УДК 811.03

Т.А. Арсенова

КИНОФИЛЬМ КАК МОДЕЛЬ ХРОНОТОПА ПРОШЛОГО В ЛИРИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ БОРИСА РЫЖЕГО[1]

Рассматриваются ключевая для творчества Б. Рыжего проблема времени, «конструкты» времени в лирическом сознании поэта и формы их реализации в художественном мире, в частности, создаваемый по модели кинофильма хронотоп прошлого.

Ключевые слова: лирическая поэзия Бориса Рыжего, художественное время, лирическое сознание, хронотоп, память, «готовый предмет», кинофильм.

Определяя своеобразие литературы XX в., Д.С. Лихачев писал: «Литература сегодня пронизана ощущением изменяемости мира, ощущением времени. Это время имеет многообразные формы, и нет двух писателей, которые бы одинаково пользовались временем как художественным средством. Это завоевание многовекового развития литературы» [1. С. 244]. Представления о времени, пространстве, причинности, лежащие в основании любой художественной модели мира, чрезвычайно усложняются, когда мы говорим о литературе последнего рубежа веков, XX–XXI вв.

Творчество Б. Рыжего (1974–2001) занимает особое место в этом ряду в силу своего экзистенциального характера, сосредоточенности на осмыслении феномена времени и самой жизни. Лирическое переживание течения времени, чреватого смертью, оборачивается неотступным предчувствием смерти и побегом от настоящего в прошлое – эта яркая черта поэзии Рыжего неоднократно была замечена критиками. Исследователи творчества Б. Рыжего почти всегда отмечают ностальгическую, сопровождающуюся подчас горькой иронией, тональность его стихотворений: «тотальная ностальгия, мифологизация прошлого» [2. С. 175]; «Ностальгия по детству, по “простым человеческим радостям”, по тому укладу, который позже назовут “застойным”, звучит во многих стихотворениях Б. Рыжего» [3. С. 91]. В последние годы творчества (1999–2001) Рыжий-поэт почти не живет настоящим – он полностью погружен в воспоминания о детстве и юности, пришедшейся на конец 1980-х, при том что Рыжий в это время вовсе не «пожилой» поэт (как известно, он не дожил до 27 лет).

Важное, определяющее онтологию художественного мира поэта место *‘времени’* в его лирике, с одной стороны, связано с общим модусом художественности произведений Рыжего – элегическим, для которого характерно драматическое переживание времени [4. С. 302, 303; 5. С. 169]. С другой – попытки осмысления временны*х* проблем, вероятно, можно объяснить общечеловеческим стремлением к преодолению смерти. По словам М.М. Бахтина, «если бы человек не был смертен, эмоционально-волевой тон … протекания (времени. – *Т.А.*), этих – раньше и позже, еще и уже, теперь и тогда, всегда и никогда – и тяжесть и значительность звучащего ритма были бы погашены» [6. С. 10]. Как известно, время в сознании человека «устроено» принципиально иначе, нежели в природе. «Хотя человек, к сожалению, не властен над временем, расшатывающим любые порядки, – писал М. Мамардашвили, – однако то сознание … которое существует в особом режиме, позволяет это неминуемое расшатывание или склонение исправлять. В потоке времени мы все склоняемся. <…> А я подчеркиваю, что наряду с этим существует и выпрямление склонения <…> сознание есть выпрямление склонения» [7. С. 55, 56]. Наиболее явно это демонстрирует именно поэзия, формирующая отдельные индивидуально-авторские художественные миры – со своими временными и пространственными закономерностями, «непосредственно переживаемыми в чувственной форме» [8. С. 15]. В.И. Чередниченко пишет: «В пространственно-временных структурах, вырабатываемых как отдельным индивидом, так и тем или иным обществом, преломляется вся система их духовных представлений, вся сумма их духовного опыта. Те или иные изменения в системе пространственно-временных представлений прежде всего свидетельствуют о сдвигах в мироощущении, мировоззрении эпохи, о сдвигах, происходящих в культуре» [8. С. 7].

