



ЧАСТЬ I

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

РОМАН КРУГЛОВ

Сборник литературоведческих
и критических статей
«ГРАНИ»

ЖЕНСКАЯ ИНИЦИАЦИЯ

Анализ фольклорных мотивов в литературных сказках «Спящая красавица» Ш. Перро и «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» А. С. Пушкина

Изучение структуры волшебных сказок показывает тесное родство этих сказок между собой. Родство это настолько тесно, что нельзя точно отграничить один сюжет от другого. Это приводит к двум дальнейшим, весьма важным предпосылкам. Во-первых: ни один сюжет волшебной сказки не может изучаться без другого, и во-вторых: ни один мотив волшебной сказки не может изучаться без его отношения к целому.

В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки

Основателем жанра литературной сказки традиционно принято считать Шарля Перро. Классиком последней волны, Перро написал сборник шутило-нравоучительных стихотворных историй в свойственной ему и его веку манере придворной поэзии. Первому изданию книги «Сказки матушки гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» (1697) предшествовала анонимная публикация в журнале «Галантный Меркурий» сказки «Спящая красавица» (1696). Таким образом, «Спящую красавицу» можно назвать первой в мире литературной сказкой. Поэтика классицизма давно утратила свою актуальность, всемирная непреходящая популярность сказок Перро связана, прежде всего, не с языком, а с содержанием. Поэтому (равно как и в связи с отсутствием относительно точного поэтического переложения на русский язык) «Спящую красавицу» мы будем рассматривать в комплексе переводов (И. Тургенева, М. Петровского, А. Федорова и Л. Успенского).

Влияние рассматриваемых нами произведений на мировую и русскую литературу принципиально разное: сказка Перро повсеместно известна как произведение для детей, «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях» пушкинистика рассматривает прежде всего как поэтическое произведение: «"Сказка о мертвой царевне" – самая лирическая и поэтичная из всех сказок Пушкина. Некоторые места ее – похороны царевны, ответ ветра королевицу Елисею и др. – принадлежат в поэтическом отношении к лучшему из того, что написано Пушкиным» (С. М. Бонди. Комментарий к собранию сочинений Пушкина в 10 т.). Перро основывался только на фольклорном прообразе, Пушкину же были доступны русская народная сказка, «Спящая

красавица» Перро, «Белоснежка и семь гномов» и «Спящая красавица» братьев Гримм, «Сказка о спящей царевне» Жуковского. Однако Пушкин, продолжая литературную традицию, отталкивался от сказки народной. Этим объясняется сюжетное сходство произведений: оно обусловлено не столько общностью литературной традиции и преемственностью, сколько сходством исходных сказок-прообразов. Это сходство представляется целесообразным объяснить основываясь на теории В. Я. Проппа. Анализируя волшебную сказку как явление надстроечного характера, ученый пришел к выводу о тождестве парадигмы волшебной сказки и структуры обряда инициации: «...то, что сейчас рассказывают, некогда делали, изображали, а то, чего не делали, представляли себе» (Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки). Таким образом, единообразие сказок различных народов объясняется единообразием форм поведения и представлений о мире людей ранних общественных формаций. При этом волшебная сказка крайне редко полностью соответствует обряду, «формы первобытного мышления должны также привлекаться для объяснения генезиса сказки» (Там же). Итак, сказки отображают исторические реалии и особенности мышления.

В чем же причина единообразия деятельности и, особенно, мышления первобытных людей? «В разное время и в разных концах земли появлялись одни и те же истории. Должна была существовать какая-то причина, и эта причина не могла быть связана с общими религиозными предпосылками. Это не тот случай. Скорее всего, дело было в некоторых объективных свойствах человеческой психики» (Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления). Волшебная сказка имеет психологическую природу, этим объясняется не только ее повсеместность, но и вневременная популярность – корни сказки – в подсознании; она характерна для человека на уровне вида. Потому сказка и формировалась во времена родового строя: культура тогда находилась в стадии зарождения и не препятствовала, а способствовала выражению многих закономерностей системы сознания и бессознательного.

Преодолев временные, территориальные, культурные и языковые барьеры, сказка дошла до современного человека, не изменившись в своей сущности. Однако современный человек (сформировавшийся в русле совершенно другой культуры, живущий на территории, сильно изменившейся с древних времен, ведущий иной образ жизни) нуждается в толковании, расшифровке сказки. Закодированная в символах сказки информация действует на подсознание и чаще всего не связана с логически выведенной из текста моралью. Чтобы прикоснуться к глубинному,

истинному смыслу сказок, мы обратимся к значениям символов, выведенным через аналогии с инициациями, и рассмотрим их с точки зрения психоанализа. Для этого нужно дать сравнительную характеристику рассматриваемых сказок на уровне психологического значения их сюжетов. Идея подобных исследований не нова, но чаще всего они предпринимались психоаналитиками с целью выведения полезных в их профессиональной сфере закономерностей. Наш анализ исходит из обратного принципа: его задача состоит в том, чтобы, используя данные фольклористики и психологии, охарактеризовать рассматриваемые сказки. Описать их общие места и внутренние различия, не заметные при буквальном прочтении текстов, и тем самым приблизится к сакральному смыслу сказок.

При анализе для обозначения типов героев и константных единиц сюжета сказок будет использоваться терминология В. Я. Проппа.

Историко-культурный аспект фольклорных мотивов «Спящей красавицы» и «Сказки о мертвой царевне»

Прежде всего отмечу, что обе сказки – женские: в обеих сказках существуют как герои искатели (принц у Перро и королевич Елисей у Пушкина), так и герои пострадавшие (принцесса у Перро и царевна у Пушкина), и в обеих сказках в центре повествования оказываются последние. Описания действий принца в «Спящей красавице», как и поиски царевны королевичем Елисеем, лишены необходимых для мужской сказки перипетий. Они возникают как необходимые обстоятельства для разрешения судеб героев-пострадавших. Из этого можно заключить, что основная коллизия обеих сказок может быть соотнесена с женской инициацией. Обряд женской инициации изучен куда менее подробно, чем мужской. Исследовательница женских инициаций психолог Р. П. Ефимкина объясняет этот факт двумя основными причинами: «Первая связана с социальной зависимостью женщин, развитию которых “мужская” культура уделяет меньше внимания. Вторая, на мой взгляд, не в малой распространенности, а в малой изученности инициаций вообще и женских в особенности. У этого есть очень простая причина: посвящение – обряд тайный. Информация о посвящениях в первобытных обществах имеется благодаря тем белым исследователям, которым удалось либо самим пройти посвящение, либо получить ее от туземцев. Таким образом, выходит, что женские обряды не изучены потому, что исследователи, как правило, сами являются мужчинами, а к инициации не допускаются лица другого пола» (Ефимкина Р. П. Пробуждение спящей красавицы.

Психологическая инициация женщины в волшебных сказках). Однако даже немногочисленных имеющих данные о женских инициациях достаточно для проведения ощутимой параллели между обрядом и интересующими нас сказками. Женские пубертатные обряды, в отличие от мужских, никогда не проходят коллективно. «Чаще всего женский пубертатный обряд инициации заключается в изоляции, запрете видеть свет, ступить на землю и употреблять в пищу некоторые виды продуктов, а также в обучении женским ремеслам (ткачество) и мифам» (Там же). У некоторых племен Австралии существует обычай отсылать девочек при первых признаках взросления за пределы поселения, где они обучаются у старших женщин племени нормам поведения замужних женщин, мифам и табуированным для мужчин песням, а по завершении обучения торжественно возвращаются в племя в новом статусе (Элиаде М. Религии Австралии. СПб.: Университетская книга, 1998. С. 187). На острове Новая Ирландия девушек на четыре-пять лет (до достижения детородного возраста) подвергают заточению в тесных клетушках; все это время они проводят в темноте без права ступить на землю. После выхода из заточения их ждет торжественная свадебная церемония (Фрэзер Дж. Золотая ветвь). Уже в этих сведениях можно видеть связь обряда женской инициации и женских волшебных сказок. Налицо такие общие элементы, как отсылка из дома, одиночество, заточение, которое, учитывая его обстоятельства – запрет касания земли, отсутствие света и тесноту, может символизировать пребывание в другом мире или смерть (пребывание в гробу). Мотив смерти и воскрешения в женских сказках гораздо четче, нежели в мужских, соотносится с пониманием инициации как смерти в старом качестве и рождении в новом. Запрет на касание земли обозначает отлучение и непричастность неофитки к миру живых, он отображен и в сказках:

В той норе, во тьме печальной,
Гроб качается хрустальный
На цепях между столбов.
Не видать ничьих следов
Вкруг того пустого места...

В пушкинской конспективной записи фольклорной сказки, послужившей прообразом «Сказки о мертвой царевне», «братья хоронят ее в гробнице, натянутой золотыми цепями к двум соснам». Это может быть соотнесено с обычаем некоторых первобытных племен хоронить умерших на деревьях. Обучение неофилок ткачеству нашло свое отражение в мотиве укола веретеном. Старшие женщины, жрицы, наставницы в обряде могут быть отожд-

дествлены с волшебными помощниками в сказке. Завершение обряда свадебной церемонией соответствует воцарению сказочной героини.

Особого внимания здесь заслуживает эпизод с семью богатырями (в конспекте фольклорной сказки – с двенадцатью братьями, семью гномами у братьев Гримм; символика чисел – явление более позднего образования и в контексте волшебной сказки не имеет принципиального значения). Объяснение его этимологии может быть двояко. Первое связано с «обращением сказочных мотивов» (Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки). Подобно тому как Толстой кардинально изменил сюжет народной сказки про Машу и трех медведей, переосмысление, обусловленное общественными изменениями, могло «обратить мотив» семи богатырей. Вторжение в чужой дом, хозяйничанье в нем, с точки зрения первобытной морали, должно караться смертью, что мы видим в народной сказке о трех медведях. В преломлении более поздней морали (по-видимому, уже эпохи преобладания земледелия) этот мотив трактуется с позиции если не гостеприимства, то приятия: хозяева готовы впустить в свое пространство чужака, если он будет выполнять определенную работу. Второе объяснение явления семи богатырей связано с частным случаем совпадения сказочного мотива и исторической действительности: «У массагетов каждый мужчина брал себе жену, которой пользовались все... Уназамонов и агатирзов общая принадлежность женщин являлась вполне определенным положением и т. д.» (Ломброзо Ч. Женщина преступница и проститутка). Описанные факты свидетельствуют о традициях коллективного брака, характерных для некоторых первобытных племен. Присутствует также параллель с инициационными обрядами: «...инициация девочки включает искусственную дефлорацию, после которой следует ритуальное сношение с группой мужчин» (Ефимкина Р. П. Пробуждение спящей красавицы).

В пользу второго объяснения свидетельствует то, что героиня, живя у семи богатырей, не терпит ни в чем недостатки, полностью довольна своим положением, это стабильный период в ее жизни. Она не беспокоится, не томится о своем женихе. В «Белоснежке и семи гномах» его пока нет, но у Пушкина – она уже обручена. Однако здесь мы сталкиваемся с трансформацией фольклорного мотива: тот факт, что в конспективной версии народной сказки царевич появляется только в конце, дает основание полагать, что обручение царевны введено Пушкиным для мотивации отказа царевны на сватовство семи богатырей. На соответствие ситуации семи богатырей в сказке и пробного первого брака в исторической реальности указывают и

Пропп, и Ефимкина: «Хотя в мужские дома вход женщинам был запрещен под страхом смерти, зачастую девушки все же жили в мужских домах, являясь коллективными женами холостых мужчин. Затем их щедро награждали, они проходили обряд “умирания” (чтобы забыть о том, что находилось в запретном для женщин месте) и выходили замуж уже по-настоящему. Таких девушек уважали и щедро награждали».

Психологический подтекст фольклорных мотивов «Спящей красавицы» и «Сказки о мертвой царевне»

Долитературный характер сказки обуславливает ее близость к первородным, докультурным, а следовательно, основным и вневременным психологическим особенностям человека. «Сказка как спонтанный, наивный и нерефлексируемый продукт души не может высказывать ничего другого, кроме того, что же собственно представляет собой душа». (Юнг К. Г. Бог и бессознательное). Исходя из этого, мы можем анализировать «Спящую красавицу» и «Сказку о мертвой царевне» как облеченные в литературную форму психосоциальные схемы, и только так мы сможем прикоснуться к зашифрованной в них древней общечеловеческой мудрости.

В современном психоанализе инициации (как смерти в старом качестве и рождении в новом) соответствует понятие нормативного психологического кризиса. Общность этих явлений отмечали и освещали в различных аспектах многие ученые: психоаналитики З. Фрейд, К. Г. Юнг, М.-Л. фон Франц, психологи Д. Ю. Соколов, П. И. Яничев, историк религии М. Элиаде, мифолог Дж. Кэмпбелл. Сказка (как и обряд инициации) отражает не только комплекс исторических реалий и представлений, но и комплекс психологических явлений, связанных с развитием личности, последовательным прохождением ею ряда стадий. Волшебная сказка выступает как субъект выражения коллективного бессознательного, и за всем многообразием ее форм и сюжетов очевидно проступает общая структура.

