МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ

БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ И. КАНТА

ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

КАФЕДРА

СЛАВЯНО-РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

**Кравцова Варвара Дмитриевна**

ТЕЛЕСНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ А. ТАРКОВСКОГО

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель —

к.ф.н., доц., Т.В. Цвигун

Допуск к защите:

«\_\_\_\_»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2015 г.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

(зав. кафедрой)

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

(подпись)

Калининград

2015

**Содержание**

1. Введение……………………………………………………………………………..3
2. Образ «рука» в поэтической картине мира А. Тарковского…………….7
   1. Руки-время………………………………………………………………………...7
   2. Руки-искусство…………………………………………………………………..27
   3. Руки-смерть………………………………………………………………………35
3. Образ «рука» в стихотворениях-посвящениях…………………………….43
   1. Арсений Тарковский и Марина Цветаева………………………………...…45
   2. Арсений Тарковский и Анна Ахматова……………………………………...56
   3. Арсений Тарковский и Николай Заболоцкий……………………………….62

**Заключение**……………………………………………………………………………….**66**

**Список использованной литературы**……………………………………………….**70**

**Введение**

Арсений Александрович Тарковский — поэт с тяжелой литературной судьбой. Первые стихи появляются в конце двадцатых годов, к концу тридцатых определяется круг тем, которые остаются с поэтом на протяжении всего творческого пути — судьба человека и общества, проблемы жизни и смерти, бессмертие искусства, человек и природа, душа и тело, свобода. Однако долгое время он был известен только лишь как переводчик. Первый его сборник вышел в свет в 1962 году. На выход сборника откликнулась А. Ахматова, в рецензии на него она написала: «*Этот новый голос в русской поэзии будет звучать долго. […]. О стихах Тарковского будут много думать и много писать»[[1]](#footnote-1).* Несмотря на то, что после выхода первого сборника стихотворения Тарковского активно публикуют, его творчество не особо интересует критиков. Научный интерес к его произведениям появляется лишь на рубеже XX–XXI веков. Один из первых шагов на пути к изучению творчества Тарковского сделал М. Кралин, который затронул некоторые черты поэтического мира поэта. Также одной из первых и, пожалуй, самых значительных работ является монографическая статья С. Чупринина[[2]](#footnote-2), в которой автор касается биографии и поэтического мира А. Тарковского. В дальнейшем Чупринин раскрывает свои мысли в статье для словаря «Русские писатели»[[3]](#footnote-3), а также в статье «Арсений Тарковский: Дудка Марсия»[[4]](#footnote-4). За последние двадцать лет сделаны серьезные шаги в литературоведческом изучении специфики творчества А.А. Тарковского. Работы посвящены: пространству и времени[[5]](#footnote-5), месту поэта в контексте XX века[[6]](#footnote-6), христианским мотивам и поэтическому миру[[7]](#footnote-7), звуку и звучанию[[8]](#footnote-8), поэтике вечного возвращения[[9]](#footnote-9), синтезу искусств[[10]](#footnote-10), а также ряду других аспектов творчества поэта — циклам посвящений[[11]](#footnote-11), мифопоэтическим контекстам[[12]](#footnote-12), разнообразным аспектам поэтики и идиостиля поэта. Такие ученые, как Л.Г. Кихней, Ю. Карабчиевский,  А. Македонов, А. Марченко говорят о продолжении Тарковским традиции акмеистов[[13]](#footnote-13); Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий говорят о поэте как об неоакмеисте[[14]](#footnote-14). Исходя из вышеприведённых тем научных работ, мы видим, что в основном литературоведов интересует природа поэтического слова Арсения Тарковского, а также предметный мир поэта. Следует отметить, что ученые практически не касались рассмотрения телесных образов, которые являются одними из самых частотных в лирике А.А. Тарковского.

Телесные образы встречаются в лирике А.А. Тарковского 195 раз. Обращение к телесным образам представляется актуальным в связи с тем, что категория телесности в литературе, а особенно в лирике, становится средством, передающим посредством метонимии внутреннее состояние. По мнению В.Л. Круткина, «*телесность входит во множество контекстов, где обсуждается проблема человека: тело и мысль, тело и чувство, тело и жизнь, тело и смерть, тело и душа, тело и дух, тело и природа, тело и общество, тело и культура, и т.д.»[[15]](#footnote-15).* Крупнейшие мыслители ХХ в. П.-М. Фуко, Р. Барт, М. Мерло-Понти, Ж. Делёз ввели понятия телесности, тела, телесных практик, телесной топографии, поверхности, «феноменологического тела», «социального тела» в инструментальное поле современной философии, культурологии, эстетики. Современные гуманитарные науки проявляют интерес к категории телесности. Для рассмотрения в данной работе был выбран один из самых частотных телесных образов, представленный рядом лексем, — *рука*.

Образ «*рука*» представлен в поэзии А.А. Тарковского очень широко (133 единицы) в виде лексем *рука* (80 раза), *плечи* (32 раза), *пальцы* (12 раз), *ладони* (7 раз), *кисти* (1 раз), *запястья* (1 раз). Это примерно каждое 2-3 стихотворение в каждом из пяти сборников, вошедших в собрание сочинений. К рассмотрению данной проблемы обращался С.А. Мансков в статье «*Руки в художественном мире Арсения Тарковского»[[16]](#footnote-16).* В данной работе говорится о том, что в художественном мире Тарковского предметные составляющие имеют «ручной локус», а также о том, что руки — некий «экран»/«зеркало», через который предметы входят в художественный мир. Ученый предлагает рассматривать «*руки*» как средство передачи функциональных предметов из действительности в поэтический мир. Таким образом, наш подход к рассмотрению образа отличается от предложенного С.А. Мансковым.

Все вышеизложенное делает наше обращение к избранной теме правомерным, а проведенное исследование актуальным, поскольку в настоящее время практически отсутствуют работы, раскрывающие творческую картину поэтического мира Арсения Тарковского посредством обращения к телесным топосам.

**Целью** выпускной квалификационной работы является описание телесных образов в поэтической картине мира А. Тарковского.

Для достижения цели были определены следующие **задачи**:

1. Исследовать основные и дополнительные семантические значения, которые характерны для телесных образов в лирике А. Тарковского.
2. Установить способы, за счет которых образ принимает то или иное семантическое значение.

**Материал исследования** — тексты поэтических произведений А.А. Тарковского с 1928 по 1980 гг., а также письма и эссе поэта. В рассматриваемый материал не вошли переводы.

В работе были использованы такие **методы**, как структурно-семантический, типологический, сравнительный, обращение к которым обусловлено характером исследуемой проблемы, а также спецификой самого материала исследования.

**Теоретическая база** исследования основывается на научных работах о творчестве А. А. Тарковского, трудах ведущих российских исследователей таких, как И.О. Фрайман, В.М. Жирмунский, М.Л. Гаспаров, С.А. Мансков, С. И. Чупринин, Ю.М. Лотман, Р.О. Якобсон, С. Е. Бирюков, Л.П. Киященко, М. Б. Ямпольский и многих других.

Структура работысоответствует поставленной цели и задачам и включает в себя введение, две главы, разделенные на параграфы, заключение и список использованной литературы~~.~~

В первой главе **«Образ "рука" в творческой картине мира А. Тарковского»** будут рассмотрены основные и дополнительные семантические значения образа «*рука*», представленные всеми лексемами, входящими в состав рассматриваемого образа. Выявлены условия, при которых образ принимает то или иное семантическое значение. Во второй главе ***«*Образ "рука" в стихотворениях-посвящениях А. А. Тарковского*»*** рассматриваются семантические значения, которые приобретает образ «*рука*» в текстах, посвященных поэтам, которых очень ценил А.А. Тарковский.

Фрагменты настоящего исследования были представлены на студенческих научно-практических конференции «Дни науки-2014» и «Дни науки-2015» в БФУ Им. И. Канта.

**Глава 1**

**Образ «рука» в творческой картине мира А. Тарковского**

**1.1. Руки-время**

Время в лирике Тарковского — форма понимания мира. Время становится лично пережитым. Модель мира создается при помощи отсылки к традициям. Ю.М. Лотман, говоря о модели мира, отмечает, что «*проблема времени связана с двумя вопросами: памятью и реальностью. Реальность человека — в его способности помнить. Там, где нет памяти, нет и времени*»[[17]](#footnote-17). По мнению Н.Ю. Абузовой, «*главное свойство и качество времени у Тарковского — непрерывность, при этом его границы диффузны. Воплощенное в поэтической модели мира поэта время — своеобразный палимпсест, основа которого — постоянная и присутствующая в мире вечность»[[18]](#footnote-18).* Для понимания того, при каких условиях интересующий нас образ приобретает значение времени, рассмотрим ряд текстов. Семантическая группа «*время*» самая большая из трех основных групп — 75 из 133 употреблений всех рассматриваемых образов.

В стихотворении «Река Сугаклея»[[19]](#footnote-19) мы можем наблюдать связь прошлого и настоящего. Связь человека и природы. А.А. Тарковский видит черты человека в природе. Поэт изображает как человеческое накладывается на природу и выражается в ней.

*Река Сугаклея уходит в камыш,*

*Бумажный кораблик плывет по реке.*

*Ребенок стоит на песке золотом,*

*В* ***руках*** *его яблоко и стрекоза.*

*Покрытое сеткой прозрачной крыло*

*Звенит, и бумажный корабль на волнах*

*Качается. ветер в песке шелестит,*

*И все навсегда остается таким...*

*А где стрекоза? Улетела. А где*

*Кораблик? Уплыл. Где река? Утекла. (I.31)*

Лирический герой стихотворения включается в систему совмещенного времени, которое создает поэт. При этом время совмещает в себе все свои виды — прошлое, настоящее, будущее. Модель мира в тексте представлена образами ребенка и реки. Н.Ю. Абузова отмечает, что *«оба образа несут временнόе значение: ребенок — как ушедший детский возраст, подвластный лишь воспоминаниям и река — в ее традиционном значении невозвратного течения времени и подверженности всего земного коррозии времен»[[20]](#footnote-20).* В тексте представлен тактильный контакт человека и природы — ребенок стоит на песке у реки и держит в руках объекты природного мира. С.А. Мансков в статье «Предметный мир поэзии А. Тарковского» называет яблоко и стрекозу предметами-индексами[[21]](#footnote-21). Ребенок держит в руках сразу два функциональных предмета-индекса, с выраженной мифологической и библейской (в данном случае — райской) символикой[[22]](#footnote-22). Яблоко имеет как положительное, так и отрицательное значение. Оно означает первородный грех, если его изображают во рту обезьяны или змеи, или же символ спасения[[23]](#footnote-23). Х.Э. Керлот трактует яблоко как символ целостности благодаря своей круглой форме[[24]](#footnote-24). Еще один вариант трактовки представлен в словаре Г. Бидерманна: «*Будучи шарообразным по форме, идеально круглой формы яблоко воспринимается как космический символ»[[25]](#footnote-25).* Стрекоза (инвариант — бабочка) — насекомое, которое символизирует, с одной стороны, способность к превращениям и красоту, а с другой — преходящий характер радости[[26]](#footnote-26). Бабочка — символ бессмертия, ее жизненный цикл стал превосходным примером этого: жизнь (яркая гусеница), смерть (темная куколка), возрождение (свободный полет души)[[27]](#footnote-27). Важным моментом является то, что ребенок стоит на берегу реки. Река — мощный символ уходящего времени и жизни[[28]](#footnote-28). Нередко реки представлялись как дороги в иной мир, расположенный на другом берегу. Она символизирует также течение времени, вечность, забвение[[29]](#footnote-29). Метафора время-река является одной из главных в лирике Тарковского. При этом река становится непреодолимой границей между временами. Но в то же время река создает непрерывность мира. Далее отметим, что контакт представлен глаголом «*держать*». Ребенок держит в руках природные объекты. По словарю В. Даля: «*Держать, держивать что, взяв или ухватив не выпускать, сжимать в руках; содержать, иметь, хранить»[[30]](#footnote-30).* Синонимы глагола держать — иметь, хранить, обладать[[31]](#footnote-31). Ребенок обладает объектами, несущими в себе определенную символику. Предметы в его руках — возможность невербальной коммуникации с природой. Таким образом, ребенок держит в руках символы вечности и обновления, но во второй части стиха стрекоза улетает, реки больше нет — «*А где стрекоза? Улетела. А где / Кораблик? Уплыл. Где река? Утекла».* Прошлое уходит и вернуть его нельзя. Река — своего рода преграда между прошлым и будущим. Но так как она утекла этой преграды больше нет. Обратим внимание на прилагательные, которые подчеркивают существительные: *бумажный кораблик, золотой песок, радужная сетка*. Мы видим, что все прилагательные внешней характеристики, все они дают представление о том, как выглядит предмет, о его цвете или материале, из которого он сделан. Интересно то, что все глаголы в тексте — глаголы действия: *уходит, плывет, стоит, звенит, качается, шелестит, остается, утекла, улетела*. В первой части стихотворения глаголы настоящего времени, а во второй — время прошедшее, которое совмещено с настоящим. Руки, вступая в тактильный контакт с природой, являются репрезентантом лирического героя, при этом приобретая онтологическое значение благодаря тактильному контакту с объектами природного мира, а также благодаря тому, что являясь в контексте всего стихотворения метонимическим заместителем человека, становятся связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим.

В стихотворении «Загадка с разгадкой» мы встречаем то же значение образа, что и в предыдущем тексте.

*Кто, еще прозрачный школьник,*

*Учит Музу чепухе*

*И торчит, как треугольник,*

*На шатучем лопухе?*

*Головастый внук Хирона,*

*Полувсадник-полуконь,*

*Кто из* ***рук*** *Анакреона*

*Вынул скачущий огонь?*

*Кто, Державину докука,*

*Хлебникову брат и друг,*

*Взял из храма ультразвука*

*Золотой зубчатый лук?*

*Кто, коленчатый, зеленый*

*Царь, циркач или божок,*

*Для меня сберег каленый,*

*Норовистый их смычок?*

*Кто стрекочет, и пророчит,*

*И антеннами усов*

*Пятки времени щекочет,*

*Как пружинками часов?*

*Мой кузнечик, мой кузнечик,*

*Герб державы луговой!*

*Он и мне протянет глечик*

*С ионийскою водой (I.183)*

Текст представляет с собой игру. В первых пяти строфах поэт загадывает загадку, в шестой дает разгадку. Анафорой «*Кто*» подчеркивает вопрос. В тексте четко прослеживается тема поэта и поэзии. Кузнечик ассоциируется с творцом. В сюжетной основе стихотворения лежит миф Анакреонта о поэте, который был любимцем богов и судеб. Смычок — знак принадлежности к поэтическому миру. Символ, который на уровне ассоциаций отсылает к апполоническому творчеству. Кузнечик — связующий между прошлым и настоящим. Он передает «*норовистый*» смычок поэтов прошлого поэту настоящего, усиливая связь времен. Как и в двух предыдущих текстах, мы наблюдаем связь прошлого и настоящего. Тексту присуще приподнятое настроение, уверенность в том, что поэтический дар сакрален. Поэт отпивает из кувшина, который протягивает ему кузнечик, тем самым определяя свое место среди поэтов прошлого, настоящего и будущего. Строчка «*Мой кузнечик, мой кузнечик*» — аллюзия к стихотворению Г. Р. Державина «Кузнечик». Широко используются средства изобразительности: эпитеты — *норовистый смычок, скачущий огонь, шатучий лопух, золотой лук*, сравнения — *торчит, как треугольник*, метафоры (*храм ультразвука*). Все стихотворение может быть рассмотрено как развернутая метафора. Помимо средств выразительности в тексте наблюдается звукопись — ассонанс на -о-. Стихотворение — диалог поэта с несколькими поэтами различных эпох. Как и в предыдущих текстах, мы наблюдаем связь времен, в которую втянут лирический герой. Руки — репрезентант человека. Значение времени здесь выражено не так явно, как в рассмотренном выше тексте, однако и в этом случае оно становится возможным благодаря тому, что происходит диалог времен. И из рук поэта прошлого в настоящее переходит нечто, что способствует усилению поэтического дара.

