Глава 3

ЖАНРОВОЕ СОЗНАНИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРИОДА НОВОЙ РУБЕЖНОСТИ

3.1. Региональный литературно-художественный журнал: социокультурная позиция и жанровая функциональность (по материалам журнала «Урал» начала XXI в.)

(Е.В. Гарник, Т.А. Снигирева)

Российский «толстый» журнал как феноменальное явление национальной литературной и общественной жизни (всеми исследователями всех классических журналов такого типа от «Современника» Н. Некрасова до «Нового мира» А. Твардовского подчеркивается отсутствие аналога его в западноевропейской и американской культурах), чтобы быть таковым, должен обладать константным набором сущностных черт. Во-первых, «толстый» журнал в России есть собиратель, организатор нового литературного поколения. Во-вторых, он должен иметь свое направление. В-третьих, должен точно соответствовать своей двусоставной структуре: он и литературно-художественный, и общественно-публицистический. В-четвертых, главным героем российского «толстого журнала» является читатель. Еще Белинский во время появления пушкинского «Современника» воскликнул: «У нас есть публика!», есть читающая Россия, для которой и создается журнал. В-пятых, литературная критика – «душа журнала», и на журнальную критику возложен ряд важнейших задач: целенаправленное воспитание вкуса читателя, совершенствование (корректировка) письма «своего автора», наконец, по самому своему основному назначению критика призвана анализировать и тем самым направлять, формировать современный ей литературный процесс.

Наконец, и в этом видится еще одна, чрезвычайная, черта такого культурного феномена, как «толстый» журнал: он создается единомышленниками и для единомышленников. Система *главный редактор – редакционный коллектив – «свои» авторы – «свой» читатель* – та выверенная система, которая во многом обусловливала особую смысловую структуру и роль «толстого» журнала в России эпохи логоцентризма, времени безусловного преобладания вербального вида искусств над визуальными.

Ситуация резко изменилась в эпоху новой рубежности, на грани XX и XXI вв., которая по-прежнему характеризуется как кризисная, и одним из сигналов «духовной ямы» называют

гибель «толстого» журнала как феномена русской культуры. Характерно название дискуссий, посвященных этой проблеме и проведенных на страницах «Дружбы народов»: «Продуктовый набор или осколок вытесняемой культуры?» *[Дружба народов 2005, № 1: 167–200]*, «Литературные журналы – реальность и перспективы» *[Там же 2007, № 4: 184–209]*. Их участники, разделившись на две неравные группы (пессимисты с безусловностью преобладают), среди причин гибели (назовем спокойнее – изменения) российского литературного журнала называют разрушение тех его параметров, которые были обозначены выше: «Кризис журналов – в отказе от критики… без критики журнал перестал влиять на литературную ситуацию в целом. Журнал выпал из современного литературного процесса» (В. Бондаренко); «Кризис – в отношениях с читателями» (Е. Иваницкая); «Толстые журналы – зеркало общей сыпи» (В. Курбатов); «Толстые журналы стали чем-то специальным, а не общечеловеческим» (А. Воскресенский).

Заслуживают внимания профессиональные прогнозы возможных судеб «толстых» журналов. Так, Б. Дубин, социолог литературы, считает, что «литература перестала быть центром интеллектуальной жизни», но это отнюдь не кризис, а просто другая форма ее существования. Сегодня нет единой литературы, «литератур стало несколько (глянцевая, как и сетевая, серийно-массовая и т. д. – одни из них); расслоились прежние читатели (многие отпали – устали, состарились, обеднели, отстранены на периферию)» *[Дубин 2005: 181]*. Отсюда и другой формат существования российского журнала: «литературные приложения», «региональные издания», «малые обозрения», «дешевые тонкие журналы», «летучие издания», «ведомственные журналы» и т. д.

Характерно, что в аннотируемых дискуссиях «Урал» назывался неоднократно как единственный региональный журнал в контексте столичных общероссийских, и это является косвенным подтверждением того, что он сумел удержаться «на плаву», в какой-то мере сохранил свой статус «толстого» журнала, а не «продуктового набора», т. е. сборника разрозненных, собранных по «альманачному» принципу текстов.

Региональный журнал обладает тем же типологическим набором черт, как и любой столичный «толстый» журнал. Но в основе его лежит отражение литературной ситуации региона, а также – при накапливании и концентрации литературных сил вокруг издания – формирование литературного процесса. В значительной степени специфику регионального «толстого» журнала определяет как литературная ситуация конкретного региона, так и тенденции общероссийского литературного процесса. Современная рубежность диктует региональному журналу свои

правила, заставляя его менять направление, которое все же в любых условиях, повторим, определяется системой «редактор – редколлегия – писатель – читатель».

Внешний сюжет, определяющий позицию журнала, явлен в открытых формах представления: слово редактора, слово (коллективное, деперсонифицированное) редколлегии, авторское слово одного из членов редакции, состав и характер рубрикации, разовые акции журнала.

Главный редактор «Урала» Николай Коляда, писатель, с именем которого впрямую соотносят состояние современной российской драматургии, режиссер, актер и художественный руководитель собственного «Коляда-театра», нечасто публикует свои произведения на страницах журнала. За все время его редакторства (с 1999 г.) вышло не более десяти публикаций, подписанных его именем, иногда с указанием поста, занимаемого в журнале. Характерно, что среди этих «выходов» главного редактора на страницы «своего» журнала лишь одна пьеса. Чаще это прозаические тексты: очерки «На Сахалин» (№ 7, 2000), «Чтобы помнили» (№ 4, 2007) или рецензии (например, «Сила в правде» в № 12, 2007). Таким образом, Н. Коляда позиционирует себя больше в качестве руководителя / режиссера журнала, нежели его автора. Прямое слово главного редактора, обращенное к читателю, предваряет, как правило, «тематические» и «специальные» номера, которые по определению требуют разъяснений со стороны редакции.

Очевидна необходимость такого слова в юбилейном номере «Урала»: «Журналу “Урал” – 50 лет». Риторика «слова редактора» – сколок позиции и направления журнала. Тон Н. Коляды доверителен, интимен, выдержан в стилистике разговора, напоминая тональность не классики этого жанра (серьезное достоинство «По случаю юбилея А. Твардовского»), но, скорее, обращения журнала «Юность» «оттепельных» времен к своему читателю: «Вот и в этом номере есть публикации совсем “стариков” и есть совсем “желторотая” молодежь <…>. Я родился и воспитывался в советское время, когда главным принципом было: “Молодым – везде у нас дорога, старикам – всегда у нас почет”. Пытаюсь всю жизнь придерживаться этого правила, потому что, в сущности, оно ведь замечательное – согласитесь» *[Коляда 2008: 3]*.

«Молодежный» (т. е. номер журнала, посвященный дебютным авторам, с надеждой на открытие новых талантливых имен и предоставлением начинающим возможности публикации на страницах серьезного журнала) специальный выпуск 2005 г. (№ 9) открывается статьей Н. Коляды с броским и двусмысленным названием «Колбаса молодежная». Статья – своеобразное

«подведение итогов»: спустя шесть лет с момента, когда Коляда стал главным редактором журнала, это уже второй «молодежный» номер, что обнаруживает стратегическую линию журнала: ставка на молодых. И заголовок, и эпиграф, и постановка вопроса в первом абзаце: «И вообще, есть ли какой-то смысл в том, что где-то в провинции раз в месяц выходит толстый (265 страниц!) литературный журнал?» *[Коляда 2005: 3]*, и дальнейший стиль изложения – все это направлено на эмоционально-психологическое сокращение дистанции между журналом и его читателем.

Кроме «сольного» голоса редактора, на страницах журнала появляются выступления, подписанные как кем-то из литературных сотрудников журнала, так и редколлегией. Всякий раз – это особенный случай, требующий комментария: тематический, необычно сформированный номер журнала, новая рубрика, юбилей и т. д. С точки зрения содержания, это всегда объяснение-комментарий. Но стиль и отношение к адресату (чаще – устанавливание отношения с адресатом) могут меняться и от номера к номеру, и от повода к поводу. Так, номер, посвященный немецкой литературе (№ 7, 2000), предваряется обращенным к читателям словом редакции. Это краткий, интонационно спокойный, информативный текст, поддерживающий дружеский тон со «своим» читателем: «В этом номере нам хотелось рассказать о взаимопроникновении, взаимообогащении культур разных народов, поведать нашим читателям чуть побольше о сегодняшней культуре немецкоязычных стран».

Иначе воспринимается статья «Дорогие читатели!», открывающая специальный номер «Урала» (№ 4, 2007), посвященный андеграундному искусству конца 1980-х. Смешивая клише того времени и современные растиражированные формулировки, автор статьи добивается эффекта абсурдного по форме сообщения при довольно очевидном содержании: «Человек Логический (вывернуто-негативный мозгополушарный антипод художника), подумав, сказал: “Бога нет”, но оказалось, что есть не только Бог, но есть также и Нет. И оно, это “Нет”, в критических фазах гиперциклов порождает турбулентность, так что появляется Нечто. Художник-то и есть реинкарнация этого “Нечто”. Сначала турбулентность, потом – бумага, холст, тушь, масло, багет, мольберт, кубисты, модернисты, постмодернисты, искусствоведы». Таким образом, с первой же страницы читатель вовлекается в «игру в 1987 год», которая будет вестись на площадке журнального текста и с героями журнала (художники и другие культурные деятели конца 80-х), и с читателем. Продолжает эту игру опубликованный на следующей странице после слова редакции словарь «Терминариум»: «установление правил», заявленное в преамбуле, ведет к «договору» с читателями о терминологии.

Активно используется в журнале тактика выступлений сотрудников с собственными комментариями. Так, Сергей Беляков, один из ведущих критиков «Урала», открывая рубрику «Господин Бестселлер», аргументированно обозначает причины появления и идею новой рубрики. А «молодежные» и «альтернативные» номера уже традиционно предваряют статьи Андрея Ильенкова, который задает «первую ноту» для читателя ежегодного необычного номера, рассуждая то о скоротечности времени («Вспоминая 99й», № 9, 2005), то о пространстве понятия «молодежная литература» (№ 9, 2006), то о «принципе вселенской гармонии» (№ 9, 2007). Степень личного присутствия в таких текстах всегда (за редким исключением) нескрываема и максимально высока.

Не менее очевидным, нежели «слово редактора» и «слово редколлегии», проявлением журнальной стратегии являются тип и характер номинации разделов журнальной книжки. Рубрикатор – основа единства журнала на всем протяжении его существования и в то же время его структурирующее начало. Разделы прозы и поэзии, критики и публицистики содержит любой «толстый» журнал, и «Урал» здесь не исключение. Однако своеобычность журнала являет себя, во-первых, в существовании нетрадиционных, или так называемых «плавающих», рубрик и, во-вторых, в структурировании и оформлении не ординарных, а специальных выпусков.

Список временных рубрик, часть которых появляется и исчезает, а некоторые возвращаются в журнал спустя время, достаточно велик: «Последний киносеанс», «Портрет», «Тени забытых предков», «Мемуарчики», «Былое и думы», «Три толстяка», «О, дивный книжный мир!», «Складчина» (появляющаяся / исчезающая рубрика в отделе поэзии) и т. д. Здесь журнал очень мобилен. Если редколлегия чувствует, что произведение, подготовленное к публикации, нельзя включить ни в одну из существующих рубрик, создается еще одна. Характерен пример с введением рубрики «Евразия», в рамках которой в нескольких номерах публиковались отобранные к участию в драматургическом фестивале пьесы, тогда как публикуемые в течение года драмы шли в рубрику «Проза и поэзия». Редакция внимательно следит за тем, чтобы «вести» читателя по страницам журнала: если появляется новая постоянная (с той или иной регулярностью) рубрика, ее всегда предваряет слово редакции или ответственного за нее литературного сотрудника, специальные номера также всегда открываются словом редколлегии или редактора.

Практика формирования специальной или тематической журнальной книжки стала тотально распространенной среди «толстых» российских журналов в последние десять-пятнадцать лет. Раньше это было исключительным случаем, целостность номера создавалась благодаря внутреннему и постоянному единству направления, которое и определяло лицо того или иного журнала, будь то, скажем, «Новый мир» или «Октябрь», «Юность» или «Молодая гвардия». Постоянное нарушение привычного содержательного формата связано, видимо, с необходимостью разнообразить приемы привлечения современного читательского внимания. Все специальные выпуски «Урала» можно объединить в несколько групп: «молодежные», «экологические», «национальные» (в 2000-е гг. вышло 5 номеров, посвященных литературе и культуре отдельной нации: немецкой (№ 7, 2000), американской (№ 6, 2001), французской (№ 6, 2002), нидерландской (№ 9, 2002) и еврейской (№ 11, 2004)) – и номера, приуроченные к значительному событию или юбилейной дате. Выход некоторых специальных номеров (например «молодежных» и «экологических») стал ежегодным периодическим событием, а формирование номера, посвященного определенной дате, является разовым проектом (например, № 11 за 2002 г. приурочен к 150-летию со дня рождения Д.Н. Мамина-Сибиряка; № 5 за 2004 г. посвящен 80-летию и памяти В.П. Астафьева).

История тематических выпусков «Урала» под редакторством Н. Коляды началась с «молодежного» номера (№ 9, 1999), который должен был продолжить идею, впервые реализованную еще в 1988 г., когда был издан знаменитый экспериментальный номер (№ 1, 1988), необычный во всем: от способа расположения материала до характера соотношения вербального и визуального рядов и, конечно, до самих отобранных к публикации текстов, к которым применимо определение В. Курицына: «уральская литература новой волны». В конце 1980-х этот опыт оказался очень удачен: о публикациях номера много говорили и писали.

Чувствуя необходимость появления на страницах журнала новых литературных сил, редколлегия выработала решение возобновить выход подобных выпусков. Обращаясь к читателям экспериментального номера 1988 г., В. Лукьянин, главный редактор журнала того времени, писал: «Произведения этого номера необычны, прежде всего, своей образной сутью, формой выражения художественных идей, способом превращения жизненных впечатлений в “вещество” искусства…» – и отмечал, что «наряду с дебютантами в номере выступают писатели, уже завоевавшие определенную известность и авторитет своими прежними публикациями» *[Лукьянин 1988: 1–2]*. Этот принцип наследуют и «молодежные» номера рубежа веков. В журнале 1999 г.

редколлегия выносит на обложку подзаголовок «Молодежный. Новая литература», закрепляя именно такую номинацию за последующими номерами подобного рода.

Благодаря экспериментальным номерам, в которых произведения, не вписывающиеся в «обычный» номер, образуют собственный текст, «Урал» с бóльшим успехом выполняет поисковую функцию «толстого» литературно-художественного журнала – «открытие» новых авторов для читателей. Некоторые из них имеют публикации только в молодежных номерах «Урала». Любопытно, что в некоторых случаях журнал дистанцируется от своего автора. Например, предвидя споры и осуждения со стороны читателей по поводу публикации романа «Черная бабочка» Д. Шкарина, редакция посчитала нужным не только дать редакционный комментарий, но и напечатать произведение мелким шрифтом. Одновременно в авторский состав номеров «новой литературы» входят и писатели «с именем». Например, рассказы А. Верникова были опубликованы в первом экспериментальном номере за 1988 г., после чего его произведения стали активно публиковаться в столичных журналах, выходить книгами, однако его текст синтетического жанра о том, «чем похожи птицы и люди», вошел и в молодежный выпуск 2006 г.

Журнал «общается» с читателем не только посредством слова. Существует и визуальный код, считываемый при первом же взгляде на издание. Изображения всегда сопровождаются текстовыми комментариями, что создает так называемый креолизованный текст. В традиции «толстых» журналов заложено отсутствие иллюстраций и строгий дизайн (хотя в истории журналистики встречаются и значительные исключения). В этом отношении «Урал» отходит от общепринятого, причем в некоторых проявлениях – весьма радикально. Во-первых, изображение появляется на обложке журнала, и это изображение может обыгрываться: на обложке «молодежного» номера вместо яркой стрелки, нарисованной поверх земного шара, изображена протыкающая его вилка. Во-вторых, в каждом специальном выпуске тексты сопровождаются иллюстрациями: наиболее характерный пример, безусловно, – альтернативные номера, максимально чуждые академизму. В первую очередь это номер журнала «Сурикова, 31. Вспоминая 87-й», посвященный главным образом андеграундным художникам, а также литераторам эпохи «позднего застоя» (№ 4, 2007).

Анализ внешней стратегии «Урала» позволяет сделать предварительный вывод о том, что журнал в нынешнем его виде и составе делает ставку на непринужденный, неформальный, неофициальный, неакадемичный стиль общения, и это в какой-то мере делает его не просто региональным, но журналом,

ориентированным на новую литературу, на поколение литераторов, делающих ее. Порой современный «Урал» стоит вплотную к той грани, когда его формат близок к формату молодежного журнала, правда, в том понимании, которое вкладывают в него главный редактор и редколлегия: «Этот номер мы называем “альтернативным”. Среди его участников – и действительно очень молодые люди, и давно прославленные уральские писатели, некоторые из которых частично даже подзабыты литературной тусовкой – возможно, из-за того, что они теперь более увлечены собственно литературой, чем собственным пиаром. Главное, что объединяет авторов, – попытки искать новые возможные векторы развития литературы» *[Ильенков 2006: 4]*.

Род занятий (драматург, актер, режиссер) и творческое поведение (личность театральная) главного редактора добавляют еще один штрих к облику журнала: склонность к игровым взаимоотношениям с читателем и авторами, эффектность жестов. Например, таковы юбилейные (к 50-летию журнала) «соревновательные» публикации авторов разных поколений под общей шапкой «Век минувший – Век нынешний», в которых могут «сталкиваться» Кс. Некрасова и Евг. Изварина, Б. Марьев и В. Месяц. Во многом специфичному художественному образу мышления Коляды журнал «Урал» обязан и более частыми публикациями драматургических произведений на своих страницах (что редкость для «толстых» журналов: этот род литературы отдается на откуп специализированным изданиям), и явному стремлению оставаться в постоянном непосредственном диалоге с читателем, а также современной литературой и, шире, культурой.

Официальным магистральным направлением и провозглашаемым лозунгом журнала является традиционный для изданий такого типа девиз: печатать лучшее из уральской литературы. Поскольку Коляда занял пост главного редактора в непростой (очередной непростой) для журнала момент, ему пришлось выбирать дальнейшую тактику работы с авторами очень быстро. Как правило, в таких ситуациях может быть два выхода: публиковать надежных и проверенных авторов, которые уже имели успех у читателей, или работать с «молодыми» авторами, помогая новым лицам в литературе донести свои произведения до читателя. Редколлегия журнала во главе с главным редактором совмещает оба тактических варианта: наряду с публикацией произведений тех авторов, которые печатались и в предыдущие десятилетия, интенсивно публикуются тексты «молодых» писателей.

Такими открытиями «Урала» стали К. Костенко, Д. Шкарин, А. Матвеева, А. Ильенков, Д. Бавильский, Б. Телков, А. Кирьянова, Д. Симонова, Е. Пинаев, драматурги «школы Н. Коляды».

Некоторые из этих писателей уже имеют собственные книги, но их творческая судьба неразрывно связана с «Уралом», они составляют новую уральскую литературу. Однако появление множества новых лиц не нарушило преемственности традиций «Урала»: продолжают публиковаться и те писатели, которых «открывал» «Урал» периода редакторства В. Лукьянина: А. Чуманов, А. Новиков, М. Немченко, А. Титов, И. Давыдов, В. Блинов, М. Никулина, Н. Горланова и В. Букур, Л. Усыскин, А. Матвеев.

Чрезвычайно симптоматичен в этом смысле круг авторов, к которому обратился журнал при проведении анкеты о судьбе «толстых» журналов в России в XXI в., – анкеты, приуроченной к 45-летнему юбилею журнала («Урал» 2003, № 1, 2). Это писатели и критики, пришедшие в «Урал» еще в «оттепельные» времена, в 1960-е и 1970-е гг.: Н. Никонов, М. Никулина, Ф. Вибе, Г. Дробиз, Н. Лейдерман, В. Лукьянин, Л. Быков. Но также это и те, кто пришел в журнал на рубеже XX и XXI вв.: Евг. Изварина, А. Матвеева, Ан. Новиков. Не менее важно и то, что на вопрос журнала, на страницах которого все названные писатели и критики обрели свое литературное имя, – «Как вы думаете, продолжится ли в России век «толстых» литературных журналов, или в ближайшем будущем их роль и значение будут и дальше ослабевать?» – ответ был скорее «нет», чем «да». В размышлениях литераторов провинции нет категоричности, характерной для столичного журнала, есть ощущение необходимости журнала для поддержания литературной атмосферы, для существования некоего энергетического духовного центра, что М. Никулина формульно определила следующим образом: «Выживут ли наши “толстые” журналы или вымрут, зависит только от того, останемся ли мы сами собой или, поддавшись массированной (в том числе и газетно-журнальной) обработке, счастливо согласимся с тем, что наша самобытность и самостоятельность нам не интересна и не выгодна» *[Никулина 2003: 5]*.

О. Славникова еще категоричнее в определении роли современного регионального журнала: «Между тем “Урал” в каком-то смысле более важен, чем “Новый мир”. Существование столичных “толстяков” под вопросом: их авторы бесперебойно издаются книгами, и журнальный носитель текстов теряет значение. В регионах ситуация иная. Задача регионального литературного журнала – не конкурировать с “Иностранкой” или “Амфорой”, прекрасно издающими переводную литературу, но сохранять региональный литературный процесс. Иными словами, печатать местных уральских авторов и значит быть непровинциальным — быть самим собой» *[Славникова 2005]*.

Внутренний сюжет реализации социокультурной позиции журнала являет себя, кроме выбора «своих» авторов, и в опреде-

ленных жанрово-родовых предпочтениях. Жанровый реестр журнальной книги, жанровая наполненность традиционных разделов «проза», «поэзия», «публицистика» и т. д., появление поисковых рубрик, предполагающих использование специфических жанровых образований, существование системы доминантных жанров и фоновых, периферийных – все это также становится и знаком состояния литературного процесса региона, и знаком определенной политики редакции.

