

М. В. Серова, И. С. Кадочникова

Проблема художественной индивидуальности
в литературе Удмуртии

Ижевск, 2016

УДК 821.161.1(470.51)
ББК 83.3(2-664.1)6
С 329

Печатается по решению Ученого совета
ЧОУ ВО «Восточно-Европейский институт»

Рецензенты

А.А. Арзамазов, доктор филологических наук, научный сотрудник Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН, член союза писателей Удмуртской Республики;

Е.А. Подшивалова, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы и теории литературы Удмуртского государственного университета;

Е.К. Созина, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина, заведующая сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН.

Серова М.В., Кадочникова И.С.

С 329 Проблема художественной индивидуальности в литературе Удмуртии. – Ижевск: Шелест, 2016. – 180 с.

ISBN 978-5-906027-40-5

В данном издании предпринята попытка не просто выделить отдельные персоналии в литературном процессе Удмуртии, а наиболее системно и целостно описать художественные миры, репрезентирующие конкретное региональное сознание, при этом затронув ряд актуальных национально-этнических проблем – как в аксиологическом, социокультурном, так и в собственно эстетическом (а именно, жанровом) аспектах.

Издание адресовано специалистам-филологам, учителям литературы и самому широкому кругу читателей, интересующихся культурой родного края.

УДК 821.161.1(470.51)
ББК 83.3(2-664.1)6

ISBN 978-5-906027-40-5

© Серова М.В., 2016
© Кадочникова И.С., 2016
© Издательство «Шелест», 2016

Содержание

От авторов.....	5
Раздел I	
Проблемы «нерусской России» и их отражение в современной поэзии Удмуртии (М.В. Серова, И.С. Кадочникова).....	6
Раздел II	
Литературное краеведение Сергея Жилина (М.В. Серова, И.С. Кадочникова при участии М.С. Подобедова).....	16
Специфика творчества С. Жилина в общем контексте жанра авторской песни (М.В. Серова).....	16
Образ Ижевска в творчестве С. Жилина (И.С. Кадочникова).....	23
Образ Удмуртии в творчестве С. Жилина (М.В. Серова).....	34
Образ России в творчестве С. Жилина (М.В. Серова).....	51
Раздел III	
Человек, культура и время в творчестве Александра Корамыслова.....	65
Художественная целостность книги А. Корамыслова «Песни мудехара» (И.С. Кадочникова).....	65
Новое религиозное сознание в отражении А. Корамыслова (И.С. Кадочникова).....	83
Раздел IV	
Кризис русского национального сознания и трагические судьбы поэтов XXI-го века.....	105
Художественная трансформация русского мифа в творчестве В. Фролова и А. Сомова (И.С. Кадочникова).....	105
Логика нравственно-эстетического перелома в творческой биографии А. Сомова (И.С. Кадочникова).....	117
«Музыка сфер» и «крушение гуманизма» в творчестве А. Сомова (И.С. Кадочникова).....	125
Раздел V	
Формы воплощения индивидуальной психологии в удмуртской женской поэзии.....	137
Специфика символического мышления Татьяны Черновой (М.В. Серова).....	137
Судьба как объект поэтической рефлексии в стихах Аллы Кузнецовой (М.В. Серова).....	150

Раздел VI

Русскоязычная поэзия Удмуртии: проблема исторической перспективы.....	166
Молодежное поэтическое движение в Удмуртии (<i>М.В. Серова</i>).....	166

Раздел VII

Жанр предисловия как способ первичной критической рецепции.....	172
«Из пустоты не прорастает слово»: предисловие к сборнику стихов Игоря Чурбанова «Эклибрис» (Ижевск, 2002) (<i>М.В. Серова</i>).....	172
«Тени великих предков»: предисловие к сборнику стихов Ады Диевой «Очнись, душа!» (Ижевск, 2015) (<i>М.В. Серова</i>).....	174
«Урок гармонии»: предисловие к сборнику стихов Данила Семенова «Стихотворения» (Ижевск, 2016) (<i>И.С. Кадочникова</i>).....	176

От авторов

Данный сборник является продолжением исследовательской темы, начатой в третьем выпуске серии «Академический час» Удмуртского государственного университета, – «Проблема культурно-исторической идентичности в литературе Удмуртии» (Ижевск, 2014), где была предпринята попытка на примере ряда художественных персоналий если не решить, то хотя бы обозначить проблему самоопределения поэзии Удмуртии в национально-этническом, территориальном, культурном, социально-историческом, психологическом дискурсах.

Представляется необходимым и важным развитие данной проблематики путем более подробного описания отдельных художественных систем, наиболее рельефно представляющих феномен творческой индивидуальности, осуществляющей себя в пределах общей русско-удмуртской культурной парадигмы, неизбежно отражающей как социокультурные, так и эстетические тенденции современности.

В сборнике пунктирно намечаются подходы к осмыслению молодежной поэтической культуры Удмуртии, которая сейчас активно заявляет о себе в самых разных художественных форматах, что актуализирует проблему критической рецепции: именно литературная критика в республиканском масштабе являет собой острый дефицит.

Представленными в настоящем издании именами литературный региональный контекст, естественно, не исчерпывается. В дальнейшем предполагается расширение научно-критического диапазона, возможно, за счет привлечения к проблеме более широкого круга исследователей. Однако следует сказать, что пока, к сожалению, это довольно сложно в силу разных объективных и субъективных обстоятельств.

ПРОБЛЕМЫ «НЕРУССКОЙ РОССИИ» И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ УДМУРТИИ

Несмотря на то, что в современных условиях глобализации понятие «национальность» практически вышло из употребления, вытеснившись термином «этническая принадлежность», проблема экстремистских проявлений, обостряющих напряженность между народами многонациональной России, отнюдь не деактуализировалась и стала объектом многочисленных междисциплинарных исследований [4; 11].

Практически все ученые, работающие в этом направлении, видят выход из сложившейся ситуации в воспитании этнической толерантности как основы межнациональных отношений [1; 5; 7; 16; 20]. Например, Н.М. Лебедева под этнической толерантностью понимает «наличие позитивного образа иной культуры при сохранении позитивного восприятия своей собственной» [19, с. 52].

Как отмечает член Комитета Госдумы России по делам национальностей Г.К. Сафаралиев, «россияне пока плохо знают друг друга, однако нет никаких сомнений, что эту проблему можно решить, подключив все ресурсы, в первую очередь информационные и образовательные» [12, с. 36].

Специфика этнического состава Удмуртии, при все его пестром многообразии – татары, украинцы, марийцы, башкиры, азербайджанцы, белорусы, армяне и т.д. (всего по переписи 2002 г. – 109 наименований малых этносов, численность которых зачастую не достигает 1%) – определяется прежде всего наличием русских (60%) и удмуртов (29%) [9].

Несмотря на то, что удмурты в Удмуртии – титульная нация, русские до сих пор представляли здесь этническое большинство.

Само по себе численное преимущество русских, которое вполне справедливо могло бы стать поводом для раздражения со стороны удмуртов, никогда не провоцировало проявления открытой конфронтации в русско-удмуртской среде. При всем самосознании этнической принадлежности русские и удмурты умели сохранять мир и согласие, ориентируясь на принцип толерантности, или терпимости, по отношению друг к другу, хотя, по мнению Т.Р. Душеновой, рассмотревшей данные концепты в удмуртском языке с лингвистической точки зрения, толерантность, или терпимость, подразумевает скрытое осужде-

ние, однако «терпение» – это качество, которое лежит в основе как удмуртской, так и русской ментальности: ср.: «Терпение не лопнет» (удм.) и «Бог терпел и нам велел» (русск.) [6].

Несмотря на то, что удмуртская культура и, в частности, литература переживала длительный период самоопределения, обусловленный объективными историко-культурными обстоятельствами, начиная с 1970-х годов к 2000-м годам [3] она достигла своего расцвета. Сегодня есть все основания говорить об удмуртском культурном Ренессансе.

Большую роль в этом процессе сыграл этнофутуризм, который, по мнению В.Л. Шибанова, открыл возможность диалога «архаического сознания с современностью» [18, с. 247].

Данное направление представлено именами таких поэтов, как В. Шибанов, С. Матвеев, М. Федотов и др., в творчестве которых отразился интенсивный духовный поиск, связанный с экзистенциальными вопросами личного и общезнаменного сознания: «кто я», «кто мы»:

В небо ночное гляжу, ожидая
Вести хорошей напрасно.
Я себе сам надоел, вопрошая:
«Кто я, о Боже? Не ясно...»
(М. Федотов [10, с. 188])

Все сошлось и смешалось в таинственном сне,
словно в тысячелетнем тумане,
и заглавный вопрос пробудило во мне:
кто же все-таки мы, бесермяне?
(М. Федотов [10, с. 172])

Длинноногий –
макушкой в тучах,
но стопами приклеен к земле, –
кто я? Муж из когорты могучих?
Или просто мужик при весле?
(С. Матвеев [10, с. 231])

Преобладание вопросительных конструкций в целом отличает этнофутуристическую поэтику.

Победа «Бурановских бабушек» на «Евровидении-2013», престижные международные премии группы «Silent Woo

Google», популярность музыкального проекта «Птица Тылобурдо» и т.п. для современной удмуртской молодежи как будто дезактуализировали данную онтологическую проблематику. Сегодня удмурты ощущают себя «суперэтносом» (см. популярный в интернете видеоклип на текст Б. Анфиногенова «Суперудмурты»):

Выходи из засиженной юрты.
Кто бы что ни говорил, мы суперудмурты.

При этом страх перед утратой этнической идентичности не преодолен удмуртским народом, а для тех его представителей, которые опять же в силу определенных историко-культурных обстоятельств не знают родного языка, именно языковая проблема представляет глубоко личную трагедию:

Мне плохо.
Я душу засунул в пакет
И пошел в магазин.
Бездушный и русскоязычный udmurtский поэт,
Я шел по грязи.
Я видел армян и грузин.
Я – русскоязычный udmurtский поэт
<...>
Tone, kalyke, возрождать kaono,
(Тебя, мой народ, нужно возрождать)
Все это прекрасно, блин, но...
Но я сам не владею родным языком,
Я его не впитал с молоком,
Udmurtjos.com, udmurtjos.com... [2, с. 265-266]

Неслучайно процитированный выше Богдан Анфиногенов, которому пришлось изучить родной язык по словарю, считает своей главной поэтической и гражданской задачей открыть удмуртское так называемым обрусевшим удмуртам, создавая свои тексты на двух, а иногда и на трех языках, подключая английский. Он объясняет это так: «Русско-удмуртские стихи были рассчитаны на таких, как я, обрусевших удмуртских детей – чтобы они почувствовали себя частью удмуртского народа, поняли, что удмуртское может быть современным и модным, как любая культура» [17].

После распада СССР рухнул формировавшийся на протяжении трех столетий русской истории и культуры миф о Великой России, вследствие чего обесценилась утверждаемая русской религиозной философией идея о мессианском предназначении русского народа [13]. Все чаще не только усилиями западной пропаганды, но и на уровне открытой региональной этнической рефлексии стали актуализироваться рудименты другого мифа о России как о «тюрьме народов», который еще в начале прошлого века, естественно, в интересах своей идеологической революционной программы стремился развенчать В.И. Ленин [8]. О необходимости укрепления российской национальной идентичности как противодействия радикальному национализму, обусловившему проблему русского в России, совсем недавно говорил философ А.Г. Ткаченко [15].

Горькая ирония по поводу фальсификации позитивных советских ценностей, главной из которых была идея национального единства, звучит в «Воспоминании о Грузии» М. Зиминной:

Закроешь глаза – и окажешься в городе Мцхета.
 Какое вокруг раскаленное южное лето!
 Какой романтический повсюду царит антураж!
 Какой экзотичный у нас пред глазами пейзаж!

Какое веселое солнце над нами ликует!
 Страна «ССР», как ни странно, еще существует.
 И горная речка по камушкам резво журчит...
 И «дружба народов» на полном серьезе звучит
 [10, с. 14].

При этом национальная трагедия утраты «большой» родины «компенсируется» ощущением причастности к так называемой «малой родине», то есть Удмуртии:

Здесь прошлое опять разворошу я –
 Исчезла с карты целая страна...
 У нас отняли Родину большую –
 Осталась только малая одна.

Вот эта уходящая натура,
 Перед которой вечно мы в долгу,
 Вот эта черно-белая гравюра –
 Деревья, утонувшие в снегу.

(М. Зимина [10, с. 18])

Здесь не случайно представлена картина удмуртской провинции, где межэтнические конфликты никогда ни на каком уровне себя не проявляли, поскольку в Удмуртии проблема этнического самоутверждения не проблема народа, а проблема интеллигенции:

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!
Этот радостный на удивленье,
В красный ситец обряженный мир.

Было небо, как стеклышко, чистым,
И смотрела я женщинам вслед,
На которых звенели мониста
Из серебряных царских монет.

(М. Зими́на [10, с. 13-14])

Однако проявление русской национальной депрессии, связанной с ощущением потери себя не только во времени, но и в пространстве, присутствует в поэзии Удмуртии, в частности, в лирике В. Фролова:

Гляну вдаль – ни хрена не пойму.
В душу свистну – ни дна, ни покоя.
Ветерок одинок по уму
Да винишко полусухое,
Да великая Кама-река,
Простоватая, словно тальянка,
Или беженка-Малика –
Персияночка-персиянка [10, с. 52]

Психологические результаты этой потери проявляют себя в духовной дезориентации, тревоге, эскапизме:

Еще позавчера шумел камыш,
 Сейчас в печи трещит, искрит и рвется,
 Но греет – не декабрьская ли тишь
 Свободой долгожданною зовется?
 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.
 (В. Фролов [10, с. 52])

Отчужденность не только от себя, но и от других становится причиной так называемого «русского беспамятства», которое зафиксировано в навязанном русским их национальном стереотипе – «Иваны, родства не помнящие»:

Что могу поведать о других,
 Коли и себя не помню я...
 (В. Фролов [10, с. 63])

Разрыв отдельного человека с личным прошлым обрекает всю нацию на отсутствие будущего:

И когда отправлюсь на покой
 В кепочке, надетой набекрень,
 Дай мне силы слабою рукой
 Не цепляться за грядущий день.
 (В. Фролов [10, с. 63])

С культурно-исторической точки зрения русская безысходность, русский надрыв и русская боль прогнозируют стихийный протест против национального унижения:

Бурлаки не грозят бечевой...
 Ох, невольная душка-свобода!
 Ах, дымок горьковат кочевой!
 Ух ты, матерный трепет народа!
 И дубинушка ты не моя,

Просвистел я тебя и прошляпил...
 Ухнем, щедрости не отмоля,
 Эх ты, Федор Иваныч Шалапин.
 (В. Фролов [10, с. 53])

И, конечно, в этом протесте проявляется вполне предсказуемая пресловутая «русская агрессия», в полной мере выплеснувшаяся в поэзии позднего А. Сомова:

Мы еще дадим говна, угля и газа,
 Мы еще послужим родине-стране,
 Что стоит, качаясь, пьяная зараза,
 В православном ветхом шушуне [14].

Поздние стихи А. Сомова – это, конечно, крайнее проявление социального радикализма, обусловленного национальным саморазочарованием.

Однако даже в элегических стихах С. Жилина порой всплывают апокалиптические мотивы, конституирующие русский эсхатологический миф, например, в «Осенних размышлениях о потопах»:

Через осенние дожди,
 Через Казань, через Сарапул
 Ты на меня не ворожи,
 Пока еще звезда дрожит,
 Пока я не взошел по трапу,
 Хотя давно готов ковчег,
 Да голубь с вороном в раздоре...
 И я – последний человек
 На стыке всех земных историй.
 <...>
 Через осенние дожди,
 Через Сергач или Калугу
 Ты на меня не ворожи,
 Пока еще звезда дрожит,
 И жизнь моя бежит по кругу.
 Но вот уходит мой ковчег
 Куда-то в сторону Европы...
 И я – последний человек
 Из тех, что жили до потопа [10, с. 48].

Современная русская эсхатология обусловлена крушением еще одного национального мифа – о «великом и могучем» русском языке, выродившемся, по определению поэта, в «беспризорную русскую речь»:

Беспризорная русская речь
 На просторах страны затерялась.
 Остается поэтам лишь малость –
 Хоть частицу ее уберечь.

<...>

И, премудрости книжной учен,
 Я под крышей случайного крова
 Вдруг ловлю стариковское слово,
 Понимая, что сам ни при чем.

Ни при чем, ибо верил другим,
 Тем, кто в радио-, телеэфире
 Рассуждал о России и мире,
 Но не видел такой вот пурги...

(С. Жилин [10, с. 49]).

Об утрате исконно русского языка, уходящего сегодня в небытие вместе с его носителями, скорбит также М. Зимина:

Вместе с бабушкой ушел в небытие ее язык –
 говор вятской деревни позапрошлого века.

– Что на тебе за ремонья?! – это о нашей
 короткополой моде века двадцатого.

Интересно, что бы она сказала о нынешней... [10, с. 18]

Ощущение экзистенциальной пустоты, связанной с «онемением» русского народа, обнаруживается в поэзии В. Шихова:

Когда язык народа моего,
 Не растворяя уст, в моем подобье ходит,
 И дом вечерний пуст, и я забыл его,
 И ничего уже не происходит [10, с. 72].

Однако в стихах данного поэта звучит внушающий надежду социокультурный оптимизм, свидетельствующий о гражданской позиции автора:

Исполнимся. Внесем в свои тетради
И, как Сцевола руку на огне,
Удержим и мелодию Вивальди,
И тайное смятение во сне
Апостолов, забывшихся в печали, –
«Душа скорбит, но будьте же бодрь» –
но мы ведь языка не предавали
и не презрели прошлого дары [10, с. 81-82].

Таким образом, главная проблема «нерусской России» заключается не в отсутствии этнической толерантности, а в недостаточности взаимного интереса к национальным проблемам друг друга двух народов, которые только на первый взгляд различаемы в силу их историко-культурной стадиальности. И это действительно затрудняет возможность осуществления сущностного межкультурного диалога, являющегося самым эффективным способом формирования общегражданской идентичности как гаранта всеобщей духовной стабильности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьева Е.П. Толерантность как культурная универсалия глобализированного мира // Сборник конференций НИЦ Социосфера. 2014. №34. С. 167-169.
2. Анфиногенов Б. Айшет будущего: Кылбуръёс, поэмаос. – Ижкар, 2014. С. 265-266.
3. Арзамазов А.А. Удмуртская поэзия второй половины 1970 – начала 2010-х годов: человек, природа, город. – Ижевск, 2015.
4. Гуськов Д.В. Экстремизм в культуре // Человек в мире культуры. 2012. №4. С. 13-19.
5. Днепров Т.П. Педагогический анализ понятий «национальная толерантность», «этническая толерантность» и «межнациональная толерантность» // Педагогическое образование в России. 2010. №2. С. 88-98.
6. Душенкова Т.Р. Ксенофобия или толерантность удмуртов (на примере концепта «чидан») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. №2 (32): в 2-х ч. Ч. II. С. 79-83.
7. Коваленко Л.Г. Проблема толерантности в современной России // Дневник АШПИ. 2006. №22. С. 130-132.
8. Ленин В.И. О национальной гордости великороссов. – М., 1952.
9. Национальный состав населения Удмуртской Республики // <http://worldgeo.ru/russia/lists/?id=33&code=18>. Дата последнего посещения: 9.04.2016.
10. Никуда этот мир не исчезнет... Поэзия Удмуртии. Избранное. – Ижевск, 2015.
11. Петросян Д.И., Свинцов И.В. Толерантность против национальной нетерпимости в сознании россиян // Дневник АШПИ. 2006. №22. С. 185-189.

12. Сафаралиев Г.К. Объединиться для борьбы с национализмом и ксенофобией // Региональные аспекты социальной политики. 2012. №14. С. 35-40.
13. Соловьев В.С. Три силы. Публичная лекция // Соловьев В.С. Сочинения в 2-х т. Т.1. – М., 1989. С. 19-31.
14. Сомов А. Стихи, рассказы, эссе [Электронный ресурс] // Сетевая словесность // <http://www.netslova.ru/somov/> Дата последнего посещения: 23.03.2016.
15. Ткаченко А.Г. Укрепление российской национальной идентичности как противодействие радикальному национализму // Вестник экономической безопасности. 2015. №6. С. 70-74.
16. Тучина О.Р. Толерантность и этнокультурная идентичность: субъектно-бытийный подход // Социосфера. 2013. №4-1. С. 164-167.
17. Удмуртский поэт Богдан Анфиногенов: «Людей нужно увлечь чужой культурой» // Финно-угорская газета // <http://fugazeta.ru/udmurtskij-poet-bogdan-anfinogenov-lyudej-nuzhno-uvlech-chuzhoj-kulturoj>. Дата последнего посещения: 09.04.2016.
18. Шибанов В.Л. Современность и этнофутуризм // Движение эпохи - движение литературы: Удмуртская литература XX века. – Ижевск, 2005.
19. Формирование толерантности личности в полиэтнической образовательной среде: учебное пособие. – М., 2004.
20. Юдина О.И. Аксиологический аспект этнической толерантности // Современные проблемы науки и образования. 2014. №4. С. 18-26.

ЛИТЕРАТУРНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ СЕРГЕЯ ЖИЛИНА*

Специфика творчества С. Жилина в общем контексте жанра авторской песни

Сергей Жилин – известная, даже, можно сказать, культовая персона в ижевском культурном пространстве. По образованию филолог, по призванию – историк, он органично соединяет две области интересующего его знания в своем песенно-поэтическом творчестве.

В 1970-е годы Жилин начал упражняться в исполнении своих стихов под гитару в Клубе самодеятельной песни, или КСП, как тогда говорили, под руководством Сергея Гулина – автора популярной в свое время песни «В городе Ижевске нет большой реки...». Жилин до сих пор считает Гулина своим наставником, хотя сейчас весьма скептически относится к понятию «самодеятельная песня». И.А. Соколова в монографии «Авторская песня: от фольклора к поэзии» пишет: «однако досадно, что даже в обстоятельных, достаточно глубоких исследованиях, содержащих верные, доказательные положения, касающиеся жанра, последний по-прежнему продолжает отождествляться с движением КСП. До сих пор существует путаница в употреблении терминов “бардовская”, “авторская”, “самодеятельная”» [12, с.27]. И хотя И.Б. Ничипоров в работе «Авторская песня в русской поэзии 1950-1970-х годов» утверждает, что вопрос о терминологическом объеме понятия авторской песни в изысканиях И.А. Соколовой на сегодняшний день достаточно основательно разработан [9, с.11], нам представляется это не совсем так. Исследование Соколовой не столько теоретично, сколько описательно, о чем, например, свидетельствует подзаголовок раздела «Определения и термины»: «У каждого – своя авторская песня» [12, с 29].

Наше впечатление подтверждает «Википедия», где сказано: «Чёткой и единой терминологической системы, связанной с песенными жанрами, до сих пор не существует. Иногда термины “авторская песня” и “бардовская песня” употребляют как синонимы. Но, например, Владимир Высоцкий категорически не

* Раздел написан при участии М.С. Подобедова, выпускника Института языка и литературы Удмуртского государственного университета (выпуск 2016-го года), которому авторы благодарны за помощь в отборе поэтического материала, за точные и тонкие замечания в интерпретации отдельных текстов, а также за конструктивные идеи в построении общей концепции художественной системы С. Жилина.

любил, чтобы его называли “бардом” или “менестрелем”. Также себя к бардам не причислял Александр Розенбаум. Хроники показывают, что в 1950-х и начале 1960-х годов наиболее употребителен по отношению к жанру был термин “самодетельная песня” – его, в частности, применяли и сами авторы» [16]. Тем не менее, совершенно очевидно, что «авторская песня – одно из магистральных направлений отечественной поэзии второй половины XX в., имеющее свою жанрово-стилевую типологию, логику эволюции и органично интегрированное в общий литературный контекст» [16].

В Ижевске изыскания в области авторской песни и творческих биографий основоположников жанра (В. Высоцкого и А. Галича) связано с интенсивной научной деятельностью Я. И. Кормана [6].

Как было сказано выше, генетически творчество С. Жилина связано с КСП, однако тематический диапазон его песенной лирики гораздо шире и философичнее традиционной для самодетельной песни «романтики дальних дорог». Поэта с гитарой в России обычно называют «бардом». Но опять же, как отмечено, самые значительные представители данного синтетического явления не любили, чтобы их так называли, возможно, потому, что это слово ассоциируется с любовной лирикой европейских трубадуров. Естественно, понятие «авторская песня» наиболее полно отражает суть жанра, органично связанного и с музыкой, и с театром, так как концерт – это своего рода спектакль, где личность автора отождествляется с личностью исполнителя-актера, и в большей степени с поэзией, где слово выполняет основную жанрообразующую роль. Именно поэтому С. Жилин интересует нас прежде всего как поэт, как создатель «городского текста», в основе которого лежит образ Ижевска, как создатель «провинциального текста», где воссоздается духовное пространство Удмуртии, вписанное в контекст общероссийской проблематики.

Понятие «городской текст» вошло в литературоведение «с легкой руки» В.Н. Топорова [13], который описал семантику и структуру «петербургского текста» русской литературы: «Петербургский текст» представляет собой «не просто усиливающее эффект зеркало города, но устройство, с помощью которого и совершается переход *a realibus ad realiora*, переосуществление материальной реальности в духовные ценности». Петербургский текст – это «цельно-единство», охватывающее круг лите-

ратурных текстов о Петербурге, объединенных некими общими семантическими и структурными признаками, важнейшим из которых, по мнению В.Н. Топорова, является «монолитность максимальной смысловой установки (идеи)», которую он определяет как «путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а зло и зло торжествуют над истиной и добром» [13, с. 27]. Здесь важно подчеркнуть, что истоком идеи (феномена) города Петербурга и соответствующей смысловой установки Петербургского текста выступает петербургское городское сознание, аккумулирующее через восприятие города его высший духовный смысл.

Н.Е.Шмидт рассматривает городской текст как комплекс образов, мотивов, сюжетов и т. п., который воплощает авторскую модель городского бытия.

Л. Флейшман отмечает, что явление «городского текста» связано с двойной природой города «как изображения и реальности одновременно» [14, с. 252]. Очевидно, что сложность подхода к структурированию единого термина «городской текст» заключается в его амбивалентной природе, предполагающей взаимопроникновение категорий культуры (город) и литературы (текст). В то же время мы полагаем, что в связи с возрастающим вниманием в науке к проблемам исследования городских текстов, с одной стороны, и понятийной неопределенностью городского текста, – с другой, назрела необходимость в определении городского текста как литературоведческого понятия.

Далее по разработанной В.Н. Топоровым модели стали реконструироваться и другие так называемые «локальные тексты». Например, Н.Е. Меднис описала «венетский текст» русской литературы [7]. В.В. Абашев ввел в литературу понятие «пермского текста» [1]. В.А. Викторовичу принадлежит термин «коломненский текст» [3]. М.В. Серова к творчеству В.Шихова попыталась применить определение «ижевский текст» [11, с. 148-149].

Конечно, в «городских текстах» большую роль играет топонимика, гидронимы, ономастика, популярные объекты ландшафта (памятники, фонтаны и т.п.), а также городские легенды, истории, что в совокупности создает мифопоэтическую ауру. Сразу скажем, что в стихах Жилина определяющую роль играет не столько мифопоэтика, сколько историко-культурный факт как импульс для художественно-философской рефлексии.

Следует отметить, что понятие «городского текста» соотносимо с понятием «провинциального текста», хотя и не тождественно.

венно ему. У В.А. Викторovichа мы встречаем тезис, в котором предлагается понимание соотношенности «провинциального текста» с его художественными «столичными» перводелами: «провинциальный текст как калейдоскоп малых текстов, окружающих “петербургский” и “московский” тексты» [3, с. 71].

Если для «городских текстов» поэзии Удмуртии важную роль играет оппозиция «город / деревня», то «знаком провинциального текста может быть актуализация оппозиции “столица / провинция”, весьма характерная для русской литературы» [4, с. 71]. Также, по утверждению Доманского, «наряду с оппозицией “столица / провинция” важную роль играет и оппозиция “русская провинция / остальной мир”, где провинция выступает знаком России» [4, с. 71].

О роли топонимики в «провинциальном тексте» вновь выскажемся словами Доманского: «Основным критерием отграничения “провинциального текста” является, на взгляд Ю.В. Доманского, наличие провинциального топонима. В русской литературе встречаются провинциальные топонимы:

- реально-географические;
- вымышленные;
- зашифрованные.

Функционирование же провинциального топонима сводится к двум основным принципам: провинциальный топоним выступает в оппозиции к топониму столичному (или иностранному) или функционирует вне этой оппозиции» [4, с.72]. Итак, повышенная функциональность топонимических образов – еще один показатель «родства» «городского» и «провинциального» текстов.

Само по себе понятие «провинция» в истории отечественной культуры и особенно в современном социокультурном контексте ценностно неоднозначно. С одной стороны, это может быть русская усадебная идиллия: («Течет река неспешно по долине, / Многооконный на пригорке дом. / А мы живем, как при Екатерине: / Молебны служим, урожая ждем» [2, с.141]). С другой стороны, это пошлое и убогое захолустье (см. например, «Уездное» Е. Замятина или «Мелкий бес» Ф. Сологуба).

«При всех негативных эмоциональных коннотациях понятия “провинция” в массовом сознании за провинцией закрепилось представление как о цементирующей константе отечественной мысли. Провинция потенциальна в духовном и культурных смыслах»[5, с. 7].

Подобную мысль выражает Н. Осипова, которая «понимает провинциальный текст как определенную осмысленную топонимическую данность, которую можно исследовать в рамках семиотического подхода, т.е. текст в данном случае – это метафора культуры (культурной ценности)» [10, с. 35]. Эта же исследовательница указывает на относительность понятия «провинциальное»: «Любой локальный текст есть в известном смысле “провинциальный”, и любой провинциальный текст может приобрести столичный статус при простом переносе столицы из города в город» [10, с. 35].

Характерная для поэзии Удмуртии оппозиция «город / деревня» в общероссийском «провинциальном» дискурсе, особенно проявленном в рефлексии современной рок-культуры, сохраняя свою семантику, трансформируется в другую оппозицию, выделенную Неждановой: «оппозиция “столица / провинция” свидетельствуют о восприятии мира как единства и противостояния социального и естественного» [8, с.17].

Итак, исследуя «локальные» («городской», «провинциальный» тексты) русской литературы, В.В. Абашев указывает на следующие его особенности: «локальный текст оказывается живой и действенной инстанцией, организующей отношения человека и среды его обитания; его символические ресурсы включаются в процесс самоидентификации. Поэтому осознанное отношение к месту жизни становится актуальной задачей духовного творчества, особенно в современной России, пережившей крах символических структур советского геопространства. Провинция может осознавать свою инаковость как ценность и даже противопоставлять себя столице, но субъектом противопоставления обычно оказывается не все нестоличное пространство целиком, а лишь отдельные его части – регионы» [1, с.201].

Для нашей работы весьма ценной представляется мысль М. Эпштейна, который в лучших традициях русской философии и культуры понимает «провинциальность» как сущность русской ментальности – как в духовном измерении, так и глобальном государственном масштабе: «идея провинциальности является органичной для России. В самом ядре российской культуры жила воля к тому, чтобы постоянно выделять и выбрасывать центр в некую противоположность себе, оставаясь до конца и по сути глубоко провинциальной» [15, с.28].

Еще И.А. Бунин в своей известной повести «Деревня» выразил это понимание национальной специфики России, развернув мысль о том, что «вся Россия – деревня».

Сам Сергей Жилин разнообразие своих научно-эстетических интересов определил как «литературное краеведение». Мы выделили три главных художественного образа, на которых базируется поэтическая система автора, его личная философия, выходящая за тематические пределы самодеятельного творчества и органично вписывающая поэта в жанр авторской песни, который благодаря опыту А. Галича, Б. Окуджавы, В. Высоцкого сейчас вполне справедливо относят к «большой литературе» XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев, В.В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX в. – Пермь: ПГУ, 2000.
2. Ахматова А. Собр.соч.: в 2 т. Т.1 – М.: Цитадель, 1996.
3. Викторovich В.А. Коломенский текст русской литературы: к определению понятия // Коломна и Коломенская земля: история и культура: Сборник статей. – Коломна: Лига, 2009.
4. Доманский, Ю. «Провинциальный текст» ленинградской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Тверской государственный университет, 1998. – Вып.1.
5. Дырдин А.А. Духовная жизнь России: провинциальное измерение // Духовная жизнь провинции. Образы, символы, картины мира. Материалы Всероссийской научной конференции. – Ульяновск, 2004. – С. 4-7.
6. Корман Я.И. Владимир Высоцкий: Ключ к подтексту. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006; Корман Я.И. Высоцкий и Галич. – М. – Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2007; Михаил Аронов (псев.) Александр Галич / Михаил Аронов. – М. – Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2010.
7. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. – Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 1999.
8. Нежданова, Н.К. Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 2000.
9. Ничипоров И.Б. Авторская песня в русской поэзии 1950-1970-х гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. – М.: МАКС Пресс, 2006.
10. Осипова Н. Вятский провинциальный текст в культурном контексте // Бинобль, 2002. – №16.
11. Серова М.В. Мифопоэтическое и социально-историческое в художественном мышлении В.Шихова // Серова М.В., Кадочникова И.С. Проблема культурно-исторической идентичности в литературе Удмуртии. – Ижевск, 2014.. (Академический час. Вып.3).

12. Соколова И.А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. – М.: Благотворит. фонд Владимира Высоцкого, 2002.
13. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб., 2003.
14. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. – Мюнхен, 1981.
15. Эпштейн М. Бог деталей. Эссеистика 1977-1988. – М.: Издание Р. Элинина, 1998.
16. <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

Образ Ижевска в творчестве Сергея Жилина

Тема города в художественной литературе давно уже обрела статус «вечной». В эстетике XXI-го века она является одной из центральных, что мотивировано, прежде всего, урбанистическим характером современной эпохи. «География городов, отраженных в словесном творчестве, постоянно расширяется (речь идет о России). Официальная и культурная столицы – Москва и Санкт-Петербург – в силу централизованности страны, художественной традиции остаются главными *genius loci* русской литературы и литературоведения, однако интенсивно формируются региональные городские измерения. Екатеринбург, Воронеж, Калининград, Пермь, Казань, другие города обрастают текстами, авторскими восприятиями» [1, с. 202-203]. Ижевск органично вписывается в этот ряд, о чем свидетельствует современная литература Удмуртии. А. Арзамазов, подробно анализируя городской дискурс в удмуртской поэзии, отмечает, что «Ижевск в ощущениях удмуртских писателей – город-завод, город-тюрьма, город-общечитие, здесь не хватает воздуха, природы, солнца, спокойствия, человеческого тепла, понимания. Это город обманов, миражей, иллюзий, разочарований, внутренних распадов, пустот, предотвратить, заполнить которые, кажется, невозможно» [1, с. 263]. Такая символика вписывается в концепцию городских текстов как «текстов смерти», разработанную, в частности, В.Н. Топоровым и Ю.М. Лотманом. Избранный удмуртскими авторами вектор изображения Ижевска объясняется следующим обстоятельством: город осмысливается в рамках дихотомии «свое – чужое», где «свое» – это естественное, гармоничное деревенское пространство, «чужое» – враждебная человеку искусственная городская среда.

Обращения к образу Ижевска в русскоязычной поэзии Республики менее частотны, чем в удмуртской. Это связано с неким (возможно, бессознательным) стремлением авторов отказаться от региональной проблематики: для них Ижевск соотносится с представлением о периферийном топосе, о провинции, в условиях которой творческая реализация существенно затруднена. Творчество русских поэтов Удмуртии, биографически связанных с Ижевском, как правило, носит внегеографический характер (С. Гулин, Д. Бесогонов, И. Марков, М. Багаутдинов, А. Гоголев, Е. Растягаева), поэтому тексты и обретают современное звучание. Обращения к ижевскому топосу звучат в стихах В. Шихова и Т.

Репиной, которые продолжают традицию изображения города как некрополя, пустого, иллюзорного пространства:

Привет тебе, ижевская хрущоба!
Идущие по Пушкинской тебя
Приветствуют гортанно и особо,
Как в водосточную трубу трубя,
И эхом отзывается утроба [9, с. 45];

И хочется бежать из собственного тела
По Пушкинской пустой до самого предела
Сквозь путаную сеть сияющих теней [8, с. 26].

«Смотрит седой Калашников на ребенка.
вокруг умирают статуи. Выстрелы рвут перепонки»
[6, с. 10].

Иной угол зрения открывается в творчестве Сергея Жилина, сумевшего воссоздать силами художественного слова принципиально иной город.

С. Жилин родился в 1960 г. в Ижевске. Окончил филологический факультет УдГУ. Работал учителем в сельской школе, преподавал в университете, был редактором в издательстве. Является автором трех поэтических сборников («Перед ледоставом» (2001), «Собор на снегу» (2002), «Прощеное воскресенье» (2005)), а также нескольких книг по истории Ижевска, Удмуртии и Прикамья.

Ижевск для лирического героя Жилина связан с рядом универсальных для русского человека мифопоэтических представлений. Он расположен «на семи холмах, как Москва, / среди финских племен, как Питер»:

На семи холмах, как Москва,
Среди финских племен, как Питер,
Город мой не верит в слова,
Так что лишних не говорите.

Здесь над серым лицом пруда
Рыжим чубом дымы взметнулись...
Сосчитайте его года
И всмотритесь в морщины улиц!

Растворится среди веков
То, что мы растеряли сами:
Жалко старых особняков
И наличников с якорями.

Там цветет в палисадах сирень,
И черемуха – повсеместно.
Тротуары скрипят весь день
В деревянных улочках детства.

У него не столичная спесь –
И в домах, и в знакомых лицах,
Город мой не падок на лесть,
Что таится в газетных страницах.

На семи холмах, как Москва,
Среди финских племен, как Питер,
Город мой не верит в слова,
Так что лишних не говорите. [3, с. 38]

Аналогия между Москвой и Ижевском может быть понята по-разному. С одной стороны, указание на общность «географического положения» может быть прочитано как попытка вписать провинциальный город в круг культурологических констант и связать его с сакральным представлением о центре мира, поставить в один ряд с Москвой и – соответственно – с самим Римом, за которым в мировой культуре закреплён статус первого города, простроенного на семи холмах. С другой стороны, автор отсылает к московскому тексту русской культуры, где Москва понимается как воплощение «душевного, семейственного, интимного, патриархального, уютного, “почвенно-реального”, естественного, русского» [7, с. 16] начала. В творчестве Жилина именно таким предстаёт Ижевск, похожий на Петербург лишь своим «финно-угорским лицом». Тем не менее, именно по модели северной столицы России была в свое время построена столица Удмуртии, что и стало для творческой интеллигенции основанием прочитывать «ижевский текст» сквозь призму эсхатологического мифа: «Эсхатологический миф Петербурга – о том, что космос растворяется в хаосе, одолевается им» [7, с. 47]. Жилин отчасти тоже актуализирует эту универсальную проекцию, но при этом его Ижевск несет в себе живую

историю, которая, как палимпсест, проступает на страницах современности: «Сосчитайте его года / И всмотритесь в морщины улиц» [3, с. 39].

