определенного социума.

Художественная модель мира «являет себя в определенной онтологии (устройстве Вселенной), антропологии (понимании сущности человека, обретающего себя в определенном мироздании), аксиогносеологии (ценностной и познавательной составляющих бытия человека и мироздания) и психологии (особом строе психической жизни носителей того или иного образа мира)» [64, с. 62].

В произведениях рок-поэтов хронотоп (время и пространство) имеет свои особенности: художественное время связано с историческим временем, а художественное пространство – с реальным пространством. Законы реального мира отражаются в текстах рок-поэзии и являются основой построения художественной модели мира. Пространственно-временная парадигма в поэтических текстах представлена образными полями «Человек в пространстве» с центрами *мир, страна, город, дом* (ядерные компоненты обозначают социальное пространство) и «Человек во времени» с центрами *любовь, жизнь, смерть* (ядерные компоненты обозначают реальное и ирреальное время).

Художественное пространство (топос) в рок-поэзии характеризуется определенной спецификой: это реальное пространство, но это также социальное пространство, определенное в координатах *мир – страна – город – дом*, определяющих место человека в мироздании и социуме.

3.1. Образное поле «Человек в пространстве»

Развитие рок-культуры в первые десятилетия существования в качестве подпольного направления обусловило статус рок-поэзии как субкультуры, а позднее – контркультуры. В итоге «...часть рок-музыкантов уверовала в то, что борьба с социальными институтами является их предназначением. Возникают открыто ангажированные группы, которые делают контркультурную функцию своим знаменем» [133, с. 27].

Тексты песен рок-музыкантов в этот период в большинстве своем отражают пессимистические настроения их авторов, для них характерно трагическое восприятие окружающего мира, сложное отношение к жизни. Противоречивость мировосприятия рок-поэтов, их конфликт с обыденностью, серостью, плохо устроенным бытом, социальными установками и запретами – это те обстоятельства, которые «программируют» тематику поэтических произведений и в значительной мере определяют их эстетическое звучание. Образная картина мира рок-поэтов получает свое, «специфическое наполнение» и выражается лексическими средствами, ср., например, функционирование лексем *мир, страна, город, дом* с общим семантическим признаком ‘социальное пространство’.

Микрополе с центром *мир*

Лексема *мир* представлена в словаре шестью значениями, основное из которых – «1. Совокупность всех форм материи в земном и космическом

пространстве» [231, с. 274].

В переносном значении «3. ...Окружающее общество, люди» [231, с. 274] лексема *мир* предстает в следующих текстах: *Хочешь ли ты изменить этот мир? // Сможешь ли ты принять как есть? // Встать и выйти из ряда вон? // Сесть на электрический стул или трон?* [Цой, с. 281]; *В этом мире того, что хотелось бы нам, – нет, // Мы верим, что в силах его изменить, – да!* [Шевчук-2004, с. 53].

В отличие от В. Цоя и Ю. Шевчука, И. Кормильцев не видит возможности изменения реального мира, ведь «в рок-поэзии «мир» оказывается открыто враждебен для всех, в том числе и для лирического героя (героя-поэта). Напрасно его стремление спасти мир любовью, тщетны его попытки обрести эмоциональную стабильность или хотя бы физическую защиту» [174, с. 65]: *ты не вылечишь мир – в этом все дело // пусть спасет лишь того кого можно спасти... // доктор твоего тела* [Кормильцев-1997, с. 211].

Окружающий мир рок-поэты называют *разрушенным*: *Разрушенный мир, // Разбитые лбы, // Разломанный надвое хлеб. // И вот кто-то плачет, а кто-то молчит. // А кто-то так рад. // Кто-то так рад* [Цой, с. 260]. Семантика лексем *мир* в данном контексте сужается до рамок микромира. В образное микрополе лексем *мир* включаются семы: ‘испытывающий разрушение’, ‘поддавшийся влиянию разрушительной силы’, пресуппозицией которых является идея разрушения мира вследствие господства советской власти. Синонимичные слову *разрушенный* лексем, выявленные в контексте (*разбитый, разломанный*), усиливают экспрессивность и отрицательную коннотацию словосочетания *разрушенный мир*. Последующий контекст демонстрирует различное отношение людей к развалу мира: страдание (*кто-то плачет*), равнодушие либо боязнь противостояния (*кто-то молчит*), радость (*кто-то так рад*).

Художественный образ в контексте *мир идет на меня войной* (*Я чувствую, закрывая глаза, – // Весь мир идет на меня войной* [Цой, с. 281])

создан в результате явления конвергенции метонимии и сравнения. Общий смысл высказывания – ‘все против меня’, ‘состояние вражды’ – мотивируется семантикой его компонентов: *мир* – «3. ...Окружающее общество, люди» [231, с. 274], *война* – «2. Состояние вражды; борьба с кем-, чем-л.»» [230, с. 203].

И. Кормильцев сравнивает человеческое общество с миром животных: *на городской помойке воют собаки // это мир в котором ни секунды без драки // Бог сделал непрозрачной здесь каждую дверь // чтобы никто не видел чем питается зверь* [Кормильцев-1997, с. 271]. Семантика лексемы *мир* ‘окружающее общество, люди’ является основой построения поэтического образа, главные атрибуты которого – звериные инстинкты, агрессия, враждебность. Указанные эстетические смыслы декодируются с учетом пресуппозиции: *воют собаки; это мир в котором ни секунды без драки; зверь*. Обозначение места действия (а это *городская помойка*, т.е. ‘современное общество, которое впитало весь негатив сегодняшнего дня’) способствует усилению отрицательной коннотации, которая накапливается в процессе восприятия текста.

За счет лингвистического контекста в образное микрополе лексемы *мир* включается сема ‘проданный’: *И мир весь был от горя снова продан // И, разрезая тьму голодным ревом // Кишела тварь непонятного рода* [Шевчук-2004, с. 152]. Наличие данной семы подтверждается контекстом *мир... был... снова продан*.

Семантика слова *мир* «3. Земной шар, Земля со всем существующим на ней» [231, с. 274] конкретизируется в составе сравнения. Актуализаторами смысла являются компоненты сравнений *роман* и *повесть* (*мир как роман; мир оказался повестью*). Роман и повесть как разные эпические жанры различаются по объему, широте поставленных проблем, степени их сложности, что обуславливает в конечном итоге интерес читателя. Следовательно, можно сделать вывод о том, что в данных сравнениях имплицитно присутствуют признаки ‘степень сложности

проблем’, ‘объем проблем’ и ‘способность вызвать интерес’: *она читала мир как роман // а он оказался повестью* [Кормильцев-1997, с. 201].

Столкновение разных значений слова *мир* (ср.: *мир* – ‘земной шар’ и *мир* – ‘окружающее общество’) возможно в одном контексте: *Заколдованный мир в эту темную ночь. // Твои окна – звезды галактик, но я лечу прочь. // Каменеющий мир, окольцованный быт, // Быть может, только любовь сможет всем нам помочь // Остаться людьми...* [Шевчук-2004, с. 39]. В словосочетании *заколдованный мир* с учетом контекстуальных элементов *темная ночь, окна – звезды галактик* реализуется значение ‘земной шар’, второе значение (‘человеческое общество’) также декодируется на фоне контекста, ср.: *каменеющий мир, окольцованный быт*. Лексемы *каменеющий, окольцованный* актуализируют признаки ‘равнодушие’, ‘отсутствие свободы’.

Образ потустороннего мира также находит отражение в рок-поэзии, ср.: *В незрячем мире, сумрачном и странном, // Под одеялом – гробовой доской, // Ты «нефизические» угощаешь раны // Такую гениальной тоской* [Шевчук-2004, с. 155] (периферийные семы: (*мир*) ‘незрячий’, ‘мрачный’); *За мертвым морем есть мир, погруженный в сон // Где в каждом замке живет золотой дракон // И мертвым ядом струится вокруг туман // И в каждой битве таится ночной обман* [Умецкий-2007, с. 128] (образные семантические признаки: (*мир*) ‘мертвый’, ‘погруженный в сон’, ‘обманчивый’).

Таким образом, лексема *мир* в исследуемых текстах представлена набором семантических признаков, которые отражены в следующей таблице (табл. 3.1.1):

Таблица 3.1.1.

Микрополе с центром *мир*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
мир	‘совокупность всех форм материи в	‘окружающее общество, люди’	<i>Хочешь ли ты изменить этот мир? // Сможешь ли ты принять как есть? //</i>

	<p>земном и космическом пространстве'</p> <p>'испытывающий разрушение', 'поддавшийся влиянию разрушительной силы'</p> <p>'все против меня', 'состояние вражды'</p> <p>'проданный'</p> <p>'Земной шар, Земля со всем существующим на ней'</p> <p>'равнодушие', 'отсутствие свободы'</p> <p>'потусторонний мир'</p> <p>'незрячий', 'мрачный'</p> <p>'мертвый', 'погруженный в сон', 'обманчивый'</p>	<p><i>Встать и выйти из ряда вон? // Сесть на электрический стул или трон? (В. Цой)</i></p> <p><i>Разрушенный мир, // Разбитые лбы, // Разломанный надвое хлеб. // И вот кто-то плачет, а кто-то молчит. // А кто-то так рад (В. Цой)</i></p> <p><i>Я чувствую, закрывая глаза, – // Весь мир идет на меня войной (В. Цой)</i></p> <p><i>И мир весь был от горя снова продан (Ю. Шевчук)</i></p> <p><i>она читала мир как роман // а он оказался повестью (И. Кормильцев)</i></p> <p><i>Каменеющий мир, окольцованный быт, // Быть может, только любовь сможет всем нам помочь // Остаться людьми... (Ю. Шевчук)</i></p> <p><i>В незрячем мире, сумрачном и странном, // Под одеялом – гробовой доской, // Ты «нефизические» угощаешь раны // Такою гениальною тоской (Ю. Шевчук)</i></p> <p><i>За мертвым морем есть мир, погруженный в сон // Где в каждом замке живет золотой дракон // И мертвым ядом струится вокруг туман // И в каждой битве таится ночной обман (Д. Умецкий)</i></p>
--	--	--

Микрополе с центром *страна*

Время написания анализируемых нами произведений совпало с эпохой разрушения существующего государственного строя, а рок-поэзия характеризуется неприятием любого государства как структуры, которая обеспечивает власть имущих. Лексическая единица *страна* на уровне системы языка является доминантой гипонимического ряда, ср.: *страна* –

государство – Советский Союз – Россия. Все элементы гипонимического ряда представлены в поэтических текстах, однако они не эксплицированы.

Страна – «1. Местность, территория, выделяемая по географическому положению и природным условиям» [233, с. 281].

В рок-поэзии лексема *страна* – это чаще всего носитель отрицательной коннотации. Само слово при этом не всегда эксплицируется, ср.: *здесь суставы вялы а пространства огромны* [Кормильцев-1997, с. 277]. За счет синтаксической конструкции *пространства огромны*, эксплицирующей эстетический смысл 'большая территория', происходит декодирование наречия места *здесь*, которое в контексте имеет значение 'Советский Союз'. Сочетание *суставы вялы* (ср.: слово *вялый* во втором значении включает сему 'слабость', в третьем – 'бездеятельность' [230, с. 295]) в результате метонимического переноса «часть тела – человек», произошедшего в рамках первого компонента конструкции *суставы вялы* приобретает периферийное значение 'слабость'. Следовательно, в образном микрополе лексемы *страна* можно выделить семы 'слабость', 'огромное пространство'.

Предикатная метафора *большая женщина* ('страна', 'СССР') актуализируется на фоне последующего контекста *величиной – шестая мира* (пресуппозиция – СССР занимал территорию в шестую часть земного шара); текстовый конкретизатор *на пляже*, выраженный обстоятельством места, «вводит» в образный план текста имплицированный образ географической карты. Следовательно, *СССР (страна) → большая женщина* (метафорическое название) занимает на карте огромное пространство, окруженное морями и океанами. Отсюда и художественный образ: *Большая женщина на пляже, величиной – шестая мира* [Шевчук-2004, с. 64]. В данном случае метафоризация происходит не на уровне отдельных понятий, а на уровне сопоставляемых картин.

В основе метонимического переноса *страна → квартира* (*Ты никому не отдалась, но всем нужна твоя квартира, // Как уши чешет Запад, как*

крепко пятки жжет Восток [Шевчук-2004, с. 64]) лежит признак 'территория'. При этом на периферии образного микрополя слова *страна* выделяются семы 'стремление завоевать', 'стремление овладеть', актуализируемые в контексте синтаксическими конструкциями *уши чешет Запад, пятки жжет Восток* и обусловленные компетенцией коммуникантов (их фоновыми знаниями), т.е. пресуппозицией: как Запад, так и Восток на протяжении веков стремились завоевать славянские земли.

Поэт также акцентирует внимание читателей на частой смене руководителей в последние годы существования СССР (*Очередной хирург, подав наркоз, наводит красоту*), на отсутствии радикальных реформ (ср.: *косметические решения по аналогии с косметический ремонт*): *Большая женщина на плахе косметических решений // Очередной хирург, подав наркоз, наводит красоту* [Шевчук-2004, с. 64]. Таким образом, метафора *косметические решения* в микрополе с доминантой *Советский Союз* манифестирует семы 'отсутствие радикальных реформ', 'поверхностные изменения'; метафорическая конструкция *Очередной хирург, подав наркоз, наводит красоту* содержит эстетические смыслы 'частая сменяемость руководителей', 'внешние изменения'.

Метафора «страна – муравейник» обусловлена переносным значением лексемы *муравейник* «О множестве хлопотливо снующих людей» [231, с. 311]: *Муравейник живет: // Кто-то лапку сломал – не в счет, // А до свадьбы заживет, // А помрет так помрет* [Цой, с. 267]. Дополнительное значение 'отсутствие заботы о людях, о народе' можно определить в контексте *Кто-то лапку сломал – не в счет; А помрет так помрет*.

Фразеологизм *круговая порука*, отражающий реалии советской действительности, позволяет акцентировать новые аспекты семантики образа (*страна* – 'советское государство') – 'взаимное укрывательство, взаимная выручка' [231, с. 137]: *круговая порука мажет как копать // я беру чью-то руку а чувствую локоть // я ищу глаза а чувствую взгляд // там где выше голов находится зад* [Кормильцев-1997, с. 277]. Оппозиция *ум* –

глупость реализуется в строке *там где выше голов находится зад* [Кормильцев-1997, с. 277]. Местоименное наречие *там* манифестирует ядерную сему ‘СССР’, в контексте актуализируется периферийная сема ‘глупость’, которая манифестируется лексемой *зад* (речь идет о глупости правящей верхушки). Следовательно, слово *зад* в значении ‘воплощение глупости’ входит в образное поле лексемы *страна* (‘Советский Союз’). В данном случае можно говорить о пересечении значений слова *голова* ‘ум, сознание, рассудок’ и *голова* ‘руководитель, начальник, глава’ [230, с. 325]. Некоторые лингвисты (В. П. Ковалев [116], И. Р. Гальперин [68]) называют это явление приемом совмещения значений (в контексте реализуются либо разные значения многозначного слова, либо значения слов-омонимов).

К порокам советского государства рок-поэты относят стремление к достижению нравственного и материального равноправия между людьми, стремление всех уравнивать, сделать одинаковыми, похожими друг на друга, серыми и безликими, полностью зависимыми от государства и друг от друга (*скованные одной цепью, связанные одной целью*): *и я держу равнение даже целуясь // на скованных одной цепью... // здесь первые на последних похожи // и не меньше последних устали быть может // быть скованными одной цепью // связанными одной целью* [Кормильцев-1997, с. 278]. С учетом контекстуальных связей образное поле слова *страна* включает периферийные компоненты значения ‘наличие уравниловки’, ‘отсутствие свободы’, ‘отсутствие индивидуальности’, ‘одинаковость’, ‘зависимость от государства’, ‘зависимость друг от друга’.

Для Ю. Шевчука страна, в которой он живет (конкретная реализация – неэксплицированный образ *Россия*), – это *конюшня для птиц*, это *плен отношений ко дну*, ср.: *Я в конюшне для птиц, я в плену отношений ко дну* [Шевчук-2004, с. 122]. В основе метафоры *конюшня для птиц*, образованной в результате деформации словесных связей, лежит словосочетание *клетка для птиц*. Денотат *клетка* на уровне значения ‘помещение для птиц и животных’ [231, с. 57] пересекается с денотатом

конюшня ‘помещение для содержания лошадей’ [231, с. 98], в результате возникает метафорический образ *конюшня для птиц*. Любое помещение, будь то клетка или конюшня, ограничивает свободу, т.е. в метафоре декодируется смысл ‘отсутствие свободы’. Указанное эстетическое значение усиливается последующей метафорой *я в плену отношений ко дну*. Слово *плен* эксплицирует значение ‘состояние зависимости от чего-л., подчиненности’, *перен.* [232, с. 138], второй компонент метафорической конструкции – *отношения ко дну* – имплицитно признает ‘отсутствие надежды’, ‘безысходность’.

Для Советского Союза характерным был низкий уровень жизни, были периоды, когда люди попросту голодали: *Здесь нет урожаев, здесь шесть лет весна... // Здесь взрывают коров, здесь калеки на завтрак, // Здесь сироты на ужин...* [Шевчук-2004, с. 88]. Образное поле лексемы *страна* (экспликатор – наречие *здесь*), помимо периферийной семы ‘голод’ (*Здесь нет урожаев*), отражает семантические деформации, основанные на приеме гиперболизации (*Здесь взрывают коров, здесь калеки на завтрак, здесь сироты на ужин*). Нормы сознательно нарушаются, смысл доводится до абсурда – таким образом поэт описывает голод в стране (*шесть лет весна* – ‘отсутствие урожаев’, *взрывают коров* – ‘необходимость убивать животных с целью прокормиться’, *калеки на завтрак, сироты на ужин* – ‘людоедство в период голодовки’).

Образ страны-пустыни эксплицируется в результате конвергенции предикатной (*костлявые дети*) и субъектной (*дети пустыни*) метафор, ср.: *костлявые дети пустыни // стучатся в двери и просят объедков* [Кормильцев-1997, с. 279]. Вербализация субъектной и объектной частей метафор и построение на их основе сравнительной конструкции *страна, как пустыня* позволяет раскрыть двуплановость метафорической конструкции.

Образ уточняется и конкретизируется в последующем контексте: *страна умирает как древний ящер // с новым вирусом в клетках*

[Кормильцев-1997, с. 279]. Деградирующее советское государство сравнивается с умирающим древним ящером, которому ввели новый вирус. Очевидно, речь идет о горбачевских реформах. В данном случае актуализируется сема 'Советский Союз'.

По мнению большинства поэтов русского рока, в советской стране господствует зло, криминал: *Здесь нет других движений, кроме криминальных, // Не спасает от смерти святая вода* [Шевчук-2004, с. 88]. Образ страны эксплицирован наречием *здесь*. В семантике микрополя выделяются семы 'преступная', 'уголовная' [231, с. 130].

В контексте стихотворения «Правда на правду» (*Страна швыряла этой ночью мутной сволочью. // И разменяв добро на зло, как деньги старые на новые, // Рванула!* [Шевчук-2004, с. 95]) предикатные метафоры *страна швыряла мутной сволочью* (ядерный компонент образного поля *страна*), *разменяв добро на зло, рванула*, выступая в одном блоке со сравнением *разменяв добро на зло, как деньги старые на новые* актуализирует периферийные эстетические смыслы 'зло побеждает добро', 'агрессия зла', отражающие оппозицию понятий *добро* и *зло* в этой стране.

Метафорический перенос «страна – железная дорога» предполагает выделение семы 'движение' на периферии образного поля номинации *страна*, ср.: *железная дорога* – «рельсовый путь, предназначенный для движения поездов» [230, с. 476]. Лексема *страна* в значении 'государство' также имплицитно сему 'движение', которая обусловлена компетенцией коммуникантов (пресуппозицией): любое государство развивается, движется (в сторону прогресса или регресса), т.е. это динамическая структура. Поскольку речь идет о больном, порочном государстве, в окружающей действительности преобладают низкопробные ценности: *тампексы, банки из-под тревоги, бутылки от счастья и лишнего веса, газеты с брехней и следами поноса* и подобное. В контексте образ государства конкретизируется и получает отрицательное звучание. Предикатная метафора *железная дорога, ползущая по жующему лесу*, таким

образом, характеризуется отрицательной коннотацией, которая подтверждается контекстом: *Мусор* вдоль железной дороги, // *Ползущей по жующему лесу*. // *Тампексы, банки из-под тревоги*, // *Бутылки от счастья и лишнего веса*. // *Смятые легкие от сигарет*, // *Газеты с брехней и следами поноса*. // *И так далее – это тысячи лет* // *Гниет и тлеет на склоне откоса* [Шевчук-2004, с. 103].

Для В. Цоя советская страна – это *троллейбус*. Сема ‘движение’, следовательно, актуализируется метафорой «страна – троллейбус»: *Все люди – братья, мы – седьмая вода*. // *И мы едем, не зная зачем и куда*. // *Мой сосед не может, он хочет уйти*, // *Но не может уйти, он не знает пути*. // *И вот мы гадаем – какой может быть прок* // *В троллейбусе, который идет на восток* [Цой, с. 312]. Отрицательные коннотативные смыслы ‘неизвестность пути’, ‘бесцельность’ обусловлены наличием в контексте синтаксических конструкций *мы едем, не зная зачем и куда; он не знает пути; мы гадаем – какой может быть прок* // *В троллейбусе, который идет на восток*. Движение троллейбуса на восток символично, ибо *троллейбус (страна)* движется туда, где восходит солнце. Там, на востоке *на долю секунды показалась звезда* (в тексте стихотворения *звезда* – ‘надежда’), ср.: *И каждый с надеждой глядит в потолок* // *Троллейбуса, который идет на восток...* // *Мы сидим не дыша, смотрим туда*, // *Где на долю секунды показалась звезда* [Цой, с. 312].