В стихотворении «Посредине мира», которое ярко иллюстрирует главный принцип лирики Тарковского — я бессмертен, пока не умер[[32]](#footnote-32), лирический герой (поэт) держит в руках часы и календарь, которые являются предметами со значением времени.

*Я Нестор, летописец мезозоя ,*

*Времен грядущих я Иеремия.*

*Держа в* ***руках*** *часы и календарь,*

*Я в будущее втянут, как Россия,*

*И прошлое кляну, как нищий царь. (I.172)*

Поэт называет себя Нестором — это прошлое. Поэт называет себя пророком грядущего — и это будущее. В текстах А. А.Тарковского представлены три ветхозаветных пророка — Исайя, Иеремия, Даниил. Как отмечает Н.Ю. Абузова, «*Тарковский "объясняет" мир посредством мифологического кода, обращаясь к сакральным временам: в его стихах возникает каталог античных мифологических имен»[[33]](#footnote-33).* Имена эти становятся своего рода идеей причастности человека к космосу. Они выражают отношение поэта к времени, которое становится законом существования вселенной. Лирический субъект Тарковского властвует над временем:

*Я человек, я посредине мира,*

*За мною мириады инфузорий,*

*Передо мною мириады звезд*

*Я между ними лег во весь свой рост -*

*Два берега связующее море,*

*Два космоса соединивший мост. (I.172)*

Здесь мы можем наблюдать пространственно-временную ось. Человек движется от простого к сложному. Человек в лирике А. Тарковского занимает место посредине мира, что соотносится с космологической иерархией мирового древа. Человек А. Тарковского уподобляется мировому человеку (первочеловеку-великану), который был принесен в жертву антропоморфному существу и из тела которого был создан мир. Нищий царь — один из основных образов лирического «я» А.А. Тарковского. У поэта есть все и нет ничего. В стихотворении представлены глаголы действия: *лег, втянут, кляну, смеется*. Действенность их усиливается тем, что почти все они даны в настоящем времени. Мы видим, что в руках поэт держит часы и календарь. Часы — сдержанность и спокойствие. В искусстве — атрибут аллегорической фигуры возрождения, а также напоминание о течении времени и скоротечности жизни, свидетельство трансформации физического состояния человека от детства к смерти[[34]](#footnote-34). Календарь — символ победы человека над неуловимостью времени[[35]](#footnote-35). Эти предметы, которые располагаются в руках поэта, как раз и есть средство достижения темпорального значения. Это предметы, обладающие ярко выраженной символикой. И здесь мы можем наблюдать более ярко выраженную, чем в первой строфе, временную составляющую. Синонимы глагола держать — иметь, хранить, обладать. Поэт обладает предметами, олицетворяющими и смерть, и бессмертие, а главное — неминуемое течение времени. Он словно находится в идеальном равновесии между жизнью и смертью, держа в одной руке часы, которые отсчитывают время, а в другой календарь, который отсчитывает дни. Руки поэта, как чаши весов, которые удерживают этот баланс. Поэт предстает властителем времени. Как отмечает Н.И. Пустовалова, «*в этом стихотворении читается тонкое ощущение взаимосвязи между микромиром и макрокосмосом, связующим звеном между которыми является человек»[[36]](#footnote-36).* В поэте заключено настоящее и прошлое, жизнь и смерть. Во всем тексте наблюдается антитеза — настоящее/прошлое/будущее. Человек становится центром этой антитезы. Внимание к лирическому герою подчеркивается анафорой «я». Еще оной особенностью стихотворения является гиперболизация — «*Я больше мертвецов о смерти знаю, / Я из живого самое живо*е». Одним из важнейших стилистических приемов следует назвать метафору, за основу которой в тексте взята известная метафора «человек — центр мира». Первый же стих — метафора: «*Я человек, я посредине мира*». По мнению Н.И. Пустоваловой, «*в первом стихе метафора (Я человек, я посредине мира) обусловливает дальнейшее концептуальное содержание всего произведения: идею о человеке как центре мироздания»[[37]](#footnote-37).* Мы можем наблюдать метафоры, которые осложнены гиперболой, которая в свою очередь подчеркивает мировой масштаб значимости человека — «я-мост», «я-море». В последней строфе происходит смена стилистической тональности стихотворения. Напряженность сменяется непринуждённость. Интересно то, что последняя строфа предполагает разрушение времени, которое представлено в первых двух строфах. Мотылек — образ, который связан с атемпоральностью. Это позволяет говорить о том, что в последней строфе происходит выход из жестких временных рамок в вечность.

В стихотворении «Как золотая птичка» образ «*рука*» приобретает значение времени за счет того функционального предмета, который имеет значении быстротечного времени. Поэт держит в руках спичку, сгорающую в одну минуту.

*Как золотая птичка,   
Дрожит огонь впотьмах,   
В одну минуту спичка   
Сгорит в моих* ***руках****.   
  
Наверное, такое,*

*Навек родное мне,   
Сердечко голубое   
Живет в ее огне.   
  
И в этом зыбком свете,   
Пусть выпавшем из* ***рук****,   
Я по одной примете   
Узнаю все вокруг.   
  
Мне жалко, что ни свечки,   
Ни спичек больше нет,   
Что в дымные колечки   
Совьется желтый свет.   
  
Невесел и неярок,   
На самый краткий срок,   
Но будет мне подарок —   
Последний уголек.   
  
О, если б жар мгновенный,   
Что я в стихи вложил,   
Не меньше спички тленной   
Тебе на радость жил! (I.408)*

При этом следует отметить, что «*руки*» в тесте употребляются в рифме, что означает то, что должны быть рассмотрены оба компонента рифмопары. И.О. Фрайман в статье «О возможности соотнесения рифмы и поэтической тематики (на материале лирики XVII — первой половины XIX века) писал: «*За каждым употреблением рифмы в тексте стоит определенный микросюжет — законченный фрагмент тематического (или риторико-тематического) развертывания, часто ограниченный синтаксической конструкцией, включающий в себя лексемы — компоненты рифмы»[[38]](#footnote-38).* Мы видим, что в тексте две рифмопары с лексемой «р*ука*» — «*впотьмах-руках*» и «*рук-вокруг*». Очевидно, что лирическим героем стихотворения является сам поэт. В тексте мы встречаем местоимение «моих» — «*Сгорит в* ***моих*** *руках*», местоимение «я» — «*И в этом зыбком свете, / Пусть выпавшем из рук, /* ***Я*** *по одной примете / Узнаю все вокруг.»*. Таким образом, не возникает сомнений, что руки принадлежат самому поэту. Рассмотрим вторые компоненты рифмопар. Слово «*впотьмах*» употребляется в прямом значении — в полной темноте[[39]](#footnote-39). Таким образом, рифмопара показывает поэта, который находится в полной темноте, в руках которого в одно мгновение сгорает спичка — единственный источник света. Слово «*вокруг*» также употребляется в своем прямом значении. Две рифмопары связаны с собой. Несмотря на то, что свет спички весьма нестабилен, и она очень быстро сгорает или выпадает из рук поэта, он узнает все вокруг себя даже в полной темноте. При этом он является хозяином этого пусть и довольно короткого времени, пока свет спички освещает все вокруг. Интересно то, что в лирике Тарковского, несмотря на полную тьму вокруг, обязательно найдется источник света. Свет спички А. Тарковский сравнивает с золотой птичкой. Эпитет цветовой семантики «*золотой*» в лирике А.А. Тарковского является одним из самых частотных наряду с хроматическим эпитетом «*фиолетовый*» и ахроматическим эпитетом «*белый*». Также в стихотворении мы встречаем «*сердечко голубое*» — еще один пример хроматического эпитета цветовой семантики. Отметим то, что в тексте представлены глаголы состояния: *дрожит, сгорит, совьется*.

В текстах с совмещением времени, мы можем наблюдать то, что рассматриваемые образы становятся метонимическим заместителем человека. Чаще всего «*руки*» – репрезентант самого поэта, который включен в систему совмещенного времени. Время – основное семантическое значение, которое характерно для рассматриваемых образов. Однако отметим то, что в некоторых случаях оно может сменяться дополнительным значением «*памяти*», которое неразрывно связано со временем. Память в лирике А. Тарковского – одна из составляющих времени. В некоторых случаях значение «*памяти*» становится в один ряд с основным значением, расширяя его, а также возможны случаи, когда «*память*» из дополнительного значения переходит в основное. В таких случаях рассматриваемые образы относятся к прошлому, в большинстве случаев, являясь героями-объектами в стихотворениях. При этом система совмещенного времени теряет один из компонентов – будущее время. В этих случаях наблюдается неполное совмещение времени.

В текстах с совмещением времени, мы можем наблюдать то, что рассматриваемые образы становятся метонимическим заместителем человека. Чаще всего «*руки*» – репрезентант самого поэта, который включен в систему совмещенного времени. Время – основное семантическое значение, которое характерно для рассматриваемых образов. Однако отметим то, что в некоторых случаях оно может сменяться дополнительным значением «*памяти*», которое неразрывно связано со временем. Память в лирике А. Тарковского – одна из составляющих времени. В некоторых случаях значение «*памяти*» становится в один ряд с основным значением, расширяя его, а также возможны случаи, когда «*память*» из дополнительного значения переходит в основное. В таких случаях рассматриваемые образы относятся к прошлому, в большинстве случаев, являясь героями-объектами в стихотворениях. При этом система совмещенного времени теряет один из компонентов – будущее время. В этих случаях наблюдается неполное совмещение времени.

Текст пронизан чувством вины и боли.

*Давно мои ранние годы прошли   
По самому краю,   
По самому краю родимой земли,   
По скошенной мяте, по синему раю,   
И я этот рай навсегда потеряю.   
  
Колышется ива на том берегу,   
Как* ***белые руки****.   
Пройти до конца по мосту не могу,   
Но лучшего имени влажные звуки   
На память я взял при последней разлуке.   
  
Стоит у излуки   
И моет в воде свои* ***белые руки****,   
А я перед ней в неоплатном долгу.   
Сказал бы я, кто на поемном лугу,   
На том берегу,   
За ивой стоит, как русалка над речкой,   
И с* ***пальца на палец*** *бросает колечко. (I.214)*

В стихотворении три строфы, в которых представлена оппозиция прошлое-настоящее. Первая строфа — прошлое, причем прошлое идеальное для поэта. Родная земля — идеальное пространство, которое поэт сравнивает с раем: «*По скошенной мяте, по синему раю*». Однако герой знает, что этот рай он утратит. Создается впечатление, что поэт не знает, что именно потеряет, что этого не может быть. Прошлое, описанное в первой строфе, — детство лирического героя, идеальное пространство, идеальное время, но теперь он находится на краю этого пространства. Это идеальное место создается определенным набором природных объектов — скошенная мята, земля, синева пространства, которое названо раем. Вторая и третья строфы — настоящее. В начале второй строфы мы видим колышущеюся иву — «*Колышется ива на том берегу, / Как* ***белые руки***», которую Тарковский сравнивает с руками, подчеркивая их белый цвет. Ива словно манит героя к себе. Ива в славянской мифологии часто отождествлялась с вербой и имела значение непрерывности и постоянства жизни[[40]](#footnote-40). Ива предстает как образ, наделяющий поэта вечной жизнью, однако эта вечность в данном случае предполагает смерть. Белый цвет у Тарковского — обычно обозначение чего-то благого, доброго. Нередко — с отсылкой к фольклорной традиции[[41]](#footnote-41). Руки — это видение поэта. Ветви ивы представляются ему руками словно видение. Лирический герой видит в иве кого-то, кого он знал в прошлом. Мост можно рассматривать как путь от настоящего в прошлое, которое должен пройти поэт, но он не может этого сделать. В прошлом, находящемся на другом берегу, заключается смерть настоящего. Четко видно промежуточное состояние лирического героя, вероятнее всего, находящегося, на середине моста. В стихотворении два лирических героя — герой-субъект (сам поэт) и герой-объект (тот, о ком говорит поэт), при этом герой-объект не назван, имеются лишь указания на того, кто это может быть — «*Но лучшего имени влажные звуки / На память я взял при последней разлуке», «А я перед ней в неоплатном долгу», «За ивой стоит, как русалка над речкой, / И с пальца на палец бросает колечко»*. Первая подсказка, которую А. Тарковский дает для определения второго лирического героя, — «*Но лучшего имени влажные звуки / На память я взял при последней разлуке*». В метафоре «*влажные звуки*» читается указание на имя Марина, которое связано с влагой. Марина — женский аналог редкого древнеримского мужского имени Марин, происходящего от латинского «marinus», которое в переводе на русский язык означает «морской». Это имя и в правду навсегда останется в жизни Тарковского не только как принадлежащие другу и наставнику, по словам дочери Тарковского, именно в честь Цветаевой ее назвали Мариной. Следует отметить, что слово «звуки» рифмуется со словом «*руки*». Микросюжет рифмопары связывает в единое целое кусочки воспоминаний поэта, образуя единый образ. Ассоциативно возникает образ М.И. Цветаевой. Слово «*разлуке*» связывает вторую и третью строфы, раскрывая переходное состояние героя и переход образов из строфы в строфу. В начале первой строфы мы снова видим тот же образ, что и во второй строфе, — белые руки. Поэт намеренно подчеркивает цвет рук, используя эпитет цветовой семантики. Ахроматический эпитет «белые» является одним из основных в лирике А. Тарковского. Однако в этом случае руки совершенно явно принадлежат человеку: «*Стоит у излуки / И моет в воде свои белые руки*». Как и в предыдущей строфе, перед нами рифмопара. Слово «*излуки*» выступает в данном тексте в своем прямом лексическом значении — крутой поворот реки. То есть герой стоит на повороте реки, за ивой. И именно тот, кто стоит за ивой, манит поэта к себе. Далее мы видим — «*А я перед ней в неоплатном долгу*», что является еще одним указанием на второго лирического героя. Ведь Цветаева для молодого Тарковского — мастер, мэтр, слушатель и друг, сам же поэт — почтительный ученик. Именно она оценила его как поэта. И следом за этим: «*Сказал бы я, кто на поемном лугу, / На том берегу, / За ивой стоит, как русалка над речкой, / И с пальца на палец бросает колечко*». Поэт словно помнит и не помнит, кто это. Он будто не может произнести имя. Важно, что этот человек стоит за ивой, которая обеспечивает его вечность. Сравнение с русалкой — еще одно указание на имя этого героя, т. к. русалка — водное существо. Река — дорога в иной мир, который расположен на другом берегу[[42]](#footnote-42). Также в тексте мы встречаем не только руку как целое, но и семантический распространитель, одну из составляющих образа — «*пальцы*». Тарковский пишет: «*И с пальца на палец бросает колечко*». Это еще одно упоминание о Цветаевой, которая при жизни имела привычку при разговоре с кем-то снимать с пальцев кольца. С годами ее пальцы стали тоньше и кольца ходили свободно, отсюда в тексте глагол «*бросает*». Кольцо легко переходило с одного пальца на другой. Таким образом, мы видим, что рука как целое, а также ее семантический распространитель — пальцы, вместе образуют единый образ лирического героя, которого А. Тарковский оставляет неназванным, однако предоставляет ключи для разгадки имени этого героя. Семантическое значение образа «*руки*» остается неизменным и в первом и во втором случаях — связь поэта с прошлым, через время и пространство, как и в двух предыдущих текстах.

Стихотворение «Отрывок» по своей пространственно-временной организации схоже с предыдущим. И в этом тексте перед нами оппозиция прошлое-настоящее. Оппозиция эта выстраивается за счет совмещения времени, а также за счет категории памяти, которая неразрывно связана со временем.