Однако даже наличие систематизированных знаний о морфологии волшебной сказки не отменяет необходимости трактовки конкретных сказочных сюжетов, в которых единые в своем сакральном значении мотивы могут по-разному преломляться и обращаться, некоторые из них могут вовсе отсутствовать. Так в «Спящей красавице» вместо типичной для женской волшебной сказки ситуации жестокой мачехи присутствуют любящие родители, что, исходя из контекста множества женских сказок, довольно опасно

для героини. К. Г. Юнг отмечает реакционную направленность человека в ситуации перемены устойчивых психологических состояний (ситуации нормативного психологического кризиса). Это обуславливает необходимость агрессивного влияния внешней среды для совершения успешного перехода. Достаточно вспомнить судьбу родных дочерей мачехи в сказке Ш. Перро «Золушка». В обрядах инициации это отразилось в виде суровых испытаний, уготованных неопиту. Психологическая инициация движется внешними факторами, которые подстегивают неопита к переходу в новое состояние. Для девушек пубертатного возраста этим стимулом является психологическая метаморфоза матери, выражающаяся в резкой смене отношения к дочери с положительного на отрицательное и обусловленная ревностью: дочь из ребенка превращается в женщину, соперницу (Ефимкина Р. П. Пробуждение спящей красавицы). Мачеха – это своеобразная метафора изменившейся матери: дочь умерла в качестве ребенка, чтобы родиться в качестве девушки, поэтому и мать умирает в качестве собственно матери (родителя, опекуна). Ее место занимает мачеха, то есть жена отца.

Психологический облик женщины при этом меняется соответственно: активизируясь как жена отца, она видит во взрослой дочери конкурентку. Такое отношение обусловлено тем, что структура семьи на уровне подсознания (и сознания древнего человека) не предполагает сосуществования двух женщин детородного возраста без взаимной борьбы за единственного мужчину, вне зависимости от их родственных связей. С точки зрения позднейших представлений о семье и морали, сексуальное соперничество матери и дочери выглядит противоестественно, однако полностью оправдывается психоанализом. Открытый З. Фрейдом комплекс Электры предполагает первоначальную направленность любви у женщины на наиболее близкого мужчину, то есть отца.

Как и Эдипов комплекс у мужчин, комплекс Электры влияет на структуру личности женщины. Физиологическое взросление дочери активизирует комплекс Электры и становится причиной сексуального отношения со стороны отца, результатом которого является ревность матери. Ревность и агрессия матери оказываются природным механизмом предотвращения инцеста и сохранения семьи, а также служат катализаторами личностного развития дочери, провоцируя ее на переход в новое состояние, на инициацию. Поэтому мачеха в сказке, как и любой другой антагонист, причиняя героине вред, подталкивает ее к поиску своей территории, поиску собственного мужчины

и обретению нового статуса. Таким образом, мачеха-антагонист в сказках демонстрирует образцовое (наиболее продуктивное) поведение матери молодой девушки. Результат обратной поведенческой формы отражен в женских волшебных сказках через действия «ложных героинь» – родных дочерей мачехи героини. Функции лжегероинь соответствуют функциям героини, различие заключается в том, что лжегероини не проходят испытаний, поэтому караются или гибнут.

Таким образом, разница между героиней и лжегероиней состоит только в способности первой пройти инициацию, переродиться в новом состоянии (психологически – положительно пройти кризисную стадию). Предпосылкой для неудачного прохождения испытаний лжегероинями служит слепая любовь матери, прямым результатом которой в сказках становится избалованность ее родных дочерей и неадекватность волшебному, чудесному, то есть ситуации соприкосновения с сакральным, переходу. Поэтому в «Спящей красавице» отсутствие жестокой мачехи создает опасную для героини ситуацию возможности личностной стагнации в стадии ребенка. В иерархии диких племен существует ступень, соответствующая этой психологической ситуации – выжившие, но не прошедшие инициацию члены племени продолжают существование в статусе детей вне зависимости от их фактического возраста. При этом все виды деятельности взрослого члена племени (участие в обрядах, охота, вступление в брак) для них табуированы (Фрэзер Дж. Золотая ветвь.)

Конфликт в «Спящей красавице» создается действиями героев-дарителей. Р. П. Ефимкина отождествляет героев-дарителей в сказках с людьми, успешно прошедшими третью, наиболее сложную инициацию (первая инициация – переход из детства в молодость, вторая – из молодости в зрелость, третья – из зрелости в старость). Сложность третьей инициации обусловлена необходимостью для ее совершения успешного прохождения предыдущих двух; ее достижение, связанное с переходом в интроверторную стадию развития психики, ознаменовано переходом внутренней жизни из фазы активной созидательности в фазу мудрости и созерцания: «Не каждый человек создает собственную мудрость. Для большинства суть ее составляет традиция... мудрость представляет интерес к жизни самой по себе перед лицом смерти» (Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис). Этим объясняются редкость случаев успешного прохождения третьей инициации и особое положение прошедших ее в сказках и первобытных обществах. В родоплеменной об-

щине мудрые старики выполняли функцию носителей и распространителей традиций культуры, часто считались наиболее могущественными колдунами, шаманами, жрецами. Воплощенные в сказках в роли героев-дарителей, они всегда выступают как могучие сверхсущества. Носители высшей мудрости и знаний о тайнах жизни и смерти, и в первобытных племенах, и в сказке они сопровождают неопита в обряде инициации. Такими героями в сказке Перро являются три женщины: злая не приглашенная на крестины принцессы колдунья и добрая фея, превратившая смерть в столетний сон, а также старушка, давшая принцессе веретено. Дары добрых волшебниц, приглашенных королем на крестины принцессы, – это дары юности: радости, заключенные в ней. Сакральный смысл дара злой старой феи может быть раскрыт благодаря словарю символов или психоанализу (Юнг К. Г. Бог и бессознательное; Фрейд З. Толкование сновидений): веретено, как и другие продолговатые острые предметы, является фаллическим символом. Соответственно, предсказание смертельного укула – это предупреждение о дефлорации и околосмертном опыте пубертатной (первой) инициации.

Примечательно, что это предсказание у Перро, как, вероятно, и в фольклорном прообразе (то же у братьев Гримм), разделено на два и вложено в уста двух, как будто противоположных, героинь. Вероятнее всего, такое раздвоение связано с тем, что столетний сон не воспринимается предполагаемым слушателем сказки как положительный дар и может возникнуть в таковом качестве только как альтернатива более негативному исходу – смерти. Герой-даритель, представленный в виде двух фей, говорит героине о неизбежности дефлорации после достижения пубертата и о ее «смертности», но тут же уточняет, что дефлорация – еще не смерть и она является условием взросления и появления у героини собственного мужчины. Трансформированный фольклорный мотив сохраняет свою сакральную сущность.

Старушка, давшая принцессе веретено, которая «слухом не слыхивала о повелении короля», также относится к героям-дарителям. Она выступает как персонифицированная мысль о том, что есть вещи, над которыми человек, пусть даже самый могущественный (король), не властен. Аллегорическая природа старушки тем виднее, что она появляется именно тогда, когда принцессе исполнилось 15 лет, когда она одна, без присмотра, и даже тем, что старушка ничего не знает о запрете короля, – в сказках всегда совершается то, что предначертано.

В «Сказке о мертвой царевне» первый ход точнее соотносится со структурой волшебной сказки по В. Я. Проппу. Повзрослевшая падчерица становится объектом преследования мачехи, психологические причины этого явления изложены ранее. В связи с ними небезынтесным является феномен волшебного зеркала. Помимо насыщенного символического значения зеркала как магического предмета, выхода в другую реальность, зеркало в сказке Пушкина обозначает самооценку эгоцентричной мачехи:

Правду молвить, молодлица
 Уж и впрямь была царица:
 Высока, стройна, бела,
 И умом и всем взяла;
 Но зато горда, ломлива,
 Своенравна и ревнива.
 Ей в приданое дано
 Было зеркальце одно;
 Свойство зеркальце имело:
 Говорить оно умело.
 С ним одним она была
 Добродушна, весела,
 С ним приветливо шутила
 И, красуясь, говорила:
 «Свет мой, зеркальце! скажи
 Да всю правду доложи:
 Я ль на свете всех милее,
 Всех румяней и белее?».
 И ей зеркальце в ответ:
 «Ты, конечно, спору нет;
 Ты, царица, всех милее,
 Всех румяней и белее».

Царица характеризуется как тип мачехи, жены отца – это женщина на пике своего развития: молодая, красивая, властная, имеющая опыт и большой вкус к жизни. То, что

...царевна молодая,
 Тихомолком расцветая,
 Между тем росла, росла,
 Поднялась – и расцвела,

попадает в сферу внимания царицы через зеркало:

«Ты прекрасна, спору нет;
Но царевна всех милее,
Всех румяней и белее».

Настает момент, когда царица уже не может не замечать того факта, что время работает не на нее, с трудом себе в этом признается и не может смириться. Эта психологическая ситуация может быть отнесена к случаям неудачного прохождения третьей (из зрелости в старость) инициации: сигналом начала этого перехода служит взросление детей – им нужно уступить дорогу. Однако негативным в поведении царицы мачехи является не отсыл падчерицы из дома (он, напротив, положителен, так как провоцирует последнюю на поиск своей территории), а неумение смириться с новым статусом царевны. Это неумение – явный признак стагнации: царица не видит смысла в своем дальнейшем существовании, не видит путей к дальнейшему развитию, а в текущем статусе она уже не может составить царевне конкуренции.

Вернемся к функции отправки: чернавка отводит царевну в лес, чтобы убить, и, пожалев ее, отпускает. Здесь фольклорный мотив трансформирован: «Если детей уводили в лес, то делал это отец или брат. Мать этого делать не могла, так как самое место, где производился обряд, было запрещено женщинам» (Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки). Девка-чернавка, таким образом, персонаж, возникший после отмирания обряда. С психологической точки зрения имеет смысл анализировать первоначальный вариант, где отправителем был мужчина, зачастую – отец. Поведение такого символического отца в сказочной системе представлений является рациональным (что подтверждается тем, что герой в конце сказки благодарит отправителя, если тот остается в живых). Отправитель помогает дочери покинуть ставшую чужой родительскую территорию и делает здоровый сексуальный выбор, предпочитает жену дочери. У Перро в роли отправителя выступает повар – фольклорный мотив преобразен в меньшей степени. Завершается первый ход сказки первым, пробным браком героини, соответствующим первой (пубертатной) инициации – это проживание у семи богатырей. Первый ход в «Спящей красавице» завершается аналогично – брак принцессы с принцем еще не делает ее королевой, то есть она не воцаряется (см.: Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки). Родив двух детей, она еще не иницирована в статус зрелой женщины, – она живет со своим супругом тайно, то есть она еще не жена, а любовница.

Следующий переход (вторая инициация) совершается благодаря вредительству антагониста, в роли которого выступает свекровь героини. Мать принца у Перро и мачеха у Пушкина демонстрируют общие стратегии поведения, что обусловлено их ролью – это персонажи-антагонисты. В тексте одна руководствуется завистью, другая – людоедскими наклонностями, но схожесть мотивов их поведения может быть выявлена на уровне подтекста. Появление второй взрослой женщины создает атмосферу соперничества, и королева в «Спящей красавице», как и царица в «Сказке о мертвой царевне», боится потерять свою власть над мужчиной. Эта власть существует благодаря неинициированности принца, она основана на страхе – в сказке прямым текстом сказано, что принц, хоть и любил свою мать, но боялся. С этим страхом связана и стабильная фаза в жизни героини между первой и второй инициациями – принц боялся рассказать матери о своей «любовишке». Потеря власти, взросление детей, как ранее отмечалось, служит сигналом старения. Антагонисты в обеих сказках пытаются избежать его любой ценой и, не смирившись, гибнут: мачеха – от тоски, свекровь – от злости. Итак, рассмотрение «Спящей красавицы» и «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях» позволило выявить их психологический подтекст, который, как и морфологическая структура фольклорной сказки, един в своем значении. Связующим звеном между сказочными мотивами и их психологическим значением служила открытая В. Я. Проппом параллель между сказкой и обрядом инициации. Фольклорные, литературные, психологические и исторические явления существуют в теснейшей взаимосвязи.

При всей спорности психоаналитической трактовки литературных произведений, такой подход представляется мне целесообразным при рассмотрении фольклорных мотивов. В наши дни популярной стала оценка психоанализа как ненаучного в своей основе знания. Обоснование такой точки зрения обычно сводится к утрированию отдельных положений и спекуляции на ошибках конкретных психоаналитиков. Присутствующая в литературе взаимосвязь волшебных сказок, нормативных психологических кризисов и обрядов инициации, на мой взгляд, служит очередным подтверждением того, что не нужно торопиться записывать открытия психоанализа в историю заблуждений. Принципиальное неучитывание той или иной значительной теории ход слишком простой, чтобы быть верным.

СТАВРОГИН И ЕГО ДВОЙНИКИ О РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»

Современная литература и актуальная философия богаты противоречивыми, иногда радикальными идеями. И в прошлом, и в позапрошлом, и в нынешнем веке идейные искания обуславливаются нехваткой «настоящего», как писал Достоевский, «живой жизни». Неслучайно в наши дни наблюдается очередной подъем интереса к наследию Достоевского – во многом это связано с идеологической неоднозначностью современной социокультурной ситуации. В российском обществе последних десятилетий (как и в 1860-70 гг., и в начале XX века) ценностные ориентиры потеряны. Данная статья представляет синтез нескольких точек зрения на ряд аспектов заглавной темы и преследует цель вновь заострить читательское внимание на некоторых художественных и философских открытиях Достоевского – писателя, всю жизнь стремившегося к твердой идейно-нравственной почве.

«Бесы» – самое злободневное и тенденциозное из художественных произведений Достоевского, это роман-предупреждение и – предостережение. Однако непреходящая популярность романа обусловлена не политической остротой, а философской глубиной и насыщенностью. Подобно тому, как из проекта сатиры на Л.Н. Толстого возник роман «Идиот», из замысла романа-памфлета о нигилизме и социализме возникли «Бесы» – третий роман Великого пятикнижия Достоевского – роман о Христе, о человеческой вере и неверии в него.