Лирический герой Жилина обладает своего рода «двойным зрением». Он показан в момент созерцания современного города – чужого, иллюзорного, вызывающего в душе негативные эмоции:

Что же вымучивать строчки нелестные
В адрес отчизны, с фасада припудренной,
Где во дворах только стены облезлые

И выходит, как будто здесь не жили,
Переулочек чужой [3, с. 42];

Бреду по улице заречной,
Не нужен никому, один [3, с. 38]).

Подлинной, вечной ценностью для лирического героя обладает прошлое, которое непременно поэтизируется и мифологизируется: «Растворится среди веков / То, что мы растеряли сами: / Жалко старых особняков / И наличников с якорями» [3, с. 39]. Воскрешение старого города оказывается возможным при встрече с новым. При этом механизм актуализации воспоминаний следующий: герой созерцает фрагмент городского пространства, вспоминает старую черно-белую фотографию, где этот фрагмент зафиксирован, и разворачивает в сознании сюжеты личной биографии и картины исторического прошлого.

Прежде всего, герой актуализирует воспоминания о собственном детстве, которое пришлось на 60-е гг. Так, импульсом для воспоминания о семье (стихотворения «Семейная фотография», «Запах сдобы от семейного альбома...») становится встреча с «деревянной улочкой детства», изменившейся до неузнаваемости: «Вот это улица моя» [3, с. 37], «Что осталось от бывшего дома? / Улица родная незнакома» [3, с. 38]. Некогда родная, а теперь ставшая незнакомой улица оживляет в сознании героя дорогую память о семейных фотографиях, о матери, и одновременно – оттепельную эпоху шестидесятых, отсюда – символизм “весны”:

Вот это улица моя,
Вся деревянная, заречная.

Смеется женщина беспечная –
Вот это мама. Это – я...

Шестидесятые... Весна.
Семья позирует для фото
На фоне простыни, к воротам
Которая прикреплена.
По моде тех веселых лет
У брюк отогнуты манжеты,
Обуты ноги в сандалеты...
И вот – готов фотопортрет.

Пригласит время нам вихры,
Изменит адрес и прописку,
Закинет далеко иль близко
Из той обманчивой поры.

Мы замороженно глядим
Со снимка прямо в бесконечность...
Бреду по улице заречной,
Не нужен никому, один. [3, с. 37].

Так – посредством воспоминаний, обладающих реальным измерением и позволяющих вновь по-настоящему пережить самое сокровенное – преодолевается одиночество лирического «я». В стихотворении «Улица Свободы» отражена подобная ситуация: оказавшись в центре города («И – свободный, бородатый – / Я стою совсем один» [3, с. 41]), герой спасается от одиночества благодаря ностальгическому воспоминанию о счастливой «соборной» жизни, которая прошла на улице с метафизическим названием: «Мы на улице Свободы / Проживали наши годы – / Там, где разные народы / Поселили в общий дом» [3, с. 40]. Улица Свободы воплощает идиллический хронотоп детства («Вдоволь видели природы» [3, с. 40], «Детства голубые своды» [3, с. 41], «А еще там были марки, / Что дарил сосед-моряк» [3, с. 41]), связывается с идеалами советской эпохи («Все Победой жили гордо, / Хоть прошло немало лет» [3, с.40]). И, несмотря на то трагическое обстоятельство, что время по определению невосвратимо («Даже если с переплатой / Не купить билет обратный» [3, с.41]), художественное слово способно обессмертить события и реалии прошлого, и в этом –

его высокий смысл. У поэтического слова С. Жилина есть своя миссия – воскресить полузабытую эпоху, «доперестроечный» Ижевск, оставшийся только на фотографиях (60-е, 40-е годы, начало XX-го века), собрать его из воспоминаний. Ценность эпохи определяется самой ценностью истории: любая реалья, неся на себе печать времени, хранит дух этого времени. Ижевск (в сущности, молодой город), по мысли Жилина, – город с большой историей («Вечно брести нам с тобой коридорами / Этого древнего, юного города» [3, с. 42]), следы которой стираются по объективным причинам: «Конечно, люди должны жить в современных условиях. Только память наша с каким-то одним временем не связана» [4].

В стихотворении «Алексей Николаевич», посвященном потомственному оружейнику А.Н. Вознесенскому, с которым Жилин был знаком, звучит ностальгия по старому заводскому Ижевску. Метафора города-завода, традиционно трактуемая однозначно негативно (ср. у Т. Репиной: «город, где заводам молятся из соборов» [6, с. 10]), в стихотворении Жилина обретает онтологический смысл: завод – сердце города, с ним связаны страницы минувшей истории, которыми можно гордиться. Теперь, когда «эпохи сгинул след», завод больше похож на памятник, но, как известно, на то и памятники, чтобы напоминать: «Не растут на берегах здесь финики, / А завод – навсегда. / Алексей Николаевич, миленький, / Да куда ж вы, куда?» [3, с. 42]. Импульсом к разговору об оружейном Ижевске становится «встреча» героя с домом А.Н. Вознесенского: «Дом второй от пруда. / Мы с дружкой у него гостевали и / Беседовали иногда» [3, с. 41]. Герой вспоминает об Алексее Николаевиче, о его деревянном доме, где «в комоды крестильные карточки / Еще с древних времен»: не только улицы хранят память о прошлом, но и люди, пока они живы. Рассматривая хранящиеся у Алексея Николаевича дореволюционные фотографии, «лет которым под сто» [3, с.42], лирический герой узнает время по человеческим лицам. Об этих лицах – стихотворение «Фотосалон “Люксь”»:

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

И улыбаются мне господа,
 Дети и мастеровые –

Кто эти люди, девались куда,
Где их дома вековые?

Эти сюртук и кафтан наградной,
Это шитью золотое
Время смахнуло враждебной рукой
Будто все дело в покрое.

Будто закройщик во всем виноват
Или утюжили мало –
Переменились душа и наряд,
И человека не стало.

Дети смеялись и сто лет назад,
Ждали обещанной птички,
Только внезапно привычный уклад
Вспыхнул, как будто от спички.

Однообразна в одежде война,
И вот тогда за подкладом
Самое ценное прячет страна,
Вдруг припадая к прикладам.

Все перемелется, будет мука,
И жернова крутят ветры.
Снова портные творят, а пока
Мы обращаемся к ретро.

Да не изменит нам собственный вкус! –
Жаль никогда не приду я
В фотосалон под названием «Люксь»,
Где старый мастер колдует. [3, с.26].

На черно-белых снимках запечатлена та эпоха, когда город еще назывался «Ижевским заводом». Сказать о минувшем времени, о людях, чьи лица остались только на фотографиях, равнозначно воскрешению прошлого. В этом и заключается сверхзадача Жилина. Так, вспоминая прежние «досоветские» названия улиц (стихотворение «Дед на черно-белой фотокарточке...»), автор с болью говорит о неотвратимости перемен («Все переменялось в нашем городе» [3, с. 29]), о том, как «свое» вдруг становится «чужим». Но, называя

улицы по-старому, он вновь актуализирует прошлое: «Улицей шаггал он Коммунальною – / А была Базарною давно ль? // Тротуаром дед шаггал по Троицкой, / Что давно Советской нарекли» [3, с.29]. Кстати сказать, что С. Жилин истории ижевских улиц посвятил документально-историческое исследование. В 2010 году вышла его книжка-миниатюра на эту тему – «Я иду по городу Ижевску...» [5].

Конечно, автор не был современником «смены веков», и в стихотворении репрезентировано сознание не лирического героя, а «другого» – деда. Если дед-белогвардеец переживает советскую эпоху как «не свое время», то для лирического героя именно с ней связывается память о счастливом детстве. Важно, что для Жилина история, человек, род ценны как таковые. Отсюда – умение переживать любое время как свое, поскольку оно есть часть единой истории. Герой стихотворения «Мальчик, снимающий город...» листает фотоальбом со снимками старого Ижевска («Город – сплошной частный сектор, / В камне лишь центр да завод...» [3, с.36]), соотнося себя с некой общностью («мы»). «Мы» – люди, разделившие одну судьбу – судьбу города, судьбу своей родины – и в 49-м году, и в 60-м: «Щелк – пароходик отчалил, / Щелк – это мы на ходу / В радости или печали / В сорок девятом году» [3, с.36] (строфа звучит рефреном, меняется лишь последняя строка: «В шестидесятом году», «Вспомнить никак не могу»). Задача фотографа – сохранить прошлое на фотографиях. Задача поэта – силой художественного слова воскресить прошлое, собранное из воспоминаний и фотографий. Так и «мальчик, снимающий город», – благодаря поэту – обретает бессмертие.

В творчестве Жилина оживает история XX-го столетия, ее самые трагические и героические сюжеты – Первая мировая война (стихотворение «Тройка по географии»), Гражданская война («Дед служил комиссаром в ижевской ЧК / И мечтал о свободе и братстве» [3, с.29]), Великая Отечественная Война («Ну а я все помню / Сорок первый год» [3, с. 32]). Эти сюжеты разворачиваются на ижевской земле.

Практически все исследователи авторской песни указывали на ее генетическую связь с городским романсом, который еще называют «жестоким романсом». Самый популярный из них, особенно в дореволюционную эпоху был романс про Марусю, которая во всех текстовых вариациях трагически погибает (например, «Маруся отравилась» и т.п.). В одной из своих песен Жилин также обращается к истории Маруси, невыдуманная судьба которой, действительно, трагична. «Маруся посто-

вая» посвящена Анатолию Демьянову, автору повести «Стихия воды» [2], в котором присутствует сюжет о том, как пленные немцы после войны строили в Ижевске самую большую лестницу города, связывающую городскую площадь с набережной. На этой художественно-реалистической основе Жилин написал песенный текст в духе городского и в прямом смысле «жестокого» романа, впечатляющего своим подлинным историческим контекстом:

Выкинет коленца
Наша злая память,
Но о пленных немцах
Хочется сказать мне.

Строить им досталось
Лестницу над прудом.
Лишь поплачут малость
Эльзы да Гертруды.

Баба с пистолетом
Охраняла фрицев.
Над Россией лето,
И хочется умыться.

Сорваны погоны,
Запропали ранцы,
И стирать кальсоны –
Нечего стесняться.

Белокурых бестий
Детские улыбки,
Да у речки Леты
Бережочек зыбкий.

Сохранилась малость
В памяти под спудом:
Все, что нам осталось, –
Лестница над прудом.

Как все это было,
Помнила Маруся.

Где ее могила,
Господи Иисусе?!.

Вот глядит без толку,
Словно птичья стая.
У Маруси сбоку
Кобура пустая.

Не служила в СМЕРШе,
Лагерьей не знала,
Милиционершей
Постовой стояла.

Не смотрела гордо
И, боясь закона,
Свой наган потертый
Оставляла дома.

То смешно, то грустно
У сенного рынка,
Где шпана Марусе
В бок воткнула финку.

Это все случится,
А пока – живая,
Охраняет фрицев
Баба постовая.[3, с.33-34]

Кажется, что настоящий Ижевск для автора целиком остался в минувшем столетии, где-то в самых глубинах XX-го века: «Ну, а город затонул “Титаником” – / До сих пор расходятся круги» [3, с.30]. Но усилиями художественного слова автор поднимает со дна этот затонувший Титаник, воскрешает исчезнувший город: созерцая его современный облик, лирический герой разворачивает в памяти картины прошлого, мысленно снимает «новый слой», обнажая исторический. Именно благодаря умению видеть невидимое герой обретает способность гармоничного восприятия современности. Новый город, хранящий в себе следы минувшего, наполненный воздухом других культурно-исторических измерений, оказывается живым и одухотворенным: его онтологичность обеспечивается жизнью истории:

Вот центр души городской,
По-детски наивно гордящейся
Собора казенным изяществом,
Парящим над самой толпой!

Вот центр – магазины, музей...
Слоняйся по улицам города,
Из летних кафе незадорого
Часами на город глазей.

Вот центр души городской... [3, с.39-40]

Таким образом, лирический герой С. Жилина, так же, как и биографический автор, воспринимает городской хронотоп не в органической взаимосвязи времени и пространства, а сознательно противопоставляет эти две философско-художественные категории с целью преодоления драматизма современного исторического бытия, осуществляя единение с пространством путем формирования обратной временной перспективы жизни, которая для него есть некое подобие «машины времени», открывающей логику причинно-следственных связей прошлого и настоящего. Перспектива будущего в «ижевском тексте» данного автора, к сожалению, фактически никак не обозначена. Однако этот минус-прием, возможно, реализует авторскую религиозную позицию, т.е. веру, надежду, любовь. Именно это триединство обеспечивает прозрачно-элегический эмоциональный тон, который особенно ощущается в музыкальном исполнении автором своих стихов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арзамазов А.А. Удмуртская поэзия второй половины 1970 – начала 2010-х годов: человек, природа, город. – Ижевск, 2015.
2. Демьянов А. Стихия воды // По лунной дорожке. Устинов, 1986.
3. Жилин С. «Беспризорная русская речь...» // Никуда этот мир не исчезнет... Поэзия Удмуртии. Избранное... – Ижевск, 2015. – с. 26-49.
4. Жилин С. Вот такой ширины!... // <http://avi.udm.ru/street/1450>. Дата последнего посещения: 28.11.15.
5. Жилин С. «Я иду по городу Ижевску...». Ижевск, 2010.
6. Репина Т. Монография: Пишет один человек. – Ижевск, 2013.
7. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб., 2003.
8. Шихов В. Блаженство расставаний: Третья книга стихов. – Ижевск, 2010.
9. Шихов В. Руны: Вторая книга стихов. – Ижевск, 2005.

Образ Удмуртии в творчестве Сергея Жилина

Не только Ижевск является объектом художественной рефлексии в поэтическом сознании Сергея Жилина. «Городской текст» в его творчестве органично вписан в более широкий контекст «провинциального текста». Принимая во внимание устные высказывания поэта, произнесенные в частных беседах и на городских мероприятиях, можно предположить, что ощущение так называемой «малой родины», в качестве которой в региональном аспекте выступает Удмуртия, а точнее – удмуртская провинция, спровоцирован не только и не столько профессиональными интересами Жилина (историка и журналиста), сколько человеческим влиянием Маргариты Зиминой – известной камбарской поэтессы, родом из села Грахова. Именно она вывела в поэзии Удмуртии универсальную «формулу родины», на которую, по его собственному признанию, духовно ориентирован Жилин:

Формула родины? – Время, пространство,
любовь...
Дольше всего продержалось, конечно,
пространство...
А с остальным – вековечное тут окаянство:
Стены и кровля прочнее, чем теплая кровь.

Время умчалось, и люди родные ушли.
Что там в остатке? Сплошные березки и ели.
Что же я делаю здесь? Почему, в самом деле,
Так я цепляюсь за этот кусочек земли? [5, с.21]

Маргарите Зиминой Жилин посвятил стихотворение «В маленьком городе», в котором воссоздал не только бытовой колорит провинциального существования, но прежде всего атмосферу так называемой русско-удмуртской глубинки, опровергая при этом целый ряд стереотипов о бездуховности как русского, так и любого другого народа, живущего на территории многонационального региона:

Трудно поэту жить в маленьком городе,
В маленьком городе множество глаз.

Здесь на поленнице снежные бороды,
В маленьком городе все напоказ.

Даже семейные беды и горести
Знают, наверно, в квартире любой.
И обсуждают все местные новости
Запросто – Вера, Надежда, Любовь.

Трудно поэту жить в городе маленьком,
Здесь он со всеми знаком.
Вера, Надежда, Любовь ходят в валенках
И поутру топят дом.

Если захочешь, поставь многоточие,
Только вот кто упрекнет их в грехах?!
Вера, Надежда, Любовь и все прочие
В душах живут и стихах. [3, с. 43]

Несмотря на то, что здесь идет речь о «трудностях» существования поэта в замкнутом пространстве «маленького города», автор текста отвечает на выше сформулированный вопрос адресата о его миссии на «этом кусочке земли», которая состоит в одухотворении пространства, оправдании каждой человеческой жизни, поэтизации любого варианта судьбы, выставленной «напоказ» в бытовом ракурсе, через который поэт проникает в ее бытийственное измерение. Неслучайно «конкретные» имена женщин «в валенках» совпадают с основными онтологическими категориями мироздания.

Жизнь удмуртской провинции, интересующей Жилина прежде всего в духовном аспекте, явлена в его творчестве не только в образе «маленького города», в частности Камбарки, как это было в вышеприведенном тексте, но и в образе села Грахова, которое опять же благодаря просветительским усилиям М. Зиминной обрело статус одного из «поэтических гнезд» Удмуртии. В 2001 году под редакцией Зиминной вышел сборник «Любовь моя, провинция...», переизданный в 2011 году. В сборнике представлено многоголосие граховских малоизвестных поэтов: В. Мурина, В. Колпакова, Т. Данилова, Ю.Бездетного, Е. Яковлевой, Э. Мамаева и др. Эту плеяду составитель в предисловии называет «Провинциальными поэтами, не вознесенными волной...» [6, с. 3-4]. Жилин откликнулся на этот литературный

факт двумя стихотворениями, в первом из которых («Грахово») автор возвел данный топос если не в центр мироздания, то в его «незыблемую скалу» (О.Мандельштам), акрополь – хранилище духовных ценностей:

Видно, вправду мирозданье
Покачнется без него,
А иначе – что ж так манит
Это старое село!

Я историю листаю –
Тянет в омут с головой...
Где же ты, душа живая,
Да и есть ли кто живой?

Нет уже того уезда,
Изменилось все давно.
С кем живет теперь Надежда
Или Вера – все равно...

Но в одном уверен вновь я,
Здесь остались навсегда –
И Любовь, и мать их Софья,
Без которых никуда!

Потому как только мудрым
Открывается любовь...
Двести лет восходит утро
Над селом и будет вновь.

И пускай полынью терпкой
Пахнут местные поля,
Здесь на родословной ветке
Где-то почка есть моя. [3, с. 43-44]

И хотя этот акрополь больше похож на некрополь («Где же ты, душа живая, / Да и есть ли кто живой?»), витальность места навсегда обеспечена духовно-религиозным опытом, содержание которого выражено известной ахматовской формулой: «Для Бога мертвых нет». Для человека, воспринимающего прошлое как «омут» живой памяти («Я историю листаю – / Тянет в омут

с головой...»), кладезь подлинной мудрости, через которую обретается дар любви («Потому как только мудрым / Открывается любовь...»), «терпкий запах полыни» позволяет пропитаться острым ощущением родственной связи с местом, пониманием себя его органическим продолжением: «Здесь на родословной ветке / Где-то почка есть моя». Так, в историко-культурном и религиозном дискурсе реализуется идея связи времен, обеспечивающая всеобщее бессмертие.

Мотив полыни и связанная с ним идея оживления мертвого пространства органично перетекает в стихотворение «Грахово. Правленский сад», где в качестве сквозного образа выступает образ «ветра», навевающего герою живые воспоминания о прошлом:

В этом селе терпко пахнет полынью,
И над рекой полуденный свет.
Прошлого след не отыщется ныне
Там, где тропой ходил много лет.

В старом саду не играет оркестр,
На пяточке не толпится народ.
С прошлым в ладу здесь один только ветер –
Что он еще нам с тобой донесет?

Ветер напомнит минувшего даты,
Прошлого века людей имена.
И отзовется вдруг эхом стократным
Милая сердцу моя сторона.

Слышишь оркестра мотив деревенский –
Что он играет из прожитых лет?
Помнит о многом сад наш Правленский,
Пусть волостного правления нет.

Многого нет, многих нет нынче с нами,
Время уходит водой из прудов.
Помнишь сюда приходили с друзьями? –
Сколько с тех пор миновало годов!..

В старом саду не играет оркестр,
На пяточке не толпится народ.

С прошлым в ладу здесь один только ветер –
Что он еще нам с тобой донесет? [3, с. 44-45]

Естественно, Правленский сад здесь не только реальный объект сельской топографии. Он отсылает нас к образу Эдемского сада, с которым в культуре традиционно связано представление о «потерянном рае».

Восприятие удмуртской провинции в художественном мышлении Жилина не ограничено реальными географическими параметрами. В него органично вписывается так называемая «прикамская глушь» как территориально близкая область, вписанная в масштаб мировой культуры. Об этом два стихотворения об имении художников Сведомских. В данном случае нам потребуется историческая информация о самом имении и о судьбе его хозяев:

«Недалеко от города Чайковский на юге Пермского края располагается родовое гнездо известных художников Александра и Павла Сведомских – уникальная дворянская усадьба, сохранившая атмосферу прошлых лет. Уральская специфика чувствуется в названии села, где располагается дворянское имение – Завода Михайловский. Его, впрочем, здесь нет более полувека, но былой заводской дух незримо ощущается, и отличает местное население от сельских обитателей. Самые известные из владельцев имения – братья-художники Сведомские» [8].

«Имена художников братьев Сведомских – Павла Александровича и Александра Александровича в начале XX века были широко известны как в России, так и за рубежом. О них рассказывали известнейшие энциклопедические издания – словари Брокгауза-Ефрона и братьев Гранат. Репродукции их картин воспроизводили лучшие отечественные журналы.

Полотна братьев-живописцев имеются в Третьяковской галерее, Русском музее Санкт-Петербурга, в музеях Киева и Казани, Кирова и Нижнего Новгорода, Одессы, Омска, Перми, Сарапула и других городов.

Жизнь братьев Сведомских была тесно связана с Сарапулом. Недалеко от нашего города располагалось их родовое поместье – Завод Михайловский. Младший из братьев Сведомских – Павел Александрович – родился в 1849 году в Санкт – Петербурге, в семье титулярного советника, лесничего А.П.Сведомского. После окончания гимназии Павел и Александр учились в Горном корпусе в Санкт-Петербурге. Затем они вместе с матерью

уехали в Германию, где поступили в Дюссельдорфскую Академию художеств. Павел Александрович обучался там по классу исторической и жанровой живописи. Вскоре братья Сведомские перешли в мастерскую известного венгерского художника-реалиста М. Мункачи.

В 1875 г. П.А. Сведомский поселился в Риме, посетив до того Венецию, Милан, Флоренцию, Неаполь. Живя в Италии, он нередко навещал свое родовое имение Михайловский Завод близ Сарапула, где писал местные пейзажи, портреты своих служащих, эскизы и исторические полотна, черпал сюжеты и образы для будущих картин.

Павел Александрович Сведомский был членом Петербургского общества художников, участвовал в академических выставках живописи. Вместе с В.Васнецовым, М.Нестеровым, М.Врубелем он расписывал Владимирский собор в Киеве. Наиболее известные композиции Павла Александровича для этого собора: «Голгофа», «Моление о чаше», «Суд Пилата».

Несколько произведений П.А. Сведомского находятся в фонде Музея истории и культуры Среднего Прикамья. Среди них: «Занавес с видом Михайловского Завода», «Прибой», «Вечер» (этюд), «Казнь Ермака» (эскиз). В Третьяковской галерее находятся картины П.А. Сведомского «Медуза», «Крестьянский двор», «Жакерия»; в Пермской художественной галерее – картины «Две римлянки с бубном и флейтой» и «Москва горит!», посвященная событиям Отечественной войны 1812 года.

П.А. Сведомский скончался 27 августа (8 сентября) 1904 года в Риме» [9].

Об истории этой семьи С. Жилин написал историческое исследование «Тайна рода» [4]. И, как всегда, история у этого поэта органично переплавилась в поэтическую рефлексию, получившую свое воплощение, как уже было сказано выше, в двух стихотворениях – одно из которых – о прошлом – «В имении художников Сведомских», второе – о настоящем – «Пленэр в усадьбе Сведомских».

В имении художников Сведомских

Снова березы надели косынки,
Ветви согрев от зимы.
Но а художников тянет к России
От итальянской земли.

Рим и Венеция всеми воспеты,
Сколько ты их ни пиши!
Тянет художников русское лето
Где-то в прикамской глуши.

В сене и дегте ни сколько не смысля,
Вникнут во все там и тут.
Ладная девка идет с коромыслом,
Сети крестьяне несут.

Лето в разгаре, а телу не жарко –
Смыты усталость и пот.
В Лету впадает речка Камбарка,
Лодка по пруду плывет.

Так бы и жить им до старости самой,
Время зимы позабыв,
Но не Камбаркой не даже Камой
Не уплывешь от судьбы.

Так бы и жить, не жалея, не плача –
Краски и пристальный взгляд,
Только на кладбище римском Тестаччо
Наши художники спят.

Снова березы надели косынки,
Ветви согрев от зимы.
Новых художников тянет к России,
К краскам родимой земли. [3, с. 45-46]

Образ Родины здесь намеренно моделируется набором поэтических стереотипов: «березка», «речка», «ладная девка», «зима / лето», «лодка», «сено». Все это, на первый взгляд, противопоставлено классическому искусству итальянского Возрождения. Однако не оно в данном случае является источником подлинного вдохновения как некий «затертый» материал: «Рим и Венеция всеми воспеты / Сколько ты их ни пиши!». Все-таки причастность пусть даже к мало знакомой аристократам почве («В сене и дегте нисколько не смысля...») дает необходимый художникам импульс для творчества: «Вникнут во все там и тут»).

Упоминаемые в тексте гидронимы («речка Камбарка», Кама) стирают условную грань между Удмуртией, Россией, Европой, воплощая универсальный образ «реки жизни», которая в то же время переживается как «река смерти» – Лета с ее главным мифологическим атрибутом – «лодкой»: «В Лету впадает речка Камбарка / Лодка по пруду плывет». Данный мифопоэтический контекст конституирует главную тему стихотворения – тему судьбы: «Но ни Камбаркой, ни даже ни Камой / Не уплывешь от судьбы». И это не единичная судьба отдельной творческой личности, но и трагическая судьба всей отечественной культуры, так или иначе обреченной покоиться на чужом кладбище: «Так бы и жить, не жалея, не плача – / Краски и пристальный взгляд, / Только на кладбище римском Тестаччо / Наши художники спят». Тем не менее, заслуга Сведомских, волею судьбы оторванных от родимой почвы, состоит в том, что они «распахали» ее, подготовив культурный ландшафт для последующих поколений: «Снова березы надели косынки, / Ветви согрев от зимы. / Новых художников тянет к России, / К краскам родимой земли».

И действительно, в настоящее время усадьба Сведомских – музейный комплекс, культурный центр Прикамья, привлекающий современных художников.

Пленэр в усадьбе Сведомских

Извечно таинство пленэра,
Когда художник слит с природой,
Когда ни школа, ни манера
Уже не делают погоды.

Здесь дом, похожий на корабль,
Два века место обжитое.
И в тридцати верстах Сарапул,
Притихший где-то за рекою.

Мелькнет паром «летучей мышью»,
На переправе нет народу.
Ну, а хозяин просто вышел –
В саду рисует непогоду. [3, с. 46]

Притягательная тайна творческого процесса заключается в слиянии живописца с природой – причем, механизм этого сли-

яния имеет бессознательную, интуитивную природу. Он не обусловлен «ни школой, ни манерой»: он обусловлен энергетикой места («два века место обжитое») и незримым присутствием его «гения», который «просто вышел» для того, чтобы смоделировать «натуру», которая найдет свое отражение в художественных полотнах тех, кто в настоящее время ее воспринимает. «Река», «призрачный паром», «дом-корабль» сливаются в единую мифологему «Летучего голландца», несущую в себе смысл Вечного странствия в «безбрежном океане» культурных смыслов и неумирающих образов.

Центральным «неумирающим образом» в данном случае является образ Хозяина, обладающий демоническим статусом, поскольку творчество, как писал А.Блок в статье «Памяти Врубеля» само по себе демонично [1, с. 339]:

Когда же подступает темень
И тень отбрасывают окна,
Хозяин, сидя в кресле, дремлет,
И на этюдах краски сохнут [3, с. 47]

Демоническая сила искусства состоит в том, что «непогода» в душе художника, обусловленная его чувствительностью к «непогоде» в мироздании, способна предсказывать «непогоду» истории, поэтому пророческие слова Блока о русской революции воспринимаются как комментарий к финалу жилинского стихотворения, которое, только на первый взгляд, кажется очередным идиллическим вариантом русского «усадебного мифа» [2]:

Уже расставили посуду,
И водка пьется под огурчик.
Последний луч скользнет по пруду
И отразится в медных ручках.

На самом деле эта богемная идиллия овеяна ореолом блоковской исторической тревоги. За этим живописным «этюдом» просвечивает другой эмоционально-трагический пейзаж: «...русская революция... перестает восприниматься как полуреальность, и все исторические, экономические и т.п. частичные причины получают свою высшую санкцию [...] Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он перед нами» [1, с. 332]:

Того гляди, в родном народе
 Такая грянет непогода!..
 Когда художники уходят,
 Они сливаются с природой.
 Мелькнет паром «летучей мышью»,
 На переправе нет народу.
 Ну, а хозяин просто вышел –
 В саду рисует непогоду. [3, с. 47]

Тем не менее, страх перед переменчивой «погодой» истории преодолевается лирическим героем Жилина пониманием вечности, воплощенной, с одной стороны, традиционным для русской литературы образом «зимы» как некоего «континентального» климата («Ах, наше северное лето – карикатура русских зим» (А.С. Пушкин)), а, с другой стороны, опять же традиционным для отечественной литературы образом женщины, улыбка которой придает телеологическое тепло «вечной мерзлоте» общероссийской истории. Эта загадочная улыбка в стихотворении С. Жилина «Северянка» аллюзивно отсылает нас к знаменитой тайне улыбке «Моны Лизы», которая до сих пор будоражит воображение искусствоведов всех стран, ибо, считается, что в ней сокрыта не только личная тайна художника, но и выведен некий универсальный закон мироздания:

Вот и опять зима на полгода –
 От ледостава до ледохода.
 Топятся печи с утра в каждой избе.
 Если дорога – значит, ледянка,
 И улыбается мне северянка –
 Так же она улыбалась когда-то тебе.

Зимнее время, снежные будни
 Волосы выбелят, память остудят,
 Только полвека она все приходит сюда.
 Где-то на дальнем, глухом полустанке
 Я засмотрюсь в глаза северянке,
 Не замечая, как мимо проходят года.

Так ли уж важно: Кез или Глазов –
 Все оживает в памяти разом:
 Юность бездомная, голод, нечаянный кров.

Новое время, новые люди,
 Может, и нас потом не осудят.
 Что же грустишь ты полвека в краю родников?!
 [3, с. 47-48].

Весьма характерно, что удмуртские топонимы («Так ли уж важно: Кез или Глазов»), как бы разграничивающие городской и сельский текст удмуртской России, воссоздают на самом деле образ единой истории и единой судьбы, где частное не отделено от общечеловеческого: «Все оживает в памяти разом...». Именно поэтому жизнь конкретного поколения, как всегда, в России «потерянного», не подлежит суду потомков, которым неизбежно предстоит, пусть в других историко-культурных, обстоятельствах ощутить на себе весь трагизм российской истории и его отпечаток на жизни каждого отдельного человека. Однако для этого необходим опыт, смысл которого, по выражению И. Бродского, состоит в том, что «в России нужно жить долго»: «Новое время, новые люди, / Может, и нас потом не осудят...».

Последняя строка отсылает напрямую к творчеству адресата жилинского стихотворения В. К. Семакину, а именно к стихотворению, в котором впервые родилась известная формула, навсегда закрепленная за Удмуртией: «Что же грустишь ты полвека в краю родников?!» – «Удмуртия – родниковый край»:

Ох, как рад я встрече с северянкой
 из краев, где родичи живут,
 где смолу сосновую – соснянкой,
 можжевельник – вересом зовут,

брюкву – калегой, а лужу – лывой, –
 говори мне, бай мне, тараторь!
 Нет, какой я все-таки счастливый!
 Столько в небе вылиняло зорь,

и унес куда-то с иван-чая
 столько пуху ветер-листочкой,
 что уже не думал я, не чаял
 свидеться когда-нибудь с тобой.

Столько лет прошло, что не ревную,
 кто тебя ни балуй, ни милуй,

только помню, словно как вину я, –
нет, как радость! – первый поцелуй.

что там первый! – сотый и бессчетный...
И пускай мы просто лишь друзья,
но, заслыша голос твой залетный,
оклик твой,
невольюно вздрогнул я.

Было – сплыло. Память и жива лишь,
Будь то в тучах просинь – решето.
«Что же ты житье свое не хвалишь?»
«Ну а ты?»
Но это все не то.

Где друзья?
Дымилась их дорога.
Родственники?
Много было слез.
Так, наверно, в сумрачных разлогах
мается под бурей верболоз...

Как-никак, мы выжили – и рады:
свиделись, беседуем вдвоем
и не знаем, надо иль не надо
сожалеть о чем-то о своем...

Возле родникового болотца
рано гаснет желтый первоцвет,
и уж если в жизни разминется
правнук мой с подругой детских лет,

пусть они, взволнованные встречей
и слегка смущенные, как мы,
постоят когда-нибудь под вечер
над рекой, в которой спят сомы.

Соловьи, свисая с каждой ивы,
счастья пожелают – а кому?
«Если нам, то мы и так счастливы», –
с яра им ответят в полутьму.

Так и скажут, выйдя на пригорок,
убежденно,
гордо,
горячо.
И не будет горьких оговорок –
то война, то что-нибудь еще...[7, с. 127-129].

Обилие удмуртских диалектизмов («соснянка», «калега», «лыва» и т.п.) воссоздают языковое пространство удмуртской речи, в котором образ «северянки» однозначно трактуется как образ северной удмуртки, однако так же, как в стихотворении Жилина, его можно понимать как образ многонациональной России, поскольку в культуре образ России всегда ассоциируется с понятием Севера, при чем русская ментальность, как это справедливо отражено в тексте Семакина, отличается национальным оптимизмом, благодаря которому ей удается осуществить себя в условиях неблагоприятной геополитической ситуации, определившей «судьбу и грехи» (Г.П. Федотов) русского народа: «И не будет горьких оговорок – / то война, то что-нибудь еще...».

Метафору «родникового края», прочно, как уже было сказано, закрепленную за Удмуртией, которая на самом деле не только реки, поля, села и деревни, но так же, как и весь Урал, – «опорный край державы», «городская» история которого начинается с Екатерининских заводов, разворачивается в следующем стихотворении Семакина, в котором еще вполне естественно ощущается соцреалистический пафос:

Ельник не ельник,
ковры не ковры –
густ можжевельник
на склоне горы.

С детства близка мне,
светла и звонка,
бьет из под камня
струя родника.

С другом
неполных
семнадцати лет

здесь, если вспомнить,
встречал я рассвет.

Звезды,
почти что касаясь плеча,
падают
в самую кипень ключа,

Звезды, влюбленные
в твой непокой.
Край родниковый,
вот ты какой!

Сталь из мартена
струится, ярка,
стружка, как пена,
кипит у станка.

Рожь и пшеница,
лишь стают снега,
рады разлиться
на тысячи га.

Колос о колос –
равнина поет,
ширится голос
во весь небосвод:

– Сделаешь?
– Сделаю
все, что могу.
Замыслы смелые
зреют в мозгу.

Устали нет
и не будет ни в ком.
Жить на земле –
значит быть родником!

Быть родником,
чтоб сливаться с рекой.

Край родниковый,
вот ты какой! [7, с. 150-152]

Тем не менее, сквозь соцреалистическую парадигму в данном случае просвечивают не очень популярные в то время элементы поэтической натурфилософии, где человек понимается как микрокосм, смоделированный по универсальным законам Природы как Высшего Творца, демиурга Вселенной: «Быть родником, / чтоб сливаться с рекой». «Река» опять же функционирует здесь в качестве некоей универсалии, формирующей мифопоэтический контекст, раздвигающий границы так называемой патриотической лирики. Возможно, повышенная чувствительность к подобного рода философическим нюансам не просто привлекла С. Жилина к творчеству Семакина (60-70-е гг.), но и побудила к личной вариации на эту «заданную» временем тему.

Таким образом, С. Жилин не только как поэт продолжает начатую предшественником тему, но и как историк фиксирует имя автора самой популярной «удмуртской метафоры».

Однако «родниковые», т.е. «живительные» смыслы, связанные с образом Удмуртии, в художественном мышлении С. Жилина переплетаются с эсхатологическим мотивами. И острее всего это ощущается тогда, когда поэт напрямую вписывает судьбу Удмуртии в судьбу России, в настоящее время очередной раз переживающей «минуты роковые». Об этом «Осенние размышления о потопах». Здесь как образ «осени» содержит в себе традиционную семантику «умирания / вымирания», так и образ вселенского потопа придает описываемой ситуации библейский масштаб, расширяя конкретику исторического момента до историософской идеи неизменной повторности мировых катастроф:

Через осенние дожди,
Через Казань, через Сарапул
Ты на меня не ворожи,
Пока еще звезда дрожит,
Пока я не взошел по трапу,
Хотя давно готов ковчег,
Да голубь с вороном в раздоре...
И я – последний человек
На стыке всех земных историй.

И выйдя в тамбур покурить,
 Под тусклой звездочкой вагонной
 Вдруг рвешь связующую нить,
 А небо продолжает лить
 На стол страны огромной.
 Пасьянс из листьев на земле,
 Не разберешься в серой массе:
 Вон там король, а там – валет
 Червовой иль бубновой масти.

Через осенние дожди,
 Через Сергач или Калугу,
 Ты на меня не ворожи,
 Пока еще звезда дрожит,
 И жизнь моя спешит по кругу.
 Но вот уходит мой ковчег
 Куда-то в сторону Европы...
 И я – последний человек
 Из тех, что жили до потопа.

Через осенние дожди...[3, с. 48]

Лейтмотив «через осенние дожди...» отражает мысль о том, что страна, несмотря на все признаки исторического и культурного небытия, способна пройти «через» все выпавшие на ее многострадальную долю испытания, если в ней останется хоть один «последний человек» – поэт, носитель культурной памяти, даже если он не вполне уверен в реальности не только своего личного будущего: «Ты на меня не ворожи, / Пока еще звезда дрожит...», но в будущем ускользающей из вида родины, вновь свернувшей с магистрали своего собственного исторического пути: «Но вот уходит мой ковчег / Куда-то в сторону Европы...». Так или иначе, судьба «малой родины» не просто неразрывно связана с судьбой России – это ОДИН удел, от которого поэт не отделяет ни свою жизнь, ни свое творчество, ни свою любовь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Собр. соч.: В 6-ти т. Т.5. – М.: Правда, 1971.
2. Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. – М.: ОГИ. 2003.

3. Жилин С. «Беспризорная русская речь...» // «Никуда этот мир не исчезнет...»: Поэзия Удмуртии: избранное. – Ижевск: Шелест, 2015.
4. Жилин, С. Таинство рода // Моск. комсомолец в Ижевске. – 2003. – № 49. – С. 19.
5. Зимина М. «Я родилась в нерусской России...» // «Никуда этот мир не исчезнет...»: Поэзия Удмуртии: избранное. – Ижевск: Шелест, 2015.
6. «Любовь моя, провинция...». – Ижевск, 2011.
7. Семакин В. Лирика. В родниковом краю. – М: Московский рабочий, 1965.
8. <http://nashural.ru/Konkursi/nashi-muzei/usadba-svedomskih.htm>. Дата последнего посещения: 15.06.2016.
9. http://sarlib.ru/electronic_library_sarapul_quot/detail.php?ID=183. Дата последнего посещения: 15.06.2016.