*А все-таки жалко, что юность моя   
Меня заманила в чужие края.   
Что мать на перроне глаза вытирала,   
Что этого я не увижу вокзала,   
Что ветер зеленым флажком поиграл,   
Что города нет и разрушен вокзал.   
Отстроится город, но сердцу не надо   
Ни нового дома, ни нового сада,*

*Ни рыцарей новых на дверцах печных.   
Что новые дети расскажут о них?   
  
И если мне комнаты матери жалко   
С горящей спиртовкой и пармской фиалкой,   
И если я помню тринадцатый год   
С предчувствием бедствий, нашествий, невзгод,   
Еще расплетенной косы беспорядок...   
Что горше неистовых детских догадок,   
Какие пророчества?   
Разве теперь,   
Давно уже сбившись со счета потерь,   
Кого-нибудь я заклинаю с такою   
Охрипшей, безудержной, детской тоскою,   
И кто-нибудь разве приходит во сне   
С таким беспредельным прощеньем ко мне?   
  
Все глуше становится мгла сновидений,   
Все реже грозят мне печальные тени,   
И совесть холодная день*[*ото*](http://otto.ru/)*дня   
Все меньше и меньше терзает меня.   
Но те материнские нежные* ***руки —***  *Они бы простили мне крестные* ***муки*** *—   
Все чаще на* ***плечи*** *мои в забытьи   
Те руки ложатся, на* ***плечи*** *мои... (I.403)*

Стихотворение входит в группу произведений, посвященных жизненному пути поэта. Вообще проблема пути поэта, его места в жизни, одиночества всегда волновали А.А. Тарковского. Одиночество — необязательно уход из родного дома. Одиночество может быть вызвано и разлукой с любимой женщиной, с другом, что можно увидеть в выше рассмотренных текстах. Стихотворение было написано в 1947 году, что позволяет сказать о том, что в начале стихотворения говориться о проводах сына на фронт. А во второй строфе включается аспект памяти, который усиливается за счет перечисления того, что помнит лирический герой. Чем ближе конец стихотворения, тем слабее становиться память, все меньше и меньше лирический герой нуждается в этих воспоминаниях, но единственное, что он помнит, ощущает — материнские руки. Руки — метонимический заместитель человека. И несмотря на то, что он перестает помнить родной дом, материнские руки он все чаще ощущает на своих плечах. Образ дополняется эпитетом физического состояния — *нежные*. Слово «*муки*» здесь — репрезентант жизненных скитаний поэта. Таким образом, рифмопара, образуя отдельный микросюжет, показывает, что нежные материнские руки способны снять с поэта все мучения и напасти. Память становиться основным семантическим значением для образа «*рука*» в данном тексте. Но в связи с неразрывной связью памяти со временем стихотворение рассматривается в этой части нашей работы. Смена основного значения образа происходит на идейно-образном уровне стихотворения. Верхний уровень строения текста позволяет отметить ностальгический характер, тоску; средний — риторические вопросы, который поэт задает сам себе; нижний уровень — строфы в 10, 13 и 8 стихов, а также четырехстопный амфибрахий. На образном уровне отметим антитезу прошлое-настоящие, явь-сон. В тематическую группу могут быть собраны телесные образы стихотворения: *глаза, плечи, руки, коса, сердце*. Глаза — один из основных телесных образов в лирике А.А. Тарковского. Вторую тематическую группу составляют локусы: *край, вокзал, город, дом, сад, комната*, *перрон*. Третья группа — отвлеченные понятия внешнего мира: *бедствия, нашествия, догадки, пророчества, потери, мгла, тени*, *ветер*. Четвертая — отвлеченные понятия внутреннего мира: *сон, сновидения, муки*, *совесть, тоска.* Пятая группа — социальная принадлежность: *рыцари, мать, дети*. Шестая — предметы: *флажок, дверцы, спиртовка, фиалка*. Это позволяет говорить о том, что основной конфликт стихотворения — внешние силы и противостоящие им внутреннее спокойствие, но не исключающие душевных мук; выражается этот конфликт по большей части понятиями отвлеченными, чем конкретными образами: с одной стороны *— бедствия, тении* т. д., с другой *сон, совесть* и т. д.; душевный мир человека предстает с одной стороны: только *сон и тоска.* Обратимся теперь к прилагательным, которые подчеркивают существительные: *чужие края, новый дом, горящая спиртовка, расплетенная коса, холодная совесть* и т.д. Мы видим тоже, что и с существительными: внутренняя или внешняя характеристики и оценка. Наконец, глаголы:

* Глаголы действия: *заманила, вытирала, не увижу, поиграл, разрушен, отстроится, расскажут, заклинаю, приходит, грозят, терзает, становится, ложатся*.
* Глаголы состояния: *помню, простили*.

Глаголов действия намного больше, чем глаголов состояния, но действенность их не всегда сильна. Она ослабляется за счет употребления прошедшего времени. При этом действенности позволяет говорит, что мир не статичен. Все это работает на основную тему стихотворения: память. Из всего сказанного вырисовывается авторская точка зрения: она субъективна, мир представлен внутренним состоянием. Пространство и время в тексте выражено неравномерно: пространство — слабее, время — сильнее, потому что оно включено в категорию памяти, которая становится основной темой стихотворения.

В стихотворении «Я в детстве заболел» перед нами открывается очень интересная временная организация текста. Четко определить время невозможно.

*Я в детстве заболел  
От голода и страха. Корку с губ  
Сдеру — и губы облизну; запомнил*

*Прохладный и солоноватый вкус.  
А все иду, а все иду, иду,  
Сижу на лестнице в парадном, греюсь,  
Иду себе в бреду, как под дуду  
За крысоловом в реку, сяду — греюсь  
На лестнице; и так знобит и эдак.  
А мать стоит,* ***рукою манит****, будто  
Невдалеке, а подойти нельзя:  
Чуть подойду — стоит в семи шагах,****Рукою манит****; подойду — стоит  
В семи шагах,* ***рукою манит****.  
 Жарко  
Мне стало, расстегнул я ворот, лет, —  
Тут затрубили трубы, свет по векам  
Ударил, кони поскакали, мать  
Над мостовой летит,* ***рукою манит*** *—  
И улетела...  
И теперь мне снится  
Под яблонями белая больница,  
И белая под горлом простыня,  
И белый доктор смотрит на меня,  
И белая в ногах стоит сестрица  
И крыльями поводит. И остались.  
А мать пришла,* ***рукою поманила*** *—  
И улетела... (I.292)*

Отметим и то, что интересно не только выстраивание пространственно-временных рамок в тексте, но и построение самого текста. Строк в тексте 28. Если посмотреть внимательнее, можно увидеть, что несколько строк образуют пары. Тогда строк выходит 25. Тематика стихотворения на первый взгляд проста и ясна. Но текст не так прост. Детство — центральное время в стихотворении. Оно определяет все временное пространство. Момент, когда стихотворение написано, и момент, когда это происходило, удалены друг от друга. Удаление момента изображения от изображаемого позволяет говорить то, что основной временной категории текста становиться память. В самом начале текста мы видим глагол «заболел». На наш взгляд интересно то, что автор выбрал глагол с семантикой действия начавшегося, но не завершившегося. Создается впечатление, что и на момент написания стихотворения поэт все еще болен, что он так и не переболел. Следом за болезнью идут «*голод и страх*», которые привели к болезни. Во всем тексте читается совмещение времени, которое включает в себя все три его вида: прошедшее, настоящие и будущее — *заболел, манит, иду, сижу, улетела, стоит* и т.д. В результате подобного совмещения все три вида времени сливаются в одно. Прошлое не может быть отделено от будущего, настоящее не отделено от прошлого. Временной ряд текста — совмещенное вчера-сегодня-завтра: *иду, сижу, сяду*. При этом «сегодня» — это воспоминание о болезни. Далее в тексте этот сумбур только усиливается. В стихотворении два лирических героя — лирическое «я» автора и мать. В конце появляются еще доктор и сестра, но они скорее вспомогательные, чем центральные герои стихотворения. Действия матери перемежаются с действиями основного субъекта стихотворения. При этом отметим то, что ее действия происходят в настоящем. Они выражены единственным глаголом — манит. Мать включается в активное действие второй части текста, где к глаголу «манит» добавляется еще один глагол действия — «*улетела*». При этом не совсем ясно, откуда улетела, куда улетела, кто из них остается в вечности. В третьей части снова наблюдается переход от настоящего в прошлое посредством воспоминаний, как в первой части. В этой части описывается еще одна важная категория времени — сон. В лирике А. А. Тарковского сон — особое время. Время, когда возможен переход в потусторонний мир, когда душа покидает тело. Отметим то, что во время сна появляется сестра лирического героя, которая является вспомогательным героем стихотворения. Так как это сон, поэт видит не саму сестру, а ее душу. Сон лирического героя представлен белыми тонами. Как мы уже отмечали выше, ахроматический эпитет белый — один из основных в лирике А. Тарковского на ряду с ахроматическим черным и хроматическими фиолетовым и желтым, золотым. Рассматриваемый нами образ «*рука*» в тексте употребляется пять раз. При этом все пять раз с лексемой «*рука*» употребляется глагол «*манит*». Семантическое значение времени образу придает именно то, что в самом тексте происходит постоянная смена времени. Руки, как и в предыдущих текстах, — метонимический заместитель человека (матери). Являясь действующим лицом стихотворения, мать оказывается втянута в систему соединения времен, которая характерна для лирики А. Тарковского. При этом семантическое значении времени, как в стихотворении «Отрывок», сменяется на значение памяти, которое становится основным.

Рассмотренные примеры представляют все варианты временной организации текста, которая присуща лирике А. Тарковского. Исходя из всего выше сказанного, отметим, что образ «*рука*» приобретает значение времени в тех случаях, когда в тексте происходит смена времени, совмещение времени и включение героя в эту систему. Образ «рука» может быть назван одним из основных в лирике А. Тарковского. Также значение приобретается за счет ряда функциональных предметов, которые заключают в себе семантику времени. Основными из этих предметов являются часы и календарь, которые неумалимо отсчитывают время. Время — самая обширная семантическая категория. Данная семантическая категория представлена всеми лексемами, которые были указаны нами во введении — *пальцы, ладони, плечи, рука.* Также следует отметить, что дополнительное семантическое значение «*память*», которое напрямую связано со временем, может переходить в основное семантическое значение. Это происходит в тех случаях, когда время смещается из настоящего в прошлое (при этом выходя из системы полного совмещения времени, потому что будущее время не представлено), когда поэт доверяет свою память читателю (например, стихотворение «Стол накрыт на шестерых»). Телесные образы становятся метонимическим заместителем человека в текстах, что позволяет говорить об их включенности во временную организацию текста. Они являются репрезентантом самого поэта, который становится лирическим героем своего стихотворения (например, стихотворения «Отрывок», «Как золотая птичка», «Посредине мира»), а также репрезентантом героя-объекта (например, стихотворения «Я в дестве заболел», «Песня). Семантическое значение времени — 75 из 133 употреблений

**1.2. Руки-искусство**

Для данного семантического значения образа «*рука*» характерен непосредственный тактильный контакт с определенным набором функциональных предметов, которые присуще поэту-творцу, а также контакт со своим словом. Это такие предметы, как: *перо, бумага, струны*. Например, стихотворение «Я долго добивался». Данная группа значительно меньше, чем предыдущая. Было установлено, что значение «искусства» образ принимает 20 раз из 133.

*Я долго добивался,   
Чтоб из* ***стихов*** *своих   
Я сам не порывался   
Уйти, как лишний стих.   
  
Где свистуны свистели   
И щелкал щелкопер,   
Я сам свое веселье   
Отправил под топор.   
  
Быть может, идиотство   
Сполна платить судьбой   
За паспортное сходство****Строки*** *с самим собой.   
  
А все-таки, уставлю   
Свои глаза на вас,   
Себя в живых оставлю   
Навек или на час,   
  
Оставлю в каждом* ***звуке****И в каждой* ***запятой*** *Натруженные* ***руки****И трезвый опыт свой.   
  
Вот почему без страха   
Смотрю себя вперед,   
Хоть* ***рифма****, точно плаха,   
Меня сама берет. (I.75)*

Семантическая организация текста довольно проста. Фон, который служит для создания понятийных рядов стихотворения, — отношения «*автора*» и его «*текста*», которые являются двумя семантическими центрами данного текста. Основное сюжетное напряжение все время заключается в попытках автора не уйти из своего стихотворения, не быть в нем лишним. Рифмопара *звуки-руки* несет в себе свой определенный смысл. Семантика всего стихотворения раскрывает бытование поэта-демиурга в своем стихотворении и его желание остаться в нем. При этом связь поэта и его текста показана рядом строк — «*Чтоб из* ***стихов*** *своих / Я сам не порывался /Уйти, как лишний стих.»; «За паспортное сходство /* ***Строки*** *с самим собой»; «Хоть* ***рифма****, точно плаха, / Меня сама берет.».* Слово «*руки»(I.75) —* репрезентант поэта. Это его метонимический заместитель, тот образ, который он стремится оставить в своих стихах, возможно, этот образ можно рассмотреть как обеспечивающий поэту бессмертие. Таким образом, «*руки*» по желанию поэта становятся частью его текстов, приобретая за счет этого слияния значение искусства. Слово «*звуки*» выступает репрезентантом того, в чем автор оставляет свой образ, как то, в чем автор-демиург стремится сохранить себя. Рифму поэт сравнивает с плахой. Слово в лирике А.А. Тарковского способно убить поэта. Таким образом, в данном стихотворении рифмопара, образуя отдельный микросюжет, раскрывает то, что руки как репрезентант поэта, бытующего в своем тексте, становятся неотделимой частью этого текста, а также того, в чем собственно и живет автор-демиург — своего слова, на которое указывает один из компонентов рифмопары — звуки.

В стихотворении «Вы жившие на свете до меня» мы снова видим, что семантическое значение образа передается посредством контакта с функциональным предметом.