[1] Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

В нашем исследовании мы ориентированы на выявление и исследование некоего специфически «рыжевского» начала, иными словами того, что Е. Боратынский назвал «лица не общим выраженьем» (см. пассаж об этом у Б.О. Кормана: [9. С. 79].). Преломление характерной для Рыжего сосредоточенности на осмыслении временно*й* проблематики в формах, конструктах художественного времени позволяет, на наш взгляд, выявить специфические черты и целостную аксиологию его поэтического мира.

Авторы «Теории литературы» (М., 2004) отмечают, что долгое время категории времени и пространства в литературных произведениях рассматривались в отрыве друг от друга, однако для исследователя, ставящего целью выявление *определенной системы ценностей* того или иного автора, продуктивнее рассматривать *героя*, *время* и *пространство* во взаимосвязи, то есть как единую пространственно-временную структуру мира героя [10. С. 179, 180]. Действительно, анализ особого лирического *хронотопа* («взаимосвязи и взаимообусловленности (при доминировании временно*го* начала) временных и пространственных образов» [4. С. 287]) в поэтическом мире Рыжего[2] выводит нас и на особенности его субъектной организации, и на «раскладку» «точек зрения».

До сих пор категории героя, пространства и времени в поэзии Б. Рыжего чаще всего описывались по отдельности, вне их архитектонического единства. Отдельно рассматривался герой – с его яркой, бросающейся в глаза читателю, амбивалентностью, речеповеденческими «масками» поэта-хулигана, приблатненного, однако начитанного, пацана. Отдельное внимание уделялось маргинальному пространству промышленной городской периферии, специфическому для поэзии в обыденном читательском понимании своими «спецухами, тюрьмами, общежитиями». Время же в стихах Рыжего рассматривалось, как правило, в плане изображения излета советской эпохи с характерной для нее материальной атрибутикой. Но остаются не исследованными глубинные слои времяпонимания, времяощущения Рыжего-поэта. Между тем в отношении изучения художественного времени не менее важно, по словам В.И. Чередниченко, «выявить взаимоотношения между непосредственно изображаемым (перцептуальный аспект) и авторской установкой, мировоззренческой позицией автора (концептуальный аспект)» [8. С. 21].

Поскольку в литературоведении до сих пор нет четкого определения термина «художественное время», оговорим заранее, что мы используем его в понимании В.И. Чередниченко, для которого «художественное время – психически переживаемое (ощущаемое, воспринимаемое, представляемое) время эстетически значимых событий, локализующихся в литературной действительности» [8. С. 15]. «Применительно к художественной литературе этот термин в строгом значении может употребляться как эквивалент терминам “событийное время”, или “сюжетное время”» [8. С. 17]. Понятие «художественного времени» включает в себя и перцептуальный, и концептуальный аспекты: «художественное время не сводится к воспроизведению тех или иных свойств физического времени, на него накладывает отпечаток мировоззрение автора, в том числе его представления о времени. Поэтому можно сказать, что художественное время не противопоставлено концептуальному, оно само концептуально» [12. С. 257].

«Анализ (оценка) времени и временны*х* отношений выражает позицию автора или персонажа и принимает в произведении самые разнообразные формы – от пространных рассуждений на тему времени … до образных характеристик времени» [8. С. 17], которые мы и рассматриваем в данной работе.

Пытаясь совладать с необратимым ходом личной истории, лирическое сознание Рыжего допускает различные парадоксы, метаморфозы времени. В данном случае нашему анализу «подвергаются те или иные суждения автора (персонажа) по проблеме времени» [8. С. 21]. Например: «Но отыщется нужное слово, / но забродит осадок на дне, / время вспять повернется, и снова…» [13. С. 250]; «Можно годы вернуть, возвратить человека / и любовь, да чего там, еще не конец» [13. С. 265]; «…и мне показалось тогда, / что и время, возможно, должно соскочить со спирали» [13. С. 273]; «время встало и стоит, / а листва летит» [13. С. 269] и т. д.

Парадоксы хода времени в свою очередь обеспечивают усложнение структуры художественного времени. Так, например, выделенный нами в поэзии Рыжего мотив посмертного возвращения поэта [14] берет корни из представления о времени жизни как о цикле, вечном возрождении: «Я верю, мы живем по кругу, / не умираем никогда. / И остается, остается / мне ждать, дыханье затая: / вот он допьет и улыбнется. // И повторится жизнь моя» [13. С. 244][3].