Образ России в творчестве Сергея Жилина

Конечно, в творчестве Жилина особое место занимает образ России, историческая судьба которой, ее призрачное настоящее и еще более непонятное будущее провоцируют переживания поэта. Они трансформируются не только в душевную скорбь, но и во вполне реальную физическую боль, без которой, однако, не состоялось бы и творчество, так как Жилин идентифицирует себя именно как *русский* поэт, наследник соответствующей гражданской позиции:

Массируешь грудную клетку: «Как же так?
Еще немного, ну хотя бы годик!»
А сердце отвечает: то – «тик-так»,
То – «ох»! Ну, в общем, колобродит.

Друзья звонят знакомым докторам,
Таблетки, склянки – на столе нет места.
И, кажется, осталось лишь «вчера»,
А будет ли «сегодня» – неизвестно.

Я не прошу у жизни много лет –
Простой постой да у огня согреться...
*Поэт в России лишь тогда поэт,
Когда больное у поэта сердце* [3, с.96].

Не случайно, первая мировая война как глобальная историческая катастрофа, изменившая не только судьбу России, но и всей Европы, – одна из важнейших тем в творчестве Жилина, хотя это совсем не «песенная» тема, но специфика и уникальность художественного подхода автора состоят в том, что он подлинный архивный документ переплавляет в художественный текст, лишь дополняя его своим личным человеческим восприятием и переживанием. Об этом «Тройка по географии» – стихотворение, написанное про реальный дневник реальной гимназистки. В нем поэт узрел не только предзнаменование будущей судьбы конкретной девочки, но знаменитый выстрел в Сараево, с которого все и началось:

Дневнику гимназистки без малого век,
В нем сплошные то «яти», то «еры».

С той поры утекло столько лет, столько рек,
Устарели письмо и примеры.

До сих пор не забыть нам тринадцатый год –
Все теперь познается в сравненье.
У нее сплошь «четыре» и «пять», только вот
За Балканы лишь «три», к сожаленью.

У единственной тройки на целый дневник
Вид случайный, нелепый, понурый.
Но куется в Германии крупповский штык,
И в России твердят: пуля – дура!

Математика – «пять», и Закон Божий – «пять»,
И берет ноты в пении чисто.
Этой девочке судьбы Европы решать,
Но она влюблена в гимназиста.

У мальчишек, известно, о славе мечта,
Все-то видят себя при погонах...
Как начнут по Руси бабы выть – причитать,
Мужиков провожая в вагонах!

В галицийской земле гимназисту лежать –
Вышло время, пропущены сроки.
И всю жизнь ей теперь предстоит вспоминать
Географии злые уроки. [2, с.27-28]

Об истории ижевско-воткинского восстания, завершившегося великим Ледовым походом, т.е. трагическим отступлением белой армии под командованием Каппеля, в котором было много добровольцев из Удмуртии, С. Жилин написал документальную книгу «От Прикамья до Приморья», сразу ставшую библиографической редкостью [5]. Как сказал об этом исследовании сам автор: «И, наверное, “От Прикамья до Приморья” не совсем сборник, это книга публицистических очерков, посвящённых Ижевско-Воткинскому антибольшевистскому восстанию и судьбам ижевцев и воткинцев в гражданской войне».

И опять же история породила художественный текст, который стал гимном русской эмиграции – «Каппель». С песни «Каппель» начинался вечер, посвящённый 90-летию Великого

Сибирского Ледяного похода в Доме «Русское Зарубежье» им. Солженицына:

Как ты судьбу не кори,
В черной тайге ни просвета.
Каппель, солдаты твои
Северным ветром отпеты.

Кана студеной водой
Окроплены и обмыты...
Что ни боец – то герой,
Да имена позабыты.

С волжских святых берегов,
С Камы, Ижа и Тобола
Было несчетно полков –
Все их война измолола.

Бредил всю ночь генерал
И вдруг затих на рассвете.
Он не увидит Байкал,
Даже восхода не встретит.

Гроб деревянный, простой
Грузят солдаты с молитвой.
Только смыкается строй,
И не окончена битва.

В ней победителей нет,
Всех нас Россия помянет.
А над Байкалом рассвет
Кровью, засохшей на ране [2,с. 31].

В данном случае концепция гражданской войны, на первый взгляд, связана с поэтизацией белого движения: «Каппель, солдаты твои / Северным ветром отпеты». «Северный ветер» связан, безусловно, с образом России, которая помянула и поминает «рыцарей войны», погибших в изгнании. Хотя, автор постулирует христианскую позицию о бессмертии всех убиенных, которые «не ведали, что творят»: «В ней победителей нет, / Всех нас Россия помянет». Тем не менее, очевидное сочувствие к добровольчеству,

возможно, связано с его изначальной обреченностью и трагическим самосознанием неизбежного поражения, не отменяющего, однако, готовность сражаться до конца, что диссонирует с эмоциональным строем пролетарской песни, в которой сходная героизация идеи жертвенной гибели была пронизана оптимистической верой в победу. По духу текст Жилина – это белогвардейский романс, отражающий настрой русского добровольчества, суть которого очень точно передается словами М. Цветаевой, автора «Лебединого стана»: «Добровольчество – это добрая воля к смерти».

К этому же жанру можно отнести текст про поручика Жилина. Личность этого поручика Сергей Жилин обнаружил в архивных источниках. К его собственному некоторому разочарованию, поручик оказался не родственником поэта, а всего лишь однофамильцем. Однако это символическое совпадение вдохновило историка на песенный текст:

За поручиком Жилиным семь лет войны,
Сто могил дорогих и два ордена.
У него за спиной половина страны,
А другая пока им не пройдена.

Отшумит Ледяной Сибирский поход,
Не дождется поручика девушка.
Он последний патрон для себя бережет,
Так как знает, надеяться не на что.

В Калифорнии сядет за стол генерал,
В мемуарах припомнит поручика,
А сам Жилин, увы, генералом не стал,
Только не было ротного лучше!

Наша память течет родниковой водой –
Не стесненной ничем, не прирученной.
И боец молодой, и фельдфебель седой
Добрым словом помянут поручика.

Всему время свое – пировать, помирать,
А поручикам – молодость вечная.
Мемуары не им предстоит сочинять,
И поделатъ тут, видимо, нечего!

За метелью вершины холмов не видны,
И дорога пока что не пройдена...
За поручиком Жилиным семь лет войны,
А еще за поручиком Родина [2,с. 3].

Что касается непосредственно семейной трагедии – не столько личной, сколько общечеловеческой, поскольку братоубийственный раскол сказался на истории каждого российского рода, то ей посвящено сразу два текста Жилина, фактически тождественных по содержанию и эмоциональному тону: «Дед на черно-белой фотокарточке...» и «Два деда». Процитируем последнее, поскольку в нем рельефнее выражен не столько биографический, сколько исторический контекст, в который органично вписаны человеческие судьбы, разведенные разным пониманием исторической правды и исторической справедливости, равно далекие от исторической истины:

Замерзают баркасы на камском песке,
И не действует переправа.
Но от красных уходит мой дед налегке,
Покидая тайком берег правый.

И, гранаты нащупывая чеку,
Под ногами не слышит он треска...
Пробирается дед мой тайком к Колчаку –
Далеко – далеко от Ижевска.

Опустел за войну казенный завод,
Когда дед мой второй возвратился.
Он был красный герой, не щадил свой живот
И за счастье народное бился.

Пусть наган привычно сжимает рука,
Но пора за дела уже браться.
Дед служил комиссаром в ижевской ЧК
И мечтал о свободе и братстве.

Ах, два деда моих, вам бы сесть за столом
С пирогами и четвертью браги!..
Две похожих судьбы вдруг под разным углом
Разошлись, превращаясь в зигзаги.

Черной дробью рассыпаны здесь рыбаки,
 Пусть не действует переправа.
 Вот стою я на льду посередине реки –
 А какой у нее берег правый? [2, с. 28-29].

В последнем предложении задан отнюдь не риторический вопрос. На своих выступлениях Жилин обычно рассказывает по этому поводу о том, что один его знакомый сказал: «Надо смотреть по течению, Сергей!». На что Жилин, в свою очередь, недоуменно возразил: «Так река-то замерзла!».

Необратимые последствия не только первой, но и второй мировых войн, последняя из которых стала для России Великой Отечественной, заключаются в том, что почти каждый человек в стране затерялся в неизвестной ему родословной не только потому, что многие пропали без вести, но и потому, что советская идеология сознательно стирала историческую память, обрекая нацию на «сиротство», так как семью и род должно было вытеснить принадлежностью к коллективу – своеобразной «большой социалистической семье». Однако перечисление оставшихся в памяти лирического героя Жилина родных имен моделирует жанровую форму поминальной записки. К сожалению, грамматика прошедшего времени указывает на то, что эта записка «не за здравие», а «за упокой»:

Алексей, Лаврентий, Андриян,
 Ну, а дальше потерялись корни.
 Родословная – сплошной бурьян,
 Дальше предки только иллюзорны.

Не меняли городов и стран,
 По весне бросали в землю зерна.
 Алексей, Лаврентий, Андриян
 За работой пели так задорно!

Не один себе срубили дом,
 Не одну поставили церквушку.
 В праздники шершавая ладонь
 С пенной брагой поднимала кружку.

Не один из них не фарисей,
 В мытарстве не упрекнешь кого-то.

Андрян, Лаврентий, Алексей –
Вам не жизнь, а тяжкая работа.

Собирала урожай война,
Обрекая семьи на разлуку.
Знали – за зимой придет весна,
Верили – еще дождутся внуков.

Возвращались далеко не все,
Не один год вдовы голосили.
Андрян, Лаврентий, Алексей –
Родословная моей России [6, с.88].

Подобного рода прецедент поэтической «заупокойной», в которой выражено не коллективное сознание, а ощущение родственной связи с народом, пережившим общую «семейно-родовую» потерю встречается в стихотворении А.Ахматовой «Победителям»:

Сзади Нарвские были ворота,
Впереди была только смерть...
Так советская шла пехота
Прямо в желтые жерла «Берт».
Вот о вас и напишут книжки:
«Жизнь свою за други своя»,
Незатейливые парнишки –
Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки, -
Внуки, братики, сыновья! [1, с.210].

Сходное с ахматовским мироощущение Жилина, оваянное лично-биографическим переживанием выражено в его следующем тексте:

Затерялась дальняя родня
Веточкою на семейном древе,
С нами не прожившая и дня,
Нами узнаваемая еле.

И, сходясь у родственных могил,
На свое беспамятство не ропщем.
Выясняем, кто кому кем был
В день поминовения усопших.

Сидя у семейного огня,
 Думаю, кто завтра обогреет.
 Затерялась дальняя родня
 Веткою на родословном древе.

Все же кровь родная – не кисель,
 Слышу голос в праздники и будни:
 «Мы с тобой в родстве с Россией всей,
 Было так и дальше так же будет!» [6, с.47]

Надо отметить, что к Жилину как историку обращается большое количество людей, желающих хоть что-то узнать о своей родословной. Как правило, он пытается удовлетворить понятный для него, отнюдь не праздный человеческий интерес к личному прошлому, хотя, признается, что сделать это совсем не просто. Даже свое личное родословное древо он еще не реконструировал полностью. Радостью очередного открытия он поделился с друзьями в социальных сетях: «Всё-таки захватывает дух, когда доводишь свою родословную до 17 века, пусть даже только по двум линиям. Самая ранняя запись по Жилиным нашлась в ландратской переписи 1716 года:

“Во дворе Артемей Минеев 40 лет. У него жена Марья Афонасьева 45, сын Андрей 10, дочь Офросинья 9, после переписи 711-го году дочь Орина году. По переписным книгам 710-го и 711-го годов написано на нем тягла треть ясака”. Но 100 процентов гарантии может дать лишь просмотр материалов самой первой ревизской сказки 1723 года, пока есть лишь 2-я и 3-я ревизии».

Самая актуальная для Жилина тема личной и исторической памяти воплощается в образе кладбища, за которым опять же просматривается образ России в его трагическом аспекте. Не случайно праздник Покрова – день последнего предзимнего поминовения усопших становится сюжетом одного из его стихотворений:

Глины комья не разбить на кладбище –
 Холодомхватило с утреча.
 Этой жизни я пока что рад еще
 С детской простотою мудреца.

Солнце в октябре теплом не жалует –
 Ну да Бог с ним, греемся трудом:

Обновим скамью, оградку ржавую
И внутри порядок наведем.

Инеем подбило землю жесткую,
Жгучей солью раны бередит.
Заморозь, Покров, печаль неброскую,
Что давно живет в моей груди!

Засыпай снежком тропинки узкие,
Волосы покрой мне сединой...
И звенят весь день погосты русские
Непереносимой тишиной [6, с.48].

Для лирического героя важно хотя бы в пределах этого пространства навести порядок («Обновим скамью, оградку ржавую / И внутри порядок наведем»), хотя он прекрасно понимает, что это «нужно не мертвым – это нужно живым»): «этой жизни я пока что рад еще...». Однако эта радость пропитана «неброской печалью», которая все же «жгучей солью раны бередит», поскольку поэт уже почти готов переселиться в вечное «царство мертвых»: «Засыпай снежком тропинки узкие, / Волосы покрой мне сединой...».

Культ кладбища как одного из вариантов образа Родины встречается в одном из самых сильных стихотворений Маргариты Зиминой, которое Жилин откровенно ценит. Не случайно он прочитал его на последнем поэтическом вечере поэтессы (июнь, 2016):

... Сначала – на погост: причина веская:
Уже давно на кладбище родном
Лежит рядком вся улица Советская –
Мой некогда гостеприимный дом.

И бабушки знакомые, и дедушки...
Судьбе согласно или вопреки
Там – правые, тут – левые соседushки,
Мои друзья, мои ученики.

И милые, и донельзя противные –
Иному во хмелю был черт не брат! –
Партийные лежат и беспартийные,
И старые, и юные лежат.

Лежат как жили: семьями и кланами.
 Те ссорились при жизни, те – дрались.
 С любовями безумными и драмами...
 И только тут в согласие ужились.

И слабые и бесконечно стойкие,
 Кто малости любой был в жизни рад...
 Кто войнами добит, кто перестройками.
 К чему им рай? За что, скажите, – ад?

Здесь все мои мечты разбились детские...
 Стою, недоумения полна,
 И плачу по тебе, моя советская,
 Родная, бестолковая страна! [7. с. 20-21]

С темой России в поэзии Жилина связан мотив «босячества», который можно воспринимать многослойно: как специфическую черту русского человека, склонного к скитальчеству, как распространенную в стране безотцовщину, обусловленную целым рядом исторических и социальных обстоятельств, как выражение бесприютной, нищей, бездомной судьбы русского поэта:

Грей, фуфаечка, душу,
 Холодит ветерок...
 Если Бог создал сушу,
 Мы зажжем костерок
 Посредине России,
 Где-нибудь у реки.
 Мы совсем не босые –
 Босяки, босяки.

Нынче в городе пышном,
 А назавтра в глуши –
 Не измеришь аршином,
 Тютчев как-то решил.
 И идут по России,
 Им сидеть не с руки,
 Не пророки - мессии –
 Босяки, босяки.

Сколько верст ни отмашешь,
Тот же путь впереди:
Мимо пашен уставших,
Монастырских твердынь...
В мире этом все просто:
Раз горят маяки,
Значит, рядом ждет остров –
Босяки, босяки.

Пусть лежит Русь загадкой –
Всюду кров, всюду дом,
Но однажды украдкой
Мы на небо уйдем.
Жили не по ранжиру,
И шагают легки
Вдоль по Божьему миру –
Босяки, босяки [6, с.16-17].

Однако этот мотив обладает еще одним важным смысловым нюансом, связанным с православной позицией Жилина. В этом смысле он отражает идею духовного пути как отдельного человека, взыскующего идеал, так и страны в целом, которая, так и не найдя собственной столбовой дороги, продолжает «тропкой окольной шататься»:

Сладко спать под молитвы паломников
В полутемном чреве автобуса,
Ощущать себя веткою тоненькой,
Чтобы к небу тянуться без робости.

Сладко думать о лучшем ночлеге,
О России, несущейся мимо.
А еще – о растаявшем снеге
И о том, кто хранит нас незримо.

Сладко пить в придорожном трактире
Крепкий чай с желтым солнцем лимона.
Как все правильно создано в мире! –
И представить нельзя по-иному.

Надышаться как воздухом этим,
 Как наслушаться музыки неба?
 Сколько лет проживал я на свете,
 А на деле как будто и не был!

Сладко жить мне под куполом синим,
 Родниковой водой причащаться.
 И спешить по дорогам России,
 А не тропкой окольной шататься [3, с.58].

Конечно, эта «окольная тропка» исторически пролегла через разветвленную систему тюрем и лагерей, нарисованную на известной папиросной пачке дешевых, а потому популярных в России папирос «Беломорканал», хотя для заключенных в этой системе и они были порой недоступны, не говоря уже о «приличном» «Казбеке»:

Махорочка, махорка –
 Отчаянный табак.
 И сладостно, и горько
 Пропах тобой барак.

Когда в тайге мы жили,
 Забывши про “Казбек”,
 То все тебя курили –
 И конвоир, и зек.

Я, как в былые годы,
 Отвык от сигарет.
 Вдыхаю дым свободы –
 Махорочный букет.

Россия дышит тяжело,
 Отчизны горек дым –
 Последняя затяжка
 И мертвым, и живым [2 с. 34-35].

Так, трагические перипетии российского бытия неизбежно привели страну к национальной катастрофе, к фактическому умиранию, которое поэт прочувствовал прежде всего на сегодняшнем состоянии некогда «великого и могучего» русского языка, выродившегося в «беспризорную русскую речь»:

Беспризорная русская речь
На просторах страны затерялась.
Остается поэтам лишь –
Хоть частицу ее уберечь

Будет снежную хрупкую сечь,
Опрокидывать ветром потемки.
Кто бы знал, что в родимой сторонке
Так причудлива русская речь!

И, премудрости книжной учен,
Я под крышей случайного крова
Вдруг ловлю стариковское слово,
Понимая, что сам ни при чем.

Ни при чем, ибо верил другим,
Тем, кто в радио-, телеэфире
Рассуждал о России и мире,
Но не видел такой вот пурги,

Не сидел на заваленках изб,
Не крутил самокруток в беседке –
По России на велосипеде
Проезжал как обычный турист.

Словно грозный неведомый лик,
Будто церковь в житейском болотце
Или звезды дневные в колодце –
Зачаруют вдруг русский язык.

Станет ясно, тоскуем по ком –
Колобродим, беснуемся, любим,
Что бы сжатые дрогнули губы, –
Значит, вечно отныне живем [2, с. 49].

Образ «церкви» и неугасающей «дневной звезды» дополняют в данном случае «формулу родины», выведенную, как мы уже писали, в творчестве Зиминной, традиционной для художественного мышления Жилина ценностной триадой – Вера, Надежда, Любовь, определяющей не только поэтический, но и граждан-

ский статус его личности, основанный на неколебимой Вере, которая моделирует самый масштабный вариант образа России:

Белый собор на снегу,
Крест золотой в облаках,
Кремль на крутом берегу
Не позабуду никак.

Словно в других городах
Греть на припеке живот...
Ранние здесь холода
Не замечает народ.

Слушай тревожную весть –
Снова воспой неуют,
Если поэты и здесь
Долго никак не живут.

И не смотри свысока,
Что я забыть не могу
Крест золотой в облаках,
Белый собор на снегу [4, с.11].

В центре данной модели «крест золотой в облаках, белый собор на снегу», соединяющих верх и низ всего мироздания, микрокосмом которого предстает для поэта Родина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. Т.1. – М.: Цитадель, 1996.
2. Жилин С. «Беспорочная русская речь...» // «Никуда этот мир не исчезнет...»: Поэзия Удмуртии: избранное. – Ижевск: Шелест, 2015.
3. Жилин С. Перед Ледоставом. – Ижевск, 2001.
4. Жилин С. Собор на снегу. – Ижевск: Удмуртский университет, 2002.
5. Жилин С.А.. От Прикамья до Приморья. – Ижевск: КнигоГрад, 2008. (К 90-летию Ижевско-Воткинского восстания).
6. Жилин С. Прощеное Вокресенье. – Ижевск: Научная книга. 2005.
7. Зимина М. «Я родилась в нерусской России...» // «Никуда этот мир не исчезнет...»: Поэзия Удмуртии: избранное. – Ижевск: Шелест, 2015.

ЧЕЛОВЕК, КУЛЬТУРА И ВРЕМЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА КОРАМЫСЛОВА

Художественная целостность книги А. Корамыслова «Песни мудехара»

В 2014-м году в Санкт-Петербурге вышла книга Александра Корамыслова «Песни мудехара», которая стала не только важным событием в литературной жизни Удмуртии, но и сразу же оказалась в поле внимания «столичной» критики [1], в очередной раз вписавшей имя автора в контекст российской поэзии¹.

В небольшой заметке Д. Бесогонова, опубликованной еще в 2002-м году в газете «Удмуртская правда», была отмечена специфика бытования поэзии Корамыслова: «В то время как литературная жизнь республики переместилась в клубы и библиотеки, самые талантливые авторы все чаще уходят в Интернет. Это повсеместное явление, характерное не только для Удмуртии <...>. Воткинский поэт Александр Корамыслов... сумел стать одним из литераторов, получивших во “всемирной паутине” долгожданное признание <...>. Для Александра Корамыслова Интернет стал не только рабочим инструментом, но и творческим стимулом» [4, с. 3]. Очевидно, что роль сети в осуществлении современного литературного процесса все-таки отличается от той, которую она выполняла на заре XXI-го века и в самом начале 2000-х, когда, собственно, русский литературный интернет еще только формировался². Для Корамыслова, остро ощущавшего все объективные сложности, связанные с творческой реализацией поэта в провинции, интернет стал той возможностью, которая позволила преодолеть провинциальный модус существования. Егор Наумов так сформулировал причину «ухода» поэта в виртуальную среду: «Что такое поэт в Воткинске – мне понятно. Скорее всего, это человек, выросший на местных культурных традициях, воспевающий природу, заводской быт. Ты же, как в свое время Чайковский, оказался за пределами патриархального городка. Он уехал насовсем и не вернулся. Ты ушел в виртуальную действительность, что можно расценивать как духовную эмиграцию» [15, с. 7]. Корамыслов от-

¹ Стихи А. Корамыслова опубликованы на сайтах «Сетевая словесность» (<http://www.netslova.ru/koramyslov/>), «Новая литературная карта России» (<http://www.litkarta.ru/russia/izhevsk/persons/koramyslov-a/>).

² См. об этом: [2].

реагировал на замечание Наумова следующим образом, объяснив необходимость своей «внутренней эмиграции» оторванностью от большой литературы: «Я думаю, что у каждого творческого человека есть привязка к местности. Но только некоторая. Нормальная лирика может развиваться только в большом культурном и языковом пространстве. В моем городе бумажная литература, в которой идет литературный процесс, просто недоступна – ее нет в книжных магазинах, как впрочем, и в Ижевске. Поэтому я вынужден был обратиться к интернету. А потом понял, что это очень подходящее для меня место» [15, с. 7]. Выбор, сделанный в пользу интернет-пространства, предопределил тот факт, что первая книга Корамыслова вышла сравнительно поздно для столь плодовитого и активно участвующего в литературном процессе автора. Современные поэты, публикующиеся в интернете, часто ограничиваются сетевым форматом, обретая в нем максимум творческой свободы³. Это обстоятельство в свое время прокомментировал С. Корнев: «Интернет как среда – это более естественное местообитание текста, чем печатная книга, намертво связанная с архаично-репрессивной системой книгоиздания» [10]. Тем не менее, по справедливому замечанию С. Костырко, «художественный текст в Сети – это полуфабрикат книги. Все-таки нормальная жизнь художественного текста – на бумаге. Книга предлагает другую психомоторику общения с текстом – проживание текста, а не просто знакомство с его содержанием» [11]. В случае Корамыслова выход печатного текста, ко всему прочему, означивал отказ от коллективных форм поэтической реализации и утверждение индивидуально-авторского начала. Показательно, что поэт включил в состав книги далеко не все стихи, созданные к 2014-му году, отказавшись, в частности, от текстов, жанрово номинированных как «танкетки» и составляющих, между прочим, существенный пласт творчества.

Алексей Верницкий, который, собственно, и ввел термин «танкетка» для обозначения особой стихотворной формы⁴, отметил, что «в массе танкеток в некоторой степени стираются

³ Напрашивается параллель с А. Сомовым., поэтом из г. Сарапула, который тоже сделал выбор в пользу интернет-среды. Показательно также, что в 2015 г. А. Корамыслов создал свой сайт: <http://koramyslov2010.wix.com/poet>

⁴ Танкетка – «это двестише, состоящее из шести слогов, разбитых по строкам по схеме 2+4 или 3+3. В танкетке должно быть не больше пяти слов и не должно быть знаков препинания» [Верницкий]. Пример танкетки:

С кастетом
На кастинг

(А. Корамыслов, цит. по: [6]).

границы между отдельными авторами» [6]. Очевидно, осознавая это свойство нового жанра, Корамыслов оставил танкетки за пределами «Песен». За пределами книги остался, кроме того, целый ряд стихотворений, опубликованных на различных литературных сайтах. Сам факт отбора художественного материала свидетельствует о том, что «Песни мудехара» – это не сборник стихотворений, а именно книга, являющаяся «одним текстом и одним общим смыслом... а не конгломератом текстов и смыслов» [20, с. 125]. Принципиальное свойство этой книги – ее итоговость⁵.

В центре книги – образ лирического героя, который, однако, раскрыт не напрямую, а через символические формы самоопределения⁶. Так, уже название книги отражает одну из таких форм: «Мудехары (букв. – получившие разрешение остаться) – мусульманское население, которое оставалось на территории Пиренейского полуострова, отвоеванной у арабов в ходе Реконквисты. С падением Гранадского эмирата (1492) их стали насильственно обращать в христианство» (прим. Корамыслова [9, с. 34]). Образ мудехара возникает в стихотворении «Трезвый, но не беспощадный...», маркирующем структурный центр книги:

Изучай чужие танцы,
раз борьбе не научился –
как мудехар, получивший
разрешение остаться [9, с. 34].

Мудехар – маска лирического героя, знаменующая психологическую коллизию, связанную со стремлением остаться собой, при своих аксиологических и мировоззренческих установках, сохранить целостность личности, некий внутренний стержень. С другой стороны, метафора «мудехара» отсылает к трагическому психологическому сюжету и символизирует необходимость противостояния объективной реальности, навязывающей новые, изначально чуждые личности ценности. Кроме того, многоуровневый характер метафоры позволяет прочитывать ее

⁵ Ср. с замечанием Н.В. Барковской: «“Итоговые книги” и “последние стихотворения” — понятия относительные, совсем не обязательно это хронологически последние произведения автора» [2].

⁶ О символизме как особенности поэтики Корамыслова говорит критик С. Ивкин: «Александр Корамыслов между образностью и выразительностью выбирает узкую тропу символизма» [8].

и под другим углом зрения: история о насильственном обращении язычников в христиан, проецируясь на биографию лирического героя, раскрывает суть взаимоотношений человека и эпохи в лирике Корамыслова и утверждает принцип «социального детерминизма»: выйти за пределы времени, провозглашающего конкретный тип культуры, невозможно, однако возможно ли, пребывая в данном историческом моменте, удерживаться прилично значимых жизненных смыслах, сохраняя при этом психологическую идентичность? Данный процесс не просто сложный, но и весьма драматичный, поскольку в таком случае личность бросает вызов самой реальности, ее «насилию». Выдержит ли человек такое противостояние, или утрата себя-истинного, уникального и целостного оказывается неизбежной? «Песни» – это высказывания лирического героя, оказавшегося в ситуации выбора между двумя ценностными парадигмами, в самом эпицентре крушения той культуры, с которой он себя идентифицирует. Это одновременно выбор между внутренней жизнью и объективной реальностью, по отношению к которой герой изначально испытывает чувство отчуждения. В стихотворении «Трезвый, но не беспощадный...» этот смысл задается уже в первой строфе, где постулируется невозможность противостояния действительности:

Трезвый, но не беспощадный
Взгляд на то, что происходит.
Как в глубины преисподней –
С верхней лестничной площадки [9, с. 34]

Определение «не беспощадный» утверждает идею смирения с обстоятельствами («то, что происходит»), отказ от активной борьбы с несовершенством мира. «Верхняя лестничная площадка» – метафора внутренней высоты, связанной со стремлением к идеалу: «Было время – мысль парила» [9, с. 34]. Образ парящей мысли сопряжен с представлением о мечте, об устремленности к недостижимому, о внутреннем духовном измерении. Так, герою Корамыслова изначально присуще романтическое мировосприятие. Однако вектор движения героя – иной, чем в романтической традиции: не от антиидеала к идеалу, а наоборот: «но пришлось присесть, очнуться. / Стоит только покачнуться – / И не выдержат перила» [9, с. 34]. Герою остается только одно – «изучать чужие танцы» [9, с. 34], то есть при-

нимать «другое», «чуждое», и в этом состоит его внутренняя, отрефлексированная пассивность («раз борьбе не научился» [9, с. 34]). Он не выдерживает спор со временем, уступая внешним обстоятельствам и утрачивая внутреннюю цельность, свободу и гармоничность: «У кого своя тоска есть, / тот не просит: осчастливьте» [9, с. 34]. Лирический герой стихотворения переживает трагическое, «насильственное» слияние с изначально чуждым ему миром, осознавая при этом бессмысленность даже самой тоски по идеалу.

Н. Бердяев, раскрывая глубоко личностное понимание тоски, отмечает, что «тоска направлена к высшему миру и сопровождается чувством ничтожества, пустоты, тленности этого мира. Тоска обращена к трансцендентному... В тоске есть надежда» [3, с. 46]. Корамыслов говорит о подобной тоске, более того – тоска для его лирического героя становится залогом счастья: тоска по идеалу – это высокая тоска, наполняющая жизнь человека смыслом («тот не просит: осчастливьте» [9, с. 34]). Однако настоящее героя связано с необходимостью принять несовершенное бытие, поскольку удерживаться при романтическом жестко-агрессивном мироотношении в условиях «грубой» и объективной реальности оказывается невозможным: «Но вонючем, грязном лифте / Я на землю опускаюсь» [9, с. 34]. В этой связи обнаруживается еще одно смысловое наполнение метафоры «мудехара»: данная лексема, малознакомая носителям современного русского языка, ассоциируется в их сознании с соответствующим словом, находящимся за пределами литературной нормы (ср. название книги И. Баркова «Лука Мудищев»). В.М. Мокиенко в статье «Русская бранная лексика: цензурное и нецензурное» говорит о специфике восприятия слов, словоформ и словосочетаний, имеющих в своем составе слог, омонимичные тем, которые встречаются в нецензурных выражениях, ссылаясь при этом на мнение профессора Петроградского Богословского института П.П. Мироносицкого, который «в начале века предлагал устранить из языка православного русского богослужения речения и фразы омонимического типа, которые способны “произвести совершенно превратные представления в уме неопытного и несведущего читателя”» [16, с. 50]. Очевидно, название поэтической книги Корамыслова рассчитано именно на такой эффект восприятия, что свидетельствует еще об одном самоопределении.

Слово «мудак», по данным лингвистических словарей, имеет несколько значений: 1) используется в качестве порицающего

или бранного слова: глупый, несообразительный человек; 2) подлый, низкий человек, ничтожество; 3) неприятный человек; 4) то же, что муда, наивный человек, не бывавший втюрьме, растяпа, простофиля, потенциальная жертва.

Корамыслов, судя по всему, актуализирует первое и четвертое значения (последнее – частично, исключая сему «не бывавший в тюрьме»). Его герой, стремясь остаться при дорогих ему личных ценностях и жизненных смыслах, в контексте эпохи оценивается как «глупый, несообразительный, наивный, растяпа, жертва». Весьма прозрачно смысл трагического самоопределения раскрывается во втором стихотворении книги, где обыгрываются контекстуальные антонимы «еж – ехидна» и репрезентируется еще одно символическое самоопределение:

быть хорошо коварным, наглым еще и хитрым,
а не хлебать, как нынче, кровушку нищих щей...
то, что ежу понятно – эх, не понять ехидне.
тут не в числе иголок дело – в числе клещей,

падающих безбожно на спину меж колючек –
не почесаться вволю, выскрести упырей...
то, что ехидне – гибель, нашим – жить-стало-лучше
в грустной энцефалитной жить-веселей-поре [9, с. 6].

Несмотря на то, что лирический герой в стихотворении отсутствует, лирическое «я» находится на периферии, а форму субъектной организации можно определить как «собственно автор» (в терминологии Б.О. Кормана), субстантивированное существительное «нашим» так или иначе подразумевает героя, относящего себя к некоему социальному кругу, с которым он идентифицируется. «Наши» – это «маленькие люди», жертвы времени, не умеющие приспособиться к его нечеловеческим условиям («*быть хорошо коварным, наглым еще и хитрым*»), но сохраняющие при этом человеческое лицо. Так, «ёж» в мифопоэтической картине мира – символ неутомимого труда, добродетели, честности, свободы, новизны⁷. Ехидной «по библей-

⁷ Ср. также с положительным значением образа ежа в других поэтических контекстах Корамылова:

Дали не знал ничего вкуснее морских ежей.
Маресьев не знал ничего вкуснее земных ежей.
Я же не знаю ничего вкуснее небесных ежей.
Ей-же-ей! Ежей небесных,
холодных колючих *снежей*...

И на что мне ваша иглобрюхая фугу?[9, с. 39]

ским представлениям считалась огромная ядовитая змея, укусы которой в большинстве случаев были смертельными. Потому-то **ехидна** и стала символом зла, вреда и гибели. Этим именем называют коварных, злых и безбожных людей. Иисус Христос обращался к фарисеям и саддукеям: “**порождения ехиднины**”, обличая их тем самым как людей злых и нечестивых» [19]. Удел «маленьких людей» Корамыслова – социальное неблагополучие («кровушка нищих шей»), которое, однако, они воспринимают по-христиански смиренно, и каждый новый удар оценивают со стоической позиции «жить-стало-лучше». Отсылая к известному выражению, произнесенному Сталиным накануне массовых репрессий 1935-го года, и, соответственно, содержащему в себе злую иронию, автор отражает весь трагизм, которым наполнено бытие современного человека. Его место в этом мире – последнее. Наивность и жертвенность заложены в героя чуть ли не на генетическом уровне, достались ему еще от советской эпохи. Но от этой же советской эпохи ему достался высокий идеал самозабвенного служения Истине, идеал героического противостояния злу. Этот идеал репрезентирован в начальном стихотворении книги, отсылающем к образу советского разведчика:

Штирлиц идет по коридору – раз,
 Штирлиц идет по коридору – два,
 и за каждым поворотом коридора – мразь,
 высказывающая из темных углов естества <...>

Штирлиц идет по коридору – шесть,
 Штирлиц идет по коридору – семь,
 не ходил бы Штирлиц, да совесть есть,
 не якшался с врагами – да разведчик есмь [9, с. 5].

Совесть и чувство долга – вот нравственный выбор героя, который стремится спасти эпоху от всего нечистого и неонтологичного, – героя, обращенного лицом к новому миру. Сергей Кружков в предисловии к книге Корамыслова называет поэта «предтечей грядущего человечества, имеющего поплыть на новом корабле в новом океане, под новым небом, в виду новой земли» [12, с. 4]. Штирлиц – маска лирического «я», взыскующего «новой земли». Не случайно автор, подчеркивая эту идентификацию, использует древнерусскую форму «есмь» (1 л. ед. ч. наст. вр. от глагола «быти») вместо «есть», нарушая при

этом грамматическую норму. Безусловно, строка *«не якишался с врагами – да разведчик есмь»* может быть воспринята как слово самого лирического героя, хотя и не оформленное как прямая речь (что, однако, не вписывается в «пунктуационную» логику Корамыслова: в стихотворении расставлены все знаки препинания). С другой стороны, текст можно рассмотреть как слово героя о себе, произносимое как от третьего, так и от первого лица. Такая особенность характерна, например, для поэзии А. Кушнера, в которой, по замечанию Д. С. Лихачева, «как будто совсем нет лирического героя. Пишет он не от лица вымышленного персонажа и даже не всегда от своего имени. В одном и том же стихотворении он говорит о себе то в первом лице единственного числа, то в первом лице множественного, то во втором и третьем лице единственного числа» [14, с. 7]. Штирлиц – еще одна автопроекция героя, смотрящего на себя словно со стороны. С.Н. Бройтман, говоря о лирике XIX-XX вв., отмечает, что в ней «все более возрастает – и количественно, и качественно – роль таких форм высказывания, при которых говорящий видит себя и изнутри, и со стороны; как до конца не объективированного “другого” <...> в лирику в это время входит... такое “я”, которое умеет видеть себя со стороны» [5, с. 114]. Так, название книги Корамыслова тоже репрезентирует «я», умеющее видеть себя со стороны. Отсюда и взгляд на себя как на глупого, наивного, не приспособленного к новой жизни, то есть стороннее «я». Штирлиц – продолжение темы, которая, безусловно, отсылает к метафоре мудехара в его словарном значении: фильм «Семнадцать мгновений весны» тоже актуализировал проблему сохранения подлинного «я» в условиях чужой, враждебной культуры.

Показательно, что образ «кинематографического» Штирлица трансформирован в логике ценностных ориентиров лирического субъекта:

Пусть еще не пора – но можете не сомневаться –
он все-таки выйдет, с молитвой под козырьком, наружу.
Штирлиц идет по коридору – семнадцать
горячих мгновений неся сквозь цифровую стужу...
[9, с. 5]

Характеристика «с молитвой под козырьком» принадлежит не герою советского фильма, а герою Корамыслова. Он дей-

ствительно живет с «молитвой на устах» (ср. формулы «Боже, помилуй полярников», «Аминь», да и вообще частые упоминания Господа в книге). Так, показательно, что в стихотворениях «Апостол Петр приходит в ЦЗН...», «Маленькие пираньи...» актуализируется образ «другого» героя – Божьего посланника, который оказывается предельно близким лирическому «я», воплощая идеал смирения и мудрости, столь чуждых бюрократической эпохе, в которой он живет:

Апостол Петр приходит в ЦЗН <...>
 пролистав его трудовую книжку
 и едва заметно усмехнувшись
 на запись в разделе «Поощрения»
 «Вечная путевка в Рай»,
 Петра с легким сердцем направляют в рыболовную артель
 а на его смиренное недоумение
 резонно отвечают
 «а где Ваш диплом апостола?»»