В романе «Бесы» наиболее широко представлено идейное многообразие середины XIX века, герои романа – носители противоречащих друг другу философем. При этом Достоевский изображает не идею в человеке, а (по его собственному выражению) «человека в человеке» (Дневник писателя). Идея часто вступает в конфликт с нравственной сущностью человека, иногда – в неразрешимый, трагический конфликт, но всегда служит для отражения психологии героя, его человеческой сущности. Собственные голоса героев, каждый из которых является носителем определенной идеи или нескольких, иногда антиномичных идей, сталкиваются, раскрывая при этом друг друга; во взаимодействии героев проявляются их личностные черты. С этим связана такая особенность поэтики Достоевского, как двойничество – герои, «обрастая» чужими голосами, приобретают идеологических двойников. Как писал автор концепции художественного полифонизма

М.М. Бахтин, «...упорнейшее стремление его (Достоевского) видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим alter ego, со своей карикатурой (Иван и черт, Иван и Смердяков, Раскольников и Свидригайлов и т.п.). Обычное у Достоевского явление парных героев объясняется этой же его особенностью. Можно прямо сказать, что из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух людей, чтобы драматизовать это противоречие и развернуть его экстенсивно». При этом, «...художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих волей, воля к событию», с этим связан свойственный художественному творчеству Достоевского развитый сценический элемент. По мысли Вячеслава Иванова, Достоевский не считает, что добру можно научить посредством системы доказательств, «... по формуле Достоевского (... сценической по существу) все внутреннее должно быть обнаружено в действии, он неизбежно приходит к необходимости воплотить антиномию, лежащую в основе трагедии – в антиномическом действии;» (Вяч. Иванов. Достоевский и роман-трагедия).

В период работы над «Бесами» (1870-1871гг.) формируется система религиозно-философских взглядов Достоевского (для их обобщения мы будем пользоваться примечаниями к роману: Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 7. Примечания – Н.Ф. Буданова, Т.И. Орнатская, Н.Л. Сухачев, В.А. Туниманов, а также таким книгам, как «Философия Достоевского в систематическом изложении» Р. Лаута, «Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник» / Сост. Щенников Г.К.)

В соответствии с этой системой взглядов мы постараемся проанализировать взаимоотношения двойничества основных героев, чьи сюжетные линии и философы имеют определяющее значение для идейного наполнения романа.

Ставрогин

Двойничество героев Достоевского, как было обозначено ранее, основано на их взаимоповторяемости и взаимоинтерпритации в некоторых идейных и личностных аспектах. Сходство героев позволяет анализировать их по отношению друг к другу, ставит их как бы в одну плоскость.

Обращаясь к роману «Бесы» нельзя не заметить, что «Из духа Ставрогина вышел и Шатов, и П. Верховенский, и Кириллов, ... Оттого превратился Ставрогин в своего рода «высшего двойника» каждого...» (Л. Силард. Своеобразии мотивной структуры Бесов). Это говорит о неравноправности героев в их двойничестве друг к другу. Положение Ставрогина как «высшего двойника» делает его центральной фигурой произведения. Как писал Н. Бердяев, «Основные персонажи „Бесов“ (Шатов, Кириллов, Петр Верховенский) — лишь эманации духа Ставрогина...». Структура личностных взаимоотношений этих героев строится на первичности Ставрогина, который оказал роковое влияние на своих двойников, определившее их идейные искания и сюжетные линии. Зависимость их от Ставрогина можно определить как довлеющее влияние сильной личности на личности более слабые. При этом сюжетные линии Шатова и Кириллова раскрывают суть зароненных в них Ставригиным идей, показывая их реализацию на практике (Кириллов убивает себя; Шатов, хоть и гибнет, но находит сначала путь к «настоящему», находит духовную опору в вере и народной почве). Это дает нам представление об авторском отношении к обоим идеям. Тот факт, что источником таких противоречивых идей в романе является Ставрогин, а также его роль общего идеологического двойника служит подкреплению «мистического ареола» этого героя. «Он умеет воздействовать на то, в чем состоит индивидуальное устремление каждого человека, толкнуть на гибель, воспламенив в каждом его особый огонь, и это испепеляющее, злое, адское пламя светит, но не согревает, жжет, но не очищает. Ведь это Ставрогин прямо или косвенно губит и Лизу, и Шатова, и Кириллова, и даже Верховенского и иже с ним <...> Каждого из подчиняющихся его влиянию обманывает его личина, но все эти личины разные, и ни одна не есть его настоящее лицо» (Храмцев Д.В. Пушкин и Достоевский). Магнитическая притягательность личности Ставрогина, его многоликость в преломлении множества взглядов неразрывно связаны с основным стержнем личности Ставрогина, который обозначен в его исповеди: этот стержень — сила.

«Литературно-генетически тип Ставрогина ... восходит к байроническому герою с его демонизмом, пессимизмом и пресыщенностью, а также к духовно родственному ему типу русского „лишнего человека“. В галерее „лишних людей“, созданных Пушкиным, Лермонтовым, Герценом и Тургеневым, наиболее родствен Ставригину Онегин и еще более — Печорин» (там же). Основные свойства характеров, сближающее Ставригина и Печорина, это невозможность найти применение своей силе, беспощадный самоанализ, а также скепсис, проистекающий из неверия в Бога, не позволяющий най-

ти в чем-либо духовное успокоение и не дающий возможности личностной реализации. Силой характера обуславливается страстность натуры Ставрогина и, как одна из страстей – безмерная гордыня, удовлетворение которой он находит в преодолении страстей естественных, в частности, гнева (он сносит пощечину Шатова, стреляет в воздух на дуэли и т.д.). Огромная сила воли, находящая возможность реализоваться только в страстях, обуславливает как притягательность Ставрогина для других героев и читателя, так и его внутреннюю пустоту; «Выросший под знаком “вековечной тоски”, открывающей двери в дурную бесконечность пустоты, он, казалось бы, тем не менее, обладает огромной созидательной силой. Он множит свой лик, дробит его в “созданных” им героях. Но они оказываются устойчивее своего творца. Его “создания” обретают твердость истинного бытия, а он, в своей игре масками, в результате оказывается, опять-таки, всего лишь пустым зеркалом, обретающим подобие жизни лишь в те минуты, когда что-то отражает. Неудивительно, что сон его похож на смерть — каменная неподвижность, пустота чистого зеркала — когда он сам по себе, вне общения с человеком» (Т.А. Касаткина. Антихрист у Гоголя и Достоевского).

Ставрогин, безусловно, входит в «плеяду сладострастников» Достоевского и является одним из самых inferнальных его героев. Именно демоническая фигура Ставрогина, а не задуманная первоначально памфлетность (выраженная в линиях отца и сына Верховенских) составляет идейный центр произведения и делает «Бесы», по выражению Вячеслава Иванова, романом-трагедией. Сущностное отличие трагического от, к примеру, ужасного или печального, состоит в том, что причина конфликта и гибели заключается в самом характере героя – в предлагаемых обстоятельствах он не может повести себя иначе – этим обусловлена необратимость трагических событий. Образ Ставрогина, несущий в себе неразрешимый конфликт, вносит в роман трагедийности, гибельность. «Ставрогин поражает воображение каждого из своих “созданий”, оборачиваясь к нему маской, соответствующей лицу глядящего (причем, иногда он не только угадывает, но и предугадывает это лицо, создает в человеке идею, более всего свойственную его типу восприятия мира (Шатов, Кириллов) — то есть как бы “допроявляет” его лицо в зеркале. Здесь не надо обольщаться — это “допроявление” — всегда искажение и замутнение; замутнение чистых источников, бьющих в человеке по воле Бога, искажение лика — лицом. Недаром все его “создания” воспринимают друг друга как “помешанных”, “одержимых”, с “отравленным мозгом”» (там же). Различие философов двойников Ставрогина, каждый из которых является его своеобразным отражением, как

бы подтверждает внутренний разлад, дисгармоничность его натуры. Трагедийность, драматичность этого героя (вспомним аллюзии к Шекспиру в романе) обуславливают его центральное место в происходящем глобальном действе, внезапно потрясшем замкнутый мир провинциального города. При этом отдельно взятый город, вне всякого сомнения, представляет собой модель мира в целом. «„Бесы“ как трагедия символическая есть лишь „феноменология духа Николая Ставрогина“, вокруг которого, как вокруг солнца, уже не дающего ни тепла, ни света, „вращаются все бесы“» (Примечания).

Общекультурный контекст романа связывает Ставрогина двойничеством, выходящим за рамки «Бесов»: его двойниками-прообразами становятся и Шекспировский принц Гарри, и все герои байронического типа, и, как ни парадоксально, Гоголевский Хлестаков. При этом Ставрогин – персонаж далеко не только литературный – как и у других героев Достоевского, («Бесов» в частности) у него были многочисленные реальные прототипы (прежде всего – петрашевец Спешнев и анархист Бакунин), подробно описанные в примечаниях к роману. Демонический Ставрогин бесспорно оказал значительное влияние на последующую литературную традицию. Как один из вариантов реализации образа нищеанского сверхчеловека, он представлял огромный интерес для религиозно-философских и литературных исканий рубежа XIX–XX веков. Образ Ставрогина предвосхитил русский декаданс, во многом определив его своеобразие.

Петр Верховенский

Зинаида Гиппиус, по собственному ее шутивому определению, «бабушка русского декаданса», писала в своих мемуарах: «У очень многих людей есть свои «обезьяны»...Это исковерканное повторение, карикатура страшная, схожесть – не всем видны. Не грубая схожесть. На больших глубинах ее истоки. «На мою обезьяну смеюсь? « – говорит в «Бесах» Ставрогин Верховенскому. И действительно: Верховенский маленький, суетливый, презренно мелкий и гнусный – «обезьяна» Иван-Царевича, Ставрогина. Как будто и не похожи? – Нет, похожи. Обезьяна – уличает и объясняет» (Зинаида Гиппиус. Живые лица. Глава «Одержимый»). Для определения рода двойничества Ставрогина и Петра Верховенского этот комментарий, на мой взгляд, подходит как нельзя лучше. Петр Верховенский, задуманный изначально как «Ноздрев нигилизма», представитель «базаровской беспардонной вольницы», в планах романа-памфлета занимал центральное место (до соединения их с «Житием Великого Грешника»). Однако Достоевский скоро осоз-

нал неспособность «Студента» (так П. Верховенский назывался в планах романа) стать главным героем – он мелочно амбициозен, недалковиден, пронырлив, неумен и, как следствие, совершенно не трагичен (трагический герой должен вызывать читательское сочувствие). «Если брать облик Верховенского в целом, то Петрашевский в той же степени его „прототип“, как Наполеон III, старшая княжна Безухова, Д. И. Писарев и Ф. В. Ливанов, с которыми по некоторым частным признакам Верховенский сравнивается в записных тетрадах: «...дело в том, что Нечаев предполагает в правительстве умысел — нарочно произвести волнения и безначалие (подражание действиям Наполеона во Франции), чтоб захватить власть в свои руки»; «Нечаев глуп как старшая княжна у Безухова. Но вся сила его в том, что он человек действия»; «Нечаев страшно самолюбив, но как младенец», «Мое имя не умрет века, мои прокламации — история, моя брошюра проживет столько же, сколько проживет мир»» (Примечания). Этот образ действительно памфлетный. Вся линия Петра Верховенского показывает, во что вырождаются нигилизм и революционные идеи, если попадут к людям мелким, честолюбивым, низким, а возникновение фигуры Петра Верховенского говорит о том, что попадут они к ним непременно. Ведь характер Петра Верховенского – не только почва для развития и применения, но и продукт этих идей.

Особенно ярко раскрывается этот характер в диалоге со Ставрогиным в главе «Иван Царевич», этот же диалог раскрывает природу двойнических отношений данных героев: Верховенский – карикатура, приземленно и пошло представляющая некоторые черты Ставрогина. Карикатура на идеи Ставрогина, на его властность, своеобразие, гордость. «Обезьяна – уличает и объясняет,» – Петр Верховенский обличает Ставрогина перед ним самим в большей мере, чем перед читателем. «- На свою обезьяну смеюсь» – это горький смех. Ведь «Что такое обезьяна в отношении человека? Посмешище или мучительный позор...» (Ф. Ницше, «Так говорил Заратустра», ч.-1, гл. 3).

Кириллов

Ф. Ницше отмечал, что из всех психологов (здесь – в самом широком смысле слова) на него сильное влияние оказал один только Достоевский. В связи с этим особенно интересны найденные в 90гг. XX века записи Ницше, содержащие конспект линии Кириллова. Это во многом объясняет то, что идеи «сверхчеловека» и «человекобожества» имеют множество общих точек, ницшеанство во многом наследует своеобразному антропоцентризму Ки-

риллова. «Кириллов фанатически предан философии человекобожества и доводит ее до предела, перед которым остановились его знаменитые предшественники. Он приходит к выводу, что именно ему суждено сделать „пробу“, стать первым человекобогом, „открыть дверь“ и вывести человечество из тупика, освободив от страха и боли: „Жизнь дается теперь за боль и страх, и тут весь обман. Теперь человек еще не тот человек. Будет новый человек, счастливый и гордый. <...> Кто победит боль и страх, тот сам бог будет“, „Я обязан неверие заявить. <...> Для меня нет выше идеи, что бога нет. За меня человеческая история. Человек только и делал, что выдумывал бога, чтобы жить, не убивая себя; в этом вся всемирная история до сих пор. Я один во всемирной истории не захотел первый раз выдумывать бога“».