*Мой город — весь как нотная тетрадь,*

*Еще не тронутая вдохновеньем,*

*Пока июль по каменным ступеням*

*Литаврами не катится к* ***реке****,*

*Пока перо не прикипит к* ***руке****... (I.80)*

Перо — не единственный предмет, который указывает на то, что образ принимает значения искусства. Мы встречаем нотную тетрадь, литавры — принадлежности музыкального искусства. Семантика данного стихотворения строится на обращении автора к жившим до него, к своему городу и к самому себе. Слово «*реке*» выступает как в своем прямом значении — постоянный водный поток, так и в переносном. В тексте ясно прослеживается, что поэт, который волен повелевать временем и пространством, не властен над самим собой. Он — певец всего человечества. Единственное его оружие — слово, но оно может обратиться против него самого. Вбирая опыт истории и культуры, веря в то, что он защищен всеми, кто когда-то сгорел и сгорает сейчас во имя жизни и слова, поэт ощущает себя единственным возможным представителем человечества. И он горит, как и его предшественники. Поэту не дано физическое бессмертие. Но пока он жив, он вечен, он размыкает судьбу и шагает навстречу прошедшему, навстречу грядущему. Рука в данном случая, имея ярко выраженное значение искусства, является телесным воплощением поэта в тексте. Перо в данном случае выступает как символ поэта. Это один из предметов-инструментов[[43]](#footnote-43), но в данном случае предмет-инструмент является и предметом-индексом, знаком принадлежности к профессии, ремесла, носителем которого является лирический субъект[[44]](#footnote-44). Здесь мы также видим аллюзию к стихотворению А.С. Пушкина «Осень». У Пушкина — «*И руки тянутся к перу, перо к бумаге*», у Тарковского — «*Пока перо не прикипит к руке…*». А.С. Пушкина А.А. Тарковский высоко ценил, потому что для него Россия не была воплощением абсолюта. Пушкин, по мнению А.А. Тарковского, был скромнее, чем другие. В 1977 году А.А. Тарковский написал цикл «Пушкинские эпиграфы», в котором также встречается образ «*рука*», принимающий значение искусства. Цикл состоит из четырех текстов. Каждому предпослан эпиграф из произведений А.С. Пушкина. Цитаты, выбранные А.А. Тарковским, узнаваемы с первого взгляда. Для первого стихотворения — «Зимний вечер», для второго — «К\*\*\*\*», третьему стихотворению предпосланы «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», а для четвертого — «Скупой рыцарь». Каждый эпиграф играет роль, взаимодействуя с тем стихотворением, которому он предпослан. Эпиграф становится связующим звеном цикла. В первом стихотворении цикла эпиграф, с одной стороны, вводит мотив тоски, который присущ обоим поэтам, а с другой — маркирует образ, который разворачивается в стихотворении А.А. Тарковского. Как отмечает И.Г. Ивлева, «*в стихотворении Тарковского осуществляется эмблематизация образа (синица — душа) и, как следствие, эксплицирование мотива»[[45]](#footnote-45).* Поэт старается определить причины тоски. Важным становится то, что природа человека двойственна — *«Человеческое тело / Ненадежное жилье, / Ты влетела слишком смело / В сердце тесное мое».* В тексте наблюдается противоречие между идеалами и реальностью. Мотив, который зафиксирован в эпиграфе, получает свое развитие. В первом катрене второго стихотворения мы встречаем интересующий нас образ «*рука*». Эпиграф заставляет думать о любовной лирике, но текст раскрывает совершенно другое. Эпиграф вводит в текст мотив преображения. Основным мотивом становится не любовь, а мотив свободы-несвободы. В тексте мы видим метонимию — «*глины нищета*» и эпитет с семантикой оценки, который относится к интересующему нас образу — «*неловкие руки*». Вроде бы возвышенные образы неожиданно снижаются словами «*свистульки*» и «*яма*». Герой стихотворения — ремесленник, творец. Руки — репрезентант лирического героя. Перед нами раскрывается тема «творца и творения». А «*свистульки*» — музыкальный инструмент, который следует рассматривать в качестве функционального предмета, создающего мелодию. Однако без закалки в печи они быстро ломаются. Здесь возникают ассоциации с творческим путем поэта-творца, когда на ранних этапах творчества он закаляет свой характер. Таким образом, лирический герой создает функциональный предмет, который заключает в себе семантическое значение искусства. Далее в тексте мы встречаем детей. Их следует рассматривать не как возрастную категорию, а как тех, кто смотрит на творца, как на зверя в клетке. Оксюморон «*искусство жалкое*» говорит о том, что у героя неоднозначное отношение к своему ремеслу. Он слаб, одинок, но он не бросит свое дело. И далее к творцу приходит муза. Муза с человеческими чертами, которая способна вывести лирического героя из кризиса. Текст выглядит разорванным и склеенным по частям. В него то и дело входят мотивы, образы понятия, которые не присущи Тарковскому. Для третьего стихотворение основным становится мотив «сомнения», который вводится эпиграфом. И.Г. Ивлева считает, что «*в стихотворении Тарковского происходит "перевод" мотива в идеологическую систему (язык) конца XX в. В процессе "перекодировки" Пушкин как лицо конкретно-биографическое становится "знаковой" реализацией мотива, носителем и выразителем его в принципиально ином времени ("подскажи хоть ты потомку") и масштабе ("я не стою ни полслова из его черновика"). Художественный образ Пушкина символизируется: он становится, с одной стороны, воплощением цикличности жизни каждого человека, неизбежности возникновения перед ним одних и тех же — "вечных" — вопросов»[[46]](#footnote-46).* Для четвертого стихотворения характерен мотив «тайны», мотив «вечности».

Стихотворение «К стихам» — еще один текст, в котором образ «*рука*» принимает значение искусства. Первая часть текста — это открытое обращение к стихам. В этой части раскрывается лирический герой, который представляет собой лирическое «я» поэта. Он открывает свой внутренний мир. Задача лирического героя — понять саму суть творчества, понять его двойственную природу: первая строфа строится на противопоставлении. Обращение к стихам — составные части того, что называется поэзией.

*Стихи мои, птенцы, наследники,*

*Душеприказчики, истцы.*

*Молчальники и собеседники,*

*Смиренники и гордецы!. (I.64)*

Стихи — наследники поэта, которые способны обеспечить ему вечность. В следующей строке мы видим еще одно обращение — душеприказчики. Душеприказчик — это «*тот, кто исполнял последнюю волю покойного*»[[47]](#footnote-47). Однако слово может иметь и отрицательное значение. Душеприказчик — это тот, кто принуждает человека. Читается многообразие значений, которыми наделены стихи: они исполняют волю поэта, но они властны над душой, властны судить его и спорить с ним. Поэт становится заложником своего таланта, но стихи часто бессильны перед реальным миром. Здесь происходит смена образов: от бытовых к онтологическим. В первой строфе собраны основные определения стихотворения. Время в тексте затрагивает настоящее, прошлое и будущее. Время становится совмещенным, затрагивая основы Бытия, поэт становится свидетелем сотворения человека. Он — первый человек — «*Я сам без роду и без племени / И чудом вырос из-под* ***рук****, / Едва меня лопата времени / Швырнула на гончарный круг*». Из текста видно, что руки принадлежат герою-объекту, который может быть условно назван гончаром, т.к. в тексте упоминается гончарный круг, который представляет жизнь и судьбу, а также гончарное дело является одним из видов искусств. Здесь имплицитно возникает образ бога-демиурга Хуума, который сотворил мир и человека на гончарном круге. Руки в данном случае, являясь телесным выражением образа творца, приобретают семантику искусства. А творец у А. Тарковского подобен Богу. Как гончар лепит свои изделия, так Бог создает поэта, наделяет его словом. Однако человек еще не до конца создан. Сюжетное напряжение стихотворения основано на сотворении человека. Гончарный круг — колыбель для него. Поэт акцентирует внимание на местоимение «*мне*» Лирический герой и поэт — целое. Их нельзя разделять. Лирический герой — поэт, но он еще молчит. Сотворение — божественное ремесло. Поэт подчиняется его рукам, через которые в тексте ощущается присутствие Бога, а поэт становится пророком. В тексте не ощущается разорванности звучания. Конец строфы — конец предложения. Только в третье строфе происходит сбой: она синтаксически связывается с четвертой. Причиной этому служит enjambement: *«...а вы / Упали мне на грудь....»*, который делить строфу на две чести.

Еще одна разновидность искусства, а именно музыка, представлена в стихотворении «Явь и речь».

*Две кисти* ***рук****, вы на одной струне*

*О явь и речь. зрачки расширьте мне,*

*И причастите вашей царской мощи. (I.211)*

Мы видим, что контакт тактильный, он происходит посредством прикосновения рук поэта к струнам. С.А. Мансков определяет струны как предмет-инструмент, но одновременно и предмет-индекс. Они являются знаком профессии, носителем которой является поэт. При этом можно говорить о том, что прикосновение обоих рук к одной струне — свидетельство гармонии между поэтом и его словом. Речь в тексте можно рассматривать как слово поэта, как его жизненную силу, однако нельзя забывать. При этом следует отметить, что стихотворение рождается посредством взаимодействия и борьбы яви и слова. Однако реальность и речь отделены друг от друга, но если у поэта не хватит сил их соединить, он будет побежден своим же словом, которое в поэзии А. Тарковского всесильно. Тайну, которая в нем заключена, дано понять только поэту. Отметим, что звуковое оформление в текстах 50-70-х годов получает формальное лексическое выражение. Оно становится возможным благодаря тому, что поэт употребляет слова, связанные с понятием язык.

Из всего вышесказанного сделаем вывод, что семантическое значение искусства, рассматриваемые образы, принимают за счет функциональных предметов. Это предметы, которые присущи творцу (например, гончарный круг, перо, бумага). Выше были представлены тексты, в которых представлены разные формы искусства — поэзия, музыка, гончарное дело. Данная семантическая категория является второй по величине — 20 раз из 133 употреблений, что значительно уступает обширной семантической группе «*время*». Также данную группу от предыдущей отличает то, что основное значение не меняется с дополнительными. Отметим, что как таковых дополнительных значений для этой семантической группы выявлено не было.

**1.3. Руки-смерть**

Смерть в лирике А. Тарковского практически всегда противопоставлена жизни. Оппозиция эта характеризуется введением разнообразных элементов: цветопись, эпитеты, метафоры. Касательно цвета следует отметить, что смерть практически всегда ахроматична (белая или черная), исключение — фиолетовый цвет. Эпитеты представлены четырьмя семантическими группами: цвет, температура, внешний облик, характеристика субъекта. Также следует отметить, что для данного семантического значения характерны глаголы со значением ломать/раздирать/дробить. Данная семантическая группа самая малочисленная из трех основных групп – 13 употреблений из 133. Так, например, в стихотворении «Мщение Ахилла», рассматриваемый нами образ встречается 6 раз — *рука, пальцы, плечи.*

***Фиолетовой*** *от зноя,*

***Остывающей рукой***

*Рану смертную потрогал*

*Умирающий Патрокл,*

*И последнее, что слышал,—*

*Запредельный вой тетив,*

*И последнее, что видел,—*

***Пальцы*** *склеивает кровь.*

*Мертв лежит он в чистом поле,*

*И Ахилл не пьет, не ест,*

*И пока* ***ломает руки****,*

*Щит кует ему Гефест.*

*Равнодушно пьют герои*

*Хмель времен и хмель могил,*

*Мчит вокруг горящей Трои*

*Тело Гектора Ахилл.*

*Пожалел Ахилл Приама,*

*И несет старик Приам*

*Мимо дома, мимо храма*

*Жертву мстительным богам.*

*Не Ахилл разрушит Трою,*

*И его лучистый щит*

***Справедливою рукою***

*Новый мститель сокрушит.*

*И еще на город ляжет*

*Семь пластов сухой земли,*

*И стоит Ахилл* ***по плечи***

*В щебне, прахе и золе.*

*Так не дай пролить мне крови,*

*Чистой, грешной, дорогой,*

*Чтобы клейкой красной глины*

*В смертный час не мять* ***рукой. (****I.254)*

Уже в первой строфе мы видим два эпитета: цветовой хроматический — *фиолетовый* и эпитет температурной семантики — *остывающей.* Эти два эпитета явно указывают на то, что в данной строфе «*руки*» приобретают семантическое значение времени, так как рука — метонимический заместитель человека, который умирает. Рука, как и все тело, остывает, приобретая характерный для мертвецов фиолетовый оттенок. Уже с названия становится ясно, что речь пойдет о сюжете из истории античного мира, а именно об осаде Трои. Патрокл — лучший друг Ахиллеса. На десятом году осады Ахиллес поссорился с Агамемноном, он отдал другу свои доспехи. Патрокл был убит Гектором. Именно это отражено в первой строфе. Вторая строфа — описание того, что слышит и видит, умирающий Патрокл. Он видит свои пальцы, которые склеила кровь, так как он трогал свою рану. Пальцы, как и руки в первой строфе, — репрезентант человека. И так же, как и в первой строфе, — значение смерти. Патрокл умирает. В третье строфе появляется еще один герой — Ахиллес, который ломает руки. При этом глагол «*ломать*» здесь не означает того, что герой в прямом смысле слова ломает их. Здесь — ломает от горя, то есть заламывает. Гефест кует Ахиллу новое снаряжение. Словосочетание «*ахиллесов щит*» — иносказательное: величайшее произведение искусства. В четвертой и пятой строфах мы видим пир солдат, смерть Гектора, а также Приама, которому за выкуп Ахиллес отдал тело сына. В шестой строфе мы снова встречаем «*руку*», которая охарактеризована эпитетом «*справедливою*». Это эпитет характеристики субъекта. И в данном случает «*рука*» приобретает дополнительное значение «*мести*», которое связано со значением смерти, так как «*рука*» в данной строфе — метонимический заместитель того, кто погубит Ахиллеса. В следующей строфе — «*И стоит Ахилл по плечи / В щебне, прахе и золе*». Все это олицетворение времени, прошедших эпох, которые неминуемо пройдут, и то, что создано в них, станет прахом. И от победителей, как и от побежденных, безжалостное время оставит только память, а может, и ее не будет. Плечи здесь приобретают семантическое значение времени как связь между тем, что было, то что есть и тем, что будет. Первые семь строф — философское понимание истории, последняя строфа — обращение, которое исходит от лирического героя. Выбор поэта — благородство, а не мщение. Ему не хочется в последний час вспоминать чью-то кровь. Основным значение образа «*рука*» является «*смерть*», но смерти благородной, без чужой крови. Также в тексте присутствует дополнительное значение – «*месть*», которое является важным в контексте данного стихотворения, а в других текстах данной группы отмечено не было.

Для семантического значения «*смерти*» самыми частотными являются лексемы «*рука*» и «*пальцы*». Обе эти лексемы были представлены в выше рассмотренном стихотворении, однако мы приведем еще несколько примеров с данными лексемами. Так, например, в стихотворении «Четвертая палата» мы встречаем эпитет, описывающий внешний облик — восковые. Эпитет дополняет описание внешнего вида умирающей девочки, о которой идет речь в стихотворении:

*Востренький нос,* ***восковые***

***Пальцы****, льняная косица.*

*Мимо проходят живые.*

*— Что тебе, Анька?*

*— Не спится. (I.279)*

При этом эпитет вызывает определенные ассоциации. Восковые — желтые, бескровные, холодные пальцы. В стихотворении тонко очерчена грань между миром живых и миром мертвых. В тексте имплицитно просматривается образ «окна» — штора[[48]](#footnote-48). При этом штора маркирует замкнутость пространства, которое выражается через болезненное состояние лирического героя. Ангел, который приходит за девочкой — освободитель. Смерть — избавление.

В стихотворении «Мне в черный день приснится» наблюдаем оппозицию жизнь-смерть, о которой говорили в начале параграфа.

*Мне в черный день приснится*

*Высокая звезда,*

*Глубокая криница,*

*Студеная вода*

*И крестики сирени*

*В росе у самых глаз.*

*Но больше нет ступени -*

*И тени спрячут нас.*

*И если вышли двое*

*На волю из тюрьмы,*

*То это мы с тобою,*

*Одни на свете мы,*

*И мы уже не дети,*

*И разве я не прав,*

*Когда всего на свете*

*Светлее твой рукав.*

*Что с нами ни случится,*

*В мой самый черный день,*

*Мне в черный день приснится*

*Криница и сирень,*

*И тонкое колечко,*

*И твой простой наряд,*

*И на мосту за речкой*

*Колеса простучат.*

*Нп свете все проходит,*

*И даже эта ночь*

*Проходит и уводит*

*Тебя из сада прочь.*

*И разве в нашей власти*

*Вернуть свою зарю?*

*На собственное счастье*

*Я как слепой смотрю.*

*Стучат. Кто там?- Мария.-*

*Отворишь дверь.- Кто там?-*

*Ответа нет. Живые*

*Не так приходят к нам,*

*Их поступь тяжелее,*

*И* ***руки*** *у живых*

*Грубее и теплее*

*Незримых* ***рук*** *твоих.*

*- Где ты была?- Ответа*

*Не слышу на вопрос.*

*Быть может, сон мой — это*

*Невнятный стук колес*

*Там, на мосту, за речкой,*

*Где светится звезда,*

*И кануло колечко*

*В криницу навсегда. (I.151)*

Стихотворение представляет собой сон лирического героя. Сон — особое время в лирике А. Тарковского. Время, когда становится возможным отделение души от тела и встреча с душами других людей, что и описано в данном стихотворении, которое посвящено возлюбленной А. Тарковского Марии Фальц. В пятой строфе действие уже будто и не во сне, поэт слышит стук в дверь: *Стучат. Кто там? — Мария./ Отворишь дверь: — Кто там? / Ответа нет. Живые / Не так приходят к нам, / Их поступь тяжелее, / И руки у живых / Грубее и теплее / Незримых рук твоих. (I.151)*

Перед нами три эпитета, которые связаны с рукой: обозначение оценки — *грубее, незримых*, температурная семантика — *теплее*. В первом случае «*руки*» принимают дополнительное семантическое значение жизни, которое встречается реже, чем приведенные в данной главе значения, и практически всегда становится в оппозицию к семантике смерти, но редко сменяют основное значение. Руки у живых теплые и при прикосновении ощущается их грубость. Во втором случает «*руки*» приобретают значение смерти, так как эпитет «*незримых*» вызывает ассоциацию с бестелесным приведением, которое поэт видит в своем сне. В обоих случаях «*руки*» — метонимический заместитель человека. Дверь, в которую стучит призрак — граница между мирами. В христианстве значение двери трактуется как вход в царство небесное или дверь спасения, царские врата в храме[[49]](#footnote-49). Таким образом, женщина словно призывает поэта к спасению, она стучит в дверь, но ее там нет — все это сон.