возразить ему нечего, да и незачем [9, с. 9]

В стихотворении «Маленькие пираньи / на золотых крючках у Сатаны...» раскрывается образ греховного мира, в котором «коррупция», «наркомания» и «детская проституция» не только «существуют как данность», но и стремятся быть легитимными. Альтернативой аду современности становится внутренний космос апостола Андрея, который старается изменить трагическую действительность:

Как славно, что мои пескари
 всегда премудры и молчаливы–
 напротив, на бережке пологом, размышляет Андрей,
 разматывая серебряную Господню леску... [9, с. 10]

Дм. Артис, написавший рецензию на «Песни мудехара», сформулировал следующую мысль: «Автор находится в процессе упорядочивания хаоса. Он хорошо понимает предназначение каждой вещи, поэтому знает, где они должны лежать и где они лежат сейчас и, главное, почему произошло так, что вещи оказались не на своих местах» [1]. О «неразборчивости, спутанности как первичном состоянии мира Александра Корамыслова»

пишет и С. Ивкин [8]. Более того, мир и человек, изображенные Корамысловым, находятся на пороге Апокалипсиса, в ожидании Страшного суда («*Предъявите свои претензии / не в районном – на Там, на Страшном*» [9, с. 23]). Отсылая к библейской аналогии между ловлей рыбы и обращением людей в новую веру, автор говорит о необходимости преобразования абсурдного, рассыпавшегося бытия, в котором антинорма давно уже приобрела статус нормы. При этом обращает на себя внимание субъектная организация четверостишия, которым оканчивается стихотворение «Маленькие пираньи...». Речь, которая изначально воспринимается как речь лирического героя («**мои** пескари»), на самом деле принадлежит *другому*. В этом улавливается своего рода авторский отказ от личного и прямооценочного слова. Кроме того, «пескари» апостола Андрея, символизирующие его учеников, оказываются не просто «премудрыми», но и «молчаливыми», то есть тоже отказавшимися от слова. Это выбор самого лирического героя, который, несмотря на множественность самоопределений, имеющих культурно-исторические корни, избегает прямого высказывания о себе и времени. Слово о себе как бы замаскировано под слово *другого*: о себе говорится либо во втором лице, либо в третьем. Показательны, например, следующие строки: «*Те, кто собрались вокруг Петра – те / Спросили в третий раз меня*» [9, с. 40], «*а Корамыслову – дайте его ~~оплеуху~~ покой – и оставьте в музее*» [9, с. 38]. Попытка самоопределения от «я» актуализируется в стихотворении «В юности я работал на механическом заводе наивности...»:

После долгих поисков работы
через Кармический Центр Занятости
с трудом устроился на МЗЦ⁶ вахтером
на полставки младшего аргуса.
Работяги и даже ИТР
постоянно пытаются прорваться (и туда, и обратно)
с полными сумками пошлости и суемудрия.
Вроде и в избытке этого товара, а все тащат.
Стараюсь не пущать... [9, с. 14]

Высокая задача героя – спасти мир от «пошлости» и «сuemудрия», что позволяет рассматривать его сквозь призму универ-

⁶ Механический завод циннизма (примечание А. Корамыслова).

сальных проекций и соотносить – в контексте художественной системы Корамыслова – с образом героя-апостола (не случайны в этой логике текстуальные связи между стихотворением «В юности я работал...» и стихотворением «Апостол Петр приходит в ЦЗН...»). Однако герой не столько самоопределяется, сколько предпринимает попытку самоопределения, которая оборачивается абсурдом: «с трудом устроился на МЗЦ вахтером / на полставки младшего аргуса». Словарное значение слова «вахтер» – «сторож в учреждении» [18, с. 69], герой же при этом одновременно говорит о себе как о «младшем аргусе». Аргус – в древнегреческой мифологии многоглазый великан, сын Геи; в переносном значении – неуспынный страж. Образ аргуса отсылает к идее некоего «недреманного ока». Но лирический герой, ассоциируя себя с мифологическим персонажем, не способен выполнить высокую задачу спасения мира, поскольку он не может в полной мере реализоваться: «с трудом устроился... / на полставки... / стараюсь не пущать». В итоге и он должен принимать жестокие правила, по которым живет «Механический завод цинизма».

С одной стороны, лирический герой А. Корамыслова, репрезентированный через различные метафоры («мудехар», «Штирлиц», «аргус»), воплощает тип человека, не просто верного вечным, традиционным, гуманистическим ценностям, но и человека, стремящегося к преобразованию мира, к пересотворению греховной действительности по законам добра, органически не приемлющего зло. С другой стороны, само наличие разных символических автопроекции свидетельствует о проблеме личностного самоопределения. В этой логике показательна еще одна проекция – fishman («Снова, как fishman рисковый...»). Она представлена в стихотворении, следующем сразу за «Маленькими пираньями», где репрезентирован образ апостола Андрея, разматывающего Господню леску. Но герой Корамыслова не рыбак, архетипически восходящий к образу Христа, а именно fishman. Через выбор иноязычной лексемы проводится мысль об утрате национальной идентичности: в эпоху глобализации и всеобщей европеизации/американизации человек самоопределяется через концепты чужого языка, что свидетельствует о кризисе русского самосознания. Кроме того, несмотря на внешнее стремление к преобразованию мира, герой Корамыслова в действительности воплощает пассивное начало. Об этом – стихотворение «Словно стареющий Олоферн...», отсылающее к образам мировой культуры:

Словно стареющий Олоферн,
 плачу по волосам, плачу, плачу...
 Однако же надо сменить прическу.
 И вот я сую свои седые патлы
 в тупые ножницы выбора
 между традиционной парикмахерской «Далила»
 и радикальной цирюльней «Юдифь»...
 О, постригите меня под Самсона! [9, с. 47]

Символический пласт стихотворения, задаваемый универсальными проекциями, сводится отнюдь не к эротическому сюжету и не к проблеме скоротечности бытия, а к все той же проблеме личностного самоопределения. Олоферн и Самсон – два варианта трагической судьбы: Олоферн принял смерть от рук своей возлюбленной Юдифи, обманувшей его; Самсона погубила Далила, которая хитростью узнала у героя секрет его силы, «призвала человека, и велела ему остричь семь кос головы его. И начал он ослабевать, и отступила от него сила его» (Суд. 16:19), после чего Самсон был схвачен филистимлянами и ослеплён. Лирический герой Корамыслова, изначально сравнивающий себя с Олоферном, в итоге соотносит себя с Самсоном: между трагической смертью и жизнью, больше похожей на призрачное существование, он выбирает второе. Это показательный выбор, свидетельствующий о внутренней слабости лирического «я» и за ним – голос инстинкта самосохранения, страх небытия. Стараясь противостоять времени, герой не способен в полной мере выдержать это противостояние: он не знает, кто он и что есть искомая им Истина. Он знает только одно: *«кто-то из нас должен быть хорошим»* [9, с. 25]. У лирического героя Корамыслова есть внутренняя, сокровенная правда и ценности, которые вписываются в категорию вечных и гуманистических, но над этой внутренней правдой есть и другая правда. Это трагическая правда действительности. Герой знает эту правду, но намеренно замалчивает ее, не производит ее во всеулышание:

Пусть вам расскажет правду кто-нибудь поглупее.
 Правда нужна для совести – но моей, а не вашей...
 Что я успею? Разве – сделать творог успею,
 выщеженный из пошлой мировой простокваши.

Воздух пропитан ложью, ложью ацидофильной.
И на губах прокисает Истины молоко [9, с. 21]

«Истина» так и остается несказанной, а дело поэта оборачивается молчанием. В контексте опыта отечественной истории сама проблема правды и совести особенно обостренно стояла в эпоху советской власти, начиная от сталинского периода и заканчивая диссидентством 60-70-х гг., когда нарушение официального запрета на свободное высказывание могло стоить человеку жизни. Но, несмотря на высокую расплату, этот запрет нарушался (ср. трагический опыт О. Мандельштама, А. Ахматовой, М. Зощенко, М. Булгакова, И. Бродского, А. Галича), потому что правдивое слово всегда было для русского писателя делом совести, нравственным долгом. В современных социокультурных обстоятельствах, когда «незыблемые» ценности деактуализировались, а вместе с ними утратило свой высокий статус и художественное слово, оно вообще перестало претендовать на то, чтобы стать поступком. Соответственно, поэт XXI-го века в условиях, казалось бы, полной свободы высказывания оказывается более несвободным, чем его «опальные» предшественники, диссиденты, открытые оппозиционеры власти. Герой новой эпохи – «человек с гусиной кожей»:

В кавычках и без,
в мелких и крупных пупырышках
от внешних и внутренних ознобов.

Человек человеку – гусь,
подразумевали наиболее мудрые из древних римлян,
спасенные отнюдь не волками...

Хорош гусь?
Особенно к Рождеству,
да запеченный с запретными плодами? [9, с. 18]

«Гусь» у Корамыслова – это метафора и жертвы и спасителя (синтез римской и христианской традиций), авторский символ Иисуса, распинаемого за грехи мира (отсюда – образ запретных плодов). Но «гусь» у Корамыслова – еще одна символическая автопроекция:

Порою гогочущий,
 как-бы-между-делом
 спасая хоть-что-кого-нибудь,
 щелкающий клювом
 на раздаче литературных и прочих премий,
 вздрагивая, выщипывающий из себя
 по новому невидимому перышку,
 чтобы написать такой вот видимый текст –
 пусть как индейка лапой... [9, с. 18]

Так герой-поэт, в очередной раз самоопределяясь через метафорический образ, уходит от «я-высказывания», говоря о себе, во-первых, на символическом языке, а во-вторых, в третьем лице, словно отказываясь не только от «прямой речи», но и от прямооценочного поэтического слова: его «такой вот видимый текст» – это текст, в котором постоянно ускользает лирическое «я». Им движет страх («вздрагивая»), потому что он знает трагическую перспективу «распятия» за речь.

Невозможность самоопределения, отказ от слова, проблема подмены ценностей в современных социокультурных обстоятельствах – все эти смыслы раскрываются в финальном стихотворении книги, интертекстуальный пласт которого проясняет центральную коллизию «Песен мудехара»:

Если вдруг на морковной грядке
 закурчавился базилик –
 значит, в мире не все в порядке–
 и является Божий лик [9, с. 57].

Начальные строки в контексте исторического опыта России можно прочесть как метафору неудавшегося социального эксперимента. В этой логике строка «и является Божий лик» – аллюзия на финал поэмы А. Блока «Двенадцать», зафиксировавшей переломный («экспериментальный») этап русской истории, который был связан с большими надеждами, во многом не оправдавшими себя. Этот опыт можно спроецировать и на современность: «курс на капитализм» тоже не оправдал себя, поскольку обернулся деактуализацией гуманистических ценностей. Но подлинный смысл первой строфы раскрывается через интертекстуальный код. Строфа отсылает к «Поэме о Сталине» А. Галича, эпиграфом к которой и служат блоковские строки

«Впереди Иисус Христос». Наиболее очевидны интертекстуальные связи стихотворения с началом 5-ой главы поэмы:

То-то радости пустомелям,
 Темноты своей не стыжусь,
 Не могу я быть Птолемеем,
 Даже в Энгельсы не гожусь.
 Но от вечного бегства в мыле,
 Неустройством земным томим,
 Вижу – что-то неладно в мире,
 Хорошо бы заняться им,
 Только век меня держит цепко,
 С ходу гасит любой порыв,
 И от горестей нет рецепта,
 Все, что были, – сданы в архив.
 И все-таки я, рискуя прослыть
 Шутом, дураком, паяцем,
 И ночью и днем твержу об одном:
 Не надо, люди бояться!
 Не бойтесь тюрьмы, не бойтесь сумы,
 Не бойтесь мора и глада,
 А бойтесь единственно только того,
 Кто скажет: «Я знаю, как надо!» [7, с. 401]

Герой Корамыслова, соотносивший себя с целым рядом культурных и мифологических персонажей, в итоге – через интертекстуальный код – имплицитно отказывается от такого рода проекций, поскольку он «не знает, как надо»: «*Не могу я быть Птолемеем, / Даже в Энгельсы не гожусь*». При этом аллюзия на поэму Галича проясняет еще один смысл: герой Галича, жизнь которого пришлась на период сталинского тоталитаризма, утверждает принцип мужества, бесстрашия перед лицом жестокого времени, ограничивающего свободу человека («*Век меня держит цепко, / С ходу гасит любой порыв*»). Такой личностный и художественный выбор в условиях тотальной несвободы сделали в свое время Ахматова и Мандельштам. Это сознательный выбор и автора «Поэмы о Сталине», отказавшегося от молчания в пользу Слова как поступка. Утверждая идеал мужества, герой Галича формулирует мысль о том, насколько разрушительна для человека слепая вера в кумира («*Кто скажет: “Я знаю, как надо”*»). Корамыслов же, обращаясь к современной историче-

ской ситуации, когда вроде бы нет видимых барьеров для осуществления творческого поступка, говорит об «обмельчании» искусства и – соответственно – об утрате поэтом высокой роли «культурного героя»: в условиях свободы высказывания Слово оказывается невозможным. Этот процесс связан с потерей ценностных ориентиров:

Раз Небесного Богдыхана
заменяет нам падишах –
то лишает нас Бог дыханья
и возможности подышать

ароматом полей небесных,
грешным духом лугов земных...
Лейся, песня! Замерзни, песня!
Гладкий этот стишок замни... [9, с. 57]

Богдыханам в русских грамотах 16-17 вв. называли китайских императоров. Выражение «Небесный Богдыхан» у Корамыслова – это, судя по всему, перифразированное имя Господа, образ которого возникает в первой строфе стихотворения («*И является Божий лик*»). Автор раскрывает проблему подмены небесного Бога земным кумиром – «падишахом». В советской культуре образ падишаха устойчиво соотносился с фигурой Сталина (ср. в ахматовском переводе 1937-го года «антисталинского» стихотворения армянского поэта Левона Мкртчяна: «*Сладко ль ужинал, падишах?*»). Корамыслов, с одной стороны, обращается к мужественному и одновременно трагическому опыту поэтов тоталитарной эпохи, с другой – говорит о слабости поэта-современника, не способного преодолеть страх перед кумирами. Эта мысль репрезентирована в финальных строках стихотворения, где содержится отсылка к одному из советских «гимнов»: «*Лейся, песня! Замерзни, песня! / Гладкий этот стишок замни*». Автор рефлексировал по поводу современного искусства – неподлинного и не способного на противостояние эпохе. В заключение процитируем «политическое» стихотворение Корамыслова, раскрывающее авторскую оценку сознательного ухода от «борьбы»:

краснея, бледнея и путаясь,
диктор читает последние известия:
«сегодня на совещании правительства в кремле

президент россиидмитрий медведев
 изложил план борьбы с экономическим кризисом:
 среднему классу предлагается в кратчайшие сроки
 переоборудовать свои квартиры, дома и офисы
 в самати-пещеры – и перейти в соответствующее состояние.
 классу ниже среднего предлагается немедленно
 уйти с государственной службы путем дао –
 и заняться наблюдением уточек и прочей живности
 в лесах и на водоемах страны.
 о семьях борцов с кризисом
 дмитрий медведев обещал позаботиться лично.
 олигархов президент предложил не трогать.
 дойдут сами – одобрил идею медведева владимир путин».

никогда еще не смотрел политические новости
 с таким удовольствием
 подумал, просыпаясь в личной самати-пещере,
 ваш корреспондент... [9, с. 45].

Но именно понимание всех обстоятельств, в которых оказал-
 ся современный поэт и человек, трезвый и смелый взгляд на
 эпоху и делают лирику Корамыслова по-настоящему глубокой.
 При этом через обращение к символическим формам самопре-
 зентации, имеющим архетипические корни, автор утверждает
 значение мировой культуры в процессе обретения идентично-
 сти. «Мудехар» – центральная автопроекция героя – это, прежде
 всего, «получивший разрешение остаться». Остаться собой,
 сказать о непреходящем и подлинном в век «словоборчества»
 (О. Седакова) и есть жизненный выбор автора, всеми силами
 противостоящего социальной мимикрии:

Я тоже среди них.
 Я тоже – среди вас,
 судорожно занимающихся
 последним безжалостным делом.

Делом губ утопающего... [9, с. 50]

С. Круглов назвал постмодернизм Корамыслова «добродете-
 лью» [12, с. 4]. Это действительно постмодернизм «с челове-
 ческим лицом», поскольку он утверждает мужество и говорит о
 внутренней цельности как о ценности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артис Д. Улыбка Гуинплена: Корамыслов А. Песни мудехара // Волга. 2015. №3-4. URL: <http://magazines.russ.ru/volga/2015/6/> (дата обращения: 4.11.2015).
2. Барковская Н.В. «Темные светлы» А. Решетова как итоговая книга стихов. URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/770/17.pdf> (дата обращения: 1.10.2015).
3. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). – М., 1990. 336 с.
4. Бесогинов Д. «ИнтерДа» Александра Корамыслова // Удмуртская правда. 2002. 24 апреля. С. 3.
5. Бройтман С.Н. Лирический герой // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. 360 с.
6. Верницкий А. Пойманный вдох (еще раз о «танкетках») // Арион. 2007. №1. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2007/1/ve21.html> (дата обращения: 11.01.2016).
7. Галич А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. - М., 1999. – 526 с.
8. Ивкин С. Диагональ: плотский верлибр Александра Корамыслова // Мегалит. URL: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=78> (дата обращения: 11.12.2015).
9. Корамыслов А. Песни мудехара. – СПб, 2014.60 с.
10. Корнев С. «Сетевая литература» и завершение постмодерна. Интернет как место обитания литературы // НЛЮ. 1998. № 32. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1998/32/korn.html> (дата обращения: 11.01.2016).
11. Костырко С. Сетевая литература или литература в сети? // Культурная революция. URL: <http://yarcenr.ru/articles/culture/web/setevaya-literatura-ili-literatura-v-seti-21064> (дата обращения: 11.01.2016).
12. Круглов С. Похвальное слово постмодернизму // Корамыслов А. Похвальное слово постмодернизму. СПб, 2014. С. 3- 4.
13. Кузьмин Д. Краткий катехезис русского литературного Интернета // Иностранная литература. 1999. №10. URL: <http://www.netslova.ru/kuzmin/kuzminlit.html>(дата обращения: 11.01.2016).
14. Лихачев Д.С. Кратчайший путь //А. Кушнер. Стихотворения. Л., 1986. С. 7.
15. «Любовь – безграничное хочувство» (беседа Егора Наумова с поэтом Александром Корамысловым) // Новое время Удмуртии. 2002. 1 марта. С. 7.
16. Мокиенко В.М. Русская бранная лексика: цензурное и нецензурное // Русистика. Берлин, 1994. №1/2. С. 50-73.
17. Новая литературная карта России. URL: <http://www.litkarta.ru/russia/izhevsk/persons/koramyslov-a> (дата обращения: 11.04.2015).
18. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М., 2010. 736 с.
19. Символы и знаки. URL: <http://allsymbols.ru/fauna/exidna.html> (дата обращения: 12.01.2016)
20. Тюпа В. И. Аналитика художественного: (Введение в литературоведческий анализ). М. 2001. 192 с.

Новое религиозное сознание в отражении А. Корамыслова

Литературный процесс начала XXI века отмечен целым рядом новых явлений, среди которых особенно выделяется религиозная лирика. Возникнув в конце прошлого столетия, эта тенденция уже обратила на себя внимание исследователей [5; 3; 19; 18; 20; 11; 17]. Как отмечает Н.Н. Гордиенко, основная причина возникновения данного феномена – социокультурная, связанная «с разрушением прежнего строя и государства», что «сопровождалось возрождением Церкви» [5, с. 91]. Кроме того, постсоветская эпоха переживалась российским обществом как время политической и экономической нестабильности, «отсутствия национальной идеи, падения общекультурного уровня и из-за насаждения кич-культуры в масс-медиа», что в совокупности актуализировало перед современным человеком не только вечные вопросы «кто мы? что мы? что было до нас? что будет после нас?», но и необходимость «создания произведений, отвечающих высшим духовным запросам человека» [5, с. 91]¹.

Вслед за Н.Н. Гордиенко исследователи современной религиозной поэзии выделяют в ней два направления. К первому относится *православно-воцерковленная лирика* (Ю. Лоциц, Т. Глушкова, О. Николаева, О. Седакова, Н. Веселовская²): ее основной элемент – «причастность к литургической традиции с постоянным обращением к библейским текстам, использованием опыта Отцов церкви, духовной практики молитвы, приобщением к христианским праздникам, использованием иконического пространства и литургического времени» [5, с. 93]. Вторую группу духовных произведений в современной религиозной лирике Гордиенко относит к *созерцательно-православному* типу

¹ Безусловно, поэзия советской эпохи не исключала обращение авторов к христианской образности (А. Тарковский, Д. Самойлов, И. Бродский, Н. Рубцов, В. Соколов, Ю. Визбор, Б. Окуджава), но эта образность, прежде всего, имела смысл универсальных проекций и не являлась, в отличие от современной религиозной лирики, маркером православной духовной традиции.

² Отметим, что отношение к такого рода «православно-воцерковленной» поэзии со стороны литературной критики неоднозначное, а иногда и резко негативное, что связано, прежде всего, с низким качеством подобных произведений. Речь идет, безусловно, не о поэзии таких авторов, как О. Седакова, О. Николаева; имеются в виду произведения, эксплуатирующие библейскую и православную образность, но полностью лишенные художественной ценности. В частности, об этом говорят исследователь Е.Н. Тарасенко [19, с. 159] и критик А. Архангельский [2].

поэзии, называя в этом ряду следующие имена: Ю. Кузнецов, В. Костров, Ст. Куняев, Б. Чичибабин. Исследователь В.Н. Бараков включает в этот ряд имена С. Кековой, И. Лиснянской, Н. Карташевой, а исследователь Е.Н. Тарасенко – имя Дм. Быкова.

Отличительная особенность созерцательно-православной лирики состоит в том, что в ней «затушевывается сакральный смысл Церкви, уступая место историческим и общекультурным обобщениям», а «православная вера выступает сдерживающим фактором, противостоящим современной бездуховности» [5, с. 93].

Обе эти тенденции (православно-воцерковленная и созерцательно-православная) могут быть выделены в рамках классической поэзии (или, как обозначил это направление М. Кузьмин, «постакмеистического мейнстрима»), что весьма ожидаемо. В то же время существенный пласт современной российской литературы принадлежит авангардисткому направлению, связанному с постмодернизмом и концептуализмом. Так возникает закономерный вопрос: возможен ли постмодернистский вариант поэтического богословия? Кроме того, выявляя в современной лирике элементы православной духовной традиции, авторы исследований, прежде всего, рассматривают поэтические тексты как проекцию «канонического учения о человеке и его земной судьбе» [14, с. 62], не поднимая вопроса о специфике нового религиозного сознания, сформировавшегося в постсекулярную (постсоветскую) эпоху и об отражении этого сознания в современной поэзии. Весьма резонной в этой связи нам представляется мысль И. Роднянской: «Но современные стихи вписываются в эти традиционные “форматы” лишь отчасти, находясь даже в некоем контрасте с ними. Они желают иметь дело не с постулатами религиозного предания, а с проблематичностью веры, даже когда ее Источник уже обнаружился в личном опыте. Такие классические столпы тематизированной антологии, как ломоносовское “Вечернее размышление о Божием величестве...”, как ода “Бог” Державина, как “Не тем, Господь, могуч, непостижим...” Фета, даже – шагнув поближе – как евангельские стихи Пастернака или молитвенные стихи Ахматовой, – не те образцы, каким следует поэзия ныне. Она отделена от этих вершин столь употребительной теперь приставкой *post-* – находится по другую сторону исторического ущелья, провала в духовной памяти нации. “...Долго, долго о Тебе / Ни слуху не было, ни духу”, и это “долго” переформатировало и лирическую экзистенцию, и саму поэтику» [17]. Осмысляя «поэтиче-

ское богословие» Б. Херсонского, К. Кравцова, С. Круглова, О. Николаевой, Т. Кибирова, Роднянская констатирует: «Граница между “религией” и “верой”, о которой прежде ни одна поэтическая душа не задумывалась (если, конечно, под “религией” не подразумевались банальные фарисейство и ханжество), в современной поэзии переживается живейше – как реальный вопрос духа» [17].

Репрезентацию нового религиозного сознания находим в творчестве А. Корамыслова, поэта из г. Воткинска, «довольно давно присутствующего на литературной сцене» [13]. В 2014 г. вышла его дебютная книга «Песни мудехара», которая сразу же оказалась предметом критической рефлексии [1,12,13].

А. Корамыслов родился в 1969 г. в г. Воткинске, где и живет в настоящее время. Как указано в биографической справке, размещенной на сайте «Новая литературная карта России», поэт многие годы работал в городском Музее истории и культуры, становился лауреатом конкурсов в области культурной журналистики проекта «Культурная столица Поволжья» (2004, 2005), публиковал стихи, танкетки, однослова в журналах «Арион», «Воздух», «Волга», «Урал», «Дети Ра», «Соло», «ФутурумАРТ», «День и ночь», «Крепцатик», альманахах «Дирижабль» (Нижний Новгород), «Молодой Гений» (Костомукша), «Перелом ангела», «Тритон» (Москва), «Черновик» (Нью-Джерси), газетах «Гуманитарный Фонд», «Русский курьер», «НГ-Exlibris», «Культура», удмуртских городских и республиканских изданиях, а также в Интернете.

С. Круглов, поэт, священник, автор предисловия к «Песням мудехара», отмечает религиозный пафос книги: «он [Корамыслов] – единственный отныне (таково впечатление по прочтении всей книги) капитан и пассажир поднятого Богом со дна “Титаника”, поэт, живой утопленник, предтеча грядущего человечества, имеющего поплыть на новом корабле в новом океане, под новым небом, в виду новой земли» [12, с. 4]. Дм. Кузьмин, указывая на изобилие христианских мотивов в сборнике Корамыслова, отмечает своего рода эклектизм религиозного сознания автора: христианским мотивам «регулярно составляют компанию карма, покров майи, “многостаночный Шива”, да и название книги не без двусмысленности идентифицирует автора с мудехарами – оставшимся на Пиренейском полуострове после Реконкисты мусульманским меньшинством» [13].

Действительно, название, содержащее указание на мусульманское поселение, на первый взгляд, диссонирует с христиан-

ской доминантой книги. Так, 17 из 55 стихотворений содержат в себе явные отсылки к библейской образности (апостол Андрей, апостол Петр, царь Соломон, Сатана, соляной столп, Судный день и т.д.), лексемы «Бог/Боже», «Господь/Господний», «Творец» актуализируются в 10 стихотворениях, а 2 стихотворения заканчиваются словом «аминь». Однако при выявлении концептуального ядра книги становится очевидным, что «мусульманское название» не противоречит ее христианской составляющей.

Центральный вопрос творчества Корамыслова – о духовном поиске человека переломной эпохи. Так, в стихотворении «Каждый советский мальчик...» автор – не без трагической иронии – показывает, как в новых социокультурных обстоятельствах изменилось понимание религии, как она стала частью массовой культуры. Стихотворение разворачивается как реклама православия, но смысл такой рекламы – отнюдь не в самопрезентации Церкви, а в обнажении современного сознания, в котором все упрощается, смешивается и нивелируется:

каждый советский мальчик мечтал стать космонавтом
каждый бывший советский мальчик,
осознавший себя
православным христианином –
становится космонавтом по умолчанию

их не удивишь летающими дисками и прочими чудесами

ибо ученые установили:
96% Вселенной занимает Царствие Небесное

концентрация чистого спирта, Святаго Духа –
как в любом православном храме

бросьте свои конуры байконуры,
зайдите в ближайшую церковь,
почувствуйте себя космонавтом

молитвы – сгустки антигравитации –
и пост – помогут ощутить невесомость
и вместо летающих дисков
с настоящими пришельцами –
увидеть

воспаряющие потиры
с Плотью и Кровью
будущего Второпришельца

поехали [10, с. 41]

Корамыслов показывает, почему современный человек приходит в православную церковь, реконструирует систему его внутренних мотивов и высвечивает их в ироническом ключе, строя текст по законам рекламного обращения (ср. с такими характерными для рекламы приемами, как утвердительные высказывания («каждый бывший советский мальчик, / осознавший себя православным христианином – / становится космонавтом по умолчанию») и императивные конструкции («зайдите в ближайшую церковь, / почувствуйте себя космонавтом»)).

Основной мотив связан с психологическим феноменом восприятия новой информации, который можно обозначить как «узнавания своего образа в объекте»: «по мнению современного потребителя, все марки определенного товара имеют примерно одинаковое качество. На первый план выходит задача создания ореола, окружающего товар, той прекрасной сказки, в которую люди охотно поверят» [15]. Таким «своим образом» становится «красивый» штамп советской эпохи – детская мечта каждого мальчика не просто о полете в Космос, но о высоком поступке (ср. с явлением сакрализации космоса и космонавтов в 60-е гг. XX в. [4, с. 23]). Этот штамп по определению сопровождается в сознании человека целым рядом положительных ассоциаций: «сила», «мужество», «бесстрашие», «преодоление себя и несовершенства собственной природы», «всемогущество человеческого разума», «патриотизм», то есть, по сути, такое сообщение содержит в себе антропоцентрический (но не теоцентрический) посыл. Так наивное сознание, еще вчера разделявшее атеистическое мировоззрение, сегодня возвращается к многовековой традиции, не понимая ее подлинного содержания, подменяя один смысл другим. Но авторская интенция имеет в данном случае не только ироническую, но и гуманистическую направленность: автору хорошо известны идеалы советской эпохи, ее символы и знаки, поскольку он сам вышел из этой эпохи. Он прекрасно знает, что адаптация в новых социокультурных условиях – сложный процесс, что расстаться с представлением о подвиге и героизме, сформированным еще в детстве, челове-

ку не только трудно, но и страшно, поскольку есть опасность оказаться в состоянии экзистенциального тупика, что коллективное бессознательное глубоко укоренено в психике, что подмена одного смысла другим в некоторых случаях может являться механизмом психологической защиты: советские идеалы разрушены, а человек ищет повторения этих идеалов в новой реальности. Так в стихотворении обнажается уже воистину трагический подтекст, связанный с авторским переживанием по поводу крушения целой системы ценностей и той внутренней пустоты, которая могла образоваться в душе человека на месте этого крушения. Не случайно еще одной реализацией феномена «узнавания своего образа в объекте», представленной в стихотворении Корамыслова, является употребление в одном перечислительном ряду двух несовместимых понятий «чистый спирт» и «Святой Дух», общими знаменателями для которых становятся и «Царствие Небесное», и «любой православный храм».

С одной стороны, такой образный ряд имплицитно указывает на российскую ментальность. Причем, в контексте со «Святым духом» «чистый спирт» уже как будто не отсылает к известному пороку, генетически свойственному русскому человеку. Связующим звеном между этими двумя понятиями является «дыханье» (ассоциативная цепь «спирт – дыханье – Святой Дух»), в результате чего нивелируется изначально негативное содержание первого элемента ассоциативного ряда. Таким образом, поэт показывает, как в современном сознании стирается грань между грехом и святостью.

С другой стороны, «чистый спирт» служит указанием не только на греховную природу русского человека, но и на драматизм его судьбы, которая во многом определяется внешними (политическими) обстоятельствами: трагедию времени, ставшую личной трагедией, русский человек запивает вином, и знаком соборного единения в данном случае становится не единение в Боге, а единение в «пире».

Наконец, упоминание «настоящих пришельцев» тоже является актуализацией феномена восприятия, который мы обозначили как «узнавание своего образа в объекте». По словам поэта Н. Карташевой, после того, как был разрушен коммунизм и все смешалось, «бывшие советские атеистически воспитанные люди поверили... и в экстрасенса Кашпировского, и в НЛЮ...» (цит. по [3, с. 48]). Наивное сознание, грезящее чудом, но духовно к нему не готовое, понимает Христа как «Второпришельца»,

«воспаряющие потиры с Плотью и Кровью» сравнивает с летающими тарелками, то есть не дифференцирует статусно разные вещи, смешивает «сакральное/непостижимое» и «эмпирическое/научно не доказанное». В этой связи автор иронизирует над сциентизмом как мировоззренческой установкой современного человека: «ибо ученые установили: / 96% Вселенной занимает Царствие Небесное». Сама формула представляет собой известный в рекламе прием, который называется «дополнительное свидетельство»³ (ср. примеры и реальных рекламных обращений: «испытания показали, что...», «клиническая практика доказала...»). Атеистическое мировоззрение предполагает, что не существует непостижимого, но есть недоказанное, поэтому и «Царствие Небесное» трактуется как явление эмпирическое, а если оно существует, то его существование должно иметь научное обоснование, в то время как божественная Истина «всегда есть антиномия, в том смысле, что она не поддается постижению человеческим разумом» [21] (ср. с высказыванием Тертуллиана: «Верую, ибо абсурдно»).

Так Корамыслов раскрывает образ религии, сложившийся в сознании современного человека. С религией теперь связывается представление о «легком чуде» («войдешь в церковь – станешь космонавтом»), даже о каком-то «душевном благополучии», но не о спасении души, не об Истине и не о «Живом Христе», а само созерцание религиозного культа отчасти уподобляется созерцанию фокуса:

молитвы – сгустки антигравитации –
и пост – помогут ощутить невесомость
и вместо летающих дисков
с настоящими пришельцами –
увидеть
воспаряющие потиры

³ Суть его в следующем: «Данный метод основан на том предположении, что если совместно с тем или иным утверждением приводится также дополнительное свидетельство о его подтверждении, то потребитель психологически склонен больше доверять этому утверждению. Такого рода дополнительное подтверждение или свидетельство может быть как обезличенным, так и принадлежать организации или группе, которая обладает определенным авторитетом и/или возможностью судить о содержании утверждения. В первом случае это могут быть “клиническая практика” (“клиническая практика доказала...” – рекламный ролик жевательной резинки Dirol) <...>, “проведенные испытания” и “стоматологи” (“испытания показали, что ... именно поэтому стоматологи рекомендуют ...” – реклама жевательной резинки Orbit)» [15].

с Плотью и Кровью
будущего Второпришельца [10, с. 41]

Упрощая смысл религиозного служения до возможного предела, нивелируя его, современное общество в итоге профанирует христианство. При этом важно понимать, что речь идет не о Церкви, которая автором ни в коем случае не подвергается критике: речь идет о том, как религия воспринимается и понимается современным сознанием, ориентированным на «легкое потребление». Автор имплицитно нерефлексивность этого сознания, актуализируя при этом проблему смыслоутраты: в ситуации эпохального перелома, кризиса советских ценностей, сменившихся ценностями капиталистической эпохи, человек оказался в состоянии «экзистенциального вакуума». Причины, порождающие этот «экзистенциальный вакуум» американский психолог В. Франкл применительно к западной реальности XX в. сформулировал следующим образом: «в отличие от животных, инстинкты не диктуют человеку, что ему нужно, и в отличие от человека вчерашнего дня традиции не диктуют сегодняшнему человеку, что ему должно. Не зная ни того, что ему нужно, ни того, что он должен, человек, похоже, утратил ясное представление о том, чего же он хочет. В итоге он либо хочет того же, чего и другие (конформизм), либо делает то, чего другие хотят от него (тоталитаризм)» [22, с. 25]. В работе «Самотрансценденция как феномен человека» Франкл воспроизводит высказывание американского психоаналитика, который «только что вернулся из Москвы»: «Он обнаружил, что неврозы встречаются там реже, чем в Соединенных Штатах. Он добавил также, что это может объясняться тем, что в коммунистических странах, по его мнению, люди чаще сталкиваются с необходимостью выполнения определенного дела. “Это говорит в пользу вашей теории, заключил он, - гласящей, что направленность на смысл и ориентация на дело являются важным фактором душевного здоровья”» [22, с. 67]. Но после распада коммунизма бывший советский человек утратил четкое представление о том, «чего же он хочет». С одной стороны, он чувствует потребность в нематериальном и трансцендентном. С другой стороны, Корамыслов показывает, что этот «ветхий» в религиозном смысле человек, лишенный опыта православной традиции, на самом деле еще не готов понять высокую суть этой традиции. Вместо того, чтобы пройти долгий и трудный путь к ее пониманию, он адаптирует ее под свои представления о мире,

смешивая в итоге все и вся (православие, наука, НЛЮ), но так и не прозревая истинную суть христианства. Нереплексивное отношение человека к религии, которая начинает восприниматься как форма, наполняемая любым «удобным» содержанием, превращает традицию в часть массовой культуры, при этом деактуализируется само представление о глубинном содержании религиозного культа, о «бытии в Боге», о вере в нравственные заповеди и в бессмертие души. Безусловно, этот процесс трагичен, поскольку он свидетельствует о духовном кризисе современного общества. Но этот процесс закономерен, поскольку общество, имевшее длительное секулярное прошлое, по определению не способно в одночасье усвоить опыт, который складывался веками, в его ортодоксальном изводе. Кроме того, как пишут исследователи Е.И. Гришаева, О.М. Фархитдинов, Г.П. Газиев, «важно понимать, что религиозный плюрализм и ценности личностного выбора также изменяют отношение к традиционным религиям в постсекулярном обществе, по сравнению с обществом традиционным. Значительная часть верующих ориентируется в большей степени на субъективные ценности и потребности, чем на требования традиции; большое влияние на формирование религиозного мировоззрения оказывают СМИ. Религиозное сознание большинства верующих эклектично и динамично по своим проявлениям: принадлежность к традиционной религии не ограничивает духовный поиск, который теперь не зависит от временных и культурных рамок. В некоторых случаях верующие участвуют в различных “нетрадиционных” религиозных практиках; например, обращение к атрибутам восточных религий, трансляция паранаучной терминологии приводит к “творческой реструктуризации веры”. Участвующие в таких поисках верующие полагают, что их вера становится современной, изменяется в соответствии с требованиями времени» [6, с. 147-148].

А. Корамыслов, рефлексировав по поводу этой тенденции в современном обществе, фиксирует пример такого «эклектичного и динамичного» сознания. Этот разворот творчества вписывается в логику развития современной религиозной поэзии, где актуализируется последовательное и систематическое противопоставление категорий «религия» и «вера/Бог/милосердие». Так, у поэта Б. Херсонского читаем:

Религия напоминает город,
застроенный ритуалами

различной высоты, красоты,
но всегда надежными и респектабельными.
Что в конце концов нужно людям?
Стены, крыша над головой, окно в мир,
ложное ощущение благополучия.
Хорошее сообщение, простота планировки.
В этом городе есть небольшие районы
подлинной веры, милосердия, мистицизма.
Они расположены на окраинах.
Появляться там небезопасно,
особенно по ночам,
когда не спится и теснит в груди.
(Цит. по: [17]).

Симптоматично также, что поэт-священник К. Кравцов так и назвал свое стихотворение – «Конец религии». Но важно понимать, как показывает Корамыслов, что не религия исчерпала свой духовный потенциал, а само общество адаптировало религию под свои «слишком человеческие» нужды. В стихотворении с оксюморонным подзаголовком «православная мантра» поэт имплицитно мыслит о десакрализации религиозного ритуала, который теперь воспринимается как бессмысленное действие, форма, лишённая содержания. Однако ритуал все-таки совершается, потому что так человеку диктует стадный инстинкт:

(православная мантра)

целовать целовать целовать
руки руки руки
мужчинам мужчинам мужчинам
бородатым бородатым бородатым [10, с. 27].