Личность Кириллова многими своими особенностями – гордостью, дистанцированностью от мира и людей, сосредоточенностью на одной мысли, созвучна радикальности его идей. Кириллов – самый оторванный от действительности, самый «литературный» герой романа. Это герой почти притчевый, символический, мыслящий и говорящий формулами. «Всякий думает и потом сейчас о другом думает. Я не могу одругом, я всю жизнь об одном. Меня Бог всю жизнь мучил...» – фанатичность Кириллова органична и естественна, это свойство его характера. Нелюдимость, неграмматичность речи подчеркивают его отъединенность от народа. Более того, Кириллов настолько далек от всего русского, настолько поглощен собственными мыслями, что даже не предполагает возможной значимости почвеннических и национально-религиозных идей: «Я ... совсем не знаю русского народа и... вовсе нет времени изучать!»

В романе часто встречаются моменты, характеризующие «детскость» Кириллова (детская улыбка, простота и нестройность речевых конструкций), указывающие как на нравственную чистоту, так и на незрелость. Кириллов чуждается деятельной активности, самой жизни, ведь жизнь для него – страх и боль. Этим обуславливается то, что поиск истины Кириллова ориентирован не на созидание, а на разрушение:

- Кто научит, что все хороши, тот мир закончит.
- Кто учил, того распяли.
- Он придет, и имя ему человекобог.
- Богочеловек?
- Человекобог, в этом разница.

Для Кириллова и его философии принципиальное значение имеет утверждение собственной воли наперекор всему, это роднит его со Ставрогиным. Кириллов как герой наиболее адаптирован к своей идее и своей роли по отношению к ней, реальные прототипы Кириллова неизвестны. Мотивы создания такого персонажа становятся ясны при рассмотрении его с точки зрения авторской идеи, выраженной в двойнических отношениях Кириллова, Шатова и Ставрогина.

Анализ поведения и реплик Кириллова наводит на мысль о том, что только такой герой мог решиться убить себя исключительно из философских соображений – ради воплощения идеи человекобожества. Роль этой идеи имеет огромное значение для рассматриваемых отношений двойничества: Кириллов развивает и, более того, является практическим воплощением одной из двух антиномичных идей Ставрогина, в этом он противопоставлен Шатову.

Шатов

О Шатове «без натяжки можно сказать, что он одержим идеей самого Достоевского, которую тот позже развивал в «Дневнике писателя» – это идея о русском народе – «богоносце», который (и только он) верует в Бога истинного и призван Его именем спасти мир». (Илья Овчинников. Великодушный царь?) От самых светлых образов Достоевского (Алеши Карамазова, Старца Зосимы, Хромоножки, Тихона) Шатова отличает, прежде всего, его трагическая неспособность воистину уверовать, слиться с народом, матерью-землей. Веру и всеобщую любовь Шатов способен принять только на уровне идеи; так и «человекобожество», и самоубийство Кириллова – результат теоретических размышлений. Идеиная противоположность Шатова Кириллову существует в романе на фоне двойничества некоторых черт их характеров.

Кириллов полностью поглощен своей идеей. Шатова же рассказчик, еще до портретной характеристики, описывает так: «Это было одно из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно придавит их собою, иногда даже навеки. Справиться с нею они никогда не в силах, а веруют страстно, и вот вся жизнь их проходит потом как бы в последних корчах под свалившимся на них и на половину совсем уже раздавившим их камнем». Кириллов отчужден от людей, жизни, он резок, незрел в своих суждениях; Шатов, как писал Достоевский в планах романа «...беспокойный, продукт книги, столкнувшийся с действитель-

ностью, уверовавший страстно и не знающий, что делать. Много красоты» (Примечания). Сам Шатов называет себя «книжным человеком» и «скудной книжкой», а Степан Трофимович прилагает к нему эпитет «недосиженный». Помимо этого существует ряд других немаловажных общих свойств этих героев: оба нравственно чисты, честны с собой, оба испытывают глубокие переживания, оба, как отмечалось ранее, ищут истину. Оба героя гибнут, события в сюжетных линиях обоих героев необратимы – это обусловлено их характерами. Последнее свидетельствует о том, что каждый из них мог бы быть главным героем романа-трагедии. Однако для выражения основной идеи романа был необходим герой, синтезирующий противоречивые идеи, отображающий в полной мере беснования оторванного от почвы человека – Ставрогин. Таким образом, двойнические отношения Шатова, Кириллова и Ставрогина – это выражение единой сложной идеи, неразложимой на четкие формулы, которую один Ставрогин, без своих двойников, не выражает.

Двойничество героев в романах Достоевского, как отмечалось ранее, неравнозначно: идеи свойственны двойникам по-разному и в разных ипостасях; сходство героев дает возможность увидеть их различие. Поскольку персонажи Достоевского – не безличные элементы системы, а человеческие существа с самобытными характерами, их взаимоотношения не подвластны формальной логике. Поэтому не все двойники одного героя являются в полной мере двойниками друг друга. Это отчетливо видно на примере нашего материала: разве Петр Верховенский является двойником Шатова? Или Кириллова? – Идеи их различны, но объединяет этих героев одно важнейшее свойство, которое обуславливает их взаимодействие в едином художественном пространстве романа. Все эти герои – искатели.

Они ищут путь преображения мира, духовного освобождения человека, ищут нравственную почву, ищут истину. Этот поиск «великого, настоящего» у каждого героя происходит в рамках той или иной идеи и соответствует его человеческим свойствам. Вдохновителем, источником идей для каждого рассматриваемого персонажа выступает Ставрогин. При этом сам Ставрогин не проникается полностью ни одной из идей, ни одна из его ипостасей не соответствует стержню его личности. Двойничество, таким образом, является практически односторонним, ориентированным вовнутрь. Такая природа двойнических взаимоотношений в обусловлена, на мой взгляд, выраженной в структуре персонажей единой диалектической системой (Б.М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского). Сам факт существования поиска (и нахождения ложных решений), говорит о душевном разладе,

дисгармонии. Общим свойством рассматриваемых героев в романе является роковое отсутствие «настоящего», нехватка «живой жизни», которая побуждает их искать. Эта внутренняя пустота наиболее присуща общему двойнику рассматриваемых героев – Ставрогину. Занимая центральное место в системе взаимоотношений героев, он представляет собой как бы квинтэссенцию этого душевного разлада. Его причины явственно следуют из главы «у Тихона», справедливо считающейся композиционно-идеологической доминантой романа. «Князь говорит Тихону прямо, что иногда он глубоко страждет укорами совести, иногда же эти укоры обращаются ему в наслаждение. (Булавки под ногтями у ребенка). Не на что опереться нравственному чувству. Тихон прямо ему: «Почвы нет. Иноземное воспитание. Полюбите народ, святую веру его. Полюбите до энтузиазма» (Примечания).

В невозможности для Ставрогина преодолеть свой душевный разлад при помощи веры – его главная трагедия. Эта внутренняя трагедия выражена внешне во всем действии романа и окончательно оформлена в финале. «Причины духовной гибели Ставрогина Достоевский осмысливает при помощи апокалиптического текста „И Ангелу Лаодикийской церкви напиши...“. Трагедия Ставрогина состоит в том, что он „не холоден“ и „не горяч“, а только „тепл“, а потому не имеет достаточной воли к духовному возрождению, которое по существу не закрыто для него. В разъяснении Тихона (см. главу „У Тихона“) „совершенный атеист“, т. е. „холодный“, „стоит на предпоследней, верхней ступени до совершеннейшей веры (там перешагнет ли ее, нет ли), а равнодушный никакой веры не имеет, кроме дурного страха» (Примечания). Важны для понимания Ставрогина и последующие строки из названного выше апокалиптического текста: «Ибо ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг» – это подчеркивает идею духовного бессилия Ставрогина при его кажущемся всеисилии. Отражение и преломление его поведения, идей и поступков в линиях других героев подчеркивают его собственную внутреннюю пустоту.

Параллелью этого явления выступает в философии экзистенциализма (много подчерпнувшей у экзистенциальных мыслителей и, прежде всего, у Достоевского) мысль о пустоте сознания в сравнении с бытием. «Сознание невозможно без бытия, как дырка невозможна без бублика». (Хайдеггер М. Время и бытие.) Каков «бублик», такова и «дырка»; хотя она и является смыслообразующим началом, наполняющим «бублик», она остается дыркой, пустотой. Так и Ставрогин, не способный поверить, а значит «пустой», при всей своей силе, привлекательности, влиянии на людей – лишь тень собственной тени.

Поэтому Ставрогин и является не выражением идеи, а центром клубка событий и личностных отношений, выражающих авторскую идею. В мистической многоликости Ставрогина – его иллюзорность. И это – самое страшное для него, как для живого человека; человека сильного и, соответственно, деятельного по своей природе. Органическая неспособность Ставрогина обрести нравственную почву бросает его из крайности в крайность, порождает губительные идеи и связанное с их реализацией «беснование».

Великий художник, предвосхитивший русскую революцию (и ужаснувшийся ей, как окончательному крушению религиозной истины), вывел на передний план в своем романе о революционерах образ одновременно пугающий и притягательный. Все прочие «бесы» – лишь отражения, двойники этого героя.

Современную литературу часто обвиняют в отсутствии героя вообще и трагического героя в частности. При этом «беснование» современных идей не прекращается, людям нужна если не вера, то твердая идейная почва. Сомнения в необходимости этой почвы (и возможности ее существования), это горькое наследие постмодерна, представляется мне уже устаревшим. В истории культуры пафос и ирония, утверждение и сомнение следуют друг за другом; век постмодерна подытожен, сейчас ирония стала творчески бессильной. Однако достаточно сильного пафоса нового утверждения пока не возникло. Мир непрестанно ждет появления чего-то принципиально нового.

Чего? Или – кого?

ТРАГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ В ПОЭЗИИ БОРИСА КОРНИЛОВА

Творчество Бориса Петровича Корнилова за время его рассмотрения вызывало разнообразные, зачастую, противоречивые критические суждения. Существенным общим местом в них является, пожалуй, высокая оценка владения художественным языком; действительно, сложно обойти вниманием самобытный поэтический голос, сочетающий в себе ясность и внутреннее напряжение, риторику чеканных строк. Но для заявленной темы первостепенное значение имеет не поэтика, а оттенки мысли и некоторые недопроявленные мотивы.

Борис Корнилов известен, прежде всего, своими жизнерадостными стихотворениями («Песня о встречном» 1932г., «Качка на каспийском море» 1930г. и др.), однако в его творчестве есть заметное количество откровенно пессимистических текстов («Все уйдет...» 1935г., «Спичка отгорела и погасла...» 1935г. и др.). Однако трагический конфликт в поэзии Корнилова не декларирован, а локализован в подтексте. При этом рассмотрение самих истоков его лирики, как будет видно дальше, позволяет говорить о трагичности его художественного мира.

Для начала необходимо взглянуть на все творческое наследие автора панорамно, обозначив самые значительные комплексы мотивов, характерные для его поэзии. Эти основные эстетические доминанты удачно показаны в статье Е. Зиновьевой «Вторая жизнь Бориса Корнилова»: «В первую очередь – малая родина, сосновая страна, могучий русский мир, с которым лирического героя Корнилова, как и самого поэта, связывали духовные, кровные корни» и «...новая действительность, что корежила старый мир, но сулила невиданные перемены и – непременно видящееся молодежи – светлое будущее впереди».

Обращает на себя внимание противонаправленность двух этих стихий (и порядок их названия также неслучаен): вторая «корежит» первую. Несогласованность «новой действительности» и «старого мира» находит отражение не только в различной тематике стихотворений Корнилова, но и, зачастую, в рамках одного текста. В качестве примера рассмотрим стихотворение «Тройка» 1926г., заканчивающееся строками:

...Нынче, тройка,
Все сверено, взвешено,
И не будет бедою,
Когда
За посевами тройкою бешеной
Пропадут озорные года.

Традиционный для русской литературы образ тройки сравнивается в стихотворении с Русью прошлого (и, естественно, соотносится с самой литературной традицией). При этом удалая тройка обладает более насыщенным колоритом в изображении Корнилова, чем новая Русь, где все «сверено, взвешено». Последние две строки заключают другое значение – та же тройка сопоставляется с озорными годами, то есть с молодостью, с радостью жизни. Поэтому в строке «И не будет бедою» слышится надлом – герой, кажется, пытается убедить себя, что происходящее его устраивает, даже радует. Этот момент – один из многих, подчеркивающих душевное тяготение поэта Корнилова к семантическому полю традиционных, народных, то есть – «ретроградных», «нереволюционных» образов. Возникает ощущение, что идея о светлом будущем, всецело принятая умом лирического героя, идет вразрез с его иррациональной натурой, корни которой уходят в «темное» прошлое. Как писал В. Ханов в статье «Шагнувший в новое столетье», «Поэзия Бориса Корнилова, как и всякая истинная поэзия, драматична ... Как истинный поэт, он чувствовал трагичность наступившей эпохи, хотя и пытался убедить себя в обратном...».

Тенденция воспевания малой родины и старины вопреки требованиям идеологии прослеживается и в других произведениях поэта, например, в широко известном стихотворении «На Керженце» 1927г. Вначале лирический субъект и его *vis-a-vis* держаться за руки у реки Керженец в сердце дремучей сказочной Руси, которой дается будоражащее восхищенное описание:

...Где моя непонятная родина,
Где растут вековые леса,
Где гуляют и лось и лиса
И на каждой лесной версте,
У любого кержачьего скита
Русь, распятая на кресте,
На старинном,
На медном прибита.

Эта «...русская старина, / Вся замшенная, как стена,» совсем не выглядит ветхой, старый мир полон какой-то мистической земляной силы, которой оказываются сопричастны две молодые жизни. Важно, что именно древняя «непонятная» страна – родина лирического субъекта, советского молодого человека. Однако говорить об органичном сосуществовании прежнего и молодого миров не приходится, они враждебны друг другу по самой своей сути. Сказочная Русь не может примириться с наступающей эпохой:

Девки чёрные молятся здесь,
Старики умирают за делом
И не любят, – что тракторы есть –
Жеребцы с металлическим телом.