Стихотворение «Вечерний, сизокрылый…» А. Тарковский посвятил своей третье жене Татьяне Озерской. Сам текст создает впечатление, что написан он на пороге смерти, а то и вовсе уже из могилы.

*Т.О. — Т.*

*Вечерний, сизокрылый,*

*Благословенный свет!*

*Я словно из могилы*

*Смотрю тебе вослед.*

*Благодарю за каждый*

*Глоток воды живой,*

*В часы последней жажды*

*Подаренный тобой,*

*За каждое движенье*

*Твоих прохладных* ***рук****,*

*За то, что утешенья*

*Не нахожу вокруг,*

*За то, что ты надежды*

*Уводишь, уходя,*

*И ткань твоей одежды*

*Из ветра и дождя. (I.146)*

В стихотворении можно выделить три смысловые группы, которые помогают раскрыть семантику стихотворения:

1 группа — эпитеты к слову свет: вечерний, сизокрылый, благословенный. Это эпитеты с семантикой: времени, характеристики.

2 группа — действующие лица стихотворения: сам поэт и свет, но свет здесь — не прямое значение, а метафорическое обозначение той, кому стихотворение посвящено.

3 группа — противопоставления: живая вода и последняя жажда, надежда и утешение, ткань и одежда, которые состоят из ветра и дождя.

Весь текст словно соткан из противоречий. Исходя из текста, можно говорить о том, что герой-объект подносит поэту воду, но потом все же уходит и уносит с собой все надежды. Руки в стихотворении охарактеризованы эпитетом с температурной семантикой — «*За каждое движенье / Твоих прохладных рук»*

Таким образом, семантическое значение смерти, рассматриваемые образы принимают в тех случаях, когда в текстах эксплицируется тема смерти, а также за счет контакта с миром мертвых, который возможен при вхождении героя в особое временное пространство, которым в лирике А. Тарковского является сон. Для данной семантической группы не было выявлено функциональных предметов, которые придают телесным образам значение «*смерть*». Смерть не имеет предметов, которые присущи миру живых. Основным образом для данной группы следует назвать «пальцы». Также важно отметить то, что практически во всех текстах образ употребляется с глаголами *ломать/дробить/раздирать*, что помогает усилить значение умирания. Оппозиционное значение жизни может стать основным, но это происходит не так часто, как в случаях, когда память сменяет время, о которых мы говорили в первом параграфе. В таких текста наблюдается последовательное движение от жизни к смерти, а иногда — от смерти к жизни.

**Глава 2**

**Образ «рука» в стихотворениях-посвящениях**

В творческом наследии Арсения Тарковского ярко выделяются стихи-посвящения. Как отмечает М. Черненко, «*подлинного мастера отличает умение жить чужой судьбой как своей. Ярким свидетельством тому являются циклы-посвящения»[[50]](#footnote-50).* Таких текстов не так много, но все они особенные. Однако каждое посвящение — это особая история, особый набор образов и чувств. Одно из самых ярких посвящений, несомненно, адресовано Григорию Сковороде, которого Тарковский считал своим учителем, у которого поэт многое взял и у которого многому научился. Среди образов и мотивов Тарковского мы часто можем встретить образы его учителя. Посвящение Николаю Заболоцкому поэт пишет, придя с его похорон под впечатлением от смерти поэта. Посвящения Анне Ахматовой лиричны и печальны. Однако посвящения Марине Цветаевой занимают особое место в творчестве Тарковского. Следует отметить, что и стихотворений адресованных Цветаевой больше, чем других посвящений. В совокупности мы встречаем 12 текстов, 6 из которых включают в себя интересующий нас образ. В этих произведениях ярко выделяется идея, что «*у поэта нет раздельной судьбы. Слово поэта способно пронизывать и соединять времена, преодолевать границу между жизнью и смертью. Дело поэта, считает Тарковский, — в возвышении и очищении духа, в преображении бытия. За своё дело и за своё слово художник платит и жизнью и судьбой, которую разделяет со своей горькой землей»[[51]](#footnote-51).*

**1.1. Арсений Тарковский и Марина Цветаева**

Рассматривая образ «*руки*» в посвящениях Цветаевой, нельзя не отметить, что и для ее лирики — это один из главных образов. Рука является одним из базовых понятий Цветаевой. С.А. Губанов отмечает, что «*это происходит не только за счет частого употребления, но и за счет наличия богатых ассоциативных связей»[[52]](#footnote-52).* Рука в лирике Цветаевой встречается 133 раза. Представлен этот образ лексемами: *рука, пальцы, жест, объятия и т. д*. Употребляется образ с различными эпитетами, которые представлены в широком охвате и служат для создания огромного спектра ассоциаций. Чаще всего, по мнению Губанова, встречается эпитет «*печальный*» — 43 раза. Ученый также отмечает, что «*чаще всего М.И. Цветаевой реализуется основная семантика слова — обладание, действие»[[53]](#footnote-53).* В лирике Марины Цветаевой нельзя упустить из внимания такой образ, как «*рука-крыло*», самый устойчивый в идиолекте поэта. Крыло в поэзии Цветаевой — рука, признак души, человек.

Знакомство Арсения Тарковского и Марины Цветаевой произошло после ее возвращения из эмиграции. Однако точная дата этой встречи неизвестна. Известно лишь, что поводом для знакомства послужили переводы стихов, которые делал Тарковский. Цветаева оценила переводы и в октябре 1940 года написала: «*Ваш перевод — прелесть. Что вы можете — сами? Потому что за другого вы можете — все. Найдите (полюбите) — слова у вас будут. Скоро я вас позову в гости — вечерком — послушать стихи (мои), из будущей книги»[[54]](#footnote-54).* Возможно, именно так состоялась первая встреча поэтов. Встречались Цветаева и Тарковский часто, подолгу гуляли и слушали стихи друг друга. В книге «Осколки зеркала» Марина Тарковская, дочь поэта, написала: «*Отношение папы к Цветаевой не менялось. Он, уже возмужавший поэт, все тот же почтительный ученик, она для него — старший друг и Мастер»[[55]](#footnote-55).* Однажды в присутствии Цветаевой Арсений Александрович прочел стихотворение «Стол накрыт на шестерых», написанное в 1940 году. Цветаева запомнила этот текст и 16 марта 1941 года написала стихотворение «Все повторяю первый стих», посвященное Тарковскому. Стихотворение это он в первый раз увидел 12 октября 1982 года. Это стало для Тарковского огромным потрясением. Словно голос из-под земли, словно незримое присутствие потерянного друга. Для поэта подарок, обращение понятное лишь ему, и возможно, прощение. Однако, в 1941 году общение Цветаевой и Тарковского практически прекращено. Стихи ее он читал теперь очень редко. Известно, что Тарковский иногда даже не здоровался с Цветаевой при случайной встрече. Летом 1941 года Цветаевой не стало. О смерти ее Тарковский узнал в Москве. Тарковский пишет цикл посвящений Цветаевой, который пронизан горьким чувством утраты дорого человека, а также чувством вины перед другом и наставником. Поэт горько сожалел о том, что прервал общение с Цветаевой и винил себя за это. Цветаевская тема проходит через многие стихи Тарковского, пронизанные глубоким лиризмом с горьким оттенком вины, тоской.

Стихотворение «Стол накрыт на шестерых», написанное в 1940 году, обращено к дорогим ушедшим людям — отцу, брату и любимой женщине поэта. Женщина эта — Мария Густавовна Фальц, которую Тарковский очень любил и которую помнил всю жизнь. Стихотворение было написано за несколько дней до годовщины смерти Марии Фальц. Тарковский в характерном для него балладном стиле передает свои чувства. В тексте неразделимо соединены любовь поэта к семье и к женщине.

*Стол накрыт на шестерых -*

*Розы да хрусталь...*

*А среди гостей моих -*

*Горе да печаль.*

*И со мною мой отец,*

*И со мною брат.*

*Час проходит. Наконец*

*У дверей стучат.*

*Как двенадцать лет назад,*

*Холодна* ***рука****,*

*И немодные шумят*

*Синие шелка.*

*И вино поет из тьмы,*

*И звенит стекло:*

*«Как тебя любили мы,*

*Сколько лет прошло».*

*Улыбнется мне отец,*

*Брат нальет вина,*

*Даст мне* ***руку*** *без колец,*

*Скажет мне она:*

*«Каблучки мои в пыли,*

*Выцвела коса,*

*И звучат из-под земли*

*Наши голоса». (I.371)*

Текст Тарковского пронизан тоской по ушедшим родным и любимой. Строфы стихотворения раскрывают его смысл поэтапно. При этом каждая строфа представляет собой законченную мысль. В первой строфе намечается тема. Вторая, третья, четвертая и пятая строфы раскрывают ее. Шестая строфа — вывод. В тексте представлено два мира — мир живых и мир мертвых. К миру живых принадлежит сам поэт, а также ряд предметов — стол, розы, хрусталь: «*Стол накрыт на шестерых — / Розы да хрусталь..*.» *(I.371)*. К миру мертвых принадлежат отец, брат и возлюбленная поэта. Также к миру мертвых принадлежит вино: «*И вино поет из тьмы, / И звенит стекло:/ "Как тебя любили мы, / Сколько лет прошло"*»*(I.371)*. Вино можно рассматривать как нечто, дающее возможность открыть себя. Возможно, при жизни ни отец, ни брат не смогли сказать поэту этих слов. Однако нельзя точно сказать, что это не сам поэт додумывает эти слова, что не сам он представляет то, что могли бы ему сказать близкие люди. Шестеро за столом — горе, печаль, отец, брат, возлюбленная и он сам. Отметим, что Цветаева в ответном стихотворении по-своему посчитала гостей поэта: «*Что шестеро (два брата, третий — / Ты сам — с женой, отец и мать)*»[[56]](#footnote-56). Весь текст М. И. Цветаевой — упрек Тарковскому: *«Как мог ты за таким столом / Седьмого позабыть — седьмую...»(II.369), «Как мог ты позабыть число? / Как мог ты ошибиться в счете?»(II.369), «Как мог, как смел ты не понять»( II.369), «...Никто: не брат. не сын, не муж, /Не друг — и всё же укоряю: / — Ты, стол накрывший на шесть — душ, /Меня не посадивший — с краю»( II.370).* Видно и то, что Цветаева противоречит сама себе — то высказывает желание быть призраком, то называет себя жизнью: *«Чем пугалом среди живых — / Быть призраком хочу — с твоими»( II.369), «Я — жизнь, пришедшая на ужин»( II.370).* Таким был ответ Цветаевой на услышанный ею текст. Она будто не поняла, что на ужин к Тарковскому приходит его любимая, которая умерла. Стихотворение стало очень точным и страшным предчувствием собственной судьбы. Однако можно говорить о том, что Цветаева все же увидела себя в тексте Тарковского во фразе: «*Даст мне руку без колец*», но для Тарковского — это образ любимой женщины. Рука в тексте встречается два раза. В обоих случаях рука — безусловный репрезентант Марии Фальц. Первый раз — в третьем катрене. При этом Тарковский подчеркивает, что рука холодна: «*Как двенадцать лет назад, / Холодна рука, / И немодные шумят / Синие шелка*»*(I.371)*. Холод руки двенадцать лет назад позволяет сказать о том, что тогда женщина не ответила на чувства поэта, что она была к нему холодна. По сути, можно сказать, что уже тогда она была мертва, но не физически, а душевно. Следующие две строчки о немодных уже синих шелках еще раз подтверждают то, что женщина — призрак, что ее давно нет в живых, от этого и одежды ее уже вышли из моды. В пятой строфе подчеркнуто, что рука без колец. Кольца — принадлежность к миру живых. Мертвым они не нужны. Их сняли с рук женщины, когда она умерла. Причем руку она дает поэту, т. е. он прикасается к ней. Явно то, что при жизни у него не было такой возможности. Рука в данном случае словно позволяет вернуться поэту назад во времени. В шестой строфе мы видим, что женщина, которая приходит к поэту, не спокойна в мире мертвых — «*"Каблучки мои в пыли, / Выцвела коса, / И звучат из-под земли / Наши голоса"*»*(I.371)*. Она не нашла успокоения, она ходит, оттого и каблучки у нее в пыли. Интересно то, что звучащие из под земли голоса употребляются в тексте во множественном числе, что позволяет говорит о том, что в загробном мире родные поэта вместе, а сам поэт в мире живых один. Таким образом, мы видим связь прошлого и настоящего. Прошлое — гости пришедшие к поэту на ужин. Настоящее — сам поэт. Связь происходит через прикосновения к руке. Руки-время — таково семантическое значение образа в данном тексте.

16 марта 1941 года Тарковский написал стихотворение «Марине Цветаевой», которое стало единственным прижизненным посвящением ей. Тогда еще поэт не знал, что Цветаева в ответ на его стихотворение написала свое, возможно, ставшее одним из последних написанных ею. Стихотворение это еще не наполнено той горечью, которая придет в тексты Тарковского после смерти Цветаевой.

*Все наяву связалось — воздух самый   
Вокруг тебя до самых звезд твоих,   
И поясок, и каждый твой упрямый   
Упругий шаг, и угловатый стих.   
  
Ты, не отпущенная на поруки,   
Вольна гореть и расточать вольна,   
Подумай только: не было разлуки,   
Смыкаются, как воды, времена.   
  
На радость —* ***руку****, на печаль, на годы!   
Смеженных крыл не размыкай опять:   
Тебе подвластны гибельные воды,   
Не надо снова их разъединять. (I.215)*

В тексте явно можно проследить один из главных мотивов лирики Тарковского — всевластие поэта[[57]](#footnote-57): *«Вольна гореть и расточать вольна», «Тебе подвластны гибельные воды» (I.215)*. В первой строфе Тарковский создает образ Цветаевой такой, какой она была для него: «*И поясок, и каждый твой упрямый / Упругий шаг, и угловатый стих» (I.215).* Тарковский наделяет Цветаеву крыльями: «*Смеженных крыл не размыкай опять*» *(I.215)*, следует отметить, что «*крылья*» являются часто употребляемым образом обоих поэтов. Крылья — символ подвижности, свободы, интеллекта и вдохновения[[58]](#footnote-58). Также крылья — принадлежность гениев, возвышение над человеческим миром[[59]](#footnote-59). В лирике Цветаевой «крылья» — это лирический герой, который отождествляется с самой М. И. Цветаевой, а также с С.Я. Эфроном. Таким образом, Цветаева, как и лирический герой стихотворения, наделяется символом свободы, а также являются репрезентантом лирического героя. Рука в тексте указывает на самого поэта, однако это образ, который связывает одного лирического героя с другим, несмотря ни на что, сквозь времена: «*На радость — руку, на печаль, на годы!» (I.215).* Семантическое значение времени приобретает в данном тексте образ «*рука*». Протягивая свою руку другу, поэт готов быть рядом и в радости, и в печали, готов быть рядом годы, пройти с ней сквозь время.

