

Академический час

М. В. Серова

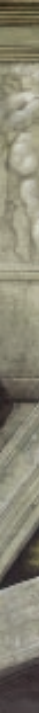
И. С. Кадочникова

**ПРОБЛЕМА
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ
В ЛИТЕРАТУРЕ УДМУРТИИ**

Ижевск

2014





Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУВПО «Удмуртский государственный университет»
Филологический факультет

Академический час



Выпуск 3

М. В. Серова

И. С. Кадочникова

**ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ
В ЛИТЕРАТУРЕ УДМУРТИИ**

Ижевск

2014

УДК 82.0
ББК 83 (2=664.1)
П 781

Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Редколлегия:

Т. В. Зверева, д-р филол. наук, проф.;
Н. Г. Медведева, д-р филол. наук, проф.;
Е. А. Подшивалова, д-р филол. наук, проф.;
Д. И. Черашняя, канд. филол. наук, доц.
(ответственный редактор)

П 781 Серова М. В., Кадочникова И. С.

Проблема культурно-исторической идентичности в литературе Удмуртии. Ижевск, 2014. – 181 с. (Академический час. Вып. 3).

В данном издании предпринята попытка описать избранные персоналии в литературном процессе Удмуртии с целью выявить специфику регионального художественного сознания в контексте общероссийских социокультурных тенденций.

Серия «Академический час» адресована специалистам-филологам, вузовским преподавателям, аспирантам, магистрантам. Доступна на сайте Научной библиотеки Удмуртского государственного университета (<http://lib.udsu.ru/>).

УДК 82.0
ББК 83 (2=664.1)

© М. В. Серова, 2014
© И. С. Кадочникова, 2014

Содержание

НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ.....7

РАЗДЕЛ I

НАЦИОНАЛЬНО-ЭТНИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА УДМУРТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕКУЛЬТУРНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ

- Поэтика «отказа» в творческом поведении Ашалычи Оки
(*М. В. Серова*)12
- К проблеме «личной философии» Л. Кутяновой
(*М. В. Серова*)25

РАЗДЕЛ II

НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В УДМУРТИИ

ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ
УДМУРТИИ: ОБЩИЙ ОБЗОР (*И. С. Кадочникова*).....42

ТЕРРИТОРИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ В РУССКО-УДМУРТСКОМ
ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ

- Проблема территориальной идентичности в лирике
М. Зиминной (*И. С. Кадочникова*).....51
- Восток и Запад в духовном самоопределении
М. Корепанова (*И. С. Кадочникова*)67

РОЛЬ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ В СТАНОВЛЕНИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В УДМУРТИИ

- Жанровая доминанта в творчестве В. Шихова
(*М. В. Серова*)86

Автор и текст в творчестве В. Шихова (<i>М. В. Серова</i>)	100
«Дантовское вдохновение» в творчестве В. Шихова (<i>М. В. Серова</i>)	114
ПРОБЛЕМА СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ	
Творчество А. Чубукова как эгодокумент переломного времени (<i>М. В. Серова</i>)	133
Мифопоэтическое и социально-историческое в худо- жественном мышлении В. Шихова (<i>М. В. Серова</i>)	139
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА УДМУРТИИ В ПРОЦЕССЕ ОБРЕТЕНИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ	
Жизнь и судьба в лирике М. Зиминной (<i>И. С. Кадочникова</i>)	153
Лирика В. Фролова: проблема психологической идентичности (<i>И. С. Кадочникова</i>)	165



НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Вопрос идентичности в современном гуманитарном дискурсе является одним из ключевых направлений научного поиска. Как отмечает Р. Б. Сапожникова, «следует иметь в виду стремительные социальные изменения, которые приводят к тому, что тождественность, устойчивость и непрерывность личностного опыта, составляющие суть идентичности, начинают осмысливаться как проблема»¹.

Одним из основоположников теории идентичности стал американский психоаналитик Э. Эриксон, рассматривавший идентичность как «процесс, сосредоточенный в сущности человека и культуры, к которой данный индивид принадлежит»². В этой связи можно утверждать, что самоопределение личности всегда имеет культурно-исторический характер, поскольку само бытие культуры исторично.

Культурно-историческая идентичность — весьма широкое понятие, определение которого современная гуманитарная наука пока не сформулировала. Данный термин актуален для нас в силу его универсальности: в пределах культурно-исторической идентичности можно выделить различные типы самоидентификации субъекта — национально-этнический, территориальный, собственно культурный, социально-исторический, психологический и др.

Сама постановка проблемы авторского самоопределения в современной поэзии Удмуртии предполагает иерархический подход к классификации типов идентичности, что обусловлено

¹ Сапожникова Р. Б. Анализ понятия «идентичность»: теоретические и методологические основания // Вестник Томского государственного педагогического университета, 2005. № 1. С. 13.

² Эриксон Э. Детство и общество. Обнинск, 1993. С. 340.

очевидной спецификой материала, бытующего в контексте поликультурного региона. Его этническая составляющая предполагает, что наиболее актуальна в этой иерархии национально-этническая идентичность.

Понятия национальной и этнической идентичности в современной науке разводятся. Этническая идентичность — «...результат эмоционально-когнитивного процесса осознания этнической принадлежности, отождествление индивидом себя с представителями своего этноса и обособления от других этносов, а также глубоко личностно значимое переживание своей этнической принадлежности»³. «Национальная идентичность является более широким понятием, так как <...> включает в себя людей различного этнического происхождения и задает параметры отличия граждан одного государства от другого, одновременно позволяя людям одной этнической общности определять себя как граждан разных государств и членов разных национальных образований»⁴. Тем не менее мы будем говорить именно о национально-этнической идентичности, предполагая одновременно оба аспекта. Это объясняется характером художественного материала: удмуртская поэзия, отражающая этническое самоопределение авторов, в контексте региональной культуры развивается параллельно с русской лирикой и, так или иначе, оказывает на нее влияние. В то время как творчество удмуртских поэтов отражает самоидентификацию по отношению к этносу, для русскоязычных авторов определяющим оказывается национальный тип идентичности, связанный с представлением о национальной — русской — ментальности, хотя и рефлексия по поводу этнической составляющей культуры региона в текстах русских поэтов также зафиксирована.

³ Науменко Л. И. Идентичность этническая // Социология: энцикл. М., 2003. С. 75.

⁴ Медова Ю. А. О соотношении этнической и национальной идентичности // Философия и общество. 2010. № 4(60). С. 122–123.

В контексте региональной проблематики особое значение приобретает территориальная самоидентификация субъекта, которую следует рассматривать как подтип национально-этнической. «Территориальная идентичность — переживаемые и/или осознаваемые смыслы системы территориальных общностей <...> формирующие “практическое чувство” и/или сознание территориальной принадлежности индивида»⁵. Как указывают Е. В. Морозова и Е. В. Улько, «территориальная идентичность рассматривается на различных уровнях — это и государственная идентичность, региональная идентичность, республиканская, провинциальная. Локальная идентичность, в интерпретации авторов, как один из видов территориальной — идентификация человека с местным сообществом, чувство сопричастности по отношению к событиям, происходящим на территории непосредственного проживания (города, района, поселка, микрорайона)»⁶.

Для литературы Удмуртии, существующей одновременно в топосах региона и страны, вопрос о территориальной идентичности может решаться в пользу целого ряда компонентов (региональный, государственный, провинциальный и т. д.), что направлено на проблематизацию онтологического статуса региональных текстов.

Третий тип идентичности, который мы выделяем в пределах культурно-исторического, — собственно культурная идентичность. «Культурная идентификация — самоощущение человека внутри конкретной культуры»⁷. В культурологии этот

⁵ Шматко Н. А., Качанов Ю. Л. Территориальная идентичность как предмет социологического исследования // Социологические исследования. 1998. № 4. С. 94.

⁶ Морозова Е. В., Улько Е. В. Локальная идентичность: формы актуализации и типы // ПОЛИТЭКС: [журнал]. 2008. № 4. С. 139. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.politex.info/content/view/509/30/>

⁷ Теория культуры в вопросах и ответах: учебное пособие для студентов заочной формы обучения / колл. авт.; под ред. Н. М. Мухамеджановой и С. М. Богуславской. Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2007. С. 118.

тип идентичности понимается весьма широко, напрямую соотносится с термином «культурно-историческая» идентичность и «...отражает соответствие личного всеобщему <...> характеризует состояние принадлежности индивида надиндивидуальному целому — истории, обществу, культуре»⁸. В нашем исследовании понятия «культурно-историческая» и «культурная» идентичность разводятся, и под вторым понимается саморефлексия автора, отождествляющего себя с конкретной эстетической парадигмой. В этом смысле культурная идентичность в нашей терминологии тождественна художественной, или эстетической идентичности.

Рефлексируя по поводу культуры, субъект культурно-исторического процесса идентифицирует себя с различными социальными общностями как составляющими культурного процесса и обретает, таким образом, социально-историческую идентичность. Как указывает Е. В. Еремина, «понятие “социальная идентичность” чаще всего понимают как социальное чувство индивидуума, которое заставляет его ассоциировать себя с определенной социальной группой на том основании, что у нее есть общие интересы и признаки. Это может быть расовая или этническая группа, профессиональная или имущественная, классовая или образовательная. В этом же ряду находится и региональная (территориальная) идентичность — солидарность с земляками по причине совместного проживания на одной территории в данный момент или в прошлом»⁹. В этом смысле в понятии социальной идентичности обобщаются те типы самоидентификации субъекта, первоочередность которых для нас принципиальна, коль скоро речь идет о региональном материале, — национально-этническая и территориальная. Несмотря на существующую в социологической на-

⁸ Драч Г. В. Культурология. М.: Альфа-М, 2003. С. 234–235.

⁹ Еремина Е. В. Социальная идентичность: проблемы национальной самоидентификации // Регионоведение: [журнал]. 2012. № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://regionsar.ru/node/920?page=0,0>

уже иерархию типов социальной идентичности, логика нашего исследования современной поэзии Удмуртии будет отражать движение от более узкого к более широкому виду самоопределения субъекта, что связано с приоритетом регионального компонента.

Наконец, заключительным этапом осмысления современного поэтического процесса в республике станет обращение к психологической идентичности авторов, отраженной в художественных текстах и обобщающей все названные типы идентичности: «Психологическая идентичность развивается из постепенной интеграции всех идентификаций»¹⁰. Согласно концепции Э. Эриксона, все виды самоопределения (этническое, возрастное, профессиональное, гендерное, территориальное и др.) являются психологическими категориями, поэтому психологическую идентичность следует рассматривать как предельно универсальное понятие для обозначения всех идентификации субъекта, по определению имеющих психологическую природу.

В соответствии с этой иерархией организована структура нашего сборника, целью которого является осуществление попытки, во-первых, вычленив в русско-удмуртской литературе XX века наиболее яркие персоналии, а во-вторых, осмыслить логику взаимодействия русской и удмуртской литератур, существующих в общем социокультурном контексте. В заключение следует добавить, что вышеизложенные понятия не только взаимосвязаны, но и взаимообусловлены. В связи с этим их можно считать весьма условными дефинициями, в совокупности составляющими разные аспекты культурно-исторической идентичности.

¹⁰ Эриксон Э. Детство и общество. СПб.: Ленато; АСТ, 1996. С. 168.

РАЗДЕЛ I

**НАЦИОНАЛЬНО-ЭТНИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА
УДМУРТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕКУЛЬТУРНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ****Поэтика «отказа»
в творческом поведении Ашальчи Оки**

В свое время И. Бродский следующим образом представил американским студентам культурно-исторический феномен Бэлы Ахмадуллиной: «Лучшее, чем обладает каждая нация, это ее язык. Лучшее в каждом языке, конечно же, созданная на нем литература. И лучшее в любой литературе — поэзия. Из этого следует, по крайней мере, на мой взгляд, что хороший поэт является сокровищем нации. Тем более, если такой поэт — женщина. <...> Быть поэтом означает всегда быть соизмеримым со своими предшественниками. Быть женщиной на этом поприще вдвойне тяжело, поскольку вас соотносят в равной степени и с женщинами, и с мужчинами, смотрящими со страниц антологий. Не существует поэзии женской, поэзии черной, голубой, южной или какой иной региональной поэзии»¹.

Так или иначе, в литературоведении бытуют понятия «женская поэзия», «женская проза», «региональная литература», что, разумеется, не опровергает ни пафоса, ни смысла высказывания Бродского. Не случайно русский культурный Ренессанс породил культ Ахматовой, который сложился на фоне

¹ Бродский И. Лучшее в русском языке... // Литературное обозрение. 1977. № 3. С. 3–4.

обширного контекста бурно развивающейся тогда женской поэзии. Однако на этом пестром фоне Ахматова фактически сразу была возведена в статус поэта-новатора в силу того, что открыла в русской поэзии новый способ передачи лирической эмоции — непрямой лиризм, воплощенный в психологическом жесте: «Вся Россия запомнила ахматовскую перчатку...»².

По сути, для поэзии XX века именно непрямой лиризм стал чуть ли не самым важным завоеванием отечественного модер-на, по традиции отождествляемого с так называемой петербургской поэтикой.

В региональных литературах начала XX века осуществлялись процессы, смежные с теми, которые происходили на русском Парнасе Серебряного века. М. И. Ибрагимов убедительно комментирует модернистские тенденции в татарской литературе³. И. Е. Васильев наглядно проиллюстрировал тематическое единство удмуртской поэтессы Ашальчи Оки с проблематикой русской женской поэзии начала XX века, обеспечившей, как сказано выше, конструирование национального культа в лице Анны Ахматовой⁴.

Однако культивирование ахматовского образа осуществлялось, во-первых, коллективными усилиями не только русского, но и европейского искусства. Свое зеркальное отражение Ахматова получила в рисунках Модильяни, портретах Тышлера, Петрова-Водкина, Альтмана, в скульптуре Данько, фотографиях Напельбаума, поэтических посвящениях Блока, Цветаевой, Мандельштама и др. Во-вторых, сама Ахматова активно воплощала символистскую идею жизнетворчества, переведа

² Чуковский К. И. Анна Ахматова // Ахматова А. «Узнают голос мой...»: Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта. М., 1989. С. 542.

³ К сожалению, мы ссылаемся только на устные сообщения этого исследователя как участника ежегодных Кормановских чтений в Ижевске. Публикаций на эту тему нам обнаружить не удалось.

⁴ Васильев И. В. Лирическое наследие Ашальчи Оки в контексте женской поэзии 1910–20-х гг. XX века // Уральский исторический вестник. Екатеринбург. 2012. № 1 (34). С. 109–117.

ее в плоскость эстетизации своей человеческой биографии, повседневного бытового поведения. Об этом современники оставили нам немало воспоминаний⁵.

Ашальчи Оки называют удмуртской Анной Ахматовой, по аналогии с тем, как когда-то Ахматову возвели на пьедестал русской Сапфо. Таким образом, на символическом уровне прочертилась сквозная линия, выводящая удмуртскую литературу к общеевропейскому культурному истоку.

Тем не менее в случае с Ашальчи Оки мы имеем дело с другими культурно-историческими предпосылками и условиями формирования национального мифа, определившими его специфику и уникальность.

Прежде всего поражает небольшой объем художественного наследия поэтессы. По свидетельству Л. Нянькиной, Ашальчи Оки (Акулина 'Акилина' Григорьевна Векшина) написала всего 37 стихотворений. Но «звонкий поэтический голос Ашальчи Оки заметили многие поэты. Ее поэзия переведена на многие языки мира и почти на все ее стихи сложена музыка»⁶.

Ее считают основоположницей удмуртской прозы, но, как пишет Л. Нянькина, «сегодня даже удмуртский писатель не знаком со всей прозой Ашальчи Оки; также немногие рассказы, в отличие от стихов, переведены на другие языки. В частности, известно, что рассказ "Орок" ("Миколка") и сказка "Собрание тараканов" переведены на чувашский язык, а переводов прозы Ашальчи Оки на русский язык до сих пор не было»⁷.

При этом написанного о ней и воспринятого хватило для формирования адекватно-высокой культурно-исторической оценки. Слово «недовоплощенность» применительно к личности Ашальчи Оки вряд ли уместно, хотя и очевидно, что как писатель она далеко не в полной мере реализовала свой творчес-

⁵ Найман А. Воспоминания о Анне Ахматовой. М., 1991. – 710 с.

⁶ Нянькина Л. Твои шелковые строчки не забудутся // Ашальчи Оки. Та буртчин чуръёсыд: кылбуръёс, веросьёс, тодэ ваёнъёс = Эти шелковые строчки: стихи, рассказы, воспоминания. Ижевск, 2011. С. 15.

⁷ Там же. С. 13.

кий потенциал. По отношению к современной исторической реальности ей, как и многим ее современникам (Маяковскому, Есенину, Цветаевой, Пастернаку и др.), пришлось сделать выбор между искусством и жизнью. «В 1930 году проходит съезд Всеудмуртской ассоциации революционных писателей (ВУАРП). Существует мнение, что именно после этого съезда Ашалъчи Оки прекратила свою литературную деятельность. Как-то она сказала Герду: “Писать, что в действительности чувствуешь и переживаешь, нельзя, а фальшивить я не хочу; как я рада, что у меня есть другая безобидная специальность — медицина. Удмуртская литература — на краю гибели, все талантливые и лучшие силы преследуются, остаются в ней не писатели. Я считаю нужным совсем отойти от литературы, хотя мне это тяжело и больно”»⁸.

Выбор в пользу медицины не только естественный страх за физическое выживание в эпохе, очень понятный, скажем, Пастернаку, но это еще и сознательная стратегия отказа от художественного творчества во имя жизнестроительного принципа, провозглашенного Маяковским, который в русской литературе того периода почти никому не удалось реализовать: «В этой жизни умереть не трудно. / Сделать жизнь значительно трудней».

На медицинском поприще, как врач-окулист, Акулина Григорьевна Векшина самоотверженно боролась с национальным бедствием — трахомой, и она обрела репутацию народного *просветителя* — в буквальном смысле. Боролась, следует отметить, не только «делом», но и «словом». Опыт коротких бытоописательных, автобиографических, нравоучительных рассказов («За двумя зайцами погонишься», «Во время жатвы», «Собрание тараканов», «Соль») отражает специфику ее писательской манеры: простота и доступность изложения, просветительский пафос, добродушная ирония, посредством которой проповедаются способы решения серьезных проблем народ-

⁸ Кузнецов Н. С. Из мрака... Ижевск, 1994. С. 64.

ной жизни. Весьма выразителен в этом смысле переведенный Л. Нянкиной текст «Что узнал о трахоме дядя Карп», на примере которого можно наблюдать, как виртуозно Ашальчи Оки совмещает эпизоды быта и диалоги, проявляющие специфику национального простодушия, с профессиональными медицинскими рекомендациями. Всецело подчиняет она свое произведение, ставшее образцом научно-популярной прозы, пропагандистским задачам, не особо озадачиваясь вопросами так называемой «эстетики», но добиваясь увлекательности и ожидаемого эмоционального эффекта.

Несмотря на очевидные авторские интенции, нацеленные на отказ от литературной самопрезентации, прозаические опыты Ашальчи Оки, особенно научно-популярный опус «Что узнал о трахоме дядя Карп», можно рассматривать в русле жанровых тенденций, характерных для литературы XX века с ее установкой на художественный синтез.

Таким образом, в практике жизненного поведения Ашальчи Оки последовательно выдерживала сознательную позицию преодоления общеэпохального конфликта «поэт и время», ценой жертвы искусства, положенного на алтарь жизни. Удмуртскую Анну Ахматову от мифологического двойника отличает безоговорочный отказ от жизнетворчества в пользу жизнестроительства в его гуманистическом, народническом, а не жизнеразрушительном авангардистском изводе.

Что касается ее лирического наследия, то здесь поэтिका «отказа» реализовала себя весьма продуктивно в собственно эстетическом модусе, который в русской поэзии с оглядкой на Ин. Анненского развернула именно Ахматова. Здесь трудно всецело согласиться с И. Е. Васильевым в том, что типологическое родство Ашальчи Оки с Анной Ахматовой, которую исследователь рассматривает в общем контексте русской женской поэзии начала XX века, ограничивается традиционным набором женских тем: любовь, ревность, тревога о детях и др. В свое время В. М. Жирмунский, отметив тематическую традиционность поэзии Ахматовой, прекрасно описал ее худо-

жественную новизну⁹. Отказ от прямого названия душевного переживания, стремление к эмоциональному самоограничению придают стихам Ахматовой подлинный психологизм, начало которого оформилось в русской психологической прозе¹⁰. Но то, что у Ахматовой сработало как эффективный эстетический прием, для Ашальчи Оки стало еще дополнительной возможностью через субъективное восприятие той или иной жизненной ситуации передать глубинные черты удмуртской национальной ментальности, о которой она говорит в стихотворении «Застенчивость» (в другом переводе — «Робость»):

Есть болезнь, про нее
Знают все, без сомненья,
И удмурты ее
Называют стесненьем...

Между прочим, скажу —
У меня есть желанный.
Очень им дорожу,
Сердце с ним постоянно...

Я стремлюсь, что хочу
С ним навеки быть рядом,
Но, увы, все молчу,
*Обласкав его взглядом...*¹¹ (курсив мой. – М. С.)

(Перевел С. Олендер)

Разумеется, русский читатель не может не сознавать, что, воспринимая лирическое наследие Ашальчи Оки, он, по выражению И. Бродского, имеет дело лишь с «отблеском драгоцен-

⁹ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 120–121.

¹⁰ Мандельштам О. Письмо о русской поэзии // Слово и культура. М., 1987. С. 175.

¹¹ Ашальчи Оки. Чыртывесь: кылбурьёс = Ожерелье: стихи / сост., вступ. статья А. Ермолаева. Ижевск, 1998. С. 50. Далее цит. по этому изд. с указанием страниц в скобках.

ности», ибо «перевод — это искусство возможного»¹². И все-таки усилиями ряда переводчиков, самым чувствительным из которых был удмуртский поэт Кузебай Герд, для впечатления русского читателя содержание стихов Ашальчи Оки стало не только доступно — проявились и формально-эстетические принципы, на которых базируется ее художественная философия. Главным из них, как сказано выше, можно считать стремление поэта к эмоциональному самоограничению, при всем том, что лирика Ашальчи Оки органично впитала в себя задушевное начало удмуртской лирической песни.

Попробуем показать это на примере ряда стихотворений из сборника «Ожерелье», отметив, что выбор текстов определялся не заданной исследовательской интенцией, а произвольно: формат статьи не позволяет охватить материал всего сборника, чтобы проследить художественную стратегию Ашальчи Оки, обеспечившую ей выход за рамки стереотипов «женское» и «региональное».

В стихотворении «Ты спросил у меня...» импульсом для лирического высказывания о цели творческого самовыражения лирической героини выступает инициатор условного диалога, поскольку для лирического характера героини Ашальчи Оки монолог на философскую тему эмоционально неприемлем:

Ты спросил у меня:

— Ну, к чему это пишешь стихи,
Тратишь силы, как вол для сохи?..

А спросил ли, спросил ли, мой друг,
У овса, что созрел на полях,
Ночь и день почему он шумит,
Ночь и день сам с собой говорит?

А у речки спросил ли, мой друг,
Почему она вечно журчит,
Не смолкая струится, бежит?

¹² Бродский И. «Лучшее в русском языке...». С. 3–4.

А весною в садах соловей
 Почему распевает с ветвей —
 Ты об этом спросил ли, мой друг? (34)

(Перевел Кузубай Герд)

Рефлексия по поводу природы творчества косвенно переводится в пейзаж, переключая внимание собеседника с внутреннего состояния на внешний мир. Уклончивый отказ от прямого ответа не препятствует, однако, рождению художественного смысла, состоящего в том, что творчество — не самовыражение, а естественный для поэта способ слияния с мирозданием, уподобление природе, а через нее — всевышнему Творцу. Такое миропонимание сближает Ашальчи Оки с поэтическим мировоззрением Пастернака, целостно воплощенным в книге «Сестра моя — жизнь».

В стихотворении «У дороги» посредством ряда природных автометафор рождается облик лирической героини Ашальчи Оки — не напрямую, а исключительно по аналогии отражающий драматизм ее внутреннего мира:

У большой дороги	В желтой ржи волнистой
Белая береза.	Васильки, как глазки...
Отец мой родимый,	Их, сестра родная,
Ее не руби.	Ты не рви, не рви
У прохладных речек	Под горой высокой
Шелковые травы...	Ручеек хрустальный —
Братец мой любимый,	Это будут слезы,
Их ты не коси,	Пролитые мной! (40–41)

(Перевел Кузубай Герд)

Такого рода антропоморфизм соприроден Сергею Есенину («Эти волосы взял я у ржи...»), которого Ашальчи Оки хорошо знала и высоко ценила¹³.

¹³ Ермолаев А. Судьба поэта // Ашальчи Оки. Ожерелье. С. 10.

А в стихотворении «Время» проступает пушкинская философия вечного обновления бытия: лирическая героиня Ашальчи Оки наивно-простодушно и, на первый взгляд, чисто по-женски сетует на уходящую красоту и молодость:

Я б хотела заманить
Свою юность на крыльцо,
Я б хотела заменить
Свое старое лицо.

Только, видно, не дано
Снова стать мне молодой,
Значит, так и суждено
Быть мне старой и седой.

Но сквозь женское простодушие проступает понимание универсальной закономерности *времени*:

Не растет трава зимой,
Не цветет в морозы сад.
Так и век ушедший мой
Не воротится назад (7), —

(Перевел Г. Пагирев)

в чем слышится отголосок пушкинского прития общечеловеческого удела: «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть...». Смысл такого прития будет пытаться осознать вся экзистенциальная художественная философия XX века.

В стихотворении «Как собака...» Ашальчи Оки обращается к проблеме женской судьбы, воплощая ее по-некрасовски («Что ты жадно глядишь на дорогу...»), дистанцируясь от героини формой второго лица:

Ты к пирушке целый день
Мыла, чистила везде,
И куда ты ни взгляни,
Много пива и стряпни.

Задыхаясь в едком дыме,
Ты арак варила в чуме
И, работая весь день,
Как собака, ты устала.

Стук в ворота... Злой-презлой
Пьяный муж идет домой,
Грозно пнул ногою дверь,
Зарычал, как пьяный зверь,
Все ворчал он, долго пил,
Изругал тебя, избил,
Как собаку (56–57).

(Перевел Кузебай Герд)

И так же, как Некрасов, акцентируя понятие не единичной судьбы, а общей женской доли, Ашальчи Оки — сравнением героини с *собакой* — сгущает трагизм судьбы женщины-удмуртки, в котором воплощается и трагизм униженной нации. Как известно, некрасовская мысль о судьбе России, историческим символом которой стала судьба русской женщины, в XX веке будет продолжена Блоком — в его концепции Вечной Женственности, поруганной «любовью, грязью иль колесами...».

Самое пленительное, на наш взгляд, стихотворение Ашальчи Оки — «Цветы купавы». Это произведение о боли. На сюжетном уровне идея боли связана с болезнью брата лирической героини. Средством исцеления считаются цветы купавы. Но воплощенная в стихах боль — это не личное страдание, а, во-первых, соболезнование брату, и, во-вторых, сопереживание *траве*, которую героиня вынуждена срывать ради излечения. Комплекс личного страдания, как всегда у Ашальчи Оки, вынесен за скобки. Единственная эксплицированная эмоция здесь — это эмоция личной вины за причиняемую природе боль:

Ох, купавы цветы,
Дорогие мне цветы,
Не судите вы меня,
Не браните вы меня.

Не жалея вас, хожу,
Собираю, рву я вас,
А случайно затопчу —
Оставляю в поле вас.
<...>

С этим комплексом личной вины за болезнь брата и за боль цветов связана языческая мысль о неизбежности жертвы и вытекающая из нее идея христианского искупления, ибо в мире всё взаимосвязано и в грядущем исцеленный травой человек сам станет целительной субстанцией, средством возрождения для страдающих телом и духом:

Может, с запахом купавы
От ребенка хворь уйдет,
Щеки бледные, больные
Вновь румянец обожжет.

И тогда с братишкой снова
На луга мы побежим
И среди цветов купавы

Как цветы мы станем с ним (60–61)

(курсив мой. – М.С.).

(Перевел А. Смольников)

Такое миропонимание органично включает творчество Ашальчи Оки в широкий контекст русской поэтической натурфилософии, который представлен именами Пушкина, Есенина, Пастернака, Хлебникова, Заболоцкого...

Вышеприведенных примеров, на наш взгляд, вполне достаточно, чтобы сделать вывод: поэтический опыт первой удмуртской поэтессы, органично вписался в универсальный контекст общих духовно-интеллектуальных позывов начала XX века, ощущавших под собой прочную основу предшествующего, «золотого», столетия.

В логике творческой биографии Ашальчи Оки все-таки обнаруживается эпизодическое сходство с судьбой Анны Ах-

матовой. В конце 60-х годов к Ашальчи Оки приходит если не мировая слава, то широкая волна внимания литературной общественности и читателей Удмуртии. Она весьма сдержанно отнеслась к этому, выдерживая свою поведенческую линию «отказа». Событием для себя она сочла начало выхода после длительного перерыва (с 1941 по 1967 г.) удмуртской детской газеты «Дась лу!» («Будь готов!»). 25 февраля 1968 г. Ашальчи Оки пишет поэту Герману Ходыреву, сотруднику редакции: «Рождение газеты “Дась лу!” было радостным событием для меня. Хотела написать несколько добрых слов, но не написала — постеснялась. Подумала, что вы, ребята, осудите: что, мол, еще такая старушка пишет»¹⁴. В подобном же духе и следующее высказывание: «Как я обрадовалась выходу “Дась лу!”. Очень хотела поздравить, высказать пожелания — ничего не написала. Сказала себе: “Молчи, бабушка”»¹⁵.

Драматизм сознательного отказа от самовыражения дополнительно проявляется с учетом подлинных свойств поэтического психотипа Ашальчи Оки, наложивших отпечаток на ее метафорическое мышление в целом. Медицинская практика этого не вытеснила, а только послужила дополнительным источником ярких, ассоциативных связей, посредством которых Ашальчи Оки воспринимала реальность. В письме на имя редакции «Дась лу!» Ашальчи Оки пишет: «Вчера вечером подумала и решила, что нехорошо первое письмо посылать без подарка. Что-нибудь надо вложить “на память”. Теперь уже у ребенка “Дась лу!” настала такая пора, когда начинает течь слюна. Грудь не должна мокнуть. Вот этот подарочек и приспособьте, чтобы не растекалась слюна. Девушки, наверное, есть в редакции. Пусть обрежут под статью шею ребенка, а сзади пусть пришьют пуговицу или шнурки». Так поэт говорит о своем маленьком рассказике “Боко” (“Страшилище”)¹⁶.

¹⁴ Ермолаев А. Судьба поэта // Ашальчи Оки. Ожерелье. С. 29.

¹⁵ Там же. С. 30.

¹⁶ Там же. С. 29–30.

Авторитетный литературовед З. А. Богомолова в своих работах занималась проблемой взаимовлияния русской и удмуртской литератур¹⁷. Сегодня эта проблема понимается односторонне. В частности, миф о «русской Ахматовой» в Удмуртии имеет свое развитие в плане традиции, определившей тенденции не только удмуртской, но и русской поэзии. В этом смысле в ряду имен Анны Верониной, Ирины Колодиевой, Ольги Киселевой и других поэтесс особенно значительным представляется явление Маргариты Зиминой, которая, при всем стремлении уклониться от книжно-интеллектуального понимания своих стихов и вообще от какой бы то ни было их интерпретации, предполагающей своего рода «публичность» поведенческой позиции в современном литературном процессе, открыто провозгласила главный источник своего поэтического вдохновения в «Посвящении Ашальчи Оки»:

Говорят, что разных мы кровей
И что ты удмуртский соловей,
И что в древней книге Бытия
Ты — отдельно и отдельно — я...
Тем, кто нас по клеточкам разнес,
Я задам единственный вопрос:
Разве паспорт есть у соловья
И его отчизна — не моя?
Нет национальности у птиц,
У хорошей песни нет границ,
И когда соловушка поет,
Никому не нужен перевод...¹⁸

Поведенческая практика Маргариты Зиминой, которая много лет учителем в Камбарке, не выставляя себя «напоказ», свидетельствует о глубинном родстве женской удмуртско-русской художественной ментальности, для определения кото-

¹⁷ Богомолова З. А. Русские поэты Удмуртии. Ижевск, 1979.

¹⁸ Зиминая М. Лирика. Ижевск, 1999. С. 147.

рой больше подойдут понятия не «застенчивость» и «робость», а «скромность» и «самоотверженность».

Феномен Маргариты Зиминной позволяет предположить, что в литературной жизни Удмуртии существуют предпосылки, заданные, в первую очередь, эстетической рефлексией самой поэтессы, для формирования мифа о «русской Ашалчи Оки», что обещает, в свою очередь, непрерывность культурно-исторических метаморфоз, обеспечивающих идею органического единства.

К проблеме «личной философии» Людмилы Кутяновой¹

На сегодняшний день имя Людмилы Кутяновой прочно вписано в контекст удмуртской женской поэзии наряду с именами Татьяны Черновой, Аллы Кузнецовой, Галины Романовой. Однако этот литературный контекст мало знаком русскоязычному читателю в связи с совокупностью очевидных социокультурных обстоятельств.

Во-первых, как констатировала Л. П. Федорова, «в удмуртской литературе женская литература имеет лишь вековую традицию, женщина-удмуртка заявила о себе только в начале нашего (уже прошлого. – М. С.) столетия»².

¹ Исследование выполнено при поддержке проекта № 12-И-2021 Президиума УрО РАН «Литературные стратегии и индивидуальные художественные практики пермских литератор в общероссийском социокультурном контексте XIX – первой трети XX века».

² Федорова Л. П. Краткая история удмуртской женской литературы // Движение эпохи — движение литературы: Удмуртская литература XX века. Ижевск, 2005. С. 155.

Во-вторых, несмотря на то, что вышеперечисленные авторы переведены на русский язык, эта поэзия, в силу своего этнического генезиса, требует так называемого «двойного перевода» — с русского на русский — так как подобная процедура, на наш взгляд, — единственный путь к осуществлению межкультурного диалога, ибо позволяет сконструировать как модель общенационального сознания, так и систему «личной философии»³.