---

[2] Так, по словам Ю. Казарина, в 1996–1998 гг. Б. Рыжий «вырабатывает генеральную установку на прозаизацию стиха, которая выражалась в наличии в тексте таких категорий, как сюжет … герой … деталь … точный хронотоп» [11. С. 701].

[3] См. также целиком стихотворения «Так я понял, ты дочь моя, а не мать…» [13. С. 250, 251], «Я тебе привезу из Голландии Lego…» [13. С. 265], «Положив на плечи автоматы…» [15. С. 158].

«По наблюдениям О. Дозморова, – пишет Ю. Казарин, – отношение Бориса к миру складывалось из его понимания трагического триединства “Рай” – “Ад” – “Потерянный Рай”: “Рай” – это счастливое прошлое, детство, всеобщая взаимная любовь, мир прекрасный, противоречивый и родной; “Ад” – это настоящее, это любовь и страх за ближних своих, это сначала игра в трагедию, в горькую комедию, романтизация неромантического <…>; “Потерянный рай” – это будущее: смерть, воскрешение[4] и возвращение в Детство, назад (или вперед? по кругу?) в “Рай”» [16. С. 111]. Таким образом, Рыжий вырабатывает свою философию времени, реализованную в творчестве, где «тот или иной порядок событий, а также то или иное нарушение этого порядка (временны*е* инверсии) … всегда имеют глубокий эстетический смысл» [8. С. 21]. Будущее, по Рыжему, включает в себя не только (не столько) смерть, сколько возможность возвращения в прошлое, в Детство, то есть временные слои «прошлое» и «будущее» сходятся, оказываются одним и тем же этапом в круговороте времени, в котором, однако, они не повторяют друг друга (поэтому вышеприведенную триаду можно модифицировать: Рай – Ад – Рай').

С проблемой времени связана и проблема памяти, основу процессов которой составляет сенсорное отображение времени [8. С. 10, 11]. В этом плане ряд стихотворений Рыжего демонстрирует выраженный в различных вариантах феномен сохранения, некой «консервации» времени прошлого. Функции вполне материальной сохранности времени подчас перенимает конкретное пространство (родного двора героя или парка культуры, где он раньше бывал), наполненное материальными знаками ушедшей эпохи: «Мир не меняется – о тень – тут все как было: / дома хрущевские, большие тополя…» [13. С. 160, 161]; «через пять или шесть остановок / въедем в восьмидесятые годы: / слева – фабрики, справа – заводы…» [13. С. 277]. Подобные топосы памяти, «замершего времени» становятся потенциальным залогом возвращения лирического героя в былое, в годы юности.

Одной из индивидуальных образных характеристик времени у Рыжего, репрезентирующей модель существования прошлого в лирическом сознании поэта, выступает *кинофильм*. По мнению А.К. Жолковского, «…поэт имеет некоторый единый взгляд на мир и выражает его в своих произведениях, различия между которыми, так сказать, чисто внешние – это просто разные переводы одного и того же комплекса идей на язык вещей» [17. С. 213]. «Кинообразы» в стихотворениях Рыжего чаще всего играют роль облаченной в «вещественную оболочку» идеи времени и пространственно-временной «точки зрения» лирического субъекта. Такие оптико-вспомогательные «кинообразы» можно назвать, используя термин А.К. Жолковского, «готовыми предметами»[5]. «Кинолента» отвечает стремлению героя вернуть прошлое, прокрутить время, как пленку, назад и пережить то, что происходило раньше, например: «Отмотай-ка жизнь мою назад…» [13. С. 269], «И когда бы пленку прокрутили / мы назад, увидела бы ты…» [13. С. 260] и др.