Понятие мантры⁴, органичное для восточных религий, не используется в православии. Совмещая два генетически несовместимых понятия, автор вновь объективирует современное сознание, пребывающее в состоянии религиозного хаоса, не дифференцирующего элементы разных конфессий. Е.И. Гришаева,

⁴ «Мánтра (санскр. मन्त्र , «орудие осуществления психического акта», в ином толковании — «стих», «заклинание», «волшебство») – священный текст, слово или слог в индуизме, буддизме и джайнизме, как правило, требующий точного воспроизведения звуков, его составляющих» (Википедия <https://ru.wikipedia.org/wiki>)).

О.М. Фархитдинов, Г.П. Газиев ссылаются на концепции ряда зарубежных социологов религии: «...Д. Эрвье-Леже отмечает, что атомизация индивидуального духовного поиска становится признаком конца религии. Индивидуализация религиозного опыта, доступность знания о различных религиях приводят к формированию лоскутной религии. Согласно П. Бергеру, религиозный человек становится похожим на потребителя, выбирая наиболее подходящие религиозные практики и идеи из многообразия товаров, предложенных на религиозном рынке» [6, с. 148]. «Религиозность многих верующих носит формальный характер» [6, с. 150]. Именно проблему формализации религии глубоко переживает автор «Песен мудехара...», для которого выбор в пользу православия является личностными и глубоко осознанным⁵.

В. Франкл отмечал, что в ситуации «экзистенциального вакуума» человек соглашается либо на конформизм («хочет того же, что и другие»), либо на тоталитаризм («делает то, чего другие хотят от него»). Рассмотренные стихотворения («Каждый советский мальчик...» и «православная мантра») раскрывают содержание первого явления («конформизм»). В финальном стихотворении книги автор обращается к другой проблеме, связанной с нарушением второй христианской заповеди: «не сотвори себе кумира»:

Если вдруг на морковной грядке
закурчавился базилик –
значит, в мире не все в порядке –
и является Божий лик.
Раз Небесного Богдыхана
заменяет нам падишах –
то лишает нас Бог дыханья
и возможности подышать

ароматом полей небесных,
грешным духом лугов земных...
Лейся, песня! Замерзни, песня!
Гладкий этот стишок замни... [10, с. 57]

⁵ Об этом, в частности, свидетельствует статья Корамыслова «Драйверам личных газенвагенов...», в которой представлена критика позднего творчества сарапульского поэта А. Сомова [8]. В данной статье – через отрицание «безбожной» снафф-поэзии – автор постулирует свою принадлежность к православной традиции.

Две первые строки отсылают к истории неудавшегося социального эксперимента. В контексте обозначенной нами проблематики сквозь призму такого неудавшегося опыта можно прочесть современность: курс на капитализм не оправдал себя, поскольку его сопровождала деактуализация гуманистических ценностей. В ситуации эпохального кризиса, когда рушатся основы устоявшейся жизни, а вместе с ними – представление человека о его власти над собственной судьбой, общество возвращается к теоцентризму: «И является Божий лик». Но эта строка может быть понята иначе: в кризисные эпохи обществу свойственно уповать не на «единственного Бога», а на человека, претендующего на статус Бога. Так, авторская трагическая эмоция связана с тем, что теоцентризм может обернуться тоталитаризмом: «Раз небесного Богдыхана / заменяет нам падишах». Называя земного кумира словом «падишах», автор указывает на элементы восточного менталитета в мировоззрении и поведении русского человека (ср. у Блока: «Да скифы мы, да азиаты мы»), в частности, на рабскую психологию (отсюда – метафора несвободы, тюрьмы: «то лишает нас Бог дыханья / и возможности подышать // ароматом полей небесных, грешным духом лугов земных...») В контексте творчества Корамыслова это звучит не только как напоминание об эпохе сталинизма, но и как характеристика современности. Так, в одном из стихотворений автор иронизирует над «программой по борьбе с экономическим кризисом», предложенной Дм. Медведевым В. Путиным. Парадоксально, что суть программы состоит в тотальном бездействии со стороны российских граждан, к которому приравнивается слепое следование религиозной практике (восточной или христианской), навязанной сверху:

среднему классу предлагается в кратчайшие сроки переоборудовать свои квартиры, дома и офисы в самати-пещеры – и перейти в соответствующее состояние.

классу ниже среднего предлагается немедленно уйти с государственной службы путем дао – и заняться наблюдением уток и прочей живности в лесах и на водоемах страны.

наконец, низшему классу, так называемым «простым людям», предлагается сию минуту организованно идти в монастыри на послушание
[10, с. 45].

Обнажая механизмы манипуляции сознанием современного человека, которое в процессе этой манипуляции обретает неререфлексирующий, конформный характер, что в итоге может обернуться в том числе и религиозной близорукостью, автор «Песен мудехара» приходит к ключевым экзистенциальным и религиозным вопросам – вопросам об Истине и Смысле. Их поиск – жизненная задача лирического героя:

Пусть вам расскажет правду кто-нибудь поглупее.
Правда нужна для совести – но моей, а не вашей...
Что я успею? Разве – сделать творог успею,
выщеженный из пошлой мировой простокваши.

Воздух пропитан ложью, ложью ацидофильной.
И на губах прокисает Истины молоко.
Это не я – но мудрый слышит отсюда филин:
водят фальшивой мышью – близко и далеко... [10, с. 21]

«Водят фальшивой мышью», – так герой характеризует современность. В ней больше нет места представлениям о единственной правде и совести как ее критерии. Поэтому объектом духовного поиска становится Истина, в которой человеку открывается и его собственное человеческое лицо, и лик Бога. П. Флоренский пишет о том, что «когда, в жизни все мятется, все зыблется в миражных очертаниях», «из глубины души подымается нестерпимая потребность опереть себя на “Столп и утверждение Истины” ... не одной из истин, не частной и дробящейся истины человеческой, мятущейся и развеваемой, как прах, гонимый на горах дыханием ветра, но Истины все-целостной и веко-вечной, – Истины единой и Божественной, светлой-пресветлой Истины, – Той “Правды”, которая, по слову древнего поэта есть “солнце миру”» [21].

Истина для лирического героя Корамыслова – понятие онтологическое, связанное с идеей духовного спасения и единственно возможной правды: «Истина, если она достигнута мною, действительно есть то самое, чего я искал. Но что же я искал? Что разумел я под словом “Истина”? <...> Наше русское слово “Истина” лингвистами сближается с глаголом “есть” (истина – естина). Так что “истина”, согласно русскому разумению, закрепила в себе понятие реальности. Истина – “сущее”, подлинно-существующее... Русский язык отмечает в слове “истина” онтологический момент этой идеи» [21].

Показательно, что герой всегда показан в ситуации поиска и служения Истине, которую он понимает как нравственный императив («правда нужная для совести»), поэтому метафорической идентификацией лирического «я» становятся «проповедник учения Христова», «разведчик», «старший аргус», то есть персонажи, воплощающие тип личности, стремящейся к осуществлению не возможного, а должного [22, с. 70] – того единственного, что нужно в данный момент – миру, эпохе, душе. Так, alter ego героя может быть Штирлиц, жизнь которого сравни упрямому шествию по темному грязному коридору. Смысл этого шествия, которое совершается обязательно «с молитвой», – в уничтожении зла:

Штирлиц идет по коридору – раз,
 Штирлиц идет по коридору – два,
 и за каждым поворотом коридора – мразь,
 выскакивающая из темных углов естества.

Штирлиц идет по коридору – три,
 Штирлиц идет по коридору – пять,
 Штирлиц знает каждую мразь изнутри,
 но продолжает, поскрипывая, идти опять.

Штирлиц идет по коридору – шесть,
 Штирлиц идет по коридору – семь,
 не ходил бы Штирлиц, да совесть есть,
 не якшался с врагами – да разведчик есмь.
 Пусть еще не пора – но можете не сомневаться –
 он все-таки выйдет, с молитвой под козырьком, наружу.
 Штирлиц идет по коридору – семнадцать
 горячих мгновений неся сквозь цифровую стужу...

[10, с. 5]

«Коридор» – не только метафора эпохи, но и метафора души, поэтому предметом духовного спасения выступает не только мир, но, прежде всего, сам человек, искореняющий зло в самом себе. Им движет глубокое религиозное чувство, в котором нет ничего внешнего и наносного. То же самое можно сказать о герое стихотворения «В юности я работал на механическом заводе наивности...», итог жизненных исканий которого – спасение бытия (в том числе и собственного) от «пошлости и суемудрия» [10, с. 14].

Критерием праведности жизненного пути становится совесть. Так, в стихотворении «Из цикла “Стихи о работе”», где alter ego лирического героя является «церковный сторож», в символической форме изображены внутренние сомнения, связанные с нравственным выбором – поступить «по правде» или «как выгодно» (в соответствии с установками времени):

церковный сторож,
заполняя анкету,
борется с искушением
в графе «место работы, должность»
написать
«охранник в ночном клубе»
«ты же здесь *зажигашь*, –
нашептывает ему бес, –
каждую третью ночь,
в крутой компании –
свечи, лампы, угли в кадилах,
сердце свое...»
«отыди, сатана» –
молча говорит сторож
и спокойно пишет «Благовещенский собор, сторож».

[10, с. 42]

Герой отказывается от лжи, поскольку ложь отдаляет человека от Бога как Абсолюта, а правда дарует внутреннюю гармонию («спокойно пишет»). Таким образом, равенство человека самому себе, верность духовному пути осмысляются автором, с одной стороны, как непреложные ценности, а с другой – как те внутренние установки, которые в современных эпохальных обстоятельствах оказываются труднодостижимыми. Отсюда и название книги, отсылающее к истории мусульманского меньшинства, которому «разрешили остаться» собой, но только до определенного срока (в конце 15-го века мудехаров стали насильственно обращать в христианство). Размышляя о социокультурной детерминированности человека, поэт ставит проблему верности личности, во-первых, самой себе, во-вторых, Богу как той аксиоме, которая именно для этой личности является воплощением Абсолюта и Истины: христианство, в которое в свое время обратили мудехара, переживалось им как не-Истина, аналогичным образом ценности современного мира переживаются православным

героем Корамыслова: эпоха тоже стремится обратить человека если не в удобную «универсальную религию», то хотя бы в свое бесчеловечное подобие: «Быть хорошо коварным, наглым еще и хитрым...» [10, с. 6]. «Духовная жизнь, как из Я исходящая, в Я свое средоточие имеющая – есть Истина» [21].

Поэт говорит о том, что обретение Бога – это всегда духовный труд, что «легкого» спасения не бывает, что суть бытия – в преодолении собственного несовершенства, что путь приближения к Всевышнему бесконечен и требует от личности постоянных внутренних усилий:

*я сел на путь исправления
потому что немного устал
посижу-покурю поправлю кепку – и дальше...*

*а когда-нибудь я лягу
на путь исправления –
прямо вот в этих светлых туфлях –
и буду отдыхать здесь
до радостного утра*

*чтобы под звуки трубы
расправив воскресшие члены
снова встать
на путь исправления [10, с. 26].*

Таким образом, автор противопоставляет современную «наивную» религиозную практику, обещающую «быстрое чудо», и подлинное богоискание, которое для Корамыслова обязательно связано с вопросом не только о Боге, но – прежде всего – о человеке, о смысле его жизни, в итоге – с феноменом самотрансценденции. В. Франкл так объяснил это явление: «За этим понятием стоит тот факт, что человеческое бытие всегда ориентировано вовне на нечто, что не является им самим, на что-то или на кого-то: на смысл, который необходимо осуществить, или на другого человека, к которому мы тянемся с любовью» [22, с. 29]. «Быть человеком – значит всегда быть направленным на что-то или на кого-то, отдаваться делу, которому человек себя посвятил, человеку, которого он любит, или богу, которому он служит» [22, с. 51]. Эта идея раскрывается в стихотворении «Пришла Света от Света...», построенном на отсылках к «Символу веры»:

пришла Света от Света
с Богом истинным от Бога истинна

здравствуйте, мои дорогие
я так долго не замечал, что вы – именно такие
заходите, налью вам чаю
чаю воскресения мертвых
и жизни будущего века

словно вафельный торт
рассеку себя надвое
эмпирическую половинку отдам Свете
образ Божий – Господу

кушайте на здоровье
я люблю вас
аминь [10, с. 33].

В стихотворении воспроизведен древний обряд евхаристии, смысл которого подробно был описан О.М. Фрейденом в «Поэтике сюжета и жанра». Однако поэт предлагает не каноническое воспроизведение литургического действия, а его художественную трансформацию: с мучным изделием, которое обязательно разрывается («рассеку себя надвое») соотносится не Бог, а герой, который «отдает себя» возлюбленной женщине и возлюбленному Богу («кушайте не здоровье / я люблю вас / аминь»). Причем, Бог обретается героем через земную, «эмпирическую» любовь (ср. с библейским тезисом «Бог есть любовь»). Так категории плоти и духа Корамысловым, в отличие от ортодоксального православия, не противопоставляются, а рассматриваются как органическое целое: плоть как бы оказывается «освященной» духом, который есть «образ Божий»⁶. Обращаясь к обряду евхаристии, Корамыслов актуализирует мифопоэтический разворот: «Мы видим в мифе и обряде проглатывание детей, божества, человека, и в этом акте проглатывания рот метафорически уподобляется земле, чреву, преисподней, рождающему органу. Проглатывая, человек оживляет объект еды, оживая и сам; ‘еда’ – метафора жизни и воскресения. Принести в жертву – ... значит съесть. И значит ‘спасти’, сделать смерть

⁶ О телесном дискурсе в поэзии Корамыслова см.: [7].

жизнью. С едой, таким образом, связано представление о преодолении смерти, об обновлении жизни, о воскресении» [23, с. 63]. Отдавая себя возлюбленной, герой преодолевает смерть, воскресает. Акт «жертвенного приношения» себя другому человеку и есть метафора самотрансценденции: забываясь в любви, герой становится человеком и обретает Бога. Будучи божественной истиной (ср. «с Богом истинным от Бога истинна»), любовь героя созерцается извне (третьим субъектом, в частности, читателем) как красота. Все это созвучно пониманию Истины, Красоты и Любви в русской религиозной философии: «Явленная истина есть любовь. Осуществленная любовь есть красота. Самая любовь моя есть действие Бога во мне и меня в Боге; это содействие – начало моего приобщения жизни и бытию Божественным, то есть любви существенной, ибо безусловная истинность Бога именно в любви раскрывает себя <...> если я люблю, то я приобщился Богу, знаю его» [21].

При этом, как показывает автор, Бог всегда открыт для человека, ибо, с точки зрения Корамыслова, отпасть от Господа по определению невозможно, поскольку милость Божия является основополагающим принципом бытия, в котором всегда есть место Добру:

уронил себя мишка пониже, чем на пол
оторвал себе мишка похуже, чем лапу
все равно, говорит Господь, Я его не брошу
потому что кто-то из нас должен быть хорошим [10, с. 25].

Актуализируя ситуацию нравственного падения и саморазрушения личности, автор в действительности не критикует человека, а жалеет его, поскольку, понимает, что «агрессивные импульсы разрастаются прежде всего там, где налицо экзистенциальный вакуум» [22, с. 33]. Воспроизводя высказывание всепрощающего и всемилостивого Господа, субъект речи на самом деле не только формулирует представление о Боге как о Любви, но и озвучивает собственную гуманистическую позицию по отношению к другому. Так автор в очередной раз показывает, как религиозная вера делает человека человеком: «Духовная жизнь... воспринимаемая как непосредственное действие другого... есть Добро» [21].

В одном из стихотворений, целиком построенном на библейской образности, поэт моделирует типичный вариант человече-

ской судьбы – во многом предсказуемой, брэнной, бессмысленной и от этого трагичной:

вот так живешь-живешь в местном содоме
пытаешься быть праведником
иногда выходишь за город
в райский сад № 7
где твой участок 666
зарастает змеевидными яблонями

добываешь там любовь насущную
в поте лица и промежности своих

не успеешь оглянуться
а ты уже соляной столп

и тебя лижут
языки агнцев
и языки козлиц
огня небесного
и подземного пламени
злые
докиевадоводящие
прикушенные [10, с. 13].

Но бытие лирического героя, избравшего стезю активного деяния по имя Истины, имеет иное содержание: это бытие наполнено смыслом. Выход из экзистенциального вакуума, как показывает Корамыслов, возможен через приобщение к Божественному бытию, путь к которому всегда есть духовное усилие. В этом смысле поэт рефлексиирует по поводу эклектичности и пассивности современного религиозного сознания, которое еще не готово к серьезному духовному поиску, требующему от человека внутренней работы. Герой Корамыслова остается верным христианской традиции, о чем свидетельствует и мотивно-образный уровень стихотворений, и их концептуальный пласт. Автор понимает христианского Бога традиционно – как Добро и Любовь, а смысл человеческой жизни видит в устремленности к Истине, к единственной правде, критерием которой становится совесть. Последняя, кроме всего прочего, является одной из ключевых ценностей советской эпохи, из которой и вышел

Корамыслов: не случайно «с молитвой под козырьком» «идет» Штирлиц, воплощение советского представления о настоящем человеке. Религиозное мировоззрение лирического героя (и соответственно, биографического автора) специфично в том смысле, что оно сформировалось не только в лоне христианства, но и в лоне советской идеологии, через которую лирический субъект воспринял общечеловеческие идеалы совести и правды, поэтому «советское» и «православное» в данном случае не противоречат друг другу: религиозные взгляды лирического героя и автора оформились еще в ту эпоху, которая для страны в целом проходила под знаком атеизма. Верность православной традиции – личный выбор лирического «я», соотносящего себя с русской (а следовательно, христианской) культурой, свидетельство его внутренней свободы, которая не могла быть ограничена идеологическими рамками. Разворачивая бытие героя в постсекулярной эпохе, Корамыслов раскрывает этого героя как глубоко религиозного человека, жизнь которого есть жизнь в Боге. Причем, своеобразие героя состоит в его конфессиональной толерантности, которая по определению исключает религиозную близорукость: другая религия воспринимается как часть мировой культуры, в пространстве которой лирический субъект так или иначе самоопределяется. Отсюда – образы «кармических узлов», «покрова Майи», Шивы. Речь в данном случае идет о своего рода «культурной вменяемости», которая ничего общего не имеет с феноменом «лоскутной религии». Рефлексируя по поводу последней, автор обращается к современной религиозной практике, которая зачастую носит эклектичный и формальный характер, что в итоге превращает религию как таковую в элемент массовой культуры. Для российского общества, имеющего атеистическое прошлое, это явление закономерно. При этом, объективируя религиозное сознание современного («ветхого» в религиозном смысле) человека, автор говорит о конформизме этого сознания: будучи ориентированным на ценности эпохи потребления, человек оказывается неспособным к духовному поиску, к духовному усилию, а следовательно – к обретению Бога как Любви, Истины, Добра. И хотя лирически герой и автор остаются верными православной традиции, в «Песнях мудехара» зафиксировано не возрождение духовной памяти, а все тот же конец религии: она заканчивается там, где заканчивается соборное единение в Боге. Лирический герой Корамыслова всегда показан в ситуации «одиноким религиозности»: его дело – сосредоточенно «разматывать серебря-

ную Господню леску», «на разломах коры небесной / находить драгоценные мысли, / делиться со всеми» [9], нести подвиг духовного мужества в эпоху, когда подлинное православие заменила «мода на православие». Автор трагически переживает новую социокультурную ситуацию, дистанцируется от нее, утверждая идеал духовного поиска на пути обретения Истины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артис Дм. Улыбка Гуинплена // Волга, 2015. – №5-6.
2. Архангельский А. Огнь бо есть // Новый мир, 1994. №2.
3. Бараков В.Н. Современная православная поэзия // Вестник Череповецкого государственного университета. 2012. Т. 1. № 38-2. С. 47-53.
4. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. – М.: НЛЮ, 1998.
5. Гордиенко Н.Н. Современная православная лирика: проблемы типологии // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, 2007, №10(54). – С. 91-95;
6. Гришаева Е.И., Фархитдинова О.М., Газиев Г.П. От секулярного к постсекулярному: эклектичность религиозного сознания верующих в современной России // Вестник ЛГУ им. Пушкина. 2015. Т.2. №3. – С. 143-152.
7. Ивкин С. Диагональ: плотский верлибр Александра Корамыслова // Мегалит. URL: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=78> (дата обращения: 11.12.2015).
8. Корамыслов А. Драйверам личных газенвагенов, желающим перестать беспокоиться и начать убивать <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=1819> [дата обращения: 15.07.2014].
9. Корамыслов А. Мысль изреченная – есть ложка... // Сетевая словесность. Режим доступа: <http://www.netslova.ru/koramyslov/lozhka.html>
10. Корамыслов А. Песни мудехара. – СПб.: Свое издательство, 2014. – 60 с.
11. Котова Н.А. Современная духовная поэзия: автореф... к. филол. н. – М., 2008.
12. Круглов С. Похвальное слово постмодернизму // Корамыслов А. Песни мудехара. – СПб.: Свое издательство, 2014. – с. 3-4.
13. Кузьмин Дм. «Александр Корамыслов. Песни мудехара Предисл. С. Круглова. – СПб.: Своё издательство, 2014. – 60 с.» // Воздух, 2012. - №1-2. Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2015-1-2/hronika>
14. Мельник В.И., Мельник Т.В., Макаров Д.В. Русская литература в контексте православия. – М., 2003.
15. Некоторые особенности восприятия рекламы // <http://www.org.ru/~natali/priem.htm>
16. Приемы рекламного воздействия: http://www.psyllive.ru/articles/5491_priemi-reklamnogo-vozdeistviya.aspx
17. Роднянская И.Б. Новое свидетельство. Духовная поэзия. Россия. Конец XX – начало XXI века // Новый мир, 2011. №3. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/3/ro12.html

-
18. Тальских Т.С. Библейские аллюзии в современной поэзии духовной традиции // Научный диалог, 2016. №.5(53). – С. 120-133;
 19. Тарасенко Е.Н. Современная русская религиозная поэзия // Вестник Оренбургской духовной семинарии, 2015. Вып. 2(4). – С.,
 20. Татарина Л.Н. Христианские антиномии в современной духовной поэзии // Российский гуманитарный журнал. 2014. Т.3. №1. – С. 45-60.
 21. Флоренский П. Столп и утверждение истины. – М., 2014. Режим доступа: http://www.odinblago.ru/stolp_i_utverzhenie/
 22. Франкл В. Человек в поисках смысла: Сборник. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
 23. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997.

КРИЗИС РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ И ТРАГИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ ПОЭТОВ ХХІ-ГО ВЕКА

Художественная трансформация русского мифа в творчестве В. Фролова и А. Сомова

В русскоязычной поэзии Удмуртии, которая по определению является частью большой российской литературы, особое место занимает комплекс смыслов, связанных с представлением о России, ее культуре, истории и современности, о самосознании русского человека переломной эпохи. Так, в лирике авторов начала ХХІ века – В. Фролова и А. Сомова – этот комплекс смыслов получил весьма рельефное отражение.

Отечественная гуманитарная наука и философская мысль, обращенные к проблеме культурного определения России, решают данный вопрос через актуализацию понятия «национальные мифы», генераторами которых, прежде всего, стали русская литература и русская философия. «К числу важнейших мифов русской культуры... следует отнести эсхатологический, литературный, петербургский, государственный мифы и “миф о России”, который является одним из самых сложных и в различной степени включает все перечисленные» [1]. Этот перечень можно также дополнить мифами о соборности и о «загадочной русской душе» [2; 4; 9; 13]. А.Ю. Большакова и В.Е. Елистратов, авторы сборников «Россия и Запад: диалог культур» [12], говорят «о существовании национальных стереотипов и основанных на них мифологизированных образах той или иной страны», а также «предлагают рассматривать “образ России” как совокупность следующих констант культуры: национальный характер, национальная идентичность, русская идея, душа России, пространство, время и национальные мифы» [1], что в единстве формирует «русский миф», отрефлексированный в том числе и современной поэзией Удмуртии.

В. Фролов (р. 1957) – поэт, формирование которого пришлось на советское время. Тем не менее, его творчество практически не зафиксировало реалий СССР. При этом существенный пласт лирики составляют размышления о своеобразии русского национального характера, причем, русский человек часто показан автором во вневременном аспекте, что снимает вопрос о его

социокультурной детерминированности и открывает вопрос о «русской душе» как таковой.

Н.А. Бердяев дал развернутую характеристику «русской души», зафиксировав веками формировавшийся миф о русском народе [3]. Ключевое свойство этого народа – парадоксальность. Концепция «русской души», представленная в лирике Фролова, в полной мере отражает эту парадоксальность, которая заключается в перманентном колебании героя (героев) между святостью и грехом.

Человек Фролова отличается глубокой религиозностью, подлинным чувством Бога и причастностью к православной традиции, в лоне которой исторически формировалась русская культура с характерной для нее верой в народа-богоносца. Душа героя «снова не на месте» – «в кустах, крестах, с молитвой на устах», а внутренние искания связаны с обретением Царства Божия: «В прогал небес, студень, голубой / Душа, как бесприданница стремится...» [16, с. 77]. В этом смысле он воплощает тип духовного странника.

Странничество – свидетельство не бездомности героя, а его духовной глубины, связанной с поиском невидимого дома, «внутренней России», «Святой Руси», Божьей истины. Так, путь героя лежит к «часовенке», которая «привалом облекла / и непутевых странников, и путных» и которая есть воплощение горного мира на земле: «Доверься свежести и островкам / Небес в освободившейся часовне» [16, с. 57].

Через образ героя в творчестве Фролова реализуется идеал Святой Руси как земли странников, богомольцев, ищущих Царства Божьего и в этом поиске обретающих духовное спасение, внутреннюю свободу и глубину, наконец, святость. Все это вписывается в рамки религиозно-философских представлений о «русской душе», восходящих к трудам Н. Бердяева [3], Н. Лосского [7], В. Соловьева [13], В. Розанова [10] – к ключевым фигурам религиозно-философского ренессанса, в рамках которого и родилась «русская идея» (см. также: [11]).

При этом в творчестве Фролова получил отражение и другой аспект национального характера, связанный с раскрытием греховной природы русского человека. Фролов раскрывает не только его святость, но и слабость, пассивность, символом которой становится «блаженное» пьянство.

Мотив пьянства – один из ключевых в лирике Фролова. В русской литературе он получил развернутое воплощение в по-

эме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», где русское, всенародное пьянство, по сути, было оправдано трагическими обстоятельствами крестьянской жизни. Герой Фролова тоже трагичен: в «холодном» мире ему нет места, он гоним сильными мира сего (стихотворения «В стране беззащитной правителя хоят обжор...», «В болотный северный полон...»). Но противостоять антиидеалу герой не может, поскольку нет в нем активного «созидательного» начала, поэтому единственным спасением от холода мира становится забвение: «любой нектар с пшеничным запашком / От сирости ... и сырости целебен» [16, с. 71]. Само понимание Бога дается ему в предельной простоте, когда преодолевается вроде бы спасительная, но, с точки зрения героя Фролова, гордая мысль о бессмертии собственной души, когда именно греховность (а не смирение) становится способом избавления от гордыни: «И что бы делал Ты, когда б не перезвон, / Который с перепоя будит, нарастает, / И сердце бередит, и беса гонит вон, / И душу от щедрот бессмертия спасает» [16, с. 48].

Герой Фролова воплощает русский «святой народ», «потерянный» и «полноводный»: путь к «часовенке», где он обретает высокое чувство причастности в Вечному, обязательно лежит для него через какой-нибудь «сырой куток и тети Липы», в котором он – как ни странно – находит простое земное счастье – нищее, поэтому, по сути, безгрешное: «Ты вновь калиф, пускай на час, / И пообок – одни калифы!» [16, с. 61]. Не случайно винный ларек становится центром райского сада и фактически символизирует идеал соборности: «А любители впить гурьбою торчат за ларьком, / Милосердные наши, посланцы лихого народа» [16, с. 67].

Милосердие, незлобивость, всепрощение, сердечная мягкость, соборное единение, обретаемые «во грехе», – характерные черты русского национального характера, зафиксированные Фроловым. С одной стороны, этот характер является выразителем пассивного начала, с другой – воплощает идеал духовности. Так автор актуализирует русский миф, согласно которому «Россия грешна, но и в грехе своем она остается святой страной – страной святых, живущих идеалами святости» [3, с. 34]. Данный архетип, воплощенный в лирике Фролова, восходит к творчеству А. Блока, отразившего амбивалентность России, ее святость и греховность, что в терминах блоковской эстетической теории выразилось через понятия «тезы» и «антитезы».

Актуализация национального мифа в лирике Фролова – поэта, жизнь которого пришлось на советскую эпоху, когда понятие русской ментальности фактически было вытеснено представлением о советской ментальности, на наш взгляд, связана с желанием воскресить саму идею «Святой Руси». При этом архетип «Святой Руси» в лирике Фролова отсылает не только к философско-религиозным исканиям XIX и особенно начала XX-го, но и к поэтической традиции – к лирике А. Блока, С. Есенина, Н. Клюева. Фролов обращается к образу Руси как духовной реальности, залогом жизнеспособности которой являются религиозные искания народа, грешного и одновременно наделенного внутренней глубиной. Так в творчестве поэта получили отражение те черты национального психотипа, которые, как правило, подчеркиваются в работах авторов, характеризующих русский менталитет, – «этноцентризм, мессианство, серьезность, традиционность, поиск правды и гармонии, преобладание дуальных моделей» [1]. На исходе XX-го столетия, когда рушился советский мир и когда, собственно, создавалась книга Фролова «Дыханье», снова в отечественной культуре остро стоял вопрос о русском национальном характере, о его самобытности. Этот вопрос, во-первых, был обострен постмодернистскими установками, явно не соответствовавшими традиционным ценностям русской культуры, а во-вторых, был продиктован тем кризисом, который переживала Россия в порубежную эпоху. Как отмечает политолог С.В. Кортунов, «современный кризис носит не столько экономический или политический характер, сколько является кризисом национального самосознания. Это этнический, геополитический и духовно-культурный кризис... Погрязнет ли человечество в экономическом обществе всеобщего потребления или перейдет в иное, духовно-культурное, измерение – вот в чем состоит его исторический выбор на рубеже третьего тысячелетия. И слово России в выборе дальнейшего пути развития может стать решающим» [5]. Для Фролова важным было утвердить онтологический статус русской ментальности, актуализировать идею «Святой Руси», имплицитно противопоставив ее ценностям эпохи потребления (и в этом – жизнеутверждающий смысл его стихотворений). Обращаясь к национальному архетипу, автор раскрывает те духовные начала, которые генетически заложены в русском народе и которые свидетельствуют о самобытности и жизнеспособности нации, ее высоте и глубине. Но трагедия народа состоит в его пассивности, «женскости»:

русский человек свою неудовлетворенность временем, в котором он живет, «запивает вином».

В. Фролов обращается к традиционной для русской культуры проблеме судьбы России, рефлекслируя по поводу трагической противоречивости русского национального характера, в котором кроме созидательного духовного начала есть и начало пассивное, не позволяющее личности справиться с экзистенциальным ощущением трагичности человеческого бытия. При этом специфика реализации русской идеи, имеющей философский и литературный генезис, в творчестве Фролова состоит в том, что автор, по сути, не дифференцирует понятия греха и святости, которые всегда противопоставляются в культурологических концепциях. В отечественной поэтической традиции они также противопоставлены. Напротив, «святой» народ Фролова и «свят» потому, что он «грешен», именно «во грехе» им преодолевается гордыня и обретается «Божья милость». В этом связи можно говорить о весьма драматичном развороте «судьбы России» в обстоятельствах переломной эпохи. Лирический герой, при всей его устремленности к Вечному, предельно трагичен, поскольку греховное, пассивное начало понимается им как подлинно безгрешное, становится синонимом святости. В этом и состоит трансформация русского мифа в лирике В. Фролова.

Алексей Сомов (1976 – 2013) – современник и земляк В. Фролова (оба из г. Сарапула). Имя Сомова – одно из самых ярких в современной поэзии Удмуртии. Сомов относится к тем немногим представителям поэзии региона, которым удалось вписаться в контекст не только провинциальной, но и общероссийской литературы.

Статус российского поэта сарапульский автор А. Сомов обрел достаточно рано, что было обеспечено, прежде всего, его активным участием в формировании сетевого поэтического пространства, в частности, публикациями на сайтах «Новая литература» (<http://newlit.ru/~somov>), «Сетевая словесность» (<http://www.netslova.ru/somov>), «Люминотавр» (www.luminotavr.narod.ru/prose.htm), в собственном поэтическом блоге (http://lj.rossia.org/users/alyosha_somov). В этом смысле, пользуясь термином Дм. Кузьмина, можно сказать, что Сомов принадлежал к новому поэтическому поколению – «поколению Интернет».

Краткую творческую биографию Сомова можно представить следующим образом: окончил технический вуз, работал художником-оформителем в кинотеатре, охранником, препода-

вателем информатики, инженером по маркетингу, дизайнером наружной рекламы, верстальщиком, выпускающим редактором газеты, редактором отдела прозы литературного сайта; публиковался в журналах “Дети Ра”, “Воздух”, “Крещатик”, “Урал”, “Луч”, “День и ночь”, “Аквилон”, “Оберег”, “Бельские просторы”, “Литературной газете”, антологиях “Танкетки. Теперь на бумаге”, “И реквиема медь”, “Поэзия третьего тысячелетия”, “Ижевская тетрадь”, сборниках лучших рассказов 2006 и 2007 года серии ФРАМ.

В 2013 году, уже посмертно, страница А. Сомова была размещена на сайте «Новая литературная карта России», где Сомов – вместе с Александром Корамысловым – представил современную литературу Удмуртии.

Сомов тоже отреагировал на историософский вопрос о судьбе России и отрефлексировал тот аксиологический и нравственный слом, который произошел в сознании современного человека под влиянием социокультурных обстоятельств эпохи.

Причем, показательно, что к этому пласту смыслов Сомов пришел не сразу, а в итоге многолетнего эстетического поиска. Так, герой ранних стихотворений, жанрово ориентированных на молитву, весьма близок герою Фролова. Он тоже воплощает тип «нищего духом», живущего в модусе религиозного бытия: «От мглы, налипшей на губах, / От злобы, что довлеет дневи, Храни, Господь веселый Бах, В заботах о насущном хлебе. Даруй нам, Господи, любовь...» [14].

В этом поиске вечных ценностей – высокое оправдание человеческого существования и залог гармоничного мироотношения, возможности понимания мира как «Богом данного дворца».

Тем не менее, от лирики, созданной до 2007 года, Сомов, по свидетельству хорошо знавших его людей, отказался. Возможно, это связано с тем, что ранние стихи с их гуманистическим, религиозным пафосом и достаточно упорядоченной картиной мира, понимаемого как Божественный Космос, смущали поэта своей смысловой и формальной традиционностью и тем обстоятельством, что в них практически не была объективирована современность, зеркалом которой и стала поздняя лирика. Причем для фиксации эпохального мироощущения Фролов использовал соответствующий художественный прием – бранную и обценную лексику.

Наличие обценных выражений в стихах Сомова объясняется не только (и не столько) их экспрессивной функцией. В.М.

Мокиенко отмечает: «Одна из доминирующих тенденций, ощущаемых всеми носителями русского языка, – расширение сферы употребления мата и в какой-то мере его частичная “легализация” в художественной литературе и средствах массовой информации. Эта тенденция прямо связана с общим раскрепощением русской социальной жизни... И бранная лексика служит своеобразным мериллом этого раскрепощения» [8, с. 73]. При помощи ненормативного языка автор изображает не только «предельно раскрепощенную», но и страшную картину современности, деструктивный во всех смыслах опыт эпохи и объективирует собственное, предельно трагическое переживание, связанно с ощущением экзистенциальной безысходности, внутреннего глубокого кризиса, сопряженного с осознанием «конца культуры».

В лирике Сомова представлена трансформация «русского мифа», своего рода выворачивание его наизнанку, дискредитация в логике постмодернистской эстетики. Автор, обращаясь к концептам русской культуры, имеющим фольклорные и православные корни, жестко профанирует их. Особенно очевидна такая профанация в циклах «Чудо преображения» (2011), «Декапитация по-русски» (2010), «Родина-тьма: фейки, трибьюты и римейки» (2010), где представлены очевидные пародии на тексты (в том числе и литературные), хорошо известные русскому читателю. Например, выражение «не стоит село без праведника» вписывается в контекст антигуманных смыслов, явно противоречащих идее «Святой Руси»: «На родине моей, что характерно, / не устоит ни город, ни село / без праведника или дурака, / для прочности вмурованного в стену» [14].

Россия – постоянный объект дискредитации. Так, обращаясь к мотиву народной песни («Что стоишь, качаясь, тонкая рябина...») и к метафорике есенинского стихотворения «Письмо матери», поэт создает весьма сниженный образ страны: архетип рябины оказывается в одном смысловом ряду с темой пьянства. В итоге отрицается высокое религиозное предназначение России и деактуализируется идея русского мессианства: «Мы еще дадим говна, уголья и газа, / мы еще послужим Родине-стране, что стоит, качаясь, пьяная зараза, в православном ветхом шушуне» [14].

В микроцикле «Ритуал очищения охотника», представляющем собой реминисценцию стихотворения Е. Евтушенко «Поэт в России больше, чем поэт...», портрет эпохи создается через обращение к образам «мясника» и «ментов»: «Мясник в России

больше чем мясник / он волосат, он праздничен и светел <...>
/ менты в России самые менты / их души в заточении на Марсе
<...> / говно в России слаще чем везде / его хлебаешь дырявой
деревянной ложкой» [14].

Так идея о «духе гражданства», поэтизированная Евтушенко, полностью дискредитируется. «Мясник» у Сомова, представленный как апофеоз плоти, – символ духовной пустоты и гибельного начала, а Россия показана как смердящая страна. «Менты» – объективация идеи «мертвых душ» («их души в заточении на Марсе»), а через лексему «говно» проводится мысль об унижительном (унижающем достоинство) выборе русского человека – в том числе, как это ни драматично, и о выборе в пользу самой смердящей России.

В итоге поэт приходит к авторефлексивной формуле о статусе поэта в России: «когда тебя на цинковом столе / разгладят до последних сраных складок / потом обмоют голубой водой из шланга / тогда поймешь залупа что всего дороже на земле // потом засунут в девочкин живот / где червяки, и теплота, и сырость / ну вот и повторяй: ну вот, ну вот / лежи и повторяй: ну вот ну вот ну вот / поэт в России равен лишь России» [14].