По поводу семантических и эстетических возможностей перевода В. Е. Владыкин выразился афористически безукоризненно: «Перевод, как говорится, тот же ковер, но с изнанки»⁴. Известный этнограф и историк также сформулировал мысль, объясняющую инвариантность тем и мотивов женской поэзии, о которых писала В. Г. Пантелеева⁵. Эти мотивы, с поверхностной точки зрения, можно воспринимать как однообразие смыслового и эмоционального диапазона, что затрудняет разговор о «личной философии»: для удмуртского уклада ценно понятие «община» — «...община всегда проповедовала “быть сообща”, “как все”, “не выделяться”. Это была своеобразная философия социальной мимикрии, человек как бы полностью растворялся, терял свое лицо, точнее, он его так и не обрел <...> Очевидно, не случайно в удмуртском языке так и не выработалось понятие “личность”»⁶.

Тем не менее в XX веке национальное мироощущение, воплощенное в художественных формах, осуществило эволюцию, которую рельефно прочертила Л. П. Федорова: «Удмурт-

³ Понятие, введенное в обиход по отношению к удмуртской женской литературе В. Г. Пантелеевой в статье «Инвариантные мотивы в удмуртской женской поэзии» (Удмуртская литература XX века: Направления и тенденции развития. Ижевск, 1999. С. 32).

⁴ Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1994. С. 294.

⁵ Пантелеева В. Г. Тема любви в удмуртской лирике: инварианты и метаморфозы // Удмуртская литература XX века... С. 168–187.

⁶ Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. С. 260.

ская женская литература, на мой взгляд, представлена тремя волнами, в которых четко обозначены следующие периоды: 1920–30-е гг. (Ашальчи Оки, Мария Баженова <...> 1960-е (Степанида Иванова, Лидия Чернова, Алевтина Аникина, Юлия Байсарова, Людмила Хрулева и пр.), 1980–90-е (Людмила Кутянова, Татьяна Чернова, Галина Романова...)⁷.

На наш взгляд, примечательно, что Людмила Кутянова прочно связана с третьей волной художественных поисков, то есть с периодом, когда, по мнению В. Л. Шибанова, в национальной культуре ярко проявил себя этнофутуризм — направление, к которому принято относить совсем других авторов: М. Федотова, П. Захарова, самого В. Шибанова, Р. Мина, С. Матвеева, Л. Нянькину и др.⁸

В. Л. Шибанов приводит мнение Ф. К. Ермакова о том, что этнофутуризм — очень широкое понятие, так как Кузубай Герд и Ашальчи Оки — «лучшие футуристы <...> зато с творчества современных этнофутуристов О. Четкарева и В. Ар-Серги начинается <...> закат истинного этнофутуризма»⁹. Сам В. Л. Шибанов считает, что «этнофутуризм — это диалог с фольклором, точнее, архаической мифологии с постмодернистской современностью»¹⁰.

Если абстрагироваться от эстетики абсурда, неотъемлемой составляющей этнофутуризма, а сделать акцент на глубинном этническом компоненте удмуртской женской поэзии, то именно в ней можно почувствовать мучительную попытку диалога поэтического сознания, базирующегося на древних архетипических структурах, с современностью, ибо, как писал В. Е. Владыкин, «именно через женщину передавалась религиозно-мифологическая информация <...> Удмуртские предания связы-

⁷ Федорова Л. П. Краткая история удмуртской женской литературы. С. 155.

⁸ Шибанов В. Л. Современность и этнофутуризм // Движение эпохи — движение литературы... С. 247.

⁹ Там же. С. 241.

¹⁰ Там же. С. 248.

вают воршудские названия с именами “счастливых женщин”, прародительниц, которым впоследствии стали поклоняться удмурты»¹¹.

Важно также учесть, как пишет В. Г. Пантелеева, что «...национальная среда и опыт формируют социальный стереотип — “модель поведения” человека, которая ярче всего, пожалуй, бывает спроецирована в любовной лирике, а ранее — в народной песне»¹².

Этот стереотип воплощается в таких тематических комплексах женской поэзии, как: «любовь — горе, беда, боль, несчастье», «любовь — разлука, одиночество», «любовь — неутоленное ожидание», «любовь — страх потери счастья», «любовь — жалость», «любовь — горькая судьба, участь, доля»¹³. Конечно, этот стереотип характерен и для русской, как женской, так и не женской, поэзии, но именно в удмуртском поэтическом сознании столь интенсивно выражено «очень четкое противопоставление любви счастью»¹⁴.

О своеобразии поэзии Л. Кутяновой Л. П. Федорова отмечала, что она «реалистична и песенна»¹⁵. В. Г. Пантелеева в характеристику лирической героини поэтессы включила следующие качества: «Она креативна, т. е. сверхчувствительна, наделена обостренным воображением, даром прорицания, склонна к бреду, полету души, магии...»¹⁶.

Эти общие наблюдения, учитывающие и литературный контекст, бесспорны, однако они не снимают вопроса о «лич-

¹¹ Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. С. 278. «Воршуд — “рождающий или носящий счастье”, “питаемое или хранимое счастье”» (Там же. С. 279).

¹² Пантелеева В. Г. Тема любви в удмуртской лирике... С. 169.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Федорова Л. П. Краткая история удмуртской женской литературы. С. 166.

¹⁶ Пантелеева В. Г. Инвариантные мотивы в удмуртской женской поэзии. С. 41.

ной философии», определяющей статус автора и его место в истории литературы — в более универсальном дискурсе, нежели национальный, хотя без учета этнического компонента эту философию вряд ли возможно реконструировать.

На наш взгляд, самым декларативным стихотворением Л. Кутяновой является стихотворение «Так хочется жить», которым открывается ее подборка в сборнике «Мир женской души»¹⁷:

Так хочется жить,
Чтобы сердце взмахнуло крылами
И взлетело бы к звездам полночным,
И светило б оно вместо солнца...

<...>

Так хочется жить.
Так хочется жить.

<...>

Чтобы мысли мои расцвели,
Как сады на ухоженных землях,
Чтобы мысли мои городами
Вырастали, как мощные горы...
Так хочется жить.

Так хочется жить,
Чтобы ты среди разных имен
Только имя мое отличал бы...

<...>

Чтобы ты обессилел, когда
Вдруг посмеешь покинуть пределы
Мной любимого дома. И снова
Чтобы в дом ты вернулся, любимый...
Так хочется жить.

¹⁷ Мир женской души: стихи / Л. Кутянова, Т. Чернова, А. Кузнецова, Г. Романова; пер. с удм.; сост., предисл. А. Зуевой. Ижевск: Удмуртия, 1992. – 256 с. Тексты Л. Кутяновой цитируются по этому изданию без указания страниц.

Стихотворение состоит из трех десятистрочных строф, в которых выражены ценности лирической героини. Эти строфы скреплены шестикратным повтором: «Так хочется жить», — выполняющим сакральную, магическую функцию. Аксиологическая шкала, обеспечивающая героине жизненную витальность, базируются на эмоциональной и интеллектуальной целостности субъекта высказывания, который вписан в идеальную модель мира. И, несмотря на то, что по вертикали «верхом» этой модели являются «звезды», «солнце»; в середине — «сады», «горы»; и только внизу — «дом», именно это понятие сопровождает эпитет «любимый», соотносимое также с героем и даже отождествляемое с ним. В этом смысле героиня проявляет креативное начало на уровне не только женской магии (сакральный повтор), но и — активного мужского жизнестроительства, ибо, как писал В. Е. Владыкин, «...он [крестьянин] своими руками готов строить этот совершенный, по его воззрениям, мир, причем не где-нибудь за тридевять земель, в каких-то обетованных странах, не в небесах, а вот тут, на родной земле, прямо у себя на дворе»¹⁸.

Так в контексте религиозно-мифологического архетипа в поэтическом сознании Л. Кутяновой преодолевается модель поведения, связанная с переживанием национальной депрессии, обусловленной более поздними культурно-историческими катаклизмами, что, конечно, не устраняет в ее стихах ни общечеловеческого, ни чисто женского трагизма.

Общечеловеческий трагизм обусловлен в первую очередь переживанием неумолимого *бега времени*, наиболее обостренно ощущаемый женской натурой. Об этом — стихотворение «Идут года»:

Идут года, идут.
Их не удержишь никакой мольбой,
Не остановит их запрет любой,

¹⁸ Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. С. 311–312.

Любой тобой построенный редут, —
Они идут, идут.
Морщины оставляя на челе,
На сердце раны. Видно, на земле
Уже не зарубцуются они,
И оттого печальны наши дни.

В данном случае общепоэтическая рефлексия индивидуализируются смысловым нюансом, суть которого состоит в понимании, что перед вечностью бессильно даже Слово в его сакральной молитвенной функции, чутко воспринимаемой удмуртским национальным сознанием. Именно в процессе молитвы любой этнос конструирует идеальную модель мира. Как пишет В. Е. Владыкин, «слову придавался сакральный смысл. Сама заклинательная речь уподоблялась акту магического творения, достижению желаемого»¹⁹. Таким образом, несмотря на актуальный для поэтического сознания Л. Кутяновой религиозный архетип, романтический идеал бессмертия нивелируется трезвым реализмом, основанным на эмпирическом опыте.

Концепция жизни укладывается Людмилой Кутяновой в афористическую формулу, лаконизм которой говорит сам за себя:

Наша жизнь —
Это крик единственный
От рождения до упокоения,
Крик отчаяния и мольбы:
«Полюби меня!
Полюби!».

В качестве адресата обращения уместно понимать не героя традиционных чувственных переживаний, а трансцендентный абсолют — Бога, которому подвластны логика и содержание

¹⁹ Там же. С. 298.

человеческой жизни: «от рождение до упокоения», о чем свидетельствует указание на жанровый архетип — «крик мольбы».

«Мольба» как инвариант молитвы — пожалуй, наиболее характерная для лирического мышления Л. Кутяновой поэтическая форма, во многом определяющая специфику выражения любовных чувств лирической героини. Иногда эта специфика обозначена прямо (стихотворение «Мольба»), порой она реализуется в словесной формуле, вынесенной в название и эмоционально усиленной кольцевым повтором в финале. Так, стихотворение «Помоги мне» заканчивается мольбой о духовной помощи, проявленной с самого начала: «Ты помоги мне, / Слышишь, / Милый мой...».

Основной корпус текста составляет портрет героя и его внутренняя характеристика как экзистенциальные загадки для героини, что опровергает традиционный женский стереотип о примитивности мужской психологии:

О, ты не прост.

Скажу наверняка.

Тебе легли на плечи облака,
И золотые солнышка лучи
В твоих кудрях играют до ночи.
И ветер удивляется тебе,
Себя с тобою чувствуя слабей.
И даже ветер, слышишь, милый мой,
Защиты ищет у тебя порой.
Ведь ты большой,
О, ты такой большой!

С архетипической точки зрения, перед нами, вероятно, образ древнего Алангасара, с которым героиня дерзает вступить в духовное состязание: «Ты гордый! Да. / Смирить твою гордыню / Решила я...». Однако ее решимость не опровергает первичности мужского начала, с которым связываются и языческие, и христианские представления о Боге. В данном случае цель ее не утверждение женской самости, а попытка реализации свое-

Конечно, тема любви как способ воплощения определенной социокультурной модели поведения реализуется в стихах Л. Кутяновой и на традиционном межличностном уровне взаимоотношений мужчины и женщины. Однако и в этом аспекте можно обнаружить элементы «личной философии» поэтессы, обеспеченные ее этнокультурным психотипом. Приведем в пример стихотворение «Рождение любви»:

Сердце страшится еще
 предстоящих вздохов глубоких.
Сердце лукавит еще,
 боясь перемен,
Сердце стремится еще
 обойти эту клетку сбоку —
Черным ходом сбежать
 и от верности, и от измен.

Любовь в человеческом, а не в метафизическом измерении, связана в поэтическом мире Л. Кутяновой с чувством страха перед ситуацией духовной несвободы, ибо эта ситуация, в которой человек (не важно, женщина или мужчина — здесь не обозначен гендерный статус субъекта высказывания) лишен личной инициативы. Он вынужден подчиняться роковой неизбежности, предопределенной его родовой человеческой сущностью: «Но — задвинут засов — / И уже не поможет ни шепот, ни крик».

Трагизм любовной ситуации в лирике Л. Кутяновой во многом определяется диалектикой «судьбы» и «случая», их драматическим расхождением:

Средь многих лиц в толпе —
Одно мелькнуло...
Мне сердце подсказало: это — ты!
Всю память наша встреча всколыхнула,
Все прошлые и новые мечты.

Но возвратились с полпути обратно
Все чувства,
Пробужденные тобой.
Лишь потому, что стало мне понятно:
Ты не признал меня, желанный мой.

Важно отметить, что для лирической героини Л. Кутяновой свойственно философское отношение к этой диалектике. Так называемая «не-судьба» не опровергает ценностного статуса отношений «сердце в сердце», поскольку, если даже герои разошлись в рамках реальных жизненных обстоятельств, взаимность всё равно осуществилась на тонком, эмоциональном, психологическом уровне. Образы, сопровождающие этот план взаимоотношений, — образы-символы: «солнце», «молния», «звезда» («Любимому моему»): «Вспыхнет молния в небе — и нет следа. / И забудет о ней звезда. / Сердце в сердце веками живет порой, / Мой красивый, любимый мой». Именно эти образы придают ситуации не индивидуально-психологический, а универсально-мифологический смысл. И такая жизненная установка позволяет героине достойно справляться с «расхождением с судьбой», подавлять свои душевные порывы, признавая самодостаточность «другого» и «другой» — той, которую он предпочел («Иди», «Играла легко...», «Я не виновата», «Другая», «Кольцо», «Свадьба», «Смущение» и пр.). Во всех этих текстах варьируется ситуация рефлексии по поводу того, насколько человек способен влиять на исход того или иного случая, виновен ли он в своем личном трагизме. В стихотворении «Я не виновата», построенном на характерном для Л. Кутяновой приеме закольцовывания текста формулой, вынесенной в название, представлен личный итог размышлений на данную тему:

Всё искала тебя, исходила моря,
Опускалась в глубины — на самое дно,
В облака поднималась... Вина ли моя,
Что с тобою не встретились мы все равно.

По-разному приходит к нам любовь,
 Ее путей к сердцам не распознать.
 Хотела в мае встретиться с тобой,
 Но вот сентябрь. И сколько можно ждать?

Возможно, утрашилась, что мечты
 Однажды рухнут? Или взгляд его
 Тебя испепелит, и станешь ты
 Его рабой. Исчезнет волшебство.
 <...>

Однажды он пришел и рядом сел,
 Но робко, как случается во сне.
 И кто из нас двоих был так несмел?
 Прости, что я тоскую по весне.

«Тоска по весне» — это тоска по зарождению новой жизни, так как лирическая героиня Л. Кутяновой, в силу своего этнического менталитета, чутко ощущает биологические ритмы природного космогонического цикла, от которых напрямую зависит ее эмоционально-психологическое состояние. Особенно обостренно переживает она переходные периоды в природе, олицетворяя природные явления. Так в стихах воссоздается почти мистическая атмосфера мироздания. В стихотворении «Февраль» февраль представляет образ злого языческого божества, участвующего в ежегодной схватке между жизнью и смертью: «Летит февраль, деревья гнет к земле, / На вой уже похожи взрывы смеха. / Весь мир мечтает погresti под снегом, / Весну предчувствуя, становится все злей».

Лето воспринимается как пик жизни («Когда зацветает цветок грозы»), однако и в эту пору героиня предчувствует приближение конца жизненного процесса — не только в природе, но и на уровне духовно-биологического существования человека: «Весть августа придет потом...».

Именно такое переживание неотвратимой смены периодов оживления и умирания побуждает ее ценить витальные моменты полноты бытия. Драматизм существования (бытовой и экзистенциальный) преодолевается в процессе растворения

в природе, который обеспечивает ей условия духовного полета («Обнимусь с травой густою...»): «...Позабуду все печали — / Жить с печалью не хочу! / Крепнут крылья за плечами, / Вот возьму и улечу!».

Что касается эмпирического ракурса существования лирической героини Л. Кутяновой, то в ее стихах есть единственное указание на возраст и житейский опыт («Мечтаю...»): «Но возраст / Не дает уже расправить крылья. / И сын подросток. / И груз обид и слез — растет...».

Повседневность жизни тоже обрисована лишь фрагментарно в не самом характерном для поэтического мироощущения Л. Кутяновой стихотворении «В дождь»):

Снова сумрачный день, снова тяжкая мгла
Мне высокой тоскою на плечи легла,
И небесные воды, покинув жилие,
До краев переполнили сердце мое.

Дождевую слезу на ладонь я приму.
Исстрадавшейся, кто мне ответит: кому
Предназначен течением будущих дней
Этот сумрак души моей, веры моей?
<...>

Кто ответит душе? Замирает душа.
Дождь идет не спеша, дождь идет не спеша...

В данном случае «сумрак души» подвергает сомнению веру в смысл личностного существования человека.

Однако, помимо ценности личного статуса человека в бытии, Л. Кутянова активно выражает идею родового начала, посредством которой реализуется не только стоицизм перед лицом жизненной трагедии, но и так называемое «веселье в печали»:

Муж любимый ее взят проклятой войной.
Было счастье и вот — будто смыло волной.
Вечерами Матрена песни дочери пела,
И на сердце ее как-то сразу теплело.

А ночами глухими горем полнилась грудь,
 Не могла до утра глаз в потемках сомкнуть.
 Сколько в пламени слез дум горячих сожгла!
 Но не гасла надежда, в сердце радость жила.

Словно свет лучезарный эта вера горит.
 Буйной радугой красок в сердце радость хранит.
 А соседи порой головою качали,
 Удивлялись: «И что за веселье в печали?..»

В удмуртском менталитете представления о счастье связываются в первую очередь с детьми как символом будущего, а песня для удмурта — неременное условие «веселья в печали». В женском исполнении — это способ реализации жизнестойчивого эмоционального психотипа. Именно песней преодолевается усталость от повседневных забот и межличностных неурядиц. В ней растворяются бытовые обиды («Сердце устало страдать...»): «...Любовь моя, неужели / Мы свою песню допели? / Новый рождается день, / Твоя растворяется тень».

В песне осуществляется акт личной и общечеловеческой памяти, ибо удмуртский менталитет в песне хранит свой культурный код, в котором зашифрована тайна жизни и смерти, а также содержится потаенный смысл любви:

Свистал и щелкал соловей
 Среди раскидистых ветвей
 Черемухи твоей.

Он пел о том, как я жила,
 Как я любила и ждала,
 Как счастье я звала.

<...>

Отмерив долгий срок земной,
 Пройдет ненастье стороной —
 Я вспомню о тебе, родной, —
 быть может...

В творчестве Л. Кутяновой тема любви выходит за рамки психологического дискурса, разрастаясь до мифопоэтической концепции принципа мироздания. Любовь как главная универсалия бытия — единственная правда спасения души в вечном круговороте смертей и рождений:

Правда ли то,
Что лишь ради Земли
Солнце восходит каждым утром?
<...>
Правда ли то,
Что для счастья на Свете
Люди рождаются и живут?
<...>
Любимый уходит....
Ну, что же ты? Останови!

Это знание лежит в основе ее генетической памяти, в которой хранятся рудименты общечеловеческой утопии о гармонической связи мира и человека. Эту память, реализуемую в акте поэтического творчества, героиня пытается активизировать в людях:

Помнишь?
Васильков букет,
Средь колосьев созревших,
Шелестел в твоей руке,
Нежно колоски ласкавшей.
Помнишь?
<...>
Помнишь?
Жаворонок нам
Песню пел и ты был рядом.
И счастливей быть не надо, —
И не будешь никогда...
Помнишь?

В сущности, позиция автора в творчестве Л. Кутяновой сводится к реализации женской миссии, в архетипическом статусе состоящей в том, что именно женщина — в удмуртской мифопоэтической картине мира — хранительница национальной памяти и общечеловеческой мудрости. Этот опыт заключен в ее подсознании, предопределяя так называемые поведенческие «стереотипы» лирической героини, обеспечивающие ее достоинство перед обостренно переживаемой трагедией жизни:

Спрятанной на самом дне
Смелости на грош во мне.
Мне бы впору распрявиться —
Храбрая я лишь во сне.

Разве сердце проведешь?
Поумнело сердце. Что ж —
Мне бы в пору похвалиться:
Знаю правду, знаю ложь.

Та, что жизнью названа,
Унесет тебя волна,
Наши голоса и лица
Буду помнить я одна.

Таким образом, органично впитанный этнический психотип не регулирует индивидуальное «эго» Л. Кутяновой, а вполне рельефно его проявляет как свидетельство того, что в удмуртской поэзии XX века сформировалось выстраданное национальной культурой понятие «личность».

РАЗДЕЛ II

**НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В УДМУРТИИ****ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ
СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ УДМУРТИИ:
ОБЩИЙ ОБЗОР**

В современной социокультурной ситуации, когда значительно возрос интерес к разного рода проявлениям регионального, провинциального, этнического¹, особый статус приобрела русскоязычная литература регионов. В то время как интерес к литературе народов России возник в научно-критической рефлексии (как правило, региональной) довольно давно, что связано прежде всего с особой ролью этой литературы в контексте этнической культуры, необходимость изучения творчества русскоязычных авторов обострилась лишь в последнее десятилетие. Так, стало очевидным, что русскоязычная литература многонациональных регионов — существенный фактор формирования региональных мифов и городских текстов. Кроме того, благодаря существованию сетевого пространства, региональная литература преодолевает собственно провинциальный «режим» бытования и обретает статус общероссийской литературы.

¹ Свидетельство такого интереса — тематика научных конференций последних лет: «Литература Урала» (Екатеринбург), «Жизнь провинции как феномен духовности» (Нижний Новгород), «Повседневность русской провинции» (Пермь) и др.

Тем не менее творчество русскоязычных авторов Удмуртии до сих пор по-настоящему не осмыслено и остается за пределами читательского и научно-критического внимания. В общем обзоре обратим внимание на некоторые имена современной русской поэзии Удмуртии, представив их в аспекте локальных текстов.

Современная поэзия Удмуртии включает в себя ряд творческих индивидуальностей, сосредоточенных в городах и районах республики. Самый крупный поэтический центр, безусловно, Ижевск, представленный именами Герасима Иванцова, Николая Мрыхина, Сергея Жилина, Сергея Гулина, Ольги Киселевой, Анны Веринной, Влада Шихова, Ирины Колодиевой, Ильи Маркова, Дениса Бесогонова, Семена Чипеева, Владимира Мирошкина, Марата Багаутдинова, Андрея Гоголева, Татьяны Репиной и др.

Остановимся на некоторых именах, которые представляются нам показательными в контексте разговора о региональной поэзии.

Герасим Иванцов (1948 г. р.) — поэт, переводчик, журналист, автор ряда поэтических сборников. Семь лет возглавлял редакцию газеты «Известия Удмуртской Республики». Работал заместителем руководителя пресс-службы Президента и Правительства Удмуртской Республики.

Основные темы поэзии Иванцова — природа, понимаемая как гармония, жизнь провинции и личная история как часть всеобщей. Лирику Г. Иванцова можно назвать провинциальной в терминологическом смысле этого слова: провинция для автора — духовная родина:

Деревенька Малая Веня —
Ветра теплое дуновение,
Стук колес поездов не скорых,
Можжевательник на косогорах².

² Иванцов Г. Прямая речь. Ижевск: Удмуртия, 1998. С. 41.

Выбор в пользу провинциального дискурса — художническая позиция автора, свидетельствующая о его человеческом самоопределении. Стихи Иванцова отличают подлинная искренность и человечность, и в этом — их гуманистический смысл.

Показательно в плане дискурса региональной идентичности творчество Сергея Жилина, поэта и барда, автора трех поэтических сборников — «Перед ледоставом» (2001), «Собор на снегу» (2002), «Прощеное воскресенье» (2005). Он регулярно исполняет свои песни перед аудиторией в формате сольных концертов и музыкально-поэтических мероприятий, проводимых в городе. Жилин известен также как историк, краевед, автор ряда серьезных изданий по истории Удмуртии и Урала.

Тематика его стихов и песен определяется присущим автору чувством истории. Ижевск первой половины XX века, сохранившийся только на фотографиях, — центральный герой его поэзии:

Где-то улица Свободы,
Детства голубые своды.
Ресторан под боком «Отдых»,
Еще нет кафе «Пингвин»³.

Перед музейной витриной дивлюсь
На фотографию в раме.
Фотосалон под названием «Люкс»
Помнят не все горожане.

При этом история города вписывается Жилиным в контекст общероссийской истории минувшего столетия, что позволяет говорить не только о региональной, но и национальной идентичности автора: «Тракт Сибирский в березах весь, / От Дебес дорога одна. / Что ни город здесь, что ни весь — / Словно в капле страна видна».

³ Не опубликовано; цитируется с разрешения автора, как и тексты И. Маркова и А. Гоголева.

Так в стихах С. Жилина воссоздается обобщенный образ России минувшего столетия: «старые» Ижевск, Сарапул, Грахово, Елабуга, Чердынь, Ферапонтово несут в себе память о времени и его героях, о героическом и трагическом прошлом, о Гражданской и Отечественной войнах. События «сгинувшей» эпохи приобретают в его лирике характер «живой истории», которая, как палимпсест, проступает на страницах современности.

Творчество Сергея Жилина возвращает память об историческом прошлом Ижевска и России, что позволяет говорить о нравственной функции его поэзии и о ее роли в формировании территориальной идентичности, которая в данном случае включает в себя не только провинциальный, но и национальный аспекты.

В контексте разговора о молодой русской поэзии Ижевска интерес представляет творчество Семена Чипеева, активно публикующегося в Интернете на сайтах «Стихи.ру», «Проза.ру», «Новая литература», «Самиздат». Одна из центральных тем его стихотворений — страх перед бытием, которое по определению есть бытие-к-смерти. При этом трагедия человеческого существования «снимается» в спасительном чувстве любви, которая в жизнь героя возвращает смысл:

...Такая вот петрушка,
что годы жизни трачены без толку.
Как детская нарядная хлопушка,
повесится бы где-нибудь на елку
от нефиг делать... Но Ты рядом, рядом,
Ты здесь, со мной, и оттого дороже⁴.

Вообще, творчество «тридцатилетних» отличается глубоким трагизмом, пронизано настроениями безысходности

⁴ Чипеев С. Не все о себе: сб. стихотв. / опубл. редактором 19.04.2008 // Новая литература: литературно-художественный журнал. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://newlit.ru/~chipeev/3409.html#n5>

и одиночества. Абсурдность бытия каждый из авторов преодолевает по-своему. Так, для Марата Багаутдинова (1984 г. р., врач-психиатр, лауреат всероссийских литературных конкурсов; публ. под псевдонимом Дмитрий Суворов) способом такого преодоления становится ирония:

Я водяры стопарик грохну,
Чтобы стало совсем тоскливо.
Вот дождетесь — возьму и сдохну,
Весь такой молодой-красивый.

Вот лежу я такой, короче,
Подо мной дребезжит каталка.
Вся холодная, между прочим.
И меня, между прочим, жалко...⁵

Для Ильи Маркова (1975 г. р.), автора поэтической книги «Ось одиночества» (2006), источником смысла и внутренней гармонии становится вера. В стихах последних лет он обращается к православной традиции, к традиции духовного стиха, что востребовано и самой современной социокультурной ситуацией, поскольку такие извечные христианские и общечеловеческие ценности, как добро, любовь к ближнему, сострадание, милосердие, совесть, всепрощение, были дискредитированы эпохой «нового капитализма»:

На Земле не прослыть великим,
Если в сердце разрушен храм,
Если разум далек от Бога
И душа не совсем чиста.
Жизнь уродлива и убога
Без прощающего Христа.

Наконец, несколько слов скажем о союзе молодых литераторов Удмуртии «Брезентовая цапля», чьи поэтические чтения

⁵ Суворов Д. Я памятник себе // Луч. 2007. № 1–2. С. 22.

в последние два года регулярно проводятся в Ижевске и формируют вокруг себя целый культурный контекст. Сейчас «БЦ» поддерживают три журнала: «Италмас», «Луч», «Инвожо». Лидеры «Брезентовой цапли» — Андрей Гоголев и Татьяна Репина — позиционируют себя как представителей неофициальной поэзии, демонстративно не принимают участия в литературных конкурсах, выступают как оппозиционеры традиционного искусства, смело экспериментируют со словом, отражая ключевые реалии современности:

Сердце у Кати билось
всё громче и громче нормального.
Сегодня Катя влюбилась.
Катя влюбилась в Навального.
Катя очень голодная
до гражданской свободы.
Катя идет на Болотную,
минуя ментовские взводы.
(А. Гоголев)

Фиксируя в стихах приметы XXI века, лидеры «БЦ» успешно осваивают опыт русской (и мировой литературы), играя с ее героями в духе постмодернистской эстетики:

Шаг через дверь наружу в ослепший город.
падаю в пыльную лужу, в трамвайный голод.
смотрит седой Калашников на ребенка.
вокруг умирают статуи. Выстрелы рвут перепонки.
струйкой спускаюсь к пруду на дно колодца.
медленно тают друг в друге два чайных солнца.
гнется вода под небом в любовной неге.
каменным гостем навстречу идет Онегин⁶.

Ижевск с его промышленным ландшафтом — город, «где заводам молятся из соборов»⁷, — герой стихотворений Татья-

⁶ Репина Т. Монография: Пишет один человек. Ижевск, 2013. С. 10.

⁷ Там же. С. 11.

ны Репиной. Вместе с ним в ее лирику входит тема родины, осмысленная сквозь призму этнической идентичности:

— нет, я не еду в Россию.
— а едешь куда?

у меня в животе удмурты.
у меня безголосие живота»⁸.

Обратимся к другим «поэтическим гнездам» республики. Ярким творческим центром является Граховский район. В 2001 г. под редакцией Маргариты Зиминой (поэта из Камбарки), для которой Грахово — духовная родина, вышел сборник «Любовь моя, провинция...». В 2011 г. он был переиздан, при этом круг авторов значительно расширен. Название сборника отражает человеческую позицию составителя и публикуемых авторов, единых в отношении к малой родине как залого нравственной чистоты и внутренней гармонии: «И люди кажутся добрей / В родимой стороне моей»⁹.

Среди многоголосия граховских поэтов (В. Мурин, В. Колпаков, Т. Данилова, Ю. Бездетный, Е. Яковлева и др.) особого внимания заслуживает голос Э. Мамаева. Как пишет М. Зиминая, «в стихи Эдуарда Мамаева важно не только вчитаться, но и вслушаться, отметив богатство ассонансов, ненавязчивую аллитерацию. Его поэзия интеллектуальна, мысль не лежит на поверхности; она зачастую афористична, порой — парадоксальна:

Я сам себя не понимаю —
и принимаю.
и не помогает»¹⁰.

⁸ Там же. С. 37.

⁹ Мурина К. «И все мне кажется милей...» // «Любовь моя, провинция...». Ижевск, 2011. С. 7.

¹⁰ Зиминая М. «Провинциальные поэты, не вознесенные волной...» // Любовь моя, провинция... Ижевск, 2011. С. 3–4.

Сарапул — еще один поэтический центр Удмуртии, представленный именами В. Фролова, А. Сомова, З. Сарсадских, М. Борисова, О. Столяровой, Ю. Селиванова и др.

Говоря о творчестве Алексея Сомова (1976–2013), Е. Георгиевская, прозаик из Калининграда, отмечает «непривычность, новизну, отказ от провинциального в пользу внегеографического»¹¹. Сквозная тема его лирики — смерть — непременно разрешается в противоположную, в чем и состоит жизнеутверждающий пафос его поэзии, гармония, свидетельствующая о внутренней цельности героя и автора:

Ну что ж, и ты не бойся,
иди в полуденной росе
туда, где смерть почил в бозе
и живы — все¹².

Среди литературных «гнезд» республики отметим город Воткинск, творческий контекст которого формируют А. Гребенкин, Н. Тренина, А. Корамыслов и др. Александр Корамыслов (вместе с Сомовым) представляет поэзию региона на портале современной русской литературы «Новая литературная карта России»¹³. Корамысов — поэт, журналист, культуртрегер — работает, по его словам, «в различных формах — от традиционных рифмованных до новейшей сверхкраткой — танкеток»¹⁴ (очевидно, генетически восходящих к жанру японской поэзии — танка). Вот несколько примеров танкеток:

* * *

вышибы
птичий клин

¹¹ Георгиевская Е. ПОЛИГОН: оживляя мертвое. Стихийный гностицизм Алексея Сомова // Мегалит. Евразийский журнальный портал. Режим доступа: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=2374>.

¹² Сомов А. Все живы // Луч. 2007. № 7–8. С. 42.

¹³ URL: <http://www.litkarta.ru/>

¹⁴ Кузнецова Е. Беседа в Сети: Александр Корамыслов // КонсАрт [портал Нижегородской гос. консерватории]. Режим доступа: <http://www.stinfa.ru/?id=116427>.

* * *

мир труд май
убещур

* * *

Илья
теперь Егор¹⁵.

На литературной карте Удмуртии заметны и такие поэтические центры, как поселок Игра и город Камбарка, представителям которых — наряду с другими персоналиями — посвящены отдельные статьи этого издания.

Современная поэзия Удмуртии — явление неоднородное, яркое и достойное серьезного внимания читателей, а также критической и научной рефлексии. Фиксируя и осмысляя реалии общественной и культурной жизни республики, ее историю, поэзия Удмуртии создает мифопоэтический образ региона, региональный текст, изучение специфики которого позволит сделать важные выводы о региональном и национальном самосознании. Благодаря возможностям интернет-ресурсов существенный пласт современной поэзии Удмуртии уже обрел серьезный общероссийский статус. Парадоксально, однако, что русскоязычная поэзия Удмуртии (особенно творчество А. Корамылова, А. Сомова, В. Шихова, М. Багаутдинова, Т. Репиной, А. Гоголева), будучи известной за пределами республики, почти неизвестна местному читателю. Между тем она отражает не только (и, возможно, не столько) «жизнь провинции», сколько самосознание эпохи, социокультурную ситуацию современной России как полноправная часть русской литературы и потому, безусловно, достойна серьезного внимания.

¹⁵ Корамылов А. Из новых танкеток // Воздух. 2009. № 1–2. (цит. по публ. на портале «Новая литературная карта России»). Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/koramyslov/>.

ТЕРРИТОРИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ В РУССКО-УДМУРТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ

Проблема территориальной идентичности в лирике Маргариты Зиминой

В современной региональной литературе проблема идентичности — одна из магистральных, что связано со стремлением поэтического сознания самоопределиться и утвердиться в контексте не только региональных, но и общероссийских социокультурных процессов. Так, региональная литература, существуя одновременно в двух локусах — региона и страны, — по определению не может не проблематизировать свой онтологический статус. В настоящее время потребность в поиске идентичности, обусловленная внутренними факторами, усиливается и внешними обстоятельствами: «...процесс регионализации России, интенсифицировавшийся в 1990-е годы, вызвал относительно новое явление в социокультурной и политической жизни российского общества — региональную идентичность, то есть наличие в массовом сознании компонента соотношенности своего места в территориально-политическом пространстве преимущественно с региональным локусом»¹.

