

же персонаж, что и Главарь у Е. Айпина: это комиссары «в чертовой коже». Кожаный — выражение сатанинского начала, существо с железным характером, каменным сердцем, основным занятием которого является расстрел «контры» ради мировой революции. Как и Вожак у Е. Айпина, Кожаный «лает», а не разговаривает, используя в своей речи много бранных слов («Вы что, курвы, мать вашу! Глаза не продрали?.. Молчать!»).

В произведениях большинства региональных этнических писателей нет негативного отношения к христианской религии как таковой. Более того, происходит слияние двух систем представлений о мире в единое целое, хотя противоречия дают о себе знать. Характерны в этом плане произведения А. Тарханова, подчеркивающего биполярность своего творчества. Общеизвестны его строки, приобретшие «знаковое» значение: «Христианин я и язычник, Меня крестили в Иртыше. И по судьбе своеобразной Две веры у меня в душе». Как подмечает исследователь, языческий пласт в стихах А. Тарханова носит более скрытый, глубинный характер, в связи с чем православное начало раскрывается ярче, приобретая всеобъемлющий смысл: «Православие как бы наслаивается на язычество. Языческое преодолевается православным» [Каргаполов 2001: 50]. Такое восприятие христианства характерно для большинства региональных этнических писателей. Сходны их позиции и в восприятии и негативной оценке атеизма, который нередко уравнивается с большевизмом. Такая откровенная идеологическая проявленность, пропаганда определенной мировоззренческой системы во многом обусловлены характерными тенденциями современной прозы — стремлением публицистически открыто и тенденциозно заявлять свою позицию. Трансформация христианских мотивов в творчестве региональных писателей подчеркивает ориентацию на совместное сосуществование в рамках единой ценностной системы, обогащенной духовно-культурными достижениями каждого этноса.

Литература

1. Каргаполов Е. П. Тропа язычника: об языческих мотивах в творчестве Андрея Тарханова // «Я вижу мир иным»: О творчестве писателей и поэтов Ханты-Манс. авт. округа: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. М.М. Рябий. Ханты-Мансийск: ГУ-ИПП «Полиграфист», 2001. С. 50-71.
2. Локс К. Современная проза // Печать и революция. 1923. № 5. С. 84-85.
3. Ребель Г.М. «Пермское колдовство», или роман о парме Алексея Иванова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://arkada-ivanov.ru>
4. Роговер Е., Нестерова С. Творчество Еремея Айпина. Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007.

Н. К. Нежданова, г. Курган

ДВЕРЬ КАК КАТЕГОРИЯ ГРАНИЦЫ В РОК-ПОЭЗИИ

Граница — один из континуумов пространства. Она не всегда предстает как нечто очевидное и не всегда действительно жестко отделяет бытие данного объекта от его небытия. Любая граница как разделяет два предмета, так и является местом их соединения, то есть является порогом, находящимся между ними. Для того чтобы преодолеть этот порог (преграду), требуется определенное усилие. Между предметами, не имеющими друг к другу отношения, границы нет. Поэтому всякая граница диалектична (в гегелевском смысле этого слова), амбивалентна, соединяет в себе противоположные значения.

Через отношение к границам реализуется схема «человек-мир» (субъект-объект), характер восприятия пространства и т. д. Возможно, что отношение к границам есть универсальная категория описания культурных моделей. Граница, как предметная преграда, связанная с особыми состояниями лирического субъекта и объекта, отделяет два локуса, различных с точки зрения характеристики «статичное/динамичное». Хронотопические структуры — динамичное время лирического субъекта и перманентная статичность пространства объекта.

Реализация данной пространственно-временной модели осуществляется в той или иной мере во многих поэтических рок-текстах. Между локально-темпоральными образованиями существует граница, которая сама по себе становится предметом художественной рефлексии поэтов. Граница чаще всего осмысливается как преграда, но в ряде случаев выступает своеобразным проводником из пространства в пространство, от времени к времени.

Граница — это либо некое посредническое пространство, своего рода «тамбур», как серая полоса между чёрным и белым, как чистилище у католиков. Герой в процессе пересечения такой границы оказывается ни в первом, ни во втором мире, а между ними: он уже покинул первый, но еще не вошел во второй. Либо это тонкая черта, переступив которую можно сразу оказаться в ином пространстве, как резкая грань между чёрным и белым, как тонкая линия между раем и адом у православных христиан.

К числу наиболее частотных разновидностей границы можно отнести дверь. Архетипическими образами границы пространства являются окно и дверь. Именно дверь и окно способствуют преодолению ограниченности, так как объединяют замкнутый мир комнаты с разомкнутым внешним миром, являются посредническими, медиативными пространствами [Руднев 1997:137]. Реализация значений разграничения соединения зависит от состояния окна и двери: закрытые — разграничение, открытые — соединение. В роли прохода между внешним миром и внутренним пространством дома могут использоваться и окно, и дверь:

И теперь вы закрыли дверь,

Закрыли окна, но я все равно войду к вам [Кинчев 2001: 234].