Ю. Шевчук болезненно переживает все то, что происходит вокруг. Крушение идеалов, упадок, разрушение ценностных ориентиров, трудная судьба страны и народа – это его личная боль. Чувства и переживания поэта находят свое отражение в стихах, где образ Родины – очень сложный и противоречивый: *Россия-красавица, ты же мрачнее чумы* [Шевчук-2004, с. 58]. Образ России в авторской интерпретации характеризуется следующими эстетическими смыслами: ‘красивая’ (манифестируется метафорой, выраженной приложением *Россия-красавица*), ‘больная’ –

признак эксплицируется сравнением *ты же мрачнее чумы* (ср.: *чума* – «Острая заразная эпидемическая болезнь» [233, с. 693]).

Проанализируем следующий фрагмент: *Еду я на родину, // Пусть кричат: «уродина», // А она нам нравится, // Спящая красавица // К сволочи доверчива, // А ну, а к нам – тра-ля-ля...* [Шевчук-2004, с. 71]. Семантические признаки либо повторяются ('красивая'), либо дополняются новыми эстетическими наслоениями (*К сволочи доверчива*), а иногда имплицитно противоположные смыслы, ср.: *красавица* – *уродина*. Противопоставление *красавица* – *уродина* позволяет выделить в образном микрополе слова *Родина* семы 'красивая' и 'уродливая'. Лексема *уродина* (*разг.*) характеризуется теми же значениями, что и слово *урод*: «1. Человек с физическим недостатком» и «2. Человек с некрасивой, безобразной внешностью» [233, с. 512]. Семы 'уродливая' и 'красивая' актуализируются соответствующими метафорами: *она (Родина)* – 'уродина', *она* – 'спящая красавица'. Полагаем, что интертекстуальный компонент *спящая красавица* на уровне номинации *спящая* в переносном употреблении содержит семы 'является вялой', 'является пассивной', 'бездействует', 'не проявляет себя (о чувствах, уме и под.)' (ср. значение глагола *спать* «2. *перен.* Быть вялым, пассивным, бездействовать» [233, с. 219]). Новые грани образа раскрываются в метафоре *она к сволочи доверчива*. Прилагательное *доверчивый* имплицитно означает смысл 'легко доверяющий, питающий ко всем доверие' [230, с. 412].

В тексте стихотворения Ю. Шевчука «Пластун» наблюдается совмещение двух тропов – метонимии *страна* 'люди, правящая верхушка' (модель метонимического переноса «содержащее – содержимое») и метафоры *страна ворковала*, глагольный компонент которой характеризуется семантикой «Издавать переливчатые звуки (о голубях)» и «*Шутл., ирон.* Мягко, нежно говорить, разговаривать между собой» [230, с. 212]. В метафоре содержится ирония, поскольку в контексте имеется скрытое противоречие, ср.: *Мне страна ворковала о сыновней любви, //*

Вытирая платочком сухие глаза, // Сморкаясь в кровавое вымя зари, // Поминая героические имена [Шевчук-2004, с. 69]. Семантика образа страны выводится из значений тропов: *страна ворковала о сыновней любви* – ‘мягко, нежно говорила’, *вытирала платочком сухие глаза* – ‘лицемерила’. Метонимический образ «живого лицемерия» (страны в лице ее правящей верхушки) выстраивается в результате акцентирования существенных признаков: ‘обман’, ‘лицемерие’ (*страна ворковала о сыновней любви, вытирая платочком сухие глаза*), ‘пренебрежительное отношение к погибшим за Родину’, ‘пренебрежительное отношение к героям’ (*страна ворковала о сыновней любви..., сморкаясь в кровавое вымя зари, поминая героические имена*). Итак, в образное поле с ядром *страна* ‘правящая верхушка’ включаются периферийные семы ‘обман’, ‘лицемерие’, ‘пренебрежительное отношение к погибшим за Родину’, ‘пренебрежительное отношение к героям’.

В составе сравнения *страна вязкая, как грязь* (И. Кормильцев, «Нежный вампир»), лексема *грязь* актуализирует переносное значение ‘низменное, безнравственное, бесчестное’ [230, с. 354]. В семантике слова *вязкий* релевантными являются семы ‘засасывающий’, ‘топкий’, правомерность выделения которых подтверждается контекстом: *в этой стране вязкой как грязь // ты можешь стать толстой // ты можешь пропасть* [Кормильцев-1997, с. 309]. Как известно, болото, грязь засасывает; переносное *грязь засасывает* позволяет семантизировать смысловой отрезок *ты можешь пропасть*. Для характеристики образа страны (в анализируемом тексте *вязкой как грязь*) эстетически значимыми являются семы ‘низменность’, ‘безнравственность’, ‘бесчестность’.

Ю. Шевчук отождествляет страну с кораблем, в данном случае – это «Титаник». Пресуппозиция, построенная на экстралингвистической основе, способствует правильному пониманию образа, ср.: *Утонул наш «Титаник» в шампуне и водке // Тусуясь на майках дешевой рекламы* [Шевчук-2004, с. 172]. Метафора *утонул наш «Титаник»*, где «Титаник» – ‘Россия’ –

базируется на фоновых знаниях коммуникантов о гибели «Титаника». Ведущий компонент метафоры (глагол *утонуть*) в анализируемом контексте актуализирует семы 'идти ко дну', 'гибнуть' [233, с. 381]. При этом, если глагол *тонуть* содержит сему 'погружаться в воду', то в тексте стихотворения это жидкость иного характера – *шампунь* и *водка*. В контексте присутствуют реалии сегодняшнего дня: реклама шампуней и водки, майки с рекламой, популярные в обществе тусовки. Поскольку в России традиционно много пили, то лексема *водка* (*утонул в водке*) с учетом дистрибуции может маркировать сему 'пьянство'. На уровне синтагматических связей в анализируемое образное поле включаются периферийные семы 'избыточность рекламы', 'привычка тусоваться'.

Семантика микрополя с центром *страна* представлена в следующей таблице (табл. 3.1.2):

Таблица 3.1.2.

Микрополе с центром *страна*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
страна	'местность, территория, выделяемая по географическом у положению и природным условиям'	'слабость', 'огромное пространство' 'стремление завоевать', 'стремление овладеть' 'отсутствие радикальных реформ', 'поверхностные изменения', 'частая сменяемость руководителей', 'внешние изменения' 'отсутствие заботы о людях, о народе' 'взаимное укрывательство, взаимная выручка' 'глупость'	<i>здесь суставы вялы а пространства огромны</i> (И. Кормильцев) <i>Ты никому не отдалась, но всем нужна твоя квартира, // Как уши чешет Запад, как крепко пятки жжет Восток</i> (Ю. Шевчук) <i>Большая женщина на плахе косметических решений // Очередной хирург, подав наркоз, наводит красоту</i> (Ю. Шевчук) <i>Муравейник живет: // Кто-то лапку сломал – не в счет, // А до свадьбы заживет, // А помрет так помрет</i> (В. Цой) <i>круговая порука мажет как копать // я беру чью-то руку а чувствую локоть</i> (И. Кормильцев) <i>там где выше голов</i>

		<p>находится зад (И. Кормильцев) <i>и я держу равнение даже целуясь // на скованных одной цепью... // здесь первые на последних похожи // и не меньше последних устали быть может // быть скованными одной цепью // связанными одной целью</i> (И. Кормильцев)</p> <p>‘наличие уравниловки’, ‘отсутствие свободы’, ‘отсутствие индивидуальности’, ‘одинаковость’, ‘зависимость от государства’, ‘зависимость друг от друга’</p> <p>‘отсутствие свободы’, ‘отсутствие надежды’, ‘безысходность’ ‘голод’</p> <p>‘пустыня’</p> <p>‘преступная’, ‘уголовная’</p> <p>‘зло побеждает добро’, ‘агрессия зла’</p> <p>‘движение’</p> <p>‘неизвестность пути’, ‘бесцельность’</p> <p>‘красивая’, ‘больная’</p> <p>‘красивая’, ‘уродливая’</p> <p>‘люди, правящая верхушка’, ‘обман’, ‘лицемерие’, ‘пренебрежительное отношение к погибшим за Родину’, ‘пренебрежительное отношение к героям’ ‘низменное, безнравственное, бесчестное’</p>	<p><i>Я в конюшне для птиц, я в плену отношений ко дну</i> (Ю. Шевчук) <i>Здесь нет урожаяев, здесь шесть лет весна</i> (Ю. Шевчук) <i>костлявые дети пустыни // стучатся в двери и просят обьедков</i> (И. Кормильцев) <i>Здесь нет других движений, кроме криминальных</i> (Ю. Шевчук) <i>Страна швыряла этой ночью мутной сволочью. // И разменяв добро на зло, как деньги старые на новые, // Рванула!</i> (Ю. Шевчук) <i>Мусор вдоль железной дороги, // Ползущей по жующему лесу</i> (Ю. Шевчук) <i>Все люди – братья, мы – седьмая вода. // И мы едем, не зная зачем и куда</i> (В. Цой) <i>Россия-красавица, ты же мрачнее чумы</i> (Ю. Шевчук) <i>Еду я на родину, // Пусть кричат: «уродина», // А она нам нравится, // Спящая красавица</i> (Ю. Шевчук) <i>Мне страна ворковала о сыновней любви, // Вытирая платочком сухие глаза, // Сморкаясь в кровавое вымя зари, // Поминая героические имена</i> (Ю. Шевчук)</p> <p><i>в этой стране вязкой как грязь // ты можешь стать толстой // ты можешь пропасть</i> (И. Кормильцев)</p>
--	--	--	--

		‘идти ко дну’, ‘гибнуть’, ‘пьянство’ ‘избыточность рекламы’, ‘привычка тусоваться’	<i>Утонул наш «Титаник» в шампуне и водке // Тусуясь на майках дешевой рекламы (Ю. Шевчук)</i>
--	--	---	--

Микрополе с центром *город*

Рок-поэты – дети асфальта. Им близок город со всеми его проблемами: сутолокой, шумом, толпой, машинами, трамваями, витринами, огнями, блеском и мишурой, трущобами и бомжами. В отличие от Андрея Белого, в творчестве которого рисуется образ «города-спрута», выпускающего щупальца и высасывающего пространства земли, превращающего человека в облачко дыма [31], рок-поэты в целом позитивно оценивают город. Т. А. Космеда определяет город как неотъемлемую часть человеческого «я», которая «может соединять и объединять людей. В семантическом пространстве лексической единицы *город* можно выделить некоторые универсальные оппозиции, среди которых *свет – тьма, хороший – плохой, свой – чужой*» [135, с. 156]. Указанные оппозиции проявляются и в образной семантике лексемы *город*.

Слово *город* определяется как «1. Крупный населенный пункт, административный, промышленный, торговый и культурный центр» [230]. В данном значении лексема *город* функционирует в стихотворении Ю.Шевчука «Дождь»: *...город наводнился вдруг веселыми людьми* [Шевчук-2004, с. 17].

Сема ‘крупный’ предполагает реализацию на периферии образного микрополя *город* эстетических смыслов ‘возможность потеряться’, ‘возможность исчезнуть’, ‘возможность стать незаметным’: *А в городах так просто потеряться. // Повиснуть на ремнях в разбитых «Жигулях» и целоваться* [Васильев, с. 428]. Выделенные семы мотивируются глаголом *потеряться* в основном значении.

В стихотворении В. Цоя «Проснись» (*А она живет в центре всех городов. // И ты хочешь быть рядом, но надо ехать домой. // Уже темно*

[Цой, с. 297]) слово *город* выступает в качестве компонента субъектной метафоры *центр всех городов*, в котором наблюдается трансформация значения слова *город* и выдвижение на первый план окказиональных смыслов, связанных с семантикой лексемы *центр*: *в самом центре*, т.е. *в самом сердце*. Таким образом, актуальный смысл словосочетания *центр всех городов* – ‘живет в сердце человека’.

В образное микрополе слова *город* также включается сема ‘освященный’: *На холодной земле стоит город большой. // Там горят фонари и машины гудят* [Цой, с. 285]. В контексте *Город стреляет в ночь дробью огней* [Цой, с. 304] сема ‘свет’ передается предикатной (*город стреляет*) и субъектной (*дробью огней*) метафорами.

Город – это «узнаваемый, близкий мир, в котором герой чувствует себя свободно и естественно» [133, с. 46]. Так, в поэзии А. Васильева *город* – ‘любимое место’: *Мне мил этот город, мне дорог народ* [Васильев, с. 328]; *Знаешь, я хотел уйти с тобою сквозь лес, // Но что-то держит меня в этом городе, на этом проспекте* [Васильев, с. 349]; *Нас тянет в города, где на болотах сумрачно и зыбко* [Васильев, с. 428].

В стихотворении «Что ты будешь делать?» А. Васильева, кроме семы ‘любимое место’, в семантику образа включается сема ‘пепелище’, ср.: *Я был один в эти дни, я мерил их на годы // И в одночасье сгорел любимый мною город* [Васильев, с. 344].

В другом стихотворении (*Зима укрыла сожженный город // И мы уходим подземным ходом // Туда, где снег и белей и чище, // Туда, где время нас не отыщет* [Васильев, с. 355]) словосочетание *сожженный город* (ведущая сема – ‘пепелище’) обозначает место, которое оставили.

В стихотворении В. Цоя «Жизнь в стеклах витрин» происходит расширение образного микрополя с центром *город* за счет окказиональных сем ‘неизвестность’, ‘загадочность’, которые реализуются посредством сравнения: *Я люблю этот город как женщину Икс* [Цой, с. 238]. Декодирование вышеназванного значения происходит за счет объекта

сравнения – словосочетания *женщина Икс*. В стихотворении поэт описывает жизнь в большом городе как *жизнь в стеклах витрин*, что, по нашему мнению, обуславливает реализацию на периферии образного поля окказиональных сем ‘блеск’, ‘мишура’: *Я знаю, что здесь пройдет моя жизнь, // Жизнь в стеклах витрин. // Я растворяюсь в стеклах витрин. // Жизнь в стеклах витрин* [Цой, с. 238].

Город традиционно понимается как «своеобразная, выросшая на асфальте» природа [284, с. 274]. Тем не менее, согласно контекстам произведений А. Васильева, природа разрушается под воздействием цивилизации, символом которой является транспорт: *Кто-то разрешил трамвайным рельсам разрезать этот город // Трамвай идет разбитый, громохочая через ночь, ножом по горлу* [Васильев, с. 357]; *Сумасшедший автобус идет домой, // Падают города, // Падают города...* [Васильев, с. 384]. В первом случае элементом цивилизации, приводящим к гибели города, являются трамвайные рельсы, что подтверждается наличием в контексте лексем *разрезать* и *нож*, вследствие чего образное микрополе слова *город* дополняется периферийной семой ‘разделенный трамвайными рельсами’. Во втором случае символ разрушения города – автобус. Однако, вследствие наличия в контексте прилагательного *сумасшедший* и причинно-следственных связей между синтаксическими конструкциями *автобус идет* и *падают города*, прямое значение слова *автобус* погашается, на первый план выдвигается окказиональное значение ‘стихийное бедствие, разрушающее цивилизацию’. На периферии образного поля слова *город* актуализируется эстетическое значение ‘разрушенный под воздействием стихии’.

В контексте поэтических произведений И. Кормильцева разрушение города происходит как результат действия артефактов, символами которых выступают лексемы *чума*, *зло* и *снег*: *мой город был и велик и смел, // но однажды сошел с ума // и сойдя с ума он придумал чуму // но не знал, что это чума...* [Кормильцев-1997, с. 230]; *мой город стоял всем смертям*

назло // и стоял бы еще целый век, // но против зла город выдумал зло // и саваном стал ему снег [Кормильцев-1997, с. 231]. Эстетическое значение слова *город* в данном контексте актуализируется за счет метонимического переноса «содержащее – содержимое» («город – люди, живущие в городе», ср.: *город...придумал чуму, город выдумал зло*). Оказиональная семантика лексем *чума* и *зло* – ‘изобретения, научные открытия, разрушающие цивилизацию’ – декодируется вследствие синонимичности слов *придумать*, *выдумать* и *изобрести*. Слово *снег* выступает в символическом значении ‘следствие научных открытий’, существенную роль в реализации которого играет метаморфоза *саваном стал...снег*. Возможно, автор имел в виду последствия ядерной зимы, возникающей вследствие переизбытка ядерной энергии. Таким образом, образное значение лексемы *город* в приведенном контексте – ‘разрушенный под воздействием научных открытий’.

В результате метонимического переноса «содержащее – содержимое» значение слова *город* ‘люди’ актуализируется и в текстах В. Цоя: *Переулки молчат, под ногами усталый асфальт. // А под крышами город продолжает жить* [Цой, с. 303].

Художественный образ *город братской любви*, помимо семантического признака ‘жители города, люди’ (манифестируется лексемой *город*), включает сему ‘дружеский’ (фиксируется как переносное значение слова *братский* [230, с. 112]). Наличие семы ‘любовь к ближнему’ объясняется влиянием христианской морали: *мы живем в городе братской любви* [Кормильцев-1997, с. 209].

Однако существует и другой город, ср.: *этот город убийц, город шлюх и воров // существует покуда мы верим в него // а откроем глаза – и его уже нет // и мы снова стоим у начала веков* [Кормильцев-1997, с. 314]. Ведущая сема – ‘наличие асоциальных элементов’.

В образном микрополе лексемы *город* также наблюдается наличие семы ‘очень старый’ (*Городу две тысячи лет*): *А над городом плывут*

облака, // Закрывая небесный свет. // А над городом – желтый дым. // Городу две тысячи лет [Цой, с. 241].

В стихотворении И. Кормильцева «Труби, Гавриил» мир сужается до рамок города: конец существования города связан с концом света. Примечательно включение в контекст словосочетания *труба Гавриила* как сигнала о конце света и начале новой жизни: *труби Гавриил труби // хуже уже не будет // город так крепко спит // что небо его не разбудит* [Кормильцев-1997, с. 283].

Ю. Шевчук, описывая *мертвый город*, подразумевает под ним весь мир, над которым господствует смерть – «и смерть как таковая, и гипотетическая смерть героя, и смерть города, и смерть века. Наконец, это гибель мира, вечности, ...божьего космоса. На последнее указывают наличие в тексте соответствующих библейских мотивов и сатанинской символики» [255, с. 159]: *Этот город разбился, // Но не стал крестом // Павший город напился // Жизни перед постом* [Шевчук-2004, с. 107—108]. Значимым является и само название стихотворения «Мертвый город. Рождество» (доминирующий контекст). Эстетические смыслы 'гибель всего живого', 'смерть' выделяются как результат анализа стихотворения в целом.

В произведении И. Кормильцева «Атлантида» (как известно, это исчезнувший, затонувший материк), в авторской концепции – это *город старинный*, символ «ушедшего прекрасного мира» [134, с. 135]: *где-то там под водой спит наш город старинный // в тишине первозданной он хранит наши тайны* [Кормильцев-1997, с. 306]. Следовательно, в образное поле лексемы *город* включается периферийная сема 'затонувший'.

В настоящей работе изучается творчество рок-поэтов, проживающих в северной столице России. Именно поэтому в их произведениях понятие *город* получает конкретное воплощение в образе Санкт-Петербурга, при этом употребляются топонимы *Санкт-Петербург, Ленинград, Петербург, Питер*.

Т. А. Космеда указывает, что отношение поэтов XIX – XX века к Петербургу весьма противоречиво: «...для одних город «свой», «любимый», положительно оцениваемый, для других – «чужой», «ненавистный», отрицательно оцениваемый» [135, с. 156]. В ряду первых исследователь упоминает П. А. Вяземского (*славная столица, Екатеринин берег*), П. П. Ершова, Ф. И. Тютчева, А. А. Григорьева (*престольный град Петра, твердыня северных морей*). Отрицательная оценка города на Неве присутствует в творчестве Н. М. Языкова, Н. М. Коншина (*апокалипсис, духота, скука*). В поэзии Н. А. Некрасова Петербург описывается как город смерти, горя, грусти. Поэты начала XX века (В. Я. Брюсов, А. А. Блок, М. А. Волошин, В. С. Соловьев) пишут о вине Петербурга за все происходящее в России. У А. С. Пушкина двойственное отношение к Северной Пальмире, так как город, с одной стороны, *бедный, омраченный, пустынный памятник тирана*, с другой – *пышный, юный, новая царица, Петра творенье* [там же, с. 158—162]. Все смыслы концепта *Петербург* «выражаются конкретной и абстрактной лексикой, именами собственными, морально-этическими понятиями» [там же, с. 162].

Противоречивое отношение к Петербургу проявляется и у рок-поэтов. Так, в контексте *Я еду в облачный край, // К санкт-петербургскому небу* [Васильев, с. 334] образ города приобретает вполне конкретные очертания вследствие употребления метафоры *санкт-петербургское небо*: это *Санкт-Петербург*. Образное микрополе с центром *город* (конкретная реализация – *Санкт-Петербург*) за счет метафорического словосочетания *облачный край* включает семы ‘облачность’, ‘непогода’.