Не случайно в этой связи столь пристальное внимание современного литературоведения к проблемам региональной литературы, которая весьма показательно отражает социально-политическую тенденцию, связанную с кризисом национальной идентичности.

Сама проблема идентичности применительно к региональной литературе задает определенную логику научного поиска.

¹ Реутов Е. В. Фактор региональной идентичности и легитимация региональных элит // Вестник Тамбовского университета. Сер. «Гуманитарные науки». 2007. № 6. С. 180.

Идентичность — понятие весьма широкое, включающее в себя различные компоненты: национально-цивилизационный, государственный и гражданский, локальный, социальный, профессиональный, этнический, конфессиональный, культурный и др.² Но относительно региональной литературы особенно важен вопрос о собственно территориальном аспекте идентичности, который включает два компонента — этническую (или региональную) идентичность и национальную (или государственную).

В лирике М. Зиминой — ключевой фигуры современной женской поэзии Удмуртии — поиск территориальной идентичности составляет психологический сюжет, понимание которого позволит осмыслить собственно личностное самоопределение автора, ценностные установки и мировоззренческие ориентиры.

Маргарита Зиминая родилась в 1947 году в г. Можге. В 1969 г. окончила филологический факультет Удмуртского государственного пединститута. С 1976 г. преподавала русский язык и литературу в г. Камбарке, где и живет по настоящее время. Помимо публикаций в различных литературных журналах, альманахах, коллективных сборниках, М. Зиминая издала четыре книги стихов — «О несуетном поговорим...» (1993), «Лирика» (1999), «Эти вечные темы...» (2005), «...а музыка осталась» (2012). Она член Российского союза профессиональных литераторов.

Вопрос о территориальной идентичности М. Зиминая поставила перед собой уже в ранней лирике и решила его в пользу провинции как счастливой данности, определившей ментальный диапазон личности лирической героини³. При этом Зими-

² Пантин В. И., Семененко И. С. Проблемы идентичности и российская модернизация // Поиск национально-цивилизационной идентичности и концепт «особого пути» в российском массовом сознании в контексте модернизации. М.: ИМЭМО РАН, 2004. С. 10.

³ Ср. также с показательным названием сборника стихов граховских поэтов, составленного М. Зиминой «Любовь моя, провинция...: стихи:

на актуализирует «один из самых устойчивых мифов русской культуры <...> миф о русской провинции, предполагающий пренебрежительное отношение к анахронизму и затхлости ее общественной жизни и любование идиллической красотой неповторимой русской природы»⁴. Так, очевидно «неприветливые» картины «деревенского быта», где «сплетня чудеса творит» и «верят слухам, а не справкам»⁵, где «Как на работу, на перрон / Выходят частные торговки» (II, 19), соседствуют в лирике Зиминой с картинами природного пространства, которое оценивается как локус абсолютной гармонии, тепла и нравственной чистоты:

За полем — дали светлые,
 Как детская мечта...
 Такая неприметная,
 А все же — красота <...>

И я с былой беспечностью
 Бегу в ее луга —
 И мостиком над вечностью
 Там радуга-дуга... (II, 26).

Однако, концептуализируя пейзаж, Зиминая тем не менее изображает его не столько идиллически (если следовать логике мифа), сколько реалистично, и понимание провинциальной природы как красоты в свою очередь обеспечивается по-настоящему личностным чувством родины, предполагающим ее полное принятие: «Кусочек земли, / где не строят музеев, / Где всей-то красы, / что десяток берез» (II, 24), — то есть эсте-

авторы сборника рождением, судьбой, творчеством связаны с Граховским районом Удмурт. Респ. Ижевск: КнигоГрад, 2011. – 104 с.

⁴ Власова Е. Г. «Я родился в жалком городишке...»: М. Осоргин и провинциальный миф русской литературы второй половины XIX – нач. XX в. // Литература Урала. 2006. С. 44.

⁵ Зиминая М. Г. Эти вечные темы...: стихи. Ижевск: Удмуртия, 2005. С. 21. Далее ссылки на это издание даются в скобках со значком II и указанием страницы.

тизируется не только природное пространство, но и провинциальный быт:

И от наличников кустарных
Мне снова глаз не оторвать (II, 19).

«Детсад», «Раймаг», «Милиция»,
Щелястый палисад —
Любовь моя, провинция, —
Райцентровский стандарт! (II, 25)

Приведенные контексты узнаваемы и продолжают традицию поэтического изображения русской провинции в отечественной литературе. Однако в русле заявленной проблемы эти контексты приобретают значимость и задают важное смысловое развитие, связанное с ментальным самоопределением автора.

Так, собственно этническая культура чужда лирической героине. Показательно автобиографическое стихотворение «Я родилась в нерусской России...» (2000), где, отражая детское восторженное мировосприятие, героиня, тем не менее, имплицитно идею этнического как «другого», не тождественного «я», отсюда — ее взгляд со стороны. Не случайно отсутствие характерных грамматических маркеров — местоимений «мы», «наш» и глаголов в форме 1 лица мн. числа. Этнический локус изображается объектно:

Я родилась в нерусской России,
Где купавку зовут «италмас»,
Где удмуртские песни грустили
Над моей колыбелью не раз.

Многолюдные помню базары...
Воскресение. Солнечный день.
Как на праздник, марийцы, татары
Из окрестных идут деревень.

Вавилонское столпотворенье —
Всех наречий и говоров пир! (II, 18)

Ключевой этнический компонент, переживаемый героиней как «иной», — это язык (ср. лексемы: «зовут “италмас”», «песни», «наречия и говоры»). «В научной литературе при определении этнических признаков общностей языку уделяется основное место. Язык представляет собой один из объективных факторов образования этноса»⁶. Соответственно, воспринимаемая язык как чужой и непонятный (характерно обращение к мифу о вавилонском столпотворении), лирическая героиня определяет собственную идентичность как русскую. Кроме того, отмечая свою генетическую связь с удмуртским языком («Я родилась в нерусской России», «Где удмуртские песни грустили / Над моей колыбелью не раз»), биографический автор на уровне слова утверждает себя как русскоязычного поэта. В контексте сказанного не случайно удмуртские женщины связываются для героини не только с иной языковой реальностью, но и с чужим временем, оцениваются как анахронизм, который поэтизируется в силу его уникальности:

И смотрела я женщинам вслед,
На которых звенели мониста
Из серебряных царских монет (II, 18).

Так лирическая героиня определяет себя как носителя русской картины мира. Даже с учетом тех удмуртских топонимов, которые в лирике Зиминной пусть редко, но встречаются, очевидно, что их особый ландшафт связывается у героини с представлением о традиционно русском провинциальном пейзаже:

Ну что же, автобус, — давай проезжай
Мимо деревни Мари-Возжай,
Мимо забытого Богом села,

⁶ Вельм И. М. Этнический менталитет как феномен культуры (на примере удмуртского этноса). Ижевск: Удмуртский университет, 2002. С. 111.

Где я молодой и счастливой была,
Мимо лесов,
Мимо полей... (II, 134–135).

Провинциальный ландшафт складывается в лирике М. Зиминой из ряда узнаваемых деталей — луга, поля, леса, речка, «снежное пространство». Особую смысловую нагрузку несет традиционный образ русской березы, символизирующей провинцию: «На этой почве глинистой / Неплохо мы росли / У двух берез развилыстых / Судьбу свою нашли» (II, 25), «Кусочек земли, / где не строят музеев, / Где всей-то красы, / что десяток берез» (II, 24), «Подросли и березки, и ели» (II, 27), «Все те же белые березки... / Но этот вид — он мне родной» (II, 33).

Безусловно, на характер художественного пространства «малой родины» в лирике поэтессы оказал влияние сам реальный географический контекст — природная среда Удмуртии как лесного края⁷. Однако это лесное пространство осмысливается автором сквозь призму внеэтнического и внерегионального представления о «лесной и луговой» России.

Как отмечает Н. С. Морозова в статье «Особенности эстетического освоения Северного края», «...в региональной картине мира можно выделить различные компоненты. Прежде всего, противопоставляются элементы, имеющие ярко выраженную региональную специфику, то есть фиксирующие информацию, уникальную для того или иного региона, и компоненты, которые представляют собой элементы “провинциального” мировосприятия и не являются специфичными для отдельно взятого региона»⁸.

В лирике М. Зиминой преобладают преимущественно последние из названных компонентов: провинция для нее — си-

⁷ Об Удмуртии как лесном крае см.: Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1994. С. 35–37.

⁸ Морозова Н. С. Особенности эстетического освоения Северного края // Архангельский Север в зеркале языка: региональный аспект языковой картины мира: монография. Архангельск, 2010. С. 69.

ноним России, исторически провинциальной страны: «Ты для меня всегда, Россия, / Из деревенок состоишь» (II, 20). Не случайно и сам «простенький вид» малой родины, хотя и для героини избранный, осознается ею как *типичный*, узнаваемый: «Таким уголками на земле — нет числа» (II, 24).

«Малая родина», как прообраз отечества, определяет основные критерии взаимоотношений личности и “большой родины”», — отмечает исследователь социокультурного портрета российского провинции Серебряного века Е. А. Сайко и ссылается на мысли Г. Федотова, высказанные им в работе «Лицо России»: «Что ощущалось всего сильнее в образе родины? Ее природное земное бытие: линии ландшафта и воздух родных полей и лесов. И мы томились — кто по берегам и соснам северных сторон, кто по суровым просторам степей, по безбрежной Волге и дыханию восточных песков... В родине впервые приоткрывается лицо России»⁹.

Так определяется территориальная идентичность М. Зиминой: выбор в пользу провинции раскрывает характерное для героини и автора глубокое понимание сути России — страны природной, красота которой — необработанная. Леса, поля, светлые дали, луговые цветы создают в единстве образ живого, естественного пространства. Существенна в этой связи метафора простора:

Где по утрам я вижу из окна —
До горизонта — снежное пространство,
Где я опять пожизненно больна
Опасною болезнью — постоянством (II, 27).

Где ветер листвою
Весенней играет,

⁹ Федотов Г. П. Лицо России // Федотов Г. П. Судьба и грехи России. М., 1994. С. 27 (цит. по: Сайко Е. А. Социокультурный портрет российской провинции Серебряного века // Сайко Е. А. Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века. М.: Изд-во РАГС, 2004. С. 39.

Поскольку никто из нас
Не умирает,
И утром ты с отчего видишь крыльца
Зеленый простор —
Без конца,
 без конца... (II, 32).

Как отмечает Е. А. Сайко, «семантически малая родина в образах “даль” или “простор” приближается к философскому толкованию М. Хайдеггером пространства как “высвобождению мест, где судьбы поселяющегося тут человека повертываются или к целительности родины, или к губительной безродности, или же к равнодушию перед лицами обеих”¹⁰.

Для М. Зиминной семантика «простора» сопряжена как раз с представлением о «целительности родины». Так, болезнь под названием «постоянство» спасительна в духовном смысле, поскольку свидетельствует о подлинной любви к родному месту. С образом «зеленого простора» вообще связывается представление о вечности жизни и ее непреложном торжестве над смертью.

Наконец, выбор в пользу провинции — это нравственный императив лирической героини, определивший ее ментальность, что оформилось уже в ранней лирике.

Во-первых, в ней четко отражена оппозиция «столица — провинция». При этом понятие столицы расширенное: так, с одной стороны, речь идет об обобщенном образе (стихотворения «“Детсад”, “Раймаг”, “Милиция”...»), а с другой — о конкретных «центральных» городах: Ижевске («Этот город чужой по-февральски уныл и заснежен...»), Риге («Сурово нахмурилась древняя готика...»), даже о южных городах, которые оцениваются героиней с позиции провинциального менталитета (стихотворение «Ах, южные цветные города...»).

¹⁰ Сайко Е. А. Социокультурный портрет российской провинции Серебряного века. С. 39.

Столица — как универсальное представление — ассоциируется с ускоренным ритмом жизни, полным бессмысленной суеты («людской ошалелый поток», «крикливые вокзалы» [II, 24]); стремлением следовать моде — в том числе — западным образцам, что свидетельствует об отказе русской столицы от собственной «русскости» («И в рекламе прочту: этот город теперь иностранец. / “Аксион”, “Трансинвест”... — возвещают знакомые зданья» [II, 30]); с презрительным, высокомерным отношением к провинции и ее жизненному укладу («...Столичные амбиции, / Высокомерный взгляд...»). Но самое неприемлемое для Зиминой — эфемерность столичного существования, в котором так мало (или вообще нет) подлинного бытия и подлинных ценностей, прежде всего — ценности природы, которая открывает человеку понимание красоты и утверждает в нем духовное начало:

Вечны неба июльского краски,
Так же пахнет клубникой над логом,
И растут, как и прежде, ромашки
У опушки на склоне пологом.

Вечны запахи хлеба ржаного...
Эти истины поздно приходят.
Люди ищут чего-то иного,
Но всё то же, всё то же находят... (II, 27).

В стихотворении «И сколько лет, и сколько зим...» (1971) лирическая героиня, для которой выбор в пользу провинции становится личной позицией, противопоставляется герою, духовно возвышаясь над ним:

Меня ты грустно рассмешишь,
Напомнив вновь, что я
Похороню себя в глуши...
Какой ты мне судья?
Июльский полдень.
Сушь и жар.

Всё в розовом дыму.
И так мне жаль тебя, так жаль —
Не знаю почему... (II, 22).

Ментальность героини в ранней лирике М. Зиминой сформирована провинциальным локусом, предопределившим в ней такие черты характера, как скромность и даже робость: «Незнакомку ты заметил, / Что в тени всегда держалась: / В неуютном мире этом / Я людей живых боялась!» (II, 5); покорность и смирение с судьбой: «И наконец, воображенье / Слегка смиряется, остыв: / Мои дороги — продолженье / Твоих булыжных мостовых» (II, 19); постоянство выбора и отсюда — гармоничность мироотношения: «Где я опять пожизненно больна / опасною болезнью — постоянством» (II, 27), «Простите, березы, / отлучки мои!». Лирическую героиню отличают предельная искренность, сердечная простота и даже некоторая наивность, свидетельствующие о подлинности ее чувств, о честности перед собой и другими:

Прости мне дерзкие мечты,
Мои нелепые желанья,
Несовременность простоты,
Несвоевременность признанья,
Немодность тоненькой косы
И веру в сказку с парусами...
Прости, что мне приснился сын
С твоими синими глазами,
Что все равно тебя люблю —
Прости нечаянную смелость!
Мне снисходительность твою
Так за любовь принять хотелось! (II, 9)

Чистота, гармоничность, духовность, подвижничество, открытость, бескорыстие — вот психологические черты, определяющие характер провинциальной ментальности¹¹. Все они

¹¹ Манахова И. А. Некоторые особенности провинциальной ментальности // Духовная жизнь провинции. Образы. Символы. Картина мира:

свойственны психотипу героини Маргариты Зиминой, подчеркивая ее территориальную идентичность. При этом провинциальная идентичность в данном случае тождественна национальной идентичности.

Анализируя философские искания П. Я. Чаадаева, Н. О. Лосского, Н. А. Бердяева в области русской ментальности, Н. А. Моисеева отмечает: «В провинциальной ментальности можно обнаружить явления недостаточности, чистоту архетипов, возвышенную духовность и архаичность мышления. Вследствие этого можно характеризовать национальный русский характер как феномен провинциальной ментальности»¹². В этом отношении не случайно понятия России и провинции у М. Зиминой идентичны в пределах одного контекста, а принадлежность деревенскому локусу воспринимается с известной долей гордости: «Себя считаю деревенской / Любимым насмешкам вопреки» (II, 20).

Так, вопрос о малой родине разрешается в пользу национальной идентичности, сопряженной с представлением об исконно русской ментальности, для которой характерны глубокое чувство природы, искренность, духовность, поиск добра. Собственно, эти ментальные черты русского человека — архетипические и не обусловлены обстоятельствами конкретной эпохи. Показательно, что в ранней лирике Зиминой (1960–70-е гг.) исторический контекст не получил отражения, как, собственно, и вопрос о советской ментальности.

Однако с конца 1980-х годов «формула родины» (выражение М. Зиминой) меняется и, соответственно, вновь подни-

материалы Всерос. науч. конф. Ульяновск, 2003. С. 171. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://venec.ulstu.ru/lib/v6/Dyrdin.pdf>.

¹² Моисеева Н. А. Феномен провинциальной ментальности: национальный русский характер // Утопия.spb.ru: Открытая библиотека научных сборников по гуманитарным дисциплинам. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://utopiya.spb.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=449:2010-04-13-14-09-23&catid=50:2010-04-05-13-59-24&Itemid=204.

мается вопрос о территориальной идентичности. Этот новый разворот оформится в целостную концепцию в книге поэта «...а музыка осталась» (2012).

Кризис и распад советского государства отозвался в лирике Зиминой 1990-х гг. глубоким и трагичным переживанием, наполненным эмоциями разочарования и отчаяния. В стихотворении «Девяностые» развенчание мифа о «советском рае» оценивается как начало Апокалипсиса:

Сколько нам выдали розовой краски!
 Нечто маняще мерцало вдали...
 Как мы летели — без всякой опаски,
 Дальше, и выше —
 и прочь от земли! <...>

Где мы? — У бездны на самом краю.
 Что это? — Время, пространство, судьбина.
 Вот она, подлинной жизни картина...
 Мы-то считали, что жили в раю.

Боже, какое сегодня число?!
 Там, наверху, перепутали даты?
 ...Вот и пришло оно, время расплаты.
 Вот и пришло оно...
 Вот и пришло¹³.

В стихотворениях 1990-х гг. Зиминой дает исключительно отрицательную оценку приметам советского времени: «Очередь кричит и хочет мыла» (II, 62), «Всевышний не в чести, / Храм велено снести» (II, 62), «Мы простояли жизнь в очередях, / Мусолили заветные талоны» (I, 31), «Низкий поклон нашей строгой эпохе, / Что отпускала какие-то крохи — / Тем драгоценней — любви и добра» (II, 126), «Нам просто так ничего не давалось: / Распределяли — и мне доставалось» (II, 126).

¹³ Зиминой М. Г. «...а музыка осталась...»: стихи. Ижевск: КнигоГрад, 2012. С. 29. Далее ссылки на это издание даются в скобках со значком I и указанием страницы.

Однако страшный опыт 90-х переживается автором намного болезненнее, причем катастрофичность эпохи автор видит не только в объективной жестокости исторического процесса («В крови / Всех календарей его (времени) страницы» [I, 25], «Армения в крови, / И в злобе Сумгаит» [II, 57]), но — что наиболее существенно — в обесценивании прежде незыблемых гуманистических ценностей. Для Маргариты Зиминой «лихие» 90-е годы — время, отмеченное «убыванием души» (II, 53) и — как следствие — упразднением таких ценностей, как совесть, честь, благородство — идеалов советской эпохи. Бездуховность нового века, пропагандирующего потребительское отношение к жизни, рыночную экономику во всем, — это и есть, по Зиминой, подлинная трагедия:

Век золотому молится тельцу <...>
 Век заголилс: мода на интим.
 Телесный иль словесный — как угодно <...> (II, 54).

Ах, рынок нахальный торгует любовью...
 Спеши, покупатель, бери на здоровье
 Вот эту брошюрку по технике секса,
 Вот этих «Любовников Екатерины»!
 А что за журналы! Какие картины
 На каждой странице печатного текста! (I, 32)

На фоне тотального обесценивания прежде несомненно дорогого и вечного отошедшая в прошлое советская эпоха, с ее очередями и талонами, начинает восприниматься если не как «потерянный рай», то как время с каким-никаким, но человеческим лицом. «Совесть, благородство и достоинство», воспетые Окуджавой, осмысляются Зиминой как антитеза безнравственности, мелочности нового времени:

Но пел нам о совести грустный Булат,
 А мы, как могли, подпевали.

Мерцал огонек в непроглядной ночи,
 И звал, и манил нас куда-то... (I, 30).

В условиях «кровавых новостей века» (I, 30) советская «сладкозвучная» идея дружбы народов приобретает ностальгическое звучание, поскольку за ней стоит представление о единстве нации, о братском отношении к другому человеку:

Какое веселое солнце над нами ликует!
Страна «СССР», как ни странно, еще существует.
И горная речка по камушкам резво журчит..
И «дружба народов» на полном серьезе звучит (I, 26).

Так в лирике Зиминой начала 2000-х годов оформляется концепция счастливой эпохи 1950–60-х годов, воспоминание о которой позволяет автору найти в собственном жизненном опыте спасительное противопоставление историческому контексту рубежа XX и XXI веков, отмеченному разрушительным началом. Песни Б. Окуджавы, Г. Великановой, М. Кристалинской, запечатлев в себе время, возвращают автору память о счастливой молодости, в которой было место идеалу и смыслу:

Поет Гелена Великанова,
И Кристалинская поет —
Шестидесятые... И заново
Пред нами молодость встает.
Какие песенки наивные,
И вроде слабый голосок —
А совершают диво дивное:
Дают вернуться на часок
В те дни, черемухой пропахшие,
Надеждой смутною полны, —
В те годы, счастливо совпавшие
С весной воспрянувшей страны (I, 27).

В лирике Зиминой 2000-х гг. вопрос о территориальной идентичности решается по-новому: локус малой родины оценивается как трагическая альтернатива той великой стране, тоска по которой тем сильнее, чем больше времени проходит с момента ее распада:

Здесь прошлое опять разворошу я —
 Исчезла с карты целая страна...
 У нас отняли Родину большую —
 Осталась только малая одна (I, 38)¹⁴.

Место, связанное с детством и юностью, теперь воспринимается героиней сквозь призму прошедшего и понимается как часть той страны, в контексте которой само понятие малой родины, являясь, безусловно, ценностным, не было альтернативным «большой» родине, что обеспечивалось представлением о территориальной и идеологической целостности советского государства (ср. в стихотворении М. Зиминой «Елабуга» 1969-го года: «За прописную букву в слове “Родина” / И с нас однажды спросится сполна» [II, 94]). Показательно, что история страны проецируется на историю малой родины, отождествляясь с ней. Эта мысль прозрачно звучит в одном из самых сильных стихотворений Зиминой «...Сначала на погост: причина веская...» (2012), где понятие «улица Советская» расширяет свое прямое значение. Воспоминание о жителях улицы Советской, чьи судьбы связались с судьбой героини и — соответственно — биографического автора («Мои друзья, мои ученики»), включает в себя память об исторических (как правило, трагических) обстоятельствах: «Партийные лежат и беспартийные», «Кто войнами добит, кто перестройками» (I, 47). Так в названии «улицы Советской» постепенно — от первой строфы к заключительной — нарастает смысловой объем. В первой строфе читаем:

Уже давно на кладбище родном
 Лежит рядком вся улица Советская —
 Мой некогда гостеприимный Дом (I, 47), —

¹⁴ Интересна цитатная перекличка с цветаевским стихотворением «Страна»: в то время как героиня Цветаевой оплакивает царскую Россию, лирическая героиня Зиминой тоскует по Советскому Союзу, утвердившему себя через гибель Российской Империи.

а в финальной возникает расширенное и символическое звучание этого образа:

Здесь все мои мечты разбились детские...
Стою, недоумения полна,
И плачу по тебе, моя советская,
Родная, бестолковая страна! (I, 47), —

что и началу стихотворения задает новый смысл. Обобщенный образ «улицы Советской» выражает характерное для человека эпохи СССР понимание страны как единого общего Дома (ср. со словами известной песни: «Мой адрес не дом и не улица, / Мой адрес — Советский Союз»). Понимание страны как Дома говорит о сердечном отношении героини и автора к советской стране, в которой прошли лучшие годы жизни и с которой связалась наивная вера в идеал (ср.: «мечты разбились детские»). Осознавая всю противоречивость советской эпохи, лирическая героиня драматично переживает ее конец (ср. с метафорой кладбища — ключевой для понимания смысла стихотворения), поскольку «советская страна», с ее трагическим историческим опытом, остается для героини единственной Родиной, «бестолковой» и потому многострадальной.

Так в лирике М. Зиминой образ малой родины связывается не только с провинциальной (ср. также поздние стихотворения «Безотрадные картины...», «Грачи прилетели»), но и с советской идентичностью. При этом одно не противоречит другому, поскольку речь идет о национальной идентичности, которая в первом случае обеспечивается универсальным представлением о России как провинциальной стране, а во втором — задается историческими обстоятельствами, накладывающими отпечаток на ментальном складе отдельного человека.

Закономерно, что ранняя лирика отражает исключительно провинциальную идентичность, а поздняя — не только провинциальную, но и советскую: драматично переживаемые распад СССР и становление «эпохи потребления» поставили перед автором вопрос о ценностях. При этом ценностная значимость

советского государства связалась с идеей нравственности, а провинции — с идеей духовности, что в единстве оформилось в гармоничную концепцию, отражающую внутреннюю цельность лирической героини М. Зиминой, ключевыми ментальными чертами которой стали искренность, честность, сердечная простота, постоянство выбора, совесть, милосердие, подлинность чувств — лучшие черты русского национального характера, которые в условиях современности если и актуальны где-то, то лишь в пространстве «уходящей» провинции:

Вот эта уходящая натура,
 Перед которой вечно мы в долгу,
 Вот эта черно-белая гравюра —
 Деревья, утонувшие в снегу (I, 38).

Восток и Запад в духовном самоопределении Максима Корепанова

Максим Корепанов (1984) — молодой русскоязычный поэт и прозаик Удмуртии, живущий в поселке Игра, автор лирической книги «Шевеление слов на поверхности тишины» (2005), публикаций в литературном журнале «Луч» и на сайте «Стихи.ру».

Кроме книги «Шевеление слов...», творчество Корепанова представлено рядом лирических циклов: «Солнце живых» (2009), «Цветы заката» (2009), «По западным образцам» (2009), «Гора оказалась воронкой» (2011), «Башня молчания» (2013), а также прозаических миниатюр «Дни идиота» (2007) и «Хайбун» (2011). Эти циклы размещены Корепановым на литературном портале «Стихи.ру», на который мы будем неоднократно

но ссылаться¹, что оправдано самой спецификой бытования литературы XXI в.

Мышление циклами — характерная особенность русской лирики XX в., позволяющая Корепанову в каждом из его циклов обращаться к той или иной культурной традиции, актуальной для него на каждом этапе творческой биографии и определяющей его мировоззренческие установки в данный момент. Одна из ключевых особенностей поэтики Корепанова — «сбалансированная, неперегруженная, “гармоничная”» интертекстуальность, на которую обратил внимание А. Арзамазов, рецензент дебютной книги поэта: «Влияние восточной (японской) эстетики и поэтики вопреки “привилегированным вызовам” вестернизации современной художественной атмосферы, становится не только своеобразным творческим импульсом <...> но и просто спасает поэта, его язык, стилистику от геометрии знаков и лишнего шума звуков постмодерна»².

Однако в стихотворениях, созданных М. Корепановым после выхода книги «Шевеления слов...», очевидна ориентация не только на восточную, но и на западную культуру, в частности, отрефлексированную им в цикле «По западным образцам» (2009). В этой связи закономерен вопрос о роли Востока и Запада в духовном самоопределении Корепанова. Актуальность этого вопроса для человека, живущего в России, носит не только историко-философский характер, но и обусловлена современной социокультурной ситуацией и связанной с ней проблемой очередной волны культурной эмиграции.

Тема Востока — одна из магистральных в дебютной книге автора. В стихотворении «Тужили травы» Восток для героя связывается с представлением о духовной родине, «потерянном рае», поиски которого становятся смыслом жизни:

¹ Ссылка на стихи М. Корепанова, опубликованные на портале «Стихи.ру», будет даваться указанием URL-адреса в сноске.

² Арзамазов А. А. «Бритвою воспаленных мыслей» // Арзамазов А. А. Этюды: исследовательский флирт с текстом. Ижевск; Кудымкар, 2006. С. 160.

Меня туманом позови,
зари росую,
К степям и юртам помани
монгольской бровью,
Где холодам-ветрам порог —
Тибета горы,
Где я тобою опьянен,
забывший горе.
Там, где цветов восточных мех
покрыл равнины...
Я ухожу в рассветный путь³.

Путь героя лежит не просто в иное пространство, но в иной мир, чем объясняется подчеркнуто фольклорная образность текста, восходящая к традиции волшебной сказки: «пук стрел в колчане», «конь», «пурга», «болото», «кикимор», «дремучий лес», «леший». Однако вектор движения героя принципиально отличается от того, который направляет персонажа русской волшебной сказки в царство смерти. Лирический герой Корепанова движется не в потусторонний мир, а из него — на Восток, связанный с представлением о жизни, метафорой которой выступает заря: «Узрев в заре Востока дым, постигло сердце: / Я наконец нашел тебя — мы будем вместе!» (12). Соответственно, культура, от которой герой уходит «в рассветный путь», — закатная, исполненная трагических настроений: «Закату в спину мне кроветь, печалить думы. / Я ухожу найти тебя — и будь что будет» (10).

В следующем затем стихотворении «Я — закатное солнце...» — тема востока-восхода также сопрягается с темой вечно-го бытия, что традиционно в логике классической концепции и зари, и самого восточного топоса. Однако принципиально важно, что у Корепанова антитеза закат — восход («восток»)

³ Корепанов М. Шевеление слов на поверхности тишины: стихи. Ижевск: Удмуртия, 2005. С. 9–10. Далее ссылки на данное издание, номер страницы указан в скобках.

соотносится с антитезой «я – ты», где образ «ты» — предельно символичен:

Я — закатное солнце,
Спешащее к горизонту;
Ты — восток озаряешь.
Тебе сиять над землю,
Мне — в землю уйти (12–13).

С одной стороны, «я» и «ты» подразумевают героя и героиню, единение которых по определению невозможно: в стихотворении отражено любовное переживание человека, удел которого — старость и смерть, в то время как его возлюбленная — воплощение молодости и жизни. С другой стороны, текст можно интерпретировать как противопоставление Востока и Запада. В этой связи финал стихотворения отсылает к названию книги О. Шпенглера «Закат Европы», сквозь призму которого текст Корепанова обретает философский смысл и звучит как трагическая саморефлексия западной культуры и — соответственно — человека, принадлежащего этой культуре.

«Все важнейшие аспекты жизни, уклада и культуры западного общества переживают серьезный кризис... Больны плоть и дух западного общества, и едва ли на его теле найдется хотя бы одно здоровое место или нормально функционирующая нервная ткань... Лучи заходящего солнца все еще освещают величие уходящей эпохи. Но свет медленно угасает, и в сгущающейся тьме нам все труднее различать это величие и искать надежные ориентиры в наступающих сумерках. Ночь этой переходной эпохи начинает опускаться на нас, с ее кошмарами, пугающими тенями, душераздирающими ужасами»⁴, — эти слова П. Сорокина, сказанные в 20-е гг. XX в., приобретают особый вес в начале XXI столетия, когда кризисные процессы в науке, искусстве, политике, экономике, социальной жизни достигли своего апогея.

⁴ Сорокин П. А. Человек, цивилизация, общество. М., 1992. С. 427.

Кризисное мироощущение европейского человека рубежа XX–XXI вв. отражено в эпитафии к первому стихотворению книги Корепанова. Эпитафия взята из текста Е. Летова, имя которого выполняет знаковую функцию в разговоре о духовном самоопределении современного молодого поколения⁵:

В сумасшедшем доме
Художнику
Приснилось,
Что кровавые туши убитых зверей
На мясокомбинате
Превратились в огромные, сочные
Апельсины, гранаты, лимоны.
И вот они
На крюках
Легонько покачиваются,
Тихонько звенят (3).

Имя Летова задает вектор поэтической традиции, связанной с «воинствующим духом кардинального, революционного преобразования мира, неприятием обывательских ценностей, быта <...> лейтмотивным противопоставлением “вашего” и “нашего”, своего/чужого <...> недоверием изменчивому пространству и времени (“Изъять себя из времени”)⁶. Особенно явно ощущается это недоверие в интонациях стихотворений «Шевеления слов...»: «Я в этом мире не при чем» (3), «Исчезаю из ваших снов обгорелой головешкой <...> Испаря-

⁵ Р. Генон в книге «Кризис современного мира» отмечает: «...говоря о современном мире, мы используем выражение “западное сознание”, это равнозначно выражению “современное сознание”» (Генон Р. Кризис современного мира. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.guru.ua/POLITOLOG/genon.txt>).

⁶ Губайдуллина А. Н. Поэзия Егора Летова: сибирский вариант неоавангарда // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства: материалы Междунар. науч. конф. Иркутск, 2004. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/sbornik_Sib/6_3.html.

юсь из вашего чайника сиплым туманом <...> Все, почти спря-
тался» (5). Мир воспринимается сквозь призму традиционных
сем панковского мифа:

На углу помойка:
Три трупика котят задушенных,
Один щенок, машиной раздавленный,
Могильный веночек недавно повесившегося,
Этикетка от жвачки, презерватив и блевотина.
Здравствуй, улица! (6)

Как указано в аннотации к книге «Шевеление слов...»,
«философская лирика Макса Корепанова — это переживания,
боль, крик отчаяния мятежной души человека нашего глобали-
зованного общества» (2). Исходная точка философствования
героя Корепанова — осмысление экзистенциального ужаса
перед априорно абсурдным бытием. Наиболее полно эта идея
выражена в цикле с показательным названием «По западным
образцам», где отсылки к европейской эстетике призваны за-
фиксировать мироотношение человека, укорененного в за-
падной культуре как «тексте смерти», где деструкция достигла
своего апогея:

Перманентное разрушение.
Алкоголь усугубляет отчуждение.
Страх провоцирует насилие.
Каждым владеет болезненное заблуждение.
Джим Моррисон умер...⁷

Суть антитезы Восток — Запад, эксплицированной в ци-
кле, раскрывается в стихотворении «Это было летом. Недолгая
ночь...»:

...поезд ехал из Европы в Азию,
Человек умер, лежа лицом к стене.

⁷ <http://www.stihi.ru/2014/02/08/3468>

Мы ехали рядом с тем, кого уже нет,
поезд шел из прошлого в будущее;
Человек, лежа лицом к стене,
умер ногами к выходу⁸.

Смерть человека закономерна в контексте символических смыслов, закреплённых за образом Европы: выхода из пространства смерти не существует, равно как не существует и категории будущего в мире мертвых. В свою очередь жизнь лирического героя цикла разворачивается на фоне мертвого города: реальный топос — посёлок Игра, родина биографического автора — вписывается в универсальные представления о городском тексте культуры как тексте смерти: «Этого города нет. / Это только *игра*».