Могучая старина должна быть изжита, «перекорезена»; стихотворение заканчивается резко: «Замолчи! / Нам про это не петь,» – фраза пунктуационно не выделена как прямая речь, это продолжение внутреннего монолога: поэт, чувствуя собственную соприродность старому миру, обрывает себя. Внутреннее противоречие лирического героя непреодолимо, оно препятствует его душевной гармонии; мучительная борьба с этим препятствием, во многом, определяет специфику художественного мира автора. При этом в некоторых произведениях Корнилов, по-видимому, предпринимает попытки перенастроить свою естественную лирическую направленность и дает сознательную негативную оценку досоветской Руси. К примеру, в стихотворении «Терем» 1926г. описывается дикость нравов старого мира. Однако показанная старина – это не только «кабальная жуть и тоска», но и «лихая былина»:

И будет вода по озерам дрожать
От конского грубого топота.
Медвежьей силой
И сталью ножа
Любимая девушка добыта...

Поэт красочно изображает свою грезу, в которой происходит романтическое похищение возлюбленной из терема. Номинальное осуждение прошлого (точнее, воображаемого) в стихотворении сочетается с сильнейшим сопереживанием событиям и духу ушедшего мира. Думается, неслучайно мечты автора обращены не к светлому будущему, а к темному, варварскому, но прекрасному былому. Как справедливо заметил В. Ханов, «...пусть порой поэт

стремился решительно отказаться от прошлого, но лучшие его стихи — это все же стихи о “дорогой волости”, о поле, о хлебе, о рыженькой лошади...».

В подтексте лирики Корнилова можно обнаружить не только завуалированную (или невольно прорвавшуюся) симпатию к «старому», но столь же неявную антипатию к «новому». Элементы сомнения в своем единстве с коммунистической партией и выбранным ей путем встречаются в творчестве поэта часто, довольно интересный пример этого есть в знаменитой «Песне о встречном» 1932г.. Даже в таком оптимистическом гимне стране советов есть едва заметный оттенок отрицательной оценки действительности: строка «Нас утро встречает прохладой» – вызывает ассоциацию с речевым оборотом «прохладная встреча», далее «Кудрявая» почему-то «не рада / Веселому пенью гудка», страна встает «В цехах звеня», что вызывает более естественную для русского языка ассоциацию: «в цепях звеня».

Совокупность приведенных примеров достаточно выпукло показывает напряженную дисгармоничность, отчасти скрытую витальной силой и уверенностью поэтического голоса. Рассмотренные несколько тенденций в лирике Корнилова свидетельствуют о непримиримости двух основных начал его творчества. Этого достаточно для обоснования заглавной проблемы настоящей статьи.

Неразрешимое противоречие между революционным пафосом и поэтизацией Руси прошлого существенно дополняет портрет лирического героя, внося в него трагические черты. Для подтверждения этого необходимо уточнить понятие трагического, затронутое в предыдущей статье. Согласно «Литературной энциклопедии терминов и понятий» 2003 г., «Трагическое – эстетическая категория, ... возникает как выражение позитивно неразрешимого конфликта, влекущего за собой гибель либо тяжелые страдания ... людей. ... источником Т. может быть и ошибка, и вина героя, но такие, которые в итоге оборачиваются против него самого...; непримиримые противоречия в сознании героя ..., иногда усиливаемые безысходной ситуацией ...». Специфической особенностью трагического является то, что причина гибели или страданий героя заключена в его природе или характере, в том, что он не может повести себя иначе в определенной ситуации. Категория трагического соотносится с внутренним разладом поэзии Корнилова, о чем свидетельствует приведенный выше анализ стихотворений.

Конфликт основных эстетических начал его творчества положительно неразрешим. Двойственность положения героя очевидна: полное принятие

одной из сторон для него невозможно. Это определенный литературный цугцванг – всецелое обращение к одному семантическому полю было бы предательством по отношению к другому, а половинчатость в ситуации революционной борьбы (даже на поэтическом фронте) преступна. Трагический конфликт, таким образом, заключается в мучительном для автора и лирического героя выборе между рационально осознанной идеологией и противоречащим ей эстетическим чувством. Этот выбор не может быть принят художником слова окончательно, формально соглашаясь с идеологией, он продолжает петь о том, о чем петь нельзя.

Такой конфликт сродни трагедии духа героев-идеологов Ф.М. Достоевского, принципиальная разница заключается в том, что принимаемая умом идея борется не с нравственным, а с эстетическим началом, также имеющим определенный и ярко выраженный вектор. При этом идея (в настоящем случае – советская революционно-патриотическая) тоже поэтически осмысливается, а не только догматически принимается автором. Такое специфическое противоречие могло возникнуть только в художественном мире и душе поэта, поскольку касается непосредственно творческого самовыражения. Последнее обстоятельство говорит о том, что описанный идейно-эстетический разлад характерен и для лирического героя, и для самого автора – Бориса Корнилова; по-видимому, в этом они тождественны.

Логично предположить, что именно обозначенная выше трагическая раздвоенность, противоречащая требованиям эпохи, приводит к появлению в произведениях автора темы одиночества лирического героя в современном ему мире. Обратимся к стихотворению «Айда, голубарь,...» 1927г.:

...Все люди –
как люди,
поедут дорогой,
А мы пронесем стороной.
Чтобы мать не любить
и красавицу тоже,
Мы, нашу судьбу не кляня,
Себя понесем,
словно нету дороже
На свете меня и коня.

Без видимых причин герой-созерцатель отъединяется от общества и нормальной жизни и едет по бездорожью на коне. В русской поэзии конь традиционно ассоциируется с дикой волей (например, «Узник» М.Ю. Лермонтова, «Илья Муромец» А.К. Толстого). В поэзии советского периода образ коня часто противопоставляется комбайнам и тракторам современности; этот мотив неоднократно встречается и в творчестве Корнилова.

Приведенное выше стихотворение, таким образом, содержит семантику отчужденности поэта от современной ему действительности, возможно, от общества вообще. Характерно, что сознание своей оторванности от мира, своей исключительности не является для героя Корнилова предметом гордости. Исключительность в данном случае – это несоответствие, негодность для разумно организованной, «правильной» жизни. Внутренний конфликт поэта – сугубо личный, определяющий страдания и чувство одиночества конкретного его самого.

В стихотворении «Вы меня теперь не трогте...» 1935г. потерявший покой герой-пьяница противопоставляет себя «тверезым»: «Все хорошие, весёлые – / один я плохой». Тема пьянства соотносится в поэзии Корнилова с исконным русским миром (например, в стихотворении «В нашей волости» 1927 г.), соответственно, принадлежность к этому миру снова становится причиной того, что герой «один ... плохой». Запой и хулиганство могут рассматриваться также и как скрытая форма протеста, уход от внутреннего противоречия героя, не способного принять новый советский мир. Если одиночество и тоска характеризуют трагическое мировоззрение поэта, то пьянство – это своего рода трагическое поведение (что вполне закономерно: трагическое и трагедия происходят от дионисического мистериального культа, связанного с возлияниями).

Тема несоответствия пьющего героя эпохе строительства социализма экстенсивно развернута в стихотворении 1931г. «Снова звезды пылают и кружатся...». В этом произведении ярко и последовательно изложены опасения и предчувствие грядущей гибели, но не от руки врага, как, например, в стихотворениях «Война» 1930г. или «Продолжение жизни» 1932г., а от самой республики, которую поэт воспевал:

и в конце концов от республики
мы получим особый счет.

А по счету тому огулом
по заслугам и по делам
нашу жизнь назовут прогулом
с безобразием пополам.

Ощущение собственной чужеродности по отношению к эпохе связано в этом стихотворении с тоской, пьянством, осознанием неправильности, ненужности своей деятельности. Для лирического субъекта жизнь и творчество в соответствии со своей природой невозможны в условиях современного ему социально-политического устройства. Горечь понимания своего отчуждения от людей и родины совмещается в произведении с чувством обреченности.

Поэтическая искренность Корнилова позволяет предположить, что трагическая раздвоенность мировосприятия, отраженная в поэзии, воплотилась в трагедию человеческой жизни. Как известно, предчувствиям поэта было суждено сбыться: Борис Петрович Корнилов был расстрелян в 1938 г. и посмертно реабилитирован в 1957г. за отсутствием состава преступления.



ЧАСТЬ II

КРИТИКА

РОМАН КРУГЛОВ

Сборник литературоведческих
и критических статей
«ГРАНИ»

СОВРЕМЕННАЯ РУССКОЯЗЫЧНАЯ ПОЭЗИЯ

Чтобы преступить к рассмотрению современного литературного процесса, необходимо сперва оговорить идейную и социокультурную обстановку, в которой он протекает. Начало XXI века обычно определяется как продолжение эпохи постмодерна, для многих людей положения философов постмодернистов являются очевидными предпосылками современного миропонимания. Такой подход подразумевает восприятие евроатлантической цивилизации как передовой и ведущей в современном мире. Примем это допущение, равно как и то, что русская культура относится к обозначенной цивилизации и попробуем, исходя из этого, в общих чертах проследить судьбу русского искусства слова последних лет.

Постмодерн – широкое понятие, которое интерпретируют не только как направление в философии и искусстве, но даже как «общераспространенное состояние современного западного человека, желающего иметь мало-мальски стройную картину мира» (М.Б. Комашко). Логично предположить, что постмодерн как состояние человека вовсе не подразумевает определенное знание и (или) идейную ориентацию. Сложно согласиться с тем, что неотъемлемой частью стройной картины мира являются, скажем, труды Бодрийяра. На мой взгляд, постмодерн как состояние характерен для современного западного человека на уровне узуальных представлений, образа жизни и, зачастую, нерелексируемого мировидения. Это связано с повсеместным распространением информационных технологий и экономики услуг: в сознании людей между целью, действием и его результатом устанавливаются новые зыбкие размытые взаимосвязи. При этом почти общепринятым становится всепроникающий релятивизм, связанный с либеральным отношением к культурным и идеологическим ценностям. Отставание той или иной позиции (особенно в сфере искусства) зачастую сводится к непреодолимому «я так вижу», «таково мое мнение». Если каждый имеет право на мнение и каждое мнение имеет право на существование, то нечленораздельное мычание ничем не хуже научного трактата. Постмодерн как состояние характеризуется, прежде всего, установкой на деконструкцию и профанацию нравственных и интеллектуальных ориентиров, рационального целеполагания, логики и аргументации.

Как справедливо заметил профессор философии А.Л. Казин, «...история Новой Европы в духовном плане описывается как ряд смертей – смерть Бога, смерть человека, смерть автора». Думаю, в этот мартиролог можно записать

также и профессионала. Деконструкция целей и причинно-следственных связей приводит к тому, что человек утрачивает понимание даже своей профессиональной деятельности, ограничиваясь обобщенным формальным знанием. В обществе потребления производство становится товаром, потому художник переqualифицируется из творца в производственника. Профессионализм в искусстве (как и во многих других сферах деятельности) упраздняется за ненадобностью; уставшее человечество отказывается от осмысленного творческого труда восприятия, в результате бессмысленным становится и труд созидания. Критерий мастерства в современном искусстве исчезает, все более распространенной становится безаргументированная оценка по принципу «нравится/не нравится».

При этом в современном обществе развилось представление о творчестве как локальной сфере проявления личной свободы. Свобода в данном случае понимается в оговоренном ранее либерально-релятивистском ключе; для обозначения такого творчества я буду использовать модный аналог «креатив». Каковы же его особенности?

Креатив – это форма досуга, доступная каждому: у кого есть фотоаппарат, тот фотограф, у кого есть фотошоп, тот дизайнер (соответственно, поэтом может назваться каждый носитель языка). Современный человек с кризисом идентичности видит отдушину в самодеятельности. Креатив – характерное явление современности; креативщик на фоне полупрофессионалов даже не всегда выглядит дилетантом. А если и выглядит, то узурпировать звание художника ему все равно никто не может помешать (так как любое видение и мнение имеют право на жизнь).

Как и модные арт-товары, произведения креатива не содержат новые духовные ценности и даже не ориентированы на их воспроизведение. Основным достоинством продукта креатива считается его индивидуальность, при этом неприязнательное качество или грубость чаще всего рассматриваются как проявления искренности. Принципиальное утверждение индивидуальности сводится к тому, что творческим посылом креативщиков становится яканье (при этом, разумеется, каждый кричит свое «Я!» неотлично от всех остальных). Такое яканье часто сопровождается раскрытием интимного, это служит даже своеобразным критерием «индивидуальности». Подобные произведения очень напоминают ксерокопии, слепки и отпечатки частей тела в современном изобразительном искусстве. Отпечаток каждого голого седалища на бумаге, без сомнения, уникален, но оценить эту уникальность можно разве что методом дактилоскопии... Отсутствие идейной основы,

самобытного творческого посыла и мнимая искренность делают креатив таким же несерьезным и бессодержательным, как популярное квазиискусство. Типичными примерами креатива в литературе являются так называемые «актуальная поэзия», «новая искренность», большая часть «клубной» и «сетевой» поэзии.