В поэзии Ю. Шевчука Ленинград многоликий и многогранный; он, с одной стороны, является воплощением проблем и пороков любого большого города, с другой стороны, это город с особым микроклиматом, своей спецификой и собственными «кровоточащими ранами»: *Отпрыск России, на мать не похожий // Бледный, худой, евроглазый прохожий. // Герр Ленинград, до пуна затоваренный, // Жареный, пареный, дареный,*

краденый. // *Мсье Ленинград, революцией меченный, // Мебель паливший, Дон перекалеченный. // С окнами, бабками, львами, титанами, // Липами, сфинксами, медью, Аврорами* [Шевчук-2004, с. 54—55]. Субъектные метафоры, выраженные обращениями (*Мсье Ленинград, Дон (Ленинград) перекалеченный, Герр Ленинград*) призваны отразить некоторую «чужеземность» города по сравнению, скажем, с исконно русской Москвой. С этой же целью вводятся в контекст субъектная метафора *отпрыск России, на мать не похожий* и предикатная *евроглазый прохожий* (с одной стороны, Ленинград – российский город, с другой, его европеизация Петром способствовала отличию Ленинграда от всех остальных городов России, ср. наличие в тексте окказионализма *евроглазый*). Поскольку Ленинград называли «колыбелью русской революции», то образ города содержит элементы, отражающие его революционное прошлое: предикатные метафоры *революцией меченный, мебель паливший*, субъектная метафора *Дон перекалеченный*. В тексте употребляется имя собственное *Аврора* (данное употребление основано на пресуппозиции, фоновых знаниях). Общеизвестно, что о начале Октябрьской революции известил залп крейсера «Аврора». Употребление множественного числа в значении единственного (*Аврорами*) может быть отнесено к грамматической метафоризации, которая понимается как грамматическая несогласованность элементов метафорической конструкции [288, с. 52]. Стоящие в одном синтагматическом ряду со словом *Аврорами* лексемы *львами, титанами, сфинксами* служат описанию типично ленинградского городского пейзажа. Метафора *Герр Ленинград, до пупа затоваренный* актуализирует сему ‘избыток всего’; метафоры *Герр Ленинград ...Жареный, пареный, дареный, краденый* маркируют эстетический смысл ‘прошедший сложные испытания’. Итак, в образном микрополе лексемы *Ленинград* можно выделить эстетические смыслы: ‘чужеземность’, ‘революционное прошлое’, ‘наличие множества памятников’, ‘прошедший сложные испытания’.

Метафора *Черный пес Петербург* отражает такие семантические признаки образного микрополя с центром *город*, как: ‘мрачный’ (актуализируется лексемой *черный*, отражает, по-видимому, настроение поэта во время написания произведения – в 1992 году, в начале постсоветской эпохи), ‘верный’ (по версии исследователей, «Черный Пес Шевчука – Цербер, охраняющий этот ад» [138, с. 139]). Локусами города в контексте стихотворения являются «не только Невский (символ Петербурга, как и памятник Петру, Александрийский столп), но и улицы, подъезды, лестницы, пустая квартира, в которой обитает одинокий лирический герой» [12, с. 86]: *Черный пес Петербург, я слышу твой голос // В мертвых парадных, в храме замков... // Черный пес Петербург – крыши, диваны, // А выше поехавших крыши – пустота. // Наполняются пеплом в подъездах стаканы. // В непролазной грязи здесь живет чистота* [Шевчук-2004, с. 79].

Питер – так называет Ю. Шевчук одно из своих стихотворений, которое было написано в 1999 году. Поэт пишет о современном Петербурге, уставшем от разнообразных перипетий и реформ. Несмотря на это, северный город представляется ему как живой организм, с другой стороны, «сохраняется оппозиция живого и мертвого... Петербург с его перспективами построен ценой смерти природы» [11, с. 57]: *Он дышал, как река подо льдом, // Он молчал, как следы на песке, // На камнях, под холодным дождем, // Он темнел, как дыра на виске, // Он смотрел на замерзший залив, // Он людьми одевал берега, // Наблюдал, как в плену перспектив, // Подыхая, кричала тайга...* [Шевчук-2004, с. 138]. Синтаксический параллелизм (анафора) является одним из приемов создания образа Петербурга. Местоимение *он* функционирует в своем основном значении – «1. Указывает на предмет речи, выраженный в предшествующем или в последующем повествовании существительным м.р. ед.ч.» [231, с. 618], в стихотворении это *Питер*. Метафорическая парадигма *он дышал; он молчал; он смотрел; он одевал, наблюдал; подыхая,*

кричала тайга основывается на антропоморфизме. Совмещение значений метафор и сравнений (*Он дышал, как река подо льдом, // Он молчал, как следы на песке* и т.д.) отражает взаимодействие разных средств образности (прием конвергенции). Основная семантика образа фокусируется в следующем фрагменте текста: *Он [Питер] наблюдал, как в плену перспектив, // Подыхая, кричала тайга*. При этом актуализируются эстетические компоненты ‘наступление цивилизации’, ‘гибель природы’, которые усиливаются за счет коннотации, выражающей отрицательную оценку, ср. значения лексических единиц *подыхать – подохнуть* («Околеть, издохнуть») и «*Груб. прост. Умереть*» [232, с. 208]), а также *кричать* («1. Издавать крик» [231, с. 131] в сопоставлении с *говорить* («2. Громко говорить, громко сообщать что-л.» [231, с. 131]). Движение к центру образа осуществляется по линии развития тропеических средств (метафора + сравнение). Семантика образа вырисовывается достаточно отчетливо: *Он дышал, как река подо льдом* (т.е. ‘дышал с трудом’) – возникает эстетическое значение ‘трудно жить’; *Он молчал, как следы на песке, // На камнях, под холодным дождем* (как известно, следы содержат определенную информацию, но не могут говорить) – в данном случае можно выделить эстетическое значение ‘быть безмолвным свидетелем’; *Он темнел, как дыра на виске* – семантический признак ‘испытывать боль’; *Он смотрел на замерзший залив... // Наблюдал...* – основное значение ‘быть посторонним наблюдателем’; *Он людьми одевал берега* – сема ‘многолюдность’. Однако контуры города и образного микрополя не совпадают, у этих структур различные центры. Центр образа, его доминанта – семантический компонент ‘гибель живой природы’ (*Подыхая, кричала тайга*), центр образного микрополя – ядерная сема ‘город’ (*Питер*). В последующем контексте произведения присутствуют такие строки: *Не рубите на хлев корабли, // Не торгуйте крестами на вес, // Эти камни грешней всей земли, // Это небо больней всех небес...* [Шевчук-2004, с. 138]. Здесь актуализируются семантические компоненты ‘наличие флота’

(при этом в стихотворении содержится призыв сохранить флот, а не уничтожить его, «не разбазаривать»), ‘строение из камня’ (поскольку Ленинград часто называют «город, одетый в камни»), ‘грешность’, ‘порочность’ – трансформации семы ‘грешность всего сущего’, очевидно, речь идет о первородном грехе, об изначальной греховности человечества. В сравнении *Это небо больней всех небес* прочитывается эстетическое значение ‘сильная боль’. Полагаем, что в данном случае поэт говорит о душевной боли: в тексте содержится имплицитное противопоставление *земля – небо* (первый член оппозиции символизирует «боль земную» на уровне неэксплицированного имени собственного *Питер*).

Образная семантика лексемы *город* и ее конкретных реализаций имеет следующий вид (табл. 3.1.3):

Таблица 3.1.3.

Микрополе с центром *город*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
город	‘крупный населенный пункт, административный, промышленный, торговый и культурный центр’	‘возможность потеряться’, ‘возможность исчезнуть’, ‘возможность незаметным’ ‘освещенный’ ‘любимое место’ ‘пепелище’ ‘неизвестность’, ‘загадочность’ ‘разделенный трамвайными рельсами’ ‘разрушенный под воздействием стихии’ ‘разрушенный под	<i>А в городах так просто потеряться. // Повиснуть на ремнях в разбитых «Жигулях» и целоваться</i> (А. Васильев) <i>На холодной земле стоит город большой. // Там горят фонари и машины гудят</i> (В. Цой) <i>Мне мил этот город, мне дорог народ</i> (А. Васильев) <i>И в одночасье сгорел любимый мною город</i> (А. Васильев) <i>Я люблю этот город как женщину Икс</i> (В. Цой) <i>Кто-то разрешил трамвайным рельсам разрезать этот город</i> (А. Васильев) <i>Сумасшедший автобус идет домой, // Падают города, // Падают города...</i> (А. Васильев) <i>мой город был и велик и</i>

	<p>‘Ленинград’, ‘Санкт-Петербург’</p>	<p>воздействием научных открытий’</p> <p>‘люди’</p> <p>‘любовь к ближнему’</p> <p>‘наличие асоциальных элементов’</p> <p>‘очень старый’</p> <p>‘мир’</p> <p>‘гибель всего живого’, ‘смерть’</p> <p>‘затонувший’</p> <p>‘облачность’, ‘непогода’</p> <p>‘чужеземность’, ‘революционное прошлое’, ‘наличие множества памятников’, ‘прошедший сложные испытания’</p> <p>‘мрачный’, ‘верный’</p> <p>‘наступление</p>	<p><i>смел, // но однажды сошел с ума // и сойдя с ума он придумал чуму // но не знал, что это чума...</i> (И. Кормильцев)</p> <p><i>Переулки молчат, под ногами усталый асфальт. // А под крышами город продолжает жить</i> (В. Цой)</p> <p><i>мы живем в городе братской любви</i> (И. Кормильцев)</p> <p><i>этот город убийц, город шлюх и воров // существует покуда мы верим в него</i> (И. Кормильцев)</p> <p><i>А над городом – желтый дым. // Городу две тысячи лет</i> (В. Цой)</p> <p><i>труби Гавриил труби // хуже уже не будет // город так крепко спит // что небо его не разбудит</i> (И. Кормильцев)</p> <p><i>Этот город разбился, // Но не стал крестом // Павший город напился // Жизни перед постом</i> (Ю. Шевчук)</p> <p><i>где-то там под водой спит наш город старинный // в тишине первозданной он хранит наши тайны</i> (И. Кормильцев)</p> <p><i>Я еду в облачный край, // К Санкт-Петербуржскому небу</i> (А. Васильев)</p> <p><i>Отпрыск России, на мать не похожий // Бледный, худой, евроглазый прохожий. // Герр Ленинград, до пупа затоваренный, // Жареный, пареный, дареный, краденый. // Мсье Ленинград, революцией меченный, // Мебель паливший, Дон перекалеченный. // С окнами, бабками, львами, титанами, // Липами, сфинксами, медью, Аврорами</i> (Ю. Шевчук)</p> <p><i>Черный пес Петербург, я слышу твой голос // В мертвых парадных, в рапе замков...</i> (Ю. Шевчук)</p> <p><i>Наблюдал, как в плену</i></p>
--	---	--	--

	цивилизации’, ‘гибель природы’ ‘наличие флота’, ‘строение из камня’, ‘грешность’, ‘порочность’	<i>перспектив, // Подыхая, кричала тайга... (Ю. Шевчук)</i> <i>Не рубите на хлев корабли, // Не торгуйте крестами на вес, // Эти камни грешней всей земли, // Это небо больней всех небес... (Ю. Шевчук)</i>
--	--	---

Микрополе с центром *дом*

Центр микрополя, представляющего собой минимальный компонент образного поля «Человек в пространстве», – *дом* – в философском осмыслении «есть то понятие, которое выражает глубокие изменения в духовном наследии человечества, которое отражает специфику связей человека с окружающим его миром. Наличие его в культуре способствует осознанию основ процесса становления духовности общества» [89, с. 4]. Будучи метафоричным в силу своей универсальности и многозначности, слово *дом* тесно ассоциируется с человеком, средой его обитания, вследствие чего органично входит в структуру художественного мира. Тем не менее, его образная семантика наименее обусловлена социальными факторами, поскольку для рок-поэтов *дом* входит в область более личностных понятий.

В диссертации Т. В. Сороки [240] слово *дом* рассматривается с точки зрения когнитивной лингвистики на материале прозаических произведений, в которых данный концепт непосредственно связан с концептом *семья*. В поэзии русского рока лексема *дом* представлена не только как ‘здание, строение’, ‘место обитания’, но и представляет собой некий философский аспект художественного мира рок-поэтов.

Прямое значение слова *дом* – «1. Здание, строение, предназначенное для жилья, для размещения различных учреждений и предприятий» [230, с. 425].

Метафора *кокон* основана на сходстве по форме и впечатлению: *В новом районе, бывшем загоне, // Вырос огромный цементный кокон. // Серая пыль, затвердев в бетоне, // Схватила и держит тысячи окон, // Тысячи стенок, балконов, дверей, // Тысячи вечнозеленых людей, // Тысячи разнокалиберных глаз, // Тридцать тысяч зубов и пять тысяч фраз* [Шевчук-2004, с. 38]. В образном микрополе слова *дом* актуализируются признаки: ‘большой по размеру’ (*огромный*), ‘сделанный из цемента’ (*цементный*), ‘наличие окон, балконов, дверей’ (*тысячи окон, // Тысячи стенок, балконов, дверей*), ‘большое количество людей’ (*Тысячи вечнозеленых людей*). Употребления *глаза, зубы, фразы* – следствие метонимического переноса (атрибуты предмета вместо самого предмета: *люди → глаза, люди → зубы, люди → фразы*). В контексте стихотворения предмет, созданный человеком (*дом*), метафорически уподобляется понятиям живой природы (*Вырос огромный цементный кокон. // Серая пыль, затвердев в бетоне, // Схватила и держит тысячи окон*).

В ряде контекстов образные значения слова *дом* базируются на переносном значении – «2. Жилое помещение, квартира; жилье» [230, с. 425]: *я просыпаюсь в холодном поту // я просыпаюсь в кошмарном бреду // как будто дом наш залило водой // и что в живых остались // только мы с тобой* [Кормильцев-1997, с. 213]; *Сумасшедший автобус идет домой, // Дома все кувыркком* [Васильев, с. 384].

В других текстах данное значение дополняется периферийными семами, ср.: *Мы заходили в дома, но в домах шел снег* [Цой, с. 225], реализующаяся сема – ‘отсутствие гостеприимства’ (актуализатор – антонимия).

Контекстуальные антонимы *дождь* (‘бесприютность’, ‘бездомность’) и *обед* (‘уют’, ‘комфорт’), функционирующие в стихотворении В. Цоя «Закрой за мной дверь, я ухожу», предполагают актуализацию сем ‘уют’, ‘тепло’, ‘покой’: *Они говорят, им нельзя рисковать, // Потому что у них есть дом. // В доме горит свет. // И я не знаю точно, кто из нас прав. //*

Меня ждет на улице дождь. // Их ждет дома обед [Цой, с. 240]. Дом в данном случае является обобщенным понятием и символизирует «самого человека, нашедшего свое прочное место во Вселенной» [36, с. 73].

Контекстуальная антонимия *дом – дым* отражает основные семантические признаки соответствующих образных микрополей: *дом – ‘прочность’, ‘уверенность’; дым – ‘пустота’, ‘иллюзорность’*: *У тебя есть дом, у меня – лишь дым [Шевчук-2001, с. 28].*

Символические значения слова *дом* ‘прочность’, ‘безопасность’, ‘уют’ представлены и в других текстах поэтов русского рока. Так, для В. Цоя *дом – безъядерная зона*. Антонимом слова *безъядерный* является лексема *ядерный*, следовательно, *безъядерный* – ‘безопасный’, ‘спокойный’: *Я объявляю свой дом безъядерной зоной [Цой, с. 324].*

Для Ю. Шевчука *дом* – это подарок судьбы: *Но судьба подарила четыре окна, // Привела меня даль в этот дом [Шевчук-2001, с. 39]. Релевантная сема – ‘подарок судьбы’.*

Дом – это также ‘семейный очаг’ (ср.: *поджигать дом* – ‘разрушать семейный очаг’): *кто здесь есть? брат сестра тесть! // смотрите на меня – я иду поджигать // в пижаме и с нелепым огнем // смотрите на меня хотя бы потому // что я просто иду // я иду поджигать наш дом [Кормильцев-1997, с. 249].*

В семантике образа *дом* в стихотворении В. Цоя «Дождь для нас» прочитываются семы ‘темнота’, ‘мрак’: *В моем доме не видно стены. // В моем небе не видно луны [Цой, с. 237].*

Отсутствие в доме дверей символизирует неспособность достучаться до сердца любимого человека: *Мне хотелось войти в дом, но здесь нет дверей. // Руки ищут опору и не могут найти. // Я хочу войти в дом... // Ты за этой стеной, но я не вижу дверей. // Я хочу быть с тобой [Цой, с. 319].*

Философское осмысление понятия *дом* обуславливает реализацию на периферии образного поля слова окказионального значения ‘внутреннее я’:

Сколько дорог ведет из дома домой – // Об этом лишь Бог весть [Васильев, с. 349].

На основе прямого и переносного значения слова *дом* в образном микрополе соответствующей лексемы реализуются следующие эстетические смыслы (табл. 3.1.4):

Таблица 3.1.4.

Микрополе с центром *дом*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
дом	‘здание, строение, предназначено для жилья, для размещения различных учреждений и предприятий’	‘большой по размеру’, ‘сделанный из цемента’, ‘наличие окон, балконов, дверей’, ‘большое количество людей’	<i>В новом районе, бывшем загоне, // Вырос огромный цементный кокон. // Серая пыль, затвердев в бетоне, // Схватила и держит тысячи окон, // Тысячи стенок, балконов, дверей, // Тысячи вечнозеленых людей, // Тысячи разнокалиберных глаз, // Тридцать тысяч зубов и пять тысяч фраз</i> (Ю. Шевчук)
	‘жилое помещение, квартира; жилье’	‘отсутствие гостеприимства’ ‘уют’, ‘тепло’, ‘покой’ ‘прочность’, ‘уверенность’, ‘безопасность’ ‘подарок судьбы’ ‘семейный очаг’ ‘темнота’, ‘мрак’ ‘внутреннее я’	<i>Мы заходили в дома, но в домах шел снег</i> (В. Цой) <i>Меня ждет на улице дождь. // Их ждет дома обед</i> (В. Цой) <i>Я объявляю свой дом безъядерной зоной</i> (В. Цой) <i>Но судьба подарила четыре окна, // Привела меня даль в этот дом</i> (Ю. Шевчук) <i>я иду поджигать наш дом</i> (И. Кормильцев) <i>В моем доме не видно стены. // В моем небе не видно луны</i> (В. Цой) <i>Сколько дорог ведет из дома домой – // Об этом лишь Бог весть</i> (А. Васильев)

3.2. Образное поле «Человек во времени»

Философская категория времени в эстетике рок-поэзии находит свое воплощение в парадигме *жизнь – любовь – смерть*. Специфика этой

категории в анализируемых поэтических текстах обусловлена тем, что время действия, т.е. художественное время, – это реальное время, время жизни лирического героя (автора произведения), это настоящее время, в котором фокусируется прошлое и будущее.

Микрополе с центром *любовь*

Рок-поэзия «не принимает способа жизни истеблишмента, имеет свою редакцию традиционной любовной тематики» [48, с. 48], отличающуюся в некоторых случаях жестким неприятием данного чувства. Порой же, подходя к нему с философской точки зрения, рок-поэты определяют любовь как смысл жизни, как саму жизнь.

Основные значения слова *любовь* – «1. Чувство глубокой привязанности к кому-, чему-л.», «2. Чувство горячей сердечной склонности, влечение к лицу другого пола» [231, с. 209].

В стихотворении И. Кормильцева «Живая вода» читаем: *есть одна любовь – та что здесь и сейчас // есть другая – та что всегда* [Кормильцев-1997, с. 216], ведущие семы: ‘временная’ и ‘вечная’.

В рок-поэзии присутствует образ чистой романтической любви. Иногда используются интертекстуальные элементы (имена сказочных персонажей, ср.: *Герда, Элоиза, глухая королева, слепой король*): *Мы умирали – девочка и гений // Но не спасли любовь замерзшей Герде // Горели горы невозможных истин // В тени костров сверкали наши слезы // И боль была невыносимо чистой // И жгли нам души преданные грезы* [Шевчук-2004, с. 151—152]; *голубые океаны реки полные твоей любви // я запомню навеки ты обожала цветы // неизведанные страны карты утонувших кораблей // я отставляю на камне у могилы твоей // я дарил тебе розы розы были из кошмарных снов // сны пропитаны дымом а цветы мышьяком... // спи спи Элоиза моя я буду надежно твой сон охранять... // я спую тебе сказку о печальной любви // о глухой королеве о слепом короле!*

[Бутусов-1997, с. 235]. Лексема *любовь* характеризуется в этих текстах как романтическая (образная сема – ‘романтическая’).

В. Цой пишет: *Я не умею петь о любви, // Я не умею петь о цветах, // А если я пою, значит, я вру. // Я не верю сам, что все это так* [Цой, с. 308]. По мнению поэта, любовь является слишком сильным и слишком интимным чувством, чтобы о ней говорить. Следовательно, микрополе лексемы *любовь* включает сему ‘чрезвычайно сильное чувство’. Ср. также: *Любовь – это не шутка. // Ты знаешь, я не шучу* [Цой, с. 257].

В поэзии А. Васильева образная семантика слова *любовь* включает семы ‘наивысшее проявление чувства’, ‘чувство, подобное смерти’, ср.: *Я приду умереть от любви, // Чтобы утром проснуться живым* [Васильев, с. 340]; *Я люблю тебя и я хочу, я хочу // Я хочу тебя убить* [Васильев, с. 358]. Ср. также у И. Кормильцева: *я пытался уйти от любви // я брал острую бритву и правил себя // я укрылся в подвале я резал // кожаные ремни, стянувшие слабую грудь* [Кормильцев-1997, с. 302].

Образ первой любви в литературе характеризуется позитивной оценкой, это светлое и прекрасное чувство, окрашенное легкой дымкой грусти. Ср. у Ю. Шевчука: *...весь мир умирает на стеклах // Первой любви и последней измены* [Шевчук-2004, с. 148]; *В небо запущу белый, белый храм. // Не верьте, это вам, поверьте, это вам // Первую любовь, объятья милых дам. // Любите, это вам, все это тоже вам* [Шевчук, «В час когда усну»]. Таким образом, микрополе с центром *любовь* включает сему ‘первая любовь’.