Прошлая жизнь лирического героя, совсем иная, нежели современная, часто сравнивается с кинофильмом, который закончился:

Все это было так давно,
что складываются детали
в иное целое одно,
как будто в страшном кинозале
полнометражное кино
за три минуты показали… [13. С. 160]

В другом стихотворении на фоне обыкновенного советского двора, как на кинофоне, возникает образ мальчика в шортах, то есть лирического героя в детстве:

[4] Судя по контексту, Ю. Казарин употребляет этот религиозный концепт (здесь и цитатой раньше) в обыденном, не глобально религиозном (христианско-православном) смысле, а, вероятно, как синоним к концепту «возвращение».

[5] «Понятие готового предмета … основано на представлении о вещах и конкретных ситуациях как о своего рода словах искусства», – пишет А.К. Жолковский. Вещи же в свою очередь «используются художником для того, чтобы “одеть плотью” некоторый набор функций, вытекающих в конечном счете из темы произведения. При этом ‘обмен функций на вещь’ удачен в том случае, если эти функции относятся к числу ее основных, конститутивных свойств. Особенно ясно это видно на примере машин, то есть, искусственных вещей, имеющих определенное назначение и выполняющих его неукоснительно» [17. С. 211, 212].

Россия – старое кино.
О чем ни вспомнишь, все равно
на заднем плане ветераны
сидят, играют в домино.

Когда я выпью и умру –
сирень качнется на ветру,
и навсегда исчезнет мальчик
бегущий в шортах по двору.

А седобровый ветеран
засунет сладости в карман:
куда – подумает – девался?
А я ушел на первый план [18. С. 46].

Здесь не просто узколокальный миф «“завешанного штанами” хрущобного двора, где в пацанских играх и в доминошных ветеранских посиделках еще сохраняется советская героика» [19. С. 224], а шире – «советский миф», который «становится особенно осязаемым» [2. С. 176]. В немалой степени это происходит за счет особой «объемной» организации лирического времени, которое обладает кинематографическими характеристиками. Здесь есть «задний план» – общий, статичный фон, неотъемлемая часть простой советской жизни (целостной, подобно кинофильму); есть «первый план», на который герою удается перейти после смерти. Кинематографическая метафора в этом стихотворении («а я ушел на первый план») насыщена разными смыслами: это не только пространственно-оптическое перемещение героя, связанное со «слоистой» организацией художественного времени, но и переход на иной уровень культурной значимости, значимости надвременной. После смерти герой («автогерой»[6]) Рыжего попадает в фокус (на первый план): смерть делает поэта поэтом, как говорится, «настоящим»[7], а потому бессмертным.

Смена эпохи в жизни страны и ее сограждан может изображаться у Рыжего и как смена одного фильма другим:

Включили новое кино,
и началась иная пьянка.
Но все равно, но все равно
то там, то здесь звучит «Таганка».
Что Ариосто или Дант!
Я человек того покроя,
я твой навеки арестант[8],
и все такое, все такое [13. С. 237].

Конфликт героя и времени в данном стихотворении связан «с неприятием ценностей нового времени, прежде всего – стремления к обогащению, не совместимого с поэтической натурой <…> “Новое” кино не устраивает поэта» [22. С. 15]. Упоминаемая в стихотворении песня «Таганка» – если говорить словами Рыжего, «мотив, знакомый с детства», – суть один из символов минувшей эпохи, но тюремные коннотации в процитированном тексте, кажется, появляются не только в связи с этой песней. Вполне возможна и такая трактовка: лирический герой, верный прежним ценностям, – навеки арестант «зоны» прошлого («человек того покроя»), он закрыт (заперт) для будущего, о чем, впрочем, не сожалеет. Такая противопоставленность «мощного», актуального для героя былого будущему про-

[6] См. употребление данного окказионального термина самим Рыжим: «Свердловск (прошу прощения за старославянизм) – это и есть поэзия, Свердловск – лирическое пространство в семь-восемь, не менее, четверостиший с автогероем» [20. С. 472].

[7] См., напр., слова Н. Коляды в заметке о Б. Рыжем: «Стихи русского поэта странным образом хорошеют после его смерти» [21] и «поэтическое обещание» самого Рыжего: «А когда после смерти я стану прекрасным поэтом…» [13. С. 210].

[8] Строки из припева песни В. Высоцкого: «Таганка, зачем сгубила ты меня, / Таганка, я твой навеки арестант».