Несмотря на то, что креатив является реакцией на постмодернистское нивелирование личности, по сути он – типичное порождение поставангарда. В подтверждение своих слов снова процитирую А.Л. Казина: «Проблематика авангарда в искусстве и философии – это именно проблематика конечного (тварного) «бога», переместившего основание своей деятельности из диалога в монолог. Коль скоро мерой творческого опыта авангарда является строительство личного космоса, то, строго говоря, соседняя художественно-интеллектуальная вселенная художника-модерниста может не интересоваться. ... Поставангард в этом плане отличается от авангарда лишь тем, что переводит антропоцентрическую драму в игровой трагифарс: мимика поставангарда не смеющаяся и не плачущая, а подмигивающая» (Справедливости ради надо отметить, что большинство креативщиков не осознает природу собственной деятельности).

Таким подмигиванием, в сущности, являются также и эпатажные приемы, ориентированные на то, чтобы сделать поэзию (элитарнейшую область элитарной литературы) популярной. Мне случалось бывать на поэтических чтениях с шумовыми эффектами: то в там-там постучат, то прокричат что-то хором. Еще мне приходилось видеть авторов, использующих для оживления своих выступлений различные игрушки: елочные, детские, взрослые. Такие авторы чаще всего не заботятся о том, чтобы антураж хоть как-то соответствовал концепции их текстов, их задача – привлечение внимания любой ценой. С этой же целью многие пишущие оснащают свои произведения инвективной лексикой, тоже совершенно не заботясь о ее художественной целесообразности. Однако бывает, что при этом форма тесно связана с содержанием. Рецепт таких текстов прост: смешать побольше брани, секса и мертвечины, а еще лучше – добавить тенденциозности: как нам отвратительно жить в этой никчемной стране в этом жестоком мире. Схема «чем хуже, тем лучше», как она ни стара, продолжает действовать на соответствующую аудиторию – неподготовленных обывателей, и способствует дальнейшему растлению их вкуса и нравов. Если креатив, как правило, просто наивен, то провокационная «трэш-поэзия» сознательно ориентирована на привлечение максимального числа реципиентов. Однако, разумеется, с мультимедийными продуктами подобные явления никогда не смогут соперничать по количеству потребителей.

В связи с вышеописанными тенденциями логично было бы сделать вывод о том, что на фоне общей деградации культуры вырождается и поэзия. Это вполне соответствует концепции, представляющей постмодерн состоянием современного человека. Постмодерн (буквально – постсовременность) подразумевает признание конца времен, это постжизнь: не жизнь загробная, а признание человеком собственной полной и окончательной прижизненной смерти. Мертвым не нужны ни истина, ни добро, ни красота. Соответственно, искусство (в частности, поэзия) вынуждено стать констатацией духовного самоубийства, после чего – прекратить существование.

Однако есть современные поэты, находящиеся вне тенденций квазиискусства, постискусства, полупрофессионализма, креатива и эпатажа. В современной ситуации это высказывание многим может показаться спорным, в подтверждение своих слов приведу стихотворения.

История, достойная Рабле:
бросались крысы в водяную муть.
И столько было их на корабле,
что он внезапно перестал тонуть.
Вокруг меня мильён крысиных морд,
и в зеркале такой же мизерабль.
Вот хлынем мы однажды через борт —
тогда, глядишь, и выплывет корабль.

(Е. Лукин)

ПРАВИЛА СВЯЗИ

зыбко и хрупко, всё зыбко и хрупко,
пусть даже правила связи легки:
не говори в телефонную трубку,
если гудки.
позже под грудю слов похороним
важное что-то, нам всё по плечу.
хочешь, я стану тебе посторонним?
я – не хочу.
вспоминания много не стоят,
пища бумаге и карандашу.
память, оставь золотым золотое,

очень прошу.
 шарик воздушный, кораблик бумажный,
 храм, фотография, чай с пирогом.
 мы ещё сбудемся – где-то, однажды,
 в жанре другом.
 в новом, ещё не освоенном, стиле
 нам нашаманит добряк-режиссёр,
 что по сюжету друг друга простили
 все – и за всё.
 мы ещё сбудемся – где-то, когда-то,
 не вопреки и не благодаря,
 но в свой черёд, как сбывается дата
 календаря.

(Р. Кусимов)

* * *

Как красоту и святость соединили?
 Зло безобразным стало - кому назло?
 В средневековье прекраснотушном или
 Это еще при грехах произошло?

Как красота умеет, подобно ризе,
 Серую душу укутать в светлейший дым...
 Как объяснил мне мальчик один в Ассизи:
 «Если бы я тут жил, я бы стал святым».

Об этих авторах точно написала Е.С. Иванова в книге критических заметок «Реплика»: «Закладывать в текст смысл, а не пытаться наткнуться на него в случайной игре словами – это, конечно, анахронизм. Барт и Деррида громко говорят “фи!”. И речь сейчас не об уровне воплощения (...) смысла (...) Важна сама установка: (...) автор не умер (...). Это неактуально, с трудом поддается раскрутке и никогда не выйдет в тираж. Это – пережевывание тех тем и мотивов, для понимания и воплощения которых нужно обладать определенным уровнем интеллектуального, эмоционального и духовного развития, т.к. фокус здесь не в языковых играх, с которыми справился бы любой эстетически чувствительный мальчик или девочка».

Если рассматривать постмодерн как нормальное состояние современного человека, то выпадающие из основных тенденций явления анахронистичны и обречены на исчезновение в обозримом будущем. Однако такая точка зре-

ния неприемлема для многих людей искусства (в подлинном смысле слова), так как равносильна для них признанию бессмысленности собственной жизни. Готова ли современная поэзия заживо себя похоронить? Осознание стремительных изменений в мире не обозначает капитуляции перед ними, современный литературный процесс это, во многом, борьба за выживание. В борьбе такого рода не сдаются – либо выживают, либо гибнут. И эта борьба происходит в настоящий момент.

Кроме описанных ранее, у современной русскоязычной литературы есть множество других проблем. Элитарная литература нуждается в популяризации – дурному человек, как известно, научается сам, хорошее же нужно прививать. Коммерческая бесперспективность элитарной литературы и отсутствие государственного финансирования привели к тому, что современная литературная жизнь стала явлением андеграунда. Литература без читателя мертва, а значит, популярность ей все-таки нужна. Однако средства для ее достижения, зачастую, не соответствуют достоинству художника (эпатаж).

Многие читатели основываются на допущении, что современной литературы нет, предпочитая читать только проверенные временем произведения. Некоторые думают, что современная литература есть и имеет определенные очертания (читая то, что в данный момент на слуху). Однако кроме десятка общеизвестных имен есть многие другие, зачастую, куда более достойные, но неизвестные (или широко известные в узких кругах). Для того чтобы знать литературу, нужно ей заниматься всерьез.

Значительной проблемой является снижение интереса к литературе в среде молодежи, для молодого читателя привлекателен ширпотреб, для молодого автора – креатив. Как известно, стать мастером невозможно без соответствующей среды, круга общения – это справедливо для искусства так же, как и для любого вида деятельности. В современной ситуации засилия квазикультуры особенно важно структурировать литературный процесс и привлекать к нему начинающих. Только так можно сберечь традиции русского искусства слова для читателей, а их самих – от того, что предлагает взамен массовая культура. Тяготение человека к поэзии никуда не исчезло, но вместо нее зачастую реципиенту предлагается легкоусваиваемый продукт, удовлетворяющий менее сложные потребности и интересы.

Русскоязычная литература за рубежом страдает от политических действий правительств: падает престиж России, закрываются русские школы; ли-

тературные организации держатся на любителях, уровень их творчества ниже, чем в сельских Домах Культуры в русской провинции. В странах, где подавляющая часть населения остается русскоязычной, авторы, пишущие на русском языке, практически лишены возможности печататься. К примеру, в Молдавии и Белоруссии есть только по одному периодическому литературному изданию на русском языке («Русское поле» в Кишиневе и «Новая Немига литературная» в Минске). Проблема русского языка существует и внутри России, прежде всего это связано с развалом системы образования (Федеральный закон Российской Федерации №83-ФЗ, который часто называют законом о коммерциализации бюджетной сферы).

Оптимистические прогнозы относительно будущего русской словесности строить сложно, принимая во внимание описанное положение вещей. Однако, как уже было сказано, для многих людей не может быть и речи о том, чтобы смириться с ним. Борьба за выживание искусства слова, несомненно, будет продолжаться. Несомненно и то, что невозможно предотвратить глобальные изменения, однако можно смягчить их или даже поменять их вектор. В какой степени это получится сделать, предположить сложно; остается надеяться и работать.

Представленные ниже статьи освещают несколько изданных в последние годы (2009-2013) поэтических книг, характеризующих разные стороны современного литературного процесса.

«НАШЕ ВРЕМЯ»

Антологии современной поэзии.

**Первая книга одноименной серии антологий
современной литературы. (сост. Б. Лукин) – М., 2009**

Эта антология объединяет под своей обложкой творчество отечественных поэтов, родившихся в 1960-е. Стремление всякого составителя обосновать уникальность своего понятно. Однако попытка такого обоснования во вступлении к данной антологии, на мой взгляд, явно неудачна.

Вступительная статья Б. Лукина так пафосна по общему тону, что изложенные принципы выглядят как выражение сепаратистских настроений. Поколение поэтов, родившихся в 60-х, представляется автору статьи уни-

кальным по целому ряду причин. Эти поэты представлены в статье как страдальцы, которым выпало жить в эпоху исторических потрясений, среди которых центральное место занимают афганская и чеченская войны, развал СССР и лихие 90-е. С первыми двумя пунктами можно согласиться с небольшой оговоркой: родившиеся в 70-х также представляли часть советского (а позже российского) военного контингента в Афганистане и особенно в Чечне (первая Чеченская компания началась в 1994 году. Значит, основная часть солдат срочной службы, воевавших и погибавших в Чечне, – это люди, родившиеся не раньше 1975 года). Что же касается развала страны советов и смуты 90-х годов, то здесь позиция автора куда более спорная. Потому что пострадали все. Единственное, что отличает поколение 60-х, это то, что оно успело пожить в стране развитого социализма, и ее развал обусловил крушение иллюзий и планов на будущее. На 90-е пришлось мое детство. Оно не было ни счастливым, ни босоногим, ни, тем более, трагически пафосным. Думаю, с психологической точки зрения, некоторые явления той поры лучше перенесли взрослые люди со сформировавшейся психикой.

Поэты, родившиеся в 60-е, действительно недополучили по объективным историческим причинам тех благ, которыми щедро одаривала литераторов советская власть. Ощущение собственной ненужности, непризнанность, – действительно, нелегкая участь. Но пострадали, опять таки, все. И те, кто родился раньше, и те, кто позже. Говорить в связи с этим о том, кто пострадал больше, по-моему, нехорошо.

Натянутость аргументации, конечно, сразу портит впечатление. Гораздо интереснее специфика рассматриваемого литературного поколения изложена в послесловии И. Михайлова. Там она передана через колорит эпохи, а потому более трогательна, чем пафосна. Б. Лукин, безусловно, прав: любое поколение по-своему уникально. Но к чему же так сгущать краски? Ладно, согласимся с настроениями составителя и приступим к анализу «Их времени».

Критерий отбора авторов антологии – их возраст. На страницах «Их времени» представлены поэты из различных регионов бывшего СССР (принцип понятен, но включение многих поэтических подборок кажется мне нецелесообразным по причине низкого качества оных). Данная антология, таким образом, представляет собой срез творчества поколения. На этом срезе отчетливо видны некоторые общие тенденции. Большинство авторов уверенно техничны, что и понятно, ведь перед нами взрослые люди. Однако есть и исключения – не по возрасту, а по уровню владения языком. Приведу в пример четверостишие В. Ар-Серги. Прошу заметить, это не фрагмент, а самостоятельное стихотворение:

Я на цыпочках в сон твой войду,
 Чтоб сонату дарить лебединой тиши...
 А потом так же тихо уйду –
 Мою душу под голову ты положи.

Примитивность рифмы, классический пример амфиболии во второй строке, очевидность образов, и в результате – отсутствие лирического содержания. Причины, побудившие составителей публиковать это, мне не ясны. Однако гораздо более удручающее впечатление оставляет такая тенденция сборника, как напрямую декларируемый патриотизм, густо замешенный на православии. Нужно ли говорить, что примитивные, однотипные, пустые стихи отвращают читателя не только от данного автора, но и от заявленной темы? Читая «Их время», я не раз вспоминал меткое выражение своего приятеля о православно-патриотических поэтах: «Рифмовальные машины с программой партии “Единая Россия”».

Я проснулся сегодня рано,
 Чтоб умыться лесной росой.
 Помолился на купол храма
 И пошел по земле босой.

(К. Паскаль)

Самое сладкое – пост и молитва.
 Самое горькое – бога не знать.
 Самое верное – с духами битва.
 Самое зыбкое – духам внимать.

(А. Кувакин)

Кажется, эти стихи нацелены не на создание красоты, а на читательское умиление. Их можно менять местами, менять имена авторов, издавать в расписанных под хохлому обложках. Обилие типизированной православно-патриотической поэзии у меня, например, давно выработало аллергию к любым березкам и златоглавым храмам, я уже не могу воспринимать без скепсиса образы этого семантического ряда. На месте ура-патриотов от поэзии я бы задумался о пагубности того, что они делают.

Приз за первенство в бросании громких фраз (в виде золотой порванной на груди рубахи) на мой взгляд, следует присудить Н. Зиновьеву:

В степи, покрытой пылью брэнной,
Сидел и плакал человек.
А мимо шел Творец Вселенной.
Остановившись, он изрек:
«Я друг униженных и бедных,
Я всех убогих берегу,
Я знаю много слов заветных.
Я есмь твой Бог. Я все могу.
Меня печалит вид твой грустный,
Какой бедою ты тесним?»
И человек сказал: «Я – русский»,
И Бог заплакал вместе с ним.