Иногда чувство первой любви описывается менее романтично: *первая любовь была слепа, // первая любовь была как зверь // ломала свои хрупкие кости // когда ломилась сдуру в открытую дверь* [Кормильцев-1997, с. 214]. Использование в контексте сравнения (*как зверь*) и предикатных метафор (*ломала кости, ломилась в открытую дверь*) способствует включению в образное микрополе слова *любовь* отрицательных сем ‘слепая’, ‘жестокая’.

Любовь – это нечто неуловимое: любовь – это газ без цвета и запаха [Кормильцев-1997, с. 256]. Метафора любовь – это газ предполагает выделение семы ‘нечто неуловимое’.

Любовь – это вся жизнь, она подобна войне: наша любовь – это наша война // и нам этой битвы хватает до дна [Бутусов-1997, с. 261], релевантная сема – ‘бой’. Трансформация устойчивого выражения вызываю тебя на дуэль наблюдается в тексте стихотворения В. Бутусова: вызываю тебя на любовь [Бутусов-1997, с. 261].

Согласно словарю В. И. Даля, любить – жаловать [87, с. 867], ср.: Смотрю на женщину, которая со мной. // Вчера пришла и до утра осталась. // В ее глазах ко мне любовь и жалость [Шевчук-2004, с. 26]. Следовательно, на периферии образного микрополя слова любовь актуализируется сема ‘жалость’.

Любовь – ‘игра’, ‘притворство’: – эти семы также присутствуют в поэтических текстах: А я не хочу вам петь о любви. // Что стоит она, любовь, черт возьми. // С ней вместе, обнявшись, ходил я вчера. // Сегодня же понял, что это была лишь // Игра, игра, плохая игра [Шевчук, «Игра»].

Текстовый конкретизатор с огнем (ср. в контексте я же знал что любовь // это игры с огнем // но как жить без огня // если дождь за окном? [Кормильцев-1997, с. 308]) маркирует семы ‘опасная’, ‘беспощадная’.

В стихотворении И. Кормильцева «Колеса любви» интертекстуальные элементы (Каренина, Мерилин) усиливают семантику образа, реализуется периферийная сема ‘гибель’ («колесо издревле служит символом вечности, бесконечности, а в сочетании со словом любовь это значение распространяется и на нее. Со знаковым именем Анна Каренина метафора колеса любви приобретает зловещие очертания безжалостного механизма смерти» [282, с. 202]): как писала Каренина // в письме к Мерилин: // «Колеса любви // Расплющат нас в блин...» [Кормильцев-1997, с. 228]; колеса любви // едут прямо по нам... // мы ложимся как хворост под колеса любви [Кормильцев-1997, с. 229]. Ср. также: под колесами любви: // это

знали Христос, // Ленин и Магомет // колеса любви // едут прямо на свет // Чингисхан и Гитлер купались в крови // но их тоже намотало // на колеса любви [Кормильцев-1997, с. 229].

Подростки испытывают любовь к кумирам (плакаты, кино, телеэкран). Актеры, ведущие, так называемые звезды, спортсмены – это те люди, которым молодежь стремится подражать, ср.: любовь – это только лицо на стене // любовь – это взгляд с экрана [Кормильцев-1997, с. 201]. Таким образом, конкретно-текстовое значение слова *любовь* в приведенном примере – ‘любовь к кумиру’. Однако, поскольку такая любовь есть лишь эрзац подлинных чувств в силу фантастичности и иллюзорности (ср.: и фантазии входят в доно любви // сильней чем все те кто узнают ее [Кормильцев-1997, с. 202]), она не должна восприниматься всерьез. Следовательно, образное микрополе слова *любовь* включает периферийные семы ‘иллюзорная’, ‘фантастичная’.

Разбитая любовь всегда болезненна, она напоминает узоры на стекле, написанные морозом (замерзают окна, умирает душа): От разбитой любви на окне // Замерзают хрустальные вены [Шевчук-2004, с. 130]. Метафора *разбитая любовь* означает крах отношений. В основе данной метафоры лежит сходство ощущений, ср.: разбитая чашка – разбитая любовь (это то, что невозможно склеить). Следовательно, метафора *разбитая любовь* маркирует сему ‘конец любви’.

Любовь спасет мир, человек живет любовью – эти избитые истины не вызывают возражений. Человек охотно попадает в любовный плен, так как жить без любви невозможно, ср.: Но чтобы очутиться у любви в плену, // Достаточно настроиться на нужную волну // Любовь есть здесь, любовь есть там, // Любовь звенит ключами к любым замкам [Васильев, с. 338]. Следовательно, в образное микрополе лексем *любовь* можно включить сему ‘приятный плен’, поскольку мы всегда готовы настроиться на нужную волну. Иногда *любовь* – это клетка, ср.: А любовь – это клетка, я опять загнан в угол, // Как беспомощный раненый зверь [Васильев, с. 335].

Как известно, клетка – символ несвободы, плена, а сравнение влюбленного человека со зверем, попавшим в клетку и загнанным в угол, безусловно, способствует реализации образной семантики слова *любовь*. Итак, субъектная метафора *любовь – это клетка* маркирует семы 'несвобода', 'плен'.

В контексте *Любовь не может двигаться в цене, // Любовь всегда одна, ни выстрела, ни вздоха, // Любовь – это когда хорошим людям плохо* [Васильев, с. 375] семантика слова *любовь* приобретает эстетические смыслы 'непродажная' (текстовый показатель – предикатная метафора *Любовь не может двигаться в цене*), 'единственная' (*Любовь всегда одна*), 'та, из-за которой переживают' (*Любовь – это когда хорошим людям плохо*).

В стихотворении «Двое не спят» А. Васильева *любовь – это наркотик: Двое не спят. Двое глотают колеса любви... // Двое сидят у любви на игле... // Двое дымят папирасой любви. // Им хорошо. Станем ли мы нарушать их покой* [Васильев, с. 425]. Следовательно, релевантные семы в данном случае – 'наркотик', 'зависимость' (избавиться от любви так же нелегко, как нелегко избавиться от наркозависимости).

Любовь – это постоянная борьба, вечный поединок. Контекстуальные антонимы змея – волк, любовь – измена лежат в основе создания образной семантики слова *любовь* 'борьба': *Кругом глухие стены // А в ней сошлись змея и волк, // И между ними то любовь, а то измена* [Васильев, с. 344].

Словарное значение слова *любовь* «О человеке, внушающем такое чувство» [231, с. 209], образованное путем метонимического переноса «содержимое – содержащее», актуализируется в следующем контексте: *Он вылетел за ней в трубу... // И крикнул ей: // «Моя любовь, // Ты – моя любовь»* [Васильев, с. 361].

Метафоры *миром правит любовь, Мир спасет любовь, Любовь поможет вынести страдания и любовь стоит того, чтобы ждать* отражают всесилие любви: *А мне приснилось – миром правит любовь. // А мне приснилось – миром правит мечта. // И над этим прекрасно горит*

звезда. // Я проснулся и понял: беда [Цой, с. 252]; несмотря ни на что побеждает любовь // так забьем и закурим, мать богов [Кормильцев-1997, с. 315]; Когда вокруг друзья и мать, // Любовь поможет вынести страдания [Шевчук-2004, с. 4]; любовь стоит того, чтобы ждать [Цой, с. 255], ведущая сема – ‘всесильная’.

Семантический признак слова *любовь* ‘бессмертная’ манифестируется в следующем контексте: *...не верьте любви, что она умерла* [Шевчук-2004, с. 141].

Релевантной в отдельных текстах является сема ‘то, что спасает’: *Небо, улицы, люди – все в серой золе. // Одиночество стынет на пыльном столе. // Он петляет петлей от окна до окна, // Из которых уже не видна, не видна Она – // Любовь!.. // Старый город, зевая, поднялся с земли. // Он потряхнул с себя мусор, разогнал корабли* [Шевчук, «Любовь»]. *Любовь* в данном стихотворении – то, что способно спасти город от одиночества и мрака.

В некоторых случаях образная семантика слова *любовь* основывается на явлении антропоморфизма: *Пишу прошение к любви // Совет дай, выжить помощи* [Шевчук-2004, с. 51]; *Любовь, подумай обо мне // Храни меня среди огня, мой светлый звук – тебе, мой друг // Ты кормишь хлеб, ты веришь в соль, и легок крест, и прост пароль // И если даже я на дне, любовь, подумай обо мне* [Шевчук-2004, с. 158].

Для многих *любовь* – это смысл жизни, это то, что поддерживает человека в тех ситуациях, когда потеряно все: *Остались дожди и замерзшее лето. // Осталась любовь и ожившие камни* [Шевчук-2004, с. 76]. Актуализируемое в контексте эстетическое значение слова *любовь* – ‘смысл жизни’.

Функционирование слова *любовь* в общем контексте со словом *голод* также способствует реализации эстетической семантики данного слова. Так, в контексте *Наши песни – любовь и голод, под наши песни вставала весна //*

Драли горло нам серп и молот, благословила наш мир война [Шевчук-2004, с. 145] слово *любовь* приобретает значение ‘самое главное’.

Лексема *любовь* в составе предикатной метафоры *любовь... не оставит нас* актуализирует семантические признаки ‘вечная’, ‘верная’: *Миллениум – славное слово на час // Я не знаю, что смоег огонь и вода // Но любовь никогда не оставит нас* [Шевчук-2004, с. 141—142].

Метафора *любовь не ведаег границ* способствует манифестации в контексте эстетического смысла ‘безграничная’, ср.: *Перепиши свою жизнь на чистые страницы, // И ты увидишь, что любовь не ведаег границ* [Васильев, с. 344].

Значение метафорической конструкции *нарезать любовь* основано на общеязыковом значении слова *нарезать*, ср. *нарезать хлеб*. Следовательно, лексема *любовь* в приведенном контексте является носителем образного смысла ‘щедрость’: *Ты принес в него веру, добро и кулак. // Нарезая любовь, раздавал просто так* [Шевчук, «Герой»].

Эстетические смыслы лексемь *любовь* представлены в следующей таблице (табл. 3.2.1):

Таблица 3.2.1.

Микрополе с центром *любовь*

Лексема	Общеязыковое значение	Образная семантика	Примеры
любовь	‘чувство глубокой привязанности к кому-, чему-л.’	‘всесильная’ ‘бессмертная’ ‘смысл жизни’ ‘вечная’, ‘верная’ ‘безграничная’	<i>несмотря ни на что побеждает любовь // так забьем и закурим, матерь богов</i> (И. Кормильцев) <i>...не верьте любви, что она умерла</i> (Ю. Шевчук) <i>Остались дожди и замерзшее лето. // Осталась любовь и ожившие камни</i> (Ю. Шевчук) <i>Миллениум – славное слово на час // Я не знаю, что смоег огонь и вода // Но любовь никогда не оставит нас</i> (Ю. Шевчук) <i>Перепиши свою жизнь на чистые страницы, // И ты увидишь, что любовь не</i>

		‘щедрость’	<i>ведает границ (А. Васильев) Нарезая любовь, раздавал просто так (Ю. Шевчук)</i>
‘чувство горячей сердечной склонности, влечение к лицу другого пола’		‘романтическая’	<i>Мы умирали – девочка и гений // Но не спасли любовь замерзшей Герде (Ю. Шевчук)</i>
		‘чрезвычайно сильное чувство’	<i>Я не умею петь о любви, // Я не умею петь о цветах, // А если я пою, значит, я вру. // Я не верю сам, что все это так (В. Цой)</i>
		‘наивысшее проявление чувства’, ‘чувство, подобное смерти’	<i>Я приду умереть от любви, // Чтобы утром проснуться живым (А. Васильев)</i>
		‘первая любовь’	<i>Первую любовь, объятья милых дам. // Любите, это вам, все это тоже вам (Ю. Шевчук)</i>
		‘слепая’, ‘жестокая’	<i>первая любовь была слепая, // первая любовь была как зверь // ломала свои хрупкие кости // когда ломилась сдуру в открытую дверь (И. Кормильцев)</i>
		‘нечто неуловимое’	<i>любовь – это газ без цвета и запаха (И. Кормильцев)</i>
		‘бой’	<i>наша любовь – это наша война // и нам этой битвы хватает до дна (В. Бутусов)</i>
		‘жалость’	<i>Смотрю на женщину, которая со мной. // Вчера пришла и до утра осталась. // В ее глазах ко мне любовь и жалость (Ю. Шевчук)</i>
		‘игра’, ‘притворство’	<i>А я не хочу вам петь о любви. // Что стоит она, любовь, черт возьми. // С ней вместе, обнявшись, ходил я вчера. // Сегодня же понял, что это была лишь // Игра, игра, плохая игра (Ю. Шевчук)</i>
		‘опасная’, ‘беспощадная’	<i>я же знал что любовь // это игры с огнем // но как жить без огня // если дождь за окном? (И. Кормильцев)</i>
‘гибель’	<i>Колеса любви // Расплющат нас в блин... (И. Кормильцев)</i>		
‘любовь к кумиру’	<i>любовь – это только лицо на стене // любовь – это взгляд с экрана (И. Кормильцев)</i>		

	‘конец любви’	<i>От разбитой любви на окне // Замерзают хрустальные вены (Ю. Шевчук)</i>
	‘несвобода’, ‘плен’	<i>А любовь – это клетка, я опять загнан в угол, // Как беспомощный раненый зверь (А. Васильев)</i>
	‘непродажная’, ‘единственная’, ‘та, из-за которой переживают’	<i>Любовь не может двигаться в цене, // Любовь всегда одна, ни выстрела, ни вдоха, // Любовь – это когда хорошим людям плохо (А. Васильев)</i>
	‘наркотик’, ‘зависимость’	<i>Двое не спят. Двое глотают колеса любви... // Двое сидят у любви на игле... // Двое дымят папирсой любви. // Им хорошо. Станем ли мы нарушать их покой (А. Васильев)</i>
	‘борьба’	<i>Кругом глухие стены // А в ней сошлись змея и волк, // И между ними то любовь, а то измена (А. Васильев)</i>
	‘человек, внушающий такое чувство’	<i>Он вылетел за ней в трубу... // И крикнул ей: // «Моя любовь, // Ты – моя любовь» (А. Васильев)</i>

Микрополя с центрами *жизнь* и *смерть*

Тема жизни и смерти становится для рок-поэтов одной из основных тем творчества. Смерть в их представлении – это, с одной стороны, смысл жизни, с другой – неизбежное состояние человека, ставшее результатом человеческой жизни. Некоторые поэтические тексты подчеркивают красоту смерти, желание испытать ее [153, с. 18]. Слово *жизнь* в сознании рок-поэтов, напротив, чаще является носителем отрицательной коннотации: *жизнь* – путь к смерти.

Согласно словарной дефиниции, *жизнь* – «2. Физиологическое состояние человека, животного, растения от зарождения до смерти» [230, с. 484]. Общеязыковое значение слова *смерть* – «1. биол. Прекращение жизнедеятельности организма и гибель его», а также «2. Прекращение существования человека, животного» [233, с. 152]. В силу того, что данные

понятия являются антонимическими и зачастую включены в общий контекст, считаем необходимым проанализировать их параллельно.

Лексемы *жизнь* и *смерть* выражают противоположные понятия. Явление антонимии лежит в основе построения художественного образа. Поэты любят крайности, иногда доведенные до абсурда: *И ни секунды без драки, // Верим в жизнь и смерть // В глаза твоей собаки // Нам не страшно смотреть* [Шевчук-2001, с. 55]; *Пока ты спала, я тихонько смотался из дома, // узнать, что есть жизнь и смерть* [Васильев, с. 389]; *Сколько афганей стоит смерть, // Если наша жизнь не права?* [Шевчук-2004, с. 53].

Переносное значение слова *жизнь* «7. Окружающая нас реальная действительность; бытие» [230, с. 485] реализуется в тексте стихотворения А. Васильева «Мне 20 лет»: *...вот она жизнь, а податься в ней некуда* [Васильев, с. 416].

Предикатная метафора *пластмассовая жизнь* актуализирует эстетическое значение лексемы *жизнь* ‘искусственная’: *все на свете из пластмассы // и вокруг пластмассовая жизнь* [Васильев, с. 400].

В стихотворении «Легенда» В. Цоя образная семантика слова *жизнь* актуализируется субъектной метафорой *жизнь – только слово*: *А жизнь – только слово. // Есть лишь любовь, и есть смерть* [Цой, с. 255]. На периферии образного микрополя лексемы *жизнь* манифестируется семантический признак ‘нечто несущественное’. В то же время важны и существенны иные параметры – любовь и смерть. Таким образом, в микрополе лексемы *смерть* можно выделить семы ‘важное’, ‘существенное’.

А. Васильев пишет: *Я не живу, я слежу за собственной жизни развитием* [Васильев, с. 432]. Метафора *развитие жизни* предполагает выделение семы ‘процессуальность’.

Кратковременность, мимолетность жизни на фоне вечности – таков смысл следующих строк: *О человеке бренный! // Как ты скоро отменный! //*

Жизнь твоя краткая подобна есть дыму, // Скоро убегающему, ветром разносимому... // Глаза лучезарны, увы, потемнеют, // Смерти вечным облаком покрытисть имеют... [Шевчук, «Псалм (12-й век)»]. Синтагматические показатели позволяют выделить оппозицию *жизнь – смерть*. Следовательно, ведущими являются семы ‘кратковременная’ – ‘вечная’.

Метафорическая конструкция *съели жизнь в одночасье* предполагает выделение в образном микрополе слова *жизнь* семы ‘бездумно прожигать’: Съели жизнь в одночасье, десерт, как всегда, будет голод [Шевчук-2004, с. 122].

Кровь – это всегда боль, рана, страдания. Образ жизни *сладкой на вкус* конкретизируется за счет сравнения *как кровь*, которое повторяется дважды. Очевидно, в образном микрополе слова *жизнь* можно выделить сему ‘сладкая боль’: Тянет к земле розовый куст. // Жизнь, как и кровь, показалась мне сладкой на вкус... // Я захватил из дома // путеводитель по жизни, // сладкой как кровь [Васильев, с. 437].

В поэзии Ю. Шевчука слово *жизнь* наполняется отрицательно окрашенными эстетическими смыслами ‘никчемная’, ‘ненужная’, ‘больная’: О Боже, как никчемна жизнь моя, // И как ничтожна дряхленькая вера [Шевчук-2004, с. 26]; Жизнь больная, кашель-скука // Пьет изжога из реки [Шевчук-2004, с. 164].

Жизнь – не сахар, а смерть нам – не чай [Шевчук-2004, с. 102], – пишет Ю.Шевчук. Смысл метафор *жизнь – не сахар, смерть – не чай*, по всей видимости, трудно жить и трудно умереть (реализуется сема ‘трудно’).

В стихотворении «Семь четвертей» А. Васильева отражается сложность жизни, ср.: Жизнь – это постоянное // Жизнь – это невозможное // Жизнь – это все понятное // Жизнь – это что-то сложное // Жизнь – не собраться с мыслями // Жизнь – это что-то важное // Жизнь – это очень быстрое // Жизнь – это очень страшное [Васильев, с. 430]. Цепочка субъектных метафор конкретизирует объект

описания. Образ *жизни* – сложный и противоречивый (*Жизнь – это постоянное и невозможное, понятное и сложное*). Ведущая сема – она [*жизнь*] ‘очень сложная’.

Субъектная метафора *Жизнь наша – поле ряженных мин* маркирует семы ‘сложная’, ‘опасная’, ‘непредсказуемая’, ср.: *Жизнь наша – поле ряженных мин. // Я брел по нему, я метался на нем* [Шевчук-2004, с. 73].

Невозможность смерти связана для Ю. Шевчука с бессмысленностью жизни, озадачивает его: *Я не знаю, как жить, если смерть станет вдруг невозможной* [Шевчук-2004, с. 122]. Слово *смерть* выступает в данном контексте в своем общеязыковом значении ‘окончание жизни’.

Лексема *дорога (путь)* – один из наиболее распространенных символов жизни, ср. устойчивое словосочетание *жизненный путь*. Слова *дорога, путь* зачастую играют роль заместителей лексем *жизнь*: *в странном месте где тени снова встретят друг друга // после долгой дороги после жизни постылой // одного попрошу я у доброго Бога – // чтобы бедная птица // меня простила* [Кормильцев-1997, с. 316]; *Одному – долгий путь, тяжкий посох, пустая сума* [Васильев, с. 403]; *и мне не жалко то что бесконечен мой путь // в ее хрустальной спальне постоянно светло* [Кормильцев-1997, с. 286]; *Вот дальняя дорога, вот порог // А там за облаками только Бог* [Умецкий-2007, с. 126].

В стихотворении Ю. Шевчука «Родина» *жизнь* – это очень долгий путь: *Боже, сколько лет я иду, // Но не сделал и шаг. // Боже, сколько дней я ищу // То, что вечно со мной... // Сколько жизни в висок мне плюет вороненым стволом // Долгожданная даль!* [Шевчук-2004, с. 71]. И далее читаем: *Сколько раз, покатавшись, моя голова // С переполненной плахи летела сюда, где Родина* [Шевчук-2004, с. 71]. Доминирующий контекст и повтор лексем *Родина* свидетельствует о большой любви поэта к родной земле (образ Родины – основной образ, и все языковые средства подчинены созданию этого образа). Вместе с тем, *жизнь на Родине* – это долгий и трудный путь, ср.: *сколько лет, сколько дней, сколько жизни.*

Синтаксические конструкции с местоименным наречием *сколько*, восклицательная интонация – все говорит о том, что *жизнь* – это очень долго и очень трудно (реализуется эстетический смысл ‘долгий трудный путь’).

Сравнение *моя жизнь как вокзал // этот хлам на полу – // память о тех кто ждал здесь // свои поезда* [Кормильцев-1997, с. 308] способствует приобретению субъектом сравнения (лексема *жизнь*) семантических признаков объекта (слово *вокзал*) ‘место встреч’, ‘место ожидания’, ‘место расставания’. Жизнь человека наполнена ожиданием, встречами и расставаниями, отсюда и сравнение: *жизнь – вокзал*.