Наиболее яркий пример для понимания чувств, которые переполняли Арсения Тарковского после смерти Цветаевой, — цикл «Памяти Марины Цветаевой», который включает в себя 6 стихотворений, написанных в разные годы — первое вероятно после похорон Цветаевой, остальные позднее, однако последние три написаны в один день — 12 января 1963 года. Первые три текста цикла не имеют названия, еще три — озаглавлены. Этот цикл можно было бы назвать реквиемом, но не об умершей Цветаевой, а о вечно живой. Все тексты связанны какой-то легендой, известной лишь самому Тарковскому, но явно ощутимой для читателя. Поэт сознательно создает и нагнетает ее от текста к тексту. Важным является то, как рисует Тарковский смерть Цветаевой. Известно, что она повесилась, однако поэт все время говорит о гибельных водах, ищет ее на дне — *«Задыхаясь, идешь ко дну», «Как в речке на дне — / В зеленых потемках Марина* (I.200). Вообще во всех текстах цикла наблюдается большое количество водных образов. Возможно, по мнению Тарковского, рожденная из водной стихии в ней должна и погибнуть. Чувством вины объединены все шесть текстов. Поэт одновременно знает, в чем его вина и не знает: *«И чем я виноват, чем виноват?». (I.203).* Еще одной особенностью цикла является манера письма, характерная скорее для Цветаевой, чем для самого Тарковского. Поэт использует излюбленный знак препинания Цветаевой — тире. Также мы встречаем и образы, которые характерны для лирики Цветаевой больше, чем для Тарковского, — крылья. Как и в стихотворении «Марине Цветаевой», поэт наделяет ими саму героиню его текстов: *«Ты, крылатая, звезда падучая»(I.200), «Поешь, Марина, мне, /крылом грозишь, Марина», «За черным облаком твое крыло горит».* Таковы отличительные черты всего цикла. Образ «*руки*» мы встречаем в третьем и четвертом текстах, а также семантический распространитель образа — «*ладони*» в тексте пятом. Третье стихотворение цикла, не имеющее заглавия, напоминает монолог, то обращенный к кому-то, кого поэт называет «*Друзья ,правдолюбцы, хозяева»* то обращение к самому себе.

*Друзья, правдолюбцы, хозяева   
Продутых смертями времен,   
Что вам прочитала Цветаева,   
Придя со своих похорон?   
  
Присыпаны глиною волосы,   
И глины желтее* ***рука****,   
И стало так тихо, что голоса   
Не слышал я издалека.   
  
Быть может, его назначение   
Лишь в том, чтобы, встав на носки,   
Без роздыха взять ударение   
На горке нечетной строки.   
  
Какие над Камой последние   
Слова ей на память пришли   
В ту горькую, все еще летнюю,   
Горючую пору земли,   
  
Солдат на войну провожающей   
И вдовой, как родная мать,   
Земли, у которой была еще   
Повадка чужих не ласкать?   
  
Всем клином, всей вашей державою   
Вы там, за последней чертой —   
Со всей вашей правдой неправою   
И праведной неправотой. (I.201)*

Следует отметить, что из всех посвящений этот цикл стал единственным, в котором Тарковский прямо называет имя Цветаевой, не пряча его за образами, метафорами и ассоциациями. В первой строфе текста мы видим обращение, а также риторический вопрос, на который поэт не ждет ответа: «*Что вам прочитала Цветаева, / Придя со своих похорон?» (I.201).*И далее еще один вопрос, который поэт уже задает сам себе, вопрос-рассуждение: «*Какие над Камой последние / Слова ей на память пришли»(I.201).* Мы видим, что интересующий нас образ употребляется в рифме — *рука-издалека*. Можно выстроить ассоциативную связь исходя из микросюжета рифмопары и строфы в общем: память — время — утрата — связь сквозь время. Голос, ранее связывающий двух людей, стал почти не слышен. Теперь лишь рука может связать двоих, она еще может быть протянута сквозь время и пространство. Таким образом, как и в предыдущих текстах, мы видим, что семантическое значение образа — время. Руки-время — связь прошлого и настоящего. В четвертом тексте, озаглавленном «Стирка белья» мы также видим этот повторяющийся образ.

*Марина стирает белье.   
В гордыне шипучую пену   
Рабочие* ***руки*** *ее   
Швыряют на голую стену.   
  
Белье выжимает. Окно —   
На улицу настежь, и платье   
Развешивает   
Все равно,   
Пусть видят и это распятье.   
  
Гудит самолет за окном,   
По тазу расходится пена,   
Впервой надрывается днем   
Воздушной тревоги сирена.   
  
От серого платья в окне   
Темнеют четыре аршина   
До двери.   
Как в речке на дне —   
В зеленых потемках Марина.   
  
Два месяца ровно со лба   
Отбрасывать пряди упрямо,   
А дальше хозяйка-судьба,   
И переупрямит над Камой... (I.200)*

В этом тексте мы видим повторяющиеся во всем цикле водные образы, а также пену, которая является отсылкой к значению имени Марина. Руки употребляются с прилагательным «*рабочие*». Такими Тарковский запомнил руки Цветаевой при жизни. Так он их и описывает. Ее гордую, с тяжелым характером, занимающуюся неблагодарно домашней работой. Как и в предыдущих текстах руки — связь прошлого и настоящего. Образ принимает значение времени. Воспоминания поэта связывают его настоящее с его прошлым. Семантический распространитель образа «*рука*» в данном цикле — ладони.

*И что ни человек, то смерть, и что ни   
Былинка, то в огонь и под каблук,   
Но мне и в этом скрежете и стоне   
Другая смерть слышнее всех разлук.   
  
Зачем — стрела — я не сгорел на лоне   
Пожарища? Зачем свой полукруг   
Не завершил? Зачем я на* ***ладони*** *Жизнь, как стрижа, держу? Где лучший друг,   
  
Где божество мое, где ангел гнева   
И праведности? Справа кровь и слева   
Кровь. Но твоя, бескровная, стократ   
Смертельней.   
Я отброшен тетивою   
Войны, и глаз твоих я не закрою.   
И чем я виноват, чем виноват? (I.203)*

Мы видим, что текст состоит из риторических вопросов, которые поэт адресует самому себе. Сильное чувство вины и все та же легенда, начинающаяся с первого текста цикла, четко проявлены в стихотворении. Тарковский пишет: «*Где лучший друг, / Где божество мое, где ангел гнева / И праведности?...» (I.203).* Этим вопросом он словно отвечает на тот, что так часто задавали ему самому — «кто для него Цветаева?». Смерть Цветаевой для него страшна, потому что вечна, для Тарковского она реальнее других — «*Справа кровь и слева / Кровь. Но твоя, бескровная, стократ /Смертельней.» (I.203).*Отметим, что на момент написания этого стихотворения Тарковский уже прочел то, что посвятила ему Цветаева и в последнем шестом тексте цикла он пишет: *«Как я боюсь тебя забыть / И променять в одно мгновенье / Прямую фосфорную нить / На удвоенье, утроенье / Рифм — и в твоем стихотворенье / Тебя опять похоронить»(I.203)*. Он в полной мере ощутил то предчувствие, тот приговор, который Цветаева сама себе подписала. Читая посвященное ему стихотворение, Тарковский видит, что она сама себя похоронила в своем тексте. Сам же поэт, безусловно жив, хотя и спрашивает себя: «*Зачем — стрела — я не сгорел на лоне / Пожарища? Зачем свой полукруг / Не завершил? Зачем я на ладони / Жизнь, как стрижа, держу?» (I.203).* Жизнь в ладони поэта, жизнь, сравниваемая с птицей. При этом сравнение со стрижем позволяет говорить о том, что поэт осознает стремительность и хрупкость жизни. Именно здесь меняется семантическое значение образа «рука». Мы видим, что Тарковский придает бестелесному — жизни — телесное обрамление — стриж, которое держит на своей ладони. Исходя из этого, можно говорить, что семантическому значению времени, которое, несомненно, тут, как и в других текстах, опустить нельзя, придается дополнительное значение — жизнь. М. Гаспаров отмечает исповедальность лирики Цветаевой: «*чтобы найти и утвердить собственный образ, чтобы стать непохожей на других — для этого молодая Цветаева выбрала свой собственный путь и держалась его очень последовательно. Это было превращение стихов в дневник»[[60]](#footnote-60).* На наш взгляд, исповедальным является и цикл Тарковского «Памяти Марины Цветаевой». Исповедь самого поэта вылилась в шесть стихотворений на бумаге.

Исходя из выше сказанного, отметим, что в стихотворениях посвященных Марине Цветаевой мы встречаем два из шести рассматриваемых образа два – *руки и ладони*. Основное семантическое значение образа «*рука*» — время. Однако мы наблюдаем, что в одном из текстов включается дополнительное значение памяти, которое встает в оппозицию к теме смерти, присущей циклу «Памяти М. Цветаевой». В тексте значение «*жизни*» занимает место основного значения, придавая значению «*смерть*» значение дополнительной категории. Образу «*рук*а» в стихотворениях-посвящениях М. Цветаевой присущ ряд эпитетов:

* Цветовой семантики – желтее
* Эпитет, описывающие «внешний» облик – рабочие

Интересно то, что А. Тарковский использует стиль М. Цветаевой. В стихотворениях мы можем видеть: тире — любимый знак препинания М. Цветаевой, образы, которые характерны для М. Цветаевой (например, крылья).

**1.2. Арсений Тарковский и Анна Ахматова**

Встретились А.А. Тарковский и А.А. Ахматова в 1946 году. В этот год А.А. Ахматова с триумфом выступала в Москве. Тогда она не знала, что через несколько месяцев будет вынесено гибельное для нее и М. Зощенко постановление ЦК ВКП(б), которое затронет и А.А. Тарковского: уже готовый набор его первой книги будет расформирован. А. Тарковского сА. Ахматову сближало чувство человеческого достоинства, доброта, умение слушать и слышать. Стихи обоих много лет не доходили до читателя. Объединяла их и любовь к А.С. Пушкину. Первая книга А. Тарковского вышла с дарственной надписью: «*А.А. Ахматовой — как выражение неизменной преданности и поклонения перед самым прекрасным, что я встретил на пути, — "скитаясь наугад за кровом и за хлебом"»[[61]](#footnote-61).* Прочитав книгу, А. Ахматова отправила поэту ответ: «*Я совсем забыла, что еще может быть что-то радостное»[[62]](#footnote-62).* Первый сборник А.А. Тарковского еще не вышел, а А. Ахматова уже сделала надпись на книге «Стихотворения»: «*А. Тарковскому, автору чудесных и горьких стихов»[[63]](#footnote-63).* В письме от 28 марта 1964 года, А. Тарковский написал: «*Еще в ранней юности научился я благоговеть перед Вашей высокой Музой — и кланяюсь Вам за это»[[64]](#footnote-64).* Но отношения поэтов нельзя назвать гладкими. Они всегда говорили друг другу правду. А. Тарковский не только читал стихи А. Ахматовой, но и сам посвящал ей их. Сборник «Перед снегом» заканчивался стихотворением «Рукопись». Прочитав это стихотворение, А. Ахматова сказала: «*Это стихотворение должна была написать я»[[65]](#footnote-65).* В своей второй книге «Земле-земное» А. Тарковский посвятил это стихотворение А. Ахматовой, спросив ее разрешения перед этим. Книга вышла в 1966 году через несколько месяцев после смерти А. Ахматовой. Смерть А. Ахматовой стала для поэта тяжелым ударом. Над ее могилой А. Тарковский сказал: «*Никогда еще на долю женщины не выпадало столь мощного поэтического дарования, такой исключительной способности к гармонии, такой непреодолимой силы влияния на сердце читателя»[[66]](#footnote-66).* А. Тарковский посвятил А. Ахматовой восемь стихотворений. Семь из них вошли в цикл «Памяти А.А. Ахматовой». Цикл вошел в последний сборник поэта, но без последнего стихотворения[[67]](#footnote-67).

Стихотворение «Рукопись», написанное в 1960 году, тронуло А. Ахматову. Прочитав его, она прошептала: «*Судьба моя сгорела между строк*». В 1966 году А. Тарковский посвятил это стихотворение А. Ахматовой.

*А.А.Ахматовой*

*Я кончил книгу и поставил точку*

*И рукопись перечитать не мог.*

*Судьба моя сгорела между строк,*

*Пока душа меняла оболочку.*

*Так блудный сын срывает с* ***плеч*** *сорочку,*

*Так соль морей и пыль земных дорог*

*Благословляет и клянет пророк,*

*На ангелов ходивший в одиночку.*

*Я тот, кто жил во времена мои,*

*Но не был мной. Я младший из семьи*

*Людей и птиц, я пел со всеми вместе*

*И не покину пиршества живых -*

*Прямой гербовник их семейной чести,*

*Прямой словарь их связей корневых. (I.189)*

В стихотворении раскрывается роковой смысл судьбы поэта. С новой книгой приходит обновление души поэта. Корневые связи становятся глубокой основой в лирике А. Тарковского. Корни его стихов проникают в самые глубины вселенной, распространяясь в пространстве и времени, связывая поэта с предшествующими поэтическими традициями. В стихотворении прослеживается мотив книги, жертвенной, преобразующей человека. В тексте можно увидеть перекличку с Н. Гумилевым: у А. Тарковского «*душа меняет оболочку*» — в основе своей, оставаясь неизменной, а у Н. Гумилева — «*мы меняем души».* Стихотворение посвящено рождению стиха. В. Губайловский проводит параллель с И. Бродским: «*Пророк у А. Тарковского "ходил на ангелов", поэт у И. Бродского "ходил на вурдалаков" и "жил в плену у ангелов"»[[68]](#footnote-68).* При этом следует отметить то, что для поэзии А. Тарковского характерно сравнение поэта и пророка. Поэт у А. Тарковского — пророк. И тут, по мнению В. Губайловского, И. Бродский полемизирует с А. Тарковским, но при этом «*в обоих стихотворениях, пусть и несколько иронически (у Тарковского пророк тоже “ходит на ангелов”, как на медведей), поэт сравнивается с пророком, а это прямая отсылка к Пушкину, и уже не только к "Осени"»[[69]](#footnote-69).* Призвание поэта в том, чтобы постоянно поддерживать жар вдохновения. С огнем у А. Тарковского тесно связан мотив обновления, обновления самого себя. По мнению Е.В. Лысенко, «*поэт жаждет гибели во имя возрождения. Творчество в онтологическом значении предстает как непрекращающаяся последовательность актов умирания и возрождения в новой оболочке»[[70]](#footnote-70).* На двойственность лирического героя указывают строки — «*Я тот, кто жил во времена мои, / Но не был мной....»(I.189).* Прослеживается тот факт, что А. Тарковский был поэтом и переводчиком. В тексте встречается один из евангелических образов — блудный сын. Как отмечает С.В. Кекова, «*А.Тарковский производит не "трансплантацию" того или иного библейского образа, а использует своеобразную стратегию "сдвига"»[[71]](#footnote-71).* Смысловое смещение происходит с понятием, имеющим большой семантический потенциал в рамках культуры христианства. В строке «*Так блудный сын срывает с* ***плеч*** *сорочку*»*(I.189)* за счет действия, происходящего в ней, может читаться метафорический смысл, который заглушает звучанье изначального смысла. При этом в стихотворении оболочка души сравнивается с такой дефиницией, как одежда. Отметим, что обращение к одежде, покрывающей тело, характерно не только для самого А. Тарковского, но и для Г. Сковороды, которого поэт считал своим учителем. Душа наделяется статусом телесного, статусом человека. Для А. Тарковского тело — оболочка, одежда, которая скрывает душу. Написание книги — тоже странствие, оттого и сравнивает поэт себя с блудным сыном. Плечи в данном случае приобретают значение «искусства», но здесь мы можем отметить переход основного значения в дополнительное и наоборот. Так, например, в первой главе мы отмечали, что время переходит в память. Здесь — искусство становится трагической виной, покаянием, которое присуще поэту Тарковского.