является еще в одном, близком по времени создания, тексте: «И бесконечность прошлого, высвеченного тускло, / очень мешает грядущему обрести размах». В стихотворении, приведенном ниже, «медийные» образы, играющие роль знаков прошлого, – «старая музыка», «кино», «репродуктор» – сконцентрированы в топосе парка культуры:

Где обрывается память, начинается старая фильма,
играет старая музыка какую-то дребедень.
Дождь прошел в парке отдыха, и не передать, как сильно
благоухает сирень в этот весенний день.

Сесть на трамвай 10-й, выйти, пройти под аркой
сталинской: все как было, было давным-давно.
Здесь меня брали за руку, тут поднимали на руки,
в открытом кинотеатре показывали кино.

Про те же самые чувства показывало искусство,
про этот самый парк отдыха, про мальчика на руках.
И бесконечность прошлого, высвеченного тускло,
очень мешает грядущему обрести размах.

От ностальгии или сдуру и спьяну можно
подняться превыше сосен, до самого неба на
колесе обозренья, но понять невозможно:
то ли войны еще не было, то ли была война.

Все в черно-белом цвете, ходят с мамами дети,
плохой репродуктор что-то победоносно поет.
Как долго я жил на свете, как переносил все эти
сердцебиенья, слезы, и даже наоборот [13. С. 238].

В данном тексте не один образ кино – их несколько, здесь «кино в кино» и «кино о кино». Во-первых, есть «старая фильма», которая в первой строке разводится с памятью. Можно предположить, что под начинающейся фильмой подразумевается невольное воспроизведение картин прошлого в воображении лирического героя. Сам «запуск» этих картин, переключение сознания происходит, когда он попадает (или представляет, что попадает) в пространственный локус своего детства. Кино, фильма суть все, что «было» и сохранилось (не исчезло бесследно), а память – то, что смог сохранить человек. Фильма, в отличие от памяти, начинает прокручиваться в сознании героя уже независимо от его желания погрузиться в былое (ср.: «Я помню все, хоть многое забыл…» [13. С. 229]) и этим самым подтверждает тот факт, что прошлое никуда не уходит, а остается и существует параллельно настоящему, даже если мы его не помним («Вспомним все, что помним и забыли…» [13. С. 260]).

Во-вторых, кино, ставшее в советские годы самым массовым видом искусства, выполняет здесь функцию знака минувшей эпохи: внутри «старой фильмы» – воспоминаний о детстве – лирическому герою приходит на память кинофильм, который когда-то он видел в открытом кинотеатре парка. И это кино представляло советские реалии времени, окружавшие его, то есть героя-мальчика, *в формах самой реальности*: «Про те же самые чувства показывало искусство, / про этот самый парк отдыха, *про мальчика* на руках», оно отражало как зеркало, буквально. И здесь не так уж важно, что мальчик в кино – не собственно лирический герой в детстве, потому что любой мальчик из кинофильма становится тождественен лирическому герою, «мне»[9].

[9] Своеобразного «двойника» лирического героя Рыжего можно увидеть и в образе его маленького сына из «Роттердамского дневника» поэта: «Проехав несколько остановок на 10-м трамвае, мы прошли под аркой сталинского ампира, и я, уловив знакомый запах сирени, услышал знакомую музыку. <…> Я первым делом повел сына на “чертово колесо” – подняться до самых облаков. Потом мы были в комнате смеха, катались на автодроме, прогуливались, и меня все это время не покидало чувство, что вот-вот что-то должно случиться – скорее хорошее, чем дурное. Домой мы шли пешком. Я понял, что Тоша ожидал чего-то другого, и купил ему диск с новы-