Белый цвет – символ смерти. С одной стороны, этот цвет означает «сакральность, чистоту, цвет, плодородие», с другой стороны, «связан с представлениями о потустороннем мире» [218, с. 481]: *я ухожу // в Абсолютное Белое – // навсегда* [Кормильцев, «Абсолютное Белое»]. Следовательно, смерть – это ‘Абсолютное Белое’.

Река-жизнь несет нас все дальше и дальше, ср.: *но река широка река глубока // река уносит нас как облака* [Кормильцев-1997, с. 193]. В образное микрополе лексемы *жизнь* включается сема ‘река’. Гипербола *двадцать тысяч дней и ночей* выводит на первый план периферийную сему слова *жизнь* ‘долгая’: *двадцать тысяч дней и ночей пройдет // человек родился – человек умрет* [Кормильцев-1997, с. 193].

В стихотворении Ю. Шевчука «Стух» читаем: *Ах, душенька речка, время-река, // Подыши-ка еще, поживи не спеша. // Мне б еще допотеть, мне б еще донести, // Еще пару минут подожди не крести* [Шевчук-2004, с. 81]. *Душенька-речка, время-река* (очевидно, речь идет о жизни и смерти), далее поэт обращается к речке как к одушевленному существу: *Подыши-ка еще, поживи не спеша. // Мне б еще допотеть, мне б еще донести... // подожди не крести*. Как известно, Стикс – река, ведущая в Аид (царство смерти), следовательно, конкретно текстовая реализация слова *смерть* в данном контексте – *река* (реализуется соответствующая сема ‘река’).

К старым людям всегда относились уважительно. Они умудрены опытом, к их советам прислушиваются, на Востоке старик – это мудрец. Очевидно, все эти дотекстовые знания заложены в строки: *Чем ближе к смерти, тем чище люди* [Шевчук-2001, с. 56]. Итак, в образное микрополе лексемы *смерть* (*ближе к смерти*) можно включить признак ‘очищение’.

В одном из стихотворений Ю. Шевчук пишет: *Бабка-повитуха-смерть, хоть что-нибудь скажи* [Шевчук-2004, с. 157]. Как известно, *повитуха* – женщина, принимающая роды. Следовательно, *смерть* является символом новой жизни. Итак, на периферии образного микрополя слова *смерть* выявляются эстетические смыслы ‘новая жизнь’, ‘продолжение жизни’.

В строках *Я раздвинул кусты, смерть, конечно, права // Мы исчезнем как бремя у старых Бермуд* [Шевчук-2004, с. 141] слово *смерть* выражает значение ‘исчезнуть навсегда’.

Олицетворением смерти являются *сестры печали: у реки где со смертью назначена важная встреча // у моста где готовятся к страшным прыжкам // кто-то нежно кладет тебе руки на плечи // и подносит огонь к побелевшим губам // это сестры печали живущие в ивах // их глаза словно свечи а волос туман // в эту ночь ты поймешь как они терпеливы // как они снисходительны к нам // к грешным и праведным нам* [Кормильцев-1997, с. 310]. *Сестры печали* – лесные духи (русалки, мавки или лесные царевны), представляющие собой «мифологизированный образ таинственных существ, провожающих человека в последний путь, идущих за ним до конца» [134, с. 134], которые «в представлении славянских народов связаны с миром мертвых – с водой – враждебны людям – способны заманить; под влиянием христианства их стали отождествлять с покойниками, умершими неестественной смертью» [там же]. На периферии образного поля с центром *смерть* актуализируется сема ‘сестры печали’.

В западной культуре «смерть представляется “старухой с косой”, “неумолимым пожирателем”, “ужасным всадником”, “бессмысленной

машиной”, “неумолимым мстителем”, “наглым обманщиком”, “пылким возлюбленным”, “сладкой утешительницей”, “великим уравниателем”» [82, с. 15]. Данные представления обуславливают введение подобных образов смерти и в поэтические тексты русского рока; в образном микрополе лексемы *смерть* наблюдается функционирование семантических признаков ‘одушевленное существо’, ‘женщина’: *У фонаря смерть наклонилась над новой строкой* [Васильев, с. 425]. Смерть предстает в образе одушевленного существа и в других контекстах: *он увидел как из люка тарачится смерть // и понял что завтра умрет* [Кормильцев-1997, с. 220]. В тексте стихотворения образ конкретизируется: *я знаю эту женщину: // одни ее зовут – свобода // другим она – просто судьба // и если для первых – она раба // вторым она – святая судья* [Кормильцев-1997, с. 220]. Контекстуально обусловленные семы слова *смерть* – ‘свобода’, ‘судьба’ (но одновременно и ‘раба’ и ‘судья’).

Символом смерти является костлявая и безобразная старуха с косой [228, с. 438]: *Костлявая смерть, оглянувшись вокруг, // Очертила, смеясь, заколдованный круг* [Шевчук, «Безжизненный край»].

Трансформация общеизвестного *старуха с косой* (ср. в тексте *невеста с косой*) – достаточно оригинальный прием создания поэтического образа: *а вот и невеста с косой на плече... // ты подожди я вернусь навсегда // будучи браком с тобой погребен* [Бутусов-1997, с. 275].

Принцип антропоморфизма в ряде случаев лежит в основе создания образов жизни и смерти: *Вечернее небо над золотой степью // Жизнь, болтающая со смертью* [Шевчук-2004, с. 92]; *Нежно к смерти прижалась жизнь с неверной беспечностью* [Шевчук-2004, с. 162]; *...еще одну жизнь одна смерть обвенчала // Парой вспышек огня, да в эти смутные дни...* [Шевчук-2004, с. 100]; *Ах вы, девы спесивые, жизнь и смерть – дуры грязные // Получите красивого, да по пьянке – отвязного* [Шевчук-2004, с. 162]; *Жизнь всегда любуется великолепной смертью // Смерть всегда отчаянно запоминает жизнь* [Шевчук-2004, с. 157]. Метафорические

конструкции (*Жизнь, болтающая со смертью; ...к смерти прижалась жизнь; ...жизнь... смерть обвенчала; девы спесивые, жизнь и смерть – дуры грязные; Жизнь... любит смертью // Смерть... запоминает жизнь*) реализуют сему ‘одушевленное существо’, ‘некто живой’.

В контексте *Думают люди в Ленинграде и Риме // Что смерть – это то, что бывает с другими // Что жизнь так и будет крутить и крутить колесо* [Васильев, с. 404] актуализируется сема ‘нежелание верить’.

Иногда *сон* – это то, что противопоставляется смерти: *если бы смерть от меня отказалась // я бы уснул в летаргическом сне* [Бутусов-1997, с. 275]. Таким образом, можно утверждать, что лексема *сон* маркирует сему ‘жизнь’, а слово *жизнь* включает эстетическое значение ‘сон’ (ср. у П. Кальдерона «Жизнь есть сон»).

В поэзии Ю. Шевчука выделение образного значения слова *сны* ‘жизнь’ базируется на декодировании контекста, включающего антитезу (*Вместо смерти – похабные сны*): *Что ты поешь, когда у тебя // Вместо смерти – похабные сны?* [Шевчук-2004, с. 67]. Введение в контекст предикатной метафоры *похабные сны* способствует актуализации в образном микрополе слова *жизнь* отрицательных сем ‘непристойная’, ‘бесстыдная’ [см.: 232, с. 339].

Семантика микрополей с центрами *жизнь* и *смерть* отражена в следующих таблицах (табл. 3.2.2, 3.2.3):

Таблица 3.2.2.

Микрополе с центром *жизнь*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
жизнь	‘физиологическое состояние человека, животного, растения от зарождения до смерти’	‘окружающая нас реальная действительность; бытие’ ‘искусственная’ ‘нечто несущественное’ ‘процессуальность’	<i>вот она жизнь, а податься в ней некуда</i> (А. Васильев) <i>все на свете из пластмассы // и вокруг пластмассовая жизнь</i> (А. Васильев) <i>А жизнь – только слово. // Есть лишь любовь, и есть смерть</i> (В. Цой) <i>Я не живу, я слежу за</i>

		<p>‘кратковременная’</p> <p>‘бездумно прожигать’</p> <p>‘сладкая боль’</p> <p>‘никчемная’, ‘ненужная’, ‘больная’</p> <p>‘сложная’, ‘опасная’, ‘непредсказуемая’</p> <p>‘дорога (путь)’</p> <p>‘место встреч’, ‘место ожидания’, ‘место расставания’</p> <p>‘долгая’</p> <p>‘одушевленное существо’, ‘некто живой’</p> <p>‘сон’</p>	<p><i>собственной жизни развитием (А. Васильев)</i> <i>Жизнь твоя краткая подобна есть дыму, // Скоро убегающему, ветром разносиму (Ю. Шевчук)</i> <i>Съели жизнь в одночасье, десерт, как всегда, будет голод (Ю. Шевчук)</i> <i>Жизнь, как и кровь, показалась мне сладкой на вкус (А. Васильев)</i> <i>О Боже, как никчемна жизнь моя, // И как ничтожна дряхленькая вера (Ю. Шевчук)</i> <i>Жизнь наша – поле ряженных мин. // Я брел по нему, я метался на нем (Ю. Шевчук)</i> <i>после долгой дороги после жизни постылой // одного попрошу я у доброго Бога – // чтобы бедная птица // меня простила (И. Кормильцев)</i> <i>моя жизнь как вокзал // этот хлам на полу – // память о тех кто ждал здесь // свои поезда (И. Кормильцев)</i> <i>двадцать тысяч дней и ночей пройдет // человек родился – человек умрет (И. Кормильцев)</i> <i>Жизнь всегда любуется великолепной смертью (Ю. Шевчук)</i> <i>Что ты поешь, когда у тебя // Вместо смерти – похабные сны? (Ю. Шевчук)</i></p>
--	--	--	---

Таблица 3.2.3.

Микрополе с центром *смерть*

Лексема	Общезыковое значение	Образная семантика	Примеры
смерть	‘прекращение существования человека, животного’	‘вечная’ ‘Абсолютное Белое’	<i>Глаза лучезарны, увы, потемнеют, // Смерти вечным облаком покрытисть имеют... (Ю. Шевчук)</i> <i>я ухожу // в Абсолютное Белое – // навсегда</i>

		<p>‘река’</p> <p>‘очищение’</p> <p>‘новая жизнь’, ‘продолжение жизни’</p> <p>‘исчезнуть навсегда’</p> <p>‘одушевленное существо’, ‘женщина’</p> <p>‘нежелание верить’</p>	<p>(И. Кормильцев) но река широка река глубока // река уносит нас как облака (И. Кормильцев) Чем ближе к смерти, тем чище люди (Ю. Шевчук) Бабка-повитуха-смерть, хоть что-нибудь скажи (Ю. Шевчук) смерть, конечно, права // Мы исчезнем как бремя у старых Бермуд (Ю. Шевчук) У фонаря смерть наклонилась над новой строкой (А. Васильев) Думают люди в Ленинграде и Риме // Что смерть – это то, что бывает с другими // Что жизнь так и будет крутить и крутить колесо (А. Васильев)</p>
--	--	---	--

Выводы к главе 3

Пространственно-временная парадигма (хронотоп) в рок-поэзии характеризуется определенной спецификой. Художественное время является средством создания как объективно существующей (*жизнь, любовь*), так и виртуальной реальности (*смерть как продолжение жизни, новая жизнь*) – образное поле «Человек во времени». Пространственные ориентиры направлены прежде всего на определение социального пространства (*мир, страна, город, дом*). При этом наблюдается сужение пространства: например, *мир* понимается как *город* (*город так крепко спит // что небо его не разбудит* (И. Кормильцев)), *страна* – как *квартира* (*Ты никому не отдалась, но всем нужна твоя квартира* (Ю. Шевчук)) – образное поле «Человек в пространстве».

В образных микрополях наблюдается дифференциация и конкретизация образов, ср., например, гипонимические парадигмы (*страна – государство – Советский Союз – Россия – Родина; город –*

Ленинград – Санкт-Петербург – Петербург – Питер; любовь – первая любовь), метафорические блоки (страна – большая женщина – муравейник – железная дорога – троллейбус – конюшня для птиц; Петербург – Черный пес; дом – кокон; смерть – женщина – Бабка-повитуха – костлявая смерть) и символических наименований (страна – круговая порука; жизнь – дорога – путь; смерть – река – невеста с косой – Абсолютное Белое).

В целом для творчества изучаемых рок-поэтов характерен пессимизм, отрицательное отношение к жизни, противопоставление одинокого героя обществу с его несовершенными нравственными и социальными установками, поиски истины и смысла жизни в виртуальной реальности, что обусловлено экстралингвистическими факторами и предполагает анализ пресуппозиции.

Текстовая актуализация эстетических возможностей лексических единиц-элементов соответствующих микрополей происходит за счет следующих средств:

- предикатная метафора (*первая любовь... // ломала свои хрупкие кости // когда ломилась сдуру в открытую дверь* (И. Кормильцев); *Любовь не может двигаться в цене* (А. Васильев); *облачный край* (А. Васильев));
- субъектная метафора (*Россия-красавица* (Ю. Шевчук); *я в плену отношений ко дну* (Ю. Шевчук); *в центре всех городов* (В. Цой); *любовь – это газ без цвета и запаха* (И. Кормильцев));
- сравнение (*она читала мир как роман* (И. Кормильцев); *разменяв добро на зло, как деньги старые на новые* (Ю. Шевчук); *Я люблю этот город, как женщину Икс* (В. Цой));
- метонимия (*здесь суставы вялы* (И. Кормильцев); *под крышами город продолжает жить* (В. Цой); *Ты – моя любовь* (А. Васильев));

- контекстуальная антонимия (*и если для первых – она <смерть – прим. наше. – К. А.> раба // вторым она – святая судья* (И. Кормильцев); *У тебя есть дом, у меня – лишь дым* (Ю. Шевчук));
- метаморфоза (*саваном стал... снег* (И. Кормильцев));
- символ (*автобус – символ разрушения города: Сумасшедший автобус идет домой, // Падают города* (А. Васильев));
- фразеологизмы (*круговая порука* (И. Кормильцев); *город сошел с ума* (И. Кормильцев));
- контекст произведений (*И мир весь был от горя снова продан* (Ю. Шевчук) – сема слова *мир* ‘проданный’; *Здесь нет других движений, кроме криминальных* (Ю. Шевчук) – семы слова *страна* ‘преступная’, ‘уголовная’);
- конвергенция тропов:
 - метонимии и метафоры (*Весь мир идет на меня войной* (В. Цой); *Мне страна ворковала о сыновней любви* (Ю. Шевчук); *Страна швыряла этой ночью мутной сволочью* (Ю. Шевчук));
 - метафоры и сравнения (*Он <Питер – прим. наше. – К. А.> дышал, как река подо льдом* (Ю. Шевчук); *А любовь – это клетка, я опять загнан в угол, // Как беспомощный раненый зверь* (А. Васильев); *страна умирает, как древний ящер* (И. Кормильцев));
 - предикатной и субъектной метафор (*костлявые дети пустыни* (И. Кормильцев); *Герр Ленинград, до пупа затоваренный, // Жареный, пареный, дареный, краденый* (Ю. Шевчук); *Бабка-повитуха-смерть, хоть что-нибудь скажи* (Ю. Шевчук));
 - двух предикатных метафор (*Мусор вдоль железной дороги, // Ползущей по жующему лесу* (Ю. Шевчук)).

Использование средств актуализации образной семантики слов отражает эстетику рок-поэзии как литературного направления, широту мировоззрения авторов, способность к абстрагированию и обобщению значений лексических единиц в процессе отражения мира, глубину философских тем, поднимаемых в поэтических произведениях.

ВЫВОДЫ

Рок-культура, в состав которой входит рок-поэзия, не только внесла весомый вклад в развитие отечественной музыки, но и представляет собой важное литературное направление конца XX – начала XXI века. Высокая художественность произведений, глубокий философский подтекст, актуальность отражаемых тем в контексте отдельно взятой культуры (в частности, молодежной), исторических событий, мировоззренческих проблем, способность восприниматься абстрагированно от музыки – эти и другие особенности рок-поэзии позволяют нам судить о ней как о явлении искусства. Семантика слова в поэзии русского рока в значительной мере обусловлена субкультурной спецификой указанного направления, повлиявшей на тематику произведений: это, прежде всего, ярко выраженный пессимизм в мироощущении, а также оригинальные философские идеи, ставшие основой мировоззрения многих поклонников данного направления. В текстах рок-поэтов проявляется нетривиальность мышления авторов, ставшая причиной нестандартной сочетаемости слов, в результате чего во многих случаях акцентируются окказиональные семантические элементы.

Эстетическое значение является особой формой трансформации семантики на уровне слова, словосочетания либо текста в целом, с включением в него в ряде случаев пресуппозиции. Данная категория представляет собой набор потенциальных сем, базирующийся на лексическом значении слова, который, попадая в определенное контекстуальное окружение, распространяется на все близлежащие компоненты художественного целого и характеризуется не свойственной ему ранее семантикой. Эстетическое значение, накладываясь на прямое лексическое значение, вносит в семантическую структуру лексемы компоненты, которых данное слово ранее не имело; тем самым расширяется образный потенциал лексической единицы.

В поэтическом дискурсе слово с эстетическим значением приобретает статус образа. Художественный образ представляет собой единицу поэтического текста, в основе которой лежит авторская позиция, обусловленная индивидуальным мировоззрением. Как правило, семантика образа имеет весьма отдаленную связь с общеязыковым значением слова, хотя в некоторой степени и зиждется на ней, позволяя реципиенту декодировать значение поэтического образа.

Образное поле является достаточно крупным функционально-семантическим образованием, компонентами которого являются как единицы с общеязыковой семантикой (последние соответствуют центру образного поля), так и эстетически трансформированные элементы, которые относятся к периферийным зонам. В составе образных полей выделяются микрополя с ядерными семами, соответствующими семантике общеязыковых знаков; периферия представлена эстетическими смыслами, возникающими в контексте.

Характерной чертой художественной модели мира рок-поэтов является использование лексем, берущих свое начало еще в первобытной мифологии и представленных названиями явлений природы (*дождь, снег, ветер*), небесных светил (*солнце, луна, звезда*), а также временных отрезков (времена года и части суток), имеющих ярко выраженную связь со словами природной парадигмы, которые входят в состав образных полей «Времена года», «Части суток», «Явления природы» и «Небесные светила». Центрами микрополей образного поля «Времена года» являются слова *весна, лето, осень* и *зима*. Образное поле «Части суток» представляет собой замкнутую структуру, включающую микрополя с центрами *утро, день, вечер* и *ночь*. В образном поле «Явления природы» представлены микрополя с центрами *дождь, снег* и *ветер*. Элементами образного поля «Небесные светила» являются микрополя с центрами *солнце, луна* и *звезда*. Компоненты данных микрополей приобретают в рок-поэзии семантику, во многом близкую традиционной образной семантике. Так, лексема *ночь* здесь зачастую

связана с темнотой и безысходностью; слово *звезда*, как и в классической поэзии, приобретает семантический признак ‘надежда на лучшее’; семантика лексической единицы *весна* в большинстве текстов представлена эстетическим значением ‘возрождение’. Несмотря на это, образное мышление рок-поэтов во многих случаях обуславливает актуализацию окказиональных элементов (ср. выдвижение на первый план семы ‘вселенская пошлость’ в образном поле с центром *звезда*).

Специфической для рок-поэзии является пространственно-временная парадигма, представленная образными полями «Человек в пространстве» и «Человек во времени». В состав образного поля «Человек в пространстве» входят микрополя с центрами *мир, страна, город* и *дом*, в образное поле «Человек во времени» включаются микрополя с ядерными компонентами *любовь, жизнь, смерть*. Поскольку художественное пространство и художественное время воспринимаются читателем через точку зрения автора, эти понятия в рок-поэзии приобретают особое эстетическое значение, обусловленное мировидением авторов поэтических произведений. Так, например, в образном микрополе с центром *страна* выделяются семы ‘взаимная выручка’, ‘преступная’, ‘уголовная’, ‘неизвестность пути’, которые обусловлены социальными факторами (последние не характерны для классической поэзии). Однако в ряде случаев семантика выделенных лексем обнаруживает тесную связь с общепоэтической (в образном поле лексемы *любовь* зафиксирована сема ‘романтическая’).

Актуализаторами эстетических значений в анализируемых поэтических текстах являются тропеические средства – сравнение и метафора.

Лексические единицы, пребывая в компаративных отношениях, приобретают эстетическое значение в результате сравнения с теми или иными элементами контекста, вследствие чего в контекстуальной ткани происходит взаимодействие семантических компонентов объекта и

субъекта сравнительной конструкции; в результате наблюдается перенесение свойств объекта в семантическую плоскость субъекта. Основными грамматическими показателями компаративных отношений являются сравнительные союзы (*...звезды, как камни, упали в наш огород* (В. Цой); *Серая грязь от луны до креста // Затопила дома, как кошмарные сны...* (Ю. Шевчук)), сравнительная степень прилагательных (*...снег белее мела* (А. Васильев)) и форма творительного падежа существительных (*...снег идет стеной* (В. Цой)).

Более сложным, в отличие от сравнения, средством вторичной номинации, выступающим в качестве актуализатора эстетического значения слова, является метафора, представляющая собой особую форму переноса значения слова, выделяемого под воздействием принципа тождества в пределах лексической единицы на основе контекста.

Метафоры, выраженные глаголами/глагольными формами, во многих случаях отражают действие принципа антропоморфизма. Например: *И звезда говорит тебе: «Полетим со мной»* (В. Цой); *Мсье Ленинград, революцией меченный, // Мебель паливший, Дон перекалеченный* (Ю. Шевчук); *Любовь звенит ключами к любым замкам* (А. Васильев).