В этих строках речь идет не о высоком предназначении художника – напротив, актуализируется мысль о его ничтожности, ненужности, что подчеркивается через определение «залупа». Поэт Сомова, незащитный перед жестокостью времени, убитый эпохой, тем не менее, оказывается ее голосом. Слово героя (ср. лексемы «менты», «говно», «залупа», «сранные»), с одной стороны, передает его отношение к современности, а с другой, есть зеркало этой современности. Поэт говорит на «грязном» языке эпохи, и в этом смысле он равен ей. Его душа «безобразна» в той степени, в какой безобразно убивающее художника время. Ю.И. Левин отмечает, что «ругательства близки перформативам: высказывание является одновременно и поступком, действием» [6, с. 809]. «Выругаться» для лирического героя Сомова равнозначно «выразить грубость», совершить «акт грубости» [6, с. 809] по отношению к бесчеловечной эпохе, отзеркалить ее жестокость, ее собственный «акт грубости», направленный в адрес художника.

По мысли Сомова, эпоха всеобщего потребления, полное обесценивание духовных начал – не трагическая перспектива российского общества, а его жестокая реальность. Мир, показанный поэтом, – объективация «грязного», «животного» со-

знания, свойственного человеку XXI-го века (стихотворения «В ночном вагоне – пара малолеток...», «Ведь для этого дела лишь двое нужны...»). Россия у Сомова – это место, где все «на соплях и сперме» (стихотворение «На родине моей...»), где «каждый выбирает из себя / щепочками каловые массы». Родина-страна есть родина-тьма: «а за край вообще не надо смотреть / эту родину зовут твоя смерть... / от прямых дорог и ясного ума / позовет однажды родина тьма» [14].

Концепция страны-тьмы-смерти раскрывается в стихотворении «Декапитация по-русски»:

Жги, русня, разговаривай нах. <...>
 Поголовная декапитация населения, каждый в свой черед.
 Россия, вперед! [14]

«Декапитация» – обезглавливание экспериментальных животных – понятие, через которое проводится не только идея всеобщего уничтожения, но и мысль о вырождении нации:

А ученику 5 класса школы-лицея №17 Петрову
 от передоза своротило бак [14].

В этом контексте процитированный лозунг «Россия, вперед!» отрицает сам себя.

Так Сомов обращается к эсхатологическому мифу (ср. название циклов: «Родина-тьма», «Декапитация по-русски»), трансформируя его в соответствии с постмодернистской традицией. Сомов профанирует понятие «русской идеи» и концепцию высокого предназначения нации: апокалипсис не преодолевается воскресением, не высвобождает в человеке внутренние скрытые силы – напротив, он является знаком смерти культуры:

пролетает ангел моей земли,
 отвернув к небесам похмельный лик,
 ибо черен, одутловат и страшен.
 Ибо не на что тут ему смотреть –
 в хороводе путаниц и смертей
 всё как есть, и отцы не лучше деток –
 он видал всё это не раз в гробу,
 он подносит к устам свою трубу
 и орет в нее: «Эй, ну где Ты?» [14]

Таким образом, историософский вопрос о судьбе России в творчестве Сомова решается весьма драматично. Отказываясь от идеи Святой Руси, актуализированной в раннем творчестве, десакрализируя ключевые концепты русской культуры, Сомов показывает смерть этой культуры. России как культуры у Сомова нет: есть пустое пространство, наполненное знаками эпохи постмодернизма и глобализации (секс, порно, наркотики, кола, интернет и т.д.), отрывающими человека от вечного, от Бога, от жизни. Так ставится проблема утраты национальной идентичности, нравственной целостности и жизнеспособности нации, удел которой – «поголовная декапитация», то есть самоуничтожение. В современной социокультурной ситуации, когда особенно остро стоит вопрос о том, быть или не быть России, а если быть, то как быть, стихи Сомова звучат по-настоящему пронзительно, поскольку отражают болезнь эпохи и боль поэта. Россия у Сомова движется в страшное будущее, ее бытие – это бытие-к-смерти.

Проблема выбора пути, особенно остро стоящая перед русской культурой в переходные (порубежные) эпохи, всегда составляла суть религиозно-философских исканий отечественной интеллигенции. Региональная литература в этом смысле не является исключением. Обращаясь к русскому мифу, В. Фролов и А. Сомов по-разному отвечают на вопрос о настоящем и будущем русской культуры. В творчестве Фролова оформилась концепция, согласно которой жизнеспособность России обеспечена духовно-нравственными глубинами, которые до сих пор не исчерпаны русской нацией, в полной мере еще не осознавшей и не исполнившей свое высокое предназначение. Но, с точки зрения поэта, важно, что эта духовная глубина, генетически свойственная национальному характеру, определяет самобытность и высоту русской культуры и русского человека, исполненного идеей богоискательства. В. Фролов – человек советской эпохи с характерным для нее отрицанием религиозного мировоззрения, поэтому, на наш взгляд, вопрос о специфике русской культуры решался им в пользу тех представлений, которые были разработаны отечественной религиозной философией XIX и начала XX вв. и в рамках которых оформилась сама русская идея. На рубеже XX и XXI столетий, когда советский мир был разрушен, она снова оказалась востребованной, поскольку содержала альтернативу аксиологическим установкам капиталистической эпохи.

А. Сомов, младший современник Фролова, как личность сформировался в 90-е гг. Изначально он тоже ориентировался

на смыслы, которые сближали его раннее творчество с творчеством Фролова, но позднее, ближе к 2010-му году, когда глобализация и новая (постмодернистская) аксиология утверждались все очевиднее, Сомов как поэт выбрал путь изображения современной России в зеркале экзистенциального тупика, отмеченного дескрализацией и деструкцией культурных ценностей и нравственных установок. Традиционный «русский миф» оказался профанированным, а его место занял своего рода «новый русский миф», согласно которому Россия – очевидный продукт эпохи потребления, вырождающаяся, убогая, «последняя» страна. Но важно, что творчество Сомова провоцирует на со-размышления о проблеме «смерти культуры», о необходимости выхода из губительного круга, и в этом состоит его онтологический смысл. В стихах Сомова объективировано духовное бессилие автора, связанное с невозможностью противостоять абсурду, не только трагедия эпохи, но и личная трагедия. Сомов не смог пережить «апокалипсис нашего времени». В 2013-м году он умер в возрасте 37-лет: роковая дата для русского поэта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагнер Е.Н. Национальные культурные мифы в литературе русского постмодернизма: автореферат. ... к. филол. н. – Барнаул: Алтайский государственный университет, 2007. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/natsionalnye-kulturnye-mify-v-literature-russkogo-postmodernizma>. Последнее посещение 28.08.2015.
2. Козлов А.А. Основные подходы к формированию общенациональной идеи // Нравственность в образовании, 2005. Режим доступа: http://www.npravstvennost.info/library/news_detail.php?ID=2285. Последнее посещение 20.09.2015.
3. Бердяев Н.А. Судьба России. – Москва: Эксмо-Пресс; Харьков: Фолио, 2000. – 734 с.
4. Гулыга А. Русская идея и ее творцы. – М.: Эксмо, 2003. – 448 с.
5. Кортунов С.В. Россия: национальная идентичность на рубеже веков. – Москва: Московский Общественный Научный Фонд, 1996. Режим доступа: <http://sumarokov.viperson.ru/wind.php?ID=296047&soch=1>. Последнее посещение 21.09.2015.
6. Левин Ю.И. Об обценных выражениях русского языка // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – Москва: Языки русской культуры, 1998. – с. 809 – 819.
7. Лосский Н.О. Условия абсолютного добра. – Москва: Политиздат, 1991. – 367 с.
8. Мокиенко В.М. Русская бранная лексика: цензурное и нецензурное // Русистика. – Берлин. – 1994. – №1/2. – с. 50 -73.
9. Переверзев С.В. Русский выбор: очерки национального самосознания. – Москва: Русский мир, 2007. – 411 с.

-
10. Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени. – С.-Петербург: Азбука, 2001. – 404 с.
 11. Русская идея: сб. произведений русских мыслителей / Сост. Е.А. Васильев. – Москва: Айрис Пресс, 2002. – 505 с.
 12. Россия и Запад: диалог культур. – Москва: МГУ, 1994-1998. – Вып. 1-6.
 13. Саркисянц М. Россия и мессианизм. К «русской идее» Н. Бердяева. – С.-Петербург: Издательство СПбГУ, 2005. – 270 с.
 14. Соловьев В.С. Россия и вселенская церковь. – Минск: Харвест, 1999. – 1586 с.
 15. Сомов А. Стихи, рассказы, эссе: <http://www.netslova.ru/somov/>. Последнее обращение 15.09.2016. Так как у А. Сомова не вышло не одной поэтической книги, а стихи публиковались преимущественно в интернете, то мы ссылаемся на сайт «Сетевая словесность», где творчество поэта представлено наиболее полно.
 16. Фролов В. Дыханье: стихи. – Ижевск: Удмуртия, 1997. – 104 с.

Логика нравственно-эстетического перелома в творческой биографии А. Сомова

За 10 лет творческой биографии А. Сомов прошел весьма сложный путь, оразивший кардинальные перемены в ценностной парадигме и мировоззрении в целом. Стихи Сомова 2003-2006 гг. настолько отличаются от всего созданного позднее, что кажется, эти тексты написаны разными людьми. А. Корамыслов, поэт из г. Воткинска, некогда друг Сомова, отреагировал на эту поэтическую «историю» статьей, где творческий путь Сомова обозначил как «инволюцию», как отказ от христианских ценностей в пользу жесткого снаффа [4].

Елена Георгиевская, прозаик из Калининграда, в статье «ПОЛИГОН: Оживляя мертвое. Стихийный агностицизм Алексея Сомова» говорит о ранних стихах поэта как об «инфантильных благоглупостях», видя в них свидетельства провинциального сознания, в то время как жесткие тексты с «использованием подонковского слэнга и ненормативной лексики», пронизанные экзистенциальным ужасом, вписываются автором статьи в контекст большой российской литературы. Вывод Георгиевской следующий: логика художественной эволюции Сомова – «отказ от провинциального в пользу внегеографического» [2]. Нам же такая схема кажется весьма упрощенной и несправедливой, поскольку подспудно обвиняет Сомова в своего рода конъюнктурности и дискредитирует ранние – по-настоящему глубокие – стихи поэта. Более адекватной представляется точка зрения Николая Гуданца, представленная в статье «Нужно ли зачитывать поэту его права? Реплика о поэзии Алексея Сомова и совсем другом»: «не худо бы разобраться, почему талантливый поэт в расцвете сил и мастерства вдруг обращается к практике жесткого юродства. И тогда уместно будет рассудить, не располагает ли к такой метаморфозе “дух века сего”» [3].

В ранних стихах Сомова раскрывается религиозное сознание лирического героя, для которого залогом упорядоченности мироздания является уверенность в том, что мир есть не «обуза» и не «несчастливая случайность», а «Богом данный дворец»:

Чудо бывает единожды явленным.
Глянь – к палисадникам, крышам и яблоням
тянутся белые сходни.

– Мало? Не верите? Нате вам, олухи:
цвет на траве и радуга в облаке,
лето Господне! [5]

Понимание бытия как чуда обеспечено тем, что герой твердо ощущает свою защищенность от холода мира, и эта защищенность дана ему от Бога, поскольку понятие «Бог» традиционно тождественно понятию «Любовь». Именно осознанием Божьей любви и милости живет лирический герой ранних стихов, чувствующий себя хранимым от «мглы» и «злобы»:

От мглы, налипшей на зубах,
от злобы, что довлеет дневи,
храни, Господь веселый Бах,
в заботах о насущном небе.
Даруй нам, Господи, любовь
без слов кривых и знаков тайных -
корзину рыбы, пять хлебов,
и в марте гололед и тальник,
цветочный яд и дикий мед,
Восток и Север, Юг и Запад... [5]

Для ранних стихов Сомова характерен особый, молитвенный строй, причем, тексты и жанрово сближаются с молитвой (отсюда – слова «храни», «даруй», «помилуй», а также старославянизмы «несть», «обрящет», «счастье», «днесь» и вообще фрагменты молитв: «Свете мой тихий», «Христос воскрес»). Молитвы лирического героя Сомова выражают благодарность Богу за данную им жизнь, за возможность пребывать в бытии, чувствовать себя его неотъемлемой частью. Эти смыслы отражены в стихотворениях «Покуда рассвет сменяет закат...», «Счастье», «Так и бывает: волны и облака...», «Свобода и безденежье на Пасху», «Сверим часы. Архангелы стаями...», «Запомни: скорость света превозмогает тьму...».

Мироздание для лирического героя прекрасно уже по определению, поскольку сотворено Всевышним, и в его деталях герой находит проявления божественного присутствия: «Господь заигрался в лапту-городки: / как ловко звезда за звездой слетает!», «И звездочка простая – одна в своем углу –/ доверчиво бросает в египетскую мглу / до хрипоты, до жженья обычные слова / о таинстве рожденья и чуде Рождества». Так, восторженный взор героя обращен к небу, и желание созерцать небе-

сний мир свидетельствует о жажде жизни: «в слезах и соплях, изумленно и немо / встречаешь рассвет, / провожаешь закат / и пьешь, запрокинувшись, юное небо...» [5].

«Свет» – один из сквозных образов в стихотворениях Сомова 2003–2006 гг.: «Свет пребывает в тебе и во мне. Свет прибывает» [5]. Речь идет не только о физическом, но и о метафизическом свете, противопоставленном смерти. То есть в пределе своем «свет» у Сомова равнозначен бытию, что вписывается в рамки общих религиозно-философских представлений.

С божественным светом в лирике Сомова сопряжена мысль о прозрении:

и вдруг прозреть на вдох и выдох,
и задохнуться, как в грозу,
с предельной четкостью увидев
и дальний свет, и дольний мир,
такой бесслезный и ничейный [5].

Внутренний свет, спасающий от суеты и тлена, становится для лирического героя залогом незыблемой уверенности в том, что жизнь имеет смысл и человек способен обрести «счастье» в бытийственном понимании, которое не исключает наличие боли:

Плакать, шататься, драться,
чувствовать боль.
Говорить «здравствуй»
той, что проснулась с тобой [5].

Лирическому герою свойственна способность к осмыслению мира в поэтическом слове, «дивный и немилосердный дар человеческой речи», позволяющий исполнить высокое предназначение человека – «заполнить как-нибудь промежуток меж Творцом и тварью» [5].

Ранние стихи Сомова высвечивают непреходящие ценности человеческой жизни. Они в пределе своем сводятся к любви.

Во-первых, это любовь к женщине:

И вместе это называлось счастье –
надеяться, отчаиваться, злиться,
отчаиваться, злиться, ревновать,
во сне целуя узкие запястья... [5]

Во-вторых, это любовь к ребенку: «Стирать пеленки, / купать Илью...» [7].

Но любовь к жизни оказывается в данном случае весьма болезненной, поскольку герой Сомова изначально глубоко «ранен» опытом смерти, о чем свидетельствуют стихотворения с пометкой «Памяти...»: «Памяти А. Корнилова», «Памяти матери», «Памяти С. Кондакова», «Памяти Д. Бесогонова».

Тема смерти как магистральная в творчестве Сомова была заявлена уже в ранних стихотворениях, где получила двойное развитие. С одной стороны, «смерть» осмысливается как благодарное освобождение вечной души от бренного тела:

Неприкаяна и счастлива, отлетит от тела душа <..>
вдруг поймешь без страха и гнева – а иначе быть не могло:
лишь отчаянье и надежда, благодарность и правота
так упрямо, светло и нежно запечатывают уста [5].

С другой стороны, лирического героя сопровождает зрелое понимание того, что «все, что должно случиться, / уже произошло», ибо неотвратима смерть, и, по сути, все в той же степени живы, в какой мертвы: «Только б длились безгрешные наши объятия / этот день, / эту ночь, / этот век, / этот миг, / и не близился срок возвращаться обратно – / в пустоту нерождений / твоих и моих» [5].

Лирического героя ранней лирики Сомова отличает весьма зрелое и драматичное переживание трагической природы бытия и понимание того, что «из Боговых рук» выпадает не только «счастье»: «Верю в холода, в непощенье, / в снег, что выпадет из Боговых рук» [5].

Осмысляя стихи Сомова 2003–2006 гг., можно сделать вывод, что поэт вошел в литературу, счастливым образом миновав тот пласт деструктивных смыслов, столь актуальных для молодой российской поэзии начала 2000-х годов, которое, как пишет Барковская, «формировалось в годы перестройки, с присущими им катастрофической нестабильностью жизни, смешением прежних социальных границ (маргинальная интеллигенция, «новые русские» и проч.), ощущением свободы от идеологических запретов, но и разгулом насилия в повседневности, наркоманией, торжеством массовой культуры общества потребления. Стремительный экономический взлет в первой половине 2000-х вовсе не гарантировал отсутствия травматического опыта в

будущем, отсюда то ощущение времени как “кануна каюка”» [1, с. 103]. «Одна из важнейших проблем в поэзии “тридцатилетних” – проблема личностной самоидентификации» [1, с. 103]. В ранней лирике Сомова этот смысл практически не проблематизировался, поскольку она отражала достаточно устойчивый психотип, четко определяющий свои ценностные ориентиры (показательно, что в стихах вообще нет так называемых самоопределений, которые бы свидетельствовали о поиске идентичности, вместо них – утверждение авторских ценностей, что как раз свидетельствует о ее наличии).

Однако стихи Сомова, созданные после 2007 г., фиксируют новый разворот в авторской картине мира, связанный с трагическим опытом переживания конечности бытия и его абсурдности, тотальной безнадежности и богооставленности. Эти стихи не только тематически, но и лексически отличаются от всего созданного ранее. На место молитвенных формул приходит ненормативная лексика: «Молитесь, дети, за уroda, / молитесь за героя, падлы», «Это дело теперь называется фак» [7]. Мотив созидания в разных его реализациях – творчество, любовь, отцовство – сменяется мотивом убийства. «Весь этот добрый snuff / весь этот добрый snuff» [5] – вот магистральная тема, утвердившаяся в лирике Сомова после 2007 года.

Снафф в первоначальном значении слова – «убийство без спецэффектов», жанр документального кино. Снафф-стихи Сомова, на первый взгляд, представляют собой объективацию извращенного сознания, вызывая не только нравственную, но и физическую непереносимость:

А между тем можно свести человека с ума,
медленно, методично срезая подушечки пальцев.
Можно превратить лицо в кусок мяса
при помощи бумаги – обычной, офисной... [5]

Так жизнь человека утрачивает всякую ценность. Судьба в данном случае – это трагическая предопределенность в катастрофических обстоятельствах не просто эпохи, а вообще – в масштабе вечности: «Жил да был человек, но об этом – молчок» [5].

В этой связи снафф-стихи Сомова – попытка в предельно жесткой поэтической форме обнажить трагическую уверенность в том, что отдельная человеческая жизнь, по сути, ничего и не значит и для самого Бога, который и становится для героя

самым жестоким убийцей («все пожрет золотой умеранг/ и вернется в десницу Господню» [5]), поэтому поздние стихи Сомова пронизаны пафосом богохульства:

Тебе ж припомним и пустые шашни с небом
и свежие гробы в горячих липких снах
и кровь присыпанную марганцем и снегом
весь этот добрый snuff весь этот добрый snuff [5].

Одним их разворотов жанровой модели снаффа в лирике Сомова последних лет становится мотив смерти ребенка, представленный, например, в стихотворении «Рождественская колыбельная», хотя смысл его прямо противоположен тому, который задает название. Речь в тексте идет про «рождество наоборот»: волхвы оказываются «скупыми» и «мертвыми», путь их – «по костям, по вывернутым шеям», да и ангел приносит не благу всю, а «Пустоту»:

Спят антенны, провода и мачты.
Гоблины. Пейзане. Короли.
Все мертво на сотни тысяч ли.
Что же ты не спишь, мой бледный мальчик,
там, под слоем тлеющей земли? [5]

Это переживание оказывается для героя разрушительным. Данный разворот сомовской лирики, обладающий биографическим подтекстом, имеет непосредственное отношение к вопросу о теодицеи. В поздней лирике Сомова ответ на этот вопрос: зло и есть промысел Всевышнего:

Звезды щурятся ревниво, снег ложится неживой.
Как песчинки, херувимы пляшут в ране ножевой.
Шлакоблочные руины, черным Господом хранимы,
спят и видят ничего,
спят и видят ничего [5].

Теперь образ Бога представлен такими определениями, как «обитатель безглазых икон», «високосное облако», «копоть», «побивающий первенцев, льющий огонь в города и окопы». Фигуры святых лишаются той самой святости и грубо приземляются: рай описывается как место, «где розовый Иисус с по-

хмелья глушит пепси-колу», ангел, пролетающий над землей, «отвернув к небесам похмельный лик», «черен, одутловат и страшен» [5]. Небосвод уже не напоминает о метафизическом свете и вечной жизни, он разрушается («Я смотрю на небо – а там дыра» [5]), а само бытие теперь переживается как «закольцованный страх, вековечный дозор – / ни один не прощен и ни разу не спасся» [5]. Более того – жизнь по определению оказывается невозможной. С этим связан мотив смерти языка:

а потом глядеть не щурясь на дымный закат
оставляя ошметки мертвого языка...[5]

Так автор в своих поздних стихах обнажает горькую безбожную правду о мире, заставляя задуматься о том, что подлинный распад на самом деле совершился не вовне, а внутри человека: «И Дух Святой в сердцах выходит вон» [5] – не оставленного Богом, а оставившего Его: «Мы сами тот пиздец, который наступает / на всех Твоих невидимых фронтах» [5].

Обращение к поэтике снаффа нужно было Сомову, чтобы отразить тот экзистенциальный ужас, которым наполнена современная поэту эпоха, лишенная ценностных ориентиров и разрушившая, уничтожившая самое себя, провозгласив логику абсурда как единственно возможную. Деструктивность – вот единственное свойство реальности, в которой не осталось места спасительной мысли о Боге.

Перелом, наступивший в лирике после 2006-го года, отнюдь не говорит об отказе героя от нравственно-религиозных ценностей – скорее, он свидетельствует о его духовном бессилии противостоять абсурду. Жить в этом разрушенном, а некогда таком цельном и прекрасном мире не только лирическому герою, но и биографическому автору уже не представлялось возможным.

Алексей Сомов трагически скончался в 2013 году, в возрасте 37-и лет, как и положено поэту в России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барковская Н.В. Поэзия 2008 года: проблемы и тенденции // Вестник Удмуртского государственного университета, 2009. – Вып. 3. – С. 103.
2. Георгиевская Е. ПОЛИГОН: оживляя мертвое. Стихийный гностицизм Алексея Сомова // Мегалит. Евразийский журнальный портал (режим доступа: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=2374>).

3. Гуданец Н. Нужно ли зачитывать поэту его права? Реплика о поэзии Алексея Сомова и совсем другом // Мегалит. Евразийский журнальный портал (режим доступа: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=2021>) [дата обращения: 15.07.2014]
4. Корамыслов А. Драйверам личных газетвагенов, желающим перестать беспокоиться и начать убивать <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=1819> [дата обращения: 15.07.2014].
5. Сомов А. Стихи, рассказы, эссе: <http://www.netslova.ru/somov/>. Дата обращения: 15.09.2016.

«Музыка сфер» и «крушение гуманизма» в творчестве Алексея Сомова

О трансцендентной природе музыки говорили еще античные философы, в частности пифагорейцы, авторы идеи «гармонии сфер»: «...игра на земной лире, являющей собой аналог небесной, выступала у них как предварительная процедура возврата на “астральную первоотчизну”, как постижение созвучия и соразмерности гармоний души и космоса» [12, с. 209]. А.В. Волошинов в книге «Математика и искусство» отмечает, что «согласно пифагорейским представлениям, планеты располагались на небесных сферах и совершали вместе с ними круговое вращение... Вследствие трения об эфир они издавали звуки, которые соединялись в музыкальные созвучия. Так рождалась чудесная музыка – “мировая музыка”, или “гармония сфер”, без которой мир бы распался» [5, с. 192].

Понимание мира как музыки прочно закрепилось в европейской культуре. Так, йенские романтики предложили концепцию бытия, которую можно назвать панмузыкальной: «Во всех ремеслах и искусствах, во всех орудиях, органических телах, в наших каждодневных занятиях, всюду: ритм, метр, лад, напев» [8, с. 285]. По мысли романтиков, музыка – самый экспрессивный и суггестивный вид творчества: «В зеркале звуков человеческое сердце узнает самого себя, эти звуки учат нас по-настоящему чувствовать, они пробуждают к сознательной жизни спящие в тайниках души идеи и одаряют нас новыми таинственными силами чувства» [8, 175].

Русские символисты тоже восприняли традицию понимания музыки как основы мироздания: «Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах<...> Рост мира и есть культура. Культура есть музыкальный ритм» [3, с. 360]. Это предопределило тот факт, что критерием подлинного искусства, то есть такого, которое способно выразить бытие во всей его полноте и многогранности, стало присутствие в нем «духа музыки» (Ф. Ницше). При этом для символистов особую значимость представляла, прежде всего, трансцендентность музыкального начала: «непогрешимую песню бессловесных звуков без преувеличения можно назвать райской, допуская ее неземное, предвечное или сверхчеловеческое происхождение...» [4, с. 58].

Музыка связывает человека с Космосом, а следовательно – с вечностью и Богом. Эта мысль раскрыта в книге Михаила Казии-

ника «Тайны гениев». Обращаясь к фразе из Библии («В начале было Слово. И Слово было у Бога. И слово было Бог») и отмечая, что по-гречески в Новом Завете сказано не «Слово», а «Логос», автор определяет последний как Структуру, Построение, Мысль, Логику, Гармонию, Аккорд, Смысл [9, с. 270-271]. Библейская формула музыки, по мысли Казиника, выглядит следующим образом: «В начале был Аккорд. И Логика была у Бога. И Гармония была Богом». Это позволило автору прийти к следующему умозаключению: «Аккорд, Логика и Гармония – это космическая данность... Природа музыкального звука с его системой обертонов, тонов и аккордов рождена в Космосе... Именно поэтому музыка – самая непосредственная связь человека с Космосом... Музыка, даже оказавшись ограниченной рамками поверхности Земли, осталась проявлением Вселенских структур. Она – единственная, кто осуществляет связь Человека земли с его небесными корнями. Именно подсознательное стремление творцов различных видов искусства к Абсолютному, Вселенскому, Космическому и приводит их к необходимости сравнивать все виды искусства с Музыкой как наиболее совершенным воплощением Вечности на Земле» [9, с. 271-272]. Но в книге Казиника речь идет не только о музыке, но и о поэзии: «поэзия находится на полпути между вербальностью обыденной речи и полной невербальностью музыки» [9, с. 21], в поэзии «образы, формально взятые из бытовой речи, преобразуются в символы, приближающие нас к языку вневременному» [9, с. 133].

Мысль Казиника, конечно, не нова. Та же античность осознавала генетическую связь между поэзией и музыкой, что выразилось хотя бы в этимологии слова «лирика», происходящем от греч. «лирикос», то есть «исполняемый на лире», «поющий под лиру»: древние не мыслили слово вне музыкального сопровождения. Впрочем, они вообще не мыслили его вне «хорового синкретического действия» (А.Н. Веселовский), поэтому справедливее говорить, что первая мысль о конгениальности поэзии и музыки родилась все-таки не в античности, а гораздо позднее, в эпоху Нового времени – в эстетических манифестах уже упомянутых йенских романтиков, которых так ценили представители отечественного модернизма: «Он [Гумилев], как и Новалис, считал, что поэтам дается с неба интуитивное прозрение скрытой сущности Вселенной» [14].

Эту концепцию – о связи музыки и поэзии с Космосом, вечностью и Богом – находим в лирике Алексея Сомова.

«Музыка» в лирике Сомова – одна из магистральных тем, которую поэт развивал на протяжении всего творческого пути, весьма сложного и отмеченного эстетическим и нравственным переломом. В свою очередь музыкальный сюжет, оформившийся в ранней лирике автора, в позднем творчестве претерпел очевидную трансформацию, осмысление которой позволит сделать вывод о миропонимании Сомова, а точнее – о понимании современности, поскольку тема музыки в его позднем творчестве тесно сопряжена с темой эпохи.

Лирический герой ранних стихотворений (то есть созданных до 2007 г.) – человек, живущий верой в бессмертие, осознающий связь единичного бытия с бытием Вселенной, находящийся в ситуации общения с вечностью и Богом как создателем музыки которая все упорядочивает:

И звездочка простая – одна в своем углу –
 доверчиво бросает в египетскую мглу
 до хрипоты, до жженья обычные слова
 о таинстве рожденья и чуде Рождества.

Ей вторит хор созвездий, качаясь на ветрах,
 и скорость доброй вести превозмогает страх
 «Запомни: скорость света превозмогает тьму...» [12]¹.

Гармоничное миропонимание и открытость для трансцендентного и вселенского оказываются возможными для героя благодаря творчеству как модусу жизни:

Это тянутся к небосводу силовые линии строк <...>
 Встань с молчанием вечным вровень и по имени назови<...>
 Неприкаянна и счастлива, отлетит от тела душа.
 Слышишь – музыка молчалива, и поэтому хороша
 «Это тайная несвобода, чей закон неподкупно строг...».

«Творчество не есть только борьба со злом и грехом – оно создает иной мир, продолжает дело творения» [1, с. 93]. Эта бердяевская идея нашла отражение в лирике Сомова. Лирический субъект стихотворения – поэт – понимает искусство как

¹ Так как у А. Сомова не вышло ни одной поэтической книги, а стихи публиковались преимущественно в интернете, то мы ссылаемся на сайт «Сетевая словесность», где творчество поэта представлено наиболее полно.

связь с Абсолютом, с Космосом («тянутся к небосводу силовые линии строк»), более того – в сакральности творческого акта уравниваются художник и Творец. Изначальное состояние мира у Сомова – немота, «молчание вечное». В данном контексте «молчание вечное» можно понимать как метафору смерти («отлетит от тела душа», также ср. финал стихотворения: «Лишь отчаянье и надежда, благодарность и правота/ Так упрямо, светло и нежно запечатывают уста»), которая является сущностной составляющей мира (отсюда – «вечное»). «Встань с молчанием вечным вровень» – значит, переживи трансцендентный опыт слияния с бездной небытия, предшествующий акту божественного творения («и по имени назови», поскольку «Слово было у Бога»). Слово как жизнь возникает в качестве альтернативы небытию. Философ В.Н. Ильин в книге «Шесть дней творения» говорит о том, что «между миром и Богом есть отношение неслиянности. Мир не только имманентен Богу через Софию, но он и трансцендентен Ему как мир созданный. Между миром и Богом есть пропасть небытия» [7, с. 44]. Сомов называет эту пропасть «молчанием вечным», перед лицом которого оказываются и Бог, и художник.

С другой стороны, тема «вечного молчания» отсылает к теме неизреченного: «Там, где заканчивается Слово на высшем уровне, начинается музыка, ибо мы приближаемся к понятиям неизреченным» [9, с. 274]. Так, в стихотворении «Изъедена обшивка корабля...» говорится о несказанной природе музыки и словесного творчества: «И музыка составлена из пауз, / И лишь цезурой держится строка». Попытка назвать вещи по именам оборачивается рождением «молчаливой музыки», то есть прямо не говорящей ничего и в то же время выражающей все. А.Ф. Лосев пишет о том, что «чисто музыкальное бытие есть бытие гилетическое. Оно – безымянно и беспредметно, неоформленно и темно. Оно – чистое в-себе-бытие, не явившее своего полного лика. Лик его – в безликости, во вселикости... Эйдос музыки явил нам ее сущность, и сущность эта – несказанность, невыявленность и гилетичность» [11, с. 215]. «Молчаливая музыка» в стихотворении Сомова – несказанная основа мироздания, в которую бессмертная душа возвращается после смерти плоти («неприкаянна и счастлива, отлетит от тела душа»). Эта космическая музыка творится и Богом и человеком-поэтом, и на этой музыке держится бытие. Данная концепция также актуализируется в стихотворении «От мглы, налипшей на губах...»:

От мглы, налипшей на зубах,
от злобы, что довлеет дневи,
храни, Господь веселый Бах,
в заботах о насущном небе.

Соотнося Господа с Бахом, автор имплицитно мыслит о перманентном божественном устройении мира как гармонии, о выстраивании его как благозвучного звукоряда. Бог, по Сомову, – великий «композитор»: Бах символизирует высшую степень творческого воплощения (ср. формулу И. Бродского: «В каждой музыке – Бах»), смысл которого – в преобразении бытия по законам добра, в утверждении жизни («мгла» символизирует смерть и зло). При этом Бах определяется как «веселый», хотя его музыка, имеющая глубоко религиозное содержание и обращенная ко Всевышнему, по определению не может быть названа беззаботной.

Немецкому писателю XIX в. Ж. П. Рихтеру принадлежит выражение «веселье – это небо, под которым цветом все, кроме злобы». Именно с молитвой хранить человека от злобы лирический герой Сомова обращается к «Господу веселому Баху», и здесь отражено представление о музыке как искусстве, не способном изобразить зло. Бог открывает герою знание о гармонии сфер, через которую постигается вечность, «насущное небо». Лирический субъект обретает «сквозное» видение мира, тайное знание о его сущности: «музыкальное восприятие видит обнаженную, ничем не прикрытую, ничем не выявленную мира-в-себе-сущность, во всей ее нетронутой чистоте и несказности» [11, с. 215]. Молитва лирического героя – о спасении человечества:

Даруй нам, Господи, любовь
без слов кривых и знаков тайных –
корзину рыбы, пять хлебов,
и в марте гололед и тальник,
цветочный яд и дикий мед,
Восток и Север, Юг и Запад,
поскольку этот город мертв
и дом покинутый не заперт.

Воскрешение мертвого мира осуществляется силой божественной музыки:

Сыграй, прошу Тебя, сыграй
 на самых чистых и щемящих
 в малиновый павлиний рай,
 в сквозной, набитый ветром ящик...

Словосочетание «сыграть в ящик» в данном контексте утрачивает свое фразеологическое значение, оказываясь в одном перечислительном ряду с выражением «сыграть в рай». «Сквозной, набитый ветром ящик» – метафора мироздания, которое у Сомова амбивалентно, поскольку объединяет в себе и Хаос, и Космос: мир предстает холодным выюжным пространством, и одновременно – цветным птичьим садом (ср. в другом стихотворении: «под веками на цыпочках прокрасться / в базарный день, / в галдящий пестрый мир, / прекрасный – трижды проклятый – прекрасный»), и в этом выражается полнота бытия, которое вмещает в себя все сущее. Господь, играя на самых пронзительных нотах («на самых чистых и щемящих») высокую небесную музыку, осуществляет акт миротворения, постоянного обновления мира, который, собственно, и есть звучание, ритм, напев, ибо ничего «нет позорней немоты», то есть отсутствия творческого импульса. Бог – вечное творящее начало:

Ведь нет позорней немоты –
 не умалишь ее, не спрячешь –
 и это слишком знаешь Ты,
 и плачешь, Господи – Ты плачешь?

Отсутствие музыки равнозначно гибели вселенной, а немота «позорна», поскольку она деструктивна и неонтологична. В свою очередь слезы Бога, осуществляющего преобразование мира средствами гармонии, – это слезы, вызванные пронзительностью и космичностью самой музыки, выражающей полноту бытия: «Множество звуков, составляющих музыкальное произведение, воспринимается как нечто цельное и простое, как нечто в то же время текуче-бесформенное. Это – всеобщая внутренняя текучая слитность всех возможных предметов. Оттого музыка способна вызвать слезы – неизвестно по поводу какого предмета» [11, с. 210].

Но финал стихотворения можно прочитать иначе. Строка «не умалишь ее, не спрячешь» имплицитно одновременно два субъекта: с одной стороны, речь идет о Боге, с другой – о самом ли-

рическом «я», которому тоже дано знание о музыке как основе мира. Слово «Господи» в контексте этого смысла звучит не как обращение, а как междометие. «Плачет» сам лирический герой – от чувства причастности к Абсолютному, вечному и невыразимому, при этом спрашивая у Бога, знаком ли Ему такой опыт – слезы при переживании творческого акта.

Осмысляя философские построения Н. Кузанского, М. Казиник пишет: «Великое искусство – это вечное стремление человечества заполнить пространство между любым возможным на Земле конкретным и управляемым числом и совершенно неуправляемым Абсолютным Максимумом. Человечество в своих духовных, полученных из Вселенских источников отправлениях всегда стремится постичь тайну этого пространства, ибо раскрытие тайны равносильно обретению Бессмертия... Искусство – это вечное стремление выйти за пределы исчислимого пространства, приблизиться к истине» [9, с. 140]. В стихотворении Сомова «Отчего так оголтело льну...» сформулировано высокое жизненное предназначение лирического героя (следовательно, и автора): «Только бы заполнить как-нибудь / Промежуток меж Творцом и тварью». Этот промежуток заполняется Словом, обретение которого есть в то же время потрясение, преображение через катарсис, приобщение к модусу абсолютного Духа, к области бессмертного бытия (о чем, кстати, еще Пушкин писал в своем «Пророке»):

Только бы, немея на закат,
подставляя грудь дождю и снегу,
кончиком сухого языка
прикоснуться к небу – или к небу.
Тут-то и настигнет, как удар,
и встряхнет за немощные плечи
дивный и немилосердный дар
человечьей речи...

В свете такого понимания музыки и слова проясняется еще один возможный смысл финала стихотворения «От мглы, налипшей на губах...»: Господь и поэт плачут не от пронзительного чувства слияния всего со всем: они оплакивают мир, отказавшийся от созидания («ведь нет позорней немоты») и поэтому – мертвый. Так, в стихотворении «Стрижи хвостами режут синеву...» герой адресует Богу вопрос: «И если музыка покинет

нас – / Помилуй Господи, что будет с нами?» Отсутствие музыки становится равнозначно Апокалипсису. По Сомову, пока человек открыт для абсолютного Духа, способен ответить Богу на его призыв (см. об этом стихотворение «Проснуться, погруженным в тишину...»), разрушительная сила энтропии не властна над бытием, и человечество способно спасти самое себя, противопоставив творчество абсурду, хаосу, злу: «В тисках атонального шума и гама / взмолитесь о музыке как о пощаде».

Ранее творчество Сомова воссоздает образ гармонично устроенной Вселенной, раскрытой сквозь призму сознания лирического «я», утверждающего космичность культуры и мироздания и понимающего сущее в аспекте философско-религиозных представлений. Цельность бытия обеспечивается способностью человека слышать музыку Бога, понимать мир как положительное всеединство, упорядочивать хаос силами творчества. В стихах 2003-2006 гг. отсылки к современной поэту эпохе и оценки этой эпохи весьма незначительны, поскольку автор говорит о сущностной природе бытия, показывает его во временном аспекте, то есть в контексте вечности.

Начиная с 2007 г. тональность лирики Сомова принципиально меняется. Поздние «стихи не только тематически, но и лексически отличаются от всего созданного ранее. На место молитвенных формул приходит ненормативная лексика: “Молитесь, дети, за уродя, / молитесь за героя, падлы”, “Это дело теперь называется фак”. Мотив созидания в разных его реализациях – творчество, любовь, отцовство – сменяется мотивом убийства. “Весь этот добрый snuff / весь этот добрый snuff” – вот магистральная тема, утвердившаяся в лирике Сомова после 2007 года».