«Старая фильма», захватившая сознание героя, подобна своеобразному коридору из зеркал, где в одном временном слое отражается другой, прошлый, – и так до бесконечности, до того состояния, которое у Рыжего выражается словами: «понять невозможно: то ли войны еще не было, то ли была война». Область прошлого концентрируется, углубляется и расширяется, набирает силу и затмевает в сознании героя зачатки будущего («мешает грядущему обрести размах»). Таким образом, пространство данного парка – хронотоп такого же замершего времени, как и двор с ветеранами, – приобретает еще более сложную, зеркальную, структуру[10]. В финальных строках «Как долго я жил на свете, как переносил все эти / сердцебиенья, слезы, *и даже наоборот*» – выражено усложнение представлений о времени в сознании героя, своеобразный «перепутаж» времен. Лирический герой «жил» (прошедшее время глагола) и переносил *то самое*, что есть *наоборот* (обратно, противоположно) сердцебиенью и слезам, то есть, можем мы предположить, саму смерть как момент небытия. Жизненный путь уже словно бы *пройден* героем, и смерть его уже *была*. Иными словами, *сейчас* как точка зрения лирического героя – это некий «векторный нуль, за которым не стоит конкретная реальность» [24. С. 99].

Итак, появление в лирике Рыжего различных кинообразов (кинофильм, кинотеатр, кинопленка, первый и задний планы) является результатом метафорического овнешления процессов памяти лирического героя, визуализации изначально невизуальных процессов. Как писал В. Набоков, «высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя» [25. С. 21]. Оптика времени в поэзии Рыжего нередко опосредуется некими «предметами» (в этом ряду можно также назвать образы *окна* и *фотографии*), определяющими точку зрения *видящего* субъекта, субъекта памяти и сознания. Общность указанных образов очевидна: каждый из них есть по своей сути некая рамка, отсекающая то, что не должно попасть «в кадр», не представляет особой эстетической ценности. Кроме того, само наличие какого-либо «приспособления» для видения отделяет субъекта (в данном случае – лирического героя) от видимого им, субъект как бы теряет свои активно-субъектные функции и превращается в зрителя, в одно «воспринимающее сознание». Кино в отличие, например, от театра создает *иллюзию* причастности этому «здесь» и «сейчас», зритель все-таки остается зрителем, сторонним наблюдателем, хотя и отрешается от реальной действительности – впадает в «какое-то особое состояние». Просмотр кинофильма можно назвать искусственно встраиваемым в общий ход времени (жизни) героя сюжетом. Так, например, герой стихотворения «Я вышел из кино – а снег уже лежит…» [13. С. 107] за просмотром фильма «выпадает» из общего течения жизни, а возвращаясь обратно «в строй», с удивлением замечает преображение окружающего мира.

Личностно ценный хронотоп прошлого существует в лирическом сознании Рыжего по модели кинофильма: это потенциально повторимый участок времени с определенными границами (начало и конец), который существует параллельно реально протекающему времени и представляет некое «иное целое одно». Отличительная черта кино, запечатлевающего окружающие реалии в динамике, – его временная протяженность, что позволяет «зрителю», прокручивая киноленту памяти назад, погрузиться в события прошлого, непосредственно перед ним разворачивающиеся. Так реализуется один из ключевых мотивов лирики Рыжего – мотив возвращения, замыкающий временной цикл Рай – Ад – Рай'. При обозначенной выше раскладке точек зрения лирический герой способен объять взглядом не только собственное прошлое, детство и юность в их цельности и завершенности, но и себя в этом прошлом, себя как (уже) объективированного героя-мальчика. Память «формирует нетождество героя самому себе в каждый проживаемый и вспоминаемый момент времени» [26. С. 390], что в итоге созидает особый строй субъектной организации ряда стихотворений Рыжего.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лихачев Д.С. Художественное время в словесном произведении // Поэтика древнерусской литературы. Л.: Худож. лит., 1971. С. 232–244.
2. Машевский Алексей. Последний советский поэт: О стихах Бориса Рыжего // Новый мир. 2001. № 12. С. 174-178.
3. Барковская Н.В. «…Любящий сын поэзии русской» // Филологический класс. 2003. № 10. С. 90–93.

ми гонками. Мальчик сказал: “Я люблю тебя, папа”. Я взял его и понес на руках. Ничего не случилось, а только казалось, что вот-вот, вот сейчас…» [23. С. 431, 432].