ДРАМАТУРГИЯ. Для «Урала» начала XXI в. характерно особое внимание к драматургии, что «толстым» журналам в принципе не свойственно. «Урал» – едва ли не единственный российский «толстый» журнал, активно публикующий драматургические произведения. Это одна из самых выразительных черт журнала, придающая ему индивидуальность, и одно из явных проявлений личности главного редактора (в быту именующего себя «солнцем русской драматургии») в формировании художественной тактики журнала. Содержание драматургического блока журнала составляют пьесы учеников Н. Коляды: В. Сигарева, О. Богаева, А. Архипова, К. Костенко, З. Деминой и П. Казанцева. Кроме того, поскольку «Урал» стал одним из соучредителей драматургического конкурса «Евразия», а также фестиваля современной драматургии «Коляда-Plays», в первой половине года (перед конкурсом) на его страницах в нескольких номерах публикуются произведения, присланные на конкурс. Очевидно, что в первую очередь драматургию журнала «Урал» и всю «уральскую драматургическую школу» характеризует творчество главного редактора Н.В. Коляды, несмотря на то что в журнале за все время его редакторства была опубликована лишь одна его пьеса – «Старая зайчиха» (№ 8, 2006). Главные герои этой пьесы, двое артистов преклонных лет из провинциального театра, сыгравшие на своем веку множество второстепенных ролей, «звезды массовки», оказываются наедине спустя много лет после расставания. Эти персонажи, Он и Она, одинокие, непонятые, несчастные, непризнанные, боящиеся своей старости и ненужности, в первый и последний раз в жизни проходят катарсическое очищение через понимание своих истинных желаний и места в жизни, через собственное личностное, социальное и профессиональное унижение. Люди, не завоевавшие значительного общественного статуса, опускающиеся на социальное и духовное дно жизни, типичны для пьес Н. Коляды и всей драматургии «новой волны». Таков конфликт и таковы герои пьес его учеников, например, опубликованных в «Урале» произведений Златы Деминой («Бог любит»), Олега Богаева («Тридцать три счастья»), Вадима Леванова («Святая блаженная Ксения Петербургская в житии (Пьеса в клеймах)»), Василия Сигарева («Пластилин»).

Общие черты драматургической школы проявляют себя и в нарочитой установке на игровое начало, открытой условности обстоятельств, в которых оказываются герои, при полной реальности человеческих чувств и реакций. В пьесе Ольги Паутовой «Берлинские кролики» (№ 2, 2003) главным героям присвоены имена Джон и Таня, которые напрямую ассоциируются с Евгением и Татьяной. «Русскость души» Тани в этой пьесе автор делает утрированно очевидной путем географической дистанции: Джон живет в Канаде и не говорит по-русски. Большая часть действия происходит в пространстве самого языка, который разбирается на конструкции, характерные и не характерные для русского языка, имея в виду непереводимость иронического слова. Пьеса состоит из нескольких небольших диалогов Джона и Тани, в которых Джон всякий раз как будто силится понять ее «русскую душу», но не может этого сделать, поскольку его американская модель поведения совсем иная. Эти герои не опущены на социальное дно, здесь нет четких, обрисованных автором декораций и обстоятельств действия, есть просто беседы двух не понимающих друг друга людей. В значительной степени пьеса Паутовой приближается к стремительно развивающемуся на волне успеха «новой драмы» жанру «пьесы для чтения».

Драматургия журнала «Урал» не только соотносима с общероссийской, не только встраивается в нее, но и в чем-то определяет ее стратегии. Однако трудно оценить реальное влияние на общую ситуацию публикаций пьес именно в «Урале», хотя неоспоримым фактом является то, что наиболее успешные пьесы были в свое время опубликованы именно здесь: «Марьино поле» О. Богаева, «Пластилин» В. Сигарева, «Клаустрофобия» К. Костенко и др. Но в данном случае становится наиболее очевидной все еще работающая инерция: популярность приходит к автору главным образом через столичную публикацию.

ПРОЗА. Основная трудность, возникающая при рассмотрении прозы журнала, состоит в том, что ее сложно охарактеризовать «в целом», поскольку в нынешнем «Урале» возможна публикация в одном номере таких полюсных и мировоззренчески, и художественно авторов, как А. Чуманов и Ю. Кокошко. Журнал предоставляет свои страницы авторам разных направлений и школ: от социально-психологического реализма до постмодернизма.

Еще одной особенностью прозы «Урала» последних лет можно назвать дефицит крупной прозаической формы. В течение 2007 г. было опубликовано два романа – «Лето любви и смерти» А. Аде в двух номерах и «Страсти по Икару» В. Турунтаева в одном. В 2006 г. – вновь два романа, один из которых – роман воспоминаний «Похвальное слово Бахусу, или Верстовые

столбы бродячего живописца» Е. Пинаева (четвертая книга). Немного увереннее крупная форма появлялась в 2004–2005 гг. – до четырех романов в год.

В этом региональная литературная ситуация соответствует общероссийской: крупная форма на рубеже веков вновь претерпевает кризисные изменения (исключение составляет массовая литература). Ни один из упомянутых и не упомянутых романов (кроме романа «Небеса» Анны Матвеевой, опубликованного отдельной книгой) не стал знаковой публикацией журнала на тот или иной период.

В обрисовке прозы ограничимся анализом тех жанров, в рамках которых особенно отчетливо проявляет себя региональная специфика журнала. Это повесть, основанная на мифопоэтике края, краеведческий очерк различных модификаций и мемуарная проза. В свое время к одному из авторов журнала, А. Матвеевой, успех пришел благодаря публикации повести «Перевал Дятлова», в основе которой лежит широко известная, быстро ставшая легендой Урала история таинственного исчезновения группы студентов-туристов, «дятловцев». С момента событий прошло более 20 лет, но поскольку загадка осталась неразгаданной, она породила не только множество разговоров и домыслов, но и стала сюжетообразующей еще для одного прозаического произведения: «Охота Сорни-Най» А. Кирьяновой. Художественному мышлению Анны Кирьяновой свойствен мистицизм, через который персонажи ее произведения прикасаются к непостижимому космосу человеческого бытия. Не случайно публикация предваряется комментарием «От редакции», который предупреждает читателя: «Реальные студенты-дятловцы также не являются прототипами героев романа. Один из персонажей только потому стал однофамильцем Игоря Дятлова, что за прошедшие полвека эта история успела превратиться в настоящий уральский миф. Теперь, как любая мифология, она подлежит не только научному изучению, но и эстетическому переосмыслению» *[№ 6, 2005: 6]*.

С особой интенсивностью и художественной оправданностью региональная специфика осуществляет себя в жанре очерка. Краеведческими задачами обусловлен массив этнографических публикаций об Урале и его природных богатствах, экономических, социальных и политических возможностях.

Специфичным жанровым явлением для «Урала» стал «экологический очерк», который фактически получил статус самостоятельного жанра и образует выделяемый самой редакцией сверхтекст, поскольку в подшивке журнала есть специальные номера с подзаголовком «Природа и человек: возможно ли равновесие?». Очерк на экологическую тематику обнаруживает геопоэтическую доминанту. Во-первых, с точки зрения геопоэтики всякая литература зависит от пространства, топонимо-географической данности: наблюдаются взаимодействие и единство ландшафта (гео-) и литературной формы (поэтика), концептуализации территории, определения набора ключевых черт края и развития их художественных возможностей в литературе. Отсюда рождается некий художественный образ географического пространства как единого целого *[см.: Абашев 2006: 17–30]*.

В этом отношении журнал развивает тезис «Урал – опорный край державы», причем во всех смыслах: от идеи выражения лучшего в современной литературе до призыва беречь то, что на Урале развивалось веками (промыслы, природное богатство, культурное наследие). Можно утверждать, что многократное обращение к теме природоохранной необходимости породило закономерное образование соответствующих ежегодных спецвыпусков.

Первый специальный выпуск журнала «Урал» с подзаголовком «Природа и человек: возможно ли равновесие?» и одноименной рубрикой, занимающей центральное место в этом выпуске, вышел в 2004 г. (№ 8). В этом же номере опубликован отчет о Круглом столе в екатеринбургском Доме ученых, название которого и было позаимствовано для ежегодных специальных номеров. Основу этих номеров составляют экологические очерки, сохраняющие все жанровые черты неспециализированного очерка, но применительно к конкретной тематике: экологическому состоянию уральской природы и всей России.

Двуединая природа очерка – сплав документального и художественного – очевидна и в очерке одного из постоянных авторов журнала Сергея Парфенова «Живая вода. Потекут ли уральские и сибирские реки вспять?». Центральная тема задана в подзаголовке – автор анализирует и оценивает «природоустроительные» идеи государственной значимости. Композиционное и логическое развитие очерка строится на последовательном анализе конкретных примеров и выходе к выводам обобщающего характера. При этом вступление к документальному, по сути, очерку вполне художественное. Оно обнажает субъективное переживание героя, обретающее статус некоего микросюжета: «Так вот, исследуя однажды речку своего детства, я заприметил в густом ивняке, обступившем июльское мелководье, дивный и заманчивый омуток… Мигом охватил рыбацкий азарт, аж засосало под ложечкой…» *[Парфенов 2004: 68]*. В этом очерке исследовательское начало, требующее объективности, соединяется с глубоко индивидуальным, что находит отражение и в отборе фактов из области экологии, и в стилистике, в которой выдержано произведение.

Специальных «экологических» выпусков за время редакторства Н.В. Коляды пока вышло четыре. Каждый раз подзаголовок специального номера вынесен на обложку журнала, а само название журнала окрашивается в зеленый цвет. Оказываясь в окружении художественных произведений, экологические очерки начинают функционировать иначе, приобретают большую «литературность». Хотя, возможно, эти связи сугубо окказиональны и случайны. Поэтому в большинстве случаев в каждой отдельной книжке журнала, которую читатель воспринимает как цельный текст, «экологический блок» представляет собой своеобразный «журнал в журнале», который состоит в системных связях с книгой.

Внутри экологических очерков существует множество индивидуальных жанровых вариаций. Например, очерки О. Капорейки (инициатора экологических выпусков журнала) наследуют, скорее, традицию «Записок охотника» Тургенева. Такая ассоциация возникает в первую очередь из-за жанровых особенностей очерка. Очерк «Гончак, сын Флейты и Фагота» (№ 8, 2007) представляет собой образец художественной публицистики с простроенной фабулой и попыткой выписать характеры. С лирическим рассказом можно сравнить и очерк О. Капорейки «Птицы вы мои, тетерева!» (№ 8, 2006): «Ждешь, когда я наконец-то вспомню о тетеревах? Да, о них есть что рассказать. Тем более что я не только множество раз слышал их азартную игру, но и наблюдал за их ристалищами много весен в самой близи. Что говорить, без этих птиц лес не лес, да и весна не весна, это уж точно!» *[Капорейко 2006: 87]*. С первых же строк задается тон интимного диалога автора и читателя. Здесь совсем нет явной публицистической тенденциозности, но она тем очевиднее, чем больше намеренно скрыта. За лирическим любованием природой проступает сожаление о том, как стремительно исчезают птицы из леса.

Три первых специальных выпуска «Урала» состояли только из экологических очерков, представляя собой в большей степени специальную рубрику. В четвертом выпуске в эту рубрику уже включены поэтические произведения, что, во-первых, придает рубрике значение «журнала в журнале», во-вторых, контекстуально задает иную парадигму прочтения очерков – в русле традиционной для русской литературы концептуализации природы и, в-третьих, напрямую связывает тематику очерков с новой волной актуализации «экологической проблематики» в современной литературе. Так, в № 8 за 2007 г. опубликованы стихотворения Н. Мережникова соответствующей тематики и отрывок из поэмы Н. Буйносовой «Вода живая».

Как уже говорилось, начальной точкой систематических публикаций на эту тему на страницах «Урала» послужил Круглый стол. В. Лукьянин (главный редактор журнала в 1980-1990-е гг.) обработал материалы Круглого стола для опубликования их в журнале. Материал предваряет эпиграф (афористичная фраза Эрнста Фейхтерслебена), который может обобщить весь массив публикаций журнала под заголовком «Природа и человек»: «Весь секрет продления жизни состоит в том, чтобы не укорачивать ее» *[Лукьянин 2004: 84]*. Действительно, таков пафос всех без исключения экологических очерков журнала «Урал»: «Время стихийного и бесшабашного отношения к окружающей природной среде, в том числе к ее важнейшему объекту – животному миру, все-таки должно пройти. Природопользование должно осуществляться строго на научной основе и с учетом международного опыта» *[Воронин 2006: 98]*.

Существует два способа создания эмоционального напряжения в таких тематических очерках. Во-первых, это может быть сам отбор фактов, который с помощью фоновых знаний создаст сильный эмоциональный диссонанс: авторы фактически подписывают смертный приговор человечеству. Во-вторых, собственно авторская публицистическая риторика, которая направлена на то, чтобы вызвать эмоциональную реакцию на прочитанное. Здесь и множество риторических вопросов, и обращения, и ужасающие (или наоборот) прогнозы. Сохранение и приумножение не только культурного и научно-технического богатства, но и естественных, природных ценностей России в целом и Урала как одного из самых богатых природными ресурсами края – закономерно ключевая тема экологических очерков регионального журнала.

Параллельно и в диалоге с природоохранной тематикой возникает идея просвещения читателя по вопросам истории региона, города, земли, а также этнографии края. Изящные художественно-публицистические очерки О. Бухаркиной, посвященные истории Екатеринбурга, можно охарактеризовать как «путеводитель» по старому городу. Конечно, они представляют интерес только для жителя Екатеринбурга, поскольку только он может совершить сравнение: что было и что стало с лицом города. В то же время автор сопровождает рассказ едва ли не о каждом строении вымышленной микроисторией (без всякой претензии на историзм), что добавляет произведению элемент эссеистичности и делает его более универсальным.

Эти разные по жанрам, теме и направлению публицистические произведения объединяет то, что при всем стилевом и авторском многообразии они создают мощный культурный фон для развития региональной идентичности, собирания и архивирования уникального культурного наследия региона, а кроме того, планомерно знакомят читателя с духовной историей его земли.

Отсюда множество портретов культурных, общественных и научных деятелей Урала, ежегодные публикации на тему театральных итогов сезона, музыкальные очерки и т. д.

Любопытно и то, что журнал «Урал» не может наверняка определить статус мемуарной прозы. Рубрика «Без вымысла», которая создавалась специально для произведений документальных жанров, стала «плавающей» – несколько лет ее не существовало, в последние годы она нерегулярно возвращается на страницы журнала. А произведения, которые потенциально возможно поместить в эту рубрику (мемуары, дневники, воспоминания и пр.), оказываются среди либо художественных, либо публицистических: происходит размывание границ документального. Это может быть связано как с общей установкой современности на литературу *non fiction*, так и с внутренними процессами в художественной практике журнала.

ПОЭЗИЯ. Отделом поэзии журнала «Урал» вот уже четыре десятилетия заведует Н. Мережников, один из «старожилов» журнала. Учитывая региональную специфику издания, он постоянно работает над необходимостью показать поэзию не только Екатеринбурга, но и Урала в целом, в результате чего на страницах журнала регулярно появляются подборки стихотворений, объединенные одним топосом. В 2001 г. (№ 6) была опубликована подборка каменск-уральских поэтов «Каменск-Уральский: Виражи трехсотлетия», приуроченная к празднованию юбилея города, а в 2007 (№ 5) – «Поэты Качканара» к празднованию 50-летия этого города. Большинство из опубликованных поэтов впервые увидели свои стихи напечатанными в «центральном» журнале и так же для большинства это была единственная публикация здесь. Тем не менее такие характерные подборки еще раз подтверждают целенаправленное внимание журнала к областной литературе.

Однако именно поэзия не столько демонстрирует свою местническую принадлежность, сколько дает поколенческий срез, характерный для всей литературы Урала начала XXI в.

М. Найдич, Н. Мережников, М. Никулина (которая, и это важно, всегда стояла особняком и отдельно) – «старшее» поколение поэтов «Урала», сформировавшееся еще в годы «оттепели». Это поколение, чьи границы определяли такие – уже ушедшие – поэты, как Б. Марьев (публицистическая поэзия) и А. Решетов («тихая лирика», если пользоваться «оттепельной» терминологией), чутко чувствует жанровый канон и придерживается традиционной жанровой системы русской лирики: от поэмы до элегии, от стихотворного рассказа до философской миниатюры и пейзажной зарисовки: «Я буду воздух пить весенний, / С рекой я буду говорить. / Ну, пусть не ждет: природа – сфинкс! / Ей

состраданье не присуще. / Она все тот же исполин, / Объемлющий моря и суши *[Мережников 2004: 118]*.

Пик творческой активности второго, «среднего», поколения поэтов журнала «Урал» – поколения преимущественно 40–50-летних – пришелся на начало редакторства Н. Коляды, и это наиболее сильные представители поэтического раздела журнала, уже признанные мэтры уральской литературы, характеризующие уральскую поэтическую школу: Ю. Казарин, Е. Касимов, О. Дозморов, А. Ильенков, Б. Рыжий и др. Становление этого поколения совпало с лидерством постмодернизма, с одной стороны, и официальным господством соцреализма, с другой, что своеобразно претворилось в жанрово-стилевых предпочтениях.

Так, поэзию Ю. Казарина, ученого-лингвиста, характеризует невероятная текстовая емкость, его стихотворения культурологичны и филологичны, что влечет за собой неизбежную повышенную литературность, соединенную с усложненной метафоричностью поэтического мышления. В результате текст поэта обладает свойством постоянного разворачивания и расширения смыслового поля. «Плотность» письма порой делает стихотворение ребусом, добавляя формальной тяжеловесности, некой трудной монотонности, связанной с напряженной работой мысли и зрения: «Это суши и тверди прирост, / столкновение взора и взгляда. / И мерцает значение звезд / в шаровой болтовне снегопада *[Казарин 2002: 44]*.

Сам о себе Ю. Казарин говорит: «Я – человек книги», – считая стихотворную книгу магистральным жанром поэзии, поэтому журнальные подборки этого поэта чаще всего составлены из стихотворений другого любимого им жанра – лирической миниатюры. Ю. Казарин сотрудничал с «Уралом» периода Н. Коляды совсем недолго: после 2003 г. его стихотворения практически не печатаются (только в коллективных подборках), что кроме внелитературных объясняется и собственно художественными причинами. Мысля поэтическими книгами, поэт предпочитает публиковаться именно в этом формате.

Традиции поэзии Серебряного века, прежде всего акмеизма, сильны и очевидны в творчестве поэтов этого поколения, отсюда чаще почтительный, редко дерзко-игровой диалог с классикой. (Видимо, есть смысл сказать, что поколение этих поэтов – почти все профессиональные гуманитарии, закончившие Уральский и другие университеты.) Характерна поэтика названия одной из публикаций О. Дозморова – «Маленькие стихотворения». Они равновелики по форме – два четверостишия, которые вполне способны передать созерцательное состояние лирического героя. Эти стихотворения в журнале образуют цикл, сделанный по классической модели крупного жанрового образования: его

скрепляют в художественное целое единая элегическая интонация и традиционный внутренний сюжет вечного закона круговорота природы, лирической констатации погружения мира в осеннее уныние и зимний сон: «Что зима – это только предзимье, / а природа совсем хороша, / и в душе верховодит унынье, / и печали желает душа».

Поколение поэтов, которое дебютировало в период редакторства Н.В. Коляды, воспринимает литературу как «акт современного искусства», зачастую требующий социализации, «проекта» (В. Чепелев, Т. Трофимов и др.). Наиболее характерным примером может служить творчество В. Чепелева, который известен не только как поэт, но и как культуртрегер. Это соответствующая рубежу веков «интерактивная» поэзия: поэт существует и обретает себя не в тексте, а в реальности, поэзия становится хроникой жизни реального мира, который все в меньшей степени подвергается художественной интерпретации, отсюда – явный и нарочитый отказ от конвенций русской поэзии, в том числе и жанровых (явление, периодически возникающее в поэзии XX в. – от авангарда начала до авангарда конца XX в.). Автор отказывается от лирического героя как носителя авторского сознания, включает самого себя, бытующего в мире, в стихотворение. Сам строй «естественного языка», который присущ верлибру (а большинство стихотворений Чепелева написаны именно верлибром), сближающему поэзию с прозой, провоцирует на ослабление законов поэзии в каждом конкретном произведении. И в каждом стихотворении происходит борьба традиции (лирический герой, поэтическая форма) и своеобразного поэтического мышления В. Чепелева (и многих других молодых поэтов). Показателен и авторский литературный проект В. Чепелева «Литературрентген» – публичные поэтические чтения со своим внутренним конкурсом, основная задача которого – выявление молодых талантов.

Говоря об «Урале» поэтическом, невозможно не назвать имени Б. Рыжего, хотя в этом журнале его стихотворений опубликовано значительно меньше, чем в «Арионе», «Звезде» или «Знамени», хотя бы потому, что сотрудничество поэта с журналом прекратилось достаточно быстро из-за разногласий с главным редактором. Столкнулись два художника, выражающие себя не только в творчестве, но и в творческом поведении. Скажем только, что в основе жанровой системы Б. Рыжего лежит романсовая поэтика («…есть только музыка одна») при активном подключении диалога с традицией жанровых канонов русской поэзии трех веков ее существования. При сохранении «памяти жанра» поэзия Б. Рыжего всегда дает непременный индивидуально-художественный сдвиг, что тоже абсолютно в традиции жанрового мышления русской лирики. Показательна интерпретация-контаминация Рыжим двух канонических жанров – дружеского послания и кладбищенской элегии, усложненной авторской номинацией – «стансы»:

Мысль об этом леденит: О
лег, какие наши го
ды, а сердце уж разбито,
нету счастья у него,
хоть хорошие мы поэ
ты, никто не любит на
с – человечество слепое,
это все его вина,
мы погибнем, мы умрем, О
лег, с тобой от невнима
ния – это так знакомо –
а за окнами зима,
а за окнами сугробы,
неуютный грустный вид.
Кто потащит наши гробы,
Кто венки нам подарит?

[Рыжий 2001: 7]

Как бы ни складывались отношения уральских поэтов и «Урала», журнал, в конце концов, справляется с одной из своих функций: репрезентирует жанрово-стилевое богатство региональной поэзии.