Частотными являются предикатные метафоры, выраженные прилагательными: *Выросли перья у тощей весны* (Ю. Шевчук); *После красно-желтых дней* (В. Цой); *Сколько лет я жую вместо хлеба // Сырую любовь* (Ю. Шевчук); *пластмассовая жизнь* (А. Васильев); *похабные сны* (Ю. Шевчук).

Субъектные метафоры выражаются: номинативами (*Мсье Ленинград* (Ю. Шевчук)), синтаксическими конструкциями, в которых подлежащее и сказуемое – именная часть речи (*Жизнь наша – поле ряженных мин* (Ю. Шевчук); *...смерть – это то, что бывает с другими* (А. Васильев); *любовь – это только лицо на стене // любовь – это взгляд с экрана* (И. Кормильцев)), генитивными конструкциями (*Расцветает январь язвой неба* (Ю. Шевчук); *На небе диск полной луны* (В. Цой); *Отпрыск России, на*

мать не похожий (Ю. Шевчук); *под колесами любви* (И. Кормильцев)), приложениями (*Правит мною дорога-луна* (Ю. Шевчук); *Россия-красавица* (Ю. Шевчук); *Солнце-генсек* (Ю. Шевчук) и обращением (*Солнце мое, взгляни на меня* (В. Цой); *Ах, душенька речка, время-река, // Подыши-ка еще, поживи не спеша* (Ю. Шевчук)).

Символическое значение формируется в тесной связи с культурно-историческим фоном. Высокую степень эстетичности несут как узуальные, так и окказиональные символы, образование и употребление которых связано с различными национальными, социальными и мифологическими традициями, рассматриваемыми сквозь призму реального времени (это время жизни и творчества авторов). Наличие в эстетической природе символа диалектической связи лингвистического и экстралингвистического, с одной стороны, устраняет трудности в его выделении в художественном целом, с другой – способствует двойственности, а порой и плюралистичности толкований. Одной из наиболее насыщенных символическими смыслами лексем в поэзии русского рока является лексема *солнце*, в семантической структуре которой наблюдаются как традиционно-символические, так и индивидуально-авторские символические компоненты, являющиеся носителями номинативно-производной и окказиональной семантики. Первая из вышеназванных групп представлена образными семантическими признаками ‘день’ (*За окнами солнце, // За окнами свет – это день* (В. Цой), ‘надежда’ (*Может быть, завтра с утра будет солнце // И твой ключ в связке ключей* (В. Цой)). Ко второй группе нами отнесены такие семантические компоненты, как ‘отсутствие надежды’ (*Если солнца не видно, то огонь сигареты – // Наше светило* (Ю. Шевчук)), ‘верховное божество’ (*Солнце мое, взгляни на меня. // Моя ладонь превратилась в кулак. // И если есть порох, дай огня. // Вот так* (В. Цой)). В качестве промежуточной группы выделяем узуальные символы, переосмысленные автором и перенесенные в реальную жизнь. Ярким примером является

функционирование лексемы *солнце* в качестве символа советской власти в поэзии Ю. Шевчука (*Солнце-генсек мусолит лорнет в императорской ложе, // мрачно ворчит о расшатанных нервах, что греть не резон, // Приподнимает за подбородки улыбки прохожих, // И, крестясь, отпевает семьдесят третий театральный сезон* (Ю. Шевчук)).

Помимо вышеназванных, большую роль в актуализации эстетической семантики слова играют факультативные выразительно-изобразительные средства.

В некоторых случаях эстетическое значение слова актуализируется за счет метонимии. Так, примером метонимического переноса по модели «содержащее – содержимое» является перенос «человек – часть тела человека»: *Тысячи разнокалиберных глаз, // Тридцать тысяч зубов...* (Ю. Шевчук); *здесь суставы вялы...* (И. Кормильцев). В контексте *Когда луна ползет по коже обмороженных берез* (Ю. Шевчук) реализуется перенос «небесное тело – свет, излучаемый небесным телом».

Актуализатором эстетического значения может выступать и гипербола, основанная на преувеличении того или иного признака предмета. Так, семантический признак ‘голод’ в поэзии Ю. Шевчука актуализируется гиперболой *Здесь взрывают коров, здесь калеки на завтрак, здесь сироты на ужин.*

Метаморфоза, образование которой во многом схоже с метафорой, по мнению некоторых ученых, является одним из видов метафоры. На семантическом уровне метаморфоза связана с изменением предмета и приобретением ранее не свойственных ему признаков: *Дождь в луче фонарей // Становится жидким огнем* (И. Кормильцев).

Оксюмороном называется «соединение несоединимого», т.е. объединение в общую синтаксическую конструкцию единиц с противоположными значениями с целью актуализации значения, имеющего эстетическую природу. Так, в конструкции *Вечер кричал мне тишиной* (Ю. Шевчук) наблюдается усиление семантического признака ‘тишина’.

В отдельных случаях в поэтическом контексте присутствует информация интертекстуального характера – цитаты и имена собственные, способствующие актуализации эстетического значения слова. Так, интертекстуальный элемент *спящая красавица* (Ю. Шевчук) актуализирует семантические признаки слова *Родина* ‘является вялой (бездейственной)’, ‘является пассивной’ и под. Введение в поэтический контекст имени Герда предполагает выдвигание на первый план периферийной семы слова *любовь* ‘романтическая’ (ср.: *Мы умирали – девочка и гений // Но не спасли любовь замерзшей Герде* (Ю. Шевчук)).

Распространенным в поэтической речи является явление конвергенции: в этом случае актуализаторы эстетического значения не выступают в чистом виде, а вступают в комбинаторные отношения с другими тропами. Так, в стихотворении Ю. Шевчука «Ленинград» наблюдается взаимодействие субъектной и предикатной метафор, для поэта *Ленинград – Дон перекалеченный*: субъектная метафора выражена номинативом (слово *Дон* по отношению к названию города), предикатная метафора *Дон перекалеченный* выражена сочетанием существительного и причастия), ср. также: *Город стреляет в ночь дробью огней* (В. Цой). В данном случае образная семантика лексемы *город* формируется за счет двух метафор – предикатной (*Город стреляет*) и субъектной, выраженной генитивной конструкцией (*дробью огней*). Распространенными видами конвергенции являются совмещения предикатной метафоры и сравнения (*Утром ночь догорает как звезда* (В. Цой); *Вечер застыл темной водой* (Ю. Шевчук)), метафоры, сравнения и гиперболы (*Двадцать лет я смотрю в календарь, // И все эти годы в календаре зима // И метель не дает нам уснуть, // Не дает нам допеть до конца // Словно паралитическим газом // Наполнены наши сердца* (А. Васильев)), предикатной и субъектной метафоры (*Повернулась к нам задом старушка Луна, // Под глазом ее след от чьей-то ноги* (Ю. Шевчук)), двух предикатных метафор (*Распухшая*

ночь сдавила виски (Ю. Шевчук)), метонимии и метафоры (*Мне страна ворковала о сыновней любви* (Ю. Шевчук)).

Одним из важнейших актуализаторов эстетического значения слова является контекст. Так, в контексте *В моем доме не видно стены* (В. Цой) лексема *дом* за счет контекстуального окружения наполняется эстетическими смыслами ‘темнота’, ‘мрак’. Образ осени в контексте *с каждым осенним днем приближается стужа* (Д. Умецкий) включает семантический признак ‘холодный’ благодаря наличию в контексте слова *стужа*.

В поэтическом тексте слова могут приобретать статус антонимов. Контекстуальные антонимы способны актуализировать новый эстетический смысл. Так, за счет контекстуальных антонимов *змея – волк, любовь – измена* (ср.: *Кругом глухие стены // А в ней сошлись змея и волк, // И между ними то любовь, а то измена* (А. Васильев)) релевантным становится семантический признак ‘борьба’.

Иногда для придания произведению образности поэты прибегают к трансформации общеязыковых и созданию окказиональных фразеологических сочетаний. К примеру, в контексте *убить ночь* наблюдается трансформация фразеологизма *убить время*. Примером окказионального фразеологического выражения может послужить микроконтекст *Смерть стоит того, чтобы жить* (В. Цой).

Исследование семантических преобразований лексических единиц в текстах рок-поэзии показало, что образная семантика слова обуславливается в ряде случаев контекстуальным окружением. В дальнейшем могут рассматриваться эстетически значимые лексеммы, связанные с религиозным мировоззрением поэтов русского рока, с психологическим портретом человека. Перспективным, на наш взгляд, является также сравнение философских взглядов и психологических характеристик молодого поколения различных эпох и стран в отдельно взятых литературных течениях. Осуществленный в данной работе анализ

показал целесообразность исследования эстетического потенциала языковых единиц в художественном тексте и позволил выявить оригинальность мышления и манеры письма современных авторов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев С. С. Заметки к будущей классификации типов символа / С. С. Аверинцев // Проблемы изучения культурного наследия. — М. : Наука, 1985. — С. 297—303.
2. Аверинцев С. С. Поэты / С. С. Аверинцев. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. — 364 с. — (Язык. Семиотика. Культура).
3. Авксентьев Л. Г. Вербальні символи української мови : спроба типологічного опису / Л. Г. Авксентьев, М. І. Філон // А. А. Потебня – исследователь славянских взаимосвязей : Всесоюзная науч. конф. (Харьков, октябрь 1991 г.) : тезисы докл. — Х. : ХГУ, 1991. — Ч. 1. — С. 148—150.
4. Аврорин В. А. Проблемы изучения функциональной стороны языка (К вопросу о предмете социолингвистики) / В. А. Аврорин. — Л. : Наука, ЛО, 1975. — 276 с.
5. Азнаурова Э. С. Очерки по стилистике слова / Э. С. Азнаурова. — Ташкент : Фан, 1973. — 405 с.
6. Акопова А. А. Эстетический идеал и природа образа / А. А. Акопова. — Ереван : Гитутюн, 1994. — 223 с.
7. Аристотель. Риторика. Поэтика / Аристотель ; [пер. с древнегреч. О. П. Цыбенко, В. Г. Аппельрот]. — М. : Лабиринт, 2000. — 224 с. — (Классическая библиотека. Греческая классика).
8. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. В. Арнольд. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. — 444 с.
9. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка : Стилистика декодирования : учеб. пособие [для студ. пед. ин-тов по спец. «Иностранные языки»] / И. В. Арнольд. — М. : Просвещение, 1990. — 301 с.
10. Арнольд И. В. Лексическое варьирование в контексте контраста / И. В. Арнольд, Г. В. Андреева // Значение и его варьирование в тексте : сб. науч. тр. — Волгоград : ВГПИ, 1987. — С. 3—11.

11. Арустамова А. А. Альбом группы DDT «Метель августа» : особенности циклизации / А. А. Арустамова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 5. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — С. 50—58.

12. Арустамова А. А. Урбанистическое сознание и русская рок-поэзия 1980—1990 гг. : к специфике воплощения / А. А. Арустамова, С. Ю. Королева // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 3. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 84—92.

13. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры : сборник. — М. : Прогресс, 1990. — С. 5—32.

14. Арутюнова Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры / Н. Д. Арутюнова // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1978. — Т. 37. — № 4. — С. 333—343.

15. Арутюнова Н. Д. Языковая метафора (Синтаксис и лексика) / Н. Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика : сб. статей. — М. : Наука, 1979. — С. 147—173.

16. Атлас А. З. О внетекстовых семантических связях поэтического текста / А. З. Атлас // Семантика и прагматика единиц языка в тексте : межвузов. сб. науч. тр. — Л. : ЛГПИ, 1988. — С. 18—26.

17. Ахманова О. С. Основные направления лингвистического структурализма : Материалы к курсам языкознания / О. С. Ахманова. — М. : Изд-во Московского ун-та, 1955. — 35 с.

18. Ахманова О. С. Очерки по общей и русской лексикологии / О. С. Ахманова. — М. : Учпедгиз, 1957. — 295 с.

19. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. — М. : Ком Книга, 2005. — 576 с.

20. Байковский К. Ю. Традиционность символики в песне группы DDT «На небе вороны» / К. Ю. Байковский // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 2. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. — С. 146—151.

21. Бакина М. А. Эволюция поэтической речи XIX—XX вв. Перифраза. Сравнение / М. А. Бакина, Е. А. Некрасова. — М. : Наука, 1986. — 191 с.

22. Банникова И. А. Об изменении смыслового объема поэтического слова и роли стилистического контекста / И. А. Банникова // Лексикологические основы стилистики. — Л. : ЛГПИ, 1973. — С. 23—31.

23. Барулин В. С. Российский человек в XX веке. Потери и обретения себя / В. С. Барулин. — СПб. : Алетейя, 2000. — 431 с.

24. Базилая Н. А. Метафора в поэзии Сергея Есенина / Н. А. Базилая // Слово в русской советской поэзии. — М. : Наука, 1975. — С. 234—246.

25. Базилая Н. А. Семасиологический анализ бинарных метафорических словосочетаний / Н. А. Базилая. — Тбилиси : Изд-во Тбил. ун-та, 1971. — 78 с.

26. Бауэр В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин ; [пер. с нем. Г. И. Гаева]. — М. : Крон-Пресс, 1998. — 512 с. — (Академия).

27. Бахтин М. М. Слово в поэзии и в прозе / М. М. Бахтин // Вопр. литературы, 1972. — № 6. — С. 54—85.

28. Бахтин М. М. Человек в мире слова / М. М. Бахтин. — М. : Изд-во Российского открытого ун-та, 1995. — 140 с.

29. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин М. : Искусство, 1986. — 444, [1] с.

30. Башук А. И. Ключевые концепты поэтической картины мира Н. Гумилева в метафорическом осмыслении: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / Башук Алла Ивановна. — К., 2002. — 204 с.

31. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. / Андрей Белый. — М. : Искусство, 1994. — (История эстетики в памятниках и документах).

Т. 2. — 1994. — 571 с.

32. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. — М. : Республика, 1994. — 528 с. — (Мыслители XX века).
33. Бережкова М. С. Семантика поэтического текста и подтекст / М. С. Бережкова // Исследования по семантике : межвуз. науч. сб. — Уфа : Изд-во Башкирского гос. ун-та, 1984. — С. 141—145.
34. Берест Т. М. Семантика художнього слова в поезії 80-90-х років XX століття (на матеріалі творів молодих українських авторів): дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Берест Тетяна Миколаївна. — Х., 1999. — 199 с.
35. Белехова Л. І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі : лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії) / Л. І. Белехова. — К. : Айлант, 2002. — 367 с.
36. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Ганс Бидерманн ; [пер. с нем. И. С. Свенцицкая]. — М. : Республика, 1996. — 336 с.
37. Блинова О. И. Мотивированность слова и функциональный аспект / О. И. Блинова // Русское слово в языке и речи: сб. науч. тр. — Кемерово: Издательство Кемеровского ун-та, 1976. — С. 16—21.
38. Борисова М. Б. Еще раз об «общей образности», «упаковочном материале» и их отражении в словаре писателя / М. Б. Борисова // Вопр. стилистики, 1973. — Вып. 6. — С. 89—108.
39. Бразговская Е. Е. Интерпретация художественного текста как текста культуры / Е. Е. Бразговская // Словесность и современность : материалы науч. конф. (Пермь, 23—24 ноября 2000 г.). — Ч. 1 : Литературоведение. — Пермь : Изд-во ПРИПИТ, 2000. — С. 162—169.
40. Брысина Е. В. Народный мир в зеркале сравнения / Е. В. Брысина // Русский язык в школе. — 2004. — № 1. — С. 92—95.
41. Бублейник Л. В. Поэтическое слово Иосифа Бродского / Л. В. Бублейник. — Львов : Сполом, 2006. — 168 с.
42. Будагов Р. А. Очерки по языкознанию / Р. А. Будагов. — М.: Изд-во АН СССР, 1953. — 280 с.

43. Будагов Р. А. Писатели о языке и язык писателей / Р. А. Будагов. — М.: Изд-во МГУ, 1984. — 280 с.
44. Бутырин К. М. Проблема поэтического символа в русском литературоведении (XIX—XX вв.) / К. М. Бутырин // Исследования по поэтике и стилистике : сб. статей. — Л.: Наука, ЛО, 1972. — С. 248—260.
45. Вальран В. Н. Ленинградский андеграунд : живопись, фотография, рок-музыка / В. Н. Вальран — СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2003. — 79 с. — (Петербургские исторические записки; Вып. 5).
46. Варналис К. Эстетика – критика / Костас Варналис ; [пер. с греч. Ф. Х. Кессиди и Т. В. Кокурина]. — М. : Изд. иностр. лит., 1961. — 258 с.
47. Васейко Ю. С. Структурно-функціональні параметри вертикального контексту художнього твору : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Ю. С. Васейко. — К., 2004. — 20 с.
48. Васильева Л. Л. Рок-музыка як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Васильева Лариса Леонідівна. — К., 2004. — 199 с.
49. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — М. : Высш. шк., 1989. — 404, [2] с. — (КЛН: Классика лит. науки).
50. Виноградов В. В. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. Избранные труды. — Т. 5 : О языке художественной прозы. — М. : Наука, 1980. — С. 3—41.
51. Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. Избранные труды. — Т. 2 : Поэтика русской литературы. — М. : Наука, 1976. — С. 367—459.
52. Виноградов В. В. О художественной прозе / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. Избранные труды. — Т. 5 : О языке художественной прозы. — М. : Наука, 1980. — С. 56—284.

53. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. — М. : Гослитиздат, 1959. — 654 с.
54. Виноградов В. В. Основные типы лексических значений слова / В. В. Виноградов // Вопр. языкознания. — 1953. — № 5. — С. 3—29.
55. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. — М. : Изд-во АН СССР, 1963. — 254 с.
56. Винокур Г. О. Об изучении языка литературных произведений / Г. О. Винокур // Винокур Г. О. О языке художественной литературы. — М. : Высш. шк., 1991. — С. 32—62.
57. Винокур Г. О. Понятие поэтического языка / Г. О. Винокур // Винокур Г. О. О языке художественной литературы. — М.: Высш. шк., 1991. — С. 24—31.
58. Винокур Г. О. Поэзия и наука / Г. О. Винокур // Винокур Г. О. Собрание трудов. Введение в изучение филологических наук. — М.: Лабиринт, 2000. — С. 94—103. — (Классика отечественной гуманитарной мысли).
59. Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Г. О. Винокур. — М. : Наука, 1990. — 452 с.
60. Вольф Е. М. Метафора и оценка / Е. М. Вольф // Метафора в языке и тексте : сб. статей. — М. : Наука, 1988. — С. 52—65.
61. Воронин Д. И. Когнитивно-языковое бессознательное и Образ мира (К вопросу о принципах построения картины мира в языке) / Д. И. Воронин // Слово. Символ. Текст: сб. науч. тр. — К. : Киевский нац. ун-т им. Тараса Шевченко, 2006. — С. 27—44.
62. Время колокольчиков : советская рок-поэзия [вступ. ст., сост. и дискография З. Стасов]. — М.: Искусство, 1990. — 127 с. — (Самодеятельный театр ; № 8).
63. Выготский Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский. — М. : Лабиринт, 1999. — 351 с. — (Философия риторики и риторика философии).

64. Гагаев П. А. Контекст отечественной классической литературы как историко-культурный феномен / П. А. Гагаев // Русский язык в школе. — 2006. — № 1. — С. 62—65.
65. Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое / В. Г. Гак // Метафора в языке и тексте: сб. статей. — М. : Наука, 1988. — С. 11—26.
66. Гальперин И. Р. Избранные труды / И. Р. Гальперин. — М. : Высш. шк., 2005. — 255 с.
67. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. — М. : Изд-во лит. на иностр. яз., 1958. — 459 с.
68. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка : учеб. [для студ. ин-тов и фак. иностр. яз.] / И. Р. Гальперин. — М. : Высш. шк., 1981. — 334 с.
69. Гаспаров Б. М. В поисках «другого» (Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов) / Б. М. Гаспаров // Московско-тартуская семиотическая школа : история, воспоминания, размышления. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. — С. 213—236.
70. Гвоздев А. Н. Очерки по стилистике русского языка / А. Н. Гвоздев. — М. : Просвещение, 1965. — 407 с.
71. Гей Н. К. Искусство слова. О художественности литературы / Н. К. Гей. — М. : Наука, 1967. — 364 с.
72. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. — М. : Наука, 1975. — 472 с.
73. Гельгардт Р. Р. Избранные статьи. Языкознание. Фольклористика / Р. Р. Гельгардт. — Калинин : КГПИ им. М. И. Калинина, 1966. — 533 с.
74. Голоюх Л. В. Порівняння як структурно-стилістичний компонент художнього тексту (на матеріалі сучасної української історичної прози): дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Голоюх Лариса Василівна. — К., 1996. — 225 с.

75. Голянич М. І. Внутрішня форма слова і художній текст / М. І. Голянич. — Коломия : Вік ; Івано-Франківськ : Плай, 1997. — 178 с.

76. Григорьев В. П. Новые словарные предприятия и идеи в области лингвистической поэтики / В. П. Григорьев // Поэт и слово. Опыт словаря. — М. : Наука, 1973. — С. 15—92.

77. Григорьев В. П. Поэтика слова : на материале русской советской поэзии / В. П. Григорьев. — М. : Наука, 1979. — 343 с.

78. Григорьев В. П. Поэтический язык (ПЯ) как объект лингвистической поэтики / В. П. Григорьев // Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов : межвуз. темат. сб. — Калинин : Калинин. гос. ун-т, 1979. — С. 57—86.

79. Григорьев В. П. Словарь русской советской поэзии. Проспект. Образцы словарных статей. Инструктивные материалы / В. П. Григорьев. — М. : Наука, 1965. — 224 с.

80. Грицютенко І. Є. Естетична функція слова (в українській прозі 30—60-х років ХІХ ст.) / І. Є. Грицютенко. — Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1972. — 180 с.

81. Громов Н. И. Художественная литература как искусство слова / Н. И. Громов. — Л. : Общ-во по распространению политич. и науч. знаний РСФСР, ЛО, 1959. — 46 с.

82. Гроф С. Человек перед лицом смерти / Станислав Гроф, Джоан Хэлифакс ; [пер. с англ. А. И. Неклесс]. — М. : Изд-во Трансперсонального Института, 1996 ; К. : Air Land, 1996. — 244 с. — (Тексты трансперсональной психологии).

83. Гулыга Е. В. Грамматическо-лексические поля в современном немецком языке / Е. В. Гулыга, Е. И. Шендельс. — М. : Просвещение, 1969. — 184 с.

84. Гуревич П. С. Человек как объект социально-философского анализа / П. С. Гуревич // Проблема человека в западной философии : сб. пер. с англ., нем., фр. — М. : Прогресс, 1988. — С. 504—518.

85. Гучинская Н. О. Семантическое преобразование языковых единиц в художественном тексте (Проблема языковых и поэтических тропов) / Н. О. Гучинская // Семантика и прагматика единиц языка в тексте : межвуз. сб. науч. тр. — Л. : ЛГПИ, 1988. — С. 3—10.

86. Гюббенет И. В. К вопросу о «глобальном» вертикальном контексте / И. В. Гюббенет // Вопр. языкознания. — 1980. — № 6. — С. 97—102.

87. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : Современное написание : в 4 т. / В. И. Даль. — М. : ООО «Издательство АСТ» : ООО «Издательство Астрель», 2003— .—

Т. 1 : А — З. — 2003. — XXVI, 1158 с.

88. Диденко Т. А. Рок-музыка: истоки и традиции / Т. А. Диденко // Русский язык за рубежом. — 1989. — № 1. — С. 8—15.

89. Дольская О. А. Метафора «Дома» в семиотической модели европейской культуры: дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Дольская Ольга Алексеевна. — Х., 2003. — 192 с.

90. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия : проблемы и пути изучения / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия : текст и контекст: сб. науч. тр. — Вып. 2. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. — С. 31—45.

91. Доманский Ю. В. Циклизация в русском роке / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия : текст и контекст: сб. науч. тр. — Вып. 3. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 99—122.

92. Донецких Л. И. Реализация эстетических возможностей имен прилагательных в тексте художественных произведений / Л. И. Донецких. — Кишинев : Штиинца, 1980. — 160 с.

93. Донецких Л. И. Эстетические функции слова / Л. И. Донецких. — Кишинев : Штиинца, 1982. — 154 с.

94. Дряпіка В. І. Розкриваючи світ джазу, рок і поп-музики : книга для вчителя / В. І. Дряпіка. — К. : ТРЕЛАКС, Кіровоград, 1997. — 184 с.

95. Дядищева-Росовецька Ю. Б. Слово в поетичних контекстах Тараса Шевченка : усно-традиційні витoki: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Ю. Б. Дядищева-Росовецька. — К., 2000. — 16 с.

96. Ермилова Е. В. Метафоризация мира в поэзии XX века / Е. В. Ермилова // Контекст 1976 : лит.-теорет. исследование. — М.: Наука, 1977. — С. 160—177.

97. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1961. — 519 с.

98. Єщенко Т. А. Метафора в українській поезії 90х рр. ХХ ст. : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Єщенко Тетяна Анатоліївна. — Донецьк, 2001. — 337 с.

99. Жайворонок В. В. Проблема концептуальної картини світу та мовного її відображення / В. В. Жайворонок // Культура народів Причорномор'я. — 2002. — № 32. — С. 51—53.

100. Жданов О. К. Метонимия как средство обогащения словарного состава современного французского языка : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.05 “Романские языки” / О. К. Жданов. — М., 1989. — 16 с.

101. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Избранные труды / В. М. Жирмунский. — Л. : Наука, ЛО, 1977. — 407 с.

102. Загоровская О. В. Эстетическая функция языка в соотношении с его основными функциями / О. В. Загоровская // Коммуникативная и поэтическая функции художественного текста : сб. — Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. — С. 3—8.

103. Загоровская О. В. Эстетические функции языка и эстетическая значимость слова в художественном тексте (на материале цикла стихотворений А. Блока «Снежная маска») : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : 10.02.01 “Русский язык” / О. В. Загоровская. — Воронеж, 1977. — 20 с.

104. Золян С. Т. О соотношениях языкового и поэтического смыслов / С. Т. Золян. — Ереван : Изд-во Ерев. ун-та, 1985. — 121 с.

105. Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л. В. Зубова. — М. : Новое литературное обозрение, 2000. — 432 с. — (Новое литературное обозрение «Научная библиотека», серия : 2000, вып. 23).

106. Иванов Д. И. Особенности семантики образа-символа «мать» в русской рок-поэзии / Д. И. Иванов // Поэтика и лингвистика : материалы Междунар. науч. конф., посв. 100-летию со дня рожд. Р. Р. Гельгардта (Тверь, 16—19 октября 2006 г.). — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2006. — С. 72—73.

107. Иванюк Б. П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования) / Б. П. Иванюк. — Черновцы : Рута, 1998. — 252 с.

108. Ивлева Т. Г. Анализ одного рок-стихотворения: Вячеслав Бутусов «Чистый бес» (альбом «Чужая земля») / Т. Г. Ивлева // Русская рок-поэзия : текст и контекст: сб. науч. тр. — Вып. 3. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 178—183.

109. Ивлева Т. Г. Вода, в которой плывет *Nautilus Pompilius* / Т. Г. Ивлева // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 4. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 126—131.

110. Иеромонах Григорий. «Правда всегда одна», но она не здесь, или Что видно из «Наутилуса» / Иеромонах Григорий // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 4. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 114—125.

111. Иеромонах Григорий. «Утро Полины» : одна композиция «Наутилуса» в ее духовном контексте / Иеромонах Григорий // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 5. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — С. 112—118.

112. Кант И. Собрание сочинений : в 8 т. / Иммануил Кант. — М. : ЧОРО, 1994— .—

Т. 5 : Критика способности суждения. — 1994. — 420 с.

113. Капрусова М. Н. К вопросу о вариантах функционирования модернистской традиции в русской рок-поэзии / М. Н. Капрусова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 4. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 178—186.

114. Каралаш Н. Г. Життєвий світ людини та переживання нею стану самотності як предмет філософського аналізу: дис. ... канд. філос. наук : 09.00.09 / Каралаш Наталія Григорівна. — Чернівці, 1999. — 166 с.

115. Керлот Х. Э. Словарь символов / Хуан Эдуардо Керлот. — М. : REFL-book, 1994. — 603 с.

116. Ковалев В. П. Языковые выразительные средства русской художественной прозы / В. П. Ковалев. — К. : Вища шк., Голов. изд-во, 1981. — 184 с.

117. Ковалевская Е. Г. Слово в языке и речи / Е. Г. Ковалевская // Лингвистические основы аспекта школьной программы «Развитие речи» : сб. науч. трудов. — Л. : ЛГПИ, 1979. — С. 28—54.

118. Ковтун Л. С. Соотношение эстетического и логического компонентов в лексической номинации / Л. С. Ковтун // Языковая номинация : общие вопросы. — М. : Наука, 1977. — С. 207—229.

119. Ковтунова И. И. Поэтическая речь как форма коммуникации / И. И. Ковтунова // Вопр. языкознания. — 1984. — № 1. — С. 3—12.

120. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис / И. И. Ковтунова. — М. : Наука, 1986. — 206 с.

121. Кожевникова Н. А. Об обратимости тропов / Н. А. Кожевникова // Лингвистика и поэтика : сб. статей. — М. : Наука, 1979. — С. 215—224.

122. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века / Н. А. Кожевникова. — М. : Наука, 1986. — 253 с.

123. Кожин А. Н. Язык художественной литературы как эстетически стимулируемая форма существования литературного языка / А. Н. Кожин // Структура и функционирование поэтического текста : очерки лингвистической поэтики. — М. : Наука, 1985. — С. 10—37.

124. Кожина М. Н. О необходимости расширения объекта лингвистических исследований / М. Н. Кожина // Вопр. стилистики. — Вып. 5. — Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1972. — С. 84—94.

125. Кожина М. Н. Стилистика русского языка : учеб. пособие [для студ. фак. рус. яз. и лит-ры пед. ин-тов] / М. Н. Кожина. — М. : Просвещение, 1977. — 223 с.

126. Козицкая Е. А. Субязыки и субкультуры русского рока / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 5. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — С. 169—189.

127. Козицкая Е. А. «Чужое» слово в поэтике русского рока / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 1. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1998. — С. 49—56.

128. Козловская Н. В. Окказиональная синтагматика в произведении В. Набокова «Другие берега» / Н. В. Козловская // Материалы XXVIII Межвуз. науч.-метод. конф. преподавателей и аспирантов (Санкт-Петербург, 15—22 марта 1999 г.). — Вып. 18 : Стилистика художественной речи. — СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1999. — С. 42—46.

129. Колшанский Г. В. Контекстная семантика / Г. В. Колшанский. — М. : Наука, 1980. — 149 с.

130. Компанеец В. В. Тема «дома» в русской прозе XX века / В. В. Компанеец // Природа и человек в русской литературе : материалы Всерос. науч. конф. — Волгоград : Изд-во Волгоград. гос. ун-та, 2000. — С. 79—89.

131. Коновалов М. А. Символический образ Стоунхенджа : различные уровни художественного обобщения / М. А. Коновалов // Семантика и

прагматика одиниць мови в тексті: міжвуз. зб. наук. тр. — Л. : ЛГПІ, 1988. — С. 88—94.

132. Константинова С. Л. Дірка від бублика як предмет «російської рокології» / С. Л. Константинова, А. В. Константинов // Російська рок-поетія : текст і контекст : зб. наук. тр. — Вип. 2. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. — С. 12—19.

133. Кормильцев І. Рок-поетія в російській культурі: виникнення, існування, еволюція / Ілья Кормильцев, Ольга Сузова // Російська рок-поетія : текст і контекст : зб. наук. тр. — Вип. 1. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1998. — С. 5—33.

134. Корнеева Е. В. Система мотивів в альбомі групи «Nautilus Pompilius» «Яблокітай» / Е. В. Корнеева // Російська рок-поетія : текст і контекст : зб. наук. тр. — Вип. 4. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 132—137.

135. Космеда Т. А. Аксиологічні аспекти паралінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки / Т. А. Космеда. — Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2000. — 350 с.

136. Кочерган М. П. Слово і контекст : лексична сполучуваність і значення слова / М. П. Кочерган. — Львів : Вища шк., 1980. — 183 с.

137. Кретов П. В. Пізнавальне значення символу в контексті філософського дискурсу культури / П. В. Кретов // Знак. Символ. Образ : матеріали Міжвуз. наук.-практ. семінару з проблем сучасної семіотики. — Вип. 5. — Черкаси : Черкаський держ. ун-т ім. Богдана Хмельницького, 2000. — С. 34—41.

138. Крылова Н. В. Літературні ремінісценції в «петербурзьких» текстах Юрія Шевчука / Н. В. Крылова, В. А. Михайлова В. А. // Російська рок-поетія : текст і контекст : зб. наук. тр. — Вип. 2. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. — С. 138—146.

139. Кузнецов А. На второй мировой поэзии... / Александр Кузнецов // Золотое десятилетие рок-поэзии: поэзия. — М. : Молодая гвардия, 1992. — С. 3—9. — (Б-чка альм. «Поэзия»).

140. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. — Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1999. — 267 с.

141. Кузьмина Н. А. К основаниям реконструкции индивидуальной поэтической картины мира (на материале творчества Юрия Левитанского) / Н. А. Кузьмина // Язык. Человек. Картина мира. — Ч. 1 : Лингвоантропологические и философские очерки (на материале русского языка). — Омск : ОмГУ, 2000. — С. 119—131.

142. Кузьмина Н. А. Поэтическое слово Александра Блока / Н. А. Кузьмина // Вопр. стилистики. — Вып. 20. — Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1985. — С. 88—101.

143. Куликова И. С. Эстетическое значение слова и контекст / И. С. Куликова // Лингвистические основы аспекта школьной программы «Развитие речи» : сб. науч. трудов. — Л. : ЛГПИ, 1979. — С. 73—78.

144. Купина Н. А. Слово в контексте художественной речи / Н. А. Купина // Слово в системных отношениях на разных уровнях языка : сб. науч. тр. — Свердловск : Изд-во Свердл. пед. ин-та, 1984. — С. 3—12.

145. Купина Н. А. Сущность и возникновение метафоры (на материале современной русской и украинской поэзии) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / Н. А. Купина. — Воронеж, 1969. — 16 с.

146. Кураев А. Церковь и рок-музыка / Андрей Кураев. — Мариуполь : Рената, 2004. — 104 с. — (Серия «Беседы с богословом» ; Вып. 3).

147. Кухаренко В. А. Лингвистическое исследование английской художественной речи : учеб. Пособие / В. А. Кухаренко. — Одесса : Одесский гос. ун-т им. И. И. Мечникова, 1973. — 61 с.

148. Лазебник Ю. С. Від поетичного слова до поетичної мови / Ю. С. Лазебник // Мовознавство. — 1994. — № 1. — С. 40—46.

149. Лазебник Ю. С. Поэзия как модель мира : лингвистический аспект: дис. ... доктора филол. наук : 10.02.02 / Лазебник Юрий Станиславович. — К., 1996. — 334 с.

150. Ларин Б. А. О разновидностях художественной речи (Семантические этюды) / Б. А. Ларин // Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи. — Л. : Худож. лит-ра, ЛО, 1974. — С. 27—53.

151. Лашкевич А. И. Именные словосочетания со значением метафорического количества / А. И. Лашкевич. — Минск : Вышэйшая школа, 1985. — 142 с.

152. Лашкевич А. И. К истории вопроса о генитивных конструкциях с метафорическим компонентом / А. И. Лашкевич // Исследования по общественным и гуманитарным наукам : сб. науч. тр. — Гомель : Гомельский гос. ун-т, 1969. — С. 103—105.

153. Лексина А. В. Танатология в русском роке / А. В. Лексина // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 7. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. — С. 17—20.

154. Леонова М. В. Загальномовні і художні переносні значення слова у світлі концепції О. О. Потебні / М. В. Леонова, О. В. Халчанська // А. А. Потебня – исследователь славянских взаимосвязей : Всесоюзная науч. конф. (Харьков, октябрь 1991 г.) : тезисы докл. — Х. : ХГУ, 1991. — Ч. 1. — С. 102—103.

155. Леонтьев А. А. Слово в речевой деятельности. Некоторые проблемы общей теории речевой деятельности / А. А. Леонтьев. — М. : Наука, 1965. — 245 с.

156. Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. Ярцева В. Н.]. — М. : Сов. энцикл., 1990. — 685 с.

157. Лисенко Н. О. Метафора і символ у поетичному ідіостилі Тодося Осьмачки: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Лисенко Наталя Олександрівна. – Х., 2003. – 191 с.

158. Лисюченко Е. В. Структура и стилистика метафоры в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / Лисюченко Елена Васильевна. – К., 1998. – 165 с.

159. Лобур Н. В. Антропометрична метафора у мовній картині світу : типологічна модель (на матеріалах української і чеської мов): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01, 10.02.03 “Українська мова”, “Слов’янські мови”/ Н. В. Лобур. — Львів, 1997. — 22 с.

160. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений : в 10 т. / М. В. Ломоносов. — М.—Л. : Изд-во АН СССР, 1952—. —

Т. 7 : Труды по филологии. 1739—1758 гг. — 1952. — 995 с.

161. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. — М. : Искусство, 1976. — 367 с.

162. Лосев А. Ф. Эстетика природы : природа и ее стилевые функции у Р. Роллана / А. Ф. Лосев, М. А. Тахо-Годи. — К. : Collegium, 1998. — 242 с.

163. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии : Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки, рецензии, выступления / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство-СПБ, 1996. — 848 с.

164. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства / Ю. М. Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.

165. Манакин В. Н. Семантические преобразования слов в художественном тексте (на материале произведений А. П. Чехова): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / В. Н. Манакин. — К., 1984. — 24 с.

166. Манакин В. М. Фактори семантичних перетворень слів у мовленні / В. М. Манакин // Мовознавство. — 1988. — № 6. — С. 11—18.

167. Маркелова О. А. Тема родины в поэзии Ю. Шевчука / О. А. Маркелова // Русская рок-поэзия : текст и контекст: сб. науч. тр. — Вып. 3. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 19—26.

168. Маркелова О. А. «Я не знаю, как жить, если смерть станет вдруг невозможна...» : двоимирие и время в альбоме Ю. Шевчука «Мир Номер Ноль» / О. А. Маркелова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 5. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — С. 59—69.

169. Маркова Т. Н. Ключевые слова в повестях В. Маканина / Т. Н. Маркова // Русская речь. — 2006. — № 2. — С. 17—29.

170. Маслова В. А. Филологический анализ поэтического текста / В. А. Маслова. — Минск: Белорусский республиканский фонд фундаментальных исследований, 1999. — 207 с.

171. Меденникова О. И. Реферат как один из видов творческой деятельности школьников / О. И. Меденникова // Словесность и современность : материалы науч. конф. (Пермь, 23—24 ноября 2000 г.). — Ч. 1 : Литературоведение. — Пермь : Изд-во ПРИПИТ, 2000. — С. 227—235.

172. Мигирин В. Н. Язык как система категорий отображения / В. Н. Мигирин. — Кишинев : Штиинца, 1978. — 237 с.

173. Милюгина Е. Г. «Вавилон – это состоянье ума...» : миропонимание русских рок-поэтов в контексте романтической традиции / Е. Г. Милюгина // Русская рок-поэзия : текст и контекст: сб. науч. тр. — Вып. 4. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 167—173.

174. Милюгина Е. Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления / Е. Г. Милюгина // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 2. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. — С. 62—70.

175. Михайлова В. А. Тема поэта и поэзии в творчестве Юрия Шевчука / В. А. Михайлова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 4. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 109—113.

176. Михайлова В. А. Пушкинские реминисценции в петербургских текстах Юрия Шевчука / В. А. Михайлова, Т. Н. Михайлова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 3. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 11—18.

177. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика / Ян Мукаржовский. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. — 480 с. — (Язык).

178. М'яснянкiна Л. I. Порiвняння в iдiостилi М. О.Шолохова : функцiонально-семантичний i прагматичний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. фiлол. наук : спец. 10.02.02 «Росiйська мова» / Л. I. М'яснянкiна. — Х., 2002. — 17 с.

179. Нежданова Н. К. Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов / Н. К. Нежданова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 4. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 15—22.

180. Нежданова Н. К. «Крест» и «звезда» Виктора Цоя / Н. К. Нежданова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 5. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — С. 142—151.

181. Нежданова Н. К. Некоторые особенности хронотопа в текстах песен группы «Nautilus Pompilius» / Н. К. Нежданова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 3. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 193—199.

182. Нежданова Н. К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70-80-х годов / Н. К. Нежданова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 1. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1998. — С. 33—49.

183. Нежданова Н. К. Современная русская поэзия: пути развития : учеб. пособие / Н. К. Нежданова. — Курган : Изд-во Курганского гос. ун-та, 2000. — 91 с.

184. Некрасова Е. А. Сравнения общеязыкового типа в аспекте сопоставительного анализа художественных идиолектов / Е. А. Некрасова // Лингвистика и поэтика : сб. статей. — М. : Наука, 1979. — С. 225—237.

185. Нестерук С. М. Естетичні функції символів у творчості Павла Загребельного: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська мова” / С. М. Нестерук. — Кіровоград, 2001. — 19 с.

186. Нефедов И. В. Рок-поэзия и категория определенности-неопределенности : лексико-грамматический аспект / И. В. Нефедов // Парадигмы: сб. статей мол. филологов. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. — С. 63—70.

187. Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения / М. В. Никитин. — М. : Высш. шк., 1988. — 165, [3] с. — (Б-ка филолога).

188. Никитина Е. Э. Мотив барокко «Жизнь есть сон» в русской рок-поэзии / Е. Э. Никитина // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр.— Вып. 4. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 161—166.

189. Никитина О. Э. Русский рок : к проблеме научной дефиниции / О. Э. Никитина // Парадигмы: сб. статей мол. филологов. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. — С. 46—54.

190. Новиков Л. А. Семантика русского языка: учеб. пособие [для филол. спец. ун-тов] / Л. А. Новиков. — М. : Высш. шк., 1982. — 272 с.

191. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. — М. : Едиториал УРСС, 2003. — 301 с.

192. Одинцов В. В. Стилистика текста / В. В. Одинцов. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — 263 с.

193. Ожегов С. И. Словарь русского языка : Около 53 000 слов / С. И. Ожегов. — М. : ОНИКС 21 век, 2005. — 896 с.

194. Ортони Э. Роль сходства в уподоблении и метафоре / Э. Ортони ; [пер. с англ. В.В.Туровский] // Теория метафоры : сборник. — М. : Прогресс, 1990. — С. 219—235.