[10] Кстати, Н.В. Барковская отмечает: «Зеркало часто выступает у него (Рыжего. – *Т.А.*) моделью поэтического пространства: впереди видится то же, что и позади. Своеобразный вариант зеркальности – память, воспоминания, оглядка, когда герой стремится увидеть себя и жизнь прошлыми – лучшими» [3. С. 91].

4. Поэтика: словарь актуал. терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Itrada, 2008.
5. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003.
6. Бахтин М.М. [Фрагмент первой главы] // Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 9-31.
7. Мамардашвили М. Как я понимаю философию… / сост. и предисл. Ю.П. Сенокосова. М.: Прогресс, 1990.
8. Чередниченко В.И. Типология временных отношений в лирике / ред. Н.К. Гей. Тбилиси: Мецниереба, 1986.
9. Корман Б.О. Некоторые предпосылки изучения образа автора в лирической поэзии: понимание лирики как системы // Б.О. Корман. Избранные труды. Теория литературы / ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков. Ижевск: Ин-т комп. исследований, 2006.
10. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. уч. заведений: в 2 т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. М.: Изд. центр «Академия», 2004.
11. Казарин Ю. Поэт Борис Рыжий. Постижение ужаса красоты // Б.Б. Рыжий. Оправдание жизни. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 521–814.
12. Юрасова Н.Г. Проблемы методологии анализа художественного времени // Вестн. Нижегор. ун-та им. Н.И. Лобачевского. Сер. Филология. Искусствоведение. 2008. № 3. С. 253-258.
13. Рыжий Б.Б. Оправдание жизни. Екатеринбург: У-Фактория, 2004.
14. Арсенова Т.А. «Если в прошлое, лучше трамваем…»: об одном стихотворении Бориса Рыжего // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 5: Национальные образы мира в региональной проекции / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010. С. 487-507.
15. Рыжий Б.Б. Стихи. СПб.: Пушкинский фонд, 2003.
16. Казарин Ю.В. Поэт Борис Рыжий: монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009.
17. Жолковский А.К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 209-239.
18. Рыжий Б.Б. И все такое…: стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 2000.
19. Славникова О. Из Свердловска с любовью // Новый мир. 2000. № 11. С. 220-225.
20. Рыжий Б.Б. Актуальная поэзия с Борисом Рыжим // Б.Б. Рыжий. Оправдание жизни. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 460-482.
21. Коляда Н. По есенинскому следу // Независимая газета. Кулиса. 2001. 18 мая.
22. Купина Н.А. Вербальные знаки уральской идентичности в поэзии Бориса Рыжего // Семантика и прагматика слова в художественном и публицистическом дискурсах / под ред. Н.С. Болотновой. Томск: Изд-во ЦНТИ, 2008. С. 7–18.
23. Рыжий Б.Б. Роттердамский дневник // Б.Б. Рыжий. Оправдание жизни. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 392-450.
24. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. М.: Высш. шк., 1979.
25. Набоков В. Отчаяние: роман. СПб.: ИД «Азбука-классика», 2009.
26. Созина Е.К. «Роман сознания» в русской автобиографической прозе XX в. (к постановке проблемы) // Искусство поэтики – искусство поэзии: к 70-летию И.В. Фоменко: сб. науч. тр. / Твер. гос. ун-т; редкол.: В.А. Миловидов (отв. ред.) и др.; Тверь: Лилия Принт, 2007. 385-399.

Поступила в редакцию 16.05.11

T.A. Arsenova

Motion Picture as a Model of the Chronotope of the Past in Boris Ryzhy's Lyric Consciousness

The article covers the key problem of time in works by B. Ryzhy, the time «constructs» in lyric consciousness of the poet and the forms of their realization in an imaginative world, particularly, the chronotope of the past created according to the motion picture model.

Keywords: lyric poetry by B. Ryzhy, imaginative time, lyric consciousness, chronotope, memory, «ready-made object», motion picture.

Арсенова Татьяна Анатольевна, соискатель
ГОУВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького»
620083, Россия, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51
E-mail: chelovekmira@mail.ru

Arsenova T.A., postgraduate
Ural State University
620083, Russia, Ekaterinburg, Lenina av., 51
E-mail: chelovekmira@mail.ru