КРИТИКА И ПУБЛИЦИСТИКА. Будучи, как и любой «толстый» журнал, двусоставным по природе (литературно-художественный и общественно-публицистический), «Урал» активно работает в рамках своего второго раздела. Именно в публицистике и критике особенно интенсивно осуществляется региональная идентификация. Жанровый спектр это подтверждает. Так, все жанры критики – историко-литературная статья (Л. Быков, Н. Лейдерман, Л. Слобожанинова, В. Лукьянин), рецензия, эссе (С. Беляков, Е. Изварина, А. Ильенков, О. Дозморов, В. Блинов) обращены главным образом к культурному и литературному прошлому Урала или к сегодняшним проблемам уральской литературы. Если современность должна осмысляться и осмысляется не столько в комплиментарных, сколько в реалистических тонах, то главный тезис по отношению к истории Урала сформулирован журналом следующим образом: «Если забудет “Урал” – забудут все».

Тот же «охранительный» принцип по отношению к классикам литературы Урала является ведущим в публицистике. Так, М. Никулина в исследовании бажовских мест и творчества П.П. Бажова не только соотносит реальный топос с художественным пространством сказов, интерпретирует конкретные

сюжеты в мифологемы, но и активно привлекает уральские народные поверья и легенды. С одной стороны, это раскрывает загадки многих уральских легенд, а с другой – способствует созданию образа Урала не только как богатого природными ресурсами региона, но и как места, полного своих тайн и своего обаяния: «Каменный цветок, вернее, цветы – "большие зеленые колокольцы малахитовы, и в каждом сурьмяная звездочка" – тоже часть Горы и каменного, внутри Горы, леса, но он не просто волшебный предмет; в нем суть искусства, увидевший его понимает истинную красоту камня, он коренная тайность и огласке не подлежит. Но постоянная готовность увидеть его любой ценой есть отличительная черта таланта и своеобразный пропуск в Гору. Но поскольку Гора – это целый мир, земля и небо, возвышенное и земное, место, где скрыты земные клады и древний опыт, следы ушедших людей и заветы на будущее, поскольку в Гору вхожи только избранные и посвященные, мастер, допущенный в Гору, – не только художник, он хранитель тайных знаний и места, он часовой, не имеющий права оставить пост до явления смены» *[Никулина 2002: 221]*.

Итак, позиция литературно-художественного регионального журнала может являть себя во «внешнем сюжете» его жизни в различных, в том числе жанровых, формах: слово редактора или редколлегии, аннотация, а также тип креолизации, публичные акции журнала (от создания специальных номеров до презентаций самого журнала в театральной обстановке). «Внутренний сюжет» связан с художественной практикой журнала, на страницах которого явлен региональный срез современной литературы, в том числе в ее жанровой функциональности.

В условиях неопределенности будущих путей развития литературы журнал «Урал» избирает стратегию, целью которой становится существование журнала как необходимого духовного пространства, в котором константные культурные ценности и творческие (порой весьма раскованные и рискованные) эксперименты объединены одним культурно-географическим ландшафтом.

ЛИТЕРАТУРА

Абашев В.В. Геопоэтический взгляд на историю литературы Урала // Литература Урала: история и современность. Сб. статей. Екатеринбург, 2006.

Воронин Б. Мечты? Несбыточно? А жаль!.. // Урал, 2006. № 8.

Дубин Б. Литература перестала быть центром интеллектуальной жизни // Дружба народов, 2005. № 1.

Казарин Ю. Начало века: поэтическая мозаика // Урал, 2002. № 1.

Коляда Н. Колбаса молодежная // Урал, 2005. № 9.

Коляда Н. Журналу «Урал» – 50 лет // Урал, 2008. № 1.

Капорейко О. Птицы вы мои, тетерева! // Урал, 2006. № 8.

Лукьянин В. К читателям // Урал, 1988. № 1.

Лукьянин В.П. Природа и человек: возможно ли равновесие? «Круглый стол» в екатеринбургском Доме ученых // Урал, 2004. № 8.

Лукьянин В.П. Урал, «Урал»: Очерки истории журнала: рождение, становление. Екатеринбург, 2007.

Мережников Н. Стихи // Урал, 2004. № 8.

Никулина М. Место, Мастер // Урал, 2002. № 1.

Никулина М. Ответ на анкету журнала «Урал» // Урал, 2003. № 1.

Славникова О. Часть всего. Открытое письмо к читателям журнала «Урал» [рукопись, переданная в СМИ Екатеринбурга в 2005 г., но до сих пор не опубликованная].

Парфенов С. Живая вода. Потекут ли уральские и сибирские реки вспять? // Урал. 2004, № 8.

Рыжий Б. Стансы // Урал. 2001, № 8.

3.2. Литературные журналы Удмуртии: формы регионального и национального самосознания *(Ю.Н. Серго, Е.А. Иванова)*

Региональный журнал всегда сталкивается с определенными трудностями в формировании собственной концепции, призванной отличить его от изданий столицы и других регионов. ***Журнал «Луч»***, выходящий в Удмуртии на русском языке и учрежденный при содействии союзов писателей России и Удмуртии в 1992 г., не является в этой связи каким-либо исключением. Объединяясь для его создания, писатели и критики надеялись обрести возможность диалога с читателем, выработать некое смысловое поле, в котором удобно высказаться и быть услышанным.

«Луч» возникает в русле традиций русского литературного и общественно-политического журнала, но в эпоху, когда эти традиции утрачивают свою прочность и значимость под воздействием «рыночной политики», видоизменившей привычную газетно-журнальную и книжную систему нашей страны. Уже этот факт изначально обрек журнал на потерю огромного числа среднего, массового читателя. Чтобы вновь обрести его, редакция пытается использовать все средства, продиктованные временем: скандальные произведения, провокационные публикации, но это мало помогает. «Интеллигентный» «Луч», конечно же, не может соревноваться с бульварной прессой. Нового отзывчивого читателя журнал получает вместе с распространением Интернета в России: в номерах «Луча» появляются отклики из Австралии, Бразилии, Великобритании, Израиля, США, Японии. Это не разрешает всех трудностей редакционной политики в области диалога с читателем, но до определенной степени упрочивает статус журнала.

Недолгую историю журнала «Луч» тем не менее вполне правомерно разделить на два периода, которые определяются

сменой редакционной коллегии и, соответственно, некоторым изменением концепции журнала. Первый, период возникновения и становления журнала (1992–2002), связан с деятельностью и литературно-общественными интересами его редакции следующего состава: В. Емельянов, В. Болтышев, Г. Малых, А. Демьянов, П. Куляшов и другие писатели Удмуртии. В это время особое значение в редакционной политике приобретает отстаивание права донести до читателя принципиально разные точки зрения по любым общественно-значимым поводам: радикальные, консервативные, «правые», «левые», подчас просто абсурдные и не совсем грамотные. При этом редакция постоянно предупреждает читателя о несовпадении своего мнения с мнением автора той или иной статьи. «Общественный» блок журнала исповедует лишь одну концепцию – право свободного высказывания. «Творческая» же часть менее радикальна и поэтому более гармонична. Безусловно, значимым моментом первого периода существования журнала «Луч» следует признать формирование постоянного диалога с удмуртской национальной культурой, осуществляемого через перевод нередко уникальных фольклорных текстов и произведений современных удмуртских писателей *[см.: Переводы из удмуртской народной поэзии 1993: 47–50]*.

Эпоха перестройки ощущалась журналом как «смутное время», в том числе и на уровне культурной ситуации. Это выразилось и в формально-структурном оформлении «Луча», и в его содержании: обложка «радикально черного цвета», во тьме которой едва прочитывалось набранное мелкими буквами, в кавычках, название. Обычная структура «толстого» литературного журнала – проза, поэзия, критика и публицистика, но внутри рубрики: «частное мнение», «эхо эпох», «гостиная». Некоторые из этих рубрик сохранили свою значимость и по сей день, но многие – общественно-политические, дискуссионные – ныне исчезли. Значимость последних в эпоху возникновения «Луча» во многом определялась тем, что на глазах редакции и читателя происходил процесс разрушения прежде устойчивых социальных и нравственных ценностей. Мнение частного человека, дилетанта допускалось в журнал наряду с мнением специалиста (а зачастую и в отсутствие последнего). Таковым, например, представляется выступление Федора Пукрокова, озаглавленное «Новый взгляд на Ближний Восток», его же ответы на анкету журнала «Луч» и многое другое *[Пукроков 2001: 52–54]*.

Структура «Луча» в период 1992–2002 гг. отличается особой неравномерностью и «перекосами»: то в сторону публицистики, то, наоборот, в сторону «художественности». В этом плане могут быть особенно показательны некоторые номера журналов за 2001 г. К тому времени уже устанавливается периодизация выхода издания, сохранившаяся по сей день, – один раз в два месяца.

Рассмотрим подробнее № 1–2 журнала за 2001 г. Сразу обращает на себя внимание «концептуальность» этого номера, в чем, безусловно, проявилось стремление редакции установить диалог с читателем, побеседовать с ним на «животрепещущую» тему. Открывается он выступлением секретаря Союза писателей Удмуртии Егора Загребина «На рубеже столетий». Рубеж столетий (и тысячелетий) становится основной темой номера. Показательно, что редакция выбирает иной отсчет времени по сравнению с большинством, называя рубежом не 2000, а 2001 год.

Далее в номере представлена анкета «Луча» под общим названием «Прощание с двадцатым веком», в которой журналистам, общественным деятелям, зарубежным читателям, писателям Удмуртии, в том числе и главному редактору В. Емельянову задаются вопросы о том, какие, на их взгляд, события и имена оставили неизгладимый след в истории человечества. Анкетируемым предлагается также «испытать свои “пророческие” способности» и дать прогноз на третье тысячелетие *[Луч 2001, № 1–2: 3–8]*.

Но самыми интересными оказываются не «пророческие» высказывания писателей, а письма читателей, присланные по электронной почте из разных уголков мира.

Этот номер можно назвать публицистическим, так как художественные произведения, размещенные в нем, принадлежат всего трем авторам и занимают меньше половины объема журнала. На суд читателя представлены перевод рассказа известного удмуртского писателя Г. Ходырева «Герд и собака», подборка стихов Ал. Сомова «Молитвы и псалмы», фантастические рассказы Л. Кудрявцева «Вторжение» и «Защитный механизм». Сами по себе эти произведения смыкаются с основной проблематикой номера, ибо хорошая литература всегда размышляет о будущем: о возможности сохранения традиций, культурной памяти, обретении заново способности мыслить в логике мировой культуры, делает попытки футуристического прогноза. Но структурно эти произведения «теряются» в безбрежном море публицистики. Последней, в отличие от прозы и поэзии, отведены целых пять разделов: «Анкета “Луча”», «Записки очевидца», «Частное мнение», «Эхо эпох», «Гостиная». В последнем разделе представлены заметки восьми авторов, и речь во всех этих статьях идет отнюдь не о литературе, что не совсем согласовывается с редакционным определением журнала как только «литературно-художественного». Вот лишь некоторые заголовки: «Территориальная безопасность России в настоящем и будущем», «Проблемы национальной безопасности России в первой четверти

XXI века», «Российскую космонавтику надо восстанавливать». Исключение составляет лишь рубрика «Эхо эпох», где речь идет о переводе и публикации текста удмуртской языческой молитвы. В основном же авторы статей рассуждают о политике и становлении новой государственности в России. Находясь в постоянном поиске заинтересованных в культурном диалоге партнеров, «Луч» «набредает» на различного рода информационные агентства, издания легальных и полулегальных политических партий, пытаясь какое-то время сотрудничать с ними.

Если «художественная» часть номера выдержана на достаточно высоком уровне, то публицистическая отличается крайней эмоциональностью, агрессивностью по отношению к «иной» позиции, будь то «иноверцы», чужие президенты, иностранные пророки или просто ученые-историки, с чьей точкой зрения автор заметки не согласен. В общем и целом о публицистике журнала 1992–2002 гг. можно сказать, что она по своему преимущественно полемическому пафосу скорее соответствует духу общественно-политической борьбы первых лет перестройки. «Луч» словно бы опаздывает в своем общественном развитии на несколько лет.

На фоне большинства общественно-политических публикаций до сих пор современно и значимо выглядят заметки Ю. Гладыша «Время “Ч” моего поколения: от Чернобыля до Чечни». Автор, корреспондент региональных периодических изданий, оглядывается на свое прошлое сквозь призму собственных газетных заметок и корреспондентских блокнотов. Он прочитывает текст прошлого вне идеологий, в равной степени как советской, так и антисоветской, предлагая взглянуть на опыт новейшей истории с точки зрения среднего, частного человека, живущего в том времени и в той культурной ситуации, которые ему предоставила судьба. В этой связи Чернобыльская катастрофа, распад Советского Союза и многое другое оказываются эмоционально и логически связаны между собой, осмыслены на личностном уровне. Благодаря частной, «внеполитической» позиции автора история Советского государства вписывается в общечеловеческий опыт не как аномалия, а как один из вариантов развития.

Однако большая часть публицистических материалов номера оставляет впечатление «чужой», привнесенной в журнал извне информации, которая чаще всего носит случайный характер.

Другой номер журнала (№ 5–6, 2001) оказывается прямо противоположным по структуре и содержанию тому, что рассматривалось нами выше, ибо здесь вообще отсутствует раздел критики и публицистики, представлены только поэзия и проза. При этом номер тоже концептуально-тематический, о чем заявлено

прямо на обложке: «творчество молодых». Он посвящен итогам пятого конкурса молодых литераторов Удмуртии, носящего имя Григория Верещагина, и полностью отдан на откуп юным дарованиям. Но, кроме нескольких строк на форзаце, никаких сведений об этих начинающих литераторах (не говоря уж о критических отзывах) журнал не помещает.

Дело, видимо, все-таки не в небрежности редакционной коллегии, которая прошла долгий и трудный путь, много выстрадала, прежде чем обрести свой журнал. Скорее, это принципиальная позиция издания, являющегося ровесником новой общественно-экономической и культурной эпохи, наступившей для всей страны. Всё – от черной обложки журнала с тонкими белыми очертаниями рисунка и шрифта до структуры и содержания – выражает неверность, призрачность света луча в темном царстве. В первый период становления его задача – представить все многообразие явлений новой, подчас страшной жизни, сохранив их размытый облик, не проявив собственной оценки этих явлений. В эпоху разрушения привычных форм жизни «Луч» нарочито рассеян и слаб, но уже в этот период он стремится не только жить собственными эстетическими интересами, но и вобрать в себя опыт разных культур и народов, влиться в российский литературный процесс. Журнал начинает активно публиковать на своих страницах авторов ближнего и дальнего зарубежья, стремится к сотрудничеству с другими изданиями.

Иной облик журнал приобретает вместе со сменой редакции в 2002 г. В «Луч» приходит новый главный редактор: им становится Николай Малышев. Теперь на обложке присутствуют все цвета российского флага: белый фон, голубое левое поле и красный луч, пересекающий обложку. При этом, несмотря на «государственные цвета», журнал перестает решать «государственные проблемы», сосредоточившись на собственно творческих, что существенно поднимает его эстетический уровень.

Сохраняя все значимые рубрики первого периода, журнал приобретает более четкую, устойчивую структуру. Новая, более стабильная эпоха диктует появление новых рубрик: детской, «До 13 и старше» и «Сетер@тура», которая представляет различные литературные сайты и электронные варианты журналов и которую не просто составляет, но ведет, комментирует молодой поэт Марат Багаутдинов (псевдоним – Дмитрий Суворов).

Изменения в редакционной политике и концепции журнала мы можем наглядно продемонстрировать на примере № 1–2 за 2007 г., сквозной темой которого является освещение форума молодых писателей Приволжья, прошедшего в Саранске. Номер не полностью отдан молодым прозаикам. Мы находим в нем посмертную публикацию стихов Натана Злотникова, дань памяти

поэту, биографически и творчески связанному с Удмуртией, прозу Яны Жемойтелите, главного редактора журнала «Север», рассказ члена редколлегии журнала «Дружба народов» Леонида Бахнова и многое другое. Но именно сочетание произведений молодых литераторов с трудами зрелых писателей и создает живую концепцию номера, как бы говорит о непрерывном цикле творчества. Знакомя со своей версией современного литературного процесса, журнал стремится показать все пути его развития: от традиционного реалистического направления до постмодернистской игры.

Сквозная тема номера тщательно «прописана» в структуре журнала: рубрика «Форум молодых писателей Приволжья» есть и в «Поэзии», и в «Прозе», посвящена ему и довольно объемная информационно-критическая статья. Журнал включает информацию обо всех молодых авторах, чьи произведения «Луч» разместил на своих страницах. Помимо участников форума из Удмуртии, представлены начинающие литераторы из Ульяновска, Перми, Саранска.

Таким образом, во второй период существования (с 2002 г. по настоящее время) «Луч» существенно расширил границы своих интересов в сфере литературы, выйдя за пределы конкретных эстетических рамок и географических границ. Творчество молодых в журнале представлено уже на уровне не республиканского, а межрегионального и Всероссийского конкурсов. С редакцией журнала сотрудничают многие известные писатели – Л. Бородин, Вл. Маканин, критик С. Чупринин и многие другие.

В журнале существует достаточно давняя традиция – публиковать произведения земляков и просто бывших соотечественников, волею случая оказавшихся вне России, но продолжающих говорить и писать на русском языке. Еще в первый период своего существования «Луч» печатал стихи и прозу родившихся в Израиле, Германии, даже Австралии.

Вокруг «Луча» постепенно концентрируются авторы, живущие в Удмуртии: поэты А. Демьянов (который, по словам редактора Н. Малышева, на сегодняшний день является единственным действующим поэтом-переводчиком с удмуртского, см.: *Малышев 2007: 82*), А. Сомов, В. Шихов, Д. Суворов; прозаики Г. Перевозчиков, О. Прозоров, В. Кулишов, С. Широбоков-Эгра и др.

Сквозным текстом «Луча» в последние годы становится текст «регионального самосознания» – произведения, связанные с изображением удмуртского региона как пространства особого типа, которое авторы осознают как уникальное, порождающее, в свою очередь, особые творческие индивидуальности. В 2004–2007 гг. практически из номера в номер на страницах журнала все ясней формируются «воткинский», «глазовский», «ижевский» и другие локальные тексты. Эта тема соотносит сверхтекст журнала «Луч» с проблемами современной мировой культуры и требует отдельного рассмотрения.

***

В соответствии с некоторыми тенденциями развития современной литературы, в прозе Удмуртии появилось достаточно много произведений, так или иначе связанных с образом места – родной земли, с которой у творца сложились свои, особые отношения. Сосредоточимся в основном на жанре классического рассказа, который, как обычно, наиболее мобильно и адекватно отражает различные формы отношений автора и региона, в котором он живет. На наш взгляд, отношение автора к месту проявляется и в выборе субъекта, повествующего о регионе. Автор, повествователь и рассказчик являют собой различную степень близости субъекта к краю, демонстрируют проблемы регионального сознания в разных ракурсах.

Начнем с текста поэта, опубликованного в обновленном журнале «Луч» за 2004 г., где ярко выраженное «я» творца и личностное восприятие региона являются ведущими чертами поэтики. Такой подход мы обнаруживаем в прозе поэта с очень сложной судьбой – недавно ушедшего из жизни ***Никиты Шагимарданова***. «Жестокая правда» – цикл рассказов non-fiction, в котором герой автобиографичен, повествование идет от первого лица, что подчеркивается даже в названиях: «Как я картошку окучивал», «Как я бежал из рабства», «Как я диспетчершу напугал» и т. д. «Я» в данном тексте – субъектная форма, предельно приближенная как к концептуальному, так и к автобиографическому образу творца, но не подменяющая собою эти образы. В задачу «лирического я», как мы условно обозначим эту субъектную форму, входит создание сюжета отношений между поэтом и родным краем.

С первых строк цикла звучит авторская самохарактеристика: «Ко мне, профессиональному бомжу, на днях подошел старый знакомый. Надо окучить картошку» *[Шагимарданов 2004: 59]*. Автобиографический герой не представляется ни поэтом, ни прозаиком. Он «профессиональный бомж». Но ведет он себя внутри изображаемого мира как поэт, строя свои отношения с миром по слову А.С. Пушкина: «чужие люди за него зверей и рыб ловили в сети». Герой ощущает себя не работником и не бомжом, а личностью, наделенной особыми правами, некоронованным принцем. Примечательно, что хозяин не возмущается ленью «работника». Даже наоборот – «работник» помыкает хозяином. Уверенность в собственной защищенности, всеобщей

любви к себе идет, конечно же, от тайного, скрытого, но действенного статуса – статуса поэта, который у себя дома, на родной земле, всегда будет иметь право на особое положение. Творческий статус защищает поэта от «черного» труда даже на дне жизни, предохраняет сознание от разрушения, отчаяния.

Рассказ «Как я бежал из рабства» повествует о выходе за границы родного пространства и возвращении обратно. Он начинается с фразы: «Когда у меня не было ни одной квартиры, я часто спал на вокзале» *[Там же: 60]*. Ее можно было бы истолковать как сентиментальную, бьющую на жалость, если бы не ирония, ощущающаяся в словосочетании «ни одной квартиры». Как мы увидим в дальнейшем, квартира (и квартиры во множественном числе) – слишком ничтожная ценность в сознании героя и автора.

Итак, путешествуя по своей и чужой воле, герой стремится к возвращению в родное пространство. «Я» поэта свободно в выборе форм жизни, стратегии поведения, но испытывает подсознательную зависимость от родного города. В рассказе «Как меня в вытрезвитель не взяли» прописывается четкая оппозиция «свои – чужие». В качестве «чужих» фигурируют ижевчане. Родной глазовский леспромхоз, по которому без страха в любом состоянии ходит герой, посещают ижевские милиционеры, они-то по незнанию и забирают героя в вытрезвитель. Выручают знакомая фельдшерица из медвытрезвителя и опять же знакомый глазовский капитан милиции, который подвозит Никиту до дома и объясняет ему произошедшую «ошибку», т. е. фактически извиняется: в своем пространстве автобиографический герой – личность неприкосновенная.

Мир Удмуртии, впрочем, как и прилегающей к ней Кировской области, принадлежит в сознании автора не власти, не бизнесменам, а поэтам. Автор не испытывает в новой реальности трагического слома, не ощущает кардинальной смены статуса. Город Глазов для него – дом, где нет «ни одной квартиры», но это не столь важно. Автор преодолевает страх перед бездомностью во многом благодаря особым взаимоотношениям «я» и пространства.

Заключительную тему «глазовского цикла» можно обозначить как «Поэт и царь». Она звучит в рассказе «Как Александр Александрович Волков сказал: “Жестокая правда”». А.А. Волков – ныне действующий президент Удмуртской республики, когда-то руководил Глазовом, был председателем глазовского исполкома в начале перестройки. О том, как «царь» внимателен к словам поэта, пришедшего к нему на прием по поводу квартиры, повествуется в этом рассказе.

Поэт дарит «царю» слово («жестокая правда»), которое тот забирает с собой в Ижевск, а «царь» поэту – квартиру. Интересно, что будущее первое лицо республики механически копирует и жест поэта (почесывание головы). Ценность же подарка первого лица для поэта ничтожна, ведь ему, как уже было сказано, принадлежит весь Глазов.

Итак, «я» поэта вступает с глазовским пространством в особые отношения, оно осознает регион как свою вотчину, бездомность – как царскую долю, а странствие – как совершенно естественное состояние творца. Субъективность позиции поэтического «я» формирует достаточно твердое противостояние автора установкам времени, а своеобразной опорой ему служит пространство.

Обратимся теперь к «воткинскому» тексту. Подборка произведений воткинских авторов в журнале «Луч» за 2004 г. начинается предисловием, озаглавленным «Мы – воткинцы». Воткинск – это прежде всего город славного прошлого, родина П.И. Чайковского. Но, самое главное, Воткинск – это город-завод, на котором работает практически все трудоспособное население. ***Иосиф Розенберг***, написавший цикл сказов «Воткинские были-небылицы», приехал в Воткинск во время войны из Сталинграда, остался там навсегда и был, естественно, какое-то время тесно связан с заводом, о чем он и пишет в предисловии к своему циклу. Здесь же, в предисловии, он обозначает дистанцию между собой как биографическим автором, концептуальным автором и субъектом повествования, тем, кому передано право на рассказ в цикле: «Как-то сел за стол – почему-то появился у меня центральный рассказчик. Вот послушайте **его** (выделено нами. – *Ю.С., Е.И.*) байки-небылицы» *[Розенберг 2004: 47]*. Автор делает попытку передать региональное самосознание через слово рассказчика – коренного жителя, который в отличие от автора приобщен к пространству народной городской культуры. Таким образом, автор вроде бы дистанцируется от своего рассказчика, но настоящей границы между ними не получается. Дело в том, что образ рассказчика предельно обобщен. Он почти не участвует в событиях, не имеет внешности, его характеризует лишь слово, а оно оказывается не чистым сказом, рассказчик (а может быть, и автор) сбивается с просторечного языка на литературный, и наоборот. Например, один из героев у него «взволнованно чамкает». Это можно было бы считать просто авторской стилевой погрешностью, если бы не принципиальная установка на говорение от имени «мы», которое может включать в себя разное слово и разное по социальному опыту сознание. Для рассказчика (как, вероятнее всего, и для автора) субъектная форма «мы» и есть та форма самосознания, которая является главной. Она помогает ему испытать что-то вроде чувства «соборности». Через рассказчика и его слово автор приобщается к

ценностной системе заводского человека. Недаром рассказчик, говорящий от лица «мы», безлик, а характером и «фактурой» наделен сквозной герой цикла – дед Миха.

Автор как субъект сознания и частично речи принадлежит настоящему, его рассказчик – гармоничному прошлому с его особой культурой. Мир рассказчика выстраивает очень простую иерархию: на самом верхнем уровне – завод и все, что с ним связано, далее – быт, семья, дом. Искусство, знание, мораль – все в своем развитии зависит от завода. В Воткинске, впрочем, как и в Ижевске, издавна сохраняется приоритет техники над культурой: телеграф и телефон горожане узнали соответственно на 40 и 30 лет раньше, чем оперу. Культурные изменения здесь были связаны с появлением ссыльных и особенно – эвакуированных в годы Великой Отечественной войны. Поэтому автор и рассказчик оказываются еще и представителями разных пластов в истории культуры края.

Интересно, что форма «мы» участвует в уже упоминавшемся нами в связи с глазовским текстом моделировании конфликта «столица – провинция», «Ижевск – Воткинск». Корни этого конфликта уходят глубоко в историю. Когда-то оба города претендовали на роль столицы Удмуртии. У Глазова и Воткинска, а также у Сарапула было гораздо больше шансов стать столицей по культурным условиям: все они были городами, а не поселком, как Ижевск, у них имелось славное купеческое прошлое. Но победил, к общему недоумению, Ижевск. Формы «мы» и «они» в текстах воткинского автора есть также формы самоопределения по отношению к другому. Само по себе размежевание по принципу «свой – чужой» еще не ведет к конфликту. Оно возникает не от узурпации природного пространства, а при покушении на святая святых – пространство завода. Когда «рябинники» проникают к «чебакам» на завод и крадут заводской гудок, ответная месть становится неминуема.

Пространство Ижевска воспринимается как чужое, враждебное и в сказе «Сано-рябинник», где герой, волею случая оказавшийся в Ижевске, уповает лишь на помощь «своих», которых необходимо разыскать во враждебном мире. Вне формы «мы – воткинцы» и автор, и рассказчик, и герой чувствуют себя неуютно.

Итак, региональное самосознание воткинского автора проявляется в том, что он испытывает тяготение к образу рассказчика, который связан с прошлым, с величием былых лет и не отделяет себя от «мы», заводской среды. Здесь имеет значение не только субъективный биографический фактор, но и тот момент, что прошлое Воткинска объективно превратилось в некий миф, противоположный в своем значении его настоящему.

Ижевские авторы в отличие от глазовских и воткинских реже делят пространство на свое и чужое. Мы рассмотрим лишь наиболее интересные моменты взаимодействия авторов с пространством в тех произведениях, где город и регион предстают обобщенно, под вымышленным именем. Таким, например, выглядит город Среднекамск в рассказах ***Романа Ясюкевича***, опубликованных в журнале «Луч» в 2006 г. *[Ясюкевич 2006, № 11–12]*. Автору данной статьи Р. Ясюкевич говорил, что образ города Среднекамска в его произведениях собирательный: это и Ижевск, и Воткинск, и Сарапул одновременно. Климат, промышленность, общественная жизнь города Среднекамска действительно несут в себе черты указанных выше городов.

Автор выражает свое отношение к месту самим фактом творения особого мифа о нем. Себя он видит в роли творца мифа, оправдывающего существование города. Интересно, что такую задачу ставит перед собой автор, чья родина – совсем другой регион: Р. Ясюкевич родился и вырос в городе Алма-Ата. Ижевск он выбирает в качестве места обитания самостоятельно, по своей воле. По первой профессии он инженер-металлург, но формы повествования в его рассказах не связаны с миром завода, как это было в «воткинском» тексте. Для творчества Р. Ясюкевича в большей степени характерен классический повествователь. Регион изображается несколько отстраненно, в стремлении к всестороннему описанию действительности: климат, промышленность, население, история и, наконец, миф. Задача повествователя – объединить все эти области в одно целое. Повествователь лишен собственного лица, он растворяется в мифе, который воспроизводит. В его слове важна не столько оценка Среднекамска, сколько рассказ о некоем уникальном событии, которое само по себе снимает вопрос об однозначном отношении автора к региону.

Образ города, на первый взгляд, предстает в слове повествователя непривлекательным: погруженный в туман и бесконечные дымы заводов, он почти невидим и производит впечатление нежилого. Лишь холм на Зеленом острове, на котором стоит ротонда купца Шкуляева, возвышается над туманами и наводнением. Именно на этом острове музейный работник, таксидермист, подстрелил для своей диорамы под названием «Эдемский сад» черного ворона и белого голубя. А может быть, он просто нашел их окаменевшими на зеленом холме с тех давних пор, как Ной выпустил их из ковчега? Образы птиц, внезапно появившихся в краеведческом музее на древе познания добра и зла и так же внезапно исчезнувших, являются знаком авторской веры в избранность места, несмотря на его внешнюю «неказистость». «В Ижевске жить можно!» – произнес как-то автор в частной

беседе. Именно эта позиция формирует миф о вечном Потопе и жизни в условиях Потопа.

Рассказ «Золотые семечки Прикамья» изображает Среднекамск, в котором подсолнухи не вызревают, как столицу и родину жареных семечек. По мысли автора, пространство Среднекамска, как Ноев ковчег, способно вместить в себя «приметы всей земли», сохранить и приумножить их. Примечательно, что главными героинями рассказа являются старушки – хранительницы традиции.

Итак, миф о Среднекамске – это способ не только обозначить свое отношение к месту, но и вписать самого себя в роли повествователя-творца в пространство региона. Образ литературного повествователя, с одной стороны, отчуждает автора от основной массы населения, с другой – вписывает в определенный контекст людей, авторов, художников, которые создают новую мифологию края.

Миф об Удмуртии как о Земле Обетованной поддерживает и другой автор «Луча», Сергей Кусков, родившийся в Свердловске и уже много лет живущий в Ижевске. В его рассказе «По грибы, или Особенности национальной геологоразведки» *[Кусков 2007: 59–68]* толчок развитию сюжета дают знаковые совпадения: созвучия словосочетания, имени и названия местности, где расположено одно из нефтяных месторождений Удмуртии. «Погребняки», «Погребняк», «по грибы», «погреб» – из этих сочетаний в сознании автора рождается рассказ о том, как геолог Погребняк нашел у себя в погребе, в деревне «Погребняки» нефть. Образ места – Погребняки – является доминирующим в рассказе. Он соединяет в себе реальное и вымышленное: название и приметы Удмуртского региона и миф о благодатной земле, где скважину можно бурить в любом месте, хоть в погребе. Совершенно очевидно, что в данном случае повествователь, как и рассказчик в «воткинском» тексте, выступает неким хранителем идеальных представлений о регионе.

Таким образом, характерной формой выражения авторской позиции в «ижевском» тексте выступает повествователь. Тем самым автор занимает срединную, во многом нейтральную позицию между «я» и «мы» и стремится выразить свое отношение к земле, на которой живет, прежде всего в сюжете и образе мира. В целом на страницах журнала «Луч» представлены разные формы выражения регионального самосознания, объединяемые мыслью о доверии и любви к месту, с которым так или иначе писателей связала судьба.

Пути дальнейшего развития журнала также связаны с разработкой темы регионального самосознания, «врастанием» в литературный процесс России.

В Удмуртии обе литературы – удмуртская и русская – достаточно тесно сосуществуют, поэтому в литературно-художественной среде нет четкого разделения по национальному признаку. Примером языковой и культурной толерантности может служить ***журнал «Ашальчи»***, который публикует художественные произведения на русском и удмуртском языках, позиционируя себя при этом в гендерном плане как «женский журнал». Первый номер издания вышел в 1998 г. и был представлен читателям как «нылкышноослы чеберлыко журнал» (буквально: журнал для прекрасных женщин). Главным редактором была Татьяна Чернова, активно пишущая стихи на удмуртском языке. Члены редакции: Татьяна Корнилова, Людмила Перевозчикова. Художник Кучыран Юри (Юрий Николаевич Лобанов). Тираж 960 экземпляров. В 1998 г. вышел один номер.

Во вступительной статье говорилось о том, что издание приурочено к 100-летию Ашальчи Оки (Акилина Григорьевна Векшина, 1898–1973, знаменитая удмуртская поэтесса), а также о том, что Кузебай Герд сравнил ее с одиноко стоящей у дороги березой, а ее стихи – с поспевающей рожью; первая удмуртская поэтесса сравнивает себя с цветком ашальчи – незаметным колосовидным цветком с приятным запахом, который очень притягивает к себе.

В первом номере удмуртского женского журнала были опубликованы пять стихотворений Ашальчи Оки 1924 г., стихи Кузебая Герда, Татьяны Черновой, Маргариты Гришкиной и поэтесс-лауреатов премии имени Ашальчи Оки. Здесь же опубликован рассказ Ашальчи Оки 1956 г., проза Веры Бикузиной, Зои Трухиной и молодого талантливого удмуртского прозаика Лидии Нянькиной, также лауреата премии имени Ашальчи Оки.

В этом же номере представлены статьи об Ашальчи Оки старейших литературоведов Удмуртии Ф. Ермакова и З. Богомоловой. О ней же пишет поэт Петр Кубашев. Его статья называется «Кык Акилинаос – кык Окиос» (Две Акилины – две Оки).

Структура журнала, в котором помимо общественных рубрик в качестве основных оформились разделы поэзии и прозы, включает в себя и особый раздел, рассчитанный на женский досуг, – в каждом номере обязательно печатается одна или несколько песен с нотами. В первом номере, как и следовало ожидать, представлена песня на стихи Ашальчи Оки.

Даже псевдоним поэтессы порождает отдельную заметку «Мар со ашальчи?» («Что такое ашальчи?»), которая рассказывает о цветах с удмуртским названием «ашальчи» (зубровка, ятрышник).

Издание первого женского журнала в Удмуртии шло сложными путями: в 1999–2000 гг. журнал не издавался. В июле 2001 г. «Ашальчи» вновь вышел в свет как общественно-полити-

ческий и литературно-художественный журнал. У него появились солидные учредители: Министерство социальной защиты УР, Министерство национальной политики УР. Сменился главный редактор, им стала Л.Д. Медведева.

Во вступительной статье говорилось о том, что на примере Удмуртской Республики журнал будет освещать многозначную тему «женщина и общество», выражалась надежда, что журнал станет другом в каждой семье.

Наряду с прежними литературными рубриками журнал достаточно активно начал поддерживать идею детского творчества, публикуя под рубрикой «Читаем вместе с детьми» три детских сказки школьницы Лены Черновой, а в № 3 за 2003 г. появляется рубрика «Семейные чтения», где, например, представлены три детские сказки на русском языке о пожаре. Несмотря на солидных учредителей, в 2001 г. тоже вышел лишь один номер журнала, более-менее регулярным он становится с 2002 г., когда выходят четыре номера, а в 2003 г. – шесть. В этот период формируются некоторые особенности жанровых форм, представленных в разделах «Ашальчи». Так, в рубрике «поэзия» достаточно часто присутствуют стихотворения, посвященные женщинам Удмуртии, зачастую литературоведам: Л. Христолюбовой, Р. Яшиной, С. Аркеевой.

В разделе «Песни» публикуются как песни удмуртских поэтесс (В. Бекмановой, Л. Кутяновой, А. Кузнецовой), так и тексты частушек на русском и удмуртском языках, переводы некоторых старых русских народных и советских песен на удмуртский язык, а также популярные песни на русском языке. Рубрика «Песни» – одна из самых стабильных в журнале.

С третьего номера 2003 г. журнал официально заявил о своем «двуязычии», в «шапке» появилась строчка: «Потэ удмурт но зуч кылын», т. е. «Издается на удмуртском и русском языках».

Через год у журнала вновь меняется состав учредителей: Министерство национальной политики УР, Г.В. Романов (сотрудник редакции). «Журнал издается при поддержке и содействии Союза женщин УР, Удмуртского республиканского отделения Аграрной партии России (председатель Валерий Филиппович Благодатских) и ООО “Ижевск-химмаш” (директор Александр Ильич Придворный)». Дана информация о распространении издания на русском языке, о реализации издания. Появляется новый регион распространения журнала – Ставропольский край.

Характерной особенностью издания становится стремление печатать не только классиков удмуртской литературы Кузебая Герда или Ашальчи Оки, которых журнал продолжает по-прежнему пропагандировать, не только известных современных писателей (А. Перевозчиков, Вяч. Ар-Серги и др.), но и своих читателей, непрофессиональных литераторов.

С 2004 г. на обложке рядом с названием «Ашальчи» появляется определение «жанра» издания: «нылкышноослы журнал» (т. е. «женский журнал»). В 2004–2006 гг. «Ашальчи» не только становится регулярным периодическим изданием (шесть номеров в год), но и постепенно выходит на международный уровень, укрепляя межнациональные связи: журнал обретает подписчиков в Татарстане, Башкортостане, Мари Эл, Перми, Кирове, Свердловской области, США, Финляндии, Венгрии, Германии.

В журнале печатаются материалы об удмуртских литературоведах (2004, № 4) и языковедах (2005, № 1), рассказывается о женщинах-ученых – литературоведе А.С. Зуевой-Измайловой и языковеде Л.Е. Кирилловой. Под рубрикой «Ечкыласьком!» («Поздравляем!») опубликована статья о литературоведе Ф. К. Ермакове (2007, № 2).

Поскольку творчество Ашальчи Оки получило международное признание, а ее непростая личная и поэтическая судьба привлекает все большее число исследователей, журнал публикует статьи и информационные заметки, рассказывающие, как представлена поэзия первой удмуртской поэтессы в финно-угорском мире *[Asalcsi Oki 2004]*.

В 2006 г. в журнале появляется рубрика «Финно-угорская литература», в которой публикуются переводы с финского, эстонского и венгерского языков (переводы выполнены Н. Шудеговой и А. Перевозчиковой). Переводится на удмуртский язык литература малых народов России. Например, в № 3–6 за 2006 г. и № 1–2 за 2007 г. опубликован перевод романа нивхского писателя Владимира Санги «Женитьба Кевонгов», написанного в 1957 г.

Таким образом, «женский журнал» «Ашальчи», верный имени поэтессы, от которого получил свое название, достаточно чутко улавливает все тенденции современной культуры и представляет их своим читателям.

В заключение следует сделать вывод о том, что рассмотренные нами журналы играют достаточно важную роль как в процессе самосознания региональной литературы, так и в плане ее интеграции в литературную жизнь Урала, Поволжья и Сибири.

ЛИТЕРАТУРА

Кусков С. По грибы, или особенности национальной геологоразведки // Луч, 2007. № 1–2.

Малышев Н. Встреча редакторов литературно-художественных журналов в Переделкино // Луч, 2007. № 5–6.

Переводы из удмуртской народной поэзии // Луч, 1993. № 8–9

Пукроков Ф. Новый взгляд на Ближний Восток // Луч, 2001. № 1–2.

Розенберг И. Воткинские были-небылицы // Луч, 2004. № 9–10.

Шагимарданов Н. Жестокая правда // Луч, 2004. № 5–6.

Ясюкевич Р. Черный ворон, белый голубь. Золотые семечки Прикамья. Ледяной Будда (рассказы) // Луч, 2006. № 11–12.

Asalcsi Oki. Miert hallgat az udmurt no? = Ашальчи Оки. Малы шып улэ удмурт нылкышно? [Пер. с удмурт. Анна Беде; предисл. Петера Домокоша].

3.3. Вместо литературы: очеркистика Перми конца XX – начала XXI в.
(Е.Г. Власова)

На одном из Круглых столов *[Кама 2001, вып. 1: 4]*, посвященных проблемам пермской литературы на рубеже XXI в., его участники сошлись во мнении: 1990-е гг. были для Перми потерянным десятилетием. Советское книгоиздание развалилось, новое не сформировалось. Конечно, отдельные книги выходили, но устойчивый процесс представления литературных новинок не сложился. В том числе и в журнальном формате: в Перми не удержался ни один литературный журнал. Попытки журнальных изданий предпринимались местным Союзом писателей России («Литературная Пермь», 2000 г.) и Союзом российских писателей («Лабиринт», 2000 г.), однако регулярными они не стали, превратившись в литературные альманахи с выходом один раз в год, что во многом предопределило «залежалость» текстов, публикуемых в них.

В связи с этой ситуацией единственной площадкой для регулярных литературных публикаций оказалась пермская пресса: газеты и журналы, которые не чурались литературных страничек на своих полосах. В 1990-е гг. флагманом пермской «газетной» литературы стала областная газета «Звезда», которая до сих пор остается самой литературной газетой Перми. В середине десятилетия здесь регулярно работали рубрики «Из поэтической тетради», «Из поэтической почты», которые курировал пермский поэт Михаил Смородинов. В конце 1990-х гг. под его руководством в газете появилось отдельное литературное приложение «Лукоморье», включавшее публикацию литературных текстов.

Однако наиболее показательным для ситуации, сложившейся в литературной жизни Перми, стало развитие жанров художественно-публицистической прозы. Активизация их на страницах пермской периодики послужила симптомом поиска альтернативных возможностей литературного творчества. Яркими фельетонными публикациями отмечены были страницы «Звезды»[1] и «Пермского обозревателя». Публикацией цикла литературных

[1] Фельетоны из рубрики «Хроники поселка Уксунь» были изданы отдельным сборником в 2002 г. С тех пор они публикуются в «Звезде» с подзаголовком «Книга первая» и т. д. Сейчас собирается 4-я книга.

эссе отличилась газета пермских правозащитников «Личное дело» («литературные беседы» С. Ваксмана 2005–2007 гг.).

Однако фельетон и эссе не так прочно укоренились в пермской периодике, как очерк. Даже в «новостные» 1990-е гг. пермские газеты не забывали об очерке. В 1994–1996 гг. на первой полосе пятничного выпуска газеты «Звезда» выходила рубрика «Портрет современника», которая состояла из портретной зарисовки, сопровождавшей фотографию героя. Авторами этой рубрики были ведущие журналисты издания, включая самого редактора.

Настоящим прорывом в пермской художественной публицистике Перми конца 1990-х гг. стал журнальный проект «Пермский пресс-центр» (1998–2004), который возглавила И. Красносельских, работавшая до этого обозревателем «Звезды».

Иллюстрированный журнал «Пермский пресс-центр» был первым городским журналом, взявшим на себя миссию объединения и самоидентификации пермского сообщества конца 1990-х. Постепенно в городе начали появляться журнальные проекты самого разного формата: глянцевые («Я покупаю», «Банзай»), женские журналы («Бонжур», «Каприз»), профессиональные («Этажи Перми», «Дело вкуса»), деловые («Экшн»), спортивные («Мастер спорта», «Пермь спортивная»). Прямой альтернативой «Пресс-центра» выступили общегородские журналы «Сити» и чуть позже «Шпиль». «Пресс-центр» в этом ряду выделяет принципиальная установка на публицистичность при явном приоритете очерковой подачи материалов.

Журнал возник как издание нового типа, сориентированное на продвижение политических и деловых брендов города. «Пермский пресс-центр» начал выходить в то время, когда в регионе определился основной расклад политических и экономических сил и когда этим силам понадобилось рассказать о себе «городу и миру». В то же время, пытаясь донести до читателя идею журнала, редактор Ирина Красносельских в своих коротеньких вводных эссе постоянно возвращается к теме объединения местной общественности. Открывая весенний выпуск 1999 г., она, например, пишет о том, что «наступает вдруг время, когда мир перестает делиться на политиков и нормальных людей» *[Красносельских 1999: 5]*.

Конечно, прекрасного торжества равенства и братства все же не получилось. Возможно, отчасти из-за традиционной рубрикации, поделившей журнал на визиточную часть, отданную политикам и бизнесменам (рубрика «Визитка»), и на материалы «культурного слоя». Однако благодаря установке редакции на разумное совмещение рекламных и содержательных интересов, журналу удавалось оставаться в центре общественного внимания.

Дотационные темы существовали за счет инвесторов, реклама которых старалась быть не слишком навязчивой. Основным тактическим приемом этого примирения послужила ставка на очерковость материалов, будь то рассказ о бизнесмене и его бизнесе или о художнике и его творчестве. «Я люблю *этот* город, потому что в нем живут *эти* люди», – таков сформулированный редактором основной слоган журнала *[Красносельских 2000, 7: 3]*.

В каждом номере, содержащем в среднем 30 публикаций, более половины составляли материалы очеркового характера. В основном это портреты. За время выхода журнала их количество перешло далеко за сотню. Авторами очерков выступили маститые пермские литераторы: поэты Юрий Беликов, Владислав Дрожащих, Юрий Асланьян, писатели Владимир Виниченко, Владимир Киршин, Вячеслав Запольских и др. Фотографии в журнал поставляли самые известные пермские фотографы Анатолий Долматов, Анатолий Зернин, Сергей Копышко, Валерий Заровнянных. Произошло своего рода объединение творческих усилий целого поколения, сформировавшегося в андеграундные 1970-е и раскиданного смутными 1990-ми.

Среди героев портретных очерков – самые разные люди: губернатор Юрий Трутнев, бывший председатель обкома КПСС Борис Коноплев, мэр Аркадий Каменев, директор завода им. Калинина (АО «Инкар») Юрий Антонов, директор «Пермнефтеоргсинтеза» Вениамин Сухарев, директор «Пермопторга» Лариса Тингаева, балетмейстер Кирилл Шморгонер, руководитель театра современного танца Евгений Панфилов, «главный железнодорожник» Перми Александр Соломенников, директор Пермтуриста Ирина Буркацкая, редактор газеты «Вечерняя Пермь» Юрий Руднев, директор Пермской фондовой компании Андрей Агишев, художник Юрий Лапшин, боксер Василий Соломин, афганец Накип Димухаметов, пермский киномеханик Владимир Самойлович, милиционер Семен Рольник, поэт Николай Гашев, автор-исполнитель Евгений Матвеев, пермские старожилы и многие другие. Созданная «Пресс-центром» галерея портретов вполне может претендовать на собирательный портрет российского города конца 90-х гг. XX в. Одним из самых показательных примеров ее разноплановости может служить публикация портретного очерка бывшего криминального авторитета города Якутенка и Николая Зыкова, убитого в 1998 г. Очерк, написанный Владимиром Виниченко, подсвечен темой общего дворового детства и сводится к идее завершения эпохи криминальной власти в Перми. Нехарактерность выбора героя для вполне респектабельного журнала подчеркивает желание редакции снять излишний официоз и глянец визиточной части журнала.

В соответствии с разными задачами авторы очерков о бизнесменах и персонажах «культурного слоя» проявляют разную степень художественной условности. Портреты «Визитки» более публицистичны, их герой дается на фоне времени или дела, которому он служит. Художественные приемы используются фрагментарно и подчинены задаче «утепления» образа. Однако сам факт их использования подчеркивает общую установку редакции на создание образа. Даже Ирина Колущинская, самый жесткий и скандальный журналист Перми, рассказывая о мэре города Аркадии Каменеве, превращается в тонкого лирика: «Судьба улыбнулась про себя и тут же спрятала улыбку: так, очень редко, но бывает, когда сорвиголова спрыгивает с очередного забора прямо перед Нею. У которой Такие Глаза, и прядь волос выбивается из-под шпильки. А пальцы… представишь их у себя на затылке, и…» *[Колущинская 2002, № 11: 12]*.

В портретах «культурных героев» художественная фантазия авторов выплескивается без ограничений. «Пермский пресс-центр» предоставил им полную творческую свободу и в выборе персонажей, и в характере их подачи. Если Юрий Беликов, имеющий опыт работы в жанре публицистического очерка, демонстрировал гармоничное совмещение публицистических и художественных задач, то Вячеслав Дрожащих с его усложненной образностью поэта-метафориста чаще всего писал в манере беллетризированного, стилистически усложненного очерка. «Командира оперативно-спасательного отряда ПГСС Сергея Кочетова, в марсианско-огненном облачении и шлеме, напоминающем пасхальное яйцо, узрел я в крылатых вихрях ледяной пыли и света где-то высоко, в грохочущем синевато-павлиньем мареве тверди – над Камской долиной парил аки пришелец или ангел», – так появляется в материале «Человек человеку ангел», посвященном пермскому отряду спасателей, его главный герой *[Дрожащих 2000, № 7: 54]*. В самой возможности подобных пассажей сказывалась общая установка редакции на художественное авторское слово. «Трудно читать? – спрашивает в одной из колонок редактор и отвечает. – А вы научитесь! Любая неудобица – часть большого поля» *[Красносельских 2003, № 17: 53]*.

Возвращаясь к анализу типологии очеркистики «Пермского пресс-центра», нужно сказать об очерке путевом. Общий высокий уровень этой рубрики журнал решил в духе своих патриотических установок, но вполне оригинально. Впервые в пермской публицистике на страницах журнала появляется такая разновидность очеркового путешествия, как *прогулка по городу*. Идея прогулок проговаривается ее автором В. Запольских уже во вступлении: «Отрулив однажды случайно от привычных маршрутов, трудно удержаться, чтобы не увлечься исследованием

изнаночной Перми, такой близкой и в то же время существующей как бы в параллельном … континууме» *[Запольских 2003, 17: 39]*. Прогулка по изнанке Перми предлагается не столько из соображений социальной критики, сколько по причинам геопоэтического свойства. В качестве своеобразной идеи «прогулки» выступает мысль автора об отсутствии урбанистической целостности города, «местное время которого "сшивается по обрывочку", превращаясь в дикий узор деревенского половика, в котором каждая тряпка, каждая ветошь идет в дело: тут вам и крепостное право, и новобуржуазный блескучий "хайтэк", и барачное существование военного коммунизма, и уют провинциальной грязищи...» *[Там же: 40]*. Новаторство такого необычного путешествия дополняется еще и тем, что путешествует автор в компании со своими детьми. «Детская тема» будет продолжена В. Запольских в цикле путешествий по Прикамскому северу. Рассмотренные вместе, эти публикации представляют интерес в отношении поиска новых жанровых ресурсов очеркового путешествия.

Общая литературоцентричность журнала проявляется и в размещении продолжающихся публикаций синтетического жанрового характера. На стыке жанров очерка и фельетона находится премьерная публикация хроники Владимира Киршина «Частная жизнь». Представляется, что этот мега-очерк стал для «Пермского пресс-центра» своеобразной визитной карточкой. Составленный как хроника частной жизни героя Вовы Киршина с 1955 по 2000 г., очерк подводит общие итоги уходящего века, связанные с кардинальным изменением отношения общества к феномену частной жизни. Вместе с автором повести себя проговаривает целое поколение и та его творческая часть, которая стояла у истоков журнала.

В 2004 г. за «Пермским пресс-центром» закрепляется репутация «особняком» стоящего «литературно-художественного издания»[2]. На фоне разрастания похожих друг на друга рекламных журналов «Пресс-центр» с его установкой на содержательную авторскую публицистику выглядел не современно. Впрочем, вытеснение журнала из актуального журналистского поля было связано не только с проблемами формата. Парадокс в том, что оказалась исчерпанной установка журнала на объединение пермского сообщества в рамках одного проекта, который реализовывался силами одного – поколенчески близкого – круга авторов. К этому времени потребность в осознании своего геокультурного единства сменилась необходимостью осознания социальной индивидуальности внутри этого единства.

[2] «Особняком от всех остальных на рынке стоит журнал "Пресс-центр" – литературно-художественное издание», – пишет газета «Новый компаньон» (2004, 27 июля).

При этом говорить о потере интереса местной периодики к жанрам художественной публицистики не приходится. Да, действительно, беллетризованные авторские очерки, которые пропагандировал «Пермский пресс-центр», встречаются не так часто, однако появляются новые тенденции развития очерковой публицистики, которые связаны с общими для российской журналистики процессами. Прежде всего это усиление пропагандисткой направленности журналисткой деятельности и визуализация контента, связанная с необходимостью повышения рекламной эффективности текста.

Очерк – жанр, находящийся на границе словесности публицистической и художественной, совмещающий в себе методы рационального и образного осмысления действительности, поэтому он является действенным средством формирования целостного восприятия окружающей действительности. В последние годы, в ситуации формирования нового социального заказа, направленного на создание идеологически и стилистически целостного образа нового российского общества, можно говорить о возвращении интереса отечественных СМИ к эмоционально-образным ресурсам художественной публицистики в целом и очерка в частности. Пермская очеркистика последнего времени проявляет основные особенности общего развития жанра в современных российских СМИ, связанные как с заметным увеличением количества публикаций и авторов, работающих в этом жанре, так и с развитием новых жанровых разновидностей очерка.

Полноценное развитие очерка невозможно без наличия определенных условий, касающихся общего состояния журналистики. Разнообразная система общественной прессы, ее типологическая вариативность, высокий уровень интерпретирующей журналистики – вот те факторы, которые влияют на активность очерка в целом. На сегодняшний день в Перми этот собственно журналистский ряд условий представлен достаточно полно. Можно говорить о появлении в городе разнообразной системы печатных СМИ, которые дают возможность для развития очеркового жанра.

Главные из них связаны с активизацией журнальной периодики. Журнал является наиболее аутентичной очерковой базой, которая обеспечивает формальные (объем) и содержательные (отсутствие жесткой привязанности к новости, большую обобщенность) возможности. Очерк стал постоянным жанром в таких пермских журналах, как «Компаньон», «Экшн», «Шпиль» и даже таких исключительно рекламных проектах, как «Сити» или «Я покупаю».

Важным симптомом стабильности интереса к жанру очерка в местной периодике является его регулярность в газетных СМИ города. Как и положено краевому изданию, создающему образ территории, остается верным этому жанру газета «Звезда». Здесь представлены все типы очерков: портретный, проблемный (чаще криминальный или очерк-расследование) и путевой. Среди очеркистов издания – журналисты «Звезды» Наталья Семенова, Александр Снитко, Василий Бубнов, Константин Шумов, Наталья Веселкова, Екатерина Гаспер, приглашенные журналисты Юрий Асланьян, Владимир Гладышев, Лидия Мишланова, москвич Анатолий Королев и легендарный представитель псковщины Валентин Курбатов. Очерки этих авторов различны и по темпераменту, и по характеру сочетания публицистических и образных элементов. Наличие «писательских» очерков, для которых характерны повышенная художественность и обобщенность, достаточно симптоматично для характеристики общих тенденций развития газетного очерка: важно, что редакция считает их вполне уместными в газетном формате.

Стабильной базой развития очеркистики остается корпоративная периодика. Портретные очерки как нельзя лучше решают задачи формирования внутреннего имиджа той социальной группы, на которую они рассчитаны. Качественный вариант такого типа публицистического портрета представлен, в частности, в газете «Профсоюзный курьер», основным автором которого является Марина Киршина.

Одним из ярких примеров развития очеркистики в корпоративной периодике может служить сотрудничество писателя Владимира Киршина с газетой крупнейшей в Перми водопроводной компании «Новогор» и выпущенная по итогам местных публикаций книга «Водопроводная сага», представляющая собой сборник обаятельных лиро-юмористических очерков о «простых» пермяках, «работниках системы водоснабжения и канализации города Перми» *[Киршин 2006: 2]*.

Активно работает с художественно-публицистическими жанрами газета пермских правозащитников «Личное дело», которая в силу общих литературных пристрастий ее редактора Романа Юшкова на сегодняшний день, несмотря на общую социально-критическую направленность издания, является одной из самых литературных газет города. Газета регулярно публикует публицистику пермских литераторов. В частности, портретные и проблемные очерки для издания пишут С. Ваксман, Ю. Беликов, Ю. Асланьян, С. Бородулин.

В развитии портретного очерка, ведущего очеркового жанра в периодических изданиях данного типа, можно отметить установку на формирование нового героя. Постепенно современник

становится таким же частым героем очерка, как и историческая личность. Чаще всего им является «нетитульный» человек, «героические» качества которого определяются не высоким статусом, а социальной значимостью его личности. Выбор героя связан с актуальной проблематикой и задачами социальной идентификации. Показательный пример – очерки из рубрики «Сельское Прикамье» газеты «Звезда», в которых из информационного небытия возникает образ русского крестьянства.

С задачами осмысления новой социальности связан выбор проблемного подхода к очерковому изображению человека. До недавнего времени в очерках «Звезды», например, преобладал акцент на оригинальность, переходящую в экзотичность: очерки о народном целителе, девочке-звонаре, фотографе-уфологе составили своеобразную галерею странных людей и городских чудаков. Сегодня ситуация меняется, большая часть очерковых публикаций посвящена своеобразному, но *нормальному* человеку (бывший совхозный агроном, фермер из села Бичурино, пенсионерка, которая 25 лет кормит голубей около Оперного театра, руководитель объединения коми-пермяцких художников из Кудымкара, самодеятельный поэт-пенсионер и т. д.).

Обращает на себя внимание и то, что акцент на конфликте перестал быть исключительно презентационным средством материала. Намечается отход от скандала и «чернухи», идет поиск социального позитива. Пока его находят в самой личности, а не в социуме, остающемся агрессивным по отношению к человеку. Главными социальными качествами нового «простого человека» становятся осознание собственного достоинства и умение выстоять в противостоянии внешним обстоятельствам. В ситуации достаточно большого количества неразрешенных социальных проблем утверждается ценность отдельной личности и необходимость воспитания в ней социальной активности.

Обильно представлена на страницах пермской периодики так называемая «журналистика путешествий». Без путевого очерка не обходится ни один журнальный проект. Появляются новые формы работы с этим классическим видом очерковой публицистики. Эти эксперименты чаще всего связаны с коммерческими потребностями изданий. Достаточно интересно задачу совмещения рекламного заказа и жанровых возможностей очерка решает журнал «Я покупаю». Использование очерковых элементов в рекламных проектах этого журнала представляется технологически продуктивным вариантом текстового оформления коммерческой информации.

Как правило, путевые материалы в этом журнале строятся по единому композиционному принципу рейтинга, ориентированному на перечисление товаров, фирм или привлекательных

особенностей того или иного продукта, будь то рассказ о магазинах, отелях или туристских достопримечательностях. Достаточно изобретательно, например, построен материал Анны Матвеевой «Игровое поле», посвященный рассказу о крупнейших казино. Их перечню предпослан своеобразный этический комментарий, который можно назвать вполне очерковым: «Уж сколько раз твердили миру… Пользы от игры в казино – никакой, и для морального здоровья вредно, и деньги от посещения к посещению убывают. Но в каждом поколении рождаются новые граждане, одержимые идеей легкого выигрыша. Для них сверкают неоновые вывески, зеленеет сукно, пищат игровые автоматы. Для всех остальных лучшие казино мира – это скорее музеи человеческих слабостей и памятники великих ошибок. Желаете испытать судьбу?» *[Матвеева 2006: 88]*.

Основная часть очерка состоит из отдельных главок о казино в Монте-Карло, Макао, Баден-Бадене. Каждая глава открывается традиционным для любого очерка путешествий историко-архитектурным описанием места. Последующий авторский текст делится на подглавки, стандартно повторяющиеся и при описании других игровых городов; здесь кроме привычной для подобного типа журналов «цены вопроса» появляются подглавки «детали», «тонкости» и «вокруг», которые представляют собой не что иное, как очерковую детализацию, целью которой является создание эмоционально-образного представления о месте: «Ближайшие соседи Макао – экзотический Гонконг и не менее экзотический Китай. Во время экскурсии по Макао гиды с удовольствием демонстрируют место “границы” между социализмом и капитализмом, обосновавшимися в пределах одной страны. Говорят, что жители Макао с удовольствием ходят в КНР за свежими овощами…» *[Там же: 89]*.

Другой яркой приметой новейшей журналистики путешествий в местной периодике можно считать крепнущий интерес самого разного рода изданий к жанру прогулки по родному городу. Поскольку публикации этого жанра тяготеют к циклизации, в журналах, как правило, появляются отдельные рубрики («Мифы и легенды» Татьяны Наумовой в журнале «Бонжур» 2002–2003 гг.; «Дух места» Игоря Легкова 2007 г., «Маршрут гурмана» Анфисы Галкиной в журнале «Шпиль» 2006–2007 гг.) и целые проекты прогулок. К последним, в частности, относится проект «Улицы Перми», публиковавшийся на страницах журнала «Сити» в течение двух лет и сформировавший авторскую преемственность Юля Баталина – Вера Гиренко.

Безусловно, жанр прогулки как разновидность очеркового путешествия не нов в отечественной словесности. Он стал одним из вариантов рассказа о путешествии по городу. Главной жанрообразующей чертой этого типа очерков является ограниченность пространства и времени путешествия, позволяющая использовать репортажный тип построения повествования и создавать иллюзию совместного движения. Отсюда – особая диалогичность жанра, на речевом уровне представленная побудительными конструкциями типа «давайте пройдемся, заглянем, пройдем дальше, повернем направо и т. д.».

Как представляется, особая диалогичность очерка-прогулки наиболее ярко проявляется именно в прогулках по знакомому пространству. В этом случае в сознании читателя легко визуализируется текст прогулки, поскольку речь идет о знакомых местах. Кроме того, у читателя всегда есть возможность проиллюстрировать прочитанное: для этого нужно всего лишь заглянуть еще раз на знакомую улицу или внимательнее присмотреться к окружающему пейзажу по дороге на работу. Подобная кинематографичность прогулок – сильнейшее средство активизации читательского восприятия.

Информационной задачей городских прогулок является оживление привычного окружающего ландшафта, наделение его новыми позитивными смыслами, а в целом – формирование культурно насыщенной и комфортной пространственной среды города. Данные возможности жанра оказались востребованными в ситуации самоутверждения городского сообщества как индивидуальной целостности в общих процессах становления социальной и политической самостоятельности российских регионов.

Таким образом, содержательная актуальность жанра, усиленная его диалогическими возможностями, стала объективным, т. е. не зависящим от творческих интуиций авторов конкретных текстов, основанием для популярности жанра в местном социокультурном контексте.

Среди разнообразия подходов к организации пространства прогулки можно выделить две устойчивые разновидности: прогулка локальная и тематическая.

Первая связана с прогулкой по конкретной улице или району и ставит перед собой задачу создания целостного образа места. Как правило, такие прогулки обильно включают краеведческую информацию и чаще всего обращены к истории города. Такая прогулка значительно расширяет временные границы путешествия, заставляя читателя переноситься в прошлое. К этому типу прогулок, в частности, относится цикл публикаций в журнале «Сити» (2005–2006 гг.), посвященный улицам Перми. Образ пространства строится на основе выделения наиболее значимых смыслов, накопленных историей города в этом месте. Вот показательное в отношении образно-смыслового обобщения начало прогулки по ближайшей к набережной Камы улице

Орджоникидзе «Здесь Кама впадает в … улицу»: «В устье Орджоникидзе природная стихия Камы когда-то плавно перетекала в только что зарождающуюся купеческо-заводскую пермскую цивилизацию. Даже сегодня благодаря сохранившимся памятникам архитектуры можно почувствовать эти тонкие метаморфозы…» *[Гиренко 2006: 9]*.

Читатель оказывается в смысловом поле, созданном не только эрудицией, но и интуицией автора прогулки. Без авторского, индивидуального взгляда прогулка утрачивает свое обаяние, превращаясь в традиционный путеводитель по достопримечательностям. Эта особенность прогулки говорит о ее органичном родстве с жанром очерка.

Другой разновидностью прогулок, гораздо более мобильной и потому многочисленной, является тематическая прогулка. Прогулка по мостам Перми, гастрономическая прогулка, прогулка по старой Перми, прогулка с детьми, прогулка по потерянным улицам и т. д. Такие прогулки протекают, как правило, в синхронном формате, а пространство, охваченное ими, расширяется и разветвляется. Акцент делается на индивидуальном восприятии или на каком-то одном, ранее не проявленном, не высказанном смысле. Они интонируют образ города, предъявляют его целостность через частное.

Опыт этой разновидности прогулки по городу оказался чрезвычайно востребованным рекламными журналами. Прогулка способствует оживлению рекламы и нередко используется как рекламный ход. Иногда это звучит курьезно: «Современный образ города во многом определяется местными передовыми предприятиями строительной отрасли. Одно из таких – ЖБК №1… Для того, чтобы убедиться в этом, совершим небольшое путешествие. Пройдемся по одной из центральных улиц Перми – улице Ленина. … Дом Советов был построен в 1973 году по проекту известного советского архитектора, профессора Московского архитектурного института Бориса Мезенцева на основе производимого ЖБК № 1 каркаса 1.020, главным преимуществом которого изначально была высокая надежность конструкций» *[Москвин 2007: 62]*. Комический эффект возникает из-за столкновения сугубо специальной технической информации и ожидания неторопливого фланирования по улицам города, которое предполагает заявленный в названии жанр: «Прогулки по Перми былой и настоящей».

Впрочем, рекламщики нашли компромиссный вариант использования коммуникативных возможностей прогулки в рекламе. Так, журнал «Я покупаю» практикует прогулочную преамбулу к текстам традиционного рекламного содержания: «При неспешной прогулке по городу в погожий денек может случиться

все что угодно. Например, можно не узнать свой мегаполис. Оказывается, в нашем городе столько приятных мест для отдыха и приятного времяпрепровождения. Посмотрим на свой город новыми глазами, окунемся в мир развлечений и удовольствия» *[Я покупаю 2006, № 10: 128]*.

Думается, что подобное техническое использование жанра стало возможным благодаря не только своеобразной визуализации текста, но и такой его особенности, как незамкнутость путешественника на себе. По сравнению с жанром путевого очерка прогулки в большей степени обращены к миру и читателю. Эта установка проявляется в опоре на документальный, исторический или литературный материал и в особой форме предъявления автора – в прогулках чаще используется форма обобщенного *мы*, чем открытого авторского *я*. Более того, в прогулках возможно использование игровых форм авторского *я*. Например, прогулки по старой Перми в цикле «Репортерский блокнот как машина времени» Игоря Легкова (Шпиль, 2007–2008) написаны от лица пермского репортера начала XX в.

Таким образом, в силу своих жанровых особенностей прогулки по городу оказываются востребованными современной городской периодикой, сориентированной на местные информационные запросы и коммерческую эффективность материалов. Этот жанр является одним из симптомов становления пермской периодики, начинающей осознавать себя в качестве средства объединения и укрепления местного сообщества.

Можно утверждать, что в Перми на сегодняшний день есть значительные объективные предпосылки для развития художественно-публицистических жанров, соответствующие новому социальному запросу. Так сложилось, что одной из этих предпосылок стала сохраняющаяся фрагментарность литературной жизни Перми, которая делает журналистику одной из основных площадок для творческой реализации местных писателей. Литературная издательская жизнь Перми последних двух десятилетий – с единичными исключениями – мир малой публицистической прозы. Алексей Иванов, например, в Перми публикуется как автор ландшафтно-культурологических очерков (цикл «Уральская матрица» в журнале «Компаньон», 2008 г.). А журналистка Екатерина Зайцева написала роман «О дяде самых честных правил». Со временем, очевидно, исследователи будут говорить о публицистичности пермской литературы как о специфическом качестве литературной жизни города, оказавшегося в ситуации отсутствия собственного литературного издательства.

Гиренко В. Здесь Кама впадает в …улицу // Сити, 2006. № 5. С. 8–10.

Дрожащих В. Человек человеку – ангел // Пермский пресс-центр, 2000. № 7. С. 54–59.

Запольских В. Прогулки с детьми // Пермский пресс-центр, 2003. № 17. С. 39–45.

Киршин В. Частная жизнь: Очерки частной жизни пермяков 1955–2000 гг. // Пермский пресс-центр, 2001. № 9–12.

Киршин В. Водопроводная сага, или один год из жизни славного Пермского водоканала. Пермь, 2006.

Колущинская И. Дорога в мэрию // Пермский пресс-центр, 2002. № 11. С. 10–13.

Красносельских И. Все не так уж плохо // Пермский пресс-центр, 1999. № 2. С. 5.

Красносельских И. Воспоминание о Перми // Пермский пресс-центр, 2000. № 7. С. 3.

Красносельских И. Гвоздь сезона // Пермский пресс-центр, 2003. № 17. С. 3.

Матвеева А. Игровое поле // Я покупаю, 2006. № 4. С. 88.

Москвин А. Прогулки по Перми былой и настоящей // Мегаполис-эксперт, 2007. № 12. С. 62–63.

3.4. Жанровый сценарий творчества Юрия Казарина *(Т.А. Снигирева)*

…я – человек книги…
Ю. Казарин

Термин «сценарий» появился и стал концептуально значимым в работах Казарина-филолога сравнительно недавно. Он связан с созданием антологии-монографии «Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX вв.» (2004) и предисловием-монографией «Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты» (2004). Как всегда, филологически «спокойные» понятия наполняются у автора научного труда «Поэтический текст как система» и ряда поэтических книг особым содержанием, что отрефлектировано самим поэтом и ученым: «Мое состояние и существование одновременно как лингвиста и как стихотворца долгое время вызывало во мне если не внутренний дискомфорт, то, по крайней мере, постоянно вводило меня – и того, и другого – в некое затянувшееся недоумение, порою даже изумление от возможности как бы наблюдать за собой сочинителем со стороны (или иногда за собой ученым, что не менее удивительно для меня как писателя) и пытаться ценой немалых усилий ума и души совместить и обобщить такой достаточно редкий “двойной” опыт» *[Казарин 1999: 5]*. Казарина чрезвычайно интересует сама возможность реализации личности российского гуманитария в разных сферах деятельности. Отсюда, скажем, постоянное

упоминание в антологии-монографии «Последнее стихотворение» примеров различных «сценариев», в которых реализуется дар словесности: «И. Анненского-филолога считают “символистом” и концептотворцем “символизма”, однако поэт-ученый-переводчик просто-напросто выяснял прежде всего для себя философско-психологическую основу поэтического творчества…» *[Казарин 2004а: 269]*; «Поэтическая личность Н. Карамзина складывалась в тесном взаимодействии с другими сферами деятельности поэта – ученого, историка, прозаика и проч. Н. Карамзин-поэт подтвердил всей своей жизнью нормативность (неуникальность) двойственного (вообще множественного) развития личности художника, которая одновременно является и личностью ученого (М. Ломоносов, В. Тредиаковский), и личностью прозаика / вообще литератора (А. Пушкин, М. Лермонтов, А.К. Толстой и др.)» *[Там же: 106]*; «Поэтическая способность Н. Некрасова реализовалась одновременно в трех сферах художественной словесности – в поэзии, в прозе и в литературоведении» *[Там же: 241]*; «Поэтическая способность И. Бродского реализовалась одновременно в нескольких сферах: в поэзии, в поэтических переводах, в драматургии, в филологии и в научно-психологической прозе» *[Там же: 241]*. «Поэтическая способность» и «поэтическая личность» Казарина также реализуются по принципу множественности гуманитарных сфер деятельности: поэт, ученый, преподаватель, редактор, издатель, руководитель Союза писателей и даже (некоторое время) ведущий утренней программы одного из каналов уральского телевидения.

Также в русле русской гуманистической и гуманитарной традиции идет настойчивое, свойственное как Казарину-поэту, так и Казарину-ученому разворачивание метафоры «сценарий жизни». Чаще всего понятие «сценарий» здесь синонимично понятию «сюжет» и несет традиционную смысловую максиму о том, что «благополучие» и «творчество» – «две вещи несовместные», поскольку «поэтическое самоистребление» (выражение Ю. Казарина) есть одно из непременных условий подлинности слова. Такова, например, трактовка гибельности жизненного сценария Б. Рыжего – утверждение правомерности победы первородного дара над социальностью: «Поэтический герой Бориса усложняется невероятно: это уже не герой, а человек-сюжет и антисюжет плюс человек-трагедия, катастрофа. К сожалению (а может быть, к счастью, как это страшно ни звучит), евразийская ментальность, а следовательно, и художественность (художничество) предрасположены в большей мере к трагедии. Трагическое познание себя и мира – наиболее эффективно, убедительно и продуктивно. Трагический характер русского художественного гуманизма очевиден в силу своей двойственной природы

(высокое и низкое, поэт и «маленький человек» – все это оппозиции пушкинские, Достоевские, отчасти ницшеанские). Борис апробирует оба сюжета: он живет, как его герой – это трагический сюжет, и он пытается жить как успешный литератор – не менее трудный и трагический антисюжет. Но поэту первый тип трагедии – ближе» *[Казарин 2004б: 702]*. Как для любого российского литератора и русского поэта, для Ю. Казарина в истоках трагического «евразийского эстетического сценария», скрепляющего в нерасторжимое единство этику и эстетику, лежит пушкинская модель поведения (иначе: «русская (пушкинская) традиция поэтического выражения», еще иначе: «русский поэтический традиционализм»), т. е. разворачивание «текста как поступка, движения, развития и распространения духовной энергии» *[Казарин 2004а: 356]*.

Одновременно с использованием термина «сценарий», понимаемого как своего рода тип или жанр творческого поведения, в книгах Ю. Казарина задействовано и такое понятие, как «поэтологический сценарий», которое связано уже не с проблемами множественности сфер деятельности литератора или множественности его филологического амплуа, не с известным и предначертанным сценарием человеческой жизни, обусловленной поэтической судьбой, но со сферами творческого волеизъявления, что обычно соотносимо с «делением» литераторов на поэтов, прозаиков и драматургов, а конечность формальных результатов художественных усилий – с жанрово-родовой дифференциацией.

Однако Ю. Казарин явно равнодушен к традиционным жанровым дефинициям, что, в частности, явствует из того, что он указывает на них крайне редко или использует свою не очень понятную и принятую в литературоведении терминологию, неохотно связывая поэтические достижения с традициями или новациями жанрового мышления. Немногочисленные примеры жанровых определений из антологии-монографии «Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX вв.»: «Историко-философская лирика Ф. Тютчева»; «Блестящие эпиграммы А. Пушкина»; поэзия Бродского, «основанная на соединении двух противоположных поэтических жанров XVIII в. – оды и элегии» *[Там же: 48]*; И. Барков явил «тотальное обновление типового, жанрового и – в целом – поэтического содержании» *[Там же: 81]*; «Поэтическая личность И. Богдановича балансировала на грани лингво-стилистической самостоятельности и жанрово-стилистической зависимости» *[Там же: 92]*; «К устойчивым жанрам поэзии XVIII века (сатира, басня, ода, сказка и проч.) И. Хемницер добавляет жанр лирической миниатюры, стихотворения как такового, свободного от жанровой стилистики, риторики и прагматики» *[Там же: 96]*; «Городской романс и авторская песня XX–XXI вв.»; «В основе поэтического выражения И. Бродского лежит одо-элегическое начало: поэт сумел соединить оду и элегию и создать новый поэтический текст как факт языка и речи, поэта и человека, названного и неназываемого, жизни и смерти, быта и бытия» *[Там же: 522]*.

Своеобразное безразличие к традиционным литературоведческим жанровым дефинициям объясняется тем, что Казарин-поэт и Казарин-филолог по отношению к художественной целостности, во-первых, имеет свое, идущее от весомой поэтологической традиции, понимание сущности родо-видового взаимоотношения литературы и поэзии, во-вторых, оперирует иными по сравнению с общепринятыми в литературоведении категориями, и они для него концептуально значимы. Эти категории – *книга* и *текст*. Термин «текст» приобретает жанровый модуль в творчестве Казарина при многочисленных попытках жанрового самоопределения в прозаических записках «Пловец: куда ж нам плыть…» (1-е изд. 2000 г.) и «Пловец» (2-е изд. 2006 г.).

Поэтологическая традиция знает разделение словесного творчества не на прозу, поэзию и драматургию, но на литературу и поэзию. Скажем, у Мандельштама понятие «литература» соотносимо со временем, историей, социумом, проблемами общественного характера, а «поэзия» сопряжена с божественной сутью мира и человека («жизнь блаженного бессмысленного слова»). Именно поэзия является синонимом того Слова, о котором только в «Евангелие от Иоанна сказано, что слово – Бог». К размышлениям о правомерности этого принципа разграничения настойчиво и постоянно возвращается Казарин-прозаик и Казарин-поэтолог. Это существенная часть его лингводицеи. В записках: «Поэзия – не литература, даже не искусство (и это – во-первых!) и не самостоятельный некий язык сверхиностранный, ангельский и Божий; поэзия – скорее всего – мышление, не способ передачи мысли, а само мышление. Аномальное. Ненормальное. Мышление человека, лишенного нормального ума нормального большинства людей…» *[Казарин 2000: 100]*; «Может быть, настоящее писание, т. е. не-литература и не пение птичье, это то, что не зависит ни от жанровой формализации, ни от фабульной композиции – что не-сочиняется, а – записывается где и когда угодно и на чем попало. <…> Что-то вроде “сделалась метель”, “я Вас любил”, “на Васильевский остров я приду умирать”, “наедине с тобою, брат” и т. д. Это уже поэзия. А поэзия – не литература, не музыка, не живопись, не искусство, а – воздух, кровь и небеса» *[Там же: 204]*. В антологии-монографии «Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX вв.»: «Выражение неизъяснимого – это задача не

литературы (прозы, драмы, где мир изображается, изобретается и варьируется), а музыки и живописи» *[Казарин 2004а: 11]*; «Поэт, обладая абсолютным слухом, зрением, голосом и абсолютной совестью, – существует еще для того, чтобы преобразовать поток сознания (проза) в потоп сознания (поэзия). Поэт работает с языком, который понятен немногим и, тем не менее, не нуждается в переводе» *[Там же: 16]*; «Восприятие поэзии, поэтической личности и поэтического текста должно основываться на понимании того, что "поэзия – меньше всего – литература; это способ жить и умирать". Эти слова Арсения Тарковского раскрывают самую суть поэтической языковой деятельности» *[Там же: 52]*.

Итак, вслед за Мандельштамом, Цветаевой, Ахматовой и, конечно, Бродским, отделяя поэзию от литературы, Ю. Казарин определяет два, действительно важных для него, жанрово-родовых пласта – стихи и проза. В предисловии ко второму изданию «Записок» автор счел нужным объясниться по поводу их жанрового статуса: «"Пловец" – это книга. Так хочется определить жанр текста, который должен существовать, по определению, только в рукописном виде» *[Казарин 2006а: 5]*.

«Жанр текста», но не «жанр произведения» – это не оговорка, но свойство как научного, так и художественного современного, в том числе и казаринского, сознания. Повторим, главным «жанром текста», по Казарину, является прозаическая и поэтическая книга. Бесспорную заслугу А. Фета Казарин видит в том, что он «впервые в истории русской поэзии представил миру поэтическую монографию, т. е. книгу стихотворений, книгу поэтическую, включившую в себя не только тематический минимум текстов (парадигма стихотворений типа "На смерть N", "Пророк" и "Памятник"), сколько представившую единую индивидуально-авторскую художественную картину мира, показавшую процесс глубоко эмоционального философского поэтического познания, номинации и мышления» *[Казарин 1999: 23]*.

Исследуя жанрово-родовую множественность творческого волеизъявления Ю. Казарина, можно избрать разные научные сюжеты. Во-первых, анализ индивидуального жанрового блока в его целостности и соотнесенности с жанровыми тенденциями и закономерностями. В случае с Ю. Казариным, скажем, вписывание его записок «Пловец» в общероссийский жанровый контекст и обнаружение закона превращения подсобного, маргинального жанра записных книжек в легитимный с точки зрения художественности жанр в литературе конца XX – начала XXI в. *[см.: Снигирева 2006: 23]*. Во-вторых, выявление прямых и имплицитных понятийно-образных, мотивных и другого рода перекличек между разными сферами творческой деятельности: прозой, поэзией и наукой. Например, рождение названия и концепции поэтической книги «Походка языка» в прозаической книге «Пловец» или фиксация в поэзии, прозе и одновременное развертывание в монографии концепции «последнего стихотворения» в русской поэзии трех веков. В-третьих, исследование мировоззренческого движения и реализации его в разных жанровых сферах. Например, литературоведческая реконструкция интерпретационных изменений Казариным в прозе, поэзии и публицистике (главным образом материал публичных выступлений и интервью) того географического места, где он живет, т. е. анализ казаринских вариаций на тему «Опорный нищий край державы».

В рамках данной работы центральной является традиционная жанровая дефиниция: книга стихов. Правомочность ее по отношению к поэзии неоднократно подтверждена Казариным-ученым и прозаиком. В авторском предисловии к «Пятой книге» он замечает: «Названия предыдущих сборников – "Погода", "Пекло и тепло", "Печаль" и "После потопа" – одновременно и условны, и достаточно точны. Первая книга "Погода" писалась долгие годы, пишется до сих пор и, надеюсь, будет писаться и далее, видимо, до самой смерти. Я из тех стихотворцев, которые всю жизнь свою пишут одну книгу, хотя и выпускают – время от времени – книжки с разными названиями, которые обязаны номинировать и отмечать начало или конец того или иного периода жизни, работы и судьбы» *[Казарин 1996: 3]*.

Но значимость книги стихов для Казарина подтверждается прежде всего его поэтической практикой. Не без иронии, но и не без серьезности (а, может быть, из-за некоего поэтического суеверия) каждую новую книгу он называет с одной и той же буквы (за исключением «Избранного»), тем самым связывая их в некий единый поэтический текст. Первая, вышедшая когда поэту было 36 лет, – «Погода» (1991) состоит из «трех тетрадей»: «Пекло и тепло», «Погода», «Печаль». Далее: «После потопа» (1994), «Пятая книга» (1996). Состав следующей книги «Поле зрения» (1998): «Поле зрения», «Пекло и тепло», «Погода», «Печаль», «После потопа», «Пятая книга», «Походка языка». Книга стихов и прозы «Пловец: Куда ж нам плыть…» состоит из поэтических разделов «Путем воды», «Прощание с Иосифом» и записок «Пловец». Далее: «Побег» (2002), «Против стрелки часовой…» (2005).

Название книги оправдывается и поддерживается всем ее составом, более того, по мере разворачивания поэтического сюжета оно начинает приобретать дополнительные смыслы. Например, на первый взгляд, «Пятая книга» названа весьма формально: она действительно пятая по счету. Круг ее тем –

Россия, боль, смерть, простор, поэзия, духовность – связан в поэтическом мире Казарина середины 1990-х гг. с лейтмотивно существующим в книге образом креста: «И, отболев кромешной далью, / не разберешь в один присест, / как, побратавшись с вертикалью, / горизонталь идет на крест»; «Перекресток души. Наважденье»; «…крест реки с поперечным мостом: / не распятие, а пробужденье – / совпадение птицы с крестом»; «Крепка на полный крест / и чистое писанье» и т. д. Поэт убежден: «в родной Сибири, кроме смерти, / не происходит ничего». Это определяет личную поэтическую миссию: «Я писарь твой, Господь, / я поводырь глагола. / Суха моя щепоть / в эпоху недосола» и делает возможным принятое в русской литературе прямое соотнесение предназначения, страстей и страдания Творца и творца:

А что за гробом? – дети и долги,
да стоптанные в беге сапоги,
да в Судный понедельник – Воскресенье.
Где снова – ночь встает не с той ноги,
и шепчется: прости и помоги
в последнее уйти стихотворенье

[Там же: 72]

В таком контексте название книги вполне может быть прочитано как «Пятая печать».

Архитектоника каждой поэтической книги продумана весьма точно, ее «считываемость» и внятность запрограммированы. Внешний, в том числе визуальный, ряд, характер оформления, а также деление или неделение на разделы, части, фрагменты, принципы построения и очередности поэтических блоков, особенности датировки – все это результат профессиональной филологической работы и одновременно свидетельство высокой издательской культуры. В создании архитектонической целостности книги стихов любопытнейшим образом «сходятся» Казарин-поэт, делающий лирическую книгу, сообразуясь только с конвенциями русской поэзии, и Казарин-гуманитарий, делающий книгу, сообразуясь с требованиями времени. Первые его книги, как правило, имеют аннотации, которые обычно пишет сам автор. Аннотация «Погоды» воспринимается ныне как своего рода осторожное, принятое еще в советское время, нейтральное представление автора: «Обращаясь сердцем и мыслями к обыденным и, казалось бы, привычным реалиям, автор стремится найти в них глубинные приметы человеческого бытия и вырваться из круга личных тревог и пристрастий. Это первая книга Юрия Казарина» *[Там же: 1]*.

В книге «Пловец» аннотация заменена краткой биографией и перечислением написанного. Книга «Избранные стихотворения (1976–2006)», содержащая 100 стихотворений за 30 лет, отобранных самим автором, сопровождается аннотациями-высказываниями о нем поэта, писателя, философа М. Никулиной, поэта, писателя, журналиста А. Застырца, литературоведа, доктора филологических наук, профессора Е. Созиной, вынесенными, как это сейчас принято, вместе с фотографией поэта на последнюю страницу твердой обложки. Предисловия к поэтическим книгам Казарина пишет либо он сам, либо М. Никулина, и в этом уже видится определенность позиции поэта, который имеет право сказать: «Теперь, больной, нехитрый и до смерти усталый, – скажу, что я не изменял своему голосу: я писал свои, только “сложные”, плотные стихи. Такие дела» *[Казарин 2006: 398]*.

В типе и способах составления книги стихов Казарин, во-первых, ориентируется на классику данного жанра в русской поэзии XIX–XX вв., во-вторых, реализует свою творческую индивидуальность. Ограничиваясь только внешними характеристиками текста, можно сказать следующее. Традиционно книги Казарина делятся на разделы, которые или имеют названия, или обозначены хронологически, но при этом датировки отдельных стихотворений, кроме особых случаев (стихотворения на смерть Б. Рыжего), нет. Прием «игры с датами» известен русской поэзии (достаточно вспомнить «Библейские стихи» А. Ахматовой). Казаринская игра с хронологией свидетельствует, видимо, о том, что отсутствие датировки – знак «сплошного писания», константной непрерывности творческого волеизъявления. Обозначение определенных временных отрезков в качестве названий разделов, вынесение дат в подзаголовки названий книг – сигнал авторского знания своего поэтического ритма, своих отрезков творческого пути.

Традиционен Казарин в чередовании отдельных стихотворений с циклами, функциональность которых определяет так: «У звезды в созвездии два имени – родовое и свое: иллюзия вечности удваивается. Так поэты собирают свои стихи в циклы (Анненский, Пастернак, Ахматова), во-первых, для взаимоподдержки текстов, а во-вторых – для создания формальной сращенности и монолитности» *[Казарин 2000: 260]*. Циклы Казарина, как это принято в русской поэзии, имеют сквозной лирический сюжет, единую образность и мотивную структуру. Например, прямая смысловая связь микроцикла «Два стихотворения» («Даль завернулась, как битый щекой воротник…» и «Вот натяжение снежинки…» из книги «Поле зрения) реализует себя в итоговых поэтических формулах: «Черное поле да белое поле – пейзаж, / затемно ставший уже не равниной, а словом» и «Все, что никак

не называлось – / Пространство, Время и Творец – / и материализовалось, / и стало словом наконец». Это – излюбленная поэтическая максима Ю. Казарина: реальность становится реальностью только тогда, когда она закреплена словом. Смысловое единство может поддерживаться единой интонацией и/или одним типом строфы. Например, таков цикл из семи шестистиший в книге «Поле зрения». Поэт традиционен в составлении циклов, когда объединяет их цифрами: «Четыре стихотворения», «Два стихотворения», но весьма индивидуален, когда циклы объединяются единым посвящением: В. Бабенко, А. Верникову, М. Чупряковой и т. д.

Ю. Казарин – поэт посвящений, но не эпиграфов. И если стихотворению предпослан эпиграф, то он необычен, небанален и не «прям», но внутренне необходим и важен для его поэтического мира. Например, ставшее эпиграфом словосочетание «…костлявая земля…» А. Платонова соотносимо не столько с конкретным стихотворением «Еще капель. Не капельница…», которое завершается повторным цитированием, что обычнее для прозы и даже для эссе/статьи («Пока горбатит снежные поля / рабочая костлявая земля»), сколько с самим типом художественного видения поэта. Несущее в себе странный, оксюморонный оттенок словосочетание «костлявая земля» по принципу сопряжения далековатой, не сразу считываемой ассоциации – и очень платоновское, и очень казаринское.

Внешняя атрибутика книги и стихотворения свидетельствует не только о том, что Казарин – поэт посвящений, а не эпиграфов, но и о том, что вновь в русле традиций классической поэзии он редко называет свои стихотворения, что является формальным, однако вполне явственным знаком «чистоты лирического голоса» (Л. Гинзбург). Если же называет, то руководствуется как принятыми в поэтической классике XIX–XX вв. правилами, так и принципом (тоже идущим от классики) «лица необщего выраженья». Так, в дебютной книге «Погода», в «первой тетради» «Пекло и тепло», написанной поэтом в Индии, где он преподавал в университете русский язык, одно из стихотворений, носящее название всей тетради, – «Пекло и тепло», воспринимается как формальный и смысловой центр этого раздела книги и несет концептуальную поэтическую формулу: «Земля моя, тревогу не избыть: / Трудна твоя простая несвобода – / Народом быть и памятью народа / И время ненавидеть и любить» *[Казарин 1991: 40]*. Казариным названы все автометафорические стихотворения, составляющие один из важнейших смысловых пластов его поэзии – «волчий текст»: «Волк», «Босый волк», «Бирюк», «Соломенный волк». «Волчий текст» – это текст, в котором происходит открытое лирическое позиционирование себя через такую культурно освоенную константу, как «простор + ветер = воля»:

> Ах, босый волк, тяжелый и прекрасный,
> Твой долог след и легонький кадык,
> и твердый глаз, зеленовато-красный,
> и азиатский бешеный язык…
>
> *[Там же: 155]*

В автометафорическом позиционировании главным у Казарина становится мотив воли творчества и всегдашней (на краю гибели или прямо гибельной) правоты:

> Он может собою деревню поджечь –
> и волка берут с потрохами на мушку.
> В такой тишине зарождается речь,
> когда убивается кто-то в подушку»
>
> *[Там же: 202]*

Наконец, есть у Казарина и жанровые названия стихотворений: «Песенка Одоевского», «Песня», «Вальс», «Баллада», «Монолог бабушки». Но, во-первых, собственно жанровыми являются только «Песня» и «Баллада», во-вторых, названия, включающие жанровые дефиниции, чрезвычайно редки и ощущаются как исключение, подтверждающее правило: равнодушие Казарина к устоявшимся и для него и для многих современных поэтов, устаревшим до архаизма жанрам.

Ю. Казарин всегда внимательно сосредоточен на выстраивании сюжета своих поэтических книг. Их драматургия обычно (и думается, сознательно – здесь к поэтическому чутью подключается великолепная эрудиция Казарина-поэтолога) строится по классическому поэтическому сценарию: прологовое программное стихотворение, завязывающее основные проблемно-мотивные узлы и задающее интонацию книги, иногда обыгрывающее и разворачивающее название всей книги. Далее – развитие поэтической медитации, чаще всего по принципу «темы и вариации», и заключительное стихотворение-кода, которое обязательно интонационно, образно и тематически «рифмуется» с первым стихотворением книги. Сложно сказать, является сознательным или интуитивным для Казарина прием выстраивания сюжета «по восходящей», по линии все большего накала чувства/размышления, плотности и сложности стиха и – одновременно – определенности его смысла (напомню – отдельной датировки внутри книг нет). Возможно объяснение принципа «крещендо» при выстраивании драматургии книги и с точки зрения ее рецепции: читатель вовлекается в метафорический поэтический мир книги, и это «погружение» открывает ему новые смыслы.

Так, «многострадальная» (определение Казарина) вторая книга поэта «После потопа» (1994) открывается предисловием Майи Никулиной, которая предупреждает читателя: «…“После потопа” (хотя после потопа – это обязательно перед потопом: жизнь продолжается) книга итоговая, продолжающая и подтверждающая первую. Разве что окружающий мир стал чуть менее конкретным – огород стал больше, – и погода покруче» *[Казарин 1994: 5]*.

Эта лирическая книга воспринимается как текст, написанный «на разрыв аорты», когда «дышат почва и судьба». В центре ее образной и мотивной структуры – страдающая душа, смерть, любовь/женщина и стих – как самостоятельная стихия жизни: «Падучие звезды набились в башку, / рванули по венам – и целую душу / в огонь, в полынью – выжимают наружу, / как стихотворенье – чужую строку»; «И лечу, в черноту упираясь, / и стою в переулке глухом – / и, как ангел в слезах, утираюсь / залетевшим из жизни стихом». «Наморосило вкось на поллитровку, / и город просыхает на мели. / Я напишу под Богову диктовку, / Какое время года у земли»; «Потому что Гоголь ходит между строк, / Как поля и ветер – вдоль дорог».

Открывает книгу стихотворение «Трамвай», отсылающее и к «городскому тексту», и к «сплошному переживанию по-русски» (М. Никулина), и к мотиву абсолютного одиночества, и к ощущению воли в этой накрепко привязавшей к себе поэта несвободной и безвольной стране: «И в нежной темени, без глаз, / дыша декабрьским окаянством, / ты между веком и пространством, как ветер в городе, увяз». Последние стихотворения книги, как всегда у Казарина, не ответ на вопросы, не развязывание экзистенциальных и/или бытийных узлов, но поэтическая идентификация, подготавливаемая всем текстом: «Где светает за полгода, / где до сотворенья – твердь, / начинается погода / настоящая, как смерть»; «В зиме избыточность пробела / и безвоздушная возня. / В таком тепле душа и тело – / несовместимая родня»; «За окошком скрип арбуза – / снегопады, пешеход. / По ночам на очи Муза / по копеечке кладет». Финальная кода казаринских лирических книг – поэтическое определение его состояния в этом «здесь и сейчас» мире:

Во мне побывали Париж и Москва,
но пахнет Сибирью моя голова,
как пахнет трава у порога
ногами прохожего Бога

[Там же 1994: 60]

В книге «После потопа» «душа» становится тем поэтическим концептом, что связывает воедино все ее темы, олицетворяя

предметный мир и одушевляя тело, не снимая противоречия, но углубляя «мощную, порой мрачноватую» (М. Никулина) энергию текста: «Чужими очами душа в закутке / мерцала, как волк белобокой кошаре…»; «Узор не крови, а души – / опора меркнущего зренья…»; «В том месте, где душа / донашивает тело, / ни хлеба, ни гроша, / ни Бога, ни предела»; «От тела душа отделяется просто…»; «А в небе разговаривала дочь – / И за душой не поспевало тело: / так близорука пасмурная ночь, / так дверь на всю Россию проскрипела…»; «Такого зверя вызвездило к ночи, / что не хватает воздуха душе»; «Душа прошибает остывшую плоть…»; «Переболеет мрамором суглинок, / а телу за душою все одно…»; «Куда рванет душа с зеленым дымом, / когда дадут у стенки прикурить…»; «…душа-подвал, подземный переход / Из тела в тело»; «Где Россия, схлестнувшись с Сибирью, / держит душу мою в кулаке»; «Душа на юг посмотрит в оба…»; «Долго небо к душе приближалось…»; «Душа предчувствует удачу…»; «Спасибо, море. За душою / то горсть песка в окно чужое, / то горсть дождя в окно мое…»; «…свиданье с душой наяву…»; «Где последнее в жизни похмелье / у души, заглянувшей за смерть…»; «В земле избыточность пробела / И безвоздушная возня. / В таком тепле душа и тело – / Несовместимая родня»; «За листьями листва / Как за душою тело»; «Выставит душу, / куда / не дотянуться словами»; «Где легко упирается в спину / обогнавшая лодку душа»; «Покуда смертью жив мой ум, / он душу выдержит на взлете / на сорок дней, на горний шум / крылатых ангелов в работе»; «С востока сдвинулась душа / на рубчик царского гроша –/ вот-вот покатится по полю / на продуваемую волю»; «От души – отломишь хлеба…»; «Сколько спичечка горела, / столько в яркой тишине – / без души горело тело / убивалось на стене»; «Где два стакана на столе – / еще до смерти, ненароком, / хотя душа уже в числе / единственном и одиноком».

В каждой лирической книге Ю. Казарин имеет в виду разные способы и приемы реализации ее художественного единства. Поэт-филолог использует их комплекс или делает очевидно доминантным один из них. Например, книга «После потопа» – это прежде всего книга концепта «душа». Книга «Путем воды» – книга посвящений. В «Побеге» используется такой сильный полиграфический прием, как набор всех стихотворений курсивом, в результате чего вся книга воспринимается как «сплошной», написанный чуть ли не от руки (курсивный наклон) текст. Книга стихотворений «Походка языка» (завершающая семикнижие «Поля зрения») воспринимается как книга поэта-лингвиста. По аналогии с жанром филологического романа ее можно назвать лингвистическим романом в стихах. В ней легко отыскать пастернаковское отождествление Поэзии и Природы:

«Снег слежавшийся – как книга / в горькой корочке пожара». Но для Казарина привычнее и сподручнее отождествление Погоды и Языка: «все… снова сочиняется морозом / и гуляет русским языком»; «Прекрасна перепись погоды…»; «…словно аз выгибая в глаголь, / отстает от улыбки короста»; «стопой заударной / шлепает вкось по окну листопад»; «Так тычется язык от края и до края / огубленных небес, / переходящих в звук»; «покуда пусто воздуху без слов».

Более того, в «Походке языка» Казарин олицетворяет мир не только Языком, его законами, связями, смыслом, но и метафоризирует его лингвистическими категориями, а следовательно, вскрывает в нем новые смыслы: «И наотмашь стоит подлежащее сад – / запрокинут стоймя, пустотой наказуем. / И, как выдох зимой, замедляется взгляд, / и продуман мороз, но еще не сказуем». Тот же резко индивидуальный характер метафоры появляется чуть раньше – в «Поле зрения»: «И по брегу крутому / в небе яблоки стоят: / прилагательное к дому / существительное сад»; «Крепко четырежды охолони / троицей гласных подкожное тренье / крови, пространства и времени – зренье, / область, где неразличимы они»; «Этот хруст каблука, вывих твердого знака…»; «Полуголос. Озноб. Размноженье согласных – / Шепелявость и свист, говоренье ползком», – но после «Походки языка» становится «авторским знаком» Ю. Казарина:

Сегодня ласточки и пчелы
ослобонили свет в окне,
а все возвратные глаголы
не возвращаются ко мне

[Казарин 1995: 11]

В создании книги, безусловно, большое значение имеет ее целевая установка. Помимо традиционного жанра лирической книги, который, на наш взгляд, является бесспорной поэтической единицей авторского мышления Казарина, есть примеры создания книги по принципу «стихи» и «проза» (оба издания «Пловца»), в которой «аукаются» поэтические образы и прозаические размышления, являя разные стороны сознания автора, а также книги, созданные по принципу однотомника и избранного. «Поле зрения» *[Казарин 1998]* – опыт авторского однотомника, состоящего из семи лирических книг. Главный результат такого издания видится не только в том, что творчество поэта представлено максимально полно, но и в том, что контекст однотомника «заставляет» по-новому – очевиднее и определеннее – звучать поэтические формулы Ю. Казарина: «…за семь небес, за край седьмого света, / где жизнь и смерть в пространство сведены…»; «на вечное время мое… на грешное время мое… кончается время мое…»; «Всем почерком по русскому аршину, / где почвы и бумаги – баш на баш…»; «Какими большими хлебами / я эту любовь накормлю?»; «Я в жизни твоей татарва и прохожий….»; «ты между веком и пространством, как ветер в городе увяз…»; «…а мне пора – под государственным морозом – / отогревать нутро пера / то перегноем, то навозом…»; «…и, как ангел в слезах утираюсь / залетевшим из жизни стихом…»; «Темнеет дом. Мутнеет век. / Кончается стихотворенье…»; «Я напишу под Богову диктовку, / какое время года у земли…»; «И прежнее пространство перешло / в сплошное время…»; «начинается погода / настоящая, как смерть…»; «где хорошая разлука / лучше встречи никакой…»; «Пространство многоточий – / воздушный бурелом…»; «Время – по кругу – печальная дума, / если пространство – немереный ум…»; «И глаза от России болят…»; «Я писарь твой, Господь, / я поводырь глагола…»; «А что за гробом? – дети и долги…».

Опыт «Избранного» *[Казарин 2006б]*, состоящего из отобранных автором 100 стихотворений, написанных за тридцать лет, обнаруживает не только то, какие стихотворения сам поэт считает подлинными, но и подтверждает значимость для творчества Казарина двух «полюсных» жанров (если вспомнить утверждение Ю. Тынянова о том, что объем – показатель и доминанта жанра): лирической книги и лирической миниатюры.

Духовное пространство русской поэзии, ее «воздушных путей перекличка» определяют с годами все усиливающуюся черту поэтического мира Ю. Казарина – его филологичность. Пушкин, Ахматова, Гоголь, Булгаков, Мандельштам, Тарковский, Бродский являются его «вечными собеседниками», с которыми ведется непрерывный диалог. Способы этого диалога различны и весьма изощренны.

Это может быть прямое называние культурного героя, которое порой усилено посвящением или эпиграфом: «Да льдинка стойкая в стакане, / Как в слове ПУШКИНЪ твердый знак». Это часто используемый и только на первый взгляд сопряженный с постмодернистской игрой прием цитирования чужого текста без кавычек. Казарин любит изменить слово или словосочетание в памятных для каждого (раньше – школьника, ныне – филолога) строках: «Такая нынче вьюга и охота / у снегопада к перемене мест»; «у бедной бездны на краю»; «Опорный нищий край державы».

Казарин – поэт не улыбчивый и не играющий, и если в его стихах возникает ирония, то она не несет провокативного характера (модуль, характерный для постмодернизма), она может быть горькой (в стихах) или гневной (в прозе и в филологических штудиях). Поэтому более употребителен в поэзии Казарина

прием, известный по таким произведениям русской поэзии, как «Венок мертвым» А. Ахматовой или стихотворение О. Мандельштама «Домби и сын». Поэтика перевода, монтажа отрывков, не каталога, но сводного реферата, и далее – совмещения, конденсации, компрессии подчинена стремлению представить синтетический образ чужого, но ни в коем случае не чуждого поэтического мира. Данная стиховая техника уже описана в известных работах *[Лекманов 2000; Лахути 2001]*.

Например, «булгаковское стихотворение» «Сон в декабре» сделано по модели мандельштамовского «Домби и сын», поскольку на площадке стихотворного текста «разыгрываются» магистральные сюжеты ядерного текста и поэтически проговаривается его концепция, в данном случае – Булгаков двадцатых годов с его «Белой гвардией». Тот же вариант работы с претекстом – в стихотворении, посвященном Ю. Казакову: «Я чувствовал, когда на мушку меня стреноженного брали…»:

Когда ты мертв, ты больше значишь
в глухой российской тишине,
где наяву ты горько плачешь
и улыбаешься во сне

[Казарин 1991: 231]

Не чужд Ю. Казарину и такой традиционный характер ведения диалога со своими предшественниками, как стилизация. Перефразируя поэта, он признается: «Мандельштам, мучитель наш», но в специально для этого и созданных стихах сознательно идет на открытую имитацию его образности: «Еще ни азий, ни европ, / И смерть ужасна и священна, / И ты – божественный холоп, / И солона морская пена»; «И Данте празднует отъезд, / и светофоры гуще сада. / И на вокзале Книга Ада / В один читается присест».

Казарин – поэт, несущий мощную лирическую энергию, реализующуюся в метафоре и автометафоре, поэт, склонный к странному, непрямому, порой несколько замутненному и не всегда считываемому образу видения себя и себя в мире, отсюда – его склонность к оксюморонности, парадоксальности лирического волеизъявления:

Прожигая глаза увяданьем,
уповая на вольную дрожь –
воскрешаешь прекрасным страданьем
и счастливым сомненьем живешь

[Казарин 1994: 37]

Одновременно (и это тоже парадоксально) Казарин склонен к прямоговорению, особенно в случаях лирической самоидентификации: «Норовистый, как свет и непогода, / я иду, спотыкаясь, на свет. / И тебя дожидаюсь у входа / в этой жизни, где выхода нет»; «Смахну с лица грозы посмертный дым: / я был отцом, любовником и братом. / Душа живет, как прежде, днем девятым / И прозревает днем сороковым»; «До слез напился, задарма / прохожий русский инородец»; «Я писарь твой, Господь, я поводырь глагола»; «Я в жизни твоей татарва и прохожий»; «Я и сам был талантливейшей / Безбюджетной картиной». Именно на совмещении несоединимого – поэтики метафизического и метафорического оксюморона и поэтики тождества – рождается казаринская интонация, которая с годами становится все сдержаннее и горше: «У нас глубокая зима, / порядок мыслей стародавний: / найти ружье, сойти с ума, / освободиться от страданий…»; «Тише снега слова простые, / и не топнет в вине губа: / прилагательное Россия / к существительному судьба».

Итак, книга (и прозаическая, но прежде всего поэтическая) для Ю. Казарина – основной жанр литературы XX в., он убежден в том, что «XXI век – это век книги, а не романа, повести или поэмы. Книга как кусок жизни – то, что отламывается от смерти» *[Казарин 2000: 263]*, и постоянно возвращается к этому утверждению: «Новый литературный (беллетристический) жанр – книга. Просто книга, простой прозой, не дневники и летопись, а тоска по слову – прекрасное графоманство, записки о жизни, славной и дурной, проклятой и любимой. Книга человека» *[Там же: 275]*; «В конце 20-го века русская поэзия обрела – почти окончательно – письменную форму. Более того – форму и формат книги» *[Там же: 283]*.

Творческая практика Ю. Казарина свидетельствует о том, что он пишет три книги: лингвокультурологическую «Поэтический текст как система» или «Поэтическое состояние языка», посвященную русской поэзии; поэтическую «Погода» и прозаическую «Пловец». Соответственно, жанровый сценарий его творчества разворачивается по трем магистральным линиям: научный текст/книга (Казарин-лингвист), художественный текст/книга (Казарин-прозаик), поэтический текст/книга (Казарин-поэт). Данная жанровая стратегия не является единичной, но подтверждена креативной практикой отечественной словесности XIX и особенно XX вв., а также начавшегося XXI в.

ЛИТЕРАТУРА

Казарин Ю. В. Погода. Из трех тетрадей. Стихи. Свердловск, 1991.
Казарин Ю. После потопа. Стихотворения. Екатеринбург, 1994.
Казарин Ю. Пятая книга. Стихотворения. 1991–1996. Екатеринбург, 1996.
Казарин Ю. Поле зрения (1976–1997). Екатеринбург, 1998.
Казарин Ю.В. Поэтический текст как система. Екатеринбург, 1999.

Казарин Ю.В. Пловец: куда ж нам плыть? Екатеринбург, 2000.

Казарин Ю.В. Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XIX вв. Антология-монография. Екатеринбург, 2004а.

Казарин Ю.В. Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты // *Рыжий Б.* Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004б.

Казарин Ю. Против стрелки часовой. Екатеринбург, 2005.

Казарин Ю.В. Пловец. Екатеринбург, 2006а.

Казарин Ю.В. Избранные стихотворения (1976–2006). Екатеринбург, 2006б.

Лахути Д.Г. «Домби и сын» Мандельштама – «перевод» или метасюжет? (о точности и неточности в поэзии) // Смерть и бессмертие поэта: Материалы науч. конф. М., 2001. С. 110–130.

Лекманов О.А. Мандельштам – переводчик Диккенса. О стихотворении «Домби и сын» // *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 485–489.

Снигирева Т.А. «Пловец: Куда ж нам плыть…» Ю. Казарина в контексте жанра записных книжек в русской литературе второй трети XX века // Литература Урала: история и современность. Сб. статей. Екатеринбург, 2006. Вып. 2. С. 332–338.

3.5. Жанровая доминанта в творчестве Влада Шихова *(М.В. Серова)*

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

В. Шихов

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

Начало творческого пути молодого автора (р. 1972) совпало с переломным периодом не только литературной, но и общей историко-культурной ситуации в России. Перелом был закономерно подготовлен духовными и социальными переменами, произошедшими в два предшествующие десятилетия.

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

может, они стали еще менее проявленными и, соответственно, чреватыми еще более неожиданными результатами, чем в годы застоя» *[Виролайнен 2003: 66–67]*.

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

По мысли М. Виролайнен, в русской истории эмпирически распознаваемы четыре уровня культуры: 1) уровень канона; 2) уровень парадигмы; 3) уровень слова; 4) уровень непосредственного бытия *[Там же: 21]*.

Если говорить о литературе как о самом репрезентативном воплощении русского культурного феномена, то следует отметить, что ее «золотой век» состоялся на переходе с уровня канона на уровень парадигмы. Особенно наглядно канон и парадигма проявили себя в поэзии, для которой дольше, нежели для прозы, было актуально мышление жанровыми формами, выступавшими в качестве определенных образцов или законов, на сегодняшний день достаточно хорошо изученных исследователями *[см.: Зырянов 2003]*.

По определению М. Виролайнен, бытие канона предполагает такой тип эстетического законодательства, когда «законы не выписаны отдельно, не предваряют текст – они растворены в тексте и организуют его правильное восприятие» *[Виролайнен 2003: 21]*. «Первейшее отличие парадигмы от канона – то, что она воплощена, существует как наличность и данность, как предъявленный образец» *[Там же]*.

В русской поэзии новейшего времени принципиальная, порой неизбежная, консервативность художественной формы, предполагающей наличие жанрового образца или его модифицированного варианта, активно преодолевается сознательными усилиями авторов, ориентированных на эстетическую новизну. Постмодернистский вариант поэзии, утвердивший себя на рубеже XX–XXI вв., довольно активно и даже агрессивно эксплуатирует жанровые модели, но не как законодательные образцы, а как «сырье» для конструирования художественного текста. Этот тип культуры, предпочитающий «иронию, пародию, гротеск, все виды эксцентрики, все виды «деконструкции», Ольга Седакова определила как «спекуляцию на понижении» *[Седакова 2005: 3]*.

Опасность данного эстетического выбора, как нам представляется, состоит в неизбежном «перескакивании» культуры на тот уровень, на котором, собственно, М. Виролайнен видится ее «конец», – это «уровень непосредственного бытия»: «Под непосредственным бытием понимается простое физическое бытие, весь

тот круг человеческой жизни, который наиболее близок к стихийной природной жизни» *[Виролайнен 2003: 22]*. Словом, это логика обратной эволюции, это неизбежный спуск «по лестнице Ламарка» – спуск на «последнюю ступень» (О. Мандельштам).

Своеобразным барьером между культурой канона – парадигмы и культурой «непосредственного бытия» располагается уровень «культуры слова»: «Под уровнем слова понимается прежде всего словесная реальность, включающая в себя и представление, и мысль, но также и то, что в узко лингвистическом смысле уже не является словом, то, что обладает смысловым содержанием и эйдетической оформленностью» *[Там же: 22]*.

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

Принадлежность к данному типу культуры, качественно новому, если ориентироваться на вышеприведенное определение, для русской поэзии, как это не парадоксально, предполагает установку не столько на новаторство, сколько на традиционализм. Смысл эстетического поведения подобного типа в условиях настоящего времени сформулировала Ольга Седакова непосредственно по поводу второго поэтического сборника В. Шихова «Руны» (2005): «Самое трудное здесь – приняв такую эстафету, оказаться по меньшей мере на ее уровне, а говоря всерьез, и в определенном отношении превзойти предшественников, делая “то же, но еще шибче, еще горячее”, говоря словами Пастернака. Традиционным можно назвать лишь то, что выдерживает суд традиции, как определил это Т.-С. Элиот. В наше время, которое любит называть себя “бедным”, “поздним” и т. п., выдержать такой суд – суд Эсхила и Шекспира, суд Бодлера и Ахматовой – представляется невероятным» *[Седакова 2005: 4]*.

Нам уже приходилось цитировать данное высказывание О. Седаковой *[Серова 2006: 380]*. Думается, уместно обратится к нему вновь, ибо самая авторитетная оценка поэзии _ не оценка критика или литературоведа, а оценка поэта, который по своему духовно-творческому статусу вправе свидетельствовать от лица традиции, о которой он в данном случае говорит.

Итак, «невероятные» усилия Шихова предъявлены прежде всего двумя поэтическими сборниками («Тени» и «Руны»), а также целым рядом журнальных публикаций *[Шихов 2003, 2004, 2005а,б,в,г, 2007, 2008]*. В настоящее время автор готовит к публикации третью книгу стихов, название которой пока не анонсируется.

Главный принцип творческого самовыражения поэта – книга – отражает характер его жанрового мышления. В основе этого мышления располагается стремление к сверхжанровой форме

поэтического высказывания. Если разнообразные журнальные подборки («Et urbi et orbi» 2004, «Наследство» 2005, «Блаженство расставаний» 2007) можно рассматривать как авторские лирические циклы или тематические единства, целостность которых задана названиями, то внутри книги как наиболее актуальной для автора модели самопрезентации приходится говорить только о циклообразующих тенденциях. Во всяком случае, циклов как самодостаточных разделов, отражающих логику текстового сюжетостроения, в книгах Шихова нет.

Подобный способ жанровой рефлексии обнажен для читателя в подзаголовке «Рун». Этот подзаголовок нацелен проявить не только хронологически этапный для автора статус текста, но и тематически содержательный комплекс целого произведения: «вторая книга стихов. И руны, и руины».

Очевидная семантическая избыточность паратекста второй книги стихов компенсируется намеренной сдержанностью автора в отношении того, чтобы давать названия отдельным стихотворениям, формирующим сквозной сюжет поэтических сборников. Хотя в процессе тематического самоопределения автора, отраженного в названиях стихотворений, от первой ко второй книге можно отметить тенденцию к увеличению: если в «Тенях» на общее количество стихотворений (121) встречается всего девять названий, то в «Рунах» меньший текстовый объем книги (92) оснащен восемнадцатью названиями. Причем семантическая роль «имен текста» все больше и больше соотносится с авторской попыткой оттенить жанровое своеобразие своих стихов. Так, в «Тенях» наряду с сугубо тематическими наименованиями («Лев», «Земляника», «Пасха» и т. п.) обнаруживается «Реквием». В свою очередь, в «Рунах» тематические названия «Выход», «Наследство», «Сад камней» и т. п. не просто находятся в количественном равновесии с названиями «жанровыми», но даже перевешиваются ими: «Слова», «Хроника», «Памятник», «Сонет», «Книга». Иллюзия перевешивания создается за счет того, что в некоторых случаях проявляет себя скрытая авторская интенция сконструировать свой собственный, индивидуальный, жанр. Например, «констатация» («Констатация смерти…») или же, условно говоря, «детектив в стихотворной форме»: «Три версии убийства. Ни в одной…») и т. д.

Так или иначе, отсутствие названий стихотворений в большинстве случаев указывает на их внутреннюю целокупность и связанность в структуре целого, представляющего в духовной биографии автора определенный мировоззренческий этап, как то и полагается книге *[см.: Фоменко 1992: 20–24]*. Следует отметить, что границы этих этапов для самого автора весьма условны и взаимопроницаемы, т. е. им свойственны характерная

для большого жанра внутренняя незавершенность, открытость, разомкнутость.

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

Важно, что в данном случае перед нами не просто характерный для творчества Шихова жанр «большого стихотворения» *[Гордин 2003: 242]*, который получит полноценное воплощение в третьей книге его стихов – здесь перед нами акт своеобразной поэтической магии, реализованный в слове. Его смысл состоит в сознательной «вариации на тему». Содержанием этой «темы» является не только поэзия, но и человеческая биография поэта, которую он пытается откорректировать в своих стихах. Не имея возможности цитировать «большое стихотворение» Шихова полностью, приведем последовательно два фрагмента, последний из которых является замещением, или вытеснением, предыдущего:

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

[Шихов 2000: 140]

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

[Шихов 2005а: 7]

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

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

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

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

Архаическая природа слова как жанра связана с ощущением его сакральной природы и сущности. Подобного рода ощущения пронизывают эмоциональный тон лирики Шихова, в котором очевидно проявлена визионерская, пророческая доминанта. Именно она актуализирует такие поэтические праформы, как «пророчество» или «заклинание».

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

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

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

И мы не узнаем, что всякая
Внезапно проходит, как сон,
Хоть даже с вершины Исакия,
Мы больше уже не умрем

[Шихов 2000: 22]

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

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

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

[Шихов 2005а: 54]

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

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

[Там же: 63]

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

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

Мчится зверь одичалый по имени МИФ.
Мгновенье и Фауст. И, как преступленье,

Совершает медлительный инфинитив
Переход в повелительное наклоненье

[Там же: 65]

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

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

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

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

[Там же: 75]

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

…И повредил состав бедра.
Книга Бытия, гл 32

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

[Там же: 74]

Означенная стилевая доминанта позволяет констатировать генетическую связь «больших стихотворений» Шихова с жанром торжественной оды, которой свойственно магико-ритуальное значение *[см.: Зверева 2007: 109–130]*. Однако в стихах Шихова магико-ритуальный аспект одического жанра реализуется, как правило, в элегическом модусе:

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

Я был вынужден съесть, без остатка шагреневой кожи,
И поэтому, видимо, горечь, застрявшая в горле,
И поэтому, видимо, речь моя – вечное горе…

[Там же: 77]

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

[Там же: 109]

К магико-ритуальным традициям оды восходит в творческой практике Шихова внимание и к так называемой «надписи» текста *[см. об этом: Зверева 2007]*. О жанрово-семантической роли такой «надписи» в структуре заголовочного комплекса «Теней» говорилось выше. Однако если данный комплекс, как свидетельствует автор, сложился сразу и не потребовал особой рефлексии, то название второго сборника во всей его структурно-смысловой полноте возникло как своего рода результат процесса авторского самоосознания написанного. В этом результате опять же проявилось особое отношение поэта к слову, но уже как к поведенческому жесту, управляющему комплексом энерго-эйдетических ресурсов, заключенных в акте поэтического самовыражения.

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

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

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

трансформировал программный состав книги, но не решал проблемы эмоционального тона, адекватного авторской интенции.

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

Данный вариант, при всей его перспективной смысловой амбивалентности, автор отверг довольно быстро, хотя однажды использовал в качестве названия журнального цикла *[Шихов 2005г]*. Отторжение «слова» случилось как раз потому, что в его потенциальной амбивалентности поэт почувствовал определенный духовный риск. Не столько из собственно эстетических, сколько из суеверно-мистических (в данном случае более уместно сказать «нравственных») соображений Шихов не захотел эксплицировать биографический подтекст своего произведения.

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

Эта «надпись» полноценно и явно обнажает действительно главную для поэта тему слова и указывает на форму его эстетического воплощения, восходящую к архаической модели священного текста *[см.: Серова 2005: 111–117]*.

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

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

[Шихов 2005а: 8]

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

[Там же: 12]

Так, видимо, в конце не будет Слова,
Но будет музыка, но так темно,
Что если ты прислушаешься снова,
То прозвучит возвратное оно

[Там же: 67]

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

Насколько это сегодня важно для нашего духовного существования, свидетельствует грустно-стоистическое умозаключение М. Виролайнен: «Наши прежние навыки по отношению к этому в тишине происходящему процессу бездейственны, привычно совершаемые нами усилия актуальны лишь для того типа культуры, который безвозвратно уходит в прошлое. Для того, чтобы изменить природу этих усилий, необходимо заново сориентироваться в нашем культурном космосе, заново понять, в каком направлении должны быть предприняты сознательные культурно-исторические действия. А для этого нужно понять, что является здоровьем и нормой для русской культуры» *[Виролайнен 2003: 66–67]*.

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

ЛИТЕРАТУРА

Виролайнен М. Структура культурного космоса русской истории // Виролайнен М. Речь и Молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.

Гордин Я. Странник // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. СПб., 2003.

Зверева Т.В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века. Ижевск, 2007.

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

Седакова О. Предисловие // *Шихов В.* «Руны» / вторая книга стихов. Ижевск, 2005.

Серова М.В. Миф – история – книга (послесловие) // *Шихов В.* «Руны» / вторая книга стихов. Ижевск, 2005.

Серова М.В. Проблема идентичности в мифопоэтическом пространстве В. Шихова // Литература Урала: история и современность. Сб. статей. Екатеринбург, 2006. Вып. 2.

Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.

Шихов В. Тени. Стихотворения. Ижевск, 2000.

Шихов В. Сад. Подборка стихотворений // Дикое поле: литературный журнал. Донецк, 2003. № 3.

Шихов В. Et urbi et orbi (и городу, и миру) // Луч: литературный журнал. Ижевск, 2004. № 7–8.

Шихов В. «Руны» / вторая книга стихов. Ижевск, 2005а.

Шихов В. Наследство // Луч: литературный журнал. Ижевск, 2005б. № 5–6.

Шихов В. След // Дети Ра: международный литературно-художественный журнал. М., 2005в. № 2.

Шихов В. Из цикла «Тройня» // Аквилон: литературный альманах. Ижевск, 2005г. № 3.

Шихов В. Блаженство расставаний // Луч: литературный журнал. Ижевск, 2007. № 5–6.

Шихов В. Подборка стихотворений // Урал, 2008. № 7.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как показывает книга, которую читатель держит в руках, между, казалось бы, достаточно отвлеченной теоретической системой литературоведческого знания и историей региональной литературы – в нашем случае литературы Урала, которая ранее практически не изучалась в ее последовательном и системном изложении[1], – может существовать вполне плодотворное взаимодействие. Категория жанра, а равно иные привлекаемые авторами понятия и категории позволяют не только отойти от эмпирической описательности, нередко отличающей истории краевых (региональных) литератур, но и выстроить саму историю в логике ее внутреннего формосозидающего процесса, увидеть закономерности, согласно которым «новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякой предыдущее развитие» *[Веселовский 1989: 41]*. Органика литературного процесса Нового времени такова, что «элемент свободы» развивается и в обратном направлении, не обозначенном А.Н. Веселовским, – от стиля и метода художника, от его индивидуальной творческой личности, проницающей все слои литературного произведения, к той содержательной картине жизни, что составляет основу жанровой модели. Мы выяснили, что историю региональной литературы можно рассматривать и воссоздавать, отталкиваясь не только от движения самой истории и наращиваемых ею оборотов жизни, но и от собственно литературы – от ее внутренних конвенций и норм, к числу которых относится и жанр. Тем самым обретают желаемое единство теория и история литературы, теоретическая и историческая поэтики *[см. об этом: Теория литературы III]*, совместить которые мы стремились в пределах этой книги.

В ходе коллективного исследования естественно произошла корректировка общепринятого теоретико-методологического, понятийного аппарата, используемого авторами монографии при изучении эволюционных процессов в жанровых стратегиях и тактиках региональной литературы. Сам характер и специфика историко-литературного материала, представляющего литературу Урала, заставили авторов обращаться как к инновационным категориям современной жанрологии – таким, как жанровая матрица, жанровый синтез, жанровая вставка, жанровая доминанта, жанровый стиль и т. д., так и к традиционному пониманию жанра в его канонических вариантах. Для научной реконструкции жанровых стратегий литературы Урала необходимой оказалась актуализация прежде всего типологической семантики жанра.

Стратегический вектор исследования задала идущая от концепции М.М. Бахтина теоретическая установка на постоянное обновление жанра как в плане анализа общей эволюции жанровой системы литературы Урала трех веков, так и в описании жанрового мышления наиболее репрезентативных для избранного аспекта исследования писателей. Мы полагаем, что в коллективном исследовании поднята и решена такая актуальная проблема теоретико-методологического характера, как проблема специфики жанрового мышления в литературном процессе региона. Параллельно с тем решались вопросы теории жанра в свете исторической поэтики, типов жанрового сознания в определенные литературные эпохи, динамики процессов в жанровой системе региональной литературы в контексте общерусской (смена жанровых приоритетов, взаимодействие «ядерных» и «периферийных» жанровых форм, родо-видовые и родо-жанровые отношения в литературе региона), а также проблемы региональных модификаций традиционных жанров, стагнации жанров и их метаморфоз в разные литературные эпохи.

В процессе исследования выработаны и реализованы единые научные сюжеты. В качестве основных мы видим следующие:

1. *Литература и история*.

Это проблема специфики развития отечественной литературы, в первую очередь литературы Урала и Сибири, как литературы, максимально приближенной к политической, экономической, социальной действительности, находящейся в сложной референциальной связи с миром, к какому бы направлению или методу она ни принадлежала. Отсюда убеждение научного коллектива в особом статусе *документалистики* и *документального дискурса* в региональной литературе и специфике жизни ее литературных жанров от момента зарождения собственно художественной литературы до сегодняшнего состояния литературного процесса. Данные формы художественности напрямую связаны с доминирующим типом местной культуры (промышленная эксплуатация края, процессы ассимиляции переселенцев на новой территории, контакты с местными жителями и их культурой и др.). Этим обусловлена интенсивность функционирования таких *жанровых форм*, как путешествие, мемуары, записки путешественников и путевые очерки, в рамках которых и

[1] Нельзя не упомянуть фундаментальный труд, до сего дня являющийся единственным обобщающим исследованием по литературе Урала с древности до современного периода. *[*См.: *Литература Урала… 1998]*.

происходило становление региональной идентичности и позиционирование Урала в составе Российской империи вначале как фронтирного региона, а затем – некоей границы (России и культуры), за которой открывались требующие освоения восточные территории страны.

2. Проблема взаимодействия жанровых систем региона в их соотнесенности с общероссийским литературным процессом.

«Жанр – это именно то звено, которое связывает произведение литературы с миром литературы в целом» *[Тодоров 1997: 5]*. Закономерно, что одним из важнейших постулатов изучения региональной литературы является принцип контекстуальности, заставляющий нас выдвигать на первый план тезис – «региональная литература и общероссийский процесс». Литературе региона свойственны различные, в том числе и жанровые, формы взаимодействия с общероссийской культурой. Есть здесь и ученичество, запаздывание – те точки коммуникации с общероссийской литературой, которые традиционно рассматривались в качестве базовых в развитии региональной словесности *[см., напр.: Постнов 1970: 30–31; и др.]*. Опыт изучения литературы Урала показывает, что это скорее процесс *взаимодействия*, и в некотором отношении уральские или сибирские авторы могли опережать соответствующие линии движения центральной литературы. Общерусское, а уж тем более общероссийское, слагалось из многих целостных компонентов, своеобычное сочетание которых могло породить самый неожиданный феномен – как, например, феномен творческой личности Ф. Решетникова или Д. Мамина-Сибиряка, чьи романы для современной им литературы стали настоящим «прорывом», в том числе и в жанровом отношении, или культурный (не только лишь литературно-художественный) феномен П. Бажова, чье значение для региона поистине неоценимо. Не менее значимо для литературы Урала соотношение русской литературы с национальными (башкирской, коми, удмуртской). Полнота и детальность исследования должны здесь сочетаться с осознанием объективной значимости жанровых традиций или жанровых новаций для отдельного целого, входящего в состав региона (удмуртской, башкирской, коми литературы и т. д.), для региона и его литературы, для общероссийских жанровых процессов. Однако этот аспект исследования невозможно раскрыть в нескольких словах и даже главах, в нашем издании он только намечен, в дальнейшем предполагается посвятить ему отдельный том.

По сути, в коллективной монографии разработана научная концепция изучения регионального литературного процесса в аспекте жанровых стратегий и практик. Главной особенностью этой концепции, на наш взгляд, стала установка на полноту и внятность осмысления *узловых моментов историко-литературного процесса*, в которых категория жанра с очевидностью «работает» в плане выявления специфики каждого отдельного периода в его региональном изводе.

ЛИТЕРАТУРА

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.

Литература Урала. Очерки и портреты: Книга для учителя / Под ред. Е.К. Созиной, Н.Л. Лейдермана. Екатеринбург, 1998.

Постнов Ю.С. Русская литература Сибири первой половины XIX в. / Отв. ред. В.Г. Одиноков. Новосибирск, 1970.

Теория литературы. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / Отв. ред. Л.И. Сазонова. М., 2003.

Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. Б. Нарумова. М., 1997.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение (*Т.А. Снигирева, Е.К. Созина*) 3

Раздел I. Проблемы современной жанрологии 11

Глава 1. Теоретические вопросы жанрологии (*А.А. Кораблев*) . 13
Глава 2. Основные направления исследования жанра в жанрологических понятиях (*Б.П. Иванюк*) 30
Глава 3. Региональная жанрология (*А.А. Кораблев*) 48
Глава 4. Историческое развитие жанров в контексте литературы региона (*О.В. Зырянов*) 62

Раздел II. Эволюция жанров в литературе Урала в классическую эпоху 91

Глава 1. Роль переводных памятников XVII в. в становлении новой жанровой системы русской литературы (*Е.К. Ромодановская*) 93
Глава 2. Канонические жанры русской поэзии в системе региональной литературы в период смены художественных парадигм 105
2.1. «Читалагайские оды» Г.Р. Державина (*Е.Е. Приказчикова*) 105
2.2. Развитие жанра оды в поэзии Урало-Сибирского региона (*О.В. Зырянов*) 117
2.3. Романтическая поэма в творчестве оренбургского поэта П.М. Кудряшева (*Е.К. Созина*) . . 143
Глава 3. Трансформация прозаических жанров в литературе Урала второй половины XIX в. 165
3.1. Жанровые разновидности путешествия в коми-зырянской словесности середины XIX в. (*В.А. Лимерова*) 165
3.2. Романный жанр в творчестве Ф. М. Решетникова (*Е.К. Созина*) 182
3.3. Жанровые модификации романа в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка (*Л.М. Митрофанова*) 227
3.4. Жанровый состав прозы уральских писателей начала XX в.: А. Туркин, И. Колотовкин, Б. Тимофеев (*Л.Н. Житкова, Н.В. Пращерук*) . . . 262

Раздел III. Жанры и жанровые процессы в литературе Урала XX в. 285

Глава 1. Жанровая картина уральской литературы на рубеже веков 287
1.1. Уральская стихотворная фельетонистика конца XIX – начала XX в. *(Е.Г. Власова*) 287
1.2. Жанровое сознание уральской поэзии рубежа веков (по материалам периодической печати) (*И.В. Козлов*) 308
1.3. Елизавета Гадмер: опыт авторского книготворчества (*О.В. Зырянов*) 318
1.4. Жанровая специфика драматургии Н.Ф. Новикова (Черешнева) (*Е.В. Харитонова*) 341
Глава 2. Жанровое развитие литературы региона в советскую эпоху 358
2.1. Спектр и динамика жанрового развития поэзии на Урале в 1917–1919 гг. (*И.Е. Васильев*) 358
2.2. Поэтические жанры в литературе Урала 1920–1930-х гг. (*И.Е. Васильев, Ю.С. Подлубнова*) 381
2.3. Жанровая эволюция прозы Урала 1917–1930-х гг. (*Ю.С. Подлубнова*) 410
2.4. Жанровая система творчества П.П. Бажова (*М.А. Литовская*) 434
2.5. Производственная проза в журнале «Урал» 1970–1980-х гг. (*Т.А. Глебович, М.А. Литовская*) . 452
Глава 3. Жанровое сознание региональной литературы периода новой рубежности 471
3.1. Региональный литературно-художественный журнал: социокультурная позиция и жанровая функциональность (по материалам журнала «Урал» начала XXI в.) (*Е.В. Гарник, Т.А. Снигирева*) 471
3.2. Литературные журналы Удмуртии: формы регионального и национального самосознания (*Ю.Н. Серго, Е.А. Иванова*) 491
3.3. Вместо литературы: очеркистика Перми конца XX – начала XXI в. (*Е.Г. Власова*) 506
3.4. Жанровый сценарий творчества Юрия Казарина (*Т.А. Снигирева*) 518
3.5. Жанровая доминанта в творчестве Влада Шихова (*М.В. Серова*) 534

Заключение (*Т.А. Снигирева, Е.К. Созина*) 546

Научное издание

ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВ
В ЛИТЕРАТУРЕ УРАЛА XVII–XX вв.
В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕРОССИЙСКИХ ПРОЦЕССОВ

Рекомендовано к изданию ученым советом
Института истории и археологии и НИСО УрО РАН

Редактор ***А.И. Пономарева***
Технический редактор ***Е.М. Бородулина***
Корректор ***Г.Н. Старкова***
Компьютерная верстка ***Е.В. Илюшкиной***

ISBN 978-5-7691-2049-7

9 785769 120497

НИСО УрО РАН № 27(09)-31. Сдано в набор 05.05.10.
Подписано в печать . Формат 60×90 1/16. Бумага типографская.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 34,5 . Уч.-изд. л. 38.
Тираж 300 экз. Заказ №

Оригинал-макет изготовлен в РИО УрО РАН.
620219, Екатеринбург, ГСП-169, ул. Первомайская, 91.

Типография «Уральский центр академического обслуживания».
620219, Екатеринбург, ул. Первомайская, 91.