Дверь — часть жилища, связанная с символикой границы и с семантикой входа и выхода. Дверь относится к границе жилого пространства, обеспечивая его связь с внешним миром и защиту от него. В славянской мифологии по ряду признаков дверь противопоставлена окну, что проявляется в обычае выносить покойника (или только «нечистого» покойника, колдуна) не через Дверь, а через окно (или специально проделанный проем в стене) [Виноградова, Толстая 1997: 5].

«Положительная» семантика двери находит параллель в ее христианской трактовке как входа в царствие небесное в эпитетах «Дверь Спасения», относящейся к Богородице («Радуйся, двери едина...») или Христу («единая Дверь Спасения»), а также в соответствующем оформлении Царских врат в храме.

Дверь — вещь особенная. Будучи феноменом перехода через границу, она связывает пространства вещей. Причем двояким образом: отпирая и запирая границу. Впуская, дверь открывает доступ к другим вещам, запирая, она охраняет их от посягательства. Дверь является дырой, а дыра — дверью. То есть для того чтобы дверь вообще имела место, необходимо разжатие структуры, простой акт ее впускающе-выпускающего раскрытия. Но, для того чтобы дыра стала дверью, должно быть выполнено еще одно условие — собственно сам акт перехода за, трансцензус. Иными словами, онтическое понятие двери как места раскрытия структуры должно быть дополнено ее онтологическим анализом как места перехода через границу. В этом переходе есть событие двери. Дверь способствует преодолению ограниченности, т.к. объединяет замкнутый мир комнаты, здания с разомкнутым внешним миром, является посредническим, «медиативным» пространством [Разинов 2007: 13].

И комнату смеха от камеры пыток

До сих пор отделяет дверь.

«Тоталитарный рэп» [Кинчев 2001: 159].

Если в тексте вербально не выражена сема «выход», то указание на размыкание границ все же присутствует:

Встань, встань в проеме двери,
Как медное изваянье,
Как бронзовое распятье.

Встань, встань в проеме двери.
«Золотое пятно» [Кормильцев 1997: 219].

Образ закрытой двери часто применяется рок-авторами как символ отчуждения, одиночества, ненужности лирического героя («Двери» [Макаревич 2001: 91]). Интересно, что традиционный выход через дверь несет либо бытовую нагрузку, либо оттенок разрыва, ухода в мир враждебный, в никуда:

Сколько было тех, кто шагнул за дверь
На моих глазах. Где они теперь?
«Черная метка» [Кинчев 2001: 116].

Герой-аутсайдер, один из наиболее распространенных типов лирического героя в рок-поэзии, оказывается либо в полном одиночестве, либо в узком кругу таких же отвергнутых и непонятых людей. Запертая дверь — это своего рода социальная граница между «своими» и «чужими», «сытыми» и «свободными», «поэтами» и «толпой».

Меня ждет на улице дождь.
Их ждет дома обед.
Закрой за мной дверь.
Я уйду.

«Закрой за мной дверь, я уйду» [Цой 2000: 218].

В других случаях закрытая дверь может обозначать препятствие на пути к желаемому, препятствие, которое нужно (и можно) преодолеть для достижения цели:

И, казалось, вот-вот
Заскрипят и откроются
Мертвые двери.
Я войду во вчера,
Я вернусь,
Словно с дальнего фронта домой.
«Посвящение В. Высоцкому» [Макаревич 2001: 119].

В то же время закрытая дверь может выполнять «защитительную» функцию, т.к. разграничивает уют и безопасность жилища и опасности внешнего мира.

Уют квартир чужого дома.
Тепло дверей, запертых на ключ.
«Ночные окна» [Кинчев 2001: 190].

У защитной функции двери есть и обратная сторона: дверь прячет от реальности, от Поставки:

Я сам из тех,
Кто спрятался за дверь.
Кто мог идти,
Но дальше не идет.
«Я сам из тех» [Никольский 2005: 103].

В процессе совершенствования функции охранения дверь постепенно приобретает ту оснастку, которая затем, эмансипируясь от собственно технической стороны дела, прочно входит в символику двери. Посаженная на поворотные петли, дверь становится воротами (от глагола «вращать»). Оснащенная всевозможными щеколдами, засовами и замками, она становится затвором (крепостью).

Я заколачиваю двери, отпускаю злых голодных псов
С цепей на волю —
Некуда деваться, нам остались только сбитые коленки...
«Стервенею» [Дягилева 2005: 3].

Закрытая дверь — препятствие не только для физических тел, но и для всего того, что представляет мир «задверья»: свет, звуки и т.д.:

А ты кидай свои слова в мою прорубь,
Ты кидай свои ножи в мои двери,
Свой горох кидай горстями в мои стены,
Свои зёрна в зараженную почву.
«Рижская» [Дягилева 2005: 31].

Не сложно догадаться, что все предложенные действия безрезультатны, ведь героиня недосыгаема, она за границей, за дверью, которую нельзя открыть.

В рамках христианской культуры обычно только главная дверь, освященная специальным ритуалом или же ориентированная в благоприятном направлении, является местом регламентированного перехода. Регламентированный переход обозначает чистое, непорочное, светлое, легкое перенесение. То есть при вторжении в сферу сакрального дверь оказывается скорее проводником, нежели препятствием. Дверь в сакральный мир обычно держится открытой. Она и образуется как простое раскрытие сокрытого — как откровение. Однако в исследуемом нами материале дверь в сакральный мир оказывается серьезным препятствием, порой даже непреодолимым:

Каждый третий не мертв и не жив,
Каждый пятый по подвигам зверь.
Не достроив и недолюбив,
Лбами долбим закрытую дверь.
Причитаем да долю клянем:
«Что нам делать, и кто виноват?»,
По пожару все пляшем с огнем,
Поджигая вокруг все подряд.
«Без креста» [Кинчев 2001: 133].

Открытая дверь в контексте современной русской рок-поэзии может выступать в своем классическом значении: надежда, ожидание:

Пора открывать дверь.
Пора зажигать свет.
Пора уходить прочь.
Пора.
«Пора» [Цой 2000: 98].

Хлопнуть дверью — то же самое, что открыть дверь пинком (формула бесцеремонного вторжения). Разница только в направлении движения. Пинок в дверь — не просто brutальное нарушение границы, ее символический взлом. Это, прежде всего, — демонстрация своего пренебрежения к задверью.

Мы выходим сами, а назад выводят,
А я желаю выйти, хлопнув дверью,
Как, нагрубив учительнице в школе,
Врубаешься в невиданную круть.

«Фонетический фон или слово про слова» [Дягилева 2005: 45].

Пересечение границы требует прав, которые либо получают (испрашивают), либо берут сами. Переступание через порог делает нас виновными. Несанкционированный вход может быть квалифицирован как административное (или какое-либо другое) нарушение, а взлом

— как уголовное преступление. Вот почему даже в открытую дверь ломятся или стучат. В преддверии герой сталкивается с областью запретов, ибо здесь царят нужда и любопытство. Замок, наложенный на дверь, а также прочие атрибуты ограниченного доступа — цепной пес, звонок и камеры слежения — конституируют дверь как привилегированный и вожделенный объект, а преддверие — как место объявления тайных желаний и явных запретов.

Ключевым моментом преддверного существования, таким образом, становится общение с замком или привратником [Разинов 2007: 21]. Итак, дверь сбывается в переходе, в частности в перешагивании через порог, который символизирует собой дискретную область границы. Перешагивание есть акт дискредитации порога (границы). Эмоционально-оценочными составляющими категории пространства можно считать ряд оппозиций, а также категории «граница» и «движение». Только в движении и пересечении границ удастся воплотить представление о гармонии. Граница, как один из континуумов пространства широко представлена как в классической литературе, так и в рок-поэзии. Концепт границы в рок-текстах чаще всего воплощается через образы окна, дверей, порога, сна, бреда и может быть репрезентирован лексемами «порог», «подоконник», «стекло» и т.д.. Важен тот факт, что рок-культура — это культура протеста, основанная на борьбе с системой и нацеленная на преодоление границ и разрушение рамок.

Литература

1. Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Словарь «Славянские древности» // Славяноведение. 1997. № 6. С. 3-7.
2. Дягилева Я. Стихи // Поэты русского рока. Т.3. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. С. 271-372.
3. Кинчев К. Солнцеворот. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. 415 с.
4. Макаревич А. Семь тысяч городов. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, ТРИЭН, 2001. 431 с.
5. Никольский К. Стихи // Поэты русского рока. Т.2. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. С. 85-107.
6. Разинов Ю.А. Дверь // *Mixtura verborum'* 2007: сила простых вещей : сб. ст. / под общ. ред. С.А. Лишаева. Самара: Самар. гуманитар. акад., 2007. С. 13-26.
7. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 242 с.
8. Цой В. Звезда по имени Солнце. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2000. 415 с.
9. NAUTILUS POMPILIUS: Введение в наутилусоведение. М.: ТЕРРА, 1997. 381 с.

И. А. Семенов, г. Тюмень

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ОКЕАНА В РОМАНЕ Л. М. ЛЕОНОВА «ДОРОГА НА ОКЕАН»

Роман Л. Леонова «Дорога на Океан» был написан в 1935 году. Позже, в 1960-х годах автор назвал это произведение «своим любимым детищем» [Бать 1960: 185], а еще через несколько лет в разных интервью он говорил: «Да, этот роман — вершина моей веры» [Овчаренко 2002: 71]. «Дорогу на Океан» я писал в момент возвышенного настроения, почти физического ощущения величия наших дел и устремлений» [Овчаренко 2002: 189]. «Роман «Дорога на Океан» я писал с редким подъемом. Это дорога в будущее, в мечту, к идеалу, к коммунизму. Океан я воспринимал многозначно, Океан с большой буквы» [Павловский 1998: 262]. По мнению В.И. Матушкиной, истоки «Дороги на Океан» лежат в идее, сформулированной героем более раннего романа «Вор», где говорится о «гордом просторе вселенского Океана» [Матушкина 2005: 71].