Мир, репрезентированный поэтом в стихотворениях 2007-2013 гг., находится на грани распада, поскольку человек и культура утратили способность к созиданию. Соответственно, формой времени стал снафф²: «он [поэт] вроде бы убил, а может быть ограбил. / Ах, до чего любил играть он против правил», «Один мой друг рубанул топором свою руку – / став убийцей, он больше не хотел быть музыкантом», «На тонком льду под выкрики и хохот / мы убивали черного щенка». Так, в качестве метафоры современности предлагается «Шибальба», то есть «преисподняя» (ср. одноименный цикл 2010-го года):

² «Снафф» в первоначальном смысле слова – убийство без спецэффектов, жанр документального кино. О месте жанра снаффа в лирике Сомова см. статьи А. Корамышлова [12] и Н. Гуданца [6].

В начале XX-го века в русской культуре – благодаря, прежде всего, прозрениям А. Блока – оформилась концепция музыки как стихийной силы, охваченной духом диониссийства. Размышляя о «музыке революции», Блок в статье «Крушение гуманизма» писал следующее: «Хранителем духа музыки оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка, тот же народ, те же варварские массы... Музыка эта – дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас смертельна. Она – разрушительная для тех завоеваний цивилизации, которые казались незыблемыми» [2, с. 111]. Идею «синтеза» музыки и смерти Блок выразил в поэме «Двенадцать», аллюзии на которую можно увидеть в стихотворении «К теории снафф-литературы» Сомова: «и музыка / и дивные огни / теперь вали ее сынок / БАБАХ». Тем не менее, для автора «Двенадцати» музыка революции являлась носителем одновременно двух начал – разрушительного и созидательного. Эта музыка должна была ознаменовать конец старого мира и стать провозвестницей нового человека, близкого ницшеанскому сверхчеловеку: «Я утверждаю наконец, что исход борьбы решен и что движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки; теперь оно представляет из себя бурный поток, в котором несутся щепы цивилизации; однако в этом движении уже намечается новая роль личности; новая человеческая порода; цель движения – уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек – артист; он только и будет способен жадно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество» [2, с. 114-115].

Если Блок говорит об амбивалентности музыки революции как знамени нового мира, то Сомов, осмысляя опыт современности (прежде всего, конечно, опыт России, о чем мы уже писали ранее), репрезентирует однозначно бесчеловечный и безбожный портрет эпохи, выразителем духа которой становится «адская» музыка. Сомов показывает мир, находящийся не в стадии разрушения, а словно в стадии разложения («А население пляшет трупака»), и рождение сверхчеловека, равно и как любое возрождение в таком мире оказывается невозможным (ср. с названиями поздних циклов: «Декапитация³ по-русски», «Шибальба», «Хроники подземного воздухоплавания», «Роди-

³ Декапитация – обезглавливание.

на-тьма»). В то время как начало XX-го века в среде русской интеллигенции было исполнено чаяниями грандиозного будущего, начало XXI-го отмечено идеей наступившего Апокалипсиса, духовной смерти человечества: оно больше не слышит «небесную музыку», а новый герой времени, провозглашающий снафф как модус жизни, по определению не способен стать «переходом» и «гибелью», «мостом» «к человеку-артисту»:

Еще играет сирая свирель
как бы во сне, но слушателей нет,
и сердце не вмещает кровотока.

Таким образом, обрисовывается трагическая перспектива, причина которой – утрата миром связи с Абсолютом, что и ознаменовало факт свершившегося «крушения гуманизма»: там, где кончается «музыка» как «ответ человека на призыв Бога» (Н. Бердяев), кончается и сам человек и начинается эпоха «позорной немоты», в которой можно либо исповедовать снафф, либо переживать состояние экзистенциального кризиса («Отчего, неизреченный Боже, / Ты меня покинул на меня?»). Позднее творчество Сомова репрезентирует модель реальности, лишенной какого бы то ни было гуманистического содержания, имплицитно при этом мысль о необходимости выхода из онтологического тупика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. – М., 1916. – 358 с.
2. Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. – М.-Л., 1962. – 556 с.
3. Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т. 7. – М.-Л., 1963. – 544 с.
4. Брызгалов И.А. Сокровенное в искусствах. – М., 1903. – 69 с.
5. Волошинов А.В. Математика и искусство. – М., 1992. – 335 с.
6. Гуданец Н. Нужно ли зачитывать поэту его права? Реплика о поэзии Алексея Сомова и совсем другом // Мегалит. Евразийский журнальный портал // <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=2021>. Дата последнего посещения: 15.07.2014.
7. Ильин В.Н. Шесть дней творения: Библия и наука о творении и происхождении мира. – Минск, 2006. – 192 с.
8. История эстетики: памятники эстетической мысли. В 5 т. Т. 3. Эстетические учения Западной Европы и США (1789-1871). – М., 1967. – 1008 с.
9. Казиник М. Тайны гениев. – М., 2015. – 584 с.
10. Корамыслов А. Драйверам личныхгазенавагенов, желающим перестать беспокоиться и начать убивать// <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=1819>. Дата последнего посещения: 15.07.2014.

11. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. 1927. – 388 с.
12. Можейко М.А. Гармония сфер // История философии. Энциклопедия. – Минск, 2002. – С. 209.
13. Сомов А. Стихи, рассказы, эссе // <http://www.netslova.ru/somov/>. Дата последнего посещения: 13.03.2016.
14. Щеголькова О.В. Категория Божественного в лирике Н.С. Гумилева // Славянский мир: общность и многообразие. 27 Кирилло-Мефодиевские чтения: Материалы обл. науч.-метод. конф. препод. истории, языка и культуры славян. народов. – Самара, 2004 // <https://gumilev.ru/about/44>. Дата последнего посещения: 13.03.16.

ФОРМЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ В УДМУРТСКОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ

Специфика символического мышления Татьяны Черновой

Традиционно понятие «женская лирика» воспринимается дискредитированным в силу его гендерной маркированности. Не случайно, такие персоны, как Марина Цветаева и Анна Ахматова по отношению к себе категорически отвергли слово «поэтесса», отсылающее к шаблонному набору так называемых «женских» чувств и переживаний.

В ситуации новейшего времени этот социокультурный стереотип стал закономерно расшатываться: «Исследователи не раз обращали внимание на различия в восточном и западном образах мышления: первому присуща женская природа, в отличие от культуры европейской – мужской по преимуществу. Мужское начало характеризуется преобладанием активной преобразовательно-познавательной доминанты, способствующей активному созданию инструментов покорения природы. На современном этапе эта доминанта вырождается в агрессивнопотребительское отношение к Природе, другим людям, другим народам. Женское начало – более мягкое, более пассивное, направлено на сохранение традиции и следованию установленному ритуалу» [12, с. 284].

Исследователи не раз подчеркивали «женскую доминанту» в удмуртской культуре [2].

«Правда, здесь нужно оговориться, что понятие «женское начало в культуре» и «высокий статус женщины в обществе» понятия не тождественные, однако смысловое содержание, заложенное в них, близко. Следовательно, можно сделать вывод, что удмуртская цивилизация гораздо ближе к той модели человеческого общества, к которой оно стремится [...] Ближе не только по сравнению с западной культурой, но и с русской, которая тоже признается имеющей женское начало» [16, с. 285-286].

Таким образом, изучение женского творчества, особенно в отношении литературы Удмуртии – как удмуртской, так и русской, открывает целый ряд продуктивных перспектив в плане осмысления результатов креативных возможностей этноса, явленных усилиями его наиболее ярких представителей [5].

В удмуртской поэзии весьма примечательным представляется творчество Татьяны Черновой, чье имя обычно упоминается в одном ряду с Людмилой Кутяновой, Аллой Кузнецовой, Галиной Романовой. Л.П. Федорова отнесла этих поэтесс к поэтической волне 1980-1990-х годов [13, с. 155].

Естественно, что в тематическом диапазоне вышеназванных авторов преобладает тема любви, инвариантные мотивы которой скупулезно описала В.Г. Пантелеева [11, с. 169]. Она же указала на культурно-генетический исток данной темы: «...национальная среда и опыт формируют социальный стереотип – «модель поведения» человека, которая ярче всего бывает спроецирована в любовной лирике, а ранее – в народной песне» [11, с. 169].

Конечно, эти «стереотипы мышления и поведения, сложившиеся в традиции, усваивались по мере социализации личности, и их исполнение становилось свойством личности» [14, с. 119], в рудиментах индивидуальной памяти которой сохранилось прочное мифологическое ядро [2].

Посредническим звеном между мифом и литературой закономерно стал фольклор. В исследовании удмуртского фольклора приоритетная роль принадлежит, безусловно, Т.Г. Вадькиной, автору монографии «Удмуртский фольклор. Проблемы жанровой эволюции и систематики», которая послужила нам как в качестве теоретической основы для понимания художественного мышления Т. Черновой, так и богатым источником иллюстративного материала, связанного с функциональностью системы фольклорных образов в удмуртском поэтическом тексте [3].

Что касается теоретических предпосылок, то для нас, во-первых, чрезвычайно актуален тезис Т.Г. Вадькиной о «репертуарном многообразии фольклорных жанров и их статусе» с «учетом функциональной принадлежности и сопряженности с ритуалом – универсальной формой, средством и способом регулирования жизнедеятельности коллектива во всех его пространственно-временных параметрах» [3, с. 4].

Во-вторых, исключительно ценным в данном случае представляется обнаружение «минимальной структурно-семантической единицы, которая была бы универсальным ключом к раскрытию художественных особенностей различных жанров и помогла постичь механизм их «самопорождения и дальнейшего развития» [3, с. 4].

Выяснилось, что для удмуртского фольклора минимальной морфологической единицей является мотив, «комбинация не-

ких устойчивых в народном сознании модулей, отражающих представление о феномене фольклорного текста и его функциях [...] Такая ситуация типична и с музыкальными текстами, и с вербальными, которые, как ни странно, не теряют своей художественной ценности при явно усеченных формах: смысл ритуальной песни с одним мотивом оказывается равнозначным варианту с комбинацией нескольких» [3; 5-6].

Такой способ духовной реализации можно считать типичным для любой культуры на ее первоначальном, дописьменном, этапе: «Здесь на первом плане не летопись, а календарь, обычай, ритуал; культура нацелена не на умножение текстов, а на повторное их воспроизведение; созданные культурой предметы не материализуются в словесный текст, а включаются в ритуал. Коллективная память в устной культуре фиксирует природные символы (отдельные примечательные деревья, рощи, урочища, а также созданные человеком: идолы, курганы, могильники, святилища) [...] Если письменная культура природные явления воспринимала как текст, подлежащий прочтению, то устная – как напоминающие или предсказывающие знаки» [8, с. 5].

Как пишет К.Г. Шкляев, «...удмурты сохраняли на протяжении своей истории многочисленные черты/явления бесписьменной культуры, составившие ядро национальной психологии» [16, с. 283].

Успешный опыт описания поэтического мира классика удмуртской литературы Ф. Васильева осуществила В.Г. Пантелеева посредством концептуализации отдельных ключевых образов, выступающих в функции формо-и смыслообразующих мотивов /доминант (лес, дерево, птица), что выявило их символическую фактуру как в общенациональном, так и в индивидуально-психологическом аспектах, поскольку исследовательница зафиксировала свойственное поэту «переосмысление традиционной символики» [10, с. 13].

В художественной системе Т. Черновой также вполне отчетливо проявлена символическая доминанта, организующая мотивный строй ее лирики. А.Измайлова-Зуева назвала это «условной метафоричностью» [4, с. 7].

Из шестидесяти трех стихотворений Т. Черновой, переделанных на русский язык, опубликованных в сборнике «Мир женской души» (сост. А. Измайлова-Зуева, 1992 г.), двадцать стихотворений Т. Черновой структурирует образ «цветов/цветка». С одной стороны, это органично для женской поэзии в целом [6],

с другой стороны – вписывается в контекст именно удмуртской мифологии, активизируя в памяти реципиента знаменитую легенду об Италмасе, поэтически воспроизведенную М.Перовым сквозь призму этиологического мифа: «В “Италмасе” М. Петрова девушка, на глазах которой роковым образом погибает ее возлюбленный, превращается в цветок италмас (купальницу – М.С.) [15, с. 174].

Примечательно, однако, что цветочная образность у Черновой не часто содержит в себе комплекс традиционных символических значений, что характерно, скажем, для А. Ахматовой. И, тем не менее, «цветок» в данном случае всегда связан как с эмоцией, так и с интеллектуальным переживанием. Это вполне согласуется с классическим определением символа А. Белого: «Символ есть образ, видоизмененный переживанием» [1, с. 256-257].

Весьма характерно, что, в первую очередь, он осуществляет в психике героине связь между сознанием и подсознанием, между эмпирическим бытием и трансцендентной реальностью:

Где-то в памяти смутной, во сне
Он является тихо ко мне –
мир иной... Я опять цепенею...
Там цветок на озерной воде:
Я такой не увижу нигде,
а увижу – сорвать не посмею...

На первый взгляд, перед нами некий абстрактный Абсолют, но в тексте он облечен в вполне конкретные осязаемые формы:

Лепестки омывает вода,
нежный венчик венчает звезда,
зыбь зеленые крылья качает,
пишет петли над ним стрекоза,
и колючками злыми лоза
руки нетерпеливых кусает.

Табу, которое наложено самой Природой на грубое прикосновение к Идеалу, свидетельствует, с одной стороны, о рудиментах языческого сознания, для которого свойственна сакрализация природных деталей, а с другой – отражает наращивание на языческую модель мира семантики библейского мифа об изна-

чальном запрете, с нарушения которого, собственно, и началась человеческая история:

Не могу прикоснуться к цветку!
Он в каком-то зачатом кругу:
звенья цепи – вовек не порвутся!
Снова вещим виденьем томлюсь
и к цветку, цепенея, тянусь –
и никак не могу дотянуться [9, с. 64].

Если в вышеприведенном стихотворении Т. Черновой «цветок» уже представлял интеллигибельную абстракцию, то в следующем тексте автор еще более актуализирует условно-символическую фактуру данного образа. Это рисунок, однако преисполненный дыханием жизни и излучающий свет, сопряженный с идеей бессмертия:

Ты такой цветок мне нарисуй,
Чтоб живей живых цветов дышал он,
Чтобы никогда не увядал он.
Чтобы свет прекрасный излучал он [9, с 65].

В магико-ритуальном аспекте его функции заключаются опять же в гармонизации уже не двух, а трех уровней психики героини: сознательного, подсознательного и бессознательного, так как в данном случае его символический статус сближается с архетипическим. Это своеобразный Animus (по К.Г.Юнгу):

Ты такой цветок мне нарисуй,
Чтобы ночь просвечивал лучами,
Чтоб дарил мне нежность в дни печали...
Ты такой цветок мне нарисуй [9, с. 65].

Препятствием к обретению психологической целостности для героини является неостребованность ее эмоциональных порывов со стороны героя, для которого она готова олицетворять весь мир в его природной сущности, по-язычески отождествляясь с природой посредством сакрализации природных деталей:

Ты хочешь:
Я буду сверкающая роса?

.....

Ты хочешь:
Я буду луной, восходящей в зенит?
И тотчас померкнет звезда и, упав, зазвенит.

Ты хочешь –
увидеть сияющим солнцем меня? [9, с. 66].

Однако в данном случае нет предпосылок, обеспечивающих равновесие бинарных оппозиций «мужского» («солнце», «огонь») и «женского» («луна», «звезда», «роса»). Последние, заметим, перевешивают.

Ты хочешь?
Не хочешь?
Ну, что ж... если так – отпусти [9, с. 66].

Пусть в этом стихотворении отсутствует излюбленный Черновой цветочный символ как прообраз идеального мира – он раздробляется в целом ряде природных автометафор, свидетельствующих об общих свойствах удмуртского менталитета, о которых писала В.Г. Пантелеева, анализируя поэтический мир Ф.Васильева и объясняя это мощной мифопоэтической доминантой: «Видимый внешний мир природы и невидимый мир космоса, интуитивно чувствуемый, человек-язычник приближал к себе через образы уподобления (солнце, дерево, птица и т.д.) в поиске ответов на многие вопросы бытия. Ощущение его собственного «я» неотделимо от стремления понять мир вокруг себя [...] Мифопоэтическому сознанию присуще ощущение человеком себя как частицы мироздания (например, «я – дерево», «я – цветок») [10, с. 27].

В стихотворении «Ты ко мне черной тучей идешь...» героиня Черновой пытается упорядочить свои отношения с другим человеком, а через него – со всем миром, при помощи магикоритуального действия, в котором главным символическим атрибутом выступает «цветок»:

Подарю
Я волшебный тебе родничок.
Покажу
Из-под камня растущий цветок.
Ты его для меня непременно спасешь.
Станешь ждать теплый, радужный дождь [9, с. 70].

Вообще, пластический жест, связанный как с магико-ритуальной, так и собственно психологической функцией, – весьма характерный прием в поэтической практике Т.Черновой:

Ты ушел. Я осталась одна.
 Я цветы убрала со стола... [9, с. 75].
 Или в стихотворении «Он женился? Кому повезло?...»:
 Я легко обхожу его дом.
 Ведь не все еще листья желты.
 Я не думаю больше о нем,
 Вру последние – осень! – цветы [9, с. 81].

Образ «сломленных цветов» как символ жизненной драмы обнаруживает себя в стихотворении «Ветер» [9, с. 112]. Т.Г. Владыкина отмечает, что в удмуртском фольклоре в системе удмуртских свадебных песен существует «*мотив утраты молодости/девчества = жизни, переходящий в мотив утраты возлюбленного. Обогащается за счет ассоциативных рядов сломанного/засохшего дерева, увядших/опавших цветов*» [3, с. 121-131]. В таких случаях, пишет исследовательница, «мотив становится формообразующей основой целого текста – от психологического до развернутого параллелизма» [3, с. 154]. Аналогичные ситуации можно обнаружить в стихах Т. Черновой:

Я имя милое твое уже забыла.
 Освободилась от того, кого любила.
 Без долгожданного дождя
 цветы поблекнут,
 А лица близких в ходе лет упрямо меркнут [9, с. 87].

Следует заметить, что, как всякий символический образ, «цветок» в поэзии Т. Черновой обладает амбивалентной семантикой. Это не только «уходящая молодость» и «утрата любви» («опавшие листья», «сорванные цветы» и т.п.), но и олицетворение зарождающейся новой жизни, еще ничего не ведающей о трагизме бытия:

Еще росток
 Едва на свет пробился,
 Еще в овраге снег слепит глаза,
 И крик гусей над лугом раскатился,
 И на подходе первая гроза...

.....
 Несомый бурей – бури не заметит,
 Объятый сном – не распознает тьмы.
 Мы лета ждем...
 Что может знать о лете
 Цветок, не цветший посреди зимы? [9, с. 91]

Т. Г. Владыкина обширно продемонстрировала, как в удмуртской обрядности «цветок» не только активно функционирует в структуре свадебного обряда (мотивы свадебных песен рода жениха, в прощальных песнях невесты, в песнях молодухи), он также актуален в системе метеорологических примет, он входит в символическую систему поверий, связанных с половой (любовной) магией. Например: «Как цветы красивы на лугах, так же красива пусть я буду. Чтоб до полудня не выдержал. Я его привораживаю» [3, с. 256-257].

Рудименты этих поверий можно выявить и в поэтическом сознании Т. Черновой, но они, как правило, преобразуются индивидуальной авторской интенцией, приобретая общий, весьма условный смысл, например, в случае, когда «алый цветок» символизирует женское счастье:

А много ли женщине надо?
 Чтоб алый цветок не тускнел,
 Чтоб милый промолвил: «Отрада!...»
 И песню заветную спел.

А много ли женщине надо?
 Чтоб солнышком баловал день,
 Не вечными были преграды,
 И сердце не мучила тень! [9, с. 95]

В подобной функции, усиленной позитивной символикой алого цвета, «цветок» выступает в стихотворении Т. Черновой «Счастливая весна», однако здесь присутствует трагическое знание о недолговременности жизненной гармонии, вполне соответствующее традиционной, общекультурной, семантике доминирующего символа:

И кому же весной невдомек,
 Что в году лучше времени нет!..

Распустилось, как алый цветок,
Наше счастье. Надолго ли цвет? [9, с. 90].

В стихотворении «Она ушла из жизни незаметно...» «цветок» соотносится с эмоцией радости, преобразующей мир, но в общем контексте стихотворения он связан с семантикой смерти, что в ритуальном контексте коррелирует с универсальной атрибутикой похоронного обряда:

В ее глазах запавших – мира беды.
О, жалкий свет на старческих щеках!
Ее слезами реки разогреты,
А радости – цветы на берегах [9, с. 102].

В этом смысле образ живой вербы в стаканчике с водой («Весна») можно понимать как символ, связанный с культом предков, актуальный и для языческого, и для христианского сознания. Однако именно в христианском календаре он «украшает» Вербное Воскресенье перед Пасхой, которому предшествует поминальная Родительская Суббота.

«Цветок» как символ памяти в стихах Черновой может отражать «яркие» воспоминания о юности, овеянные естественной эмоцией «легкой грусти»:

Знаешь, юность уже никогда,
Никогда к нам теперь не вернется –
С юным телом –
Беспечным делом,
Цветами яркими,
Словами жаркими –
Юность наша теперь навсегда –
В нашей памяти остается [9, с. 115].

Вместе с тем «цветок» в поэзии Черновой может символизировать «вечную молодость», условия которой заложены в биологической возможности родовой реализации личности. В данном случае это антропоморфный символ:

Цветов не счесть. В цветах – поляна каждая.
Но главный – мой:
дочь с тонкими косицами.

Ее глаза черемухою влажною
Блестят под шелковистыми ресницами [9, с. 97].

Родное дитя воплощает для материнского сердца микрокосм,
в котором отражена вся красота макрокосма:

Лицом к ней повернулось мироздание –
и сладостно, и жгуче узнавание!..
И потому я каждое мгновение
в глазенках дочки вижу удивление [9, с. 97].

Это маленький гармонический мир, еще не травмированный
человеческой жестокостью и злобой:

А щеки – розовы, удары снежные,
град оплеух еще не испытывавшие [9, с. 97].

Вообще цветение природы в поэзии Черновой по общекультурной традиции символизирует процесс продуктивных жизненных метаморфоз, исполненных Божественного смысла:

И все цветет – меняется,
Все дышит красотой,
И сердце наполняется
Любовью и мечтой [9, с. 108].

До сих пор мы рассматривали «цветок» как родовое понятие в художественном мышлении Т. Черновой, поскольку в данном случае превалирует именно родовая сущность этого образа.

С учетом удмуртского менталитета, конечно, следует выделить и видовую, легендарную, доминанту, о которой уже отчасти говорилось выше (см. поэму М. Петрова «Италмас»). Конечно, в системе удмуртского «языка цветов» особое место занимает именно италмас. Именно этот образ символизирует любовь, самопожертвование, горение души. В стихах Черновой этот символ расположен в соответствующем ассоциативном ряду:

День был долог. Мягко лил
Дождь прямой, незлобивый, сильный.
И горел что было сил
Италмас в речной низине [9, с. 111].

Разновидности цветов, представленные во всем их календарном разноцветии, организуют сюжет стихотворения Черновой «Земля не знает черных цветов...», в котором смоделировано представление о жизни как о непрерывном ритуале, посредством которого бытовой аспект человеческого существования гармонизируется бытийственным. Функция гармонизации возложена на эпитеты «сиреневый», «голубой», в ауре которых «не плодятся ни зависть, ни спазмы злости». Смена периодов человеческой символически показана чередованием цветочных образов: рождение: «в тонкой руке материнской / тихо гвоздика горит...»; первоначальное узнавание ребенком мира: «удивляется мальчик ромашкам»; приобщение к знанию о нем: «робкий взгляд первоклашки / мерцает влажными астрами»; первая любовь: «пылают розы влюбленного»; судьбоносный выбор: «на свадьбах стоят гладиолусы – торжественно!» и, наконец, смерть: «высохшие венки».

Но, с точки зрения поэтического мировосприятия Т.Черновой, и в смерти отражается многоцветие жизни, вне зависимости от того, как она была прожита:

В этих венках, словно скорбя о жизни,
все краски мира сошлись на поминальной тризне.
Лишь черных цветов
в этих венках нет.
Они никогда не излучают свет [9, с. 103].

Так декларируется христианская гуманистическая концепция искупления и всепрощения.

Не только несовершенная душа, но весь мир в его несовершенных проявлениях может быть преображен словом поэта. Именно в этом состоит понимание природы творчества в поэтическом воображении Т. Черновой:

Поэты делают погоду...
Ну что ж – какое время года
закажем? Сад цветет, душа,
цветочным запахом дыша [9, с. 109].

Здесь «цветок» сближается в своей символической сути с образом Души Мира, Мистического Центра, Мандалы – принципом Божественного мироустройства. В Евангелии сказано, что этим принципом, началом всех начал является Слово. В по-

эзии Черновой Слово как символ возвращения к первородству формирует структурно-семантическую организацию стихотворения «Дорогие слова», которое можно рассматривать как художественную манифестацию:

Купальница, – скажу я, – италмас, –
Увижу луг – насколько хватит глаз.
Цвет радуг, перелившийся в цветы,
И женщин несравненной красоты.

Скажу я: василек мой зангари, –
Как будто в поле выйду до зари,
Услышу в небе жаворонка песнь,
Как добрую и радостную весть...
Произнесу я: дудка – чипчирган, –
Услышу трели, свист, веселый гам,
И зяблика волнующую трель,
И звонкую пастушечью свирель... [9, с. 119].

Здесь отчетливо проявлена магико-ритуальная функция проносительного акта, обнажающая статус поэтической речи, укрепляющей связь поэта с родной почвой, ибо при всей эстетической игре языковыми эквивалентами, генетически он, так же, как и легендарный италмас, самым *коренным* образом связан с родной *почвой*:

Я «италмас» скажу, и «зангари»,
И «чипчирган» скажу, и «чингыли»...
Звенящие удмуртские слова, –
Не ими ли земля моя жива? [9, с. 119].

Абсолютизация образа «цветка» в художественном мышлении Т.Черновой вполне согласуется с универсальным, общекультурным, статусом данного символа: «...По самой своей природе это символ мимолетности, весны, красоты [...] Греки и римляне [...] осыпали цветами усопших [...] Это еще один пример антитетического символа, как скелет, который египтяне приносили на банкеты в напоминание о реальности смерти и как стимул к наслаждению жизнью. Со временем цветок благодаря своей форме превратился в образ «Центра» и, как следствие, в архетипический образ души [...] аллюзия на «мистиче-

ский Центр», представленный Граалем и другими символами. «Золотой цветок» (ср. «италмас» – М.С.) – знаменитый знак в китайской мистике, это несуществующий цветок [...] иногда его называют “сапфирно-голубым» цветком Гермафродита» [7, с. 560]. Здесь само собой напрашивается «странное сближение» с «Розой Мира» Даниила Андреева.

Итак, в поэтическом сознании удмуртской поэтессы в пределах одной символической парадигмы органично слились три разноуровневых дискурса: индивидуально-психологический, национально-этнический и общекультурный, что утверждает авторский статус в универсально-философском масштабе, при всей кажущейся «неброскости» его художественного проявления, соотносимого с понятиями «женское» и «региональное».

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
2. Владыкин В.Е. Религиозно-мифопоэтическая картина мира удмуртов. – Ижевск, 1994.
3. Владыкина Т.Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. – Ижевск, 1991.
4. Измайлова-Зуева А. Поэзия женского сердца // Мир женской души. – Ижевск, 1992.
5. Кадочникова И.С. Проблема территориальной идентичности в лирике М. Зиминой // Проблема культурно-исторической идентичности в литературе Удмуртии. – Ижевск, 2014. – С. 51-66.
6. Корона В.В. Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций. – Екатеринбург, 1999.
7. Кэрлот Х.Э. Словарь символов. – М., 1994.
8. Лотман Ю.М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. – М., 1987.
9. Мир женской души. – Ижевск, 1992.
10. Пантелеева В.Г. Поэтический мир Флора Васильева. – Ижевск, 2000.
11. Пантелеева В.Г. Тема любви в удмуртской лирике: инварианты и метаморфозы // Движение времени – движение литературы: удмуртская литература XX в. – Ижевск, 2005.
12. Сухарчук Г.Д. Восток – Запад: историко-психологический водораздел // Вопросы истории. – 1998, №1.
13. Федорова Л.П. Краткая история удмуртской женской литературы // Движение времени – движение литературы: удмуртская литература XX в. – Ижевск, 2005.
14. Христоробова Л.С. Мифологизмы повседневности // Удмуртская мифология. – Ижевск, 2004.
15. Шкляев А.Г. Литература мифа и мифы в литературе // Удмуртская мифология. – Ижевск, 2004.
16. Шкляев К.Г. Очерки этнической психологии удмуртов. – Ижевск, 2003.

Судьба как объект поэтической рефлексии в стихах Аллы Кузнецовой

Алла Кузнецова родилась в 1940 году в деревне Чимошур Завьяловского района Удмуртской республики. С 1956 года работала на кирпичном заводе чернорабочей, затем на машиностроительном заводе фрезеровщицей, продавцом книжного магазина. Жила и трудилась в различных городах: библиотекарем в городе Орле, воспитательницей в тубсанатории города Чарджоу, в Вологде – на дорожном участке. В 1974 г. окончила заочную среднюю школу.

Первый сборник стихотворений («Строки тебе») напечатан в 1976 г. Была членом Союза писателей России. Лауреат национальной премии им. Ашальчи Оки. Жизнь А. Кузнецовой трагически оборвалась в 2003 г. [8, с.154].

Даже вышеприведенная официальная биографическая справка заставляет задуматься о непростой судьбе этой женщины и о ее психотипе, во многом обусловленном самой датой рождения, – накануне исторической катастрофы, сломавшей многие судьбы «детей войны» и деформировавшей самые естественные межличностные, семейные, связи. Речь идет о сугубо «женском» быте военной и послевоенной советской деревни, где прошло детство известной и, возможно, самой яркой удмуртской поэтессы. Ее жизненная история одновременно уникальна и типична.

Уникальность состоит в максимальной творческой реализации Золушки, как назвала Аллу Кузнецову писательница и журналистка С.П. Пушина-Благинина, написав о ней сказку, которую мы приведем полностью, поскольку в ней обнажен изначально заданный трагизм конкретной человеческой биографии, в то же время типичный, даже схематичный, для эпохи, заведомо исключившей счастливый «сказочный» финал: «... Послала мама дочку щепок принести для таганка. А поручение это мудреное для нее после детдома, в котором она жила при живой матери. Та училась в Сарапуле на агронома и от хлопот с дочерью решила избавиться. При этом вступила в партию, и заставили ее забрать дочь из приюта. Собирает девочка щепки, а они все разные: одна на зайчика похожа, другая – на крокодильчика, третья – еще на кого-то. За медлительность со щепками избила ее мать родимая до судорог палкой. В другой раз голову проби-

ла сковородником за то, что валенки медленно надевала. Третий раз била за то, что Лиля, младшая сестра, потеряла платок, выступая в школе, а досталось старшей. Постели у Аллы не было, спала она чаще всего на полу, в тряпье рядом с поросенком. Помнит хорошо, как мать из-за нее выгнали с работы. Агрономам по ночам надо было приносить с поля дождемер. И посылала мать в ночь-полночь в любую темень снова ее, Аллу. От страха дождевая вода у нее проливалась, и доливала она воду из лужи или речки. У других агрономов показатели были правильные... А причину увольнения матери поняла уже взрослой.

Детдомовские годы она называет самыми светлыми. Там ее не били, любили. Снегурочкой всегда назначали, стихи свои читать просили. А мать стихи в печку бросала. Еще любила ее учительница литературы. После очередных побоев ночевала у нее Алла не раз. И невестка Ира жалела и любила, обувь свою дарила, потому что мать ни разу не купила ей обуви.

Не знала мать Аллы, что дочь ее станет поэтессой. А пока окончила она обязательные семь классов и ушла из родимого дома куда глаза глядят. В люди. Учиться больше не довелось, до сих пор постигает лишь горькие университеты жизни. Мать ей в дорогу копейки не дала, кукишь показала на прощание. Было это в деревне Казмаска Завьяловского района, а родилась поэтесса Кузнецова рядом – в Чешошуре. Этой деревне посвящено название одного из ее сборников» [4, с. 211].

Творчество Аллы Кузнецовой неоднократно привлекало к себе внимание удмуртских литературоведов. Традиционно оно рассматривалось в сопоставлении с художественным опытом Людмилы Кутяновой, Татьяны Черновой, Галины Романовой [12, с. 155]. А.С. Измайлова-Зуева отмечает в качестве художественного своеобразия поэтессы «драматическую напряженность переживаний, силу чувств, энергию действий» [6, с. 7]. Характеризуя психологический тип лирической героини Кузнецовой, исследовательница пишет о ней как о «женщине нелегкой судьбы, пережившей трудное военное детство, потерю родных, детдомовские будни. Бесхитростная в жизни, искренняя в своих мыслях и побуждениях, лирическая героиня нередко ошибается, горько страдает («Скользкая дорога...», «Пей, Красавка...»), но никогда не теряет веры в доброе начало и извечную тягу к любви («Почему я от роду такая?...») Любовная лирика А. Кузнецовой страстная и исповедальная, это гимн земной женщине» [6, с. 6-7]. Отмечая магический аспект

как актуальный для удмуртской женской поэзии в целом, по поводу его семантической функциональности в стихах Кузнецовой А.С. Измайлова-Зуева утверждает: «Любовь-страсть заставляет лирическую героиню обратиться к любовной магии, и здесь обязательно присутствие любимого человека. Именно “грешная и святая, возвышенная и земная” женщина А. Кузнецовой, противоречивая, как мир и сама любовь, осознает значимость любви для человека. В любовной лирике поэтессы выражается весь спектр эмоциональных переживаний влюбленной женщины. Любовь заставляет ее уступать и ненавидеть, жертвовать идти на преступление. Поэтому в лирике А. Кузнецовой мы находим все виды и жанры заклинательной поэзии: обращения-призывы, заклички, благопожелания, проклятия, языческие молитвы, присушки, отсушки. [...] В творчестве А. Кузнецовой часто можно встретить открытый магический текст в его фольклорном варианте» [7, с. 10-12].

Весьма важный психологический компонент в мироощущении поэтессы отмечает А.А. Арзамазов, рассматривая «феномен поэзии, судьбы удмуртской поэтессы [...] как сложное социокультурное и психологическое явление, демонстрирующее личную незаинтересованность в оптимизации, налаживании тыла, повседневности, “объективных параметров” жизни. В сознании А. Кузнецовой, вероятно, работал механизм саморазрушения, самоуничтожения. В этом смысле «тексты» биографии и творчества поэтессы отчасти сближаются с онтологией деструкции Владимира Романова и Михаила Федотова. [...] Нельзя не сказать, что поэтическая эмоциональность А. Кузнецовой с трудом вписывается в рамки удмуртской женской лирики. Авторское “Я” не боится быть беспрецедентно откровенным. Выносить на обозрение то, о чем принято молчать, что принято “метафоризировать”. Эротические обертоны поэзии А. Кузнецовой “раскалывают” женскую половину удмуртской словесности на “до” и “после”, делая возможным почти невозможное. Складывается впечатление, что поэтесса бросает вызов консерватизму вкусов удмуртского читателя, ей нравится нарушать запреты» [2, 54-55]. Это замечание ученого отчасти объясняет ставшее уже традиционным сравнение поэтического явления А.Кузнецовой в удмуртской поэзии с экспрессивной моделью творческого поведения Марины Цветаевой [7, с. 19; 9, с. 49]. И, конечно, все исследователи творчества поэтессы, анализируя ее «образный язык», возводили его к фольклорному срезу удмуртской культу-

ры, к творчеству Ашалычи Оки, Кузубая Герда, Флора Васильева, Н. Байтерякова, А. Белоногова и других. Эти имена объединяет и то обстоятельство, что в поэтическом мире каждого ключевым является природно-пейзажный код» [2, с. 55]. По мнению А.А. Арзамазова, «природно-пейзажный код в творчестве Аллы Кузнецовой – стержень поэтики, основной язык самовыражения. Героиня поэтессы – дитя природы, отчасти дикое, асоциальное, инстинктивное, живущее по своим законам» [2, с. 67].

Безусловно соглашаясь со всем вышесказанным, нельзя не отметить некоторый пробел в интерпретации художественного психотипа Кузнецовой, который, на наш взгляд, связан с весьма важной тенденцией в проблемно-тематическом диапазоне ее поэзии: это мучительная саморефлексия по поводу логики собственной жизни, потребность в самопознании, в постижении закономерностей трагизма своей судьбы, причем, не только чувственными практиками, но и интеллектуальным напряжением.

Как пишет современный философ С.С. Жигадло, «экзистенциал «судьба» до сих пор не получил статуса философской категории. Он чаще всего использовался как метафора личной жизни» [5]. В некотором смысле полемизируя с С. Аверинцевым, ученый развернул широкий диапазон философских концепций, базирующихся на этой категории (Гегель, Зиммель, Шпенглер, Сартр, Тиллих, Лосев и др), и пришел к выводу, что данный экзистенциал давно вышел за пределы сферы мифологического сознания в область научного знания. Позволим себе усомниться в легитимности подобного утверждения, оправдывая свои сомнения словами самого ученого, с которыми мы полностью согласны: «Жизнь – это сфера [...] существования, а не сущности. Именно в сфере существования становятся значимыми такие понятия, как судьба, любовь, тоска, озабоченность, совесть и многие другие. Конечно, можно говорить о зависимости человека от внешних или внутренних сил безотносительно к переживаниям человека, но когда мы начинаем включать последние в поле своего исследования, вот тогда и встает необходимость оперирования понятием «судьба» [5]. Учитывая категорию «переживания», можно заключить, что экзистенциал «судьба» – категория мифопоэтическая и вполне актуальная в собственно лирическом дискурсе.

Ярким образцом поэтической рефлексии на эту тему является пушкинское «Воспоминание» 1828 года:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминанье безмолвно предо мной
Свой длинный развивают свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиною,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю [10, с. 420-421].

Как считает С. Аверинцев, «идея Судьбы связана с двумя различными измерениями человеческого существования: биологическим и социальным. Первое дает переживание слепой неотвратимости жизненного пути, бессознательный ритм крови и пола, принудительность инстинктов [...] Однако на более глубинном уровне идея Судьбы, как и соотнесенная с ней идея свободы, насквозь социальна; мало того, природная несвобода в большей степени служит для человеческого сознания лишь символом биологической несвободы. Характерная этимология русского слова «судьба», находящая аналогии во многих языках: «Судьба есть “суд”, “приговор”, но не в аспекте справедливости (как суд теистического Бога), а в иррациональном аспекте принуждения, суд, увиденный глазами человека, которого “засуживают” (ср. “Процесс” Кафки). В символике суда и приговора социальная природа идеи Судьбы выступает с полной ясностью: Судьба – это вещно-непроницаемое, неосмысленное и неотвратимое в отношениях между людьми» [1, с. 401].