...Каково? Удивительно то, что у Н. Зиновьева есть замечательные произведения, наполненные искренним чувством. Что руководило им, когда он писал эту рифмованную нелепость, квинтэссенцию фальши? Вот другое стихотворение Зиновьева:

У карты бывшего Союза,
С обвальным грохотом в груди,
Стою. Не плачу, не молюсь я,
А просто нету сил уйти.

Я глажу горы, глажу реки,
Касаюсь пальцами морей.
Как будто закрываю веки
Несчастной Родине моей...

Тот же простой, ровный слог, но какая огромная разница! Тот же автор оказался поэтом, наиболее ярко изобразившим чувства к своей стране. Удивительный факт.

Общие фразы и надуманность противопоставлены любым стихам. Наиболее часто встречаясь в поэзии патриотической, они, увы, губительно сказываются на восприятии самой темы Родины. Любую идею, даже самую святую, легко можно превратить в посмешище, облакая ее в натужный пафос. Заслуживает внимания и представитель другой, не менее пагубной тенденции, которую многие полагают чуть ли не обратной патриотизму.

если прожил я в полусне
и пути мои занесло

и стихи мои в том числе
 заплутали на полусло
 если улицы и дома
 сговорившись с ума свести –
 самых склонных свели с ума
 в том числе и мои стихи
 если ты поправляя прядь
 так и вспыхнешь читая их
 будто это не просто блядь
 а к невесте писал жених

Невооруженным глазом видно, в стилистике какого поэта написан текст: И.А. Бродский. Преемственность заявлена и в сопровождающей статье по творчеству Д. Новикова. Ну неужели поэтам, тем более таким талантливым, как Д. Новиков, не претит это подражание? Авторская манера Бродского настолько яркая, что любое интонационное и стилистическое заимствование у него уродует стих. Подкреплю свое высказывание о таланте Новикова примером другого, менее подражательного его стихотворения:

Все сложнее, а эхо все проще,
 проще, будто бы сойка поет,
 отвечает, выводит из роци,
 это эхо, а эхо не врет.
 Что нам жизни и смерти чужие?
 Не пора ли глаза утереть.
 Что Россия? Мы сами большие.
 Нам самим предстоит умереть.

Новиков – поэт-эмигрант, высказываемые им космополитические и откровенно антирусские идеи вполне ожидаемы. В связи с этим подражание Бродскому делает образ его лирического героя вторичным. При этом Новиков – один из сильнейших авторов сборника. Еще один удивительный факт. А так ли удивительны эти факты? Антология, призванная показать срез деятельности литературного поколения, обнажила две разнонаправленные идеи, чье сходство, на самом деле, гораздо существеннее, чем различия. Оба течения по сути себя исчерпали, это уже не НАШЕ ВРЕМЯ. Сильнейшие поэты, ограничивая себя рамками тенденций, поражают читателя совмещением в своем творчестве вторичного и уникального. Несмотря на перечисленные минусы, «Их время» – интересная и своевременная книга. Я согласен с возрастным критерием составления в том, что у писателей зре-

лого возраста, как правило, больше зрелых стихов. Однако, как показал мой маленький анализ, присутствует и некоторая косность мышления. Да и у кого она отсутствует? Любой стереотип в контексте поэтической антологии хорош уже тем, что дает возможность увидеть самое характерное для рассматриваемого периода.

«ЭРА ЭРОСА»

(Серия ПЕТРАЭДР. Вып. 15. – СПб., 2009)

Хронологические рамки «Эры Эроса» довольно определены. Во вступительной статье, после описания официального табуирования эротической тематики в СССР, значится: «С той поры прошло два десятка лет, и теперь с уверенностью можно сказать – секс у нас есть!». Перед нами сборник литературных текстов, написанных на рубеже XX–XXI веков, объединенных тематикой половой любви. Для нынешней культуры сосредоточенность на этой тематике в высшей степени характерна.

Понятие «сборник» было понято составителями несколько однобоко: набор текстов явно присутствовал, а вот отбор, видимо, нет. Нужно отметить, это делает издание очень современным – хаос текущего литературного процесса отображен ярко. Единственный шаг к систематизации представленного материала – разделение его на две рубрики: «Стихи» и «Проза, афоризмы» – выглядит неуверенно. Приведу пару примеров текстов из раздела «Стихи»:

РУСАЛКА В КЛИМАКСЕ

в этом мире так трудно
трудно быть девою
трудно быть женщиной
но впрочем конечно труднее всего
быть русалкой русалкою в климаксе
полуженщиной-рыбиной
недолюбившею
вот что труднее всего
...теперь восклицайте: «ОГО!».

(Снежана Ра)

Майский дождик –
 Как девичьи слезы:
 Покапает и пройдет.

(Константин Мелихан)

Вы спросите: где здесь Эрос? Можно поднатужиться и придумать пару аргументов. Но в чем различие «Стихов» и «Прозы, афоризмов» – вопрос еще более сложный. Вот примеры тестов второго раздела:

Пресыщенность – это вождение с нажитой грыжей
 (О`Санчес).

БАБОЧКА НА МАЧТЕ

У нее но... но... номер.
 Номер?
 Не... не... не знаю принципа связи.
 Связи?
 Осторожно, ка... ка... кабель.
 Кабель? а где же?
 (Гном-А-Лле)

Если с внутренней организацией текстов и различием стихов и прозы дело обстоит туго, то эроса в книге вполне достаточно. От любовной лирики, до грубой порнографии (как в тематике, так и в исполнении). Книга содержит большое количество откровенных эротических рассказов разного качества: как сносного (Михаил Окунь), так и уровня газеты «Невская клубничка» (Юлия Андреева). В изобилии присутствуют краткие изречения, типа:

Бешусь, как торнадо,
 Мне надо, мне надо!
 (Александр Смир)

Много здесь типичной барковщины:

я красавица марьяна
 тертая бывалая
 прежде в молодости спьяну
 каждому давала я...
 (Евгений Мякишев)

Меня всегда удивляло: почему такие тексты не обвиняют в архаичности и беспринципной вторичности? Сегодня подобные произведения выглядят не оригинальнее настенного творчества подростков..

Есть в «Эре Эроса» и глубокая эротическая лирика:

Биться пойманной рыбой в твоих руках,
Замирать, дрожать, расцвести цветком...

Если где-то в душе и остался страх –
Страх свечи погаснуть под сквозняком,
Все равно... И, правда, не в смерти суть.

Мне дано уснуть на твоём плече!

Если Богу угодно огонь задуть,
Я не стану жалеть о своей свече.

Хрупкий, словно крылышко комара,
Счастья миг – нетленнее, чем звезда.

Нет для Бога ЗАВТРА и нет ВЧЕРА.

У Него есть ВЕЧНО и есть ВСЕГДА.

Надо чашу жизни испить до дна,

И когда даже звезды утратят блеск,

Вспомни: та любовь, что нам здесь дана, –

Только слабый отсвет любви Небес.

(Елена Жабинковская)

В конце сборника на глянцевой вклейке представлена подборка цветных иллюстраций. Это репродукции картин А. Нелюбиной: современный «авангард», изображения диспропорциональных людей, зачастую с акцентом на гениталиях.

Помимо не удовлетворяющего меня уровня литературной работы в большинстве представленных произведений, не могу не отметить специфику отношения к теме Эроса. Не имея общей концепции, книга освещает тему бессистемно, но широко. Это своего рода фотография эпохи: эротичность большинства текстов формальна (упоминаются определенные жизненные ситуации). Как и в современном обществе, в массовой культуре: вседозволенность и распущенность при отсутствии внутреннего наполнения. Чувственность – всегда сексуальна, но сексуальность – не всегда чувственна. Многие авторы сборника, похоже, этого не понимают.

ЛИНИИ

Игнат Смоленский. Книга стихотворений. – СПб, 2011

Ключевая особенность лирики Игната Смоленского – совмещение в художественном пространстве разных отрезков времени, это поэтика памяти. Это вовсе не значит, что большую часть творчества поэта составляют стихотворения-воспоминания, скорее лирический субъект постоянно находится где-то между «сегодня» и одним или несколькими «вчера».

* * *

От солнца и от пыли желто-серый,
На Петроградской где-то кабинет:
Стеллаж, два кресла, стол, жираф торшера,
В зеленой вазе дремлющий букет.

Здесь в залежах взъерошенной копирки
Задумался, прикрывшийся листом,
Квадратный череп пишущей машинки
А на двери в окошке световом –

Прошедшей жизни замерла страница:
Сентябрь, двадцать первое, среда;
И в эту дверь никто не постучится
И нет пути, ведущего сюда;

И так и будет трубка телефона
Лежать и плакать длящимся гудком...
Здесь – временем потерянная зона,
Слепой участок в сердце городском.

Проникший сквозь лимонную гардину,
Дневных лучей застыл поток косой,
Искрясь на пузырьке валокордина
И пепельнице с высохшей осой.

Как видно из приведенного стихотворения, Смоленский – петербургский поэт, место действия в его творчестве почти всегда неизменно. Пронизывающие книгу линии – это и линии памяти, и линии судеб, и линии Васильевского острова (и псевдоним автора образован от р. Смоленки).

* * *

Два тополя, и между них – скамью;
 Над ней – окно, и листья на карнизе
 Я неопровержимо узнаю,
 Придя сюда впервые в этой жизни;

И эти кроны, и над крышей крест,
 Фрагмент стены с просвеченною тенью –
 Все говорит, что здесь одно из мест,
 Мне хорошо знакомых до рожденья.

Лирическое «Я» постоянно погружено в контекст прожитого (не обязательно личного) опыта, художественный мир предстает как сложная система кровных взаимосвязей разных жизней и эпох. Это подчеркивается меткими эпитетами, использованием аллюзий, даже стилизацией поэтической речи («За гладью мутного стекла...», «Свидание»). Однако поэзия Смоленского отнюдь не бро-ская, объект его творческого внимания – смысловые оттенки и полутона. При этом далеко не все стихотворения книги медитативны. Темы одиночества, неприкаянности, даже бродяжничества – самые напряженные и болевые в книге. Живущий одновременно в разных временах герой – странник, тоскующий по дому. Именно поэтому с такой любовью выписаны предметы интерьера, одежда, атмосфера дома («Велик», «Пиджак», «Обувь») – это подчеркивает страстную тягу к обретению чего-то постоянного, своего. И почти родственное отношение к неодушевленным предметам (пусть даже и хранящим человеческую теплоту) только подчеркивает отсутствие данного живого счастья.

КОНДУКТОР

В прозрачном одиночестве вагона,
 Ругаясь с остывающею печкой,
 Глотаю из карманного флакона.
 И вдруг, за остановку до конечной

Поверив в пассажирское поверье,
 Гадаю на оставшемся билете;
 Три – семь – четыре; судорога двери.
 Четыре – семь – один... один лишь ветер.

Тем не менее, в целом, «Линии» – светлая, жизнелюбивая книга. Воспоминания героя, чаще всего, светлы. Частое обращение к теме детства – это не тоска по безвозвратно ушедшему, а обращение к ясному простому миру, который навсегда остался в памяти («Игра в индейцы», «Клетчатая рубаш-

ка»]. Творческая манера Смоленского близка к изобразительным искусствам, рассматривающим действительности в ее гармоничности. Позицию поэта можно охарактеризовать бунинской фразой: «Как ни грустно в этом непонятном мире, но он все же прекрасен ...»

17.10.08.

С клетчатой клеенки соскользнула

Крыльями оброненная тень.

Кухня. Человек сидит на стуле,

Чайник закипает на плите.

Человек, уставившись устало

В неба прогорающую печь,

Слышит за окном камланье стаи

И соседки сбивчивую речь

В радио-эфире батареи.

На стене и на предметах свет

Торопливо тает, багровея,

И довольно скоро человек,

Оторвавшись все-таки от яви,

Собственным потугам супротив,

Сникнет, в сна магические травы

Яблоки глазные закатив.

И – как мать над колыбелью – тихо,

Рядом, но совсем уже вдали,

Кто-то что-то скажет; то ли Нинка,

То ли чайник, то ли журавли.

ПИРШЕСТВО ЖИВЫХ

Евгений Каминский. Книга стихотворений. – СПб, 2012

Восьмая книга стихотворений Евгения Каминского «Пиршество живых» не сопровождается аннотацией, в выходных данных отсутствует редактор, на лицевой стороне обложки – поясной фотопортрет автора. Такое подчеркивание самодостаточности поэта, конечно, может вызывать читательское неприятие. Однако в данном случае это часть концепции сборника. Уникальность лирического субъекта, его отличность от окружающих людей, несоответствие страшному миру и грубой эпохе часто даются в стихотворе-

ниях как априорное положение, отправная точка размышлений. Соответственно, поэт оказывается близок другому миру:

* * *

Все распалось тцетою земною.
Только синего неба гранит
ту же твердость хранит надо мною —
как безмолвный конвойный стоит.

Поскорей уводи меня или
здесь со мной, нелюдимым, смирись.
Не за то ль меня так не любили,
что сквозила во мне твоя высь?

Что, не ясно, по праву какому,
по вердикту какого суда,
был я ровней оврагу глухому
и тропу понимал без труда.

Что и в роще, и в клеверном поле,
и средь моря, отдавшись волне,
я любимым себя поневоле
ощущал и счастливым вполне.

Знать не зная, что клевер и кроны
(даже глубь ледовитой Оби!)
ничего и не знают-то, кроме
ко всему бесконечной любви.

Осознание собственной исключительности – один из сквозных мотивов книги. И по представленному в качестве примера стихотворению видно, что перед нами мастер. Как писал о Каминском известный литератор В.Н. Кречетов, «Сказать, что он поэт настоящий — почти ничего не сказать. Его творчество нуждается в многогранном и всестороннем анализе, а имя должно звучать среди самых значимых и звучных имен» (Формат настоящего обзора не предполагает многоаспектного анализа, сосредоточимся на некоторых характерных мотивах книги).