195. Откидач В. М. Рок-музыка і світовий художній процес / В. М. Откидач. — Х. : Харк. держ. акад. кул-ри, 2005. — 294 с.
196. Очерки истории языка русской поэзии XX века : опыты описания идиостилей / [В. В. Виноградова, М. Л. Гаспаров, И. И. Ковтунова и др.]. — М. : Наследие, 1995. — 558 с.
197. Очерки истории языка русской поэзии XX века : поэтический язык и идиостиль : общие вопросы. Звуковая организация текста / [В. П. Григорьев, И. И. Ковтунова, О. Г. Ревзина и др.]. — М. : Наука, 1990. — 300, [3] с.
198. Паперный З. С. О художественном образе / З. С. Паперный. — М. : Госполитиздат, 1961. — 72 с. — (Попул. б-чка по эстетике).
199. Паперный З. С. Поэтический образ у Маяковского / З. С. Паперный. — М. : Изд-во АН СССР, 1961. — 444 с.
200. Пахаренко В. Короткий нарис практичної поетики / Василь Пахаренко // Українська мова та література. — 2001. — № 40. — С. 9—16.
201. Перцова И. В. Семантические преобразования слов в поэзии И. А. Бродского: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / Перцова Инна Васильевна. — Кировоград, 2001. — 179 с.
202. Петрова С. А. Альбом В. Цоя «45» как литературный цикл / С. А. Петрова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 7. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. — С. 81—94.
203. Пешковский А. М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы / А. М. Пешковский // *Arg poetica* : сб. статей. — Вып. 1. — М. : Изд-во ГАХН, 1927. — С. 29—68.
204. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Я. Поляков. — М. : Сов. писатель, 1978. — 448 с.
205. Попова З. Д. Поэтическая стилистика как предмет изучения / З. Д. Попова // Поэтическая стилистика : сб. статей. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. — С. 3—7.

206. Попова З. Д. Лексическая система языка : (Внутренняя организация, категориальный аппарат и приемы изучения) : учеб. пособие / З. Д. Попова, И. А. Стернин. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. — 148 с.

207. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике / А. А. Потебня. — М.: Учпедгиз, 1958— .—
Т. 1—2. — 1958. — 543 с.

208. Потебня А. А. Полное собрание трудов ; Мысль и язык / А. А. Потебня. — М. : Лабиринт, 1999. — 300 с. — (Классика отечественной гуманитарной мысли).

209. Пустовойт П. Г. Взаимоотношение слова и образа / П. Г. Пустовойт // Поэтическая стилистика : сб. статей. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. — С. 16—24.

210. Радке Э. Русская рок-музыка и ее функция в культурном советском пространстве : автореферат магистерской работы / Эвелин Радке // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 7. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. — С. 249—256.

211. Разумова И. А. Природа в поэтическом мире А. Прасолова / И. А. Разумова // Природа и человек в русской литературе : материалы Всерос. науч. конф. — Волгоград : Изд-во Волгоград. гос. ун-та, 2000. — С. 146—152.

212. Ревуцкий О. И. Филологический анализ художественного текста / О. И. Ревуцкий. — Минск: РИВШ, 2006. — 319 с.

213. Резчикова И. И. Типы лексико-семантической трансформации символа в поэтическом тексте / И. И. Резчикова // Филологические науки. — 2004. — № 4. — С. 58—66.

214. Рикер П. Конфликт интерпретаций : очерки о герменевтике / Поль Рикер. — М. : Academia-Центр, Медиум, 1995. — 414 с. — (Первые публикации в России).

215. Ройтберг Н. В. Діалогічна природа рок-твору : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури”/ Н. В. Ройтберг. — Донецьк, 2007. — 16 с.

216. Романовский А. В. Петербургский технократический урбанизм и рок-н-ролльная традиция : социальные и архетипические мотивы / А. В. Романовский // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 5. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — С. 206—214.

217. Рубцов Н. Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления / Н. Н. Рубцов. — М. : Наука, 1991. — 176 с. — (Общество и личность).

218. Русский семантический словарь : толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / [общ. ред. Н. Ю. Шведова ; авт.-сост. А. С. Белоусова]. — М. : Азбуковник, 1998.

Т. 1 : Слова указующие (местоимения) ; слова именующие : имена существительные (Все живое. Земля. Космос). — 1998. — XXV, 807 с.

219. Русский язык : энциклопедия / [гл. ред. Ф. П. Филин]. — М. : Сов. энцикл., 1979. — 431 с.

220. Рыньков Л. Н. Именные метафорические словосочетания в языке художественной литературы XIX века (послепушкинский период) / Л. Н. Рыньков. — Челябинск : Южно-Уральское кн. изд-во, 1975. — 184 с.

221. Садовски Я. Железная дорога в русской рок-поэзии перестройки и послесоветского времени (глазами поляка) / Якуб Садовски // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 4. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 29—35.

222. Селиванова Е. А. Когнитивная ономазиология / Е. А. Селиванова. — К.: Изд-во укр. фитосоциологич. центра, 2000. — 247 с.

223. Селіванова О. О. Субстантивні композити у російській та українській мовах (еквівалентність, ономазіологічна структура,

функціонування): дис. ... доктора філол. наук : 10.02.02 : 10.02.01 / Селіванова Олена Олександрівна. – Черкаси, 1997. – 298 с.

224. Семиотика : Антологія / [сост. и общ. ред. Ю. С. Степанов]. — М. : Академический Проект. — 702 с. — (Серия «Summa»).

225. Сергеева Е. В. Метафора и метафора-символ в поэтических циклах А. А. Блока : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / Е. В. Сергеева. — Л., 1990. — 15 с.

226. Сиротина В. А. Изменения семантической структуры слова в художественной речи / В. А. Сиротина // Вопр. семантики. — Вып. 5. — Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1972. — С. 49—67.

227. Славинский Я. К теории поэтического языка / Януш Славинский // Структурализм : «за» и «против» : сб. статей. — М. : Прогресс, 1975. — С. 256—276.

228. Славянская мифология : энциклопедический словарь / [отв. ред. Толстая С. М.]. — М. : Междунар. отношения, 2002. — 509 с.

229. Слива Т. В. Ассоциативно-семантическая группа как форма парадигматической организации лексики (на материале названий сезонов в русском языке): дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / Слива Татьяна Васильевна. – К., 2005. – 218 с.

230. Словарь русского языка: в 4 т. / [под ред. А. П. Евгеньевой]. — М. : Русский язык, 1999—. —

Т. 1: А—Й. — 1999. — 702 с.

231. Словарь русского языка: в 4 т. / [под ред. А. П. Евгеньевой]. — М. : Русский язык, 1999—. —

Т. 2: К—О. — 1999. — 736 с.

232. Словарь русского языка: в 4 т. / [под ред. А. П. Евгеньевой]. — М. : Русский язык, 1999—. —

Т. 3: П—Р. — 1999. — 752 с.

233. Словарь русского языка: в 4 т. / [под ред. А. П. Евгеньевой]. — М. : Русский язык, 1999—. —

Т. 4: С—Я. — 1999. — 800 с.

234. Слухай (Молотаева) Н. В. Символ в кругу смежных и близкородственных понятий / Н. В. Слухай (Молотаева) // Слово. Символ. Текст: сб. науч. тр. — К. : Киевский нац. ун-т им. Тараса Шевченко, 2006. — С. 172—183.

235. Слухай (Молотаева) Н. В. Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко / Н. В. Слухай (Молотаева). — К. : Укрспецмонтажпроект, 1995. — 486 с.

236. Слухай (Молотаева) Н. В. Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко (лингвосомиотический аспект): дис. ... доктора филол. наук : 10.02.02 : 10.02.01 / Слухай (Молотаева) Наталья Витальевна. — К., 1996. — 450 с.

237. Смирнов И. Rock'n'roll dead... (Рок-н-ролл мертв...) / Илья Смирнов. — Знание – сила. — 1991. — № 8. — С. 56—63.

238. Соколова Н. К. О специфике поэтического текста / Н. К. Соколова // Коммуникативная и поэтическая функции художественного текста : сб. — Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. — С. 8—13.

239. Соколова Н. К. Слово в русской лирике начала XX века: из опыта контекстологического анализа / Н. К. Соколова. — Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1980. — 160 с.

240. Сорока Т. В. Концепти «дім» і «родина» в російській, англійській та французькій мовній свідомості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.15 “Загальне мовознавство” / Т. В. Сорока. — Донецьк, 2006. — 20 с.

241. Софронова Л. А. Миф в культуре : человек – не-человек / Л. А. Софронова. — М. : Индрик, 2000. — 316 с. — (Библиотека Института славяноведения РАН).

242. Ставицька Л. О. Естетика слова у художній літературі 20—30 рр. ХХ ст. (Системно-функціональний аспект): дис. ... доктора філол. наук : 10.02.01 / Ставицька Леся Олексіївна. — К., 1996. — 308 с.
243. Степанов Ю. С. Французская стилистика : учеб. пособие [для ин-тов и фак. иностр. яз.] / Ю. С. Степанов. — М. : Высш. шк., 1965. — 355 с.
244. Степанченко И. И. Поэтический язык Сергея Есенина (анализ лексики) / И. И. Степанченко. — Х. : Харьк. гос. пед. ин-т, 1991. — 189 с.
245. Стефурак Р. І. Асоціативно-образний потенціал внутрішньої форми слова у поетичному тексті (на матеріалі української поезії 60-90 рр. ХХ ст.): дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Стефурак Роксолана Іванівна. — Івано-Франківськ, 2003. — 207 с.
246. Стилистика английского языка : учеб. [для студ. ин-тов и фак. иностр. яз.] / [А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихомерст и др.]. — К. : Высш. шк., 1991. — 271 с.
247. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / [под ред. М. Н. Кожинной]. — М. : Флинта : Наука, 2003. — 694 с.
248. Ступников Д. Символика чисел в творчестве Ю. Шевчука (Заметки к теме) : Отрывок из диссертации на тему «Традиционная и авторская символика в современной поэзии» (Юрий Кузнецов и рок-поэты) / Денис Ступников. — Режим доступа : <http://ddtworld.spb.ru/wbs/numerologiya.shtml>.
249. Сукаленко Н. И. Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира / Н. И. Сукаленко. — К. : Наук. думка, 1992. — 162 с.
250. Сыромля Н. Н. Языковые средства выражения символа (на материале поэзии русского символизма): дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / Сыромля Наталья Николаевна. — К., 2006. — 235 с.

251. Телия В. Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция / В. Н. Телия // Метафора в языке и тексте: сб. статей. — М. : Наука, 1988. — С. 26—52.

252. Телия В. Н. Семантика связанных значений слов и их сочетаемости / В. Н. Телия // Аспекты семантических исследований : сб. статей. — М. : Наука, 1980. — С. 250—319.

253. Тимошенко Ю. В. Метафора в структурі художньої свідомості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури”/ Ю. В. Тимошенко. — К., 2001. — 20 с.

254. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] : Электронная версия 4-томного словаря : Более 2 500 000 слов / [под ред. Д. Н. Ушакова]. — Электронные данные и прогр. — М. : ЭТС, 1999. — Электрон. опт. диск (CD-ROM) + 4 с. прил. — (Русская электронная книга ; Серия электронных книг «Русские словари»).

255. Толоконникова С. Ю. Мифологические антиномии в русской рок-поэзии / С. Ю. Толоконникова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 4. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 154—160.

256. Толоконникова С. Ю. Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма / С. Ю. Толоконникова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 2. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. — С. 55—62.

257. Толстой Н. И. Из опытов типологического исследования славянского словарного состава / Н. И. Толстой // Вопр. языкознания. — 1963. — № 1. — С. 29—45.

258. Томашевский Б. В. Русское стихосложение / Б. В. Томашевский. — Пб. : Метрика, 1923. — 160 с.

259. Тресиддер Дж. Словарь символов / Джек Тресиддер ; [пер. с англ. С. Палько]. — М.: Фаир-Пресс, 1999. — 444 с.

260. Трошина Н. Н. Семантическая связность и нормативность поэтического текста / Н. Н. Трошина // Структура и функционирование

поэтического текста : очерки лингвистической поэтики. — М. : Наука, 1985. — С. 115—160.

261. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка : статьи / Ю. Н. Тынянов. — М. : Сов. писатель, 1965. — 301 с.

262. Успенский Б. А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы / Б. А. Успенский // Московско-тартуская семиотическая школа : история, воспоминания, размышления. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. — С. 34—44.

263. Уфимцева А. А. Семантика слова / А. А. Уфимцева // Аспекты семантических исследований : сб. статей. — М. : Наука, 1980. — С. 5—80.

264. Фадеева Т. А. Слово в поэтической речи (На материале словоупотреблений В. А. Луговского) / Т. А. Фадеева // Лингвистические основы аспекта школьной программы «Развитие речи» : сб. науч. трудов. — Л. : ЛГПИ, 1979. — С. 78—88.

265. Федоров А. Б. А. Ларин как исследователь языка художественной литературы / Александр Федоров // Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи. — Л. : Худож. лит.-ра, ЛО, 1974. — С. 3—23.

266. Философская энциклопедия / [под ред. Ф. В. Константинова]. — М. : Сов. энцикл., 1970—. —

Т. 5 : Сигнальные системы — Яшты. — 1970. — 740 с.

267. Философский словарь / [авт.-сост. И. В. Андрущенко]. — К. : А.С.К., 2006. — 1053 с. — (Новые словари).

268. Философский энциклопедический словарь / [ред.-сост. Е. Ф. Губский]. — М. : ИНФРА-М, 2005. — 576 с. — (Библиотека словарей «ИНФРА-М»).

269. Флоря А. В. Об экспликации эстетического объекта // Материалы XXVIII Межвуз. науч.-метод. конф. преподавателей и аспирантов (Санкт-Петербург, 15—22 марта 1999 г.). — Вып. 18 : Стилистика художественной речи. — СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1999. — С. 3—7.

270. Франк С. Л. Сущность и ведущие мотивы русской философии / С. Л. Франк ; [пер. А. Г. Власкин, А. А. Ермичев] // Философские науки, 1990. — № 5. — С. 81—91.

271. Ханпира Эр. Оказиональность и оказионализмы / Эр. Ханпира // Стилистические исследования (на материале современного русского языка) : сб. статей. — М. : Наука, 1972. — С. 245—317.

272. Хижняк И. А. Парадоксы рок-музыки: мифы и реальность / И. А. Хижняк. — К. : Молодь, 1989. — 296 с.

273. Хижняк Л. Г. Об использовании внутренней формы слова в художественной речи (на материале произведений Н. С. Лескова) / Л. Г. Хижняк // Вопр. стилистики. — Вып. 7. — Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1974. — С. 144—150.

274. Цой В. Это сладкое слово – Камчатка / Виктор Цой. — М. : АНТАО, 2005. — 159 с.

275. Человек. Философско-энциклопедический словарь / [общ. ред. И. Т. Фролов]. — М. : Наука, 2000. — 516 с.

276. Черданцева Т. З. О многозначности слова / Т. З. Черданцева // Слово в грамматике и словаре : сб. статей. — М. : Наука, 1984. — С. 120—140.

277. Черемисина М. И. Сравнительные конструкции русского языка / М. И. Черемисина. — Новосибирск : Наука, СО, 1976. — 270 с.

278. Черкасова Е. Т. О метафорическом употреблении слов (по материалам произведений Л. Леонова и М. Шолохова) / Е. Т. Черкасова // Исследования по языку советских писателей : сб. статей. — М. : Изд-во АН СССР, 1959. — С. 5—89.

279. Чернухина И. Я. Общие особенности поэтического текста (Лирика) / И. Я. Чернухина. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1987. — 157, [1] с.

280. Чичинскайте Р. А. Преемственность поэтического слова в рамках лингвопоэтики / Р. А. Чичинскайте // Теоретические проблемы стилистики

текста : тезисы докладов. — Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1985. — С. 110—111.

281. Чудаков А. П. В. В. Виноградов и теория художественной речи начала XX века / А. П. Чудаков // Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. — М. : Наука, 1980. — С. 285—315.

282. Чумакова Ю. А. Концепция любви в поэтическом творчестве рок-музыкантов / Ю. А. Чумакова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 2. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. — С. 200—206.

283. Шадурский В. В. Русская рок-поэзия и художественный прием / В. В. Шадурский // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 6. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. — С. 123—129.

284. Шаравин А. В. «Природа города» в произведениях Ю. Трифонова, А. Битова, В. Маканина / А. В. Шаравин // Природа и человек в русской литературе : материалы Всерос. науч. конф. — Волгоград : Изд-во Волгоград. гос. ун-та, 2000. — С. 273—278.

285. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. — М. : АСТ, 2003. — 591 с.

286. Шекспир В. Полное собрание сочинений : в 10 т. / Вильям Шекспир. — М. : Лабиринт : Алконост, 1997— .—

Т. 10 : Сонеты и другие поэтические произведения. Статьи. — 1997. — 573 с.

287. Шеллинг Ф. Сочинения : в 2 т. / Фридрих Шеллинг ; [пер. с нем. М. И. Левина]. — М. : Мысль, 1987— .— (Философ. наследие ; т. 102).

Т. 1. — 1987.— 639 с.

288. Шендельс Е. И. Грамматическая метафора / Е. И. Шендельс // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. — 1972. — № 3 (69). — С. 48—57.

289. Шестакова Э. Г. Стихотворение К. Бальмонта «Я сбросил её с высоты...» в контексте проблемы конфликта интерпретаций / Э. Г. Шестакова // Поэтика и лингвистика : материалы Междунар. науч.

конф., посв. 100-летию со дня рожд. Р. Р. Гельгардта (Тверь, 16—19 октября 2006 г.). — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2006. — С. 62—64.

290. Шидер М. Язык русского рока (на материале песен Юрия Шевчука) / Михаэль Шидер // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 4. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 102—108.

291. Шкловский В. Б. Собрание сочинений : в 3 т. / В. Б. Шкловский. — М. : Худож. лит., 1974— .—

Т. 3 : О Маяковском. За и против. Достоевский. Из повестей о прозе. Тетива. — 1974. — 814 с.

292. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / Фридрих Шлегель. — М. : Искусство, 1983— .— (История эстетики в памятниках и документах).

Т. 1. — 1983. — 479 с.

293. Шмелев Д. Н. Слово и образ / Д. Н. Шмелев. — М. : Наука, 1964. — 120 с. — (АН СССР. Науч.-попул. серия. Ин-т рус. языка).

294. Шульская О. В. О символе в поэзии А. Межирова и Е. Винокура / О. В. Шульская // Лингвистика и поэтика : сб. статей. — М. : Наука, 1979. — М. : Наука, 1979. — С. 255—273.

295. Щур Г. С. Теории поля в лингвистике / Г. С. Щур. — М. : Наука, 1974. — 255 с. — (АН СССР. Ин-т языкознания).

296. Эйхенбаум Б. М. Карамзин / Б. М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии : сб. статей. — Л. : Худож. лит., ЛО, 1986. — С. 18—28.

297. Язикова Ю. С. Смысловая структура слова в семантико-стилистической системе М. Горького : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / Ю. С. Язикова. — Л., 1985. — 32 с.

298. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Роман Якобсон // Структурализм: «за» и «против» : сб. статей. — М. : Прогресс, 1975. — С. 193—230.

299. Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира : модели пространства, времени и восприятия / Е. С. Яковлева. — М. : Гнозис, 1994. — 343 с. — (Язык. Семиотика. Культура).

300. Якубинский Л. П. О звуках стихотворного языка // Якубинский Л. П. Язык и его функционирование : избранные работы / Л. П. Якубинский. — М. : Наука, 1986. — С. 163—176.

301. Яркова А. В. Мифопоэтика В. Цоя / А. В. Яркова // Русская рок-поэзия : текст и контекст : сб. науч. тр. — Вып. 2. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. — С. 116—122.

302. Cassirer E. An Essay On Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture / Ernst Cassirer. — New Haven: Yale University Press, 1945. — 237 p.

303. Dokulil M. Ke koncepci porovnávací charakteristikz slovanských jazyků v oblasti “tvořeni slov” / Martin Dokulil // Slovo a slovesnost. — 1963. — № 2. — S. 85—105.

304. Rosenthal M. I. Exploring poetry / M. I. Rosental, A. J. M. Smith. — N. Y. : Macmillan, 1955. — XLI, 758 p.

305. Scholes R. Elements of poetry / Robert Scholes. — N.Y. etc. : Oxford UP, 1969. — 86 p.

306. Winner E. The point of words: children’s understanding of metaphor and irony / Ellen Winner. — Camb., Mass. ; Lnd. : Harvard University Press, 1977. — IX, 212 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Бутусов-1997 : Nautilus Pompilius : Введение в Наутилусоведение / [сост. В. Пинич]. — М. : ТЕРРА, 1997. — 400 с.
2. Бутусов-2007 : Вячеслав Бутусов // Поэты русского рока : И. Кормильцев, В. Бутусов, Д. Умецкий, А. Могилевский, А. Лебедев, В. Шахрин, Н. Полева, М. Козырев, В. Самойлов, Г. Самойлов. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — С. 47—105.
3. Васильев : Александр Васильев // Поэты русского рока: Б. Гребенщиков, А. Гуницкий, А. Романов, М. Леонидов, Э. Шклярский, А. Васильев. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — С. 323—439.
4. Кормильцев : Атлантида. — Режим доступа : <http://www.nautilus.ru/albums/Atlantida.shtml>.
5. Кормильцев-1997 : Nautilus Pompilius : Введение в Наутилусоведение / [сост. В. Пинич]. — М. : ТЕРРА, 1997. — 400 с.
6. Умецкий-1997 : Nautilus Pompilius : Введение в Наутилусоведение / [сост. В. Пинич]. — М. : ТЕРРА, 1997. — 400 с.
7. Умецкий-2007 : Дмитрий Умецкий // Поэты русского рока: И. Кормильцев, В. Бутусов, Д. Умецкий, А. Могилевский, А. Лебедев, В. Шахрин, Н. Полева, М. Козырев, В. Самойлов, Г. Самойлов. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — С. 111—131.
8. Цой : Цой : Иллюстрированная история жизни и творчества Виктора Цоя и группы «Кино» / Виктор Цой. — М. : Изд-во АНТАО, 2005. — 400 с.
9. Шевчук : Сайт группы «ДДТ». — Режим доступа : <http://ddt-msk.org/site/>
10. Шевчук-2001 : DDT. Лучшие песни / Юрий Шевчук. — Одесса: Crazy horse, 2001. — 60 с.

11. Шевчук-2004 : Юрий Шевчук // Поэты русского рока: Ю. Шевчук, А. Башлачев, А. Чернецкий, С. Рыженко, А. Машнин. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — С. 13—175.