Название места, с одной стороны, соотносится с заглавием книги Г. Гессе, и в этом смысле *игра в бисер* для лирического героя — синоним творческого процесса, где интертекст (ср. отсылки к Аполлинеру, Борхесу, Верлену, Неруде в структуре цикла) приобретает характер метатекста: «Они [стихи] тянутся очень недолго / и становятся листопадом, сиренью, светом и смертью — / в этом городе / с таким непонятным названием: / Игра В Разноцветный Бисер»⁹, «Играю в бисер, здесь живя, / Донцову вежливо не чтя»¹⁰. С другой стороны, «посёлок с метафизическим именем Игра» (Арзамазов) вписывается в систему представлений об игре как неподлинной, фальсифицированной жизни.

Стихотворению «Моему городу», финальному в цикле «По западным образцам», предпослан эпитафия из Х.-Л. Борхеса: «Улицы Буэнос-Айреса, / вы — сердцевина моего сердца». Однако лирическая эмоция, преобладающая в тексте Корепанова, диаметрально противоположна той, что отражена в эпитафии:

⁸ <http://www.stihi.ru/2014/02/08/3453>

⁹ <http://www.stihi.ru/2014/02/08/3272>

¹⁰ <https://www.stihi.ru/2014/02/08/4287>

Этого города нет,
это только игра.
Мы проходим с закрытыми глазами,
чтобы не видеть, не знать одиночества.
Нас все больше
и нас все меньше;
в воздухе запах усталости
и как будто первого снега.
Мы проходим с закрытыми глазами
мимо окон, которые вечно спят,
мимо стекол, которые никогда не гаснут,
мимо зеркал, где никто не отражается¹¹.

Показательно, что речь идет не о провинциальном локусе (ср. административный статус места: *поселок* Игра), но об обобщенном образе мертвого города: так биографический материал трансформируется в символический посредством универсальных культурных проекций. *Игра* — город, где никто не живет, отсюда — образ окон, «которые вечно спят», но и герои, проходящие «с закрытыми глазами все мимо и мимо» больше напоминают мертвецов, не случайно они не отражаются в зеркалах: «Западу “свойственны” воля к власти, идея формального права, активность, рассудочность, критицизм, рационализм, индивидуализм, принцип разделения, механицизм... Короче говоря, — “инстинкт Смерти” и, следовательно, “тайный культ” Танатоса»¹². Символизм «закрытых глаз» проясняется через значения соответствующих фразеологизмов: закрывать/закрыть глаза — означает и умереть, и намеренно не замечать чего-либо, не обращать внимания, не видеть, идти вслепую. Скорее всего, идущие с закрытыми глазами не обращают внимания («все мимо и мимо») как раз на обреченность самой культуры, в которой разворачивает-

¹¹ <http://www.stihi.ru/2014/02/08/3069>

¹² Семенов Н. С. *Философские традиции Востока: учеб. пособие.* Минск, 2004. С. 105.

ся их мнимое бытие. Игра — формула симулятивной жизни, обобщающая характер существования западного человека: «Это только игра. Этого города нет». Такой феномен восприятия культуры описал И. Хейзинга в книге «В тени завтрашнего дня»: «Неколебимый культурный оптимизм остается теперь уделом <...> тех, кому недостает пронизательности понять, в чем беда нынешней культуры и, значит, они сами втянуты в процесс ее фальсификации»¹³.

В чем же лирический герой Корепанова видит спасительный выход из локуса симулякров?

П. Сорокин выделил два типа культуры — «идеациональный» и «чувственный». В чувственной культуре «преобладает рациональное начало, эгоцентрические этические нормы»¹⁴, и в этом смысле она соотносима с Западом. Идеациональные культуры, представленные в восточных обществах, пронизаны идеей божества, «в них преобладает интуитивное начало, альтруистические этические системы, отдается предпочтение временным константам (вечности, временным циклам). Мир целостен и неделим»¹⁵. Именно обращение к восточной культуре, к восточному типу сознания и мировосприятия дает лирическому герою обретение внутренней гармонии:

Вина мне принеси, любимая,
И чаши две наполни до краев!
Всю ночь стихи Ли Бо читать мы станем (13).

В книге «Шевеление слов...» «восточные» тексты отличаются от «западных» прежде всего на формальном уровне. Так, автор работает в традиционном для японской поэзии жанре,

¹³ Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М.: АСТ, 2004. С. 346.

¹⁴ Сизинцева Л. И. «Две культуры» Питирима Сорокина: к вопросу о культурно-исторической стратификации // Российская провинция XVIII–XX вв.: реалии культурной жизни. Пенза, 1996. Кн. 1. С. 140.

¹⁵ Там же.

название которого определило название цикла стихотворений — «Хокку», маркирующего центр книги. И хотя структура хокку Корепанова не всегда соответствует классической схеме (первая и вторая строки традиционного трехстишья состоят из 5 слогов каждая, третья — из 7; распределение слогов может быть иным, но их сумма должна быть равна 17), но сама интенция, заложенная в тексте, позволяет однозначно идентифицировать жанровый канон:

Гонит время, гонит.
Остановись!
Смотри — осенний на дереве лист (15).

Как пишет Р. Барт в книге «Империя знаков», «в точности хокку <...> есть, по-видимому, что-то музыкальное (что-то от музыки смыслов, а не звуков): в хокку есть та же чистота, сферичность и пустота, что и в музыкальной ноте»¹⁶. Этим стремлением к обретению пустоты как абсолютной чистоты, безмятежности, противопоставленной суетности западного сознания, обусловлено тяготение автора к жанру японской поэзии:

«Побродить бы без цели, — мечтаю, —
Наполниться пустотой...»
Льется. Льется с неба вода! (16)

Трепетно
Перстами к камню прикоснусь, —
О безмятежный, посвети в молчанье!.. (15)

Мысль о гармонизирующей функции восточной культуры в противовес деструктивному опыту Запада, эсхатологичности его реалий наиболее показательно выражена в одном из заключительных стихотворений книги «Шевеление слов...»:

¹⁶ Барт Р. Империя знаков. М., 2004. С. 96–97.

В холодном тамбуре,
Среди окурков и туберкулеза,
Сквозь грохот поезда осенний кружит лист.

На нем — три строки из Басе... (27).

Как отмечает А. Арзамазов, в «ритмичные рельефы танка и хокку», звучащие в дебютной книге Корепанова, «удачно вписываются “удмуртские символы”»¹⁷:

Мне для тебя италмасы
Вряд ли когда собирать, —
Слишком в глубокой воде
Их цветы распустились, —
Слишком ты от меня далека (24).

Однако, на наш взгляд, дело здесь не просто в «удачном» стилистическом приеме, а в попытке осмыслить собственную культуру сквозь призму конструктивного духовного опыта Востока. Эта идея выражена в цикле прозаических миниатюр «Хайбун» (2011).

Изначально «хайбун» — короткие вступления, которые писали мастера хокку к своим трехстишьям, «предисловия к сборникам, дневники и письма». «Басё превратил “хайбун” из второстепенных текстов-комментариев в самостоятельный литературный жанр, близкий к европейскому жанру “стихотворения в прозе”. Оставаясь формально прозой, “хайбун” позаимствовал многие свойства поэзии “хайкай” [хайку, или хокку. – И. К.] — лаконичность и простоту языка, некоторую затемненность смысла, богатство подтекста и ассоциаций, многие грамматические формы, характерные для “хокку”»¹⁸.

«Хайбун» Корепанова полностью повторяет структуру и стилистику японского жанра: почти каждый фрагмент начи-

¹⁷ Арзамазов А.А. «Бритвою воспаленных мыслей»... С. 160.

¹⁸ Адамчик М. В. // Японская лирика. Басё. Минск: Харвест, 2008. С. 234–236.

нается с лирической прозы и заканчивается трехстишьем. Однако дело не в простом заимствовании уже отработанной литературой жанровой модели, а в попытке — через обращение к восточной (в данном случае, не только японской, но и китайской) эстетике — раскрыть характер собственного духовного самоопределения.

Реалии, к которым обращается автор в «Хайбуне», — это маркеры топоса, связанного с обстоятельствами жизни биографического автора, — более того, в цикле упоминаются реалии авторской биографии: «работал истопником и вел жизнь праздную и необременительную», «в прежнее время с одним моим другом, Германом А., мы каждую осень ходили встречать первый снег», «я иду по Ижевску в гости к Григорию Кэ», «наши березы, могучие, крепкие, под которыми мы росли — теперь они все почти умерли», «а дальше от берега, среди луговой зелени, уже видно — готовятся к цветению италмасы»¹⁹. Все события жизни героя Корепанова обретают жизнеутверждающий смысл и высокий онтологический статус благодаря тому, что освещаются светом одухотворенного Слова, воплощением которого становится для автора словесное искусство Китая:

Как удивительно точно умели поэты классического Китая выражать себя через приятие окружающего мира природы! Словно бы вторя их неповторимому и изысканному чутью, писали свои монументальные пейзажи и живописцы эпохи Сун. Нам ли, грешным бумагомарателям, зариться на это чудо человеческого сознания!.. Остается лишь, уподобляясь великим ханьцам, спустя рукава бродить вдоль заносимых снегами берегов рек, и провожая взглядом ускользящую за белым крошевом голубую даль, ждать, что вечное, мило-стивое Небо, быть может, также одарит хоть чуточкой того вдохновения, что правило сердце Ли Бо, Ван Вэя, Го Си, Ли Чэна и многих других, облагораживающих своим наследием наше низкое время...²⁰

¹⁹ <http://www.proza.ru/avtor/idyschimimo>

²⁰ <http://www.proza.ru/2014/02/08/1065>

Так автор рефлексировал по поводу невозможности собственного воплощения в поэтическом слове, что является одновременно эпохальной тенденцией. «Низкое время» — это, конечно, трагическое настоящее западного человека, где ценность Слова давно утрачена, где оно — в духе постмодернистской эстетики — заменено симулякрами: «Хор жаб на болоте. / Где ты, старик-монах?!»²¹. Но сама рефлексия свидетельствует об авторской причастности Слову, что выражается в глубоком понимании природного и человеческого бытия, в обращенности к Смыслу:

Вдруг из-за туч вышло солнце, и в одно мгновение весь лес преобразился. Янтарным золотом засияли в лучах деревьев, хвоя и эмаль фотографий. Запахло неповторимой сосновой свежестью. Было так хорошо, но от чего-то — невероятно печально. Мы скоро допили, затушили сигареты и ушли. Не одиноки мы были. Но мы были одни — во всем белом, прекрасном свете²².

Такая поэтика позволяет говорить об оригинальности творчества Корепанова: автор не подражает японским и китайским образцам, а фиксирует собственную ценностную позицию, которая выражается в поиске «тишины и свободы», в созерцательности как альтернативе «поверхностному оптимизму» времени. Трагедия современной западной культуры, по мысли Корепанова, состоит в утрате генетической связи с природным миром как воплощением несуетного, вечно становящегося бытия, дарующего человеку внутреннюю цельность и требующего от него благодарного ответа — энергии созидания и любви к земле, из которой произрастает бытие, — своего рода молитвенного отношения ко всему природному. В этой связи и удмуртская культура с ее сильной мифологической традицией и исконной близостью к восточному типу мироотношения

²¹ Там же.

²² <http://www.proza.ru/2014/02/08/1079>

осмысливается автором как культура, утратившая собственные корни в результате глобализационных процессов, — и в этом ее трагический удел:

Теперь нравы людей оскудели, и поля стоят голы. <...> Что уж и говорить, если мы, удмурты, народ, в обыденности своей более чем трудолюбивый, все чаще и чаще уходим искать легкой выгоды на дальних, отхожих промыслах, оставляя землю заброшенной. Век Кылдысина, век трудолюбия и достатка утрачен несовершенством человеческого ума, такого падкого на дешевую похоть и низкие, броские утехы. Как же не вспомнить здесь далекого Тао Юань-мина, во взвешенных и вместе с тем таких величественных строфах своих воспевшего простоту и гармоничное упокоение, живущего согласно с природой крестьянского сердца²³.

Путь лирического героя Корепанова — это духовное восхождение и поиск истины, связанной с открытием сердцевины личности и обретением подлинного «я» через приобщение к бессмертному наследию: «Я спускался по горочке к себе на работу — прямо на восток! В рюкзаке лежали книги: Лев Гумилев, учебники, дневники Такубоку...»²⁴.

В психологическом комментарии к «Тибетской книге великого освобождения» К.-Г. Юнг говорит о восточной культуре как о культуре интровертного типа, которая «опирается на психическую реальность, т. е. на психику как главное и единственное условие существования»²⁵. Восточное мировосприятие ориентировано на интровертное чувство, интроспективное в своей основе: это «состояние созерцания, обращенного вовнутрь»²⁶ и основанного на «коллективно-бессознательных предпосылках или предрасположенностях», на «мифологичес-

²³ <http://www.proza.ru/2014/02/08/1042>

²⁴ <http://www.proza.ru/2014/02/08/1064>

²⁵ Юнг К.-Г. Психологический комментарий к «Тибетской книге Великого освобождения». М.: Медиум, 1994. С. 45.

²⁶ Юнг К.-Г. Психологические типы. СПб.: Ювента, 1995. С. 601.

ких образах, изначальных возможностях представлений»²⁷. Именно интровертная установка определяет психотип лирического героя Корепанова, и «Восток» для него — это и вектор духовного поиска, и в то же время архетипический код, через который герой прочитывает объективную реальность, интерпретируя ее в логике представлений, восходящих к японской и китайской культуре как смыслодержающей парадигме: проецируя объективную реальность на образы и коды Востока, автор, по сути, спасает ее от энтропии. В этом смысле сам поэтический язык Корепанова, ориентированный на восточные образцы, имеет предметом изображения, безусловно, не восточный, а удмуртский топос, который поэтизируется и осмысливается в категориях вечного и непреходящего бытия, равно как и сама авторская биография:

Сегодня ходили с женой смотреть бобровую запруду на дальнем ручье. О ней нам поведал дядя, каждое утро он ходит туда удить рыбу. Удивительное дело — мохнатые труженики умело перегородили на дне овражка крохотное русло, и на месте неглубокой струи теперь возникло небольшое, но приметное озерцо с чистой водою. На взгляд там по грудь взрослому человеку. Я заметил — все берега вокруг изрыты их, бобровыми, норами. А дальше от берега, среди луговой зелени, уже видно — готовятся к цветению италмасы.

Встав у самой воды, жена заглянула в мое отражение. «Совсем ты зарос. Как будто монах», — сказала она и улыбнулась. Я улыбнулся в ответ.

Рассветы, закаты.

Лишь незаметно слабеет зрение,
Но руки ее все те же —
Нежные руки жены...²⁸

Причастность к восточной культуре для героя цикла «Хайбун» равнозначна причастности к сакральному знанию, ко-

²⁷ Там же. С. 654.

²⁸ <http://www.proza.ru/2014/02/08/1045>

торое обретается через Книгу, поэтому упоминание мастеров японской и китайской поэзии отражает не только духовное самоопределение лирического «я», но и свойственное ему глубокое переживание Текста: «Книгу мечты — раскрой! / Пусть дым благовонный / Веет...». В свою очередь текст — в логике восточного мирозерцания — и прочитывается, и творится в одиночестве, в условиях которого возможно обретение себя, не случайно цикл «Хайбун» имеет подзаголовок «Записки в уединении». Восточная традиция, по мысли Корепанова, отсылает не только к высокой культуре письма, воплощением которой стали для автора поэтические образцы Ли Бо, Ван Вэя, Го Си, Ли Чэна и др., но и к культуре чтения в широком смысле: чтения как понимания и со-творчества: «Я читал с вечера одну книжицу, сборник китайских “бицзи” — нечто, с чем можно очевидно сравнить японские “дзуйхицу” и “хайбун”. <...> Отложив книгу, я записал в тетради эти несколько строчек»²⁹.

Мотив Книги — центральный в цикле стихотворений Корепанова «Башня молчания», сквозной сюжет которого — рефлексия героем древнеиранского эпоса «Шах-наме». Так автор, осмыслив опыт средневековой японской и китайской поэзии, обращается к древнему тексту, претендующему на статус сакрального:

* * *

Час сумерек. Зажгу свечу
И книгу древнюю раскрою,
И снова воскрешу мечту,
И стану жить своей мечтою.

Я этой книги сладкий плен
Познал однажды и навеки.
Кто мы пред нею, человеки?
Она бессмертна, мы — лишь тлен...³⁰

²⁹ <http://www.proza.ru/2014/02/08/1059>

³⁰ См.: http://vk.com/topic-43962084_27365425

* * *

Поминки. Дождь. Читаю «Шах-наме»:
 Уже последние мне остаются строки;
 Уже исполнились как будто сроки,
 И слышен голос — тихий зов в дожде³¹.
 <...>

Культура открывается герою через Книгу, реальность которой подлиннее объективной реальности: симулятивности эпохи XXI века противопоставляется вечное искусство, явлением которого стала для героя иранская поэзия. В этой связи в заключительном, автометаописательном стихотворении цикла «Башня молчания» — «Моим стихам» — Иран представлен как новый вектор духовного поиска лирического героя, как новый разворот поэтической традиции: «Когда уеду я в Иран, / Мои стихи не вспомнят тут. / “Чужих ты песен выбрал стан, / Не наш простой воспел уют”»³². Показательно, что местоимение «наш» в данном случае отсылает к удмуртскому топосу: «Иных пьянит не крезь, но саз». Саз, иранский музыкальный инструмент, выступает как метафора поэзии Шираза, мастера которой являются для лирического героя примерами подлинного служения искусству: «Не для успеха и молвы, / В стихах моих воспет Шираз. // Творивших в нем я память чту». Бытие подлинного, сакрального в своей основе искусства, — залог жизнеспособности культуры как таковой:

То свет цветов твоих, Иран,
 Пусть не иссякнет он в пути;
 Пусть в этом мире все обман —
 Лишь ты цветы, лишь ты!

Иран в духовном самоопределении М. Корепанова сопряжен с представлением о древней культуре, религиозной в сво-

³¹ <http://www.stihi.ru/2012/08/28/9948>

³² <https://www.stihi.ru/2014/02/08/4251>

ей основе. Так, не случайно стихотворение о любви к восточной красавице Гульнаре называется «Тарикат», иначе — путь к божественной истине: «Но, Всещедрый, услышь: та газель, что слагал, / Воспевает творенье Твое — Гульнару!». В этом смысле творчество, ориентированное на восточную традицию, приобретает статус богослужения. В целом же Корепанов связывает с Востоком представление о подлинном, глубоко духовном бытии, наполненном религиозным смыслом и открывающем человеку его настоящее существо. Приобщение к жизнеутверждающей восточной культуре, по мысли автора, способно спасти современного западного — и в том числе русского — человека от кризисного сознания: несмотря на особое географическое положение России, в начале XXI в. она открыто позиционирует себя как западная страна, что выражается в ориентации официальной культуры на западные образцы. При этом, открывая в восточной культуре установки на гармонию, созерцательность, целостность, вдохновенность, автор четко различает собственно культурную парадигму и эстетику: отрицая прагматичную «мертвую» культуру западного типа, Корепанов раскрывает одинаково важное значение высоких образцов западного и восточного искусства в процессе собственного творческого самоопределения. Однако модель эстетического поведения, избранная лирическим героем Корепанова, очевидно ориентирована не на восточную поведенческую парадигму, чем и обусловлена сама постановка проблемы Востока и Запада в духовном самоопределении автора: «путь» на гармоничный Восток необходим ему, прежде всего, для преодоления собственного внутреннего кризиса, во многом вызванного биографическими обстоятельствами — отсутствием реального творческого диалога и осознанием трагедийности современной социокультурной ситуации русской провинции:

В Игре не жизнь, в Игре — игра,
Здесь не достать с утра вина.
И не с кем, впрочем, его пить,

И не с кем просто говорить,
 И не с кем погулять у вод
 (Увы, не Сена их несет):
 Здесь под мостом — не Мирабо —
 Одни шприцы. Артюр Рембо
 Едва ль известен людям тут;
 Здесь не читаем Гамсун Кнут,
 И «Сад ветвящихся дорог»
 В Игре людей привлечь не смог.
 Здесь попс коммерческий в умах:
 Пелевин, пиво в головах.
 Играю в бисер, тут живя,
 Донцову вежливо не чтя...

Я чту иное! — о любви
 Слова Меджнуна о Лейли,
 Стихи Ли Бо о красоте
 И Федерико — о луне...
 Десятый час, иду в кабак,
 Не осуди меня, Ремарк!³³

Итак, творчество М. Корепанова убеждает в том, что проблема Востока и Запада в духовном самоопределении русского человека не изжила себя. В свою очередь, это еще раз подтверждает известную идею «загадочности русской души», которая переживает свое бытие как бытие на перепутье, а также идею цикличности культуры, балансирующей между восточной и западной ценностной парадигмами, но не способной обрести идентичность и до сих пор пребывающей в ощущении иллюзорности собственного существования. Процесс духовного самоопределения Корепанова еще не завершен, как не завершен он и у русской культуры, стремящейся к самоопределению, но не находящей его.

³³ <https://www.stihi.ru/2014/02/08/4287>

РОЛЬ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ
В СТАНОВЛЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В УДМУРТИИ

Жанровая доминанта в творчестве Владислава Шихова

*Что с Господом ты говоришь, что с эхом,
По сути, те же все одни слова.*

В. Шихов

Поэтический дебют Владислава Шихова состоялся в 2000 г. Он был представлен сборником «Тени», вышедшем в ижевском издательстве «Удмуртия».

В. Шихов родился в 1972 году в г. Ижевске. Он закончил филологический факультет Удмуртского государственного университета по специальности «русская филология». В настоящее время активно занимается политической деятельностью в республике. Автор трех поэтических сборников: «Тени» (2000), «Руны» (2005), «Блаженство расставаний» (2010). Помимо поэтических книг, имеет ряд публикаций в литературных журналах и альманахах: «Луч», «Аквилон» (Ижевск), «Дикое поле» (Донецк), «Новая юность» (Москва) и др.

По типу человеческого и творческого темпераментов В. Шихов — «вещь в себе». Он не вращается в кругах артистической богемы Ижевска, как сейчас говорят «не в тусовке», никогда не участвует в общественных мероприятиях, связанных с пропагандой местного поэтического творчества. По отношению к этой стороне жизни Влад Шихов — профессиональный аналитик и наблюдатель.

Начало творческого пути молодого автора совпало с переломным периодом не только в литературной, но и общей историко-культурной ситуации в России. Данный перелом был закономерно подготовлен духовными и социальными переменами двух предшествующих десятилетий.

Трагические результаты опасных для русской культуры общественных тенденций обозначенного периода сформулировала Мария Виролайнен: «...к 1980 годам у нас выросло целое поколение немотвужующих, для которых слово — излишество, девальвированная реальность, для которых вся жизненная экзистенция разворачивается на психофизическом уровне. <...> Волна социальной активности, захлестнувшей общество на рубеже 1980–1990-х годов, создала иллюзию динамики, событийности, которая как будто бы распространилась и на состояние культуры. Между тем, эта активность, представлявшая трагическую игру в чужом, до конца неизвестном сценарии, решительно не касалась глубинных процессов, совершавшихся в культуре. Быть может, они стали еще менее проявленными, и соответственно, чреватými еще более неожиданными результатами, чем в годы застоя»¹.

В рассуждениях исследовательницы, как можно понять по названию ее работы, речь идет не просто об очередном культурном сдвиге, а об изменении самой «структуры культурного космоса», о стадийном скачке на качественно иной уровень бытия.

По мысли М. Виролайнен, в русской истории эмпирически распознаваемы четыре уровня культуры: 1) уровень канона; 2) уровень парадигмы; 3) уровень слова; 4) уровень непосредственного бытия².

Если говорить о литературе как о самом репрезентативном воплощении русского культурного феномена, то следует отметить, что ее «золотой век» состоялся на переходе с уровня канона на уровень парадигмы.

Особенно наглядно канон и парадигма проявили себя в поэзии, для которой долше, нежели для прозы, было актуально мышление жанровыми формами, выступавшими в качестве

¹ Виролайнен М. Структура культурного космоса русской истории // Речь и Молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 66–67.

² Там же. С. 21.

определенных образцов, или законов, на сегодняшний день хорошо изученных исследователями³.

По определению М. Виролайнен, бытие канона предполагает такой тип эстетического законодательства, когда «законы не выписаны отдельно, не предваряют текст — они растворены в тексте и организуют его правильное восприятие». «Первейшее отличие парадигмы от канона — то, что она воплощена, существует как наличность и данность, как предъявленный образец»⁴.

В русской поэзии новейшего времени принципиальная, порой неизбежная, консервативность художественной формы, предполагающей наличие жанрового образца или его модифицированного варианта, активно преодолевается сознательными усилиями авторов, ориентированных на эстетическую новизну. Постмодернистский вариант поэзии, утвердивший себя на рубеже XX–XXI веков, довольно активно, и даже агрессивно, эксплуатирует жанровые модели, но не как законодательные образцы, а как «сырье» для конструирования художественного текста.

Этот тип культуры, предпочитающий «иронию, пародию, гротеск, все виды эксцентрики, все виды “деконструкции”», Ольга Седакова определила как «спекуляцию на понижении»⁵.

Опасность такого эстетического выбора, как нам представляется, — в неизбежном «перескакивании» культуры на тот уровень, на котором, собственно, М. Виролайнен видится ее «конец» — это «уровень непосредственного бытия»: «Под непосредственным бытием понимается простое физическое бытие, весь тот круг человеческой жизни, который наиболее близок к стихийной природной жизни»⁶. Словом, это логика обратной эволюции, это неизбежный спуск «по лестнице Ламарка» — на «последнюю ступень» (О. Мандельштам).

³ Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.

⁴ Виролайнен М. Указ. соч. С. 21

⁵ Седакова О. [Вступ. статья] // Шихов В. Руны: вторая книга стихов. Ижевск, 2005. С. 3.

⁶ Виролайнен М. Указ. соч. С. 21, 22.

Своеобразным барьером между культурой канона-парадигмы и культурой «непосредственного бытия» располагает уровень «культуры слова»: «Под уровнем слова понимается прежде всего словесная реальность, включающая в себя и представление, и мысль, но также и то, что в узко лингвистическом смысле уже не является словом, то, что обладает смысловым содержанием и эйдетической оформленностью»⁷.

Влад Шихов по внутреннему самоощущению и по результатам творческой воплощенности позиционирует себя как представитель «культуры слова».

Принадлежность к данному типу культуры, качественно новому, если ориентироваться на вышеприведенное определение, для русской поэзии, как это ни парадоксально, предполагает установку не столько на новаторство, сколько на традиционализм. Смысл эстетического поведения подобного типа в условиях настоящего времени сформулировала Ольга Седакова непосредственно по поводу второго поэтического сборника В. Шихова «Руны» (2005): «Самое трудное здесь — принять такую эстафету, оказаться по меньшей мере на ее уровне, а говоря всерьез, и в определенном отношении превзойти предшественников, делая “то же, но еще шибче, еще горячее”, говоря словами Пастернака. Традиционным можно назвать лишь то, что выдерживает суд традиции, как определил это Т.-С. Элиот. В наше время, которое любит называть себя “бедным”, “поздним” и т. п., выдержать такой суд — суд Эсхила и Шекспира, суд Бодлера и Ахматовой — представляется невероятным»⁸.

«Невероятные» усилия Шихова предьявлены прежде всего двумя поэтическими сборниками («Тени» и «Руны»), а также целым рядом журнальных публикаций⁹.

⁷ Там же. С. 22.

⁸ Седакова О. Указ. статья. С. 4.

⁹ Сад: [подборка стихотворений] // Дикое поле. 2003. № 3; Et urbi et orbi (и городу, и миру) // Луч. 2004. № 7–8; Наследство // Луч. 2005. № 5–6; След // Дети Ра. 2005. № 2; Из цикла «Тройня» // Аквилон. 2005. № 3; Блаженство расставаний // Луч. 2007. № 5–6; [Подборка стихотворений] // Урал. 2008. № 7.

Главный принцип творческого самовыражения поэта — книга — отражает характер его жанрового мышления. В основе этого мышления располагается стремление к сверхжанровой форме поэтического высказывания. Если разнообразные журнальные подборки («Et urbi et orbi», 2004; «Наследство», 2005; «Блаженство расставаний», 2007), можно рассматривать как авторские лирические циклы, или тематические единства, целостность которых задана названиями, то внутри книги как наиболее актуальной для автора модели самопрезентации приходится говорить только о циклообразующих тенденциях. Во всяком случае, циклов как самодостаточных разделов, отражающих логику текстового сюжетостроения, в книгах Шихова нет.

Подобный способ жанровой рефлексии обнажен для читателя в «Рунах», где подзаголовок нацелен проявить хронологически этапный для автора статус текста, а эпитафия — тематически содержательный комплекс целого произведения: «Вторая книга стихов. И руны, и руины...».

Очевидная семантическая избыточность паратекста второй книги стихов компенсируется намеренной сдержанностью автора в отношении того, чтобы давать названия отдельным стихотворениям, формирующим сквозной сюжет поэтических сборников. Хотя в процессе тематического самоопределения автора, отраженного названиями стихотворений, от первой к второй книге можно отметить тенденцию к увеличению: если в «Тенях» на общее количество стихотворений (121) встречается всего девять названий, то в «Рунах» меньший текстовый объем книги (92) оснащен восемнадцатью названиями. Причем семантическая роль «имен текста» всё больше и больше соотносится с авторской попыткой оттенить жанровое своеобразие своих стихов. Так, в «Тенях» наряду с сугубо тематическими наименованиями («Лев», «Земляника», «Пасха» и т. п.) обнаруживается «Реквием». В свою очередь в «Рунах» тематические названия «Выход», «Наследство», «Сад камней» и т. п. не просто находятся в количественном равновесии с названиями «жанровыми», но даже перевешиваются ими: «Слова», «Хро-

ника», «Памятник», «Сонет», «Книга». Иллюзия перевешивания создается за счет того, что в некоторых случаях проявляет себя скрытая авторская интенция сконструировать свой собственный, индивидуальный, жанр. Например, «констатация» («Констатация смерти...») или же, условно говоря, «детектив в стихотворной форме»: «Три версии убийства. Ни в одной...») и т. д.

Так или иначе, отсутствие названий в большинстве стихотворных случаях указывает на их внутреннюю целокупность и связанность в структуре целого, представляющего в духовной биографии автора определенный мировоззренческий этап, как то и полагается книге¹⁰.

Границы этих этапов для самого автора весьма условны и взаимопроницаемы, т. е. им свойственны характерные для большого жанра внутренняя незавершенность, открытость, разомкнутость¹¹.

Эту особенность авторской позиции подтверждает весьма интересный эстетический факт: последнее стихотворение первой книги, занимающее в ней, соответственно, принципиально сильную позицию, является первым стихотворением второй, т. е. по-своему заявляет претензию на программное, ключевое в ней место: «Дождь незаметен, но земля в глазах / Темнеет между взглядами от Марка».

Важно, что в данном случае перед нами не просто характерный для творчества Шихова жанр «большого стихотворения»¹², который получит полноценное воплощение в третьей книге его стихов, — здесь перед нами акт своеобразной поэтической магии, реализованный в слове. Его смысл состоит в сознательной «вариации на тему». Содержанием этой «темы» является не только поэзия, но и человеческая биография поэта, которую

¹⁰ Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 20–24.

¹¹ Там же.

¹² Гордин Я. Странник // Мир Иосифа Бродского: путеводитель. СПб., 2003. С. 242.

он пытается откорректировать в своих стихах. Не имея возможности цитировать «большое стихотворение» Шихова полностью, приведем последовательно два фрагмента, последний из которых является *замещением, или вытеснением*, предыдущего:

- 1 Судьба есть суд. Судьба есть суть. Тебе
Не знать ли это — дикий мед, акриды,
Но не оглядывайся при ходьбе,
Коль за тобою вслед кариатиды,
Как за царицей-маткой пчельный рой,
Как прокаженные, как божьи силы
И как бомбардировщиков пристрой,
Как кладбище влекущие могилы,
Как окон быт несущие дома
Под веками тяжелыми. В секрете
Так под стекло, под землю, в закрома
Сокровища упрятывают дети¹³.

- 2 Нет памяти о прежнем. Уж тебе
Не знать ли это — дикий мед с росой,
Но не оглядывайся при ходьбе,
Коль за тобою вслед, подобно рою
И веренице времени, легло
Пространство в дымке, что в господнем свете.
Так тайно прячут в землю, под стекло
Свои сокровища испуганные дети¹⁴.

Подобного рода «правка» — не текстологического, а экзистенциального свойства. В первом случае перед нами определенный «финал» биографии. Во втором — выбор другого варианта человеческого и творческого удела, или судьбы. Нужно ли комментировать, что *такое* доступно только высокой поэзии и возможно для того, кому *такое* понимание доступно.

¹³ Шихов В. Тени. Ижевск, 2000. С. 140. Далее ссылки на «Тени» даются в скобках с указанием названия книги и страницы.

¹⁴ Шихов В. Руны: вторая книга стихов. Ижевск, 2005. С. 7. Далее ссылки на «Руны» даются в скобках с указанием названия книги и страницы.

Как сказано выше, внутри книги использование названий стихотворений, при всей их потенциальной жанрово-тематической функциональности, не является для Шихова характерно определяющим. «Большие», развернутые формы поэтического высказывания, представляющие факт слова как жеста авторского самовоплощения и претендующие в его сборниках на программную роль, как правило, не имеют названий: «Дождь незаметен...», «И осени замешена палитра...», «Буду варваром, грабившим Рим...» и др. Это как раз свидетельствует о том, что в книгах Шихова практически весь поэтический состав является «вариацией на тему». В этом смысле «вариация на тему» представляет собой не только и столько жест экзистенциального выбора, сколько циклообразовательную модель, апробированную русской поэзией XX века — прежде всего в творчестве Б. Пастернака. Не случайно название сборника «Тени» в купе с его жанровым подзаголовком «стихотворения», по указанию самого автора, можно воспринимать в структуре единого словосочетания «тени стихотворения», т. е. разнообразные абрисы одного и того же «слова», посредством которого всякий раз выявляется художником «образ мира», демонстрируя возможности поэтического «творчества» как «чудотворства».

Так, не только «большое стихотворение» выступает в творчестве Шихова в качестве полноценного *слова*. Книга как большая парадигматическая смысловая структура представляет самый полновесный и единственно достаточный акт воплощения *слова* как *новоизобретенного* художником *индивидуального* поэтического жанра.

Естественно, новизна данного жанра ощутима только в контексте литературы нового и новейшего времени. В контексте же русской культуры в целом жанр слова имеет вполне архаические (древнерусские) корни.