Ощущение лирическим героем собственной уникальности неразрывно связано с его судьбой поэта, которая интерпретируется Каминским в рамках классических представлений. Поэт изображается как носитель божественного дара, приносящего его обладателю и страдания, и высшую радость.

* * *

Душа под градусом изныла
доить унылую строку,
пока июль идет на мыло
и млеет в собственном соку.
Пока, счастливо прижимаясь
к юнцу прыщавому, с трудом
идет грядущей жизни завязь
на консультацию в роддом.
А ты с утра, как «Ванька мокрый»,
свой юный заплаканный цвет,
готов измазать мрачной охрой
все здесь вокруг, мол, жизни нет.
Тебе-то жизни нет?! Тебе-то,
что добывал такой глагол,
за коим умники с Тибета
могли бы броситься в Тобол...
Жизнь не длинней, чем переправа
и пересыльной мглы барак.
Лишь умирая, жил ты, право,
по-человечьему, дурак.
Лишь что-то отрывая с кровью
от сердца гордого, ты мог
толпы мычащей поголовью
сказать о главном, видит Бог.
Душа, плачь скрипкой Страдивари,
виной мучительно давись.
Не умялась до жалкой твари,
не вымолишь у неба высь.
Тот, кто изрек: «Memento mori...» —
не ямб учтет и не хорей,
а сколько правды было в море
прозрачной горечи твоей.

Противопоставление творческой личности и толпы обуславливает и их взаимосвязь, в творчестве Каминского поэт – по-прежнему пророк (см. одноименное стихотворение), хоть и не востребованный современным миром. При этом размышления лирического субъекта о возможности для него

другой жизни выглядят как несбыточные мечты («Кого погубили слова...», «Как хотелось бы дышать – в девятнадцатом...»). Исключительность певца подразумевает его избранность для венца тернового, другой перспективы у него нет, да он бы и сам ее не принял.

Поэт-пророк – избранный, он органически связан с трансцендентным, с неземной правдой, представленной в вечном мире через красоту и неумолимые законы мироздания. Чудо красоты и ужас смерти – основные темы поэтической рефлексии, отраженной в «Пиршестве живых» (о значительности темы страха смерти в творчестве этого автора и глубококом своеобразном ее раскрытии – см. статью А.Д. Ахматова «Опыт борьбы “духа со страхом”»).

Как видно из перечисленных особенностей рассматриваемой книги, Каминский не боится писать о вечных темах и работать в русле классических для русской литературы смыслов, своеобразно их интерпретируя. Примечательно, что даже такие укоренившиеся в поэтической традиции образы, как крылья, птица, соловей, музыка, скрипка, присутствуют во многих стихотворениях книги и при этом нетривиально осмысляются.

В свете сказанного естественно предположить, что значительную роль в сборнике играет тема Родины – так и есть. Заканчивая статью о «Пиршестве живых», с удовольствием приведу пример довольно редкого явления – талантливей патриотической лирики без набивших оскомину народничания и политики:

* * *

Если дерево всякого нрав узнают по плодам,
то как родину мне понимать в современном формате?
Я ее ненавидеть бы должен. Но жизнь ведь отдам
за калитку скрипящую жалче, чем скрипка Амати.
Наверху — чур меня! — что за чуди расселись теперь?
Как отважилась править бескрайним варягов орава?!
Нет, с дремучими этими: Юрьевец, Вычегда, Тверь —
и суровые ангелы еле справляются, право.

Что за мода пошла на порок и в степи, и в тайге,
на пустую манеру молоть языком молодежаво?
Иль нужда с латинянами быть на короткой ноге
выше правды оплаченной кровью твоею, держава?
Чем со всеми быть в стае, уж лучше одной — против ста.
Ибо тем ничего не престало страшиться на свете,
кто, быть может, и жив лишь затем, чтоб стоять за Христа,
с сожалением глядя в глаза удивленной планете.

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО БЕЗДОРОЖЬЮ

Игорь Лазунин. Книга стихотворений. – СПб, 2013

Ставка на метафору, «густая» образность – наиболее узнаваемые черты творческой манеры Игоря Лазунина. Его взгляд не стереотипен, как у ряда авторов старшего поколения, и в то же время чужд оригинальничания, характерного для молодой поэзии. Представленные в книге стихотворения демонстрируют яркое многообразие ритмов, мотивов и тем, однако тексты объединяет общая стилистика, у автора есть узнаваемый поэтический голос.

* * *

Воздушный змей перегрызает леску,
Свободой неосознанно влеком;
И вот она с остроконечным треском
Ему дарует небо целиком.

И у него распутный ветер в штате.
Ему смешно, что он – папье - маше,
Пяток гвоздей, гнилой оконный штапик.
Восторг его толкает вверх взащей.

Он обернётся с невообразимых
Высот узреть, что в пыльном далеке
Ребёнок превращается в слезинку,
Бегущую по луговой щеке.

В художественном «бездорожье» Лазунина пейзажи и бытовые детали естественно перетекают в переживания и рефлексию лирического субъекта. Тревоги, страсти и ощущение неотвратимости смерти перемежаются с мгновениями радости, гармонии или медитативного покоя. Поэт, по-видимому, не пытается объяснить противоречивость собственной и окружающей жизни, его задача заключается в том, чтобы увидеть и передать действительность в ее живой эклектичности. Средством к этому и служит литературное творчество, тема которого является в книге одной из сквозных.

* * *

О том, как дрожали дожди,
Легко сочинилось бы в прозе.
Но как-то иначе в груди
Простуженный воздух елозит.

На голом пологом ветру
 Деревьев скрипучие тени
 У всех фонарей на виду
 Затеяли переплетенье.

Как боль от недавних рубцов,
 Так слякотный вечер несносен.
 Скучнее, чем поздний Рубцов,
 Над Питером поздняя осень.

Худую луну пятернёй
 К себе прижимаю не в грёзе,
 Как ту, у которой со мной
 Никак не получится в прозе.

Автор не старается привести мысли и опыт пережитого в четкую систему – сама сложность реальности, увиденной как тайна, как чудо лежит в основе концепции этого сборника. Тайна жизни страшна, но и прекрасна; все оценки происходящего на страницах книги субъективны, это неизменно взгляд изнутри.

ГОРДОСТЬ

Иду, как время, без оглядки.
 Такая боль тобой дана,
 Что расступаются дома
 И солнце – всмятку.

Себе твержу: – Прямей, не горбись.
 Ты прав. Ты сильный. Ты мужик...
 Иду к тебе, чтоб дальше жить.
 И к чёрту гордость.

Чудо жизни нельзя структурировать, любые попытки объяснить его были бы недостоверны, поэтому поэт и ведет своего читателя по живописному бездорожью. Идея книги удачно подкреплена названием, аннотацией, композицией текстов, иллюстрациями. В своей третьей книге стихотворений Игорь Лазунин достиг качественно нового уровня мастерства.

* * *

Я спроектирован по чертежам,
 Что лично спроектированы Богом.
 Когда ослабли гайки крепежа,
 Я стал ходить со временем не в ногу.

По мненью измерительных клещей,
 Подвержен перепадам напряженья.
 Противоречат логике вещей
 Моей души нелепые движенья.

Я сам себе Ерёма и Фома.
 Я – червь, я – царь, я, в общем, тот, который...
 ...Уже не помнит собственный формат
 И выход из конструкторской конторы.

Характерное для манеры Лазунина смелое использование метафоры сочетается с тщательно взвешенной композицией, выпуклость художественных деталей – с тонким лиризмом, густотой смысла и звука. Несмотря на сложный образный строй, речь воспринимается легко и естественно, этому способствует также чувство юмора и самоирония. Несмотря на присутствующие в книге темы тоски, человеческого одиночества и смерти («Явь», «В парадном, тяжело дыша...», «Тот самый я, что был теплее воска...»), «Путеводитель по бездорожью» вдохновляет, это очень жизнелюбивая и жизнелюбивая книга. Последнее обстоятельство делает творчество Лазунина еще ярче и оригинальнее в контексте современной литературы.

ПРОГУЛКА

Елена Иванова. Книга стихотворений. – СПб, 2013

Елена Иванова – поэт уникальный. Это молодой, но уже более 10 лет участвующий в литературном процессе (чтениях и конференциях, творческой и редакторской работе) автор. И только в 2013г. вышла в свет первая книга ее стихотворений. При этом дарование обратно пропорционально популярности – Иванова малоизвестна даже в узких литературных кругах, публикации ее творчества можно пересчитать по пальцам. Пишет она мало, но почти каждое ее стихотворение – маленький шедевр.

Снежной Фонтанки пуховый платок
 Вставлен в оконные рамы, как в пальца.
 Бабушка крестит крутой кипяток
 Мелким и быстрым движением пальцев.

Чашки огромной надтреснуто дно –
 Пережила остальные в сервизе,

Чтобы с хозяйкой своей заодно
В окна глядеть, как в немой телевизор.

Как видно из приведенного примера, для поэта характерна удивительная любовь к предмету, тонкое чувство времени и пространства и в то же время – медитативная скупость слога. Каждый образ органично вплетен в общий рисунок мысли, это и делает ее тексты (неизменно – малая форма) произведениями искусства. Некоторая отстраненность лирического субъекта от мира может показаться холодностью, но это не так.

Граница лета сумрачна, бледна –
 Гуашью нарисованная тень.
 Желая убаюкать, как детей,
Огромный длинный день склонился к нам.
 И солнце уронил из рукава,
 Которое испачкано в песке,
 Как яблоко. Мы спим, рука в руке,
Под яблоней. Сквозь нас растёт трава.

На примере творчества Елены особенно видно, что определенная дистанция между поэтом и его творением – обязательный компонент настоящей поэзии; только так возможно осмысление и действительное проникновение в изображаемый предмет. Даже любовная тема в книге решена по этому принципу – создание художественного мира строится на вдумчивом отражении действительности. Это и отличает лирику Ивановой от наводняющего информационное пространство полурефлексируемого творчества «актуальных поэтов», не идущих дальше выражения эмоций и игры смыслами.

Может быть, знаешь, а может, давно забыл –
Связь соприродна всем прочим связям на свете.
Если одна из них, будто детский секретик,
 В парке закопана, там, где растут дубы,
 То под корой, под узором её резьбы
 Тихо пульсирует что-то глубже эмоций,
Тонким протяжным союзом «и» остаётся,
 Даже когда А и Б упадут с трубы.

Приведенное стихотворение – нетривиальное философское решение темы любви, уникальное явление для женской лирики. Хочется подчеркнуть, что

поэзия эта, тем не менее, именно женская, нежность свозит в самой интонации, несмотря на очевидную сдержанность. Плавность и простота языка, отсутствие всякого вычура, аскетичность атмосферы книги, как это ни парадоксально, делают поэтическую индивидуальность Ивановой особенно яркой.

Характерно также, что внимание к миру и интроспекция в ее стихотворениях сочетаются с устремлением к трансцендентному.

Длится странная жизнь непрерывной попыткой
Оказаться не здесь.
Ты бежишь, как клубок. Кто-то тянет за нитку.
Размотаешься весь,
Изменяя маршрут на ухабах событий
И теряя объём.
Так клубок постепенно становится нитью,
Находившейся в нём.
Так себя разворачиваешь до основы.
По сигналу «отбой»
Ты, бегущее вдаль голосащее слово,
Снова станешь собой.

В данном случае поэзия – не игра и любование словами, а поиск единственного точного слова; не выдумывание, а взглядывание в мир. Для Ивановой не утверждение собственного «Я», а напряженный поиск подлинного составляют духовную основу поэзии. В связи с этим впору вспомнить знаменитую фразу К.С. Станиславского о любви к себе в искусстве и любви к искусству в себе. Конечно, не все люди в равной мере к этому склонны, однако хочется пожелать современным авторам быть скромнее в области творческого самоутверждения. Результат не заставит себя ждать.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Женская инициация	4
Ставрогин и его двойники	16
Трагический конфликт в поэзии Бориса Корнилова	27

КРИТИКА

Современный литературный процесс	36
Наше время	42
Эра Эроса	47
Линии	50
Пиршество живых	52
Путеводитель по бездорожью	56
Прогулка	58

УДК 821

ББК 84 (2Рос=Рус)1-6

К 84

Круглов Р.

К 84 «Грани». Сборник статей. – СПб.: АПИ, 2013. – 60 с.

ISBN 978-5-94158-174-0

В авторской редакции.

Книга петербургского литератора Романа Круглова «Грани» освещает отдельные стороны литературного процесса, выявляя их проблемные аспекты. Сборник включает в себя два раздела: литературоведение и критика. Первый объединяет статьи широкого тематического диапазона (от фольклора до советской поэзии). Раздел критики посвящен современной русскоязычной поэзии в целом, а также отдельным поэтическим изданиям начала XXI века.

© Роман Круглов, тексты, 2013

© Юлия Савко, вёрстка и оформление обложки, 2013.

© Издательство «АПИ», 2013

Издание выпущено при поддержке Комитета по социальной политике Правительства Санкт-Петербурга. Председатель – А.Н. Ржаненков.

Издательская программа членов Союза писателей России – «АПИ».
Лицензия на издательскую деятельность: ИД-№02293 от 11.07.2000 г.

190103, Санкт-Петербург, а/я 134.

Подписано в печать 15.10. 2013. Формат 60X84/16.

Бумага офсетная «Светокопи». Печать офсетная.

Гарнитура «Roboto». Печ. л. 3,5 Тираж 500 экз. Заказ

Отпечатано в типографии ООО «Контраст»

Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны д.38

Телефон/факс: (812) 677-31-19