Цикл стихотворений «Памяти А.А. Ахматовой», написанный в период с апреля 1966 по август 1968 года, в начальном варианте состоял из 7 стихотворений, но опубликовано было лишь шесть. Написан цикл под впечатлением от смерти А. Ахматовой. Открывается сонетом «Стелил я снежную постель». В стихотворении поэт прощается с А. Ахматовой. Сцена прощания представлена в метафорических и символических образа: снежная постель, обезглавленные луга и рощи, слезная земля. Время в стихотворении кажется остановленным благодаря тому, что поэт использует реальную дату смерти А. Ахматовой — «*Но марта не сменил апрель*». Время словно застыло на дате 5 марта. Стихотворение, как и весь цикл, пронизано ахматовскими аллюзиями. Это начинается с рифмы постель-хмель и превосходной степени прилагательных[[72]](#footnote-72). Видим мы и характерные для поэзии А. Ахматовой тройные перечисления определений. При этом эпитеты, которые А. Тарковский выбирает для описания А. Ахматовой, употребляла и она сама — «*Пред белой, бледной, непокорной*». В строке «*Я памятник тебе поставил*» читается отклик на просьбу А. Ахматовой из «Реквиема» не ставить ей памятник ни у моря, ни в Царском Селе, а поставить его возле тюрьмы. Цикл становится поэтическим памятником. Второе стихотворение — описание отпевания А. Ахматовой в Никольском храме. Для воплощения образа Тарковский использует характеристики самой А. Ахматовой — «*Лежала в цветах нищета*». И полет тени — тоже отсылает к стихам А. Ахматовой. Сама она любила изображать тени живых и мертвых. В третьем стихотворении цикла мы видим описание похорон и ночных поминок. Четвертое стихотворение написано трехдольником, который использовала А. Ахматова. В четвертом и пятом стихотворениях мы встречаем интересующий нас образ. В четвертом — ладони, в пятом — рука. Четвертое стихотворение, как и предыдущие не лишено образа, который использовала А. Ахматова — лед и жасмин. Странное сочетание, но стоит вспомнить стихотворение «Еще об этом лете» и все становится на свои места.

*По льду, по снегу, по жасмину,  
На* ***ладони****, снега бледней,  
Унесла в свою домовину  
Половину души, половину  
Лучшей песни, спетой о ней. (I.313)*

Строфа — ключ к размышлениям о жизненном итоге, о том, что унесла с собой героиня стихотворения. В строфе мы видим «*Половину души, половину / Лучшей песни»(I.313) —* эта неполнота отсылает к мироощущению А. Ахматовой и к ее «*полоумой*», «*полуброшенной*». Ладонь — метонимический заместитель человека, самой А. Ахматовой. Поэт отмечает, что ладонь белее снега. Белый цвет в поэзии А. Тарковского — цвет обновления, но при этом и цвет смерти. (Это отмечено нами в первом параграфе первой главы). При этом смерть в лирике А. Тарковского почти всегда сопровождается ледяным холодом. В данном тексте — снег, который указывает не только на цвет, но ассоциативно вызывает ощущение холода. Ладонь в тексте предстает в семантическом значении смерти. Пятое стихотворение, по мнению Л.Л. Бельской, «*приближается к молитве, к надгробному псалму»[[73]](#footnote-73).*

*Белые сосны  
поют: — Аминь!  
Мой голубь — твоя* ***рука****.  
Горек мой хлеб,  
мой голос полынь,  
дорога моя горька.  
  
В горле стоит  
небесная синь -  
твои ледяные А  
Ангел и Ханаан,  
ты отъединена.  
  
Ты отчуждена –  
пустыня пустынь,  
пир, помянутый в пост,  
За семь столетий  
дошедший до глаз  
фосфор последних звезд(I.314)*

В этом тексте впервые возникает имя героя стихотворения — «*Твои ледяные А*». Так и не назвав имени полностью, А. Тарковский употребляет характерный для лирики А. Ахматовой эпитет температурной семантики — «*ледяные*». При этом имя Анна приводится поэтом через ассоциативную связь, через строки — «*Имя твое Ангел и Ханаан*» *(I.314)*. В этом тексте, как и в предыдущем «*рука*» — репрезентант человека. Однако, здесь интересно сравнение руки с голубем — «*Мой голубь — твоя рука*» *(I.314)*. Голубь — символ верности, символ мира, покоя и надежды, яркая аллегория чистой души. Голубь часто играет роль посланника[[74]](#footnote-74). В стихотворении голубь становится связующим звеном между миром живых и мертвых. Рука предстает в семантическом значении искусства, так как ассоциативно голубь — не только посланник, который связывает поэтов, но и олицетворение искусства, которое через пространство и время, через смерть находит выход из забвения. Завершается цикл сонетом «И эту тень я проводил в дорогу». Написано это стихотворение в годовщину смерти А. Ахматовой. В тексте собраны мотивы и образы, которые встречались в предыдущих стихотворениях цикла: лес, зимний пейзаж, тень с крыльями и т.д.

Таким образом, мы видим, что основными семантическими значениями здесь становятся «*смерть*», и «*искусство*» но здесь важен тот факт, что при определенных обстоятельствах основное значение может стать дополнительным и наоборот. В этом случае «*искусство*» становится «*долгом*» и «*связью*» между мирами. В стихотворениях встречаются три из шести телесных образов – *рука, ладони, плечи.* Отметим то, что «*ладони*» и «*рука*» употребляются поэтом в цикле посвящений, как и в случае с циклом посвящений М. Цветавевой.

**1.3 Арсений Тарковский и Николай Заболоцкий**

Цикл «Могила поэта», состоящий из двух стихотворений, написан в 1958 году и посвящен Николаю Заболоцкому. Написан цикл в день похорон поэта. Речь в стихотворениях ведется о переживании лирического героя, которое вызвано смертью Н. Заболоцкого. Своеобразие цикла, по мнению Ю.А. Малафеева заключается в том, что «*в нем в синтагматические связи вступают лексемы с временной и пространственной семантикой»[[75]](#footnote-75).* Образ «*рука*» встречается в первом стихотворении цикла.

*За мертвым сиротливо и пугливо   
Душа тянулась из последних сил,   
Но мне была бессмертьем перспектива   
В минувшем исчезающих могил.   
  
Листва, трава — все было слишком живо,   
Как будто лупу кто-то положил   
На этот мир смущенного порыва,   
На эту сеть пульсирующих жил.   
  
Вернулся я домой, и вымыл* ***руки****,   
И лег, закрыв глаза. И в смутном звуке,   
Проникшем в комнату из-за окна,   
И в сумерках, нависших как в предгрозье,   
Без всякого бессмертья, в грубой прозе   
И наготе стояла смерть одна (I.98—99)*

Семантическая структура данного стихотворения строится на двух основных центрах — «*смерть*» и «*жизнь*». Они противостоят друг другу. Мы видим переход от смерти к жизни и снова к смерти, но уже как к конечному итогу. Душа лирического героя (самого поэта) тянется к умершему, вернувшись с похорон Заболоцкого, поэт пони­мает, что бессмертие — лишь перспектива. Можно сделать вывод, что Тарковский хотел отобразить душевную тоску, переживание, которое вызвано страхом смерти. Как отмечает Ю.А. Малафеев, «*лексемы пространства и времени выполняют в тексте эмотивную функцию»[[76]](#footnote-76).* Однако поэт готов к смерти, он ждет ее. Микросюжет рифмопары, как и в предыдущих текстах с рифменным употреблением образа, заключает в себе особую семантику, которая дополняет текст. Интересно то, что текст имеет адресата, но при этом руки — это не телесное выражение того к кому стихотворение обращено, а телесное выражение того, кто его написал. Еще один интересный момент в этом тексте то, что на первый взгляд обычные действия — пришел домой, вымыл руки, лег — становятся этапом подготовки к неминуемой смерти. В отличии от рассмотренных выше текстов, где звук — слово поэта, которое он записал, которое стало поэзией, звук в данном тексте — слово, так и не ставшее поэзией. Это слово, которое может убить поэта, которое остается невысказанным, и оттого Тарковский и употребляет эпитет оценочной семантики — смутный, т.е. еле слышный. Оно не позволит поэту остаться бессмертным, потому что не стало поэзией, оно остается грубой прозой. Автор не может оставить его для будущих поколений. И он принимает смерть, он не сопротивляется ей. Таким образом, мы видим, что в общем контексте стихотворения, интересующий нас образ принимает значение смерти, благодаря тому, что образует рифмопару со словом, имеющим ярко выраженную семантику конца.

Исходя из сказанного, отметим, что в данном цикле посвящений встречается один из шести интересующих нас образа – *рука*. Основное семантическим значением здесь – смерть. Значение «*жизни*» встает в оппозицию к значению «*смерти*», но в этом случае оно остается одним из возможных значений, не заменяя основного, это происходит за счет момента выбора в тексте. Поэт выбирает смерть. Руки – метонимический заместитель человека (поэта).

**Заключение**

Результаты настоящего исследования могут быть сведены к следующим положениям:

1. Образ «*рука*» – один из самых частотных телесных образов, которые характерны для лирики А.А. Тарковского. Рассматриваемые телесные образы представлены рядом лексем: *рука* (80), *плечи* (32), *пальцы* (12), *ладони* (1), *кисти* (1). Всего 133 единицы употребления, что примерно составляет каждое 2-3 стихотворение во всех пяти сборниках, вошедших в собрание сочинений.

2. Образ «*рука*» становится метонимическим заместителем человека в лирике поэта. Образ «*рука*» является репрезентантом героя-субъекта (например, стихотворения «Отрывок», «Как золотая птичка», «Посредине мира»), а также репрезентантом героя-объекта (например, стихотворения «Я в детстве заболел», «Песня).

3. Образу «*рука*» присущ ряд семантических значений. Основные семантические группы – *время, искусство и смерть*. Каждое из трех основных значений имеет хотя бы одно дополнительное: для времени — память, для искусства — поэтический долг, а для смерти — жизнь. При этом жизнь становится в оппозицию к смерти.

а) «*Руки-время*» — наиболее обширная семантическая группа, которая включает в себя ряд категорий и аспектов. В ходе рассмотрения текстов, в которых образ «*рука*» принимает значение времени, было установлено, что оно делится на: *совмещенное время, память, сон.* При этом память — это дополнительное значение, которое может принимать образ «*рука*», но в ряде случаев оно может переходить в основное, заменяя или дополняя его. Это происходит в тех случаях, когда время смещается из настоящего в прошлое (при этом выходя из системы полного совмещения времени, потому что будущее время не представлено), когда поэт доверяет свою память читателю (например, стихотворение «Стол накрыт на шестерых»). Сон – особое время в лирике А. Тарковского. Во сне происходит отделение души от тела, во сне возможно общение с душами других людей. Рука, являясь метонимическим заместителем человека, принимает значение времени за счет того, что герой (человек) стихотворения непосредственно включен в систему совмещенного времени. Данная семантическая группа представлена всеми телесными образами — *пальцы, ладони, плечи, рука.* Семантическое значение времени — 75 из 133 употреблений всех телесных образов.

б) Семантическая группа *«руки-искусство*» является второй по величине — 20 раз из 113 употреблений, что значительно уступает обширной семантической группе *«руки-время».* В случаях, когда образ «*рука*» принимает значение «*искусства*», мы наблюдаем, что основное значение не меняется с дополнительными практически во всех случаях. Отметим, что как таковых дополнительных значений образа «*рука*» для этой семантической группы выявлено не было. Единственный случай смены значения был отмечен в цикле посвящений А. А. Ахматовой. Представлена данная семантическая группа двумя телесными образами – *рука и кисти*.

в) *«Руки-смерть*» – самая маленькая семантическая группа. В данном значении образ «*рука*» употребляется 13 раз из 133. Семантическое значение «*смерть*» почти всегда эксплицировано в тематике стихотворений, особенно ярко это прослеживается в стихотворениях-посвящениях. Это связано с тем, что практически все они написаны после смерти поэтов, которым они посвящены, а также с тем, что сам поэт готов к жертве, он готов умереть (например, стихотворение «Могила поэта). В текстах ощущается горечь утраты. Дополнительное значение «*жизнь*» может сменять основное значение за счет постоянного противопоставления жизнь-смерть, но это происходит редко. Зачастую, если в тексте эксплицирован мотив смерти, жизнь остается возможным, но не явным семантическим значением образа «*рука*».

4. При определении того или иного семантического значения были выявлены функциональные предметы, которые усиливают семантическую окраску образа. Для значения времени — это *часы* и *календарь*, для искусства — *перо* и *бумага*. Для семантического значения смерти не было выявлено определенных функциональных предметов. Главным здесь является то, что это предметы с ярко выраженной семантикой. Данные предметы – вспомогательные средства при определении того или иного семантического значения.

5. Субстантив «*рука*» может быть назван одним из базовых понятий лирики А.А. Тарковского не только за счет частого употребления поэтом этой лексемы, но и в силу наличия богатых ассоциативных связей. Образы отмечены нами в сочетании с широким кругом эпитетов. Основными группами эпитетов могут быть названы:

а) эпитеты, описывающие «внешний» облик рук (*рабочие руки, восковые пальцы*)

б) эпитеты цветовой семантики: хроматические и ахроматические (*фиолетовой рукою, белые руки*)

в) эпитеты температурной семантики (*теплая рука, холодная рука*)

г) эпитеты характеристики (*справедливою рукою, незримые руки*)

6. Среди стихотворений А. Тарковского ярко выделяются посвящения. Таких текстов не так много, но все они особенные. Однако каждое посвящение — это особая история, особый набор образов и чувств. Посвящение Николаю Заболоцкому поэт пишет, придя с его похорон под впечатлением от смерти поэта. Посвящения Анне Ахматовой лиричны и печальны. Однако посвящения Марине Цветаевой занимают особое место в творчестве Тарковского. Отметим, что и стихотворений, адресованных М. Цветаевой, больше, чем других посвящений. В совокупности мы встречаем 12 текстов. А. Ахматовой поэт посвятил 7 стихотворений, 6 из них составили цикл «Памяти А.А. Ахматовой». Н. Заболоцкому посвящено 2 стихотворения, которые составляют цикл.

7. Образ «*рука*» в стихотворениях-посвящениях принимает семантические значения *времени, смерти и искусства*. Эксплицированная в текстах «*память*» моделирует временную систему стихотворений. Совмещение времени в этих стихотворениях происходит за счет того, что в настоящем времени описывается прошлое. Достигается это совмещение именно за счет памяти. Но здесь нельзя говорить о полном совмещении времени. Зачастую в текстах отсутствует будущее время. Таким образом, совмещение оказывается не полным. Семантическое значение «*смерть*» в стихотворениях-посвящениях не сменяется дополнительным значением «*жизнь*». Дополнительное значение образа «*рука*» в данном случае встает в оппозицию к основному. Еще одно дополнительное значение, которое характерно для рассматриваемого образа, встречающееся в стихотворениях-посвящениях – память. Важно то, что здесь «*память*» является дополнительным значением не только времени, но и смерти. В этом случае происходит замена основного значения. «*Память*» становится основным значением образа «*рука*». Образ «*рука*» в значении «*искусства*» имеет дополнительное значение – вины, что отличает стихотворения-посвящения от других текстов, где значение «*искусства*» не имело дополнений. Как и дополнительное значение «*памяти*», «*вина*» сменяет основное значение, что также приводит к смене значений образа с основного на дополнительное. В данном случае рука – репрезентант поэта-творца, который ощущает себя виноватым не только перед коллегами по цеху, а перед человечеством вообще.

**Список используемой литературы**

**Художественные тексты**

1. *Ахматова А. А.:* [Рецензия] // День поэзии. М., 1976, С. 188.
2. *Ахматова А. А.*Собрание сочинений: в 6 т. М., 2000.
3. *Тарковский А.А.* Собрание сочинений: в 3-х т. / сост. Т. Озерская-Тарковская; вступ. ст. К. Ковальджи; прим. А. Лаврина. М., 1991 / Т.1. Стихотворения.
4. *Тарковский А.А. Письма* А. Ахматовой // Вопр. лит. 1994. № 6
5. *Тарковская М.А*. В осколках зеркала // Лит. газета. 1994. 23 марта.
6. *Тарковская М.А*. Осколки зеркала. М., 2006.
7. *Цветаева М.И*. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1994.

**Научно-исследовательская литература**

1. *Абузова Н.Ю.* Модель мира в лирике Арсения Тарковского. URL: <http://www.rusnauka.com/28_NPM_2013/Philologia/8_145645.doc.htm> (дата обращения: 10.02.2015).
2. *Андрушечко Д.* Цветопись в лирике Арсения Тарковского. URL:<http://andrushechcko-darya.narod.ru/index/0-2>

(дата обращения:12.03.2014).

1. *Баратынская Ж.* Поэтика вечного возвращения Арсения Тарковского. Гамбург, 2011.
2. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
3. *Бельская Л.Л.* Твои ледяные А: о цикле А. Тарковского «Памяти А.А. Ахматовой» // Русская речь. 2002. № 2.
4. *Воронова Т.А.* Словарь лирики Арсения Тарковского. Воронеж, 2004.
5. *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001.
6. *Гаспаров М.Л*. Очерк истории русского стиха. М., 1984.
7. *Губайловский В.* Оптика времени // Дружба народов. 2010. № 5.
8. *Губанов С.А.* Эпитет в творчестве Марины Цветаевой: семантический и структурный аспекты. Самара, 2009.
9. *Гулова И.А.* «Гармонии стиха божественные тайны» (О поэтике А.Тарковского) // Русский язык в школе. 2002. №3.
10. *Джанджакова Е.В.* Семантика слова в поэтической речи (Анализ словоупотребления А.Тарковского и А.Вознесенского). Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1974.
11. *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975.
12. *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
13. *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М., 1996.

*Ивлева И.Г.* Пушкинский эпиграф как мотив в цикле А. Тарковского «Пушкинские эпиграфы». Тверь, 1999.

*Кадочникова И.С.* Синтетическая природа слова в лирике А. Тарковского // Литературный текст: проблемы поэтики: материалы III научно-практической конференции. Челябинск, 2010.

*Кекова С.В., Измайлов Р.Р.* Язык поэзии Тарковского. Категории «земного» и «небесного». Саратов, 2010.

*Кекова С.В.* Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Саратов, 2009.

Кекова С. В. К вопросу о поэтическом языке Арсения Тарковского // Вопросы стилистики. 1988. Вып. 22.

*Кекова, С. В*. Некоторые аспекты функционирования поэтического образа в раннем творчестве Н. Заболоцкого // Известия Саратовского университета. 2009. Вып. 2.

*Кекова, С. В.* Небо и Земля Арсения Тарковского: метаморфозы христианского кода. Саратов, 2009.

*Кекова, С. В.* Сохранившие традицию. Заболоцкий. Тарковский. Бродский. Саратов, 2003.

*Кихней И.Г.* Корреляция «слова» и «вещи» в акмеистической традиции (О. Мандельштам, А. Тарковский) // Постсимволизм как явление культуры. 2003. № 4.

*Кихней Л. Г*. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. М., 1997.

1. *Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской литературе XX века. М., 1990.
2. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. Литература «Оттепели» (1953—1968). Т. II. Кн. 1. М., 2000.
3. *Липкин С.И.* Воспоминания о поэте Арсении Тарковском // Антология мировой поэзии. 2001. № 5.
4. *Лотман М.Ю*. К основаниям моделирующей поэтики // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. 1966. Вып. 2.
5. *Лотман М.Ю.* Об искусстве. СПб., 1998.
6. *Лотман М.Ю.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996
7. *Лысенко Е.В.* Звук и звучание в лирике А.А. Тарковского. Саратов. 2008
8. *Малафеев Ю.А.* Особенности концептуализации времени и пространства в поэтике Арсения Тарковского // Вестник Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского. 2011. № 6—2.
9. *Мансков С. А.* Поэтический мир Арсения Тарковского (Лирический субъект. Категориальность. Диалог сознаний). Автореф. дис. канд. филол. наук. Барнаул, 2001.
10. *Мансков С.А.* Предметный мир поэзии А. Тарковского // Вестник Барнаульского гос. пед. ун-та. 2001. № 1.
11. *Мансков С.А.* Цикл «Чистопольская тетрадь» Арсения Тарковского (опыт аксиологического прочтения) // Теоретические и методическиеаспекты освоения гуманитарного знания в школе. Барнаул, 1998.
12. *Ольшанская Е.А.* Ахматова и А. Тарковский (к истории взаимоотношений двух поэтов) Russian literature. XXX-III. 1991. 1oct.
13. *Пустовалова Н.И.* Композиционно-семантическая организация стихотворения Арсения Тарковского «Посредине мира» // Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды. 2014. № 1—2 (51) .
14. *Руссова С. Н*. Философская поэзия Н.А.Заболоцкого и А. А. Тарковского. Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1990.
15. *Свиридов С.В.* Славянская мифология. URL: [http://russianmyth.ru](http://russianmyth.ru/) (дата обращения: 09.10.2014)
16. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал, Символ, Образ. М., 1995.
17. *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт. М., 1993.
18. *Фрайман И.* О возможности соотнесения рифмы и поэтической тематики (на материале лирики ХVIII — первой половины XIX века)// Внутренние и внешние границы филологического знания: Материалы Летней школы молодого филолога. Приморье. 1-4 июля 2000 г. Калининград: Изд-во КГУ, 2001.
19. *Черненко М.М.* Преображение в лирике Тарковского. URL: http://www.mgarsky-monastery.org/kolokol/2129 (дата обращени: 12.02.2015)
20. *Черненко М. М.* Поэзия Арсения Тарковского: Диалог культур и времен // Автореф. дис. канд. филол. наук. Киев, 1992.
21. *Чаплыгина Т.Л.* Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии серебряного века. Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Иваново, 2007.
22. *Чупринин С.И.* Арсений Тарковский: Дудка Марсия // Лит. обозрение. 1980. №8.
23. *Чупринин С.И.* Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. М., 1983
24. *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей М., 1975

**Словари и справочники**

1. *Трессидер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М., 1999
2. *Бидерманн Г.* Энциклопедия Символов / пер. с немецкого. М., 1996.
3. *Толстой С.М.* Славянская мифология. М., 1995.
4. *Берегова О.* Символы славян. М., 2000.
5. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1998.
6. Словарь русского языка: в 4-х т. / под ред. Евгеньевой А.П. М., 1981 — 1984.
7. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М., 1994.

1. *Ахматова А.А*. Рецензия // День поэзии. М., 1976. С. 188. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Чупринин С.И.* И будет зимний день // Тарковский А.А. Избранное. М., 1982. С. 5—47. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Чуприни С.И.* А.А. Тарковский // Русские писатели 20 века. Биографический словарь. М., 2000. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Чупринин С.И.* Арсений Тарковский: Дудка Марсия // Лит. обозрение 1980. № 8. С. 60—63. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Павловская И.Г.* Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского. Волгоград, 2007.

   *Черненко М.* О диалоге культур и времен в поэзии А. Тарковского. Варшава, 2012. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Верещагина Е.Н.* Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиций серебряного века. Вологда, 2005. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Мансков С.А.* Поэтический мир А.А. Тарковского // Вестник Барнаульского гос. пед. ун-та. 1999. № 1. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Лысенко Е.В.* Звук и звучание в лирике А.А. Тарковского. Саратов, 2008. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Баратынская Ж.* Поэтика вечного возвращения. Гамбург, 2011. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Кадочникова И.С.* Синтез искусств в лирике Ю. Левитанского и А. Тарковского. Ижевск, 2011. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Ивлева Т.Г.* Пушкинский эпиграф как мотив в цикле А. Тарковского «Пушкинские эпиграфы». Тверь, 1999. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Резниченко Н.* Наместник дерева и неба: мифопоэтические контексты в лирике Тарковского // Филолог, №24. Пермь, 2013. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Македонов А.* Свершения и кануны о поэтике русской и советской лирики. Л., 1985. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М. Н*. Современная русская литература 1950-1990 г.: в 2 т. М., 2003. Т. 2. С. 297. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Круткин В.Л.* Телесность человека в онтологическом измерении. Ижевск, 1997. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Мансков С.А.* Руки в художественном мире А. Тарковского // Культура и текст. Литературоведение: сборник научных трудов. Часть II. СПб.,Барнаул, 1998. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Лотман М.Ю.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 190. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Абузова Н.Ю.* Модель мира в лирике Арсения Тарковского. URL: <http://www.rusnauka.com/28_NPM_2013/Philologia/8_145645.doc.htm> (дата обращения: 10.02.2015). [↑](#footnote-ref-18)
19. Здесь и далее тексты А. Тарковского цитируются по полному собр. соч.: в 3 т. М., 1991. Т. 1. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Абузова Н.Ю.* Указ. соч. URL: <http://www.rusnauka.com/28_NPM_2013/Philologia/8_145645.doc.htm> (дата обращения: 10.02.2015). [↑](#footnote-ref-20)
21. *Мансков С.А*. Предметный мир поэзии А. Тарковского // Вестник Барнаульского гос. пед. ун-та. 2001. №1. С. 153. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Там же.* С. 154. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Трессидер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. Палько С. М., 1999. С. 247. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Кэрлот Х.Э.* Словарь символов. М., 1994. С. 596. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 306. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 25. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Трессидер Дж.* Словарь символов/пер. с англ. С. Палько. М., 1999. С. 18–19 [↑](#footnote-ref-27)
28. *Там же.* С. 304–305 [↑](#footnote-ref-28)
29. *Толстой С.М.* Славянская мифология. Энциклопедический словарь. 1995. М., С. 332 — 334 [↑](#footnote-ref-29)
30. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 2 т. Т.1. М., 2002. С. 400 [↑](#footnote-ref-30)
31. *Там же.* С. 400. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Чупринин С.И*. Арсений Тарковский: Дудка Марсия // Лит. обозрение № 8. М., 1980. С. 62 [↑](#footnote-ref-32)
33. *Абузова Н.Ю.* Указ. соч. URL: <http://www.rusnauka.com/28_NPM_2013/Philologia/8_145645.doc.htm> (дата обращения: 10.02.2015) [↑](#footnote-ref-33)
34. *Трессидер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М., 1999. С. 406–407 [↑](#footnote-ref-34)
35. *Там же.* С. 133 [↑](#footnote-ref-35)
36. *Пустовалова Н.И.* Композиционно-семантическая организация стихотворения Арсения Тарковского «Посредине мира» // Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды. 2014. №1-2(51). С. 95. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Пустовалова Н.И.* Композиционно-семантическая организация стихотворения Арсения Тарковского «Посредине мира» // Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды. 2014. №1-2(51). С. 98. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Фрайман И.* О возможности соотнесения рифмы и поэтической тематики (на материале лирики ХVIII — первой половины XIX века) // Внутренние и внешние границы филологического знания: Материалы Летней школы молодого филолога. Приморье. 1-4 июля 2000 г. Калининград: Изд-во КГУ, 2001 С. 52 [↑](#footnote-ref-38)
39. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 2 т. Т.1. М., 2002. С. 356 [↑](#footnote-ref-39)
40. *Берегова О.* Символы Славян. М., 2011 С. 181. [↑](#footnote-ref-40)
41. См.: *Андрушечко Д*. Цветопись в лирике Арсения Тарковского. URL:<http://andrushechcko-darya.narod.ru/index/0-2>. (дата обращения: 25.01.2015) [↑](#footnote-ref-41)
42. *Толстой С.М.* Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С332—334 [↑](#footnote-ref-42)
43. См.: *Мансков С.А.* Указ. соч. С. 153 [↑](#footnote-ref-43)
44. *Там же*. С. 154 [↑](#footnote-ref-44)
45. *Ивлева И.Г.* Пушкинский эпиграф как мотив в цикле А. Тарковского «Пушкинские эпиграфы» // Литературный текст: проблемы и методы исследования / Свое и чужое слово в художественном тексте. Тверь, 1999. С. 62 [↑](#footnote-ref-45)
46. *Ивлева И.Г.* Пушкинский эпиграф как мотив в цикле А. Тарковского «Пушкинские эпиграфы» // Литературный текст: проблемы и методы исследования / Свое и чужое слово в художественном тексте. Тверь, 1999. С. 63. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 2 т. Т. 1. М.. 2002. С. 460 [↑](#footnote-ref-47)
48. См.: *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Место окна в поэтическом мире Пастернака // *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 209—240. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Берегова О*. Символы славян. М., 2008. С. 251—253. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Черненко М.* Преображение в лирике А. Тарковского. URL: <http://www.mgarsky-monastery.org/kolokol/2129> (дата обращения: 12.02.2015). [↑](#footnote-ref-50)
51. *Там же.* [↑](#footnote-ref-51)
52. *Губанов С.А.* Эпитет в творчестве Марины Цветаевой: семантический и структурный аспекты. Самара, 2009. С. 254. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Там же*. С. 256. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Цветаева М.И*. Письма. URL: <http://www.tsvetayeva.com/letters/let_tark.php> (дата обращения: 28.01.2015) [↑](#footnote-ref-54)
55. *Тарковская М.А*. Осколки зеркала. М., 2011. С. 87. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Цветаева М.И.* Полное собр. соч.: в 7 т. М., 1995. Т. 2. С. 369. [↑](#footnote-ref-56)
57. См.: *Чуприним С.И.* Указ. соч. С. 63. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Трессидер Дж.* Словарь символов/пер. с англ. С. Палько. М., 1999. С.179 [↑](#footnote-ref-58)
59. *Толстой С.М.* Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С.137—138 [↑](#footnote-ref-59)
60. *Гаспаров М. Л*. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 139. [↑](#footnote-ref-60)
61. *Тарковская М.А*. Указ. соч. С. 102. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Тарковский А.А.* Письма А. Ахматовой // Вопр. лит. 1994. № 6. С. 332. [↑](#footnote-ref-62)
63. *Тарковска М.А.* Указ. соч. С. 105. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Тарковский А.А.* Письма А. Ахматовой // Вопр. лит. 1994. №6. С.335. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Тарковская М.А*. Указ. соч. С. 106. [↑](#footnote-ref-65)
66. *Тарковская М.А*. Указ. соч. С. 108. [↑](#footnote-ref-66)
67. См.:. *Ольшанская Е. А.* Ахматова и А. Тарковский (к истории взаимоотношений двух поэтов) // Russian literature. XXX-III. 1991. 1oct. vol. 30. [↑](#footnote-ref-67)
68. *Губайловский В.* Оптика времени // Дружба народов. 2010. №5. С. 47. [↑](#footnote-ref-68)
69. *Губайловский В.* Оптика времени // Дружба народов. 2010. №5. С. 48. [↑](#footnote-ref-69)
70. *Лысенко Е.В.* Звук и звучание в лирике А.А. Тарковского. Саратов, 2008. С. 223. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Кекова С.В.* Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Саратов, 2009. С. 15. [↑](#footnote-ref-71)
72. См.: *Бельская Л.Л*. Твои ледяные А: о цикле А. Тарковского «Памяти А.А. Ахматовой» // Язык художественной литературы. М., 2003. С. 27 [↑](#footnote-ref-72)
73. См.: *Бельская Л.Л*. Твои ледяные А: о цикле А. Тарковского «Памяти А.А. Ахматовой» // Язык художественной литературы. М., 2003. С. 31. [↑](#footnote-ref-73)
74. *Вовк О.В.* Энциклопедия знаков и символов. М., 2006. С. 246—247 [↑](#footnote-ref-74)
75. *Малафеев. Ю.А.* Особенности концептуализации времени и пространства в поэтическом творчестве А. Тарковского // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. №6-2. С. 395. [↑](#footnote-ref-75)
76. *Малафеев. Ю.А.* Особенности концептуализации времени и пространства в поэтическом творчестве А. Тарковского // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. №6-2. С. 396. [↑](#footnote-ref-76)