Архаическая природа слова как жанра связана с ощущением его сакральной природы и сущности.

Подобного рода ощущения пронизывают эмоциональный тон лирики Шихова, в котором очевидно проявлена визионер-

ская, пророческая доминанта. Именно она актуализирует такие поэтические праформы, как «пророчество» или «заклинание».

Визионерский пафос определен уже в первой книге стихов поэта — особенно он озвучивается в контексте любовной лирики, в которой «любовь» вписана в семантическое поле «судьбы»:

По древнему воздуху города
Мы жадно с тобою идем.
Душа замирает от голода,
Но мы от него не умрем.

Мы купим себе по горячему
И яблочным соком запьем.
Душа замирает отчаяньем,
Но мы от него не умрем.

И мы не узнаем, что всякая
Внезапно проходит, как сон,
Хоть даже с вершины Исакия,
Мы больше уже не умрем (*Тени*, 22).

Во второй книге стихов напряженное и настойчивое «пророчество» личной судьбы определяется причинно-следственными связями уже не интимно-духовного, а исторического и даже метаисторического плана. Стихотворение «Слова», название которого указывает на принципиальную для автора жанровую дефиницию текста, обнажает технику визионерского акта:

Когда язык народа моего,
Не растворяя уст, в моем подобье ходит,
И дом вечерний пуст, и я забыл его,
И ничего уже не происходит,

И вижу я, как видящий во сне,
Холодный город, весь в огнях пчелиных.
И, словно слово устаревшее оне,
Как призраки, несут случайные личины... (*Руны*, 54).

Понимание и тонкое ощущение магической природы языка определило сакральное отношение поэта не только к слову, но и к «священной букве», что, конечно же, имеет аналог в лингвопоэтических опытах В. Хлебникова:

Когда ж в историю прорвется истерия,
Я обниму крылом тебя, Мария.
Вот именно, что «Ма», и «ри», и «я».
Во время разложения бытия
Ты тоже напоследок помяни мя,
Как я твое под спудом неба имя (*Руны*, 63).

Собирание по частям слова как имени является здесь актом воссоздания целокупности мира.

Священные буквы (стихотворение «Буквицы») (инициалы) в системе поэтических воззрений Шихова — магическое средство не только воссоздать мир, но и зафиксировать, «остановить» все его «прекрасные» и «ужасные» мгновенья:

Мчится зверь одичалый по имени *Миф*.
Мгновенье и Фауст. И, как преступленье,
Совершает медлительный инфинитив
Переход в повелительное наклоненье (*Руны*, 65).

В этом знаменитом императиве («Остановись!») заключены уникальные возможности культуры — культуры слова — по отношению к преступному «бегу времени».

Комплекс восприятий Шихова феномена слова самым непосредственным образом обусловил и жанровую, и стилевую доминанты его поэзии. Именно данным комплексом объясняется приверженность поэта к использованию «золотой латыни», органично встроенной в структуру словесного самовыражения: «Весеннего снотворного холодная вода, / Но если бы без слез (o, lacrimosa), / Тогда бы ночь была совсем несносна / И неизбывна прошлая беда»; «Мы проходили здесь по *via dolorosa* / Бесчисленные раз, в походную трубя. / Ты жил, Луцилий

мой, и значит, ты боролся / И значит, что днесь мне плохо без тебя».

Такие же эмоции предопределили естественную в этом случае склонность к употреблению архаичной лексики, прежде всего нацеленной воспроизвести в стихах стилевую фактуру библейской притчи:

Не более боли. Не более боли. Вонми.
 Как овцы пещеры, проходят и волны твои.
 И ранен, как мы, и со тщаньем считаешь несчастья.
 (Руны, 75)

Актуальность данной фактуры усиливается эпиграфами, источником которых весьма часто служит Книга Бытия:

...И повредил состав бедра.
 Книга Бытия. гл. 32

По старой дороге, по стертым камням
 Она возвращается с неутоленьем,
 Хотя утомленная битвой мужей.
 <...>
 Очнувшись от холода, раненый в стегно,
 Я тоже за нею вослед постепенно
 В потоке бесчисленных смертных теней (Руны, 74).

Означенная стилевая доминанта позволяет констатировать генетическую связь «больших стихотворений» Шихова с жанром торжественной оды, которому свойственно магико-ритуальное значение¹⁵. Однако в стихах Шихова магико-ритуальный аспект одического жанра реализуется, как правило, в элегическом модусе:

Прежде, нежели я отойду и не будет меня,
 Перечту то, что мне на роду, в слабом свете огня,
 Словно книгу, какую однажды сумняшесь ничтоже

¹⁵ Зверева Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века. Ижевск, 2007. С. 109–130.

Я был вынужден съесть, без остатка шагренево́й кожи,
И поэ́тому, видимо, горечь, застря́вшая в горле,
И поэ́тому, видимо, ре́чь моя — ве́чное горе... (*Руны*, 77).

По возвращении в места, какие помню
Обрывочно, как сон, расплывчато, как тень,
Как винограда гроздь, я дорогую тройню,
Повисшую на мне, ношу с собой весь день (*Руны*, 109).

К маги́ко-ритуальным традициям оды восходит в творческой практике Шихова внимание к так называемой «надписи» текста¹⁶. О жанрово-семантической роли такой «надписи» в структуре заголовочного комплекса «Теней» говорилось выше. Однако, если данный комплекс, как свидетельствует автор, сложился сразу и не потребовал особой рефлексии, то название второго сборника во всей его структурно-смысловой полноте возникло как своего рода результат процесса авторского самосознания написанного. В этом результате опять же проявилось особое отношение поэта к слову, но уже как *поведенческому жесту*, управляющему комплексом энерго-эйдетических ресурсов, заключенных в акте поэтического самовыражения.

В истории возникновения заголовочного комплекса «Рун» можно выделить три этапа, отражающих постепенное и последовательное формирование автором структурообразующего смысла второго сборника, распределяющего расстановку основных смысловых акцентов в контексте книги как жанрового целого.

Первоначальный вариант названия «Выход» инспирировал ситуацию духовного тупика в качестве основной лирической коллизии поэтического сборника. Соответственно, при этом на первый план выдвинулись бы такие стихи, как «Эвтаназия», «Выход», «Кенотаф» и т. п. с их явно выраженной трагической эмоциональной доминантой.

¹⁶ Там же.

Но тотальный трагизм мировосприятия все-таки не характерен для творческого психотипа Шихова, хотя выбранный им второй вариант названия — «Скудельница» — по своей сути не менее драматичен. В то же время данный вариант видоизменял главную тематическую программу книги, предлагая в качестве ключевой тему творчества как духовной перспективы преодоления смерти. В этом случае этапы сквозного сюжета сборника были ли бы обозначены такими стихами, как «Наследство», «Бокал», «Скудельница» и т. п.

Таким образом, второй вариант трансформировал программный состав книги, но не решал проблемы эмоционального тона, адекватного авторской интенции.

В связи с этим на данном этапе возник альтернативный «Скудельнице» вариант названия — «Тройня». В силу символической многозначности представленного образа он расширял реализованные в тексте перспективы идеи бессмертия, дополняя исключительно духовный аспект реализации личности возможностью ее полноценного природно-биологического, родового воплощения, и задавал произведению общий жизнеутверждающий тон. В данном контексте сильную позицию в книге занимали стихи, в которых проявлена тема отцовства героя (и биографического автора), такие как: «Как беспокойно тройня спит!», «Мы под грибком в песочнице — зажаты в кулаке...», «Прежде, нежели я отойду...», «Сегодня все живы, и все хорошо...», «По возвращении в места, какие помню...».

Данный вариант, при всей его перспективной смысловой амбивалентности, автор отверг довольно быстро, хотя однажды использовал в качестве названия журнального цикла¹⁷. Отторжение «слова» случилось как раз потому, что в его потенциальной амбивалентности поэт почувствовал определенный духовный риск. Шихов не столько из собственно эстетических, сколько из суеверно-мистических (в данном случае более

¹⁷ Шихов В. Из цикла «Тройня» // Аквилон». 2005. № 3.

уместно сказать «нравственных») соображений не захотел эксплицировать биографический подтекст своего произведения.

В конце концов на обложке появилась «надпись», которую можно читать как самодостаточный текст: «Руны. Владислав Шихов / вторая книга стихов». На обороте обнаруживается ее продолжение: «и руны, и руины».

Эта «надпись» полноценно и явно обнажает действительно главную для поэта тему слова и указывает на форму его эстетического воплощения, восходящую к архаической модели священного текста¹⁸.

Заявленная тема определяет сквозной мотив, связывающий в единое целое (книгу) все стихотворения сборника. Для примера предъявим лишь выборочный контекст:

Лучи прощальные сухие, как трава,
Подернутая инеем, как мехом.
Что с Господом ты говоришь, что с эхом,
По сути, те же все одни слова (*Руны*, 8).

Под вечер лишь проходит голова,
Как люди, проходящие деревья.
И я бы начал говорить слова,
Но если бы, но если бы не зверь я (*Руны*, 12).

Так, видимо, в конце не будет Слова,
Но будет музыка, но так темно,
Что если ты прислушаешься снова,
То прозвучит возвратное оно (*Руны*, 67).

Итак, можно сделать вывод о том, что **слово** в творчестве Шихова — не просто «уровень текста», на котором реализуется жанрово-стилевая доминанта его поэзии, и даже не только *сам текст* во всей его эстетической данности. Это **символ** стремления поэта удержаться в истории на определенном уровне

¹⁸ Серова М. В. Анна Ахматова: Книга Судьбы (феномен «ахматовского текста»: проблема целостности и логика внутривидовых взаимодействий). Ижевск; Екатеринбург, 2005. С. 111–117.

культуры, не опускаясь на исключительно психофизическую ступень «непосредственного бытия».

Насколько это сегодня важно для нашего духовного существования, свидетельствует грустно-стоическое умозаключение М. Виролайнен: «Наши прежние навыки по отношению к этому в тишине происходящему процессу бездейственны, привычно совершаемые нами усилия актуальны лишь для того типа культуры, который безвозвратно уходит в прошлое. Для того, чтобы изменить природу этих усилий, необходимо заново сориентироваться в нашем культурном космосе, заново понять, в каком направлении должны быть предприняты сознательные культурно-исторические действия. А для этого нужно понять, что является здоровьем и нормой для русской культуры»¹⁹.

Влад Шихов предлагает нам глубоко личный вариант адекватного понимания и правильного выбора общей культурно-исторической ориентации.

Автор и текст в творчестве Владислава Шихова

Я их мог позабыть?
Б. Пастернак

Творчество Влада Шихова выражает продуктивные художественные тенденции развития современной русской поэзии, вписанной в региональный контекст Удмуртского края.

Наблюдение за процессом творческой индивидуальности позволяет систему частных замечаний по конкретному поводу спроецировать на теорию литературы в целом, с одной стороны, а с другой — наполнить общие теоретические положения материалом живой художественной практики.

¹⁹ Виролайнен М. Указ. соч. С. 66–67.

В частности, в этом случае особую актуальность приобретает теория автора, ибо, изучая современную региональную литературу, исследователь имеет доступ к непосредственному контакту с биографическим автором и обязан так или иначе соотносить выстраиваемую научную концепцию с самым прямым выражением авторской интенции и художественной воли. Здесь открывается широкая перспектива понимания, на каких уровнях художественного целого действительно проявляется эта «воля», а какие уровни формируются по другим, не всегда подвластным автору законам смыслопорождения. Заострим вопрос о взаимоотношении автора и текста, поставив во главу угла самую болезную для интерпретаторского направления в литературоведении проблему — проблему интертекстуальности.

Невозможно не признать наличествующего в филологической практике стереотипа, связанного с установкой на то, что достоверность устанавливаемых интерпретатором межтекстовых связей определяется в первую очередь ссылкой на так называемый «литературный факт». Если в системе интерпретации превалирует ассоциативный, а не «архивно-документальный» метод, такая интерпретация оказывается весьма уязвимой и может быть легко опровергнутой чаще всего критикой, основанной на той же неизбежной ассоциативной логике только из другого аналитического дискурса.

В то же время всем известно классическое содержание теории интертекста и интертекстуальности, в которую заложена мысль о смыслообразующей функции реципиента. Напомним в очередной раз основные тезисы данной теории: «Разрабатывая теорию интертекста, Кристева установила, что интертекст — не совокупность “точечных” (т. е. обладающих устойчивым смыслом) цитат, а пространство схождения всевозможных цитаций <...> Ныне мы знаем, — пишет в этой связи Барт, — что текст представляет не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический (“сообщение” Автора-Бога) смысл, но многомерное пространство, где

сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным <...> Литературное слово (текст) в трактовке Кристевой “сверхслово”, — место пересечения текстовых плоскостей <...> диалог различных видов письма — письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом <...> Интертекст, по Кристевой, пишется в процессе считывания чужих дискурсов <...> отсюда — выдвигаемое ею понятие *письма-чтения* как условия возникновения интертекстовой структуры, которая не “наличествует”, но вырабатывается по отношению к другой структуре»¹.

«Теоретики постструктурализма придали этой категории (интертекстуальности. – М. С.) значение всеобщего закона литературного творчества. Так, Ролан Барт писал: «Всякий текст есть интер-текст по отношению к другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение: всякие поиски “источников” и “влиятельных” соответствуют мифу о филизации произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем *уже* читанных цитат — цитат без кавычек»².

О. В. Зырянов, рассматривая интертекст в феноменологическом аспекте лирического жанропорождения, расширяет традиционно представляемую сферу эстетической рецептивности: «Мы вполне согласны с И. П. Смирновым, — пишет исследователь, — утверждавшим онтологический статус лирического интертекста как прямого участника процесса текстопорождения, а не только как продукта читательской (исследовательской) рецепции. Ибо свести весь механизм интертекстуальности только к свойству авторефлексивности — не значит ли серьезно обеднить сам процесс художественного творчес-

¹ Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. М., 2002. С. 42–43.

² Липовецкий М. Русский постмодернизм. Екатеринбург. 1997. С. 10.

тва, редуцируя его эстетическую природу до отдельных моментов интеллектуально-аналитической деятельности?»³.

Однако в общей жанровой концепции интертекста, встроенной О. В. Зыряновым в феноменологический дискурс, реципиенту всё же отводится существенная роль: «Феноменологический аспект теории интертекста не ограничивается только проблемой интертекстуальности (т. е. авторской метатекстовой рефлексией), но предусматривает также активность воспринимающего субъекта (реципиента). Ибо “смыслопорождение разворачивается между реально данным и тем целым текстовым фрагментом, что присутствует у читателя в памяти” <...>»⁴.

Яркие образцы изучения интертекстуальности как «характерной черты модернистского стиля» представлены в работе А. К. Жолковского «Блуждающие сны»⁵. Стилевая концепция интертекста, так же, как и жанровая, утверждает идею креативности эстетической функции не столько собственно автора, сколько реципиента.

Однако для того, чтобы более или менее объективно определить степень этой функциональности и понять механизм порождения интертекстуального плана, надо учитывать не только феноменологический, но и собственно психологический аспект реализации творческого импульса, то есть исходить из его рационалистической либо интуитивной доминанты. Вот в этом случае сориентировать интерпретатора может только биографический автор.

По свидетельству В. Шихова, творчество для него — прежде всего сознательный процесс. Это проявляется не только в планировании написания стихотворений, но и в продумывании общей логики произведения, тщательной работе с «источни-

³ Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург. 2003. С. 404.

⁴ Там же. С. 405–406.

⁵ Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М., 1992.

ками» художественного вдохновения, главным из которых является Библия. Шихов по образованию филолог и, естественно, носитель большого объема общекультурного опыта. Такой состав художественного психотипа максимально реализовал себя во всех трех поэтических книгах ижевского автора.

Окончание работы над второй книгой ознаменовалось проявлением нового для поэта — «серафического» — момента. Стихи стали появляться «сами собой» — как результат так называемого «порыва», или вдохновения. Вследствие данного обстоятельства формы «больших стихотворений» вытеснились лирическими миниатюрами, поэтическими зарисовками, песенками. Изменился интонационный строй лирики: гиратическое звучание торжественной оды перекрылось непринужденной разговорностью живой речи.

«Сигнальным звоночком» такой перемены стало стихотворение про «евпаторийский трамвай». По словам автора, оно возникло во сне накануне летнего отпуска, который Шихов ежегодно проводит с семьей в Крыму. Текст был как будто «надиктован». Автору, или в данном случае в большей степени «реципиенту», оставалось его только «записать»:

Евпаторийского трамвая
Узкоколейка хороша.
Вот появился, призывая,
И отзывается душа.

Как хорошо, что путь известен
И с рельс, как раньше, не сойти.
И пусть сей круг печальный тесен,
Но лучшего мне не найти.

Неси туда, за три квартала,
Где горько Горенко жила,
А может, горлинка летала —
Роняла перышки с крыла⁶.

⁶ Шихов В. Блаженство расставаний: третья книга стихов. Ижевск. 2010. С. 54.

Интертекстуальный «фокус» в данном случае заключается в том, что для самого автора текст предстал как объект семантической дешифровки. Пытаясь разобраться в собственном подсознательном, Шихов пришел к выводу о том, что образ Ахматовой в финале возник случайно. Сам по себе он не обладает первичной семантической значимостью, а является метонимической отсылкой к месту предполагаемого путешествия. В Евпатории действительно сохранился дом, где когда-то жила Ахматова, и напротив него в самом деле проходит запомнившаяся поэту трамвайная узкоколейка. Интертекстуальная связь с ахматовским творчеством, по авторскому искреннему убеждению, здесь заведомо исключена: он не только ее изначально не предполагал, но и не отрефлектировал в «конечном итоге».

Актуальный сюжет стихотворения, осознанный автором как «намеренный», связан, оказывается, с творчеством Н. Гумилева. Это «прямая» отсылка к гумилевскому «Заблудившемуся трамваю». Авторская трактовка собственного текста, надо согласиться, вполне логична: заблудившийся во времени трамвай сориентировался в своем направлении. Он наконец везет поэта к возлюбленной, с которой некогда судьба его развела. В. Шихов был удивлен и даже несколько раздосадован по поводу того, что читатель, автор данной статьи, этого «прозрачного» «гумилевского» сюжета «не угадал». На наш взгляд, «объективно» «гумилевская» тема в тексте не особенно проявлена. Сам по себе «трамвай» не является ее маркером. Этот образ достаточно многослоен не только в общем контексте поэтической традиции, но и даже в структуре конкретно взятого гумилевского текста. И. В. Петров, анализируя «Заблудившийся трамвай», справедливо отмечает полисемантическую природу художественной образности, воплощающую черты акмеистической поэтики, проявившие себя в творчестве ее убежденного теоретика и самого последовательного практика: «Образ, создаваемый Гумилевым, подчеркнута многонален, внутри него звучат принципиально разные голоса. Это и голос Марьи Мироновой, и голос дантовской Беатриче, и родной для поэта

голос Анны Ахматовой»⁷. Кроме того, исследователь указывает на распространенность «трамвайной» темы в русской поэзии XX века и на источники ее критической рецепции⁸.

Данная тема в шиховском тексте тоже в принципе распознаваема — только в отличной от установленной автором интертекстуальной связи. Кстати сказать, генетически не такой уж и далекой — это знаменитая «трамвайная вишенка» О. Мандельштама. Однако эта «прямая» (лексическая) связь может быть квалифицирована как «случайная» или во всяком случае «общетематическая», не формирующая ситуацию поэтического диалога. Интертекстуальный диалог с Мандельштамом устанавливается в стихотворении В. Шихова не на лексическом, а на интонационном уровне. Размер, которым воспользовался Шихов, окрашен мандельштамовским семантическим ореолом. Это облегченный пиррихиями ямба, именуемый в стиховедческой традиции четвертым пеоном⁹. Форма поэтической стопы выглядит так: – – –/. Данным размером написаны такие известные мандельштамовские стихи, как «Silentium» (1910,

⁷ Петров И. В. Акмеизм: поиски констант // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Книга 1. Новые художественные стратегии. Екатеринбург. 2005. С. 139.

⁸ Кроль Ю. Об одном необычном трамвайном маршруте // Русская литература. 1991. № 1. С. 208–218; Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии // Символ в системе культуры. Тарту, 1987. Вып. 754. С. 1.

⁹ О проблеме пеона в русском стиховедении: «Данная проблема в науке о русском стихе решается двояко: большинство стиховедов (среди них Б. В. Томашевский, В. Е. Холшевников) не без основания считают пеон 1 и 3 разновидностями хоря, а пеон 2 и 4 — разновидностями ямба. Однако в 1969 г. Б. Я. Бухштаб выступил с интересными соображениями, которые, так сказать, реабилитируют пеоны в системе русского классического стиха. В частности, исследователь нашел интересный текст в стихах современного поэта А. Кушнера, который описан им как пеон 4, считавшийся для русского стиха уже несомненной фикцией» (Новинская Л. П. Введение в стиховедение: Метрика, ритмика, строфика. Стих и смысл. Петрозаводск, 2003. С. 34). Благодарю Н. Г. Медведеву за консультацию по данному вопросу.

1935), «Вернись в смесительное лоно...» (1920), «Когда щегол в воздушной сдобе...» (1936), «Люблю морозное дыханье...» (1937) и др.¹⁰

Однако, несмотря на то, что интертекстуальный план текста объективнее всего проявляется на уровне интонации — по свидетельству многих поэтов, самом первичном и самом бессознательном, — нельзя совсем игнорировать лексико-семантическую структуру текста, в центр которой здесь попадает образ «тесного круга». Сам автор понял его как аллюзию на «Божественную комедию» Данте. На уровне индивидуальной читательской рецепции данная связь тоже оказалась не установленной без авторского комментария. В то время как центральный, не только семантический, но и композиционный статус этого образа побудил «случайный» ахматовский мотив квалифицировать как закономерно системный в бессознательной логике поэтического мышления. Центральный сегмент текста — и есть то самое «точечное» попадание в дискурс «ахматовского письма». В стихотворении Ахматовой 1959 года «Читатель» присутствует образ «тесного» «назначенного» круга, породивший достаточно обширный поэтический контекст:

Наш век на земле быстротечен,
И тесен назначенный круг,
А он неизменен и вечен —
Поэта неведомый друг¹¹.

А. Найман, комментируя вышеприведенный фрагмент, установил интертекстуальную связь стихотворения Ахматовой с творчеством Б. Пастернака, а через него — с более широкой, европейской, традицией воплощения темы духовной избранности: «...явная обнаруживается переключка стихотворений “Читатель” и “Поэт” с “Посвящением” и “Театральным всту-

¹⁰ Благодарю Д. И. Черашнюю за консультацию по данному вопросу.

¹¹ Ахматова А. Лирика. М., 1989. С. 225. Далее тексты Ахматовой цит. по этому изд. с указанием страниц в скобках.

плением” к “Фаусту” в пастернаковском переводе, который он кусками, по мере завершения, читал Ахматовой. Одинаковый подход к теме и сходное ее разрешение подчеркивается текстуальными совпадениями:

Распался круг, который И тесен назначенный круг
был так тесен»¹².

Друг Ахматовой, собеседник и впоследствии мемуарист, объясняющий ее стихи не только на основе своих личных соображений, но и авторских комментариев, суммируя разноуровневый, но эстетически равноправный художественный опыт, сделал вывод: «Стихотворение “Читатель” — это ее, разработанная вне всех прежних традиций, версия поэтического сюжета “Диалог Поэта с Не-поэтом” <...> Бег времени, дефицит его в новом веке, ускорившийся темп восприятия мира вынуждали искусство к экономии: ”Наш век на земле быстротечен, и тесен назначенный круг”. Двоящийся, троящийся Поэт — это Шекспир (Пастернак) — Гоголь — Лермонтов; двоящийся, троящийся Читатель — это Поэты, читающие (или цитирующие) друг друга; и Белинский (уже как имя нарицательное), читающий Поэтов»¹³.

Что касается интертекстуальной связи с творчеством Б. Пастернака, то ее проявленность в данном случае осуществляется благодаря не только содержанию его знаменитых переводов, но и собственно лирическим контекстом. В пастернаковской лирике отмеченная Найманом тема «круга» и «ускорившегося темпа восприятия мира», обусловившая чрезвычайную экономическую емкость поэтического слова, ориентированного на особый тип читательского сознания, нашла эксплицированное выражение. Стихотворения цикла «Я их мог позабыть» скрепляются внутренней темой творческого единомыслия «тесного круга» поэтов-современников, в русле которой осуществлялось не только эстетическое, но и историческое самоопределение художников XX в. Цент-

¹² Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 2002. С. 86.

¹³ Там же. С. 89–90.

ральным звеном соответствующего семантического комплекса является стихотворение с характерным, как было отмечено А. Найманом, «скоростным» сюжетом:

Нас мало. Нас, может быть, трое
 Донецких, горючих и адских
 Под серой бегущей корою
 Дождей, облаков и солдатских
 Советов, стихов и дискуссий
 О транспорте и об искусстве.

Мы были людьми. Мы эпохи.
 Нас сбило, и мчит в караване,
 Как тундру под тендера вздохи
 И поршней и шпал порыванье.
 Слетимся, ворвемся и тронем,
 Закрутимся вихрем вороньим...¹⁴

В структуре данного сюжета оформляется тема особой поэтической памяти как стихийного «узнавания» родственных поэтических душ в общем беспамятстве исторического бега времени:

Я их мог позабыть? Про родню?
 Про моря? Приласкаться к плацкарте?
 (Пастернак, 136)

Поэтический «круг», обозначенный Пастернаком, скорее всего, намеренно не определен. Однако интерпретаторы пытались выяснить, кто эти «трое». Естественно, сам автор. Возможно, кумир его поэтической юности В. Маяковский и предположительно Марина Цветаева, которой Пастернак подарил книгу «Темы и вариации» с дарственной надписью: «Несравненному поэту Марине Цветаевой. “Донецкой, горючей и адской”»¹⁵.

¹⁴ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М., 1988. С. 138. Далее текст Пастернака цит. по этому изд. с указанием страниц в скобках.

¹⁵ Пастернак Б. Стихотворения. М.; Л., 1965. С. 643 (примеч. Л. А. Озерова).

Открытую Пастернаком в 20-е годы XX века тему в 60-е подхватит Ахматова. В цикле «Венок мертвым» есть стихотворение, которое можно понимать как прямую реплику в поэтическом диалоге — «Нас четверо»:

*Ужели и гитане гибкой
Все муки Данта суждены.*
О.М.
Таким я вижу облик Ваш и взгляд.
Б. П.
О, Муза Плача...
М. Ц.

...И отступилась я здесь от всего,
От земного всякого блага
Духом, хранителем «места сего»
Стала лесная коряга.

Все мы немного у жизни в гостях,
Жить — это только привычка.
Чудится мне на воздушных путях
Двух голосов перекличка.

Двух? А еще у восточной стены,
В зарослях крепкой малины,
Темная, свежая ветвь бузины...
Это письмо от Марины (Ахматова, 292–293).

В основном тексте стихотворения, посвященном Цветаевой, сохраняется пастернаковская поэтика «умолчания», по логике которой выбирается «тесный круг» поэтических единомышленников, но эпитафии, сопровождающие текст, обнажают авторскую позицию по поводу так называемого «основного состава», или поэтического «ствола»¹⁶. Эта, ахматовская, пози-

¹⁶ Интересное рассуждение по поводу «ствола» русской поэзии XX века содержится в письме В. В. Мусатова к Е. Верещагиной: «Я понял, что Тарковский — хороший поэт, но это “младшая” ветвь, а не “ствол”. Как, например, Кузьмин. То есть автор хороших стихов, но не создатель личного поэтического “космоса”, как Блок или Мандельштам.

а идеология «большинства». Поэтому, если исходить не из формальных текстовых признаков (см., например, устойчивый в контексте темы мотив «скорости»), а из эмоциональной, мировоззренческой доминанты, текст Вознесенского следует исключить как из потенциально открытого интертекстуального пространства стихотворения Шихова, так и общей системы его поэтической саморефлексии.

Интертекстуальный объем стихотворения Шихова реализует себя не только на уровне парадигматической (семантической) структуры, он определяет и синтагматическое (сюжетное) развертывание поэтической темы. Лирическое «Я», воплощенное в тексте, оказывается тем провиденциальным поэтом-другом-читателем, к которому было обращено слово Ахматовой и о котором Мандельштам писал в своей статье «О собеседнике»: «У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям? Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я вправе был сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат»¹⁹.

Так, В. Шихов совершенно произвольно для себя подключился к одному из ключевых поэтических сюжетов русской лирики XX века, формирующих систему ее важных маргинальных подтекстов. Таким образом, он приобщился к «узкому кругу» духовной элиты, всегда позиционирующей себя в истории в качестве «трагического меньшинства».

Однако данный смысловой объем текста оказался сформирован креативной функцией концепированного автора, заявившего свой авторитарный статус по отношению к поэту

¹⁹ Мандельштам О. О собеседнике // Слово и культура. М., 1987. С. 49.

на уровне «диктата поэтического языка» (И. Бродский). Что касается демиургической роли биографического автора, то она реализовалась в конечном итоге всего лишь в дополнительном эстетическом жесте, запускающем механизм развертывания «гумилевского сюжета», важного в этом случае для определения индивидуальных поэтических координат. Для того, чтобы воплотить сознательную интенцию, а точнее — объективировать авторскую рецепцию собственного текста, В. Шихов обеспечил его эпиграфом из «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилева: «Он заблудился в бездне времен».

Данный смысловой штрих вписал конкретно взятый мотив одиночества в общепоэтическую тему духовной избранности, которая в эстетической рефлексии XX века утратила свой традиционный романтический ореол. Поэт, раздвоившийся в лирическом герое («одним из многих», «рядовом седоке», ничем не защищенном от катастрофической истории XX века, кроме своей подключенности к «вечным снам» культуры»²⁰) и собственно авторе, впитавшем трагический опыт самоопределения лучших из лучших, обрел в конце концов психологическое единство, культурно-историческую идентичность и субъектную значимость.

Таким образом, механизм порождения интертекстуальности, рассмотренный в отношении текста Влада Шихова на двух рецептивных уровнях — авторском и читательском, достаточно рельефно обнажил «ментальную структуру эстетического объекта как эйдоса художественной целостности»²¹.

²⁰ Письмо В. В. Мусатова к Е. Верещагиной // «Свет мой канет в бездну. Я вам оставлю луч...». С. 240.

²¹ Тюпа В. И. Архитектоника эстетического дискурса // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 213.

«Дантовское вдохновение» в творчестве Владислава Шихова

В 2010 году вышла третья книга стихов ижевского поэта Владислава Шихова — «Блаженство расставаний». Данный факт, кажется, окончательно утвердил нового автора как состоявшегося поэта. Тем более, что уже вторую книгу Шихова предварило предисловие Ольги Седаковой, в котором была отмечена органическая связь шиховской лирики «с тем образом поэзии, который вызывает в памяти прежде всего имя Мандельштама (но, конечно, этим именем не исчерпывается) <...> поэзии, живущей в “пятой стихии” — стихии человеческого творчества». Здесь же автору была задана серьезная «эстафета» — выдержать «суд традиции» — «суд Эсхила и Шекспира, суд Бодлера и Ахматовой»¹.

Для поэтов, представляющих, по выражению В. В. Мусатова, «ствол» русской поэзии XX века², воплощением высшей инстанции стал Данте.

В своем лаконичном, но в определенном смысле итоговом «Слове о Данте» (1965 г.) Ахматова говорит: «Я счастлива <...> что вся моя сознательная жизнь прошла в сиянии этого великого имени, что оно было напечатано вместе с именем другого гения человечества — Шекспира, на знамени, под которым начиналась моя дорога <...> Для моих друзей и современников величайшим недостижимым учителем стал великий Алигьери. И между двух флорентийских костров Гумилев видит, как

Изгнанник бедный Алигьери
Стопой неспешной входит в ад.

¹ Седакова О. [Вступ статья] // Шихов В. Руны: вторая книга стихов. Ижевск. 2005. С. 3–4.

² «Свет мой канет в бездну. Я вам оставлю луч...»: сб. публикаций, статей и материалов, посвящ. памяти Владимира Васильевича Мусатова. Великий Новгород. 2005. С. 240.

А Осип Мандельштам положил годы на изучение творчества Данте, написал целый трактат “Разговор о Данте” и часто упоминает великого флорентийца в стихах³.

При всем этом Ольга Седакова пронищательно выявила следующий «дантовский парадокс»: «Я бы сказала, что в русском Данте чувствуется сильная нехватка Данте; русский Данте — это скорее предчувствие Данте»⁴, поскольку ее взволновало не столько «дантовское присутствие» в русской поэзии, сколько «дантовское вдохновение».

Для Седаковой острый дефицит Данте ощущается прежде всего в современной литературе, поскольку, в отличие от Серебряного века, «современный художественный мир больше не знает этой радости следования (курсив автора. – М. С.) великому образцу, следования огню чужого вдохновения <...> Литературный мир современности знает только убогий “страх влияния”. Художник Нового времени предпочитает “быть (или оставаться) самим собой” любой ценой. “Быть собой” — первый пункт его кредо. Но в случае Данте такое кредо не годится. Следовать Данте, следовать из Данте значит как раз не “быть собой” (то есть всеми силами сохранять status quo “себя самого”), а наоборот: быть готовым расстаться с собой, стать чем-то другим, еще неизвестным себе самому, более свободным и более умелым. Об этом рождении “себя другого”, о transmanare и повествуют все три Кантики “Комедии”. Это история многоступенчатой инициации, или многоступенчатого покаяния, которое совершается совсем всерьез и стоит крови»⁵.

В третьей книге стихов В. Шихова оформился «дантовский сюжет», свидетельствующий о готовности автора «стать чем-

³ Ахматова А. Слово о Данте // Ахматова А. Собр. соч.: в 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 135.

⁴ Седакова О. Дантовское вдохновение в русской поэзии // Вестник Удмуртского университета. История и филология. Ижевск, 2009. Вып. 3. С. 169.

⁵ Там же.

то другим», то есть о готовности к «многоступенчатой инициации» и «многоступенчатому покаянию».

Композиционно данный сюжет распределяется в трех стихотворениях — о «евпаторийском трамвае», «Страве» и «Post Dante»; два последних являются в составе книги программными. В них отчетливо ощущается «присутствие» Данте — не только на уровне смысла, но и на уровне гьератически торжественной интонации, характерной для всего творчества Шихова и выражающей крайнюю степень напряженности поэтического духа, обладающего опытом погружения в темные глубины человеческого бытия, исхоженные стопами Данте. Это важно отметить прежде всего, так как, по справедливому замечанию Седаковой, «Данте для русского читателя (как и для мирового читателя вообще) — почти исключительно автор *Ада*. Это обидно и, кроме того, искажает понимание самого *Ада*. *Ад Данте*, как заметил Поль Клодель, начинается в *Раю*»⁶.

Видимо, именно проникновение в суть данного обстоятельства, по мысли Седаковой, обещает обеспечить поэзии не только дантовское *присутствие*, но и дантовское *вдохновение*.

Если «Страва» и «Post Dante» писались Шиховым по сознательно разработанному плану и в течение достаточно длительного промежутка времени, то стихотворение о евпаторийском трамвае родилось одномоментно, по вдохновению, «само собой»⁷. В нем при помощи синекдохи (трамвай — Евпатория) воссоздан образ крымского города как некой Аркадии для души поэта, обретающей в ней приют «трудов и вдохновения». Поэтическая работа здесь — духовный отдых, радостный побег от суетной повседневности. Ощущение легкости и радости пронизывает все стихотворение, но семантически отчетливо выражено в первой части трехчленной композиции:

⁶ Седакова О. Под небом насилия // Вестник Удмуртского университета. История и филология. Ижевск, 2009. Вып. 3. С. 180.

⁷ Об этом — в предыдущей статье («Автор и текст в творчестве В. Шихова»).

Евпаторийского трамвая
Узкоколейка хороша.
Вот появился, призывая,
И отзывается душа⁸.

В последнем четверостишии к ощущению счастливой невесомости птичьего полета примешивается ощущение горечи, выраженное корневым повтором и обусловленное чувством сопричастности трагизму судьбы другого поэта. Однако герой в стихотворении Шихова готов принять эту судьбу как счастливый дар евпаторийского лета — наиболее полноценного воплощения самой жизни:

Неси туда, за три квартала,
Где горько Горенко жила,
А может, горлинка летала —
Роняла перышки с крыла (54).

В центральном катрене постулируется мысль о предопределенности и неизбежности такого выбора:

Как хорошо, что путь известен
И с рельс, как раньше, не сойти,
И пусть сей круг печальный тесен,
Но лучшего мне не найти (54).

«Тесный круг» сам автор в свое время пояснил как аллюзию на Данте, но не конкретизировал данную смысловую параллель. Это побудило нас рассматривать образ в ахматовско-пастернаковском контексте, что позволило сделать вывод о его бессознательной природе, посредством которой автор подключился к узкому кругу духовно-поэтической элиты XX века, представленной также именами Н. Гумилева, О. Мандельштама, М. Цветаевой.

⁸ Шихов В. Блаженство расставаний: третья книга стихов. Ижевск, 2010. С. 54. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в скобках.

Есть, однако, определенные основания полагать, что между авторской и исследовательскими трактовками существует реальный компромисс — более того, они не просто связаны, но взаимообусловлены. Примечательно, что посредником в этом компромиссе для нас стала Ольга Седакова, точнее, ее дантовские студии.

Как уже говорилось нами в статье «Автор и текст в творчестве В. Шихова», в известном стихотворении Б. Пастернака намечается более поздняя ахматовская идея «тесного назначенного круга» поэтов-единомышленников, от имени которых автор говорит:

Нас мало. Нас, может быть, трое
Донецких, горячих и *адских*... (курсив мой. – М. С.)
<...>
Мы были людьми. Мы эпохи.

Обратим внимание на в некотором смысле шокирующее обстоятельство: о человеческой сущности себя и своих соратников поэт если не отрекается, то говорит в прошедшем времени, выдвигая на первый план инфернально-адский аспект природы своего современника.

Ольга Седакова в статье «Под небом насилия», в разделе «Anima lesa» («Раненая душа»), толкуя Песнь XIII «Божественной комедии» — спуск Данте с Вергилием на шестой круг ада — заостряет внимание на следующем эпизоде: «Данте кажется, что этот лес, в котором раздаются стоны, что-то прячет в себе. Вергилий пытается подсказать ему: ведь ты читал мою *Энеиду*, помнишь, *чему* в ней никто не верит? Подсказка не помогает. Тогда Вергилию приходится прибегнуть к эксперименту: обломай ветку, и поймешь (то есть повтори то, что сделал мой Эней с миртом в моей *Третьей книге*). Данте слушается — и тут же слышит человеческий стон; из ствола течет кровь. Он с ужасом понимает: эти деревья только видятся мертвыми, это души, а не растения. Достаточно малейшего насилия, чтобы кровь и речь вышли наружу: укоряющая жалобная речь. С людьми

так не поступают! Даже со змеями можно быть бережнее. А мы были людьми... *Uomini fummo...*

Речь, самый процесс словесного выражения для душ в *Аду* травматичен⁹.

Так в «летнем» и «беззаботном» стихотворении Шихова имплицитно и независимо от автора через тексты-посредники (стихотворения Пастернака и Ахматовой) вызревает серьезная тема физического насилия, травматичная для художественного сознания XX века, у метафизических истоках которой стоял Данте. Далее эта тема, обрамленная в дантовский сюжетно-мотивный комплекс, получит свое новое поэтическое и «топографическое» выражение — в стихотворении «Страва».

Настало время развернуть проблему традиции, в данном случае неразрывно связанную с психологией творчества, в аспект контекстуального анализа, а именно: понять, как на основе собственно авторских, не всегда осознаваемых ассоциативных механизмов из одного произведения произрастает другое, как в процессе рационализации творческого акта эксплицируется смысл, свернутый в подтексте стихотворения-миниатюры, и развертывается в большое эпическое полотно, обладающее, в свою очередь, собственным подтекстом.

«Страва», по авторскому определению, триптих, воспроизводящий трехчленную структуру дантовской «Божественной комедии». Эпиграф: «Кто назовет, как звезды, имена?» — через контекст шиховского творчества дополнительно структурирует дантовский «архетип». Это автоцитата из стихотворения «Скудельница», так же, как и «Страва», отмеченного отдельным похвальным словом О. Седаковой¹⁰.

В «Скудельнице» («скудельница» — «общая могила») задается лирическая ситуация, которая развернется в «Страве» как биографическое событие:

⁹ Седакова О. Под небом насилия. С. 187.

¹⁰ *Modus vivendi*. Ольга Седакова: «С нежностью и глубиной, ибо только нежность глубока» // Кормановские чтения. Ижевск. 2010. Вып. 9. С. 45, 55.

Пойду по полю собирать своих
 В скудельницу грудную, словно стих.
 Как яблоки осенние, их плоть
 С ветвей рассыпал по земле Господь.

<...>

Кто пожалеет о тебе, Эней?
 Кто назовет, как звезды, имена?
 Кто выпьет чашу горькую до дна?

<...>

Луцилий мой, изрубленный в куски,
 Когда копье вонзалось по значок,
 Сцевола, в твой расширенный зрачок,
 Когда ты, Постум, выдыхал огонь,
 Пробитый грудью сквозь тройную бронь¹¹.

Название «Страва» указывает на содержание данного события. Это поминки, где герой добровольно и самоотверженно «вкушает» горечь памяти о жертвах Великой Отечественной войны, о жертвах мирового насилия XX века: «Страва — пища, кушанье. <...> слв. strava, польск. strava, potrava. Из *sъtrava, связанного с <...> травить»¹².

В системе славянских языков значение «пищи» этимологически связано с семантикой «войны», «муки», «жертвы». В «Страве» Шихов для передачи внутреннего состояния автора-героя, пришедшего на ижевское Северное кладбище, где в годы войны хоронили умерших в военных госпиталях Ижевска солдат («Смеркается на Северном кладбище. / Пусть из горла, но помяни, дружище, / Всех тех, кто выжил в яростном бою, / Но в госпитале принял смерть свою» [95]), поэтически обыгрывает взаимосвязь славянских синонимов, посредством которых передается физическая и духовная трансмутация в процессе поминального обряда:

¹¹ Шихов В. Руны: вторая книга стихов. Ижевск, 2005. С. 83.

¹² Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1971. Т. 3. С. 393.

Знать, сердце, как мутант и паразит,
Само себя наверно поразит,
Когда такая выпита отрава.
И тризна по-славянски значит страва (96).

«Тризна <...> др.-русс. <...> состязание, подвиг, награда, поминальное пиршество. <...> мука, мучение <...> спор, война, беспокойство, мука <...> жертвенное закляние трехгодовалого животного»¹³.

В первой части триптиха автор, как Вергилий, ставит перед героем духовную задачу вселенского масштаба, выполнение которой требует от последнего творческого самопожертвования: освободившись от иллюзий древних героических преданий («И на ладье отправленный Тристан — / Все это ложь. / Когда умрешь от ран, / Узнаешь, какова она, дорога / От тела неподвижного до Бога» (95), воссоздать реальный мартиролог, который должен развернуться во второй части в самодостаточный поэтический текст. Вот авторский призыв к герою и к самому себе, отдаленно напоминающий призыв евпаторийского трамвая, но требующий теперь уже не радостной и безоглядной самоотдачи, а духовного мужества:

И группы крови нет на рукаве,
Но прежде чем забудешься в траве,
В последние минуты посещения
И честь воздай, и попроси прощенья.
И, обходя, как сторож, Элизей,
Свою тоску, как полымя, залей.
И поклонись Отечеству солдатам,
И назови по именам и датам (96).

Автор и герой в тексте Шихова, подобно Вергилию и Данте, осуществят эту задачу совместными духовными усилиями, и, несмотря на исключительную «виртуозность эмпатии», отмеченную Седаковой в качестве отличительной черты дантов-

¹³ Там же. Т. 4. С. 102.

ской манеры письма¹⁴, пройдя сквозь огневой ужас культурно-исторической памяти, выйдут из него преобразенными. Залогом успешного воплощения грандиозного поэтического замысла стала дантовская модель, реализованная на уровне содержательно-структурной взаимосвязи двух текстов — «Евпаторийского трамвая» и «Стравы», ибо, как мы помним, *ад* для их автора, «как сюжет начался в раю: там задумано и “санкционировано” его странствие <...> Это выданный <...> в раю пропуск, “командировка” в глубину Ада, его охранная грамота»¹⁵.

«Трамвай» и «Страва» связаны не только сюжетом путешествия, но и фонетически. Звуковой состав ключевых слов фактически совпадает: СТРАВА – ТРАМВАЙ.

В «Трамвае» задан поэтический прием, стратегически реализованный во второй части «Стравы» — развертывание семантики имени как содержания смысла судьбы. И вновь это не ПСЕВДОНИМЫ, а настоящие имена, запечатленные на реальных могильных плитах ижевского кладбища, так же, как и настоящее имя Анны Ахматовой, запечатленное на мемориальной доске евпаторийского дома:

Пусть невозможно подобрать слова,
 Но все же здравствуйте, Кузьмин В.А.,
 Рожденный в год восьмой начала века
 И в сорок третьем *сломанный, как ветка*,
 Не знаю где, возможно, под Москвой
 В отчаянье атаки штыковой —
 Лишь мама не поверила в Сибири,
 Что сына драгоценного убили.
 Земная неизбывная юдоль!
 Охотников, Давыдов, Самидоль,
 Худойвердинов, Куреня, Успенский,
 И вы сопровождали бой вселенский,
 Как редкое биение сердец
 Сопровождает время по конец —

¹⁴ Седакова О. Под небом насилия. С. 186.

¹⁵ Там же. С. 180.

Ни ангелов тебе и ни хоралов.
 Вот рядом рядовой А. Генералов.
 Что он успел за восемнадцать лет,
 Пока хирург не сократил скелет
 По кость бедра остановить гангрену?
 Не принимая эту перемену,
 Никак не мог поверить: «Это все?
 А как же предсказание ее?».
 «С такой фамилией до генерала
 Дослужишься», — невеста повторяла (96–97).
 (Курсив мой. – М. С.)

Длина поэтической фразы выражает то, что в случае Данте О. Седакова назвала «силой письма», ибо, кроме Данте, «таким длинным синтаксисом не владел ни один поэт <...> Однако эти длинные, разветвленные фразы направляются огненной логикой»¹⁶, той самой логикой, которой организованы мандельштамовские стихи, где, на взгляд Седаковой, «дантовское вдохновение <...> отзывается с предельной интенсивностью»¹⁷ — «Стихи о неизвестном солдате» — еще один очевидный первоисточник шиховского текста.

Сравнение раненого солдата со сломанной веткой вновь отсылает нас к Песне XIII дантовского Ада, «в сосуде» которой «...заклучен один из самых волнующих образов мировой поэзии — ставший деревом благородный самоубийца Пьер делла Винья, верный и оклеветанный советник императора Фридриха II. Прямой источник этого образа — Вергилиев Полидор, убитый и превращенный в мирт. Истекая темной кровью, Полидор-мирт говорит Энею, обломившему его ветку:

Quid miserum, Aeneas, laceas?
 (Что же ты, Эней, терзаешь несчастного?)

Но Вергилий коснулся здесь древнейшего сюжета, известного фольклору всех народов: это легенда о человеке, обычно-

¹⁶ Там же. С. 185.

¹⁷ Седакова О. Дантовское вдохновение в русской поэзии. С. 175.

венно невинно убитом, который превращается в говорящее растение (чаще всего для того, чтобы свидетельствовать о своем убийце). Мы слышим в этих легендах интуицию какой-то таинственной взаимосвязи, своего рода тождества человека и дерева. <...> Раненость и ранимость — лейтмотив этой песни. Ее герой — *раненая душа* (курсив мой. — М. С.), *anima lesa* <...> самоубийцы-деревья вызывают к жалости. Они могут говорить не дольше, чем течет кровь из обломанной ветки. <...> Образ обломанной ветки — раны, “окна для боли“ и своего рода органа речи, которая вытекает из нее вместе с кровью, — принадлежит к тем вещам, которые нельзя забыть <...> боль и человеческая речь в каком-то смысле тождественны»¹⁸.

«Пьер делла Винья напоминает нам о кровной солидарности людей, просто потому что они люди. “Мы были людьми“... *Uomini fatto*. А что значит быть людьми? Для Данте, несомненно, быть слышимыми <...> Удивительное и мало замеченное размышление Данте. Человек есть прежде всего сообщение»¹⁹.

«Раненость» и «ранимость» — лейтмотив «Стравы» Шихова. Сопричастная чужой физической боли *anima lesa* героя становится главным образом триптиха, жертвенно исполняя свою земную культурно-историческую миссию — так же, как и все невинно убиенные неизвестные герои самой страшной мировой войны:

Когда бы грудь напополам рассечь
И сердце, как детеныша, извлечь,
Закутать в шелк и шкуры трех оленей
Под *Lacrimosa* горних песнопений.
А тело, чтоб блистала белизна,
Обмыть настоем перца и вина.
И в мраморном гробу до Волгограда
Вести домой, как храброго Роланда.

¹⁸ Седакова О. Под небом насилия. С. 188, 189.

¹⁹ Там же. С. 189.

Хотя о чем ты? Это ведь война
 Другая и другие времена.
 Да ты и сам совсем не нужен веку
 С твоим последним словом имяреку.
 Но все же продолжай, в конце концов.
 Верлинская, Черемушкин, Кольцов,
 Леонтьев, Белкин, Фофанов, Трофимов.
 Лишь нету шестикрылых серафимов.
 Унисбург Сокол в возрасте Христа —
 И вечный свет, и тень, и сирота.
 А Пушкин Н. в своем пути недлинном
 Был истинным поэтом — гражданином (97–98).

Только так, проявляя людскую солидарность, автор-герой в творчестве Шихова может воплотить свою подлинно человеческую сущность — стать «сообщением». Однако это та тайна, которой он приобщился в результате откровения масштаба исторического зла, ибо, как сформулировала О. Седакова, «зло — тоже тайна, как и святость. Для его понимания тоже необходимо откровение»²⁰:

И наконец-то после всех, как знак
 Особенный, проявится сквозь мрак —
 Лишь с буквы листик убери без страхов —
 Не может быть, что лейтенант *В. Шахов*,
 Не может быть, что, завершив войну,
 К народу приложился своему.
 А ты подумал уж, признаться, вчуже...
 Но, Муза, промолчи, об этом муже (98).

(Курсив мой. – М. С.)

Откровение героя «Стравы» обусловлено той «сложной» для «современного художника позицией эпической и трагической ответственности <...> перед реальностью»²¹, которая

²⁰ Там же. С. 182.

²¹ Там же. С. 184.

была присуща Данте. Однако, считает О. Седакова, «не стоит уточнять, что дары времени не даются даром. Стать современным своему времени — труд и подвиг, как мы видим по жизни Данте»²². Именно трудный «спуск в глубину ада, в глубину греха и зла» открыл ему «путь к спасению. Не только личному спасению Данте, задуманному Беатриче (она объясняет в земном Раю, что только таким образом, посещением мира погибших душ возможно было спасти Данте от загробной смерти), но и определенной возможности для его читателя»²³.

Возможность такого пути оформилась для автора-героя «Стравы» в последней части триптиха, где ощущается явственное предчувствие Беатриче и, соответственно, открывается путь к спасению, несмотря на последствия болевого шока, пережитого в процессе духовной инициации:

Как странно, что по истечение дней
 Твоей душе становится больней.
 И возвращаются невольно строфы,
 Как ощущение после катастрофы.
 <...>
 Когда бы были взвешены твои
 Слова о верности и о любви
 И о разлуке, как о скорбной чаше!
 Но все же этой ласки нету сладше...
 <...>
 И вот теперь пред Богом, как пред морем,
 Вдыхающим то вечностью, то горем,
 Post scriptum и post mortem говоришь,
 Как будто бы над бездною паришь:
 Смеркается на Северном кладбище,
 Но нам ли отступать с тобой, дружище.
 Приди же, дух, от четырех ветров
 И возложи на кости, как покров,
 Материю и кровь из ниоткуда,

²² Там же. С. 181.

²³ Там же. С. 184–185.

И то, что полагается для чуда.
 Пусть в полной мере испытует плоть,
 Что в самом деле Слово есть Господь (99).

Итак, главным итогом психологического сюжета, развернутого в «Страве» стало поэтическое покаяние художника перед миром, мотивированное осознанием невоплотимости вселенского масштаба жизни в искусство, что привело поэта к осознанию своей *личной* ответственности и *личной* вины:

Пусть триумфально всадники и кони
 Идут домой, как заклинают корни.
 Хотя о чем ты? Ведь ни ты, ни я
 И ни архангел, и ни судия.
 Лишь в глубине какое-то движенье...
 Не может быть, чтоб было продолженье,
 Не может быть, чтоб не было его.
 Прости, вкусивший смерти торжество,
 Печальный мир, мучительный и страстный,
 Болезненный, бессмысленный, прекрасный,
 Божественный, где столько дорогих
 Останется, не воплощенных в стих.
 Прости, что я забыл, она забыла.
 Так удивительно, что это было,
 Как новая взошедшая звезда,
 И не случится больше никогда (99).

Продолжение, действительно, будет. Этим продолжением в творчестве Шихова станет «Post Dante».

«Post Dante» — десятичленная поэтическая композиция, десятая часть которой, расположенная в сильной позиции эпилога, обеспечена эпиграфом из Данте: «Я всех назвать не в силах поименно», развивающем тему и коллизию «Стравы». В рамках этой композиции разворачивается психологический сюжет погружения автора-героя внутрь самого себя, эксплицированный в 1, 4, 8 фрагментах: «Все больше погружаешься во сны, / И дела нет до прелестей весны» (120); «Все больше погружаешься

в себя, / Уже не сожалея, не скорбя» (125); «Все больше погружаешься туда, / Откуда не вернешься никогда» (131).

Дантовский образец дополнительно оформляется мотивом круга, сквозного в рамках данной сюжетно-композиционной структуры. Он отчетливо проявлен на уровне паратекста, а именно: в эпиграфе четвертого стихотворения, который представляет цитату из Мандельштама: «И так устроено, что не выходим мы / Из заколдованного круга». Для автора-героя это «замкнутые круги воспоминания»: о «иной» жизни, о «ином» себе — прошлом и будущем.

Итальянские топонимы — «руины Рима», Флоренция, Венеция, Тоскана — вводят в произведение историю судьбы Данте. «Иной» топос в данном случае и есть «иная», внеэпирическая жизнь, где происходит внутреннее самоосуществление героя, где он приобщается горькому блаженству творчества:

Блаженны те, кто соль изведал слов!
Возможно, что и мы, как Даниил среди львов,
В чужом краю, в изгнании, в Отчизне...
Но очевидно, что не в этой жизни.
Ведь мы уж по-другому говорим
И никогда не возвратимся в Рим,
Поскольку слишком далеко зашли и сами
Друг друга водим грустными кругами (129–130).

Через проникновение в суть языка поэт постигает суть жизни и смерти:

Блаженны те, кто суть познал вещей,
Возможно, что и мы во глубине ночей,
На празднике, на торжище, на тризне...
Но очевидно, что не в этой жизни,
Ведь нам иные суждены круги... (126).

Подобное знание обретается там, где нет времени: историческое «истекло» (120), а «другого времени уже не будет» (121).

В этом, «дантовском», хронотопе автор-герой «Post Dante» обязан выдержать дантовское испытание. Однако он, уже осуществивший поэтический «подвиг» в «Страве», в данном случае чувствует, что на сей раз ему потребуется помощь великого наставника:

Сквозь тяжкую ладонь мне видится,
сквозь вежды,
 Как вереница образов плывет
 И просится на руки и зовет
 На помощь автора великой «Илиады».
 <...>
 Сквозь вежды тяжкие и сквозь ладонь
 Я наблюдаю, словно третьим оком,
 Как царственным торжественным потоком
 Является процессия теней...
 <...>
 Химеры, арабески, оболочки,
 Но больше ни одной об этом строчки (122).

Состояние ужаса, парализующее героя как «орган имянаречения» вызвано чувством собственного несовершенства перед великими предшественниками. Данное обстоятельство обнажает второй эпиграф из Мандельштама: «Что, если Ариост и Тассо, обвораживающие нас, / Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?». До определенной степени это еще и блумовский «страх влияния», который, по мнению О. Седаковой, является болезнью нашей современности. Именно О. Седакова помогла Шихову освободиться от этого страха в одном из своих первых писем к нему: «Уважаемый Владислав Федорович, спасибо Вам за доверие, с которым Вы обратились ко мне. Я могу сразу же сказать, что Ваши стихи произвели на меня впечатление одаренности — так что спасибо Вам за такую редкую радость! То, что мне приходится читать в последние годы, обычно удручает своим бессилием, бесцельностью, безличностью — в каком бы стиле это ни де-

лалось, в ироническом или патетическом, традиционном или постмодернистском. Все тонет в эпигонстве. Так что я понимаю Ваше отношение к идеям Блума. Но я их нисколько не разделяю. Я в них вижу только чрезвычайно характерный для нашей эпохи взгляд, “борьбу с отцами” и страх за себя — как будто ничего дороже у человека не бывает. Блум не установитель вечных законов — один из множества теоретиков определенного толка. Именно таких “актуальность” выбирает в оракулы. Ей же хуже. Талант никогда не знал этого пресловутого страха влияния — посмотрите на Моцарта, посмотрите на Пушкина: сколько в них “влияний” и заимствований — а кто свободнее их при этом? Не от влияний требуется освободиться, чтобы сказать свое слово. От внутренней рутины, от дезориентации, от неуверенности в том, что тебе, собственно, надо: не вообще, а вот именно в этом ритме, в этом слове, в этой форме. От разных страхов (например, от страха быть “несовременным”). Вот в этом месте: говорю ли я то, что хочу — или за меня говорит чье-то готовое слово? <...> Судя по вашим стихам, я не думаю, что Вы не знаете этого счастливого общения на “воздушных путях”. Какой “давящий пласт предшественников”? Это круг родных. <...> Вы успели их любить — и не от любви и почтения требуется спастись. <...>

Вероятно, Вы чувствуете “страх” потому что, в них (в стихах. – М. С.) еще нет какой-то последней определенности, совсем прямого высказывания. Но такие вещи возникают не по собственно литературным причинам, не от “освобождения от влияний” — скорее уж освобождения от страхов, и от страха влияния в том числе. Не слушайте оракулов наших дней. Вы, как видно из стихов, читали вещи получше»²⁴.

Слово Седаковой помогло не только автору, но и герою «Post Dante» осознать то, что «боящийся несовершенен» (129) и спасти его могут только любовь и надежда.

²⁴ Modus vivendi. Ольга Седакова: «С нежностью и глубиной, ибо только нежность глубока». С. 33–34.

Согласно традиции, «любовь» и «надежда» в тексте Шихова концентрируются в единый мотив, связанный с образом Беатриче, которая выводит автора-героя к свету духовного воскресения, к новому творчеству — в тот модус существования, где:

...лирический герой
 Над бездною парит, и «траурные флаги,
 Сигнальные флажки надежды и любви...»
 Передают признания свои:
 «Молю тебя, люблю тебя, молюблю!».
 И, принимая страшный ветер грудью
 С последнею решимостью борца,
 Он остается верным до конца
 Законам языка, таинственным заветам,
 Великому наследству, странным снам,
 Единый раз дарованным и нам.
 Дошедшим и до нас воскресным светом (129).

Так, кульминацией и одновременно развязкой сюжета напряженно пульсирующей саморефлексии в «Post Dante» становится событие преобразования автора-героя, его освобождения от творческих страхов и обретение веры в себя:

Но что-то ведь с тобой произошло.
 Вдруг стало ослепительно светло.
 Как будто молния возникла шаровая
 Из ниоткуда. И за ней вторая.
 И, может, разума неистовой игрой
 Воспламенился весь пчелиный рой,
 Невидимый до этого момента,
 Над головой скользящий, словно лента.
 В крошечной темноте бушующий пожар.
 И вот приблизился один прозрачный шар
 (Гомер? Вергилий? Данте? Ариосто?)
 С лазурным мозгом, с чешуей из глаз.
 Как хорошо и до чего же просто
 Он в череп твой проник, как будто бы погас (135–136).

Теперь поэт под девизом «Не бойся, не сдавайся и держись!» (130) устремляется в «новую жизнь», сопровождаемый в качестве Вергилия великой традицией, символически воплощенной в «наважденье кисти Тинторетто» (132) — имеется в виду фреска Тинторетто «Рай» во Дворце Дожей.

Сквозь это «наважденье» пропускаются художником трагические видения мировой культуры и истории, которыми была травмирована его ранимая душа, и оно помогает рубцевать свежие кровоточащие раны:

И сквозь виденья прошлого плывет
Кровавая кровать, сосновый плот,
Рыбачья лодка, баржа каравана
Неодолимо, несказанно, непрестанно,
Разбитая ладья, скорлупка, древний струг
И этот лист печатный, как кленовый,
Тебя уносит, старый верный друг,
В чудесную возможность жизни новой (136).

Так в результате духовной инициации и многоступенчатого покаяния автор-герой третьей книги Шихова, подобно Данте, обрел «нового себя, преображенного, *transumanato*, божественного»²⁵.

Осмелимся предположить, что данный результат в некотором смысле компенсирует тот недостаток, который отметила О. Седакова в русской поэзии: «...чего же недостает в русском Данте? Ответ будет очень простым: того же, чего недостает в Данте всей нашей современности, — недостает Данте, который вышел из ада»²⁶.

²⁵ Седакова О. Под небом насилия. С. 179.

²⁶ Седакова О. Дантовское вдохновение в русской поэзии. С. 177.

ПРОБЛЕМА
СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ

**Творчество Александра Чубукова
как эгодокумент переломного времени**

«Бывают странные сближения...». В 1918 году Марина Цветаева следующим образом выразила свою поэтическую душу и отнюдь не романтическую, как это принято считать по отношению к ней, систему ценностей:

Если душа родилась крылатой —
Что ей хоромы и что ей хаты!
Что Чингисхан ей и что — Орда!
Два на миру у меня врага.
Два близнеца, неразрывно слитых:
Голод голодных — и сытость сытых!

Александр Чубуков назвал свой новый поэтический сборник «Заблудшая душа». Вне каких бы то ни было чисто стиховедческих сопоставлений, касающихся поэтики и прочего, эмоциональный настрой современного поэта точно попадает в эту узнаваемую для русской литературы демократическую парадигму.

В культурной жизни Удмуртии Чубуков участвует давно и довольно активно.

Поэт родился в 1936 году, живет в поселке Игра, член Союза журналистов России, автор трех книг: «На охотничьей тропе» (2005), «Лесное эхо» (2010), «Годовой круг» (2013), которые представляют его художественные опыты не только в стихах, но и в прозе.

По понятным культурно-историческим причинам современный читатель мало знаком с актуальным литературным

процессом, особенно с так называемым «провинциальным текстом» культуры. Это незнание порождает искусственный миф о духовном упадке российского человека, об ограниченности его жизненных запросов, сводимых к убогой материальности, повседневному пьянству и деградации.

Предлагаемый сборник А. Чубукова самим фактом своего существования опровергает этот миф. Он еще раз свидетельствует о том, что «не хлебом единым жив человек» даже тогда, когда порой у него нет средств на единственный насущный кусок хлеба.

В гуманитарной науке существует понятие «эгодокумент», которое чаще всего применяют по отношению к мемуарам и частной переписке. Это тексты, обладающие личным, интимным статусом, однако представляющие объективный интерес в плане воссоздания атмосферы эпохи, которую пропустил через свою душу автор. В этом смысле стихи А. Чубукова — яркий эгодокумент, отражающий опыт, ценности, убеждения, идеалы поколения, родившегося накануне Великой Отечественной войны, поколения, которому на склоне лет довелось пережить страшную боль разочарования — кстати, очень понятную вменяемой молодежи. В стихах А. Чубукова ведь нет неприятной многим ностальгии по социализму, по распаду СССР. В них есть скорбь по опошленной всевозможными экономическими и языковыми «инновациями» великой державе, по злостной дискредитации народа, его культуры, истории, религии:

Кто нас сделал уродами?
Чей прошел ветровей?
Нет сегодня у Родины
Бескорыстных детей.

Конечно, на уровне эмоционального накала, в котором воплощается ключевая для Чубукова тема патриотизма — не официального, а органического, — поэт воспринимается как наследник Некрасовской традиции, которая повернула рус-

скую поэзию лицом к «маленькому человеку», к его бедам и горестям. Поэт смело обнажает злободневную, но на самом деле замалчиваемую средствами массовой информации проблему социального неравенства:

В Думе долго говорили,
Бились смело за живот,
А с семьей рубцовской Филя
На три тысячи живет.

Чубуков переживает по поводу неприкаянности молодого поколения, лишённого всяких социальных гарантий и тем самым обречённого либо на узаконенное рабство в «сфере обслуживания», либо на пьянство и наркоманию. Страшная ситуация тупика представлена в стихотворении «Плачет мать», в котором выражена эмоция последнего материнского отчаяния, выраженного в пожелании, чтобы сына «Бог прибрал»:

Лучше плакать на могиле ей,
Чем сейчас тянуть беду.
Слабых в горести, в бессилии
Мысли к смерти лишь ведут.

Эта «частная» ситуация рельефно отражает масштаб общенациональной катастрофы.

Естественно, такое сопереживание, близкое к эмпатии, порождает беспокойство не только о настоящем, но и о будущем, сформулированное двусмысленным, но вполне понятным в культурно-исторической ретроспективе тезисом:

Быть неравенству кончену,
Минет время для драк,
И любить свою родину
Вновь научит «дурак».

Это визионерство обусловлено жизненным опытом, за которым стоит опыт предшествующего героического поколения:

Ушли вперед не столь далече
 И помнить старое должны.
 В войну, на стройке жизнь калеча,
 Отцы не клали меч в ножны.

Героическое начало поэт остро ощущает в современности, но к этому чувству остро примешивается боль, обусловленная пониманием того, что государство готово продавать жизни молодых парней, к своим личным материальным нуждам приспособливая лозунг «мы за ценой не постоим». Ценой какого покаяния Россия сможет замолить этот грех за невинно и бессмысленно убиенных в политически выгодных так называемых «локальных войнах»:

Если заблуждался, то покайся.
 Все с годами ясно стало мне.
 Выбирайте: брать пример с Чубайса,
 С роты ли, оставшейся в Чечне.

Чубуков с горькой иронией обыгрывает советский слоган — «Сегодня он играет джаз, а завтра родину продаст», — понимая его как измену национальной культуре, которая сегодня на самых высоких уровнях подвергается искоренению и дискредитации:

Ведь это совести пропажа,	Вот обманули совесть ловко
Любимой Родины продажа —	И справедлива та речовка:
Не безобидная игра,	«Сегодня он играет джаз,
Настала бедствия пора.	А завтра родину продаст».

Однако, если это высказывание можно воспринимать как каламбур, как шутку, «в которой есть доля шутки», то стихотворение «Вау» — констатация факта извращения русского языка, отказ от национальной и историко-культурной идентичности:

Появилось удивленье —
 Лексикон не пуст.
 «Вау» — новое явление
 Выскочит из уст.

<...>

Вау, вау, как солдатам
 Родину продать.
 Так и хочется в уплату
 Ваучер отдать.

<...>

Видно, выбрались из кучи,
 Вышли из рогож.
 И сияют, взяли моду.
 В счастье холят дни.
 Видно, русскому народу
 Не родня они.

Сам Чубуков пишет, избегая изоощренных словесных формул, замысловатых подтекстов, популярной ныне культурологической «зауми». Более того, он склонен фрагментарно вводить в свой поэтический словарь языковые неправильности, характерные для удмуртской местности («поло́жу», («Ромашковое поле»), «хочут» («Всяких сект...»)), которые не раздражают, а умиляют, так как создают атмосферу живого разговорного языка, в котором выражены непосредственные чувства: застенчивость, волнение, тревога...

При всем трагизме мироощущения, выраженном в названии сборника, которое, кстати, можно понимать двояко: «заблудшая душа» поэта, чувствующего себя «чужим среди своих», и «заблудшая душа» России — главного объекта болезненной поэтической рефлексии — в стихах Чубукова есть и жизнеутверждающие темы, отражающие несгибаемый личностный стержень. Это опять же темы, магистральные для русской поэзии.

В теме природы Чубуков актуализирует есенинскую традицию идеализации крестьянской деревенской Руси — заброшенной, но не умирающей, живущей «вопреки»:

Не расстаться с погостами.
 Все любимые тут,
 Не смущаясь вопросами,

В той деревне живут.
Стариной деда греясь,
Жизни бремя неся,
Ни на что не надеясь,
Ничего не прося.

В переживании любви у Чубукова ощущается неисчерпаемое тютчевско-фетовское вдохновение, неподвластное ни времени, ни испытаниям судьбы:

Судьбы созревающий кокон,
И нынче летаю во сне.
Я помню свисающий локон,
И юной ты кажешься мне.

Непреодолимую тягу к творчеству А. Чубуков объясняет для себя призванием поэта-летописца, который вместе со своим народом пережил «минуты роковые»:

Ложатся ямбы и хорей
На чистый лист, стихов ряды,
Чтоб знали в будущем вернее
Явь перестроечной гряды.

И, конечно, душу каждого россиянина может расшевелить праздник, людное застолье, формирующее чувство человеческой общности:

Песни, пляски — праздник славный,
Гости всюду на виду.
Гармонист кричит забавно:
«Наливай, а то уйду!».

Не забыть огня пыланье,
Наяву или во сне.
Разгулялися лозяне.
Душу вылечили мне.

Таким образом, стихи Александра Чубукова, при всем том, что они обладают очевидным статусом эгодокумента, не могут не вызвать ответной эмоциональной реакции читателя, склонного к осмыслению жизни частного человека, жизни российской провинции, жизни России в «эпоху перемен», последствия которых всем предстоит еще очень-очень долго преодолевать.

Мифопоэтическое и социально-историческое в художественном мышлении Владислава Шихова

*Но мы ведь языка не предавали
И не презрели прошлого дары.*

В. Шихов

В литературном процессе Удмуртии, находящемся в стадии становления и развития, уже сегодня начинают утверждать себя важные интенциональные приоритеты. В этой связи совершенно естественно актуализируется проблема (само)идентичности поэтического сознания. Именно в ее основании располагаются так называемые «проклятые» вопросы: писать или не писать? зачем писать? для кого писать? Словом, *кому это вообще нужно?* Эти вопросы, несмотря на их интеллектуально-эстетический инфантилизм, имеют глубинную экзистенциально-онтологическую и историософскую подоплеку.

В литературно-поэтическом контексте г. Ижевска данная подоплека наиболее обнажена в творчестве Влада Шихова.

Стихотворные сборники Влада Шихова воспроизводят другой, мифопоэтический тип реальности, через которую поэт пропускает «обыденное» сознание человека начала XXI века.

Проблема идентичности, решаемая этим сознанием, проходит разные закономерно сменяемые стадии своего воплощения. Пока перед нами три стадии поэтического самоопределения, которые в мифопоэтическом дискурсе можно назвать *инициациями* лирического Я.

Рассмотрим их в дневниково-хронологической последовательности, то есть проследим развитие сквозных сюжетов двух поэтических книг, обладающим внутренним единством, обеспеченным психологической цельностью биографического и концепированного автора, которая в полном объеме реализует себя в третьей книге.

«Тени» — поэтический дебют Владислава Шихова. С точки зрения жанра, это именно лирическая книга, а не объемная подборка поэтических текстов, представляющих художественное самосознание начинающего поэта. Единство темы и настроения, реализованное в сюжете книги, задано названием, лаконично и емко отражающим ее содержание. Впрочем, «Тени» — более чем название. В данном случае это еще и угол зрения на внешний и внутренний миры лирического героя, это принцип их воплощения. Причем внутреннее и внешнее в поэтическом пространстве книги пересекаются, фокусируются, оказываются органично сплетенными. Точкой, а вернее, узлом такого сплетения является «душа» — самый частотный образ первого сборника. Приведем избранные фрагменты его художественного воплощения:

* * *

На темный, на апрельский наст,
На ельничный, на, боже мой, ненастный
Уж больше небо не подаст
Свой снег последний и прекрасный.

В холодном воздухе поток
Не засквозит, не запорошит.
Неужто вправду зимний срок,
Как в спячке, незаметно прожит?

*О, как испуганно твоя
Душа глядит, не понимая,
Что вот уж близится земля,
Еще глухая и немая!*¹

(Курсив здесь и далее наш. – М. С.)

* * *

Чем дольше остаешься здесь,
Тем прошлое все незаметней.
Пчелиным светом увеличен лес
Сквозь призрак лиственницы летней.

Еще тревожит дальний гул,
И ветви чистые, как ветер,
Но как свободно развернул
Ноябрь сырых деревьев веер.

*И стало видно, как душа
Уже пределов тех коснулась,
Как медленно, как не дыша
К тебе испуганно вернулась* (Тени, 12).

Сам по себе факт обращения к теме души в раннем поэтическом творчестве может несколько настораживать, вызывать опасение, казалось бы, неизбежной банальности традиционно предлагаемых лирикой «обстоятельств». Однако в данном случае смущения, вызванного «обратными общими местами», не возникает.

В чем же своеобразие подхода В. Шихова к традиционно лирическому разговору о душе? Чудо искусства, эксклюзивное право, ставящего его «над жизнью», здесь явлено отдельным, самостоятельным существованием «эмансипированной» души, за чьей свободной прогулкой по прекрасному, но брэнному

¹ Шихов В. Тени. Стихотворения. Ижевск: Удмуртия, 2000. С. 10. Далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием названия книги и страницы.

миру учится наблюдать человек. Результатом созерцательного акта становится *встреча*, которая обеспечивает гармоническое единство тела и духа, ощущаемое в процессе творчества.

Гармоничность мироощущения в поэтическом мире Шихова не исключает, а скорее предполагает знание о темной, трагической стороне бытия. Трагическое здесь не профанировано символистско-романтическим ореолом «неведомого» и «тайного». Трагедия жизни буднична и конкретна:

* * *

Весну мы встретили едва,
Как без убора голова
Уже взорвалась в вихре ветра.
И, задыхаясь на ветру,
Мы жадно слушали игру
Такую грустную, как ретро.

Весну мы встретили, когда
Уже почти ушла беда,
Но оглянулась напоследок.
И вновь беспмятные дни,
И тени темные внутри,
И свет зеленый вокруг веток (*Тени*, 11).

* * *

Констатация смерти. О трупных
Пятнах, глазу простому доступных,
Речь пока не идет, но
Смерть всегда бесподобна,
И поэтому не умолчать,
И гортань разбивает печать.

Реставрация памяти. Рядом
Ты была всегда, смерть, но взглядом
Мы увидеть тебя не могли,
Точно как притяженье земли.
Только лишь на последний показ
Возникает способность у глаз.

Демонстрация прошлого. Буду
Помнить вечно тебя, не забуду,
Как твой нежный и детский испуг
Прижимался тесней, чтобы вдруг
Без тебя смерть меня одного
Не повергла в свое торжество (*Тени*, 14).

В самом деле, только «констатация» факта: без переживания и надрыва. Но в подобной «уместной» сухости — не опровержение, а утверждение благого смысла мира, в котором существуют страдание, боль, утраты. Все это непререкаемое условие жизни, сама жизнь, мгновение, которое, если нельзя продлить, то можно постараться запомнить. Творческий порыв в стихах В. Шихова как раз является попыткой такого запоминания.

Идея победы бытия над небытием реализована в книге художественной формой, гармоническое равновесие которой обеспечено органично усвоенной литературной традицией. В своих стихах В. Шихов преломляет опыт поэтов начала XX века, которые всей своей жизнетворческой практикой утверждали, что все-таки «в начале было Слово»: И. Ф. Анненского, В. Хлебникова, И. Бродского etc. Из многочисленных претекстов уже в первой книге В. Шихов сумел создать свой текст, позиционируя себя по отношению к предшественникам в статусе молодого поэта-эфеба. Тема поэтических диалогов В. Шихова требует отдельного и детального разговора. В данном случае позволим себе обозначить только некоторые приоритеты, главным из которых представляется О. Э. Мандельштам. В первом, программном, стихотворении книги «Тени» отчетливо ощущается дыхание поэта-акмеиста, впитавшего в себя дух пушкинской гармонии:

* * *

Вся комната озарена —
Аквариум солнечных пятен.
Когда не хватает звена,
навязчивый сон неприятен.

С душой в мешковину защит
 И камнем подводным придавлен.
 Как призрачный дом, мельтешит
 Над грудой заросших развалин.

И темных теней легион
 Сознание усиленно гонит
 Пока в голове эмбрион
 При старом знакомом не вздрогнет (*Тени*, 9).

Акмеизм, или Адамизм, провозгласил принцип любовно-мужественного отношения к миру и исповедовал веру в его бессмертие и нетленность. С посвящения в эту волевою веру начался поэтический путь Влада Шихова в эпоху фундаментального словоборчества. И весьма симптоматично, что дальнейшее *посвящение* в изначальный смысл бытия, завещанный в Слове, случилось в его судьбе при участии знаменитого современного классика. Суть данного посвящения воплотилась в самоопределении не только в культуре, но и в истории.

Приведем целиком краткое, но емкое злободневное высказывание Ольги Седаковой, открывающее вторую книгу стихов В. Шихова — «Руны», которую предваряет эпитафия «И руны, и руины...»:

Владислав Шихов выбрал трудный поэтический путь. Для современного поэта, пишущего по-русски, открывается много путей куда более легких. Ирония, пародия, гротеск, все виды эксцентрики, все виды «деконструкции»...

На этих путях почти гарантированно создаются теперь успешные тексты и складываются успешные имена. Владислав Шихов делает другое. Он не отказался от того образа поэзии, который вызывает в памяти прежде всего имя Мандельштама (но, конечно же, этим именем не исчерпывается): от поэзии, живущей в «пятой стихии» — стихии человеческого творчества.

*Нам четырех стихий приязненно господство,
 Но создал пятую свободный человек.*

Все четыре стихии мира, весь обиход у него пронизаны памятью об их бытии в творчестве: в греческой античности, в средневековой, новоевропейской и русской культуре. Не буду приводить примеров: читатель увидит это на любой странице «Рун».

Трудность этого пути в сравнении с магистральным путем «спекуляции на понижении» состоит не в том, что автору такого рода — и его читателю — необходимо быть культурно-вменяемым, то есть проделать значительную работу ума и сердца. Самое трудное здесь — приняв такую эстафету, оказаться по меньшей мере на ее уровне, а говоря всерьез, и в определенном отношении превзойти предшественников, делая «то же, но еще шибче, еще горячее», словами Пастернака. Традиционным можно назвать лишь то, что выдерживает суд традиции, как определил это Т.-С. Элиот. В наше время, которое любит называть себя “бедным”, “поздним” и т. п., выдержать такой суд — суд Эсхила и Шекспира, Бодлера и Ахматовой — представляется просто невероятным. Но если мы что и любим в поэзии, то это ее способность делать невероятные вещи! Этого просит душа, это просит время, уставшее от разрушительства. Этого мы и пожелаем автору «Рун»².

В данном случае невозможно не принять горькую правоту Ольги Седаковой, связанную с характеристикой общекультурной ситуации. Совокупность неведомых нам усилий на пороге третьего тысячелетия от Рождества Христова превращает историю великой русской литературы в *миф о великой литературе*. Иосиф Бродский в «Письмах римскому другу» поэтически засвидетельствовал деструктивный результат мифотворческих усилий нашей историко-культурной эпохи: «...Мы, оглядываясь, видим лишь руины». Взгляд, конечно, варварский, но верный».

Но в эпоху сверхскоростных компьютерных технологий и историческое время осуществляет себя с демонической бы-

² Седакова О. А. [Вступ. статья] // Шихов В. Руны: вторая книга стихов. Ижевск, 2005. С. 3–4.

стротой. Уже состарилось поколение, которое еще вчера играло в постмодернизм с юношеским злым задором, прикрывая его трагической маской культурного разочарования. Сегодня рискованный эпохальный эксперимент существования *вне великой поэзии, культуры, истории* проваливается на наших глазах. Все-таки традиция — это не то, что можно стряхнуть, как прах с сандалий. Великие поэты — «могущественные мертвецы», по выражению теоретика англоязычной поэзии Хэрлда Блума³, не сдают без боя своих позиций. Они время от времени выбирают себе в жертву эфеба, посредством которого продолжают жить не только в вечности, но и в истории, ибо любое настоящее стихотворение, считает Блум, — это память о другом стихотворении, и для того, чтобы написать *свое* стихотворение, эфеб всякий вынужден вступать в борьбу со своими сильными предшественниками. Так реализует себя вечный конфликт: борьба за место культуры в культуре, за место культуры в истории. Именно этот конфликт определил основную внутреннюю коллизию «Рун» В. Шихова. Он наглядно развернут, например, в стихотворении «Скудельница», название которого означает «общая могила»:

Пойду по полю собирать своих
В скудельницу грудную, словно стих.
Как яблоки осенние, их плоть
С ветвей рассыпал по земле Господь.
Но жизнь и смерть во власти языка.
Я был немым под небом, как река...
<...>
Кто пожалет о тебе, Эней?
Кто назовет, как звезды, имена?
Кто выпьет чашу, горькую до дна?⁴

³ Блум Х. Страх влияния. Теория поэзии. Карта перечитывания. Екатеринбург. 1998.

⁴ Шихов В. Руны: вторая книга стихов. Ижевск, 2005. С. 83. Далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием названия книги и страницы.

«Невидимая война» имеет не только внутривоэтический характер. Она захватывает и сферу истории. В данном направлении ее смысл сводится уже не только к «определению масштаба», а к его *восстановлению*. Об этом стихотворение «Слова» с примыкающим к нему поэтическим контекстом:

Когда язык народа моего,
Не растворяя уст, в моем подобье ходит,
И дом вечерний пуст, и я забыл его,
И ничего уже не происходит.

И вижу я, как видящий во сне,
Холодный город, весь в огнях пчелиных,
И, словно слово устаревшее *оне*,
Как призраки, несут прозрачные личины...

<...>

Иссяк источник крови. Съеден мед.
Иссохли горние на древнем древе.
Они теперь пусты. Никто в них не живет.
Никто не носит в материнском чреве.

Никто не знает, что они пусты,
Что ничего уже не происходит,
Что через бесконечность пустоты
До нас последний поздно свет доходит (*Руны*, 54).

Идею необходимости восстановления исторического масштаба силами поэзии сформулировал Владимир Муравьев в своих воспоминаниях об Анне Ахматовой: «Для тех, кто близко общался с Ахматовой, было понятно значение этого общения и значение ее существования — это было восстановление масштаба. Поэзия всегда занимается тем, что восстанавливает значение жизни. Любой жизни, даже обыденной. Мы это значение в быту теряем. Теряем, растрачиваем, обходим, затираем, если угодно. Ахматова, если угодно, жила в другой зоне, в другом, как выражается Бахтин, хронотопе <...> В общем, делом последних лет ее жизни <...> делом, которое делалось каждый

день, ежедневно, ежечасно, было восстановление масштабов человеческого существования. Масштабов совершенно мистифицированных и потерянных <...>⁵.

Для Влада Шихова поэзия — это «другой эон». В «Рунах» он *по традиции* пытается продолжить серьезное поэтическое дело — восстановление масштабов индивидуально человеческого и эпохального существования нашего современника. Ибо этот масштаб вновь мистифицирован и потерян. Именно *потерянность* определяет образ героя стихотворения «И осени замешана палитра...»:

И осени замешана палитра.
И вечера. И ты уже никто.
И нет тебя. За пазухой пол-литра
Имеется увесисто зато,
И рукава довязанные свитра
Длиннее, чем у старого пальто (*Руны*, 59).

В русле восстановительных усилий в поэтическом пространстве «Рун» осуществляется третья стадия инициации лирического сознания на путях установления его идентичности. Ее можно обозначить как *обретение своего места*. Обретение происходит в акте пространственного воспоминания о «потерянном рае»:

И, словно кисть, вспоминаешь город
Жалчей своих нахлынувших обид.
И, заложив отчаянно за ворот, —
Пускай внутри и светит и горит,
Когда вселенский повсеместный холод
Притягивает верно, как магнит (*Руны*, 59).

Внутренний сюжет «обретения места» выстраивается в самостоятельный цикл, выделенный автором в тематичес-

⁵ Муравьев В. Воспоминания об Анне Ахматовой // Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. СПб., 2001. С. 63.

кую журнальную подборку «et urbi et orbi». Название в данном случае ориентировано не только на тему, но и традицию ее воплощения. Это тема современного города, то есть пространственно-временного локуса, где осуществляется (*течет, протекает* — см. мотив воды в цикле) жизнь человека, постепенно «истекающего кровью и потом» (см. мотивы *течения, иссякновения*) в эсхатологическом ужасе и «тоске вечных будней» (И. Ф. Анненский).

Образ «плывущего» города («И мы с тобой в поток переселенья / Вошли и вышли на чужой песок. / Как перепись проводят населенья, / Стирают волны отпечатки ног») отсылает нас к архетипам «петербургского»⁶ и «венедианского»⁷ текстов, отражаемых друг в друге, благодаря водно-зеркальной поверхности своих пространств, и отражающих, в свою очередь, вневременную модель города-мира, покоящегося на трех китах.

На основе этой модели В. Шихов создает «ижевский текст». Естественно, для заполнения готовой формы требуется новое мифологическое содержание, и поэт находит в пространстве промышленного, сравнительно молодого города элементы для мифотворчества. Главный из них — улица Пушкинская, которая, подобно Невскому проспекту в Петербурге, представляет «прямую линию», «горизонталь», «стрелу» (А. Белый). Эта стрела, осененная именем гения, размыкает роковой круг «дурной повторности» городского существования, построенной на неизбежном возвращении путешествующего человека «из жизни в смерть», хотя цель его путешествия была обратной. Об этом — «Кенотаф» с эпиграфом «*Morituri te salutant*»:

Растратив нить сурово, как иголка,
Измученная плотным полотном,
По истечение данного мне срока
Я возвратился в позабытый дом,
В котором не был уж не знаю сколько (*Руны*, 45).

⁶ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 2005.

⁷ Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.

Будто бы случайное попадание человека «в смерть» происходит постоянно. Так герой воспринимает «возвращение к себе», к своим истокам — в *хрущобу* (*трущобу, склеп*), где для него уже все приготовлено: и поминальная трапеза, и погребальная земля:

Привет тебе, ижевская хрущоба,
Идущие по Пушкинской тебя
Приветствуют гортанно и особо,
Как в водосточную трубу трубя,
И эхом отзывается утроба.

Как хорошо, что выжили две вербы,
Посаженные бабушкой моей,
А в комнатах так вкусно пахнут хлебы,
Как трапеза полуденных теней,
И мне бы с крупной солею, и мне бы... (*Руны*, 45).

Подобное возвращение случается с ним ежедневно во сне, где отчетливее и яснее вырисовываются контуры тех, с кем герой повстречался днем и чей «завет» он исполняет в творчестве, возвещая нам «последние проклятия» и возвещая про «последний свет», взыскуя при этом спасительного воздержания от всепроникающей энергии своего собственного слова:

Познай, что лучше для тебя и нет
Молчания. Я всё тебе прощаю.
Я, мертвых исполняющий завет,
Прощальные проклятия вещаю (*Руны*, 54).

«Городские тексты» — неизбежно «тексты смерти» — так уж повелось в культурной традиции. Город по определению — некрополь. Но любой некрополь одновременно выполняет функцию акрополя.

В поэтическом мире В. Шихова скудное духовное пространство нашего существования преобразуется в Акрополь. Усилиями поэта «ижевский текст» вписывается в универсальный «городской текст» мировой культуры. Запечатлевая мерт-

вый городской пейзаж в слове, поэт тем самым «оживляет» его, защищая от тлена, энтропии, исчезновения, и обретает свой собственный онтологический статус: *genius loci* — гений места. Разумеется, это не имеет никакого отношения к «местному гению». По сути данный результат и гарантирует решение проблемы национальной, человеческой и творческой идентичности в творчестве Влада Шихова.

Остается понять, чем обеспечена эта гарантия.

Владимир Муравьев посчитал не лишним напомнить нам о том, что пока мы еще живем в эпоху *Anno Domini*. А значит, каждое мгновение нашей жизни происходит в «Лето Господне»: «Так что можно сказать, что мы живем в христианскую эпоху, в том эоне, центральные события которого евангельские, ничего не поделаешь. Да и другие события соотносятся с ними и даже стилизуются под них».

Образ лирического героя «Рун» — образ частного человека, сознающего себя, по формуле В. Муравьева «сообщником и соучастником всемирной истории, христианизированной культуры»⁸. Его духовный путь начинается от Книги:

Дождь незаметен, но земля в глазах
Темнеет между взглядами *от Марка...*

Энергетический потенциал Евангелия придает поэтическому высказыванию особого рода визионерскую провиденциальность:

А потому восстань, возьми постель,
Ходи по водным улицам, но где бы
Ты ни ходил, пусть световой туннель
Над головой скитается сквозь небо,
Сквозь город, что, как ветхие меха
Вином бурлящим, надвое распорот,
Как хлебы предложения, стиха,
Неубранными съеденные в голод (*Руны*, 6).

⁸ Муравьев В. Воспоминания об Анне Ахматовой. С. 70.

Шихов не использует Евангелие как набор хрестоматийных сюжетов и образов. Ему в самом деле дано чувствовать *красоту библейского предания*. Дано поэтически пережить магистральный сюжет христианской истории. В этом смысле книга «Руны» оправдывает название, восходящее к форме древнего священного текста. «И жизнь и смерть во власти языка» — так определена в них область приложения поэтической воли. Условия осуществления власти слова над миром обозначены здесь не менее четко. Они сводятся главным образом к *явлению человека*, который понесет на себе слово и *пронесет* его сквозь историю:

Когда бы взгляд мой пропустили трубы
В дымящейся крошечной темноте,
Я за гарпун с собой еще тянул бы
Рабочий град, растущий на ките... (*Руны*, 67).

Путь «исторического» человека в «Рунах», начинающийся *от Евангелия*, — путь в направлении к тому пункту, где история, превратившись в миф, поворачивает в «другую сторону начала». «Исторический человек», дошедший до этого рубежа, становится мифологическим героем.

Героико-трагический пафос «руин и рун» настраивает на чувство личной ответственности за происходящее и, как ни странно, внушает социальный оптимизм. «Гиератической важностью» (О. Мандельштам) звучат слова поэта:

Мы победили в той войне,
И я в ответе...

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА УДМУРТИИ В ПРОЦЕССЕ ОБРЕТЕНИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

Жизнь и судьба в лирике Маргариты Зиминой

Маргарита Зиминая, биографически принадлежа к поколению 40-х годов, стоит у истоков современной женской поэзии республики. Это выражается и в очевидном самоопределении более молодых поэтесс региона по отношению к эстетической фигуре Зиминой.

Как отмечено М. В. Серовой, тип художественного сознания М. Зиминой унаследовала от «удмуртской Ахматовой», разделив идею отказа от житнетворчества, что в итоге определилось как поведенческая стратегия. Зиминая не только редко публикуется и почти не читает стихи на аудиторию, но и постоянно подчеркивает (и в устных высказываниях, и в стихах), что не ставит перед собой никаких художественных задач, пишет «от души», на простом и всем понятном языке, не требующем перевода:

Бывают стихи — от великой души.
Они не чеканностью рифм хороши,
Не острою свежестью взгляда,
А тем, что и плачет душа, и поет,
И всем, кто захочет, себя раздает...
И к ним послесловий не надо¹.

В силу особой поведенческой стратегии закономерен и отказ Зиминой от возможности аналитического подхода к ее творчеству: рефлексия, по мысли автора, неорганична для тонкой поэтической ткани и даже губительна для нее:

¹ Зиминая М. Эти вечные темы...: стихи. Ижевск: Удмуртия, 2005. С. 66. Далее ссылки на это издание приводятся с указанием страницы в скобках.

Мои анализируя стихи,
Ты как анатом, наделенный властью
Еще живую плоть разъять на части,
Вновь обнажишь изъяны и грехи (69).

Оставьте поэта живым:
Послушайте или прочтите.
Со скальпелем не подходите.
Оставьте поэта живым (106).

Тем не менее бытие художественного текста в культуре начинается как раз таки с рефлексии. Мы думаем, что на первоначальном этапе осмысления поэзии Зиминой необходимо раскрыть проблемно-тематический диапазон ее лирики, описать художественную систему. Этому и будет посвящена данная статья.

Центральный образ поэтического мира Зиминой, определяющий целостность художественной системы, — лирическая героиня. Любящая женщина, мать, современник эпохальных событий — именно в этих социальных ролях предстает героиня Зиминой. Ее главное жизненное предназначение — любовь, не случайно существенную часть данной художественной системы составляет любовная лирика.

Любовь-боль — такова формула любовного чувства в поэзии Зиминой: «Вот эта вот, мучительная, злая / Тупая боль — она и есть любовь?» (37). Горечь любовного чувства, по Зиминой, определяется двумя обстоятельствами: неизбежностью разлуки и невозможностью духовного единения с героем-избранником.

Разлука — печальный исход любовной коллизии: «Где любовь, там измена» (137). Вообще в поздних стихах Зиминой жизненный опыт лирической героини сводится к трагическому опыту расставания: «Разные я изучала предметы, / Но преуспела в науке разлук <...> Что до меня, я опять расставалась / С новой надеждой иль старой мечтой» (132). Причем личный

опыт разлуки осмысливается героиней как частный случай общечеловеческого закона, оценивается как логика женской судьбы, согласно которой у любви есть своего рода трагическая предопределенность:

...Опустилась на дно Атлантида.
В Лету канула древняя Русь...
А у женщины та же планида:
Ты уходишь, а я остаюсь (45).

Знание той горькой «истины, что чувство истлевает»², неизменное «предчувствие разлук» обеспечивает драматизм и в то же время реалистичность мироощущения героини: «Но я-то знаю: завтра ты уйдешь, / И я уже убита этим знаньем» (12).

Храня память об утраченной любви, сопряженной, как правило, с опытом юности, лирическая героиня как женщина раскрывается во взаимоотношениях с героем-избранником: «Любовь рубашки мужнины стирала, / Детишкам кипятила молоко...» (73), «...когда-то встретились случайно / И остались вместе ты и я» (129). Причем отношения героини и героя оказываются предельно драматичными, более того — конфликтными, отсюда — метафоры «узла», «петли» (42), «неволи», «клетки» (45), «ножа» (39), «бездны», «трещины» (39). Любовная коллизия разворачивается в пределах ситуации вины и прощения, способностью к которому испытывается лирическая героиня: «Как давно на горбу я таскаю / Непривычное слово “прощаю”» (55), «Нести мы до гроба должны / Не жгучую жажду отмщенья: / Ты — тяжкую ношу вины, / Я — горькую чашу прощенья» (42).

Зими́на раскрывает всю эмоциональную напряженность, объективную психологическую сложность тех отношений, которые вписаны в обычную будничную жизнь, быт — со всеми вытекающими отсюда последствиями: «Мы друг друга словами обидными хлещем, / Проклинаем в сердцах неналаженный быт» (45), «Восславим будний труд! / Все прочее — тщета, / Но чув-

² Зими́на М. Лирика. Ижевск, 1999. С. 63.

ствуешь: вот тут — / Незримая черта?» (38), «Как ни старайся, а не зачеркнуть / Тобой наотмашь брошенную фразу» (39).

Переживание, зафиксированное в лирике Зиминой, — «не событийное, а будничное», как об этом сказала Д. И. Черашняя в послесловии к книге «Лирика»³. При этом источником поэтического высказывания для поэта становится личный психологический опыт, который Зиминая отражает не выборочно, а практически целиком, и это придает ее лирике не только характерную искренность, но и автобиографичность. Переживание в свою очередь оказывается настолько самоценным, что практически вытесняет событие. Так, неслучайно, что причина конфликта героя и героини никогда не проговаривается. На вербальном уровне она сводится к весьма обобщенным формулам: «удар из-за угла», «счастье опять на кусочки разбилось», «куда ни кинь — повсюду клин». Но в то время как сами развороты любовной коллизии, послужившей материалом для лирики, имеют заведомо общечеловеческий характер («Где любовь, там измена, / Где ревность, там месть» [137]), переживание оказывается исключительно личностным, что и позволяет говорить о биографии как прямом источнике творчества. В этой связи приведем фрагмент одного из стихотворений 2008 г., в основу которого легли детские воспоминания автора:

Вместе с бабушкой ушел в небытие ее язык —
 говор вятской деревни позапрошлого века <...>
 — Робенка надо чувствовать! — так бабушка формулировала
 свою суровую воспитательную методу.
 Теперь я понимаю, что «чувствовать» — это мудрое слово.
 Ребенок должен чутя, чувствовать
 что он в этом мире не самый главный.
 <...>
 Иначе, выражаясь языком современности,
 он оборзет окончательно.

³ Черашняя Д. И. «...и плачет душа, и поет...» // Зиминая М. Лирика. Ижевск, 1999. С. 153.

Бабушка счувала меня все детство <...>
...неуклонно возвращала меня на землю
посредством татарской галоши⁴.

Биографическое начало в лирике Зиминой наиболее показательно раскрывается в теме материнства. Жизненное предназначение героини Зиминой, подчеркнуто реализующей женский психотип, связано не только с потребностью полной духовной самоотдачи в любовном переживании, но и с необходимостью воплощения в роли матери. Показательно, что по отношению к возлюбленному героиня ранней лирики испытывает материнские чувства, и это свидетельствует о ее духовной зрелости и внутренней силе, возвышает над героем, который психологически оказывается намного слабее героини: «Как мать дитя — я так тебя люблю. / Ты что-то о взаимности лопочешь» (12), «Себя, большой ребенок, утешай, / Гордись, что был надеждой и опорой! / Твоя незащищенная душа / С моей еще расстанется не скоро» (15).

Концепция материнства сформулирована Зиминой в стихотворении 1974 года «О материнство, боль моя и страх...» (78). Суть формулы «материнство — боль», по Зиминой, раскрывается через опыт переживания вечной проблемы «отцов и детей», воспринятой, кстати, не столько через Тургенева, сколько через Шекспира:

Среди больных проблем на этом свете
Есть рана незажившая одна:
Отцы и дети. Матери и дети,
Монтекки эти все и Капулетти,
Меж коими извечная война (81).

Однако классическая схема трансформирована обстоятельствами конца XX века, социальный опыт которого и становится предметом рефлексии лирической героини:

⁴ Зиминая М. Г. «...а музыка осталась...»: стихи. Ижевск: КнигоГрад, 2012. С. 39.

Вот она — дева двадцатого века,
Вечного древа весенняя ветка.
Вот примелькавшийся ныне типаж:
Юбочка мини, начес, макияж...
Юных поклонников хохот и крик.
Спрятан под гримом младенческий лик <...>
...Шумные стайки в подъездах роятся,
Взрослые здесь задержаться боятся,
Мимо они молчаливо снуют —
Бедных детей своих не признают... (81)

Материнство — центральная тема ряда текстов 1980–90-х годов, причем связана она с отражением не универсальной ситуации, а — исключительно личной беды, определившей характер биографии и судьбы героини, что наиболее полно отражает концепцию материнства как страдания, поскольку фиксирует сугубо частную, предельно глубокую и безысходную трагедию, которую автор поверяет читателю в исповедальном слове (стихотворение «Сардан»):

Вон какая вереница
Впереди меня бредет —
Посетители больницы,
Неулыбчивый народ.

Здесь высокие заборы,
Санитар с большим ключом.
Здесь наш первенец, который
Будто ворог заключен.

Я его увидеть трушу,
Не спешу его обнять:
Мне его больную душу,
Как и прочим, не понять.
Я не знаю, в чем виновна,
Нужных слов не нахожу...
Поднимаюсь в гору, словно
На Голгофу восхожу (79).

Чаша материнства переживается героиней как собственный крестный путь, на котором обретается горькое и смиренное осмысление судьбы как беды: «Радостей нет — соглашайся на беды» (126). При этом через личный опыт страдания героине открывается понимание чужой материнской боли. Так, в цикле, посвященном «Лидии Ильиничне Баталовой — матери, похоронившей трех дочерей» (1995–2000), образ ролевой героини и лирическая эмоция, передающая чужое горе, предельно достоверны в своей трагичности:

И глядят в глаза мои сухие
 В резком свете солнечного дня
 Лица — молодые и живые...
 На почти что мертвую меня» (82).

В свою очередь опыт переживания собственной и чужой трагедии материнства приводит лирическую героиню к пониманию ценности материнской любви и материнской заботы, в итоге — к пониманию материнства как духовного подвига:

Немыслимый груз
 наши матери взяли на плечи.
 Пока они живы —
 Горят пред иконою свечи.

Ведь в мире,
 где все перепуталось,
 перемешалось —
 Одна только мама
 с тонюсенькой свечкой осталась... (83).

Образ мира, «где все перепуталось», позволяет соотнести личную драму лирической героини с опытом XX столетия, что придает фактам частной биографии универсальное звучание. В художественной системе Зиминой они вписываются в концепцию «века, спятившего с ума» (59) и обрекающего человека на безумие (см. стихотворения «Психбольница», 1992; «1988-й»).

Так претворяя биографию в художественном слове, Зими-на расширяет диапазон лирического высказывания: как поэт она обладает максимальной степенью внутренней свободы, что позволяет ей в художественном слове говорить о самом сокровенном и больном, обретающем в лирике общечеловеческое звучание — в контексте обстоятельств эпохи.

Эпоха — еще одна магистральная тема творчества Маргариты Зиминой. Хотя ее биография пришлась на вторую половину XX века, для нее важно осмысление событий истории, без которых представить себе образ столетия невозможно. Революция и гражданская война осмыслены ею как периоды братоубийства и отцеубийства. XX веку противопоставляется «позабитый прошлый век, / Где не часто ставил к стенке / Человека человек, // Брат еще не шел на брата, / Сын порой жалел отца» (60).

В стихотворении 2000 г. «Эфроны» трагическая судьба семьи Марины Цветаевой вписывается в абсурд отечественной истории:

Век двадцатый, над сыном Сергеем поплачь:
Он и жертва твоя, и невольный палач...
Он и красный, и белый —
Поди разбери,
Где народ заплутал, где виновны цари.

После белого стана —
Да красный террор.
После пьесок Ростана —
Да выстрел в упор.

Евразиец наивный Сережа Эфрон...
Нам уже не узнать, где покоится он,
Где могила его гениальной жены,
Где их младшие дети погребены (96).

Последняя строфа отсылает к обстоятельствам Гражданской войны: младшая дочь Ирина в 1920-м году погибла от го-

лода в одном из подмосковных приютов; Сергей Эфрон после эмиграции стал жертвой сталинских репрессий; во время Великой Отечественной умер от смертельного ранения сын Георгий; старшая дочь Ариадна — «Парижанка, затем каторжанка».

Трагическую историю страны в первой половине XX века Зимина связывает прежде всего с памятью о репрессиях, «камерах Лубянки и Таганки» и ГУЛАГе:

Нам Д'Артаньяны больше не пример —
 Не в моде мушкетерская отвага.
 Сейчас читают летопись ГУЛАГа
 И ею украшают интерьер» (99).

Стихотворение «Детство» (1988) — про «пятидесятых самое начало» (первый собственный опыт соприкосновения Маргариты Зиминой с историей) — о женской судьбе, навсегда искалеченной сталинскими лагерями:

Нам, сельской ребятне, игралось славно —
 Счастливым детство Он назвал не зря.
 А завдетсадом Зоя Николавна
 Советские прошла концлагеря.

Она немолода, а все красива.
 Как царственна пряма ее спина!
 Но голову давно посеребрила
 Тем, лагерным, оттенком седина.

А дома нет ни мужа и ни дочки —
 Все канули в бессмысленную тьму... (19–20)

Так оформляется концепция «темной» (104) и одновременно «многострадальной» (126) эпохи, обесценившей человеческую личность: «Коль слову “человек” / Невелика цена, / Коль на миллионы счет / Пропавших без следа» (57). Причем, исторический опыт первой половины века является для поэта не эмпирическим, а воспринятым через судьбы и биографии

других людей, что позволяет говорить об авторе как субъекте исторической памяти, для которого бесчеловечность эпохи есть личная трагедия:

Ах, Россия, Россия, неужто ты — мать?
 На просторах твоих и могил не сыскать.
 Ты, как Кронос, детей пожирала живьем...
 Ничего материнского в сердце твоём» (97).

Однако собственная жизнь Зиминой пришлось не на страшные времена первой половины столетия, а на послевоенные десятилетия, «стальную эпоху» советской власти, осмысленную поэтом как время, противопоставленное идее гуманизма:

Низкий поклон нашей строгой эпохе,
 Что отпускала какие-то крохи —
 Тем драгоценней — любви и добра... (126).

Начальствующий глас
 Довел до нас приказ
 О том, что сверху упразднили Бога (62).

Время фиксируется через его характерные приметы, в единстве задающие образ советской реальности: «Нам просто так ничего не давалось: / Распределяли — и мне доставалось» (126), «Нас в школе учили / Ни богу не верить, ни черту...» (83). Показательно, что субъектная форма «я» лирической героини в контексте разговора об эпохе уступает место форме «мы», выражающей общий опыт поколения: «мы» у Зиминой «вскормлены эпохой стальной, воспитаны железною странюю» (92).

Другое развитие темы «человек и эпоха» связано с идеей бездуховности времени, что отчетливо проявилось в стихотворениях 1990-х годов, отражающих реальность конца столетия, осмысленного Зиминой как время «убывания души» (53). Так, в стихотворении «Рок» (1990) фиксируются, с одной стороны, ценности «века лихих скоростей», а с другой — цена этих ценностей:

Вот он, в лужице под мостовой,
 Юный рокер под собственной «Явой»...
 Он погнался за призрачной славой
 И достиг ее — но... неживой (53).

В итоге, актуализируя новое для конца XX века значение слова «рок» (и производное от него — «рокер»), автор возвращает читателя к «полузабытому» смыслу:

В этом веке лихих скоростей
 Говорят, что душа убывает:
 Роковых не бывает страстей
 И любовь уже не убывает <...>

Кто на рынок спешит вещею,
 Кто с заветной бутылкой — к соседу...
 Век наш роковый и роковой,
 Ты по замкнутой мчишься кривой,
 По опасному движешься следу! (53)

В условиях отмены вечных ценностей бытие осмысливается как «жизнь, где все наоборот», и единственное спасение видится в том, чтобы остаться собой, то есть сохранить верность нематериальному — добру, любви, чести и достоинству — тому, что отрицается временем, но при этом остается вневременным:

Век золотому молится тельцу,
 И есть опасность стать его рабою...
 Но эта роль нам вовсе не к лицу —
 Давай, мой друг, останемся собою.

Век заголил: мода на интим.
 Телесный иль словесный — как угодно.
 А мы с тобой о главном помолчим —
 Негоже обнажаться принародно.

Всяк что-то иль кого-то продает —
 Не станем ни торговцем, ни судьёю...
 Ведь в жизни той, где все наоборот,
 Одна лишь доблесть — быть самим собою.

Судьба одна, и родина — одна,
И зелен луг, и небо — голубое...
Какие б ни настали времена,
Мой старый друг, — останемся собою (54).

Ценности родины, природы, любви — нравственный императив лирической героини, которая через понимание вечно-го обретает подлинный смысл бытия, что придает ее личности цельность и гармоничность. Но гармоничность мировосприятия — выстраданную. Любовный опыт, опыт материнства и бытия в эпохе оценивается как трагический и составляет в лирике в единую концепцию судьбы, осмысленной как боль: «А всей-то жизни — раз вдохнуть... / И в этом вдохе столько боли» (134).

При этом речь идет не об эстетизации психологически предельного переживания — напротив, о его вербализации. Личные, сугубо частные переживания и обстоятельства фиксируются в стихах с высокой степенью буквальности. И при этом поэзия Зиминой предельно лирична, в центре художественной ткани — эмоция. Так, восприняв от Ашальчи Оки модель эстетического поведения как стратегию отказа от жизнетворчества, Зиминая в поэтическом слове утверждает лиризм как ключевой художественный принцип, что не свойственно ее удмуртской предшественнице.

Вторая половина XX в. предоставила художникам слова большую свободу, чем 30-е годы, но характер поэтического слова Зиминой обусловлен не только историческим фактором (впрочем, и Зиминая в свое время пострадала от «поборников гражданской поэзии»⁵). Откровенное высказывание для нее — всегда вопрошание о жизни, о себе, о других, всегда попытка разобраться в диалектике не только человеческого существования в целом, но и собственного бытия, оставаясь при этом предельно честной перед собой и читателем. В лирическом вы-

⁵ Черашняя Д. И. [Предисл.] // Зиминая М. О несуетном поговорим...: стихи. Ижевск: Удмуртия, 1993. С. 3.

сказывании Зиминной запечатлен духовный (по преимуществу трагический) опыт автора, связанный с осмыслением событий жизни и судьбы, которые не просто фиксируются в слове, но и *понимаются* благодаря слову:

Плохо тем, кто не рифмует,
Над словами не колдует,
Кто с бедой наедине.
А ко мне приходят строки —
Сообща судьбы уроки
Постигаем в тишине (72).

Лирика Владимира Фролова: проблема психологической идентичности¹

В краткой автобиографии, которую Владимир Фролов разместил на сайте «Русская виртуальная библиотека» (раздел «Неофициальная поэзия»)², значит следующее: «Родился в 1957 г. в Сарапуле. Образование — 10 кл. + полгода в мехинституте + полгода на филфаке УдГУ. Работал фотографом, грузчиком, сторожем и даже портным. Сейчас безработный. Живу в саду на реке Каме (весну-лето-осень), зиму пробавляюсь в Сарапуле».

В его стихах выразилась ориентация лирического «я» поэта на ряд «идентификационных канонов»³, которые воспроизво-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта проведения научных исследований («Русская литература Удмуртии в контексте региональных литератур») № 14-14-18006.

² Режим доступа: <http://www.rvb.ru/np/publication/02comm/56/frolov.htm>

³ Софронова Л. А. О проблемах идентичности // Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик, 2006. С. 9.

дятся на основе архетипов и культурных кодов, раскрывая характер психологической идентичности героя.

Первое, что обращает на себя внимание при выяснении идентичности лирического героя, — его принадлежность самой низшей ступени социальной иерархии: «перекатной голи»⁴ и «босаяцкой крови». Идея нищеты, с которой он соотносит собственное бытие, передается и через самоописание: «Как трешник, сбереженный по копейке, / Я тот же, что и тыщу дней назад».

Лирический герой Фролова — человек без дома, осознающий свое бытие в мире как «сиротство»: «Словно весь после-праздничный мир, / Как и ты, обречен на сиротство». Показательно, что «дом», с его традиционной семантикой тепла, в лирике поэта не представлен. Пространство героя — «домик, где в печке холодной / Голодный ревет таракан», «барак», «общежитие, табор, больница», «долговая однокомнатная яма». Особенно часто подчеркивается тотальная бездомность как отсутствие крова, отсюда — ощущение себя «бродягой безбилетным», «лишним довеском». Трагическая же альтернатива «крова» — «каталажный нежданный покой», «казенный домик», то есть самоидентификация с острожником «в испарине и тьме». При этом если локус «тюремного двора» связан с представлением о голоде («и ходят ходуном голодные лопатки»), то в пространстве нищей «волюшки» свой извечный голод герой-бродяга запивает вином: «А любители выпить гурьбою стоят за ларьком... / Где и я свою грешную долю урву — с пузырьком / По традиции крадучись, выпорхну с черного хода».

Однако делать однозначный вывод о принадлежности лирического героя социальному низу и на этом остановиться не позволяет ряд важных обстоятельств, побуждающих нас исследовать его социальную идентичность далеко не в профанном ключе.

⁴ Здесь и далее стихотворения Владимира Фролова цитируются по изданию: Фролов В. Ю. Дыханье: стихи. Ижевск: Удмуртия, 1997. — 104 с. — без указания страниц.

Прежде всего, в поэзии Фролова постоянно совмещаются противоположные семантические ряды: один связан с идеей греховности, с нарушением социальной нормы (пьянство, тюрьма); другой — с духовным поиском, религиозным исканием, жадой истины:

Ветер волюшки — роскоши и нищеты
 На кремнистой осенней дороге,
 Зачумленные церкви, косые кресты
 И отверстия свету пороги.

Под собачий простуженный кроющий лай
 И собачью упряжку конвоя
 Пой, душа, как гармоника песню играй
 И сполна упивайся собою.

И снова покажется — счастлив ты или влюблен,
 Окажется — счастлив — не слишком тверд и не вечен.

Ведь сумерки летние да благовест вдалеке
 Настолько твои — кто еще их вернее оценит...
 Никто, кроме жизни, уснувшей в своем уголке,
 А сути ее и свихнувшийся мир не изменит.

Показательно, что в официантке Розе, наполняющей «новую рюмашку» (стихотв. «Гудки и хрипы тепловоза...»), лирический герой находит образец чистоты и невинности, сопрягая в одном семантическом ряду кабаки и храм: «...Роза-хризантема / Царит над грешною юдолью / Звездой ночного Вифлеема». Юдоль — поэтический и религиозный символ тягот жизненного пути (ср. с описанием голода в рассказе Н. С. Лескова «Юдоль»). «Грешная юдоль» потому и освещается Вифлеемской звездой, что обитают в ней не просто «подгулявшие клиенты», с которыми, бесспорно, герой соотносит и себя («Пускай служанка недолива / Наполнит новую рюмашку — / Я закажу вдогонку пива»), но — что важно — такие же, как и он, бродяги и нищие. В этом смысле «нищета», «пьянство», «без-

домность» в художественном мире Владимира Фролова сквозь призму культурных кодов обеспечивают идентификационный канон, воспроизводимый лирическим героем. Канон, который восходит к древнерусской картине мира.

Как пишет Д. С. Лихачев, для древнерусской литературы «...характерна следующая схема построения вселенной. Вселенная делится на мир настоящий, организованный, мир культуры — и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир антикультуры. В первом мире господствуют благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором — нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений. Люди во втором — босы, наги либо одеты в берестяные шлемы и лыковую обувь-лапти <...> “мятутся меж двор”, кабак заменяет им церковь, тюремный двор — монастырь, пьянство — аскетические подвиги и т. п. Все знаки означают нечто противоположное тому, что они значат в нормальном мире»⁵. При этом «кромешный мир» имеет смысл не просто антикультуры, но и антинормы: выворачивая идеальный мир наизнанку, антимир отсылает ни к чему иному, как к этому же идеальному миру: «Нагота — это прежде всего неадекватность, голод противостоит сытости, одиночество — это покинутость друзьями, безродность — это отсутствие родителей, бродяжничество — отсутствие оседлости, отсутствие своего дома, родных, кабак противостоит церкви, кабацкое веселие — церковной службе. <...> Позади изнаночного мира всегда находится некий идеал, пусть даже самый пустяшный — в виде чувства сытости и довольства» (Лихачев; 13).

Такое противостояние идеального и кромешного миров прозрачно актуализировано в поэзии Фролова, герой которого, нищий скиталец, воплощает изнаночный мир — «отсутствие богатства, одежды, сытости» (*там же*):

⁵ Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 12. Далее в тексте — Лихачев с указанием страницы.

В стране беззащитной правители холят обжор,
 А лишним скитальцам шутя подсыпают отраву
 В стаканы и плошки. Дремучий какой дирижер
 Здесь палочкой машет — по важному и чину и нраву?

Не зря иногда задерешься бежать второпях
 Из шумной харчевни — не допив, не перекрестившись,
 В дверях усмехаясь: — Ты славно зажился в гостях,
 На воле затейливой и дармовой загостившись...

И в ночь пропадаешь надолго, сама простота
 И щедрость блаженного неуголенного духа,
 Дурачась в сердцах: — Неужели не ждет у Христа
 За пазухой честная стопка и хлеба краюха?..

Отрицая мир зла, обладающий губительным началом и изгоняющий «скитальца» из своих пределов, герой соотносится с «нищим духом», который одновременно и «блаженный», поскольку его есть «есть Царство Божие» («неужели не ждет у Христа...»). В этом смысле «лишний скиталец» Фролова близок юродивому (ср. с автохарактеристикой героя: «Я один, наконец, как юродивый волк-одиночка»). Именно юродивому в древнерусской культуре отводилась роль обличителя общественных пороков. При этом априорная неприкосновенность и безнаказанность юродивого, которого общество почитало за святого и пророка, не всегда была действительной. Сюжет стихотворения Фролова — бегство лирического героя от сильных мира, грозящего смертью, — вписывается в логику отношений юродивого и власти.

Как указывает А. Панченко, «пассивная часть его [юродства], обращаемая на себя, — это аскетическое самоунижение, мнимое безумие, оскорбление и умерщвление плоти»⁶. «Придурок и позер» — так определяет себя лирический герой (в очередной раз заменяя местоимение «я» семантически тож-

⁶ Панченко А. М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 78.

дественном ему «ты»), подчеркивая этим собственную ничтожность. Его атрибут — «чистая рубаха», которая квалифицируется как «смирительная или власяница»:

Сыграет на прощание гобой,
Скитальцу — до хорала заноситься?
В прогал небес, студень, голубой
Душа, как бесприданница стремится...
И лишь рубаха чистая с собой —
Смирительная или власяница.

Как отмечает Д. С. Лихачев, среди разнообразия костюмов юродивого «очень часто мелькает особая “рубаха юродивого” <...> Агиография всегда дает именно “примирительное” объяснение рубахи юродивого: юродивый надевает ее, чтобы прикрыть срам. Кроме того, рубаха свидетельствует о его добровольной нищете. Но это — плоское толкование. Дело в том, что рубаха юродивого служила также корпоративной приметой. <...> Как только он появлялся на улице, его опознавали по одежде, как шута по колпаку с ослиными ушами или скомороха по сопели. Рубаха юродивого не только прикрывала срам, она была театральным костюмом» (Лихачев; 93).

«Чистая рубаха» у героя Фролова, конечно, не маскарадное одеяние: лирический герой воспроизводит не активную сторону юродства (связанную с обличением человеческих пороков посредством лицедейства), а пассивную. В этой связи «смирительная» рубаха соотносится с представлением о юродивом как безумце, но надо понимать, что это безумие — согласно поведенческой логике юродивого — мнимое: «мир сплошь населен дураками, и единственный неподдельный мудрец — это юродивый, притворяющийся дураком»⁷. С другой стороны, «смирительная» рубаха напоминает именно о смирении как отсутствии гордыни. Формулу смирения герой выразил в стихотворении «Верную махорочку курю...»: «Что могу поведать о других, / Коли и себя не помню я...».

⁷ Там же. С. 127.

Забвение себя — и есть способ преодоления гордыни. Так «смирительная» рубаха оказывается в одном ряду с власницей, свидетельствующей об отказе от плоти, о добровольном мученичестве, смысл которого для юродивого состоит в поиске личного спасения. Так, в стихотворении «Сыграет на прощание гобой...» «чистая» рубаха героя — это и знак духовной чистоты и святости, и — одновременно — наготы («**лишь** рубаха чистая с собой»), а нагота, как известно, — символ души. У лирического героя Фролова душа нага. Она подобна бесприданнице, чем подчеркиваются отсутствие привязанности к плотскому миру, духовная нищета, позволяющая герою войти в Небесное Царство: «В прогал небес, студень, голубой / Душа, как бесприданница, стремится».

«Но одновременно, — как пишет Лихачев, — нагота олицетворяет злую волю, бесовство, грех. <...> Следовательно, нагота юродивого опять-таки “двоесмысленна”» (Лихачев; 95). «Двоесмысленность» — вообще принципиальное свойство юродства, чем проясняется предельный смысл парадоксального самоопределения лирического героя: «Чист и грешен, словно первый снег». Да и греховность, как она может быть осмыслена в контексте стихотворения, состоит, собственно, в стремлении к плотскому наслаждению: «Верную махорочку курю <...> Сладковатый дым благодарю». Но «махорочка» осмысляется героем как счастливый Божий подарок, единственная и последняя радость: «Боже мой, из бедных рук Твоих / Как сладка махорочка моя». «Махорочка», собственно, не грех, а Божий дар, и означает полное приятие героем своей трагической судьбы, благодарность Богу за жизнь как априорную радость и — соответственно — смирение. В этом смысле герой — «нищий первозданный человек», то есть ничего не имущий, даже греха, как это свойственно всему, только что сотворенному.

Наконец, бездомная и одинокая судьба, отверженность миром в контексте юродства как христианского подвига связана с идеей подражания Христу. В финале стихотворения «Аллилуйя Исуса» лирический герой, «ничтожный червь перед ло-

зою» (ср. лозу как символ Христа), обращаясь к Богу, соотносит себя с братом Спасителя:

И много я, ничтожный червь
 Перед лозою,
 Смогу, когда упьется чернь
 Твоей слезою.
 Они созреют за века
 И без возврата
 Для искупленья — а пока
 Пошли им брата...

Так, и конец собственной жизни лирический герой проецирует на библейский сюжет распятия: «Стойкую подставляю грудь / Палачу под звон осиный / И закончу крестный путь / В поднебесье над осиной». Однако соотносительность с Христом оценивается сквозь призму самоиронии: «И ты, придурок и позер — / Христосик в робе полосатой». Каторга в своем пределе связывается с идеей страдания как пути спасения, но, ощущая себя только «Христосиком», герой Фролова акцентирует внимание на собственной ничтожности, что говорит о преодолении гордыни: подражание Христу оборачивается пародией, но это пародия на себя, недостойного сравнения со страдающим Спасителем. Тем не менее сама действительность, по Фролову, задает вектор такого соотношения: «Не удивляйся — существо всего лишь / Закланья агнца временный обряд, / Потерянный среди игрищ или сборищ / Юродивый неведомый собрат». «Если жертва — тело Христа, то и тело юродивого — также жертва» (Лихачев; 18), указывающая миру на греховность самого мира.

Итак, архетип юродивого усложняет социальный и онтологический статус лирического героя. При этом его юродство выражается в мнимом безумии, смирении, аскетическом самоунижении, умерщвлении плоти. Всё это оценивается как подражание Христу, как путь спасения через духовную нищету. Однако у героя есть и другая ипостась, соотносимая с юродством. Это

скоморошество, причем обе роли принципиально не разводятся автором, а подчас и смешиваются. Так, уже в приведенных выше строчках из стихотворения «Сограждане не спят в ночи субботней...» лирический герой обращается к собеседнику, называя его «потерянным средь игрищ или сборищ юродивым неведомым собратом». Но ведь юродивый — всегда одиночка, в то время как игрища и сборища — удел скомороха. Приведем еще один контекст:

Не найти золотые ворота,
 Не поймать молодую звезду...
 Проще жить в колпачке обормота
 В шалаше на тенистом пруду,
 Ни о чем загодя не гадая
 По свалившейся в руки звезде,
 За излом бытия полагая
 Легкий дым на вечерней воде.

Колпак — неперемный атрибут шута (в России — аналога скомороха), как *рубаха* — знак юродивого. На шутовскую природу лирического героя указывает и эпитафия из стихотворения А. Блока: «И сидим мы, дурачки...». Однако герой Владимира Фролова ведет себя отнюдь не в традициях скомороха: выбирая одинокое и нищее существование, он больше похож на юродивого, который потому и не гадает о будущем, что «на все есть Божья воля».

В стихотворении «В развалинах ютятся облака...» герой определяет себя как «сомлевшего шута и ясновидца»⁸, со всей очевидностью совмещая две, казалось бы, различные, но в действительности адекватные роли. Называя себя *шутком*, он не просто указывает на причастность себя смеховому миру. Есть в этом и уничижение: в России шуты и скоморохи обычно воспринимались как люди, оставшиеся по Божьей воле недоразвитыми детьми, и — более того — как психически неполно-

⁸ Фролов В. Бездомная судьба // Луч. 2003. № 3–4. С. 44.

ценные (у Фролова: «Здравствуй, Господи, на прогулке / Сумасшедшего дурака — / И остра, как прицел у “тулки”, / И знакома твоя рука»⁹). Такое представление легло в основу современного понимания данного концепта: «...шут гороховый имеет настолько низкий социальный статус, что им пренебрегают, его никто не боится, с ним никто не считается, его никто не воспринимает всерьез»¹⁰. Автохарактеристика «шут» подчеркивает самоуничтожение лирического героя, чем актуализируется «светское» значение слова: шут — синоним ничтожности, незначительности. Но тот же архетип шута как носителя тайного знания обеспечил лирическому герою и противоположную автохарактеристику — *ясновидец*, — указывающую на его пророческий дар. Это позволяет нам свести *шута* и *юродивого* в лирике Фролова как идентичные друг другу в образе лирического героя: низводя себя до унижительной фигуры шута, юродивый преодолевает гордыню. Вот почему ироническое обращение к Богу, столь свойственное лирическому герою (см.: «Здравствуй, Господи, на прогулке...», «Воздух свеж на тюремном дворе...» и др.), не имеет ничего общего со святотатством, поскольку звучит из уст «сумасшедшего дурака», отрицающего свое право на серьезное слово и серьезный поступок и — соответственно — на участие в культуре¹¹. Однако именно этому «сумасшедшему дураку» дано «балагурить в пути» с самим Господом как свидетельство *избранности*:

⁹ Там же.

¹⁰ Мироненко М. В. Шутник как коммуникативная личность: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2005 // 31F.RU: диссертации, авторефераты, дипломные работы. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://31f.ru/dissertation/page,17,162-dissertaciya-shutnik-kak-kommunikativnaya-lichnost.html>

¹¹ Отметим также, что юродство как христианский подвиг, исключаяющий участие подвижника в культуре, предполагало запрет на писательство. Показательно, что тема поэта и поэзии, столь традиционная для лирики, не проявлена в книге Фролова «Дыханье», что, возможно, связана с идентификационным канонам, воспроизводимым героем.

Улыбнулся бы на прощенье,
Коль свидание кратко так,
Дав прощальное разрешение
Не на промысел, на пустяк —

Вдаль брести бездорожьем вольным
И бездомной своей судьбой
С ветерком над прилюдным полем
Балагурить в пути с Тобой¹².

Таким образом, психологическая идентичность героя Фролова определяется его двойной природой, которая задает двойную модель поведения, связанную как с установкой на самоуничтожение, самоотрицание, так и с поиском духовного спасения — Града Божьего. В силу своей смиренной и благодарной души — герой обретает его «здесь», «на нищем и прекрасном свете / в непротивлении своем»:

В полуденной тени при верном винограде
При небе и лозе я сторожем живу
Не для забавы или Христа ради —
За каждый Божий день во сне и наяву.

Покорный не судьбе — цветам и травам, нищий,
Гордыни не боюсь — отправленный в тираж,
Довольствуюсь простой и откровенной пищей,
Освобождая мир сентиментальный ваш.

Возможность такого совмещения в лирике Фролова можно объяснить тем, что юродство и скоморошество представлены у него не как социальные институты, а как модели поведения, в свою очередь обусловленные историческими обстоятельствами. Обратимся к стихотворению «Не в бреду, так в базарном кабацком угаре...», в свою очередь отсылающему — что показательно — к эпохе царствования Ивана Грозного, когда юродство и скоморошество получили распространение на Руси:

¹² Фролов В. Бездомная судьба. С. 44.

Не в бреду, так в базарном кабацком угаре,
 Словно в зеркале, искривленном и мутном, —
 Беззаботно пируют князья и бояре
 В золоченых палатах и времени смутном.

Во главе алкашей меж бутылей, корзинок
 Грозный царь, головой окунувшийся в блюдо —
 Как невинный, впервые упившийся инок,
 К еженощной молитве не в силах проснуться.

Словно скорбью, лицо его водкой налито
 И темнеет — от мудрости или извета...
 Но канкан загибает веселая свита,
 Как пред Страшным судом — окончанием света.

Согласно Б. А. Успенскому, «антиповедение, т. е. обратное, перевернутое, опрокинутое поведение — иными словами, поведение наоборот, — исключительно характерно для культуры Древней Руси»¹³, — а в эпоху Ивана Грозного оно обрело государственные формы и воплотилось в явление опричнины (см. у Фролова: «И опричник с лицом толоконным и медным / Грозно палицей чешет в корявом затылке»). В этом смысле текст Фролова обращен к своего рода историческому факту и представляет собой авторское размышление о трагической судьбе России, удел которой — скоморошествующая и — соответственно — дискредитирующая себя власть: «Мать честная! Россия державная, царской / Властью по ветру пущена и в скоморохи! / И не сыщешь концов пьяной думе боярской, / То о порохе грезящей, то о горохе» (отсылка к известному выражению «шут гороховый», происходящему от особого атрибута шута — погремушки, палочки с привязанным к ней бычьим пузырем, в который насыпали горох). Шутовская природа власти подчеркивает ее ничтожность: дает повод для насмешки, лишает ее серьезного содержания. Обыгрывая дихотомию «ко-

¹³ Успенский Б. А. Анти-поведение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 326.

роль — шут» и обнажая в «пьяной думе боярской» шутовское начало, Фролов выражает свое представление о власти в российском государстве как исторически сложившейся: со времен Ивана Грозного она «пущена в скоморохи», и в этом — трагическая предопределенность (ср. в процитированном выше стихотворении: «В стране беззащитной правители холят обжор, / А лишним скитальцам *шутя* подсыпают отраву / В стаканы и плошки»).

Но строка: «Россия державная, царской / Властью по ветру пущена и в скоморохи!» — может быть понята иначе: как имеющая отношение не к власти, а к народу: возможной реакцией на царское безумие (как антиповедение) становится скоморошество — форма осмеяния и в итоге — отрицания порочной власти. В этом смысле скоморохи были первыми диссидентами, оппозиционерами: их глубоко народное искусство было направлено против «сильных мира сего». Так, в стихотворении Владимира Фролова «Запомнить и забыть вчерашний кавардак...», отсылающем к 1970–80-м гг., упоминается «скомороший дух, / на молодом спирту настоящий, высокий!». Лицедейство участников «веселой пьянки» («И, Боже мой, какой безумец и дурак / не перебил часы — как судовые банки») имеет статус антиповедения как отказа от официальной культуры, отсюда — мотив свободы, обретаемой через приобщение к карнавальному типу поведения:

А мы, свою судьбу доверив небесам,
Умеющим хранить живой, медвяный, хлебный
Свободный вздох земли, тянули — как бальзам —
Спасительный портвейн, грошовый, но целебный.

Речь, конечно, идет об интеллигенции, о «лукулловых пирах на рубеже застоя», о «блажном духе восьмидесятых». Сама приобщенность русской интеллигенции к пирам в духе раблезианства свидетельствует о ее связи с народной культурой. У Фролова интеллигенция и народ не противопоставлены — более того, интеллигенция понимается автором как часть народа:

В двухтысячном, в развалистом кафешантане
 Лысеющие, мы блажной припомним дух
 Восьмидесятых и, подобно пьяной рвани,
 Восплачем и споем — за всех — одно из двух, —

За всех — это, конечно, за интеллигенцию («пусть круг наш нищ и скуден»), но сопоставление с *пьяной рванью* проясняет психологическую идентичность лирического Я у Фролова: это герой-интеллигент и одновременно представитель народа, долг которого — «дохлестать чашу» и «разделить общую участь», «как добрую Францию ветреник Гаргантюа / Любезно делил с обездоленным Пантагрюэлем». Юродствующая и скоморошья душа героя — прежде всего, народная душа, которой отведен трагический удел. *Пущенная в скоморохи* Россия — не только «диссидентствующая», но и униженная: слово «скоморох» в современном употреблении имеет уничижительно-презрительное значение: «И все мы, видно, калики, уроды, / Чтоб задыхаться в воздухе пустом / В объятьях крепких сладкой несвободы, / Очнувшись под калиновым кустом». *Калики*, безусловно, — из одного ряда со скоморохами; *уроды* — и указание на убожество, и древнерусский синоним *юродивого* (см. в этом же стихотворении: «Потерянный средь игрищ или сборищ / *Юродивый* неведомый собрат»). Так, не только герой соотносится с *каликами* и *уродами*, но и «все мы», то есть собственно русский народ с его трагической судьбой. Не случайно в этой связи упоминание *калины*, символа смерти (ср.: к народным сказкам восходит представление о том, что путь в потусторонний мир лежит через *Калинов мост*). Трагическая предопределенность задана русской историей — и со времен Ивана Грозного, и в недавние времена советской власти, с ее жестоким и смертельным началом сквозь соблазн призрачной свободы:

Давно ли по сомнительным бумагам
 Здесь правит Демос, как бухарский хан,
 Да призрак коммунизма с белым стягом
 Лакействует, пугая горожан <...>

...сущее всего лишь
Закланья агнца временный обряд.

«Каторжная» тема в лирике Фролова связана с образом *века-волкодава* Мандельштама. Отсюда — мотив заклания, жертвы, сопряженный с мотивом духовного спасения, обретаемого через страдание: «Мы не волки, а овцами нас нарекли / Пастухи, но пастушеским свистам / Мы не верим и дальше бредем — вопреки... / И скрываемся в небе пречистом». В стихотворении «В болотный северный полон...» с эпиграфом: «Командированный к тачке острожной...» (из Мандельштама) отражена не только народная судьба, но и гибельная судьба русской интеллигенции XX века — не случайна отсылка к поэту, расплатившемуся своей жизнью за сказанное слово: «Уже не светит, не свербит. / И, громохая как калека, / Наш поезд мчится за Ирбит / Во славу сломленного века, / Во глубь сибирских пустырей...».

Трагедия интеллигенции прошлого века, по мысли Фролова, — часть общенародной трагедии, на которую русский человек обречен в силу своей беззащитной души: «Малютка, нищенка, душа — / И ты из перекаточной голи». Лирический герой Фролова и воплощает эту беззащитную русскую душу, которая если где-то и обретает «земное», «материальное» счастье, то разве что «в кутке у тети Липы», где совершается нищий «пир на весь мир» как знак соборного единения:

Слегка подсохший бутерброд
И важный запах пива с воблой...
В пивной потерянный народ,
Сговорчивый и полноводный.
Крутая горечь сигарет.
Мысль широка, неприхотлива —
Бессмертных нет и смертных нет —
Есть пара крупных кружек пива. <...>

Ты вновь калиф, пускай на час,
И пообок — одни калифы!

В статье «После карнавала, или Вечный Веничка» М. Эпштейн назвал пьянство для Ерофеева способом борьбы с гордыней, но это и о «калифах» Фролова: «Вздохмаченный *святой народ / Кругом*, а не пивная пена»). Вот почему ими обретается рай. В стихотворении «Здесь кукушка-вещунья...» народ показан на фоне «райского сада» со своеобразным знаковым центром — винным ларьком: «А любители выпить гурьбою торчат за ларьком, / Милосердные наши, посланцы лихого народа, / Где и я свою грешную душу урву — с пузырьком / По традиции крадучись, выпорхну с черного хода». «Любители выпить» у Фролова — это, конечно, нищие духом, но и не только. Лирический герой не случайно опасается: «вдруг и здесь доверяют бумажкам чернильным одним — / человека живого казенной шельмуют печатью». Это у него патологический страх, связанный с памятью о трагическом «земном» прошлом: «Вдруг урядник рукой палача оборвет мой досуг?». Душа народа — страдающая, а потому и милосердная, смиренная, лишенная гордыни. «Во хмелю» она еще более смягчается и еще более обнаруживается ее «бесплотная», молитвенная природа:

И под руку российскому уму
Предпраздничность безветрия, безвестья,
Безвременья — отчасти потому
Душа хмельная снова не на месте:
В кустах, крестах с молитвой на устах,
Снегах чужих, пустынях раскаленных,
В бегах иль соблазнительных местах,
Не столь родных, насколько отдаленных.

Таким образом, психологическую идентичность лирического героя Владимира Фролова мы определяли в соотнесенности с архетипами юродивого и скомороха, отсылающими к народной культуре, что позволяет говорить о лирическом «я» Фролова как воплощении русской ментальности: сознание героя — это русское национальное сознание, и трагический опыт истории — тоже национальный опыт народа. В этой связи отметим: юродство — исторически национальное явление, возникшее на стыке

народной и официальной культуры. Понятие «народ» у Фролова не отделено от судеб интеллигенции в ее отношениях с эпохой. Смирение, духовность, отказ от материального мира, жертвенность — отличительные черты его лирического героя, которому свойственны и абсолютное принятие мира как Божьей данности, и «воля к жизни», столь характерная для народной среды.

Так поэт Владимир Фролов воплотил в слове свое представление о национальном характере, совмещающем в бытовом поведении юродствующее и скоморошествующее начала; и о противоречивости русского психотипа, воплощением которого, собственно, ощущает он себя и сам как биографический автор.



Серия «Академический час»
Выпуск 3

М. В. Серова, И. С. Кадочникова

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
В ЛИТЕРАТУРЕ УДМУРТИИ

Техническое редактирование, дизайн, верстка *И. Г. Абуговой*

Подписано в печать 16.06.2014
Формат 60 x 84 ¹/₁₆. Усл. п. л. 10,58.

Отпечатано: ИПЦ «Малотиражка».
Адрес: 426060, Удмуртская Республика, г. Ижевск, ул. Энгельса, 164.
Тел.: 8 963 548 51 43, 8 904 317 76 93.
E-mail: malotirazhka@mail.ru



Марина Васильевна СЕРОВА,
доктор филологических наук,
профессор кафедры истории
русской литературы и теории
литературы Удмуртского
государственного университета.
Автор двух монографий и ряда
публикаций по проблемам
поэтики русской литературы
XX века.



Ирина Сергеевна
КАДОЧНИКОВА,
кандидат филологических
наук, заведующая кафедрой
общегуманитарных
и естественнонаучных
дисциплин Восточно-
Европейского института,
автор ряда публикаций
по проблемам русской лирики
XX–XXI вв.



*Серия «Академический час»
адресована специалистам-филологам,
вузовским преподавателям,
аспирантам, магистрантам.
Доступна на сайте
Научной библиотеки Удмуртского
государственного университета
(<http://lib.udsu.ru/>)*