Вышеприведенную аналогию, связанную с пониманием судьбы как социальной несвободы, символически отражающей закон несвободы биологической, в свое время очень чутко уловила А. Ахматова в «Подражании Кафке»:

Другие уводят любимых, -
 Я с завистью вслед не гляжу.
 Одна на скамье подсудимых
 Я скоро полвека сижу.
 Вокруг пререканья и давка
 И приторный запах чернил.
 Такое придумывал Кафка
 И Чарли изобразил.
 И там в совещаниях важных,
 Как в цепких объятиях сна,
 Все три поколения присяжных
 Решили: виновна она.
 Меняются лица конвоя,
 В инфаркте шестой прокурор...
 А где-то чернеет от зноя
 Огромный небесный простор,
 И полное прелести лето
 Гуляет на том берегу...
 Я это блаженное «где-то»
 Представить себе не могу.
 Я глохну от зычных проклятий,
 Я ватник сносила дотла.
 Неужто я всех виноватей
 На этой планете была? [3, с. 244-245].

В современной русскоязычной поэзии Удмуртии также можно обнаружить примеры того, как этимология слова «Судьба» становится развернутой метафорой, на которой базируется сюжет «большого стихотворения». Вот два фрагмента из творчества ижевского поэта В.Шихова, второй из которых является *замещением, или вытеснением* предыдущего:

1. Судьба есть суд. Судьба есть суть. Тебе
 Не знать ли это – дикий мед, акриды,
 Но не останавливайся при ходьбе,
 Коль за тобою вслед кариатиды,
 Как за царицей-маткой пчельный рой... [13, с. 140].

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... [14, с.7].

Нам уже приходилось писать о том, что «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» [11, с. 92].

На наш взгляд, вышеприведенный пример из художественного опыта Шихова подтверждает убеждение Аверинцева в том, что экзистенциал «судьба» реализует себя в сфере мифопоэтического сознания, для которого актуален магический компонент весьма часто, о чем писала уже А.С. Измайлова-Зуева по поводу удмуртской женской поэзии, выступающий как структурно-семантическая основа целого текста и, более того, доминанта поэтической системы.

В поэтическом мире Аллы Кузнецовой тема судьбы воплощается не только в системе магических жанров (гадания, заклинания и т.п.), но и в форме размышлений, раздумий ее лирической героини по поводу Божественного Замысла о своей жизни и его результата. Эти размышления, выстроенные в поэтический сюжет, она проецирует на мифологический контекст, апеллируя к участию богов языческого пантеона, как удмуртского, так и античного, что указывает на широкий философский диапазон ее рефлексии. В стихотворении с эпитафией из греческой мифологии («Красивейшей из красивых») она, как вспоминают современники Аллы Кузнецовой, действительно, обладающая исключительной красотой, отмечает изначальную благосклонность к ней удмуртского доброго бога Кылдысина, который бросил ей «яблоко счастья»:

– Счастливейшей из счастливейших, -
Объявил сам бог Кылдысин,
Когда бросил ижевским девчатам
Ярко-рыжее яблоко счастья.
Я поймала его! Я поймала!
Но красой неземной пленясь,
Надкусить и съесть не посмела,

Лишь, любуясь, поцеловала.
 В этот миг мое яблоко счастья
 Кто-то вырвал из рук моих... [8, с. 155].

Так, «прельстясь» красотой божественного подарка, героиня, не правильно его «употребив», потеряла свою счастливую судьбу, которую сладостно вкусила другая, менее романтическая претендентка на житейское благополучие:

Та, другая, вкушает счастье.
 Слышен сладостный хруст.
 Я в сторонке
 Только молча стою и смотрю...
 А застолье шумит:
 – Горько!
 – Горько! [8, с. 155-156].

Мотив «горечи» жизни еще не раз проявит себя в размышлениях героини Кузнецовой о своей не мифологизированной, а реальной биографии: «...О, как мне горько было!» («Неласковая родина моя...» [8, с. 156]). Отметим философское противоречие между эпитафией стихотворения «Красивейшей из красивейших!» и его начальной строкой «– Счастливейшей из счастливейших...», которое актуализирует народную мудрость, выраженную поговоркой: «Не родись красивой, а родись счастливой».

Однако олимпийским богам все-таки удалось сполна «одарить» лирическую героиню Кузнецовой, но не тем, что она от судьбы ожидала:

В юности,
 Может быть, в детстве когда-то
 Меня посетила богиня Эрато.
 С огромной сумою словесного груза
 Явилась незванная муза [8, с. 154].

Несмотря на то, что прелесть этого подарка героиня вновь оценила за его нематериальную красоту («Эрато со мною по снам побродила, / Прекрасные образы строф подарила»), ее испугал Пегас, без которого невозможно подняться на подлинную поэтическую высоту, даже дойдя до Парнаса в сопровождении поэтической музыки:

Легко и свободно мы шли до Парнаса,
 Чтоб быть на вершине, позвали Пегаса.
 Примчался Пегас, и земля загудела...
 Как солнце слепило крылатое тело!
 Под кожей коня каждый мускул играл.
 Меня дожидаясь, он громко заржал.
 И волосы дыбом у глупой девчонки.
 От страха дрожали коленки, ручонки [8, с. 155].

Олимпийские боги и их волшебные помощники духовной слабости перед *божественным призыванием* не прощают, оставляя своих избранных в одиночестве, обрекая самостоятельно справляться с восхождением на горные поэтические вершины:

Умчался Пегас мой, презрительно фыркнув,
 И выю, как лебедь, по-гордому выгнув.
 С тех пор и во сне не седлаю Пегаса,
 Хотя и брожу у подножья Парнаса [8, с. 155].

Так лирическая героиня Кузнецовой оказалась обречена на неполную творческую самореализацию, спасовав перед собственной поэтической судьбой:

И лишь иногда без словесного груза
 Заглянет в окно недоверчиво муза.
 И лишь иногда, для тебя, мой любимый,
 Я строчки ищу, что тогда обронила,
 Ту лирику сердца, что в детстве когда-то
 Так щедро дарила богиня Эрато [8, с. 155].

Осознав в процессе художественной саморефлексии свой жизненный удел – обреченность на тяжкий поэтический труд, исключаящий эйфорию вдохновения, которым ее обделили боги, лирическая героиня в конце концов смиренно принимает его:

Видать, такую уж несчастной уродилась
 По божьей воле.
 По божьей воле и, видать, не боле,
 Пашу я это поэтическое поле [8, с. 156].

Идея судьбы как социальной и биологической несвободы, о чем писал С.Аверинцев, является содержанием стихотворения А. Кузнецовой «Неласковая родина моя...», финал которого мы процитировали выше. Здесь образ родины - не матери, а мачехи как первопричины общего жизненного неблагополучия героини вбирает в себя как историко-культурный, так и биографический детерминизм жизни:

Неласковая родина моя,
За что меня ты невлюбила?
При матери живой
Росла я сироткой.
Почище мачехи она меня бранила,
До полусмерти была.
....О, как мне больно было!

Неласковая родина моя,
Ты даже юность отняла мою.
За что же песни о тебе пою?
За что люблю?
Уж не за то ли, что полы чужие мыла,
А платья состирнуть себе не находила мыла?

...Мне так обидно была.
Неласковая родина моя,
Уж ни за то ли я горжусь тобою,
Что и при муже я жила вдовою
И от отчаянья чужих мужей любила,
И, как обычно, для любимых
Была немилрой [8, с. 156].

Несмотря на эмоции «больно», «обидно», «горько», героиня постулирует принцип верности, любви и даже восхищения к первоисточнику собственной боли, обиды и горечи – принцип смирения, при всей стихийности и экспрессивности натуры, своеобразии которой отмечали все исследователи:

Неласковая родина моя,
Я все же от тебя не отрекаюсь,
Твоею красотой восхищаюсь,
И с нелюбовью я смирилась [8, с. 156].

А я запор сняла – смотри –
 чтоб дверь не закрывалась.
 Я огород не горожу –
 и скот цветы не топчет.
 Я тайну в сердце не держу –
 и злость его не точит.
 И разорить никто не смог
 меня в моей отчизне...

Чему смеешься ты, дружок?
 Чем плох мой образ жизни? [8, с. 165].

Такой взгляд на себя в какой-то мере если не объясняет все причинно-следственные связи жизни, то дает основания для героини соотнести «судьбу» и «характер». Как пишет С.Аверинцев: «... то, что судьба не сваливается на человека извне, а разворачивается из него самого, определяет “физиономический” стиль классической греческой философии [...] Герои трагедий Эсхила, сколько бы ни страшен был их удел, не могут пожелать себе иной судьбы, ибо для этого им пришлось бы пожелать самих себя иными [...]] Если для “предстояния” библейскому Богу нужны твердость и ответственность мужчины, для пассивного медиумического вещания судьбы пригодна только женщина» [8, с. 407].

Однако героиня Аллы Кузнецовой по-мужски настаивает на праве при любых обстоятельствах оставаться собой, апеллируя не к христианскому, а к языческому Богу, родство с которым позволяет ей не чувствовать ни своего экзистенциального одиночества, ни биографического сиротства [7, с. 20]:

Бог погоды, Куазь, я твоя дочь!
 Залетела в глаза мои
 темная ночь,
 надо лбом
 вьется черная туча кудрями,
 луны желтые
 стали моими глазами,
 и подобно лицу мое – солнцу.
 Но если
 на душе грусть-назола,
 я плачу дождями,
 если радость –

то радугой я в поднебесье.
 А когда не по мне что-то –
 молнией, громом
 становлюсь над своим же я домом [8, с. 166].

Тем не менее, даже языческий Бог, с которым героиня Кузнецовой отождествляет свой образ и в котором видит свое подобие, не удовлетворяет главный онтологический запрос ее существования:

Бог погоды, Куазь, без тебя нет и дня.
 Вечен ты.
 Ну а что ожидает меня? [8, с. 166].

В итоге героиня обречена сама терзаться неразрешими вопросами существования, пытаясь найти ответы на них в понятных для нее образах природы. По Аверинцеву, «судьба выражает себя для грека в природных событиях (гром и молния, полет птиц...)» [1, с. 407]. Самым частотным образом в «природно-пейзажном коде» [2] лирики Кузнецовой является образ реки, тесно связанный с пороговыми состояниями в психике героини (см., например, «По-за речкой Позимь...»):

Посижу над речкой.
 Посижу – поплачу.
 Солоно-несолоно,
 А пришлось хлебать.
 Все перегорело.
 Что же это значит?
 Как вы мне прикажете
 Это понимать? [8, с. 158].

Все интеллектуальные усилия лирической героини понять «Что же это значит» не дают ей никакого духовного результата, так как «...судьба не только скрыта от человеческого ума (как многие казуальные связи), не только непознаваема (как и Провидение) – она «слепа» и безотносительна по отношению к познающему субъекту, по самому своему бытию. Судьба не просто скрыта в некоей темноте, не высветленная никаким смыслом [...] У судьбы есть (в глазах верящего в нее) реальность, но нет никакой “истинности”, а поэтому [...] ее невы-

слимо познать, ибо в ней принципиально нечего познавать» [1, с. 406]; «идея судьбы исключает смысл и цель. “Почему в бесконечности падений и восхождений небесного огня – сущность космоса? Ответа нет, и вопрошаемая бездна молчит (Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука. М., 1927. С.231)”» [1, с 407].

И все-таки героине Кузнецовой удастся обрести понимание, если не логики своей трагической судьбы, то смысла жизни, катастрофически «разбившейся» в автомобильной катастрофе в 2003 году:

Комета вспыхнет лишь на миг –
и яркий свет вдали растает.

И словно правду сердце знает:
– Ведь это счастья чей-то крик!
Как скоротечна жизнь комет.
И все же их завидна участь.
Вот так бы мне, стихами мучась,
над чьей-то жизнью, чьей-то тучей
пусть хоть на миг исторгнуть свет [8, с. 167].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.А. Судьба // Философская энциклопедия в 5 т. М., 1970. Т.5.
2. Арзамазов А.А. Удмуртская поэзия второй половины 1970-х – начала 2010-х годов: Человек, природа, город. Ижевск, 2015. – 326 с.
3. Ахматова А. Собр.соч.: В 2-х т.т. М., 1996. Т.1. – 447 с.
4. Благинина-Пушина С.П. Удмуртка. Обнаженный портрет с израненной душой. Ижевск, 2008. – 411 с.
5. Жигадло С.С. Судьба как объект философской рефлексии // Омский научный вестник. №4 (89). 2010.
6. Измайлова-Зуева А.С. Поэзия женского сердца // Мир женской души. Ижевск, 1992. – С.3-11.
7. Измайлова-Зуева А.С. Любовная магия в удмуртской женской лирике // Италмас. Ижевск, 2010.№1. – С.18-23.
8. Кузнецова А. «Я все же от тебя не отрекаюсь...» // Никуда этот мир не исчезнет... Поэзия Удмуртии: избранное. Ижевск.2015. – С.154-167.
9. Пантелеева В.Г. Удмуртская поэзия и перевод. Анализы, интерпретации, комментарии. Ижевск, 2016. – 247 с.
10. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 3-х т.т. М., 1985. Т.1. – 653 с.

-
11. Серова М.В. Жанровая доминанта в творчестве В. Шихова // Проблема культурно-исторической идентичности в литературе Удмуртии. Ижевск, 2014. – С.86-100.
 12. Федорова Л.П. Краткая история удмуртской женской литературы // Движение эпохи – движение литературы: Удмуртская литература XX века. Ижевск, 2005. – С.155-167.
 13. Шихов В. Тени. Ижевск, 2000. – 120 с.
 14. Шихов В. Руны: вторая книга стихов. Ижевск, 2005. – 120 с.

РУССКОЯЗЫЧНАЯ ПОЭЗИЯ УДМУРТИИ: ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

Молодежное поэтическое движение в Удмуртии

Как говорила в 60-е годы А. Ахматова: «Стихами ведает молодежь» [1, с. 95], очевидно, вспоминая при этом поэтический подъем в России конца 19-го – начала 20-го столетия. Этот период, как известно, называют Серебряным веком русской поэзии. При всем разнообразии творческих индивидуальностей, становление отечественного модернизма на рубеже веков проявилось в формировании поэтических школ и направлений, которое М. Гаспаров объяснил необходимостью консолидации поэтических усилий в ситуации распада некоего общего идиостиля русской культуры [2, с. 307-308].

Конец 20-го – начало 21-го века в русской поэзии Удмуртии, сознательно или бессознательно, воспроизводит апробированные модели культуры, гарантирующие возможность преодоления духовно-эстетического кризиса, обусловленного разрушением догматического подхода к литературным явлениям и к канонизации личности писателя – всего того, что было характерно для соцреалистической парадигмы.

Русская поэзия в Удмуртии, начиная примерно с 1999 года, стала наиболее активно себя проявлять в формате молодежных поэтических союзов. Отметим самые заметные из них, оговорив при этом, что пока мы располагаем достаточно скудными фактическими сведениями и практически неосмысленным с критической и литературоведческой точек зрения художественным материалом [5].

По-видимому, первым возникло в 1999 году поэтическое объединение «Чайка», основанное Андреем Суднишиковым в г. Ижевске. В разное время в его состав входили и входят Вячеслав Безымянов, Ирина Колодиева, Алексей Галичанин, Дарья Володских, Егор Роньжин и др. По образованию и профессии это самые разнообразные люди: журналисты, вокалисты, актеры, библиотекари и т. д. «Чайка» сотрудничала с различными региональными изданиями. Ее поддерживали «Луч», «Инвожо», ПЕН-клуб. В 2009 году вышел общий поэтический сборник «Стиховы дети». Существует также аудиокнига. В настоящее время «Чайка» в большей степени вокально-инструментальный коллектив.

Изначально лидер группы А. Суднищиков, которого сейчас временно замещает Е. Роньжин, поставил перед ее участниками совершенно определенные художественные задачи и определил эстетические приоритеты. В произведении должна проявиться так называемая техника, реализоваться содержательно-интеллектуальная составляющая, но определяющим качеством текста Суднищиков считает эмоционально-психологическое начало.

С 2009 года Удмуртская Республиканская общественная организация «Творческое объединение “Чайка”» – официальное объединение с полным текстом учредительных документов.

Из общего контекста направления, не разработавшего цельной поэтической платформы, хотелось бы выделить художественные эксперименты со словом Егора Роньжина. Приведем всего один, но довольно сложный и выразительный пример его поэтической заумы:

Каиву раскаившихся верить ли, раскаиваясь...
 Подарило хапаньки натьи бежком тикати.
 Ты ж, моя подруженичка, ты же мое солнушко,
 Как же будет сложнеценко тебя предавати.
 Попредай-ка первенько. Я – пообжидаюся.
 Мне недолго маятися, – ты же радостинка, –
 Болотище чувствища чвакает и жидитися...
 Аки подвела меня последняя тростинка.
 Взглядчиком на небрице юркнул, вспомнил Богово,
 И от словных катышков, понабитыхв глот,
 Откровил откровенничком. Возвернувшись к каиву, –
 Яки верить, ежели каивствовал лишь рот...
 (текст печатается с разрешения автора)

Подобное словотворчество, основанное на реконструкции архаических словообразовательных моделей русского языка, разумеется, восходит к Велемиру Хлебникову, а в современном общероссийском поэтическом контексте совпадает с продуктивными эстетическими исканиями Евгения Клюева.

В 2008 году в среде можгинской творческой молодежи возникла идея создания так называемой «Брезентовой цапли». Инициаторами были Андрей Гоголев и Руслан Муратов. Гоголев подчеркнул, что «Цапля» была задумана не как объединение, а как процесс.

Первое выступление состоялось 1 июня 2009 года в Можге. Понятие «процесс» подразумевало, что выступления «Цапли» – это открытые чтения, на которых может представлять свое творчество кто угодно. Лидеры «Цапли» изначально заняли по отношению к городским властям оппозиционную позицию. За так называемый поэтический «экстремизм» в Можге был сожжен тираж газеты «Телесеть» с афишей выступления Гоголева.

Затем, с 2011 года, наступил «ижевский период» в истории процесса, в который внесла свою конструктивную струю студентка филологического факультета Удмуртского университета Татьяна Репина, на сегодняшний день автор двух поэтических сборников, первый из которых называется «Монография. Пишет один человек» (Ижевск, 2013). Судя по названию, Репина уже разочаровалась в групповых формах самореализации. Вторая ее книга вышла уже в Петербурге в 2014 г. С отъездом Репиной сначала в Петербург, а затем в Польшу «Брезентовая цапля» как бы прекратила свое существование, однако Андрей Гоголев остался верен идеологии эстетического протеста, ориентируясь при этом, как ни странно на первый взгляд, на персону Кузубая Герда, которого изучал, пытался переводить и даже прочитал великолепную лекцию о творчестве удмуртского классика – «Воскрешение Герда» – в литературном кафе «Сахар», вызвав неподдельный интерес молодежной аудитории. Когда я спросила Андрея, что его привлекло в Герде, он ответил, не задумываясь: «Воспеть свободу миру, на тронах паразитировать пороки. Вот это».

Хотя Андрей пишет прозу, пробует себя в драматургии, пишет собственно лирические стихи, известные за пределами республики («А я говорил: бросай филфак, поехали на Аляску...»), пожалуй, для многих его визитной карточкой стало стихотворение «Катя влюбилась в Навального», породившее множество поэтических вариаций в среде подражателей («Маша влюбилась в Навального» и т. п.). По жанру это молодежный стеб по поводу провинциальной жажды дотянуться до столичных кумиров:

Сердце у Кати билось
все громче и громче нормального,
Сегодня Катя влюбилась.
Катя влюбилась в Навального.
Катя очень голодная

до гражданской свободы.
 Катя идет на Болотную,
 минуя ментовские своды [3, с. 197-199].

Далее повествуется о том, как Катя пережила потрясение, осознав всю бесперспективность своих упований:

И вдруг семейное фото:
 жена и двое детей.

«Посягнешь на семейное счастье –
 не соберешь костей!».
 Это Катя читала
 во взгляде жены Навального,
 И сердце у Кати забилося
 еще сильнее ненормального.

.....

И в конечном итоге:
 Обрато теперь на Смоленщину
 (Где, может быть, были вы)
 – Мать моя, мама, женщина,
 выключи «Эхо Москвы».

.....

И мама сказала Кате:
 «Все ты сделала правильно!»
 А потом добавила: «Кстати,
 покажи-ка фотки Навального».

Несколько лет назад в Ижевске сформировалось поэтическое объединение «Поэты ртутного века». Его первоначальные участники – Максим Сентяков, Евгений Шилияев, Данил Бектышев и др. Их последнее выступление в таком составе состоялось 19 марта 2015 года в музее Г. Красильникова. Лидер группы М. Сентяков подчеркнул принципиальную важность данного контекста, заявив, что он считает русскую поэзию Удмуртии наследницей двух культур.

Общее мировосприятие трех разных поэтов, которые представляли на вечере поэтический союз, выражено в самом названии группы и указывает на очевидную аналогию. Однако

переживание депрессивной и гибельной порубежной эпохи воплощено в их творчестве весьма индивидуально.

В стихах М. Сентякова преобладает экспрессия в сочетании с пафосом личного самоутверждения.

Для Е. Шиляева характерны артистизм и обаятельная ирония по отношению к миру и к другому человеку.

Самым интересным показался Данил Бектышев, который говорит, что примкнул к группе случайно. В творчестве психолога, работающего в тюремной колонии, привлекает жизнеутверждающее начало, обеспеченное подкупающей самоиронией. В частности такой самоиронией является его поэтическая самопрезентация «Пессимистичный вотяк» (по национальности Данил удмурт):

Просто черная полоса, как на палке гаишной,
Растеклась по отрезку жизни уверенно,
И звуков красивых в округе не слышно.
Но знаю, что жизнь чем-то хорошим беременна.
Кончится смутных времен катавасия,
Птицы чирикнут песню задорную,
И громко воскликну я: «Вот нифига себе!».
Жизнь, она, как солянка сборная!
Сегодня херово, а завтра – ништяк.
Крепись, пессимистичный вотяк.
(текст печатается с разрешения автора)

Уже весной прошлого года Шиляев и Бектышев создали свое поэтическое объединение ОКНО (объединение независимых поэтов), в рамках которого разрабатывают новые формы творческой самопрезентации: поэтические открытки, магнетики с фрагментами стихов и т.п.

Интенсивность поэтического движения в Удмуртии, осуществляемая усилиями талантливой молодежи, открытой межкультурному диалогу, вселяет надежду на непрерывность культурной традиции, основанной на органическом единстве двух литератур.

В ситуации труднообозримого сегодня литературного процесса задача критика и литературоведа, на мой взгляд, заключается не столько в оценке того или иного явления «по гамбургскому счету», сколько в фиксации его как факта, поскольку только время составляет в культуре окончательные акценты. Эту мысль остроумно сформулировал Лев Лосев по поводу щепетильной библиографи-

чески-собираательской деятельности Романа Давыдовича Тименчика, самого авторитетного знатока Серебряного века:

Таланты есть и поогромнее,
Но ведь Роман *conservat omnia* [6, с. 118].

Необходимость нового подхода к новой поэзии сегодня уже осмыслена исследователями. Совершенно справедливо звучит тезис о том, что, «...современную литературу не следует изучать. “Актуальная литература не предполагает фигуры филолога: мы вынуждены либо воспринимать тексты исключительно с позиции читателя, либо, стремясь к пониманию/объяснению/порождению нового текста на основе прочитанного, должны встать на позицию автора”, – утверждает исследовательница [сетературы М. Левченко]. Парадигма текста в литературе претерпела кардинальные изменения, в этой связи «центр тяжести» в современной филологии начинает смещаться в сторону смежных дисциплин, рассматривающих не смыслопорождение в тексте и не “устройство текста”, а функционирование и взаимодействие с контекстом в широком смысле слова – с культурной системой». Современный филолог, на ее взгляд, вынужден либо переключить свой исследовательский интерес на историю литературы, либо заниматься “скрупулезным архивированием культуры”. Не станем утверждать повсеместную применимость идей М. Левченко ко всей современной печатной литературе. Однако нам представляется, что именно такое отношение предполагает литература сетевая» [4].

Литература

1. Виленкин В. В сто первом зеркале. М., Советский писатель. 1990. – 332 с.
2. Гаспаров М.Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Избранные статьи. М., Новое литературное обозрение. 1995. – С.307-308.
3. Гоголев А. Проверочные слова. Сарапул: МУП г. Сарапула «Сарапульская типография». 2015. – 373 с.
4. Долгополов А. Системные характеристики российского литературного Интернета. Режим доступа: <http://www.litsnab.ru/literature/236>. Дата просмотра: 20.08.2015.
5. Серова М.В. Кадочникова И.С. Проблема культурно-исторической идентичности в литературе Удмуртии. Ижевск. Удмуртский университет. 2014. Академический час. Вып.3. – 181 с.
6. Тименчик Р. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим-Москва: Мосты культуры. 2008. – 684 с.

ЖАНР ПРЕДИСЛОВИЯ КАК СПОСОБ ПЕРВИЧНОЙ КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

«Из пустоты не прорастает слово»: предисловие к сборнику Игоря Чурбанова «Экслибрис» (Ижевск, 2002)

Если мы захотим взглянуть на «досье» автора этой книги, мы узнаем, что тот, чье имя обозначено на обложке, – военный, офицер, отец двух дочерей, «примерный семьянин», etc. Перед нами отражение внешней биографии воткинского поэта Игоря Чурбанова.

Что касается внутреннего содержания данной биографии, то оно определяется жизнью не в бытовом, а в музыкально-поэтическом измерении. Достаточно сказать, что Игорь – автор музыки свыше трехсот песен, многие из которых вошли в репертуар известных музыкантов, сам талантливый исполнитель, имеющий постоянную аудиторию.

Вместе с тем Игорь пишет и *просто* стихи. В 2000-м году вышел его первый поэтический сборник «Флажок». Совершенно естественно, что музыкально-песенное начало определило поэтический строй этой книги.

Несмотря на то что сильная музыкальная струя ощущается и во втором сборнике, «Экслибрис» уже выступает как знак не песенного, а *книжного* слова. Эмоциональный тон, который несет в себе это слово, побуждает воспринимать его в качестве своего рода эмблемы безвозвратно уходящей в прошлое эпохи, когда литература читалась не в «кратком изложении», а из икон доносились не звуки «Русского радио», а звуки песен Окуджавы и Высоцкого, а кое-где можно было даже услышать «фортепьяно вечером»... Словом, той эпохи, когда культура, пусть в узком интеллигентском кругу, но оставалась еще в России «домашним» явлением.

Поэтический мир «Экслибриса» воссоздает ностальгическую атмосферу такой «домашности». И не только потому, что он наполнен именами и образами родных и близких автора, но, прежде всего, благодаря особому углу зрения лирического сознания на окружающий мир. Этот угол зрения задан стремлением прозреть в сиюминутном – вечное, в бытовом – бытийственное.

В результате подобного устремления обнаруживается, что «античность» оставлена нам не для зубрежки, а для *утешения*,

что отцовский долг можно не *выполнять*, а *исполнять*, как «маленький блюз»...

«Дом» для героя, в образе которого отчетливо проступают черты биографического автора, – не только семейный очаг, но и родной провинциальный город, в котором он однажды почувствовал на своей собственной спине жутковатый взгляд того, кто две тысячи лет назад предал Спасителя, и через это ощущение вдруг прозрел тайный смысл Распятия, имеющий прямое отношение ко всем и к каждому в отдельности. Смысл Любви.

Очевидно, такого рода *прозрение* и предопределило сквозной сюжет книги – сюжет взыскания любви ближнего и к ближнему, посредством которого и осуществляется понимание Того, кто сам есть Любовь.

Лирический герой «Эклибриса» воспринимает любовь как божественную данность и как Божий дар, который, однако, так легко растратить... Слово является самой большой гарантией сохранности этого дара.

В восприятии жизни явственно присутствует мистическое начало, но здесь это не наивно-бытовой мистицизм. Лирическое сознание, чутко улавливая знаки судьбы, проникает в глубинный смысл слова, связанный с победой жизни над смертью. Неслучайно имя одной из героинь сборника – Vita, что означает «жизнь».

Так, слово для Игоря Чурбанова есть *насуцная* жизненная потребность. На основе явленного нам в «Эклибрисе» индивидуального человеческого опыта мы получаем действительное подтверждение *охранительной* функции слова. Оно охраняет нас от пустоты. В этом смысле профессия и призвание автора сборника не противоречат друг другу, а предстают в гармоническом единстве, которое придает биографии личности целостность художественной формы. Жизнь, превращенная в стихи, получает свое высокое оправдание.

**«Тени великих предков»:
предисловие к сборнику стихов Ады Диевой
«Очнись, душа!» (Ижевск, 2015)**

У Сергея Параджанова есть философско-мистический фильм «Тени забытых предков», сюжет которого связан с загадочной историей древнего забытого семейного проклятия. Прошлое, казалось бы, не актуальное в настоящем для главного героя, определяет его трагическую судьбу на уровне нерасторжимых генетических связей и ответственности за поступки семьи и рода.

Содержание сборника Ады Диевой заставило вспомнить эту историю, наполнив ассоциацию прямо противоположным смысловым итогом.

Ада Заитовна Диева родилась в 1958 году в деревне Вот-Ошья Янаульского района Башкирской области. Отец, Заит Садриевич, проводил в деревне моления «керемет», дядя, Михаил Садриевич, – моления «лудэ пырон».

Ошья навсегда осталась в памяти Ады как «колыбель», как пространство, откуда доносятся «голоса детства», где можно, вопреки времени, ощутить на себе «ласку матушки», напитаться «мудростью отца». Ее героиня считает Ошью не просто местом рождения, а праматерью, воспринимая собственного сына воплощением и продолжением органично впитанного природного ландшафта («Ошья»).

Образы матери и отца запечатлены в сознании лирической героини в статусе духовной основы ее внутренней личности: «Нет и не было крепче / Опоры иной...». Свой, уже не детский опыт позволяет ей осмыслить содержание родительского опыта и с уважением его оценить: «Им такая суровая / Выпала жизнь, / Точно крупная соль / На краюхе ржаной...». Именно такая биография обеспечила залог самостояния будущего поколения в лице их жизнеустойчивой дочери, которая также усвоила «тайные» знания бабушки, материализованные в кисти рябины – талисмане от всех бед: «Мы и в радости с нею вдвоем, / Мы и в горе горючем едины... / И не вянет в кармане моем / Кисть рябины».

Дед и прадед также повлияли на мировосприятие внучки-правнучки, на примере собственного поступка внушив ей культ деревьев, с которым в удмуртском менталитете связана идея энергетической силы и витальности («Мой прадед посадил в саду черемуху...»).

Убежденность в том, что вера есть результат коллективных усилий не только семьи и рода, но всей нации, обращает поэти-

ческое воображение Ады Диевой к духовному опыту не только предков, но и пращуров. Ее поэтическая память хранит содержание ритуально-обрядовой жизни родного народа, о чем свидетельствует, например, маленькая поэма «Оуэр!», где художественно реконструируется древний обряд мужской инициации, прорикнутый национальным героическим духом.

Влюбленность, преданность, благодарность, поклонение – понятия, определяющие отношение автора сборника к родному краю («Влюбленность»). Это та аксиологическая шкала, которая позволяет, с точки зрения поэтессы, ориентироваться в жизни, не искушаясь иллюзиями, поддаваться мнимым соблазнам: «Я не верую / В шучье веленье – / Я живу по уму своему». Внеличные нравственные ориентиры помогают героине не свернуть с прямой, «как истины отца», дороги («Родня моя...»), проторенной многими поколениями, и при этом реализовать возможность духовной свободы, сохранить независимость в ситуации «темноты» одиночества: «Бог мне – совесть, судья мне – Инмар!» («Ты приметил?...»).

Незыблемость жизненных установок «общинного лада» в поэтическом мире Ады Диевой – непререкаемое условие гармонического существования, когда «Согласны меж собой / Земля и влага, люди и деревья!» («Родитель! Отче!...»).

Не простая сопричастность, а непосредственная включенность в сферу опыта ВЕЛИКИХ ПРЕДКОВ укрепляет героиню Ады Диевой во всех перипетиях «крученой-верченой», по ее собственному выражению, судьбы, обеспечивает возможность сохранить живой свою бессмертную душу, не позволяя ей «сорваться на ошибке», заставляя всегда трудиться и быть в тонусе: «Очнись, душа!», «Встряхнись, душа!» – не стареть, а все время обновляться, подобно тому, как вечно обновляется природа:

Зеленым-зелена
По низовьям Ижа
Зацветает вода на пруду,
Обновляясь, цветет
Водяная душа...
Вот и я обновленной иду.

В образе лирической героини сборника воплощен поведенческий имидж биографического автора – Ады Диевой – активной и целеустремленной личности, при этом женственной, красивой, разнообразно одаренной.

**Урок гармонии:
предисловие к сборнику стихов Данила Семенова
«Стихотворения»
(Ижевск, 2016)**

М. Кузмин в статье «О прекрасной ясности» (1910 г.) сформулировал следующую мысль: «Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие – дарующие миру свою стройность».

Данила Семёнова смело можно отнести к числу вторых, которые, по мысли Кузмина, «при равенстве таланта, выше и целесообразнее первых».

Книга «Стихотворения» словно обманывает все ожидания современного читателя: в ней нет и намека на постмодернистскую поэтику или заумь; автор не экспериментирует с формой, не открывает принципиально новых для поэзии топосов и тем, очевидно следуя классической поэтической традиции, связанной для него, прежде всего, с именами И. Лиснянской, А. Ахматовой, А. Пушкина. Но при этом «простые, незатейливые строки» совсем не выглядят как анахронизм, поскольку имеют по-настоящему современное (точнее сказать – вневременное) звучание.

Магистральные темы книги – философские размышления о сущности человеческого бытия, о «времени и о том, что оно делает с человеком» (И. Бродский), об экзистенциальном одиночестве, о напряжённом поиске смысла жизни, о поиске самого себя и источников гармонии:

Даруй мне, жизнь, мгновенья бытия,
В которых бы душа могла согреться,
Постичь вопрос – а что такое «я»?
Иль просто отдышаться, оглядеться...

Один из сквозных образов «Стихотворений» – снег, который «идет бесконечную шалью / в городской засыпающей мгле», «идет без конца и без края», стирая город до холодной пустыни:

И в такие часы всё мерещится мне поневоле,
Словно мёрзлая пыль так и будет идти без конца,
Вместо города будет бескрайнее снежное поле –
Не отыщешь очаг, не узнаешь родного лица...

В этом, конечно, есть что-то блоковское. Снег у Д. Семёнова – метафора небытия, в которое всё обратится. Но трагичность мироощущения, связанная с обостренным чувством смерти, преодолевается спасительной мыслью о том, что на самом деле никто не умирает, а лишь возвращается в ту бесконечность, из которой он однажды возник:

Как хорошо, проснувшись утром летним,
И не войдя еще в пределы бытия,
Лениво думать, как плывут столетья,
И в них когда-нибудь вольётся жизнь твоя.

Выходом из экзистенциального одиночества становится чувство пантеистического слияния с мирозданием:

И только морозною зимнею ночью
Ты суть этой тайны, наверно, поймёшь,
Когда над собою увидишь воочию
Всего мироздания звёздный чертёж.

Реальностью станут былые преданья,
На миг остановится времени бег, –
И тысячи нитей всего мирозданья
С твоею судьбою сплетутся навек.

Лирический герой Д. Семёнова понимает мир как осуществление божественного замысла, а сверхзадачу человека – как постижение этого замысла. Умение видеть в земных явлениях знаки присутствия Абсолюта («создателя в создании»), как об этом когда-то сказал В. Жуковский) умудряет героя, дарует ему счастливое осознание причастности к Сущему:

... Но всё ж
Пусть с годами не становимся мы краше, –
Мы познаем Божественный чертёж
И замысел нехитрой жизни нашей.

В центре «Стихотворений» – человек не только созерцающий, но и слушающий, и его слух обращен к тишине мира, в которой звучит особая музыка. На ней, собственно, и держится бытие:

Даруй мне, жизнь, минуты тишины,
Чтоб в этом неожиданном молчанье
По звуку отдаленному струны
Услышать твоей музыки звучанье.

При таком миропонимании закономерно, что в личной аксиологии героя (и автора) важное место занимает категория эстетического. Одним из воплощений красоты становится земная природа, противопоставленная энтропии, диссонансу, всецело отвечающая духовным исканиям лирического «я»:

И здесь, в тишине и гармонии леса,
Невольно душа к небесам воспарит,
Как будто уже начинается месса
И скоро незримый орган зазвучит.

И с нами во всем соглашаясь как будто,
Взирая на нас со своей высоты,
Плывут облака по небесным маршрутам,
Замедлив шаги от земной красоты.

Другое воплощение категории эстетического – искусство (стихотворения «Икона», «Музыка», «Читая Ахматову», «Амфора»), общение с которым понимается как «урок гармонии и вечной красоты», как единственный способ обрести «спасение души». При этом гибель прекрасного в условиях «глухой» и «слепой» реальности, от руки равнодушного человека переживается как глубоко личная трагедия:

Чтобы не падали люди на льду...
Дворник посыпал песком...
Так схоронили ночную звезду
В грязном снегу городском.

Философские, медитативные размышления о вневременном перемежаются напряженной рефлексией по поводу истории, эпохи – причем, не только современной, но и минувшей (стихотворения «Памяти жертв Холокоста», «Поэтам 30-х годов»), что позволяет говорить об авторе «Стихотворений» как о субъекте историко-культурной памяти:

«Пусть я сожжён – мой дух не угасает,
В сгоревшем сердце кровь ещё стучит!»
Но девушка меня не замечает,
Лишь на солдата с нежностью глядит.

«Ты не увидишь, девушка, меня,
Ведь я сегодня – летний шум деревьев,
Я – отблеск страшного военного огня,
Спалившего безжалостно евреев.

О, девушка, влюблённая в солдата!
Пусть я сегодня – ветер и зола,
Но знай, что я сгорел в печи когда-то,
Чтоб нынче ты счастливою была».
(«Памяти жертв Холокоста»)

«Стихотворения» Д. Семёнова – книга, наполненная глубокими, универсальными смыслами, способная найти отклик в душе и сознании каждого, поскольку в ней предлагается возможный выход из той экзистенциальной пустоты, чувство которой так знакомо современному человеку. Этот выход называется «уроком гармонии».

**Серова М.В.
Кадочникова И.С.**

**ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ
В ЛИТЕРАТУРЕ УДМУРТИИ**

Монография

*дизайнер обложки – Е.В. Котик-Макаров.
Компьютерная верстка, дизайн – С.С. Королева.
Технический редактор – П.С. Пермякова.*

Подписано в печать октябрь 2016.
Формат 60x84/16. Печать цифровая. Бумага писчая.
Гарнитура «Times New Roman».
Усл.печ.л 8,83. Уч.-изд.л. 7,76.
Заказ №127. Тираж 100 экз.

Издательство «Шелест»
426060, УР, г. Ижевск, ул. Энгельса, 164
Тел.: +7 (904) 317 76 93 E-mail: shelest.izd@yandex.ru

Отпечатано: ИПЦ «Малотиражка» г. Ижевск
malotirazhka@mail.ru