



БРЕЙТМАН АНАСТАСИЯ ВИКТОРОВНА

МНОГОМЕРНОЕ «Я» СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Статья обращена к проблеме субъектности в современной русской поэзии. Подробному анализу подвергается многомерность лирического субъекта в стихотворениях современных, известных и ещё только начинающих, поэтов: Ивана Жданова, Елены Шварц, Алексея Цветкова, Светланы Евстегнеевой. Прослеживается связь художественных миров стихотворений с поэтической традицией двойничества Гейне, Майкова, Блока, Есенина. Лирический субъект исследуется как реальность поэтического текста в совокупности всех элементов поэтической формы. Раскрываются художественные возможности таких модификаций субъекта поэтического текста — исповедальное и перформативное «Я». Субъектная структура мыслится центром современного поэтического творчества, концентрирующим в себе напряжённость самосознания.

Ключевые слова: современная поэзия, лирическое «Я», лирический субъект, лирический герой, авторское сознание, традиция двойничества, образ двойника, субъектная структура поэтического текста, перформативное «Я», исповедальное «Я».

Keywords: modern poetry, lyrical "I", lyrical subject, lyrical hero, authorial consciousness, doppelganger tradition, doppelganger image, subjective structure of poetic text, performative "I", confessional "I".

Пишущих сейчас больше, чем читающих, — в этом суждении, скорее, констатация постфактум, чем парадокс известного филолога Артёма Скворцова [7] о крупнейших сдвигах в психологии поэтического творчества и читательского восприятия последних десятилетий. Сетевое бытование лирики упразднило все возможные поэтические иерархии и представления о непререкаемых авторитетах и недостижимых вершинах. Возможно, в обозримом будущем больше никому не придётся стать «нашим всем». Пьедесталы вместе с традицией литературных «памятников» навсегда ушли в прошлое. Серьёзным вызовом для любого пишущего стала неизбежность отказа от творческого эгоцентризма и изначальная установка на безвестность. В лучшем случае — популярность в ограниченных кругах читателей и скромное служение Музе. Так, Бахыт Кинжеев в одном из стихотворений создаёт печальный образ безвестного современного поэта, которому, прежде чем окончательно исчезнуть в равнодушной природе, только и остаётся, что незаметно умереть, став «ветром сырым», и свистеть «по привычке — смешно, бестолково...».

*...Современникам, сцепщикам — быть молодыми,
видеть Лондон и Рим.*

*Незаметно умрёшь, не расслышанный ими,
станешь ветром сырым*

*вырывать у растяпы на улице вешней
драгоценный билет
в первый ряд поздней осени, жизни кромешной,
в розовеющий свет.*

Но не будет спектакля. Ни жеста, ни слова.

Ни меча-кладенца.

*Засвиستیшь по привычке — смешно, бестолково,
и уже до конца*

*шорох, шелест, обиженный шёпот метели
станут речью твоей,
мелкий горный ручей в середине апреля —
пир воды и камней. [4, с. 13]*

В гуманистической культуре в центре — Человек, равно как и лирический субъект — центр лирической поэзии. Понимание современной поэзии так же невозможно без понимания творящего её субъекта. Начальные шаги к осмыслению существенных трансформаций, произошедших в субъектной сфере поэзии последних десятилетий, осуществлены двухтомным изданием «Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика» (2018–2019) [10]. Т. Кучина в развёрнутой рецензии представила разбор методологических подходов и вариантов практического

анализа стихотворных текстов, предложенных авторами коллективного труда. Констатируя конец эпохи «смерти автора», Т. Кучина отмечает большое разнообразие исследовательских стратегий и определённую расплывчатость научного инструментария [7, с. 263]. Идеи утраты, расщепления, дезинтеграции лирического субъекта, появление новых форм субъектности, таких как «фиктивный субъект» или «индивидуализация через неопределённость», обсуждаются большинством авторов названного издания.

