

УДК 821.161.1

UDC 821.161.1

МАСАЛОВ А.Е.

бакалавр, кафедра русской литературы XX-XXI веков
и истории зарубежной литературы, Орловский госу-
дарственный университет имени И.С. Тургенева
E-mail: uchkuduk202@gmail.com

MASALOV A.E.

Bachelor, department of Russian literature of XX-XXI
centuries and the history of foreign literature, Orel State
University
E-mail: uchkuduk202@gmail.com

МЕТАБОЛА АЛЕКСЕЯ ПАРЩИКОВА

ALEXEI PARSHCHIKOV'S METABOLA

В статье анализируется поэма А. Парщикова «Новогодние строчки» в рамках концепций К. Кедрова и М.Н. Эпштейна, исследуются отношения синкретизма, тождества явлений, образованных посредством метабола.

Ключевые слова: метареализм, метаметафора, метабола, синкретизм, тождество, А. Парщиков, К. Кедров, М.Н. Эпштейн.

In the article the author analyzes A. Parshchikov's poem «The New Year's lines» within the concepts of K. Kedrov and M.N. Epstein and studies the relations of syncretism, identity of the phenomena formed by means of metabola.

Keywords: metarealism, metametaphor, metabola, syncretism, identity, A. Parshchikov, K. Kedrov, M.N. Epstein.

В 1984 году в №1 журнала «Литературная учеба» было опубликовано одно из первых метареалистических произведений – поэма Алексея Парщикова «Новогодние строчки», сопроводительную статью к которой («Метаметафора Алексея Парщикова») написал известный к тому времени критик и поэт Константин Кедров, представивший на суд читателей апологию нового художественного образа – «метаметафоры»: «Такой метафоры раньше не было. Раньше все сравнивали. Поэт как солнце, или как река, или как трамвай. У Парщикова не сравнение, не уподобление. Он и есть все то, о чем пишет. Здесь нет дерева отдельно от земли, земли отдельно от неба, неба отдельно от космоса, космоса отдельно от человека. Это зрение человека вселенной. Это Метаметафора. Метаметафора отличается от метафоры как метagalactica от галактики» [3].

Подключившийся к разработке этой теории критик и литературовед Михаил Эпштейн предложил другой термин для обозначения перехода к восприятию «многомерной реальности»: «Новая поэзия ищет источник света в самом освещаемом предмете, раздвигая изнутри границы его реальности, раскрывая его одновременную и безусловную принадлежность разным мирам. Такой поэтический образ, в котором нет раздвоения на “реальное” и “иллюзорное”, “прямое” и “переносное”, но есть непрерывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность, мы, в отличие от метафоры, назовем метаболей (древнегреческое “перемещение”, “превращение”, “поворот”))» [16, с. 153].

Данная гипотеза изначально не была принята научной общественностью, о чем свидетельствует позиция В. Кулакова, считающего, что метареализм есть «оче-

редная попытка создания эзотерической, сакральной поэтической речи» [8, с. 227]. Однако такая позиция видится необъективной, так как адекватное понимание метареалистической поэзии возможно только при условии анализа именно метаметафорической, или метаболической специфики текстов.

Отсюда целью данной статьи является анализ образной системы поэмы А. Парщикова «Новогодние строчки», учитывающий теоретические взгляды обоих критиков, а также – выявление специфики реализации метаболей. Используя терминологию М.Н. Эпштейна и опираясь на его гипотезу о «третьем» тропе, под метаболей в рамках данной работы понимается такой тип тропа, в котором реализуются отношения синкретизма, тождества разнородных элементов, о чем также неоднократно писал и сам Алексей Парщиков [13, с. 28].

В первой части поэмы перед читателем предстают лирический герой, переодетый Дедом Морозом поэт, снегурочка со сточной буквы и «петух на цепочке», за «малую плату» обходящие «народы по ободку разомкнутого циферблата» [11]. Образ петуха, видимо, является реализованной метафорой, символом наступающего года, из чего следует, что поэма или написана в 1981 году¹, или события, легшие в ее основу, о которых упоминает Ю. Арабов [1], происходили именно тогда. Довольно конкретное обозначение хронотопа замыкается контаминацией метафор и метонимий, расширяющими иронический контекст кругового передвижения праздничной «бригады»: «народы» в значении рядовые обитатели предновогодних домов, но в то же время – представители разных этносов, живут в предчувствии и предвкушении приближающегося вместе со стрелка-

ми на «разомкнутом циферблате» застолья, в советской традиции, аннигилирующего время и разрывающего круг привычных смыслов. Не случайно поэтому, что основные образы в этой части обладают дискретностью:

лодка-сегмент отплывает и больше не держит окру-
гу. К Новому Году
часы выходят из корпуса, вися горшком по небос-
воду [11].

В контексте сложившейся традиции понимания метаболы² как синтеза всех способов «словопреобразования в едином метафорическом контексте<...> метафоры *через* метафору, метонимию и сравнение» [15, с. 65], можно говорить о том, что от контаминирующих тропов образная система переходит к метаболическому перебору, взаимопричастности. В центре этой картины оказывается образ «лодки-сегмента» (сегмент — плоская фигура, заключенная между дугой и ее хордой), разрывающий «округу», причем отплытие этой лодки то ли связано с перемещением персонажей, то ли является символом часов, на которых время приближается к двенадцати. Выходящие «из корпуса», они могут обозначать и их крупный план на экране телевизора, и разрушение непрерывного хода времени. Отсюда и сравнительная конструкция «вися горшком по небосводу», которая строится по принципу синтеза значений. С одной стороны, вьющиеся по небу подобно растению часы являются суггестивным описанием метареального хода времени, в котором разворачивается действие поэмы. Возможна и иная трактовка данного образа: «горшком по небосводу» могут быть рассыпаны звезды, в каком-то смысле напоминающие горошины, которые становятся, в таком случае, взаимопричастны часам на Спасской башне, отмеряющим метареальное время по движению звезд. Подобные многослойные ассоциации, по мнению П.А. Ковалева, и позволяют определить черты метареалистической поэтики А. Парщикова как «усложненную форму с не менее сложным содержанием, требующим от читателя чрезвычайных усилий для понимания» [7, с. 128].

Таким образом, в первых строках поэмы поэт использует образ окружности, который, вступая в метаболические отношения, символизирует и часы, и время, образуемое циклическими движениями людей и предметов, воспринимающихся уже как элементы метареальности, отраженной в тексте. Конкретная бытовая картина Нового года перерастает в абстрактную и наоборот.

На соединении конкретного и абстрактного, иронического и серьезного строится вся первая часть, причем создается этот синкретизм лирического описания как раз посредством метаболического тождества. Благодаря этому становится возможным сочетание различных образных деталей: уставших персонажей, меняющих «дары на три бутерброда горячих», шампанского, шелестящего «тополиной мерцающей благодатью». Особо примечателен здесь образ мешка, который «хочет отгад-

чика лик перенять». В данном случае специфика образования метаболы заключается в соединении внешнего облика мешка с обликом того, кто получит подарок. Именно поэтому на образном уровне текста выстраивается тождество этих объектов, а сам мешок оказывается изначально похожим «на петуха, на тебя, на меня».

На данный образ обращает внимание и К. Кедров, который пишет: ««Новогодние строчки» А. Парщикова — это мешок игрушек, высыпавшихся и заполняющих собой всю вселенную. Игрушки сотворены людьми, но в то же время они сами как люди. Мир игрушечный — это мир настоящий, ведь играют дети — будущее настоящего мира» [4]. Несмотря на патетичность и некоторую неточность интерпретации «общего контура» произведения, стоит обратить внимание на указание критиком тождества мира игрушек и космоса: первая часть поэмы кончается тем, что «из мешка вываливаются игрушки», и уже во второй части на этом простом факте строится модель синтеза бытового и вселенского:

Хватит кружить самому, передоверим игрушкам
всю беготню, их огласим!

Самодвижки с ключами в спинах, жужжа, объезжа-
ют Новый Иерусалим.

Цацка видит обратную часть Луны, но не нашей, а
еще не возникшей,

объезжая песочницу, цацка беседует с Кришной
[11].

Соединение разговорно-сниженной лексики, обозначающей игрушки («самодвижки», «цацка»), и лексики духовно-религиозной осуществляется за счет метаболического синкретизма, с помощью которого рисуется фантастическая картина «вселенского» хоровода. Стоит отметить здесь образ Луны, «не нашей, а еще не возникшей», с которого начинается мотив многомерности мира:

Будет удвоена наша Галактика, словно пройдя
сквозь волшебную кассу,

если снова сыграть — удвоится снова, во веки веков
и от раза к разу.

Вылезай на свет из угла мешка, каучуковый кипяче-
ный дракон,

вторят очи его двум земным шарам — на одном стою
я, а кто на другом? [11]

Гипербола удваивающейся галактики пересекается с мотивом игры, религиозная идиома «во веки веков» контаминирует с образом каучукового кипяченого дракона, в глазах которого лирический герой видит удвоенный земной шар, и образует метареальную картину многомерного пространства, где уже работает механизм неразличения: «Кто кому брат или немец, сестра и командир, водила или слуга?»

С земным шаром у Парщикова связан еще один образ — вороны, которая «разинув клюв, таким треугольником ловит сферу земную». Стяжение гиперболы

(преувеличение размера клюва) и литоты (преуменьшение объема земного шара) усиливается развитием образа в следующей строке, где «сфера удваивается, и – ворона летит враспынную». Осознанное нарушение грамматики (наречие «враспынную» употребляется только при действии субъекта, выраженного множественным числом) расширяет картину многомерного пространства. Именно внутренне-внешнюю перспективу, отражающую «доломерие Лобачевского» и многомерную реальность, считает признаком метаметафоры К. Кедров [5].

Синтез гиперболы и литоты в следующей строке возвращает читателя в мир игрушек: «Корабль меньше сабли, сабля больше города, все меньше, чем я – куда там Свифт! [11]» Именно на взаимопревращении образов из мира игрушек и вселенной и выстраивается многомерность пространства второй части поэмы, которое в конечном итоге:

Мир делится на человека, а умножается на остальное.
Для новых игр
дитя из обломков заплетает вихрь; вихрь наматывает жемчужину – серег;
если ее не склюет петух, станет началом твоей серьги [11].

Особое значение имеет в данном фрагменте образ ребенка, влияющего на пространство, встречающийся в произведениях и других поэтов-метареалистов (например, «Портрет отца» И. Жданова). По-видимому, здесь имеет место синсемия (совмещение нескольких значений многозначного слова в одном употреблении [3]): дитя как один из гостей и дитя как «божественный младенец» [6]. В контексте гиперболы «дитя из обломков заплетает вихрь» можно говорить о доминировании второго значения. Структуру образа вихря, превращающегося в жемчужину, а затем – в «начало серьги», сопоставим со структурой метаболического образа М.Н. Эпштейном:

И/Р ↔ П ↔ Р/И³
вихрь ↔ жемчужина ↔ серьга⁴

В результате такого образного синтеза вихрь, символизирующий космос, и серьга, отражающая бытовое начало, соединяются посредством жемчужины. Это вполне допустимо в концепции М.Н. Эпштейна: «С точки зрения поэтики-стилистической, метаболически целесообразно назвать такой тип тропа, который раскрывал бы сам процесс переноса значений, его промежуточные звенья, то скрытое основание, на котором происходит сближение и уподобление предметов» [16, с. 177]. И действительно, на уровне переноса значений жемчужина связана с серьгой метонимическими отношениями, а с вихрем – метафорическими, и можно было бы назвать данный образ метаморфозой, где происходит превращение во времени, если бы не метаболический контекст, раскрывающий многомерность пространства.

В первой строке третьей части разворачивается ме-

табола «носишь начало времен в ушах», структуру которой можно представить так:

начало времен ↔ носить ↔ уши

Здесь процесс «ношения» определяет взаимопричастность «начала времен» и «ушей», той части человеческого тела, что отвечает за слух и находится в материальном настоящем, но становится сопричастной абстрактному прошлому – «началу времен». Если буквально толковать этот образ, то получим по аналогии с известной поговоркой «носить в голове» («помнить, держать в памяти что-либо» [2, с. 139]) «начало времен в голове», то есть – трансцендентную память о прошлом. Получившийся образ можно считать метаболическим, отсылающей к трансперсональной психологии С. Грофа и важной для развития действия третьей части, в которой и описывается то «начало времен», в котором снова становятся тождественны бытовое и вселенское.

При этом возможна и другая интерпретация – «серьги в ушах», отсюда возникает ассоциативная связь с предыдущим метаболическим образом, «серьгой, сопряженной с вихрем». Следовательно, вихрь, соединяясь с серьгой посредством жемчужины, образует еще и «начало времен», в котором видятся образы-воспоминания о «приручении зверей».

Различие в этих интерпретациях открывает перед читателем многомерный метаболический образ, являющийся результатом синтеза различных тропов и экспрессивных средств и заключающийся в установлении тождества материального, земного мира с космическим.

Далее Паршиков описывает библейский процесс «приручения зверей», которые «вошли в воды потопа», а вышли преображенными:

овца принесла азбуку в бурдюке
от Агнца до Ягненка;

лошадь, словно во льду обожженная,
стройней человека,
апостол движения... [11]

Здесь примечательно упоминание «азбуки животных», которая включает в себя именованья от «А» до «Я» – «от Агнца до Ягненка». Далее поэт использует метаболический образ лошади, «апостола движения», изначально ассоциирующийся с динамикой, но за счет понятия «апостол», приобретающий мифологический оттенок (лошадь ↔ апостол ↔ движение). В данной метаболе лошадь соотносится с евангельским образом и в то же время остается причастна движению, из чего следует вывод о святости этого животного, в чем и выражается тождество материального и идеального. Стоит отметить, что данный образ также контаминирует с оксюмороном «словно во льду обожженная», образуя в то же время суггестивное сравнение с человеком.

Тождество материального и идеального развивается и в последующих строках:

корова – сойдя с околоземной орбиты,
а мыслями – там еще...
свинья ступила на сушу
и придала устойчивость
материкам...

пчела, приближаясь в профиль
к прорези лезвия бритвы,
и страшно, и где она, медоносица?

дельфин – долька моря –
держался еще в отдалении
до создания железного флота;

кошка – живое стекло,
закопченное адом,
выступят мышцы ее то в темных, то в светлых местах [11].

Корова, свинья, пчела, дельфин – животные, явившиеся из вод потопа, вбирающие в себя первоначально, отражают тождественность разных пластов реальности, создавая метареальную картину «начала времен». Образ «метареалистической пчелы» в «прорези лезвия бритвы», который появляется в текстах не только А. Парщикова, но и А. Еременко и И. Жданова, раздвигает привычное понимание пространства. Лирический герой одновременно испытывает страх перед пчелой и ищет ее: «и страшно, и где она, медоносица?» Синкретичные образы отражают синкретичное восприятие святого, подобное раннехристианскому, отразившееся затем в работе религиозных экзистенциалистов, которое заключается в «страхе и трепете» перед трансцендентным [9].

Стоит отметить и образ «дельфин – долька моря» с характерной для метафоры четкой логической структурой (А есть В), благодаря которой отношения синкретизма приобретают более определенный характер. Выпрыгивающий из воды дельфин внешне напоминает изогнутую дольку апельсина, данные лексемы вступают в метафорические отношения, а окказиональное сочетание «долька моря» уподобляет водяной бассейн цитрусовому плоду, но не на вкусовом или цветовом уровне, а на основании структурного обобщения: дельфин, согласно восприятию автора, такая же неотделимая от моря часть, как долька от апельсина. Посредством такого окказионального сочетания становится возможной контаминация метонимии и метафор, посредством которой выстраивается метаболический образ (дельфин ↔ долька ↔ море), то есть промежуточное понятие «долька» здесь выступает в роли медиатора, посредством которого обнаруживается синкретизм дельфина и моря.

Инфернальный образ кошки строится посредством контаминации удвоенной метафоры («живое стекло», «закопченное адом») и натуралистического описания ее внешнего вида: «выступят мышцы ее то в темных, то в светлых местах». Развивая идею о тождественности животного и духовного миров, Парщиков именно кошке отводит функцию психопомпа, осуществляющего связь

с инфернальным пластом бытия. Скорее всего, это связано с христианским мифом о связи кошки с дьяволом, выступающим здесь как средство создания синкретичного образа.

Завершается третья часть поэмы утверждением святости животных:

а собака?
а верблюд?
а курица? –

все святые! [11]

Данный тезис оправдывается логикой метареальности, отраженной в поэме, так как все образы в третьей части в той или иной степени связаны с трансцендентным началом. Стоит отметить, что вся третья часть поэмы построена по принципу «размытого диалога»: утверждение «все святые» является ответом на вопросы, которые мог задать как сам лирический герой самому себе, так и ребенок на новогоднем празднике.

Четвертая часть поэмы «Новогодние строчки», по мнению К. Кедрова [4], – основная. В ней лирическое «я» сменяется на лирическое «ты», отражая связанную с этим концепцию «внутренне-внешнего изображения», о которой уже упоминалось в данной статье. Кроме того, сменяется и объект изображения: описание «все-ленской» метареальности уходит в область интроспекции лирического героя, так как лирическое «ты» здесь является своеобразным способом построения внутреннего диалога:

Вижу: сидишь аккуратный за праздником с твердой
бородкой,

думаешь: мама, где твой смех довоенный, благо
разгадки,

что кому предназначено, азбучный режут арбуз, раз-
дают ломти [11];

Метаболические образы в этой части строятся посредством градации и противопоставления, а образ самого «сочинителя» подвергается критическому переосмыслению:

Вижу, сидишь за столом, а бродил, хмелея от хищ-
ных речуг,

сочинитель, и волосами тянулся к насущному небу,
на цифре рока –

33 – катился во мрак музыкальный, как денежка
веку на око.

Ты был юн и хотел поступить, как твой Боже с гор-
дячками города ...[11]

В этом описании каскад метафор-парафраз контаминирует со сравнениями, противопоставлением настоящего и прошлого лирического героя («сидишь»/«бродил»), что способствует развитию метаболического синтеза, причем получившиеся образы не

сводятся к одной интерпретации. Характерной чертой данной части можно считать описание тождества мира внутреннего и мира реального, так как события, происходящие в данной части, интерпретируются как происходившие и во внешнем, и во внутреннем мире.

В рамках выстраиваемой грации лирического «Я» обнаруживается, что «сочинитель», и он же герой поэмы, страдает нарциссизмом, критической рефлексии которого посвящены следующие строки:

...путавший ножик и зеркало, резавший зеркалом
рыбу, а перед лезвием
хорохорился дольше, чем яблоко будет ржаветь на
разрезах [11].

К. Кедров считает, что эти строчки интерпретируются так: «в нож можно глядеться, как в зеркало, а зеркалом резать; что в конечном итоге зеркало – это срез зрения, а плоскость отражения можно сузить до лезвия ножа, и тогда мир предстанет таким, как видит его Парщиков в поэме» [4].

Примечательно, что нож и зеркало вступают в метаболические отношения посредством «путаницы» лирического героя (нож ↔ путать ↔ зеркало), что можно считать обоснованием синтеза внутреннего и внешнего миров во вселенских образах предыдущих частей. Однако сниженный тон («перед лезвием хорохорился») и упрек в нарциссизме содержат критический оттенок отношения к «сочинителю».

Посредством контаминации тропов и фигур в следующих строках происходит метаболический синтез индивидуального и общего («Каждый из нас от начала вдыхает небесный залог»), что дает основание подвергнуть критическому осмыслению судьбу лирического героя:

этот запас исчезает, и ты, тамада пикников и блесна
любопытства,
ныряешь под остров плавучий на озере, чтоб
освежиться, однако в потемках запутываешься... [11]

Кульминацией развенчивания нарциссизма сочинителя является то, что в конечном итоге «сочинитель» упирается «спиной... в новую твердь», что становится причиной экзистенциальных вопросов:

Что делать? стучать ли ногами? кто – помощь? что
следом грядет?
стать ли деньгами? ли умовладельцем провинции?
лилей?... [11]

Ответом на данные вопросы является в поэме еще один образ-воспоминание – огород, который К. Кедров связывает с кладбищем. [4] В данной части, как и во всей поэме, разрушается привычный единый хронотоп – посредством резких переходов во времени-пространстве, синкретизма внутреннего, внешнего, материального и вселенского, а также – в результате отсутствия четких

временных и пространственных рамок.

Примечательно, что огород, по всей видимости, никак не связан с кладбищем, однако спецификой этого образа является то, что трудно определить, реальный это огород или метафора, метареалистически связанная с такими образами, как «сад жизни» и др. «Исклеванный птицей» огород, для защиты которого сочинитель сооружает специфических пугал, обретает связь с предыдущими строками, что позволяет говорить о метафизическом значении: защита огорода выглядит скорее как защита внутреннего «Я». Однако это только одна из возможных интерпретаций.

Примечательно описание пугал, собранных для защиты огорода. Уже в этом собирательном образе намечается синкретизм внутреннего и внешнего, материального и вселенского, что позволяет говорить об интеграции мира воспоминаний в мир реальный. Сами пугала представлены так:

...Итак, в трех местах огороженной прямоугольной
площадки
были вкопаны рамы для будущих пугал, – для пугала
с едкой пищалкой;
трапециевидного; для шарообразного с частой трещоткой;
и для немого –
пирамидального (план см. на рисунке); без голов
голодала основа.
Голова из гитарного грифа с колками, как ломоносовский
сделан парик,
с флюгером голова, и зияет пропеллер,
чтоб – туманны черты, и голова пик.
Ломоносовец вора шарашит сходством со стеклопевцом,
славу имущим,
мельничка-флюгер стирает различье меж фасом и
профилем – это гнетуще
для всякого глаза, а пика у третьего пугала просто
опасна [11].

Метаболические образы пугал, образованные контаминацией стилистически контрастных сравнений («шарашит сходством со стеклопевцом», «как ломоносовский сделан парик» и т.п.), метафор («зияет пропеллер, чтоб – туманны черты», «мельничка-флюгер стирает различье меж фасом и профилем» и т.п.), а также содержащий отсылку к рисунку, который не прилагается к тексту в издании 2014 года, выстраиваются в весьма неопределенную картину. И даже иллюстрация, которая обнаруживается на сайте памяти А. Парщикова [12], не добавляет ясности.

Однако текст поэмы и не нуждается в логической ясности образов, так как их ассоциативная связь, взаимопричастность материального и вселенского, посредством которых поэт рисует метареальные картины, образуют метаболические отношения, которые и выражают концепцию тождества, обосновывающую право на существование подобной образной системы.

Пятая, заключительная часть поэмы начинается с метаболического описания моря, связанного уже не

с «началом времен», а с миром воспоминаний героя поэмы:

А что такое море? – это свалка велосипедных рулей,
а земля из-под ног укатилась,
море – свалка всех словарей, только твердь язык
проглотила [11].

О.И. Северская интерпретирует данный образ так: «Волны блестят, как никель, и по форме действительно напоминают велосипедные рули, а их волнообразное движение – движение велосипеда, и твердь «укатывается» от волны во время отлива, «проглатывая» заодно ее «язык» (а волны, как известно, и напоминают язык по форме, и во время прилива «лижут» берег). Свалка ассоциируется с хаотичным нагромождением волн-рулей, волн-языков (а их шум отражает звуки речи «всех словарей»), но разве после отлива не бывает на берегу настоящей свалки выброшенных морем предметов, среди которых можно найти и руль старого велосипеда, и забытую кем-то на пляже книгу?» [14, с. 41].

Структура этих строк образует своеобразный метареалистический комплекс:

море ↔ свалка ↔ велосипедные рули
море ↔ свалка ↔ словари

Свалка становится понятием, соединяющим в себе море с велосипедными рулями, море со словарями, однако опора на зрительную характеристику данных образов толкует их односторонне. Ведь возможна и иная интерпретация. Параллелизм получившихся метабол свидетельствует о хаотичности мира, о восприятии автором его как свалки, об утрате «онтологической тверди», осознании, как считает М.Н. Липовецкий, «слабости языка» [10, с. 467].

Именно в такой неопределенной метареальности возможен песок, из которого дети «воздвигнут свои города твердыни» [11]. Специфика данного образа состоит в синкретизме значений: с одной стороны, детям дается песок, чтобы строили будущее, с другой, всем известна детская забава – строить песочные замки. Однако в таком финале возникает оттенок трагизма: образ городов из песка отсылает к библейской притче, в которой человек, не

принимавший истину, уподоблен человеку, построившему дом из песка, который в конечном счете рухнул.

Такой неоднозначный финал может быть связан с биографической основой поэмы. Как вспоминает Ю. Арабов: «Алеша, кажется, вместе с Ольгой Свибловой, работал Дедом Морозом и разносил по квартирам подарки, – была в советское время такая халтурка, когда надеваешь бороду и идешь за мелкие деньги поздравлять несчастных детей. Он тогда был потрясен всем этим, той бедностью и убожеством, с которыми столкнулся в московских домах» [1]. Получается, что финальная строчка, «вот детям песок, пусть воздвигнут свои города-твердыни» [11], города, которые в итоге рухнут, является своеобразным отражением абсурда бытия, в котором как взрослые, так и дети находятся в состоянии нищеты и безысходности.

Выходит, что в поэме Алексея Парщикова «Новогодние строчки» сознательно размывается идейно-тематический пласт. Если в первых трех частях поэт рисует мир, в котором обнаруживается взаимосвязь реального и ирреального, хоровод игрушек и богов, картину «начала времен», то в четвертой части выстраивается внутренний диалог, критическое осмысление своего «я» и своей эпохи, защита огорода как личностного начала, а в пятой описывается хаотичный пейзаж, причем не до конца ясно, это воспоминания или реальный мир: море описывается как свалка, песок как «одежда без пуговиц», и будущее этого мира рисуется катастрофичным, обреченным.

Таким образом, метабол как определяющий метареалистическое письмо троп в творчестве Алексея Парщикова, как утверждают и поддерживающие данную гипотезу ученые, не вытесняет собой другие способы художественной выразительности, а синтезирует их внутри своей структуры, позволяя описать тождество различных пластов бытия. При наблюдаемом в поэме «Новогодние строчки» каскаде образов можно говорить об авторе как об объективном наблюдателе, который как беспристрастно описывает «божественных зверей», так и критически осмысляет и действительность, и собственную личность, что и определяет основную черту поэтики А. Парщикова как «присутствие» [13, с. 17].

Примечания

1. 1981 год – год Петуха по восточному календарю.
2. О.И. Северская, цитируя и К. Кедрова, и М.Н. Эпштейна, все же придерживается понятия «метаметафора», введенного первым из них.
3. Где И/Р – понятия, среди которых трудно выявить исходное и результирующее и между которыми выстраиваются отношения синкретизма, взаимопричастности, посредством промежуточного понятия П.
4. Все элементы метаболического образа представлены в начальной форме.

Библиографический список

1. Арабов Ю. Алексей Парщиков как литературный проект // Комментарии. 2009. № 28 // Читальный зал [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=1473>
2. Большой словарь русских поговорок / ред. Мокшенок В.М., Никитина Т.Г. М: Олма Медиа Групп, 2007. 784 с.
3. Изотов В.П. Синсемия // Семантика языковых единиц. Ч.1. Памяти А.Ф. Люсева. Лексическая семантика. М.: Альфа, 1994(6). С.68-71.
4. Кедров К. Метаметафора А. Парщикова // Википедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://ru.m.wikisource.org/wiki/Метаметафора_Алексея_Парщикова_\(Кедров\)](https://ru.m.wikisource.org/wiki/Метаметафора_Алексея_Парщикова_(Кедров))

5. Кедров К. Рождение метаметафоры / Кедров К. Поэтический космос. М.: «Советский Писатель», 1989 // Викитека [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/Рождение_метаметафоры_\(Кедров,_1989\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Рождение_метаметафоры_(Кедров,_1989))
6. Козлова С.М. «Божественный младенец» в поэзии И. Жданова // Русская литература в XX века: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века / ред. Рыбальченко Т.Л. Томск: Изд-во Том. Ун-та, 2002. С. 149-166.
7. Ковалев П.А. Постмодернистские течения в русской поэзии и специфика современного литературного процесса. Орел: Изд-во ОГУ, 2013. 243 с.
8. Кулаков В. Лирика – это то, что требуется. Поэзия «новой волны» // Знамя. 1991. №12. С.222–229.
9. Кьеркегор С. Страх и трепет [Пер. с датск. Исаевой Н.В., Исаева С.А.]. М.: Культурная революция, 2010. 488 с.
10. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы. В 2 т. Т. 2: 1968 1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 688 с.
11. Парщикова А. Новогодние строчки // Парщикова А. Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 22-29.
12. Парщикова А. Новогодние строчки. 4. // Алексей Парщикова (Сайт памяти поэта) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://parshchikov.ru/novogodnie-strochki/4-novogodnie-strochki>
13. Парщикова А. Рай медленного огня. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 328 с.
14. Северская О.И. «Координатный костяк всей мироколицы»: метаметафора в современной поэзии // Русская речь. 2011. №1. С. 37-42
15. Северская О.И. Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: «Словари.ру», 2007. 126 с.
16. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе: Учеб. пособие для вузов. М.: Высш. шк., 2005. 495 с.

References

1. Arabov Yu. Alexei Parshchikov as literary project // Comments. 2009. №28. // Reading hall [Digital resource]. Access mode: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=1473>
2. Big dictionary of the Russian sayings / ed. Mokiienko V.M., Nikitina T.G. M.: Olma media group, 2007. 784 p.
3. Izotov V.P. Sinemy//Semantics of language units. Ch.I. A.F.Losev's memories. Lexical semantics. M: Alpha, 1994. Pp. 68-71.
4. Kedrov K. Alexei Parshchikov's metataphor // Wikiteka [Digital resource]. Access mode: [https://ru.m.wikisource.org/wiki/Метаметафора_Алексея_Парщикова_\(Кедров\)](https://ru.m.wikisource.org/wiki/Метаметафора_Алексея_Парщикова_(Кедров))
5. Kedrov K. The birth of metataphor // Wikiteka [Digital resource]. Access mode: [https://ru.wikisource.org/wiki/Рождение_метаметафоры_\(Кедров,_1989\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Рождение_метаметафоры_(Кедров,_1989))
6. Kozlova S.M. "Divine child" in I. Zhdanov's poetry // The Russian literature in the XX centuries: names, problems, cultural dialogue. Issue 4: Destiny of culture and images of culture in poetry of the XX century / Ed. Rybalchenko T.L. Tomsk: Publishing house of TSU. Pp. 149-166.
7. Kovalev P.A. Postmodernism streams in the Russian poetry and specifics of modern literary process. Oryol: Publishing house of OSU, 2013. 243 p.
8. Kulakov V. Lyrics is what is required. Poetry of the «New Wave» // Znamya. 1991. №12. Pp. 222–229.
9. Kierkegaard S. Fear and Trembling [the translation from Danish by Isaeva N.V., Isaev S.A.]. M.: Cultural revolution, 2010. 488 p.
10. Leyderman N.L., Lipovetsky M.N. Modern Russian literature: 1950 1990th years. In 2 vol. Vol. 2: 1968 1990. M.: Publishing center «Academy», 2003. 688 p.
11. Parshchikov A. The New Year's lines / Parshchikov A. Airships. M.: Vremya, 2014. Pp. 22-29.
12. Parshchikov A. The New Year's lines. 4. // Alexei Parshchikov (Website of memory of the poet) [Digital resource]. Access mode: <http://parshchikov.ru/novogodnie-strochki/4-novogodnie-strochki>
13. Parshchikov A. Paradise of slow fire. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006 328 p.
14. Severskaia O.I. «Coordinate frame of all mirokolitsa»: metataphor in modern poetry // The Russian speech. 2011. №1. Pp. 37-42.
15. Severskaia O.I. Language of poetic school: idiolect, idiostyle, sociolect. M.: «Slovari.ru», 2007. 126 p.
16. Epstein M.N. Postmodern in Russian literature. M.: High school, 2005. 495 p.