Представляется, что тенденция к атомическому разъятию объекта изучения, к сожалению, возобладала в коллективной монографии. В этом, на наш взгляд, причина того, что местами глубокие и тонкие наблюдения над художественным материалом всё меньше работают на понимание целостности поэтического образа и всё больше превращаются в алгебру, тщетно пытающуюся поверить гармонию. Мы солидарны с теми исследователями, кто полагает преждевременным вывод понятия «лирический герой» из научного употребления. Скорее всего, в современной поэтической практике приходится наблюдать его усложнение, а не упразднение. В контексте обозначенной проблематики представляет интерес позиция М. В. Панова, актуализированная В. Новиковым в статье «Два значения понятия “лирический герой” и их роль для построения современной теории лирического субъекта»: «“Лирический герой” предстает не субъективной проекцией исследователя, но реальностью поэтической формы, органически связанной с ритмикой и языком» [Цит. по: 8, с. 72]. И далее там же: «Поэтическая форма состоит из трёх ярусов: звукового, словесного и образного. Эволюционные сдвиги начинаются со звукового яруса, затем процесс продолжается на словесном уровне и наконец переходит на образный ярус, где и представлен характерный для данного поэта (или поэтического течения) лирический герой». Такая позиция представляется обоснованной и продуктивной, поэтому в своём исследовании мы (вслед за М. В. Пановым) будем исходить из того, что авторское сознание выражается всей совокупностью элементов поэтической формы стихотворного текста.

По справедливому мнению А. В. Штраус, высказанному в кандидатской диссертации «Проблема лирического героя в современной поэзии: новые тенденции 1990–2000-х годов» (2009), «внутренний мир современной поэзии по-прежнему организуется с помощью лирического героя» [13]. Опираясь на концепцию М. Бахтина, она указывает на генетические связи типов лирического героя современной и классической поэзии, предлагая такие модификации: перформативный (игровой) тип лирического героя (свойственный столичной концептуалистской поэзии 1990-х) и личностно-биографический (рассмотренный на примере региональной поэзии 1990-х гг.). Автор диссертации не соглашается с тем, что

утрата «Я» является магистральной тенденцией поэзии 1990–2000-х годов.

Поэзия новейшего времени активно включена в процесс освоения многомерности мира и человека, что является, на наш взгляд, главным вызовом современности. Сдвиг привычной структуры субъектности во многом и обуславливается тем, что обычный человек всё менее ощущает себя обитателем только трёхмерной привычной реальности. Множественность субъективных миров становится главным предметом художественного, философского, эстетического, психологического осмысления в современном искусстве. Расщепление «Я» — почти общее место современной лирики.

В истории европейской поэзии опыт постижения многомерности человека с наибольшей силой выразился в поэтической традиции романтического двойничества. Но если в лирике XIX века появление двойника создавало когнитивный диссонанс, душевное напряжение, приводящее порой к безумию, то в новейшей лирике образ двойника / фрагмента / части души рационализируется. В текстах отчётливо выражается готовность их авторов к детальному описанию и систематизации множественных субъективных миров, что, в свою очередь, сопровождается колоссальным расширением лексики. В поэтический словарь входит понятийный аппарат различных религиозно-мистических учений, эзотерики, психоанализа Фрейда и Юнга, квантовой физики, психологии, цифровых технологий. Неудивительно, что во многих случаях наблюдается превалирование мысли над чувством, умозрительности над эмоциональностью. Метафизические реальности, уже открытые когда-то романтизмом и символизмом, современные авторы осваивают с помощью нового философско-эстетического инструментария, созданного в XX–XXI веках.

Мы рассматриваем формы субъектности как органическую часть целостной поэтической системы. Для анализа выбраны стихотворения, имеющие отношение к романтической традиции двойничества, где происходит расщепление лирического субъекта. Поскольку мы имеем дело с много-составным и раздробленным субъектом, то «лирический субъект» и «лирическое «Я»» как рабочие понятия будут использованы как синонимы. Мы не ставили перед собой цели исследования дифференциации понятий «лирического «Я»», «лирического героя» или «субъекта». Важнее определить специфику форм субъектности, исходя из единства поэтической системы стихотворного произведения и того философского, историко-культурного контекста, в котором оно существует. При этом некоторые идеи и подходы, предложенные авторами монографии «Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика» и А. В. Штраус в её кандидатской диссертации, оказались продуктивными и в нашем исследовании.

Тема многомерности расщеплённого «Я» алтайского поэта-метареалиста Ивана Жданова в ряде случаев может быть представлена как психоаналитический дискурс в поэтических образах.

Арестованный мир

*Я блуждал по запретным, опальным руинам,
где грохочет вразнос мемуарный подвал
и, кружа по железным подспудным вощинам,
пятый угол своим арестантам искал.
Арестанты мои — запрещённые страхи,
неиспытанной совести воры,
искуплений отсроченных сводни и свахи,
одинокства ширмы и шоры.
Арестанты-уродцы, причуды забвенья
и мутанты испуганной зги,
говорящей вины подставные мишени
и лишённые тыла враги.
И заблудшим убийствам даруя просторы,
неприкаянным войнам давая надел,
я, гонитель-чужак, на расправу нескорый,
отпустить их на волю свою не сумел.
Я их всех узаконил музейным помещьем,
в каталог арестантов отправил,
но для них я и сам нахожусь под арестом,
осуждённый без чести и правил.
Ничему в арестованном небе предела
не дано никогда обрести.
И какое там множество бед пролетело,
не узнают по срезу кости.
Но растянутый в вечности взрыв воскрешенья
водружает на плаху убийственный трон.
Проводник не даёт избежать продолженья
бесконечной истории после времён.
Западной и ловушек лихие подвохи
или минных полей очертанья —
это комья и гроздь разбитой эпохи,
заскорузлая кровь мирозданья.
Если б новь зародилась, и было б довольно
отереть от забвенья чело...
Но тогда почему воскрешение — больно,
почему воскресенье — светло? [3]*

«Подполье» бессознательного в стихотворении «Арестованный мир» находит выражение в образе «паноптикума» «запрещённых страхов», «воров совести», «шор одиночества», «причуд забвенья», «мутантов зги», «мишеней говорящей вины». По отношению к «арестантам-уродцам» лирический субъект — хозяин, он же и «гонитель-чужак». Отношения тождественности / нетождественности связывают хозяина и его двойников, которых он «не сумел отпустить на волю», наделил «музейным помещьем», «отправил в

каталог». Говоря языком популярной психологии, человек, не сумев отпустить негативные, травмирующие аспекты себя, но осознавая их наличие, смог принять их существование. Выразительность и яркость метафор свидетельствуют о смелости взгляда внутрь себя, стремлении к максимально точному описанию душевных искажений.

Расщеплённое лирическое «Я» причудливо трансформирует трёхмерное время-пространство, порождая парадоксальный образ вечности — образ «арестованного неба». Это, с одной стороны, «ограниченная беспредельность», коловращение бед и зла (аналог «баньки с пауками» — образа вечности у Достоевского), с другой стороны, движение к Воскресению. Пытаясь разгадать тайну путей человеческих, лирический субъект переживает когнитивный диссонанс. «Взрыв воскрешенья, растянутый в вечности» парадоксально накладывается на модель колеса Сансары, бесконечного круга перерождений и страданий.

*Ничему в арестованном небе предела
не дано никогда обрести.*

*Но растянутый в вечности взрыв воскрешенья
водружает на плаху убийственный трон.*

*Проводник не даёт избежать продолженья
бесконечной истории после времён.*

Расширяющееся лирическое «Я» распространяется далеко во времени и пространстве, и его ждут отнюдь не радужные откровения. В авторском сознании модели Страшного суда, Воскресения и «продолженья бесконечной истории после времён» не могут никак совместиться. Вопрос личной свободы приобретает критическую остроту, а внутренние противоречия порождают некий образ «ловушки времени», когда «после времён» можно ошибиться бесконечностью и попасть в «дурную бесконечность» — копию прошедшей «разбитой эпохи». Остаётся догадываться, кто может быть этим Проводником, не дающим избежать продолженья? Если под ним подразумевается Спаситель, то, возможно, лирический герой пытается представить себе продолжение истории после Воскресения, расценивая эту точку времени как своеобразный ограничитель бесконечности? Явная абсурдность происходящего объясняется уязвимостью имеющих в распоряжении автора моделей мироздания. Мировоззренческой растерянностью обусловлен и эмоциональный итог заключительных строк: «Но тогда почему воскрешение — больно, / почему воскрешенье — светло?»

Расщепление «Я» в стихотворении И. Жданова «Арестованный мир» не свидетельствует об утрате индивидуального «Я». Тут, скорее, возможность нового его обретения. Сложный путь к свободе «Я» лежит через принятие множества своих искажённых «я», через отказ от ложных копий, через неизбежное слияние с травмированным «коллективным бессознательным» человечества и дальнейшее движение

по ступеням духовной лестницы... к осознанию — «Я во всём». Опыт освоения психоаналитического, религиозно-философского инструментария предопределяет известную рассудочность поэтической интонации. В целом же, как представляется, перед нами оригинальное и вполне весомое поэтическое высказывание.

В другом стихотворении Жданова предпринимается психоаналитическое исследование любовной страсти, предлагается новая интерпретация известной формулы «Я есть Ты». Любовь — это «расстояние между мной и тобой», понимаемое как нетождественность «Я» и «Ты». Несмотря на то что, в отличие от классических примеров экспрессивной любовной лирики, здесь преобладает рассудочность и умозрительность интонаций и образов, это не отменяет глубины любовного чувства.

*Расстояние между тобою и мной — это и есть ты,
и когда ты стоишь передо мной, рассуждая о том и о сём,
я как будто составлен тобой из осколков твоей немоты,
и ты смотришься в них и не видишь себя целиком.
Словно зеркало жажды своей разрывает себя на куски
(это жажда назначит себя в соглядатаи разных сторон) —
так себя завершает в листве горемычное древо тоски,
чтобы множеством всем предугадывать ветра наклон,
чтобы петь, изъясняться, молчать и выслушивать всех,
самолётной инверсией плыть в плоскостях тишины, —
но блуждает в лесу неприкаянный горький орех,
словно он замурован бессонницей в близость войны.
Где он, рай с шалашом, на каком догорает воре?
Я же слеп для тебя, хоть и слеplен твоею рукой.
Холостая вода замоталась чалмой на горе,
и утробы пусты, как в безветрии парус какой.
Как частица твоя, я ревную тебя и ищу
воскрешенья в тебе и боюсь — не сносить головы,
вот я вижу, что ты поднимаешь, как ревность, пращу,
паровозную перхоть сбивая с позорной листвы.
Словно ты повторяешь мой жест, обращённый к тебе,
так в бессмертном полёте безвестная птица крылом
ловит большее сердце, своей подчиняясь судьбе,
и становится небом, но не растворяется в нём.
Да, я связан с тобой расстояньем — и это закон,
разрешающий ревность как правду и волю твою.
Я бессмертен, пока я покорен, но не покорён,
потому что люблю, потому что люблю, потому что люблю. [3]*

Отношения между «Я» и «Ты» раскрываются в образе расколотого на множество осколков зеркала. Расколотые зеркала бесконечно усложняют отражаемый образ любимого человека. Мотив зеркального отражения у Жданова выражает смысл неслиянности, фатальной раздельности. Слепые зеркала, как порталы в подсознание, продуцируют обманы. «...Я как будто составлен тобой из осколков твоей

немоты, / и ты смотришься в них и не видишь себя целиком». В психологии такое явление именуется проекцией. «Я же слеп для тебя, хоть и слеплен твоею рукой», — чрезвычайно выразительная поэтическая формула психологической проекции!

*Словно зеркало жадной своей разрывает себя на куски
(это жажда назначит себя в соглядатаи разных сторон) —
так себя завершает в листве горемычное дерево тоски,
чтобы множеством всем предугадывать ветра наклон...*

Образ страсти находит выражение в цепочке архетипических образов: страсть — обман — разбитое на куски зеркало — ствол дерева — продолжающая ствол пышная листва — горький орех... В дантовском или райском лесу произрастает «горемычное дерево тоски», на ветвях которого плод любви — «горький орех». Образы мифологического древа жизни и библейского древа познания добра и зла соединяются, яблоко заменяется орехом, который необходимо «раскусить». Древо может покрыться пышной кроной и плодоносить, если идти вместе с любимым с открытыми духовными очами.

Познание горьких плодов любви — своеобразная голгофа, на которой распинается Эго. Обманчивость образа «Я» отражается в зеркале множественного и обманчивого образа «Ты». Ревность любящих мыслится неизбежным гарантом суверенности другого. Таким образом, любовь у Жданова есть тернистый путь к индивидуальной свободе «Я» и «Ты». «Небо» достижимо только в принятии диалектического единства любящих как двух неслиянных субъектов. Вызывает удивление способность лирического текста вместить в себя подобную сложность, объёмность образа любовного чувства, вовсе не дышащего одной только радостью, но освещающей любовную страсть в непривычной для поэзии философской, психоаналитической логике. Поэтому в финале экспрессивный троекратный повтор: «потому что люблю, потому что люблю, потому что люблю», — утверждает силу живого, подлинного чувства.

Многомерный лирический ждановский субъект — раздробленный субъект самосознания и самопознания, стремящийся к целостности. Однако мы не назвали бы это «Я» в точном смысле слова исповедальным. Избранный ритм стихотворения, будучи по преимуществу шестистопным анапестом, напоминает гекзаметр. Память онтологической поэзии несколько ограничивает открытость ждановского лирического «Я». Создавая условия для обстоятельного созерцания внутренних миров, такая форма в то же время дистанцирует автора от лирического субъекта, создавая некий культурный «экран», внося в образ лирического «Я» элемент перформативности.

В стихотворениях Елены Шварц и Алексея Цветкова для раскрытия многомерности «Я» так же востребуется образ

двойника. Но если в романтической поэзии XIX века двойник по большей части выступает как объективация какой-либо части «Я» [6; 7], то в современной поэзии двойник может оказаться вариативной формой перформативного «Я», под маской которого авторское сознание персонифицирует себя в стихотворном тексте, играя с читателем. Начнём со стихотворения Е. Шварц.

Рождение и эксплуатация двойника

*Сумрак на полусогнутых
Подожёл и обрушился тьмой,
Где я сижу, обняв колени,
Над загнивающей рекой.
На горе лиловеев церковь,
Сухо скрипит причал,
Вас возглашает — Премудрость,
Слышится мне — Печаль.
Будто сплетаясь корнями
Или две карты в руке,
Двойник, прорезающий рёбра,
Рванулся, как меч, к земле.
Наклонилась, почти отделилась,
Снова слилась со мной,
Но вот, наконец, упала
На песок сырой,
Русоволосая, капли пота
Над верхней губой...
Что ж? мои заботы
Будут теперь с тобой.
А я — куда волна стеклянная плывёт —
И лодка правит без руля,
Где Астрахань, а может, Шамбала,
Луна дохнёт, как ветер, и несёт,
И ворошит — не гаснет ли зола. [12]*

Заголовок стихотворения Е. Шварц «Рождение и эксплуатация двойника» отсылает к стилистике названий живописных полотен, как классических («Рождение Венеры» Боттичелли), так и авангардных (Дали, Малевич). Таким образом, подчёркивается реминисцентно-экфрастичный характер стихотворения. Общее настроение — несовпадение с окружающей реальностью, неизбывная тоска гоголевского «Вия». Лирический пейзаж условен и по-гоголевски призрачен: лиловеющая на горе церковь в сумерках «над загнивающей рекой», где церковная «премудрость» оборачивается «печалью». Лирическая героиня тоскует на берегу загнивающей реки жизни, причалы которой сухи, движение остановилось.

Жажда подлинности вызывает к памяти полётов гоголевской панночки и булгаковской Маргариты. Отметим литературность позы — «колени обняв», совпадающей с позой тоскующей лирической героини гумилёвского «Жирафа».

Шварц отчасти отождествляет себя с этими героинями, вкусившими свободы, пусть призрачной или несправедливой. Вместе с тем отделившаяся ипостась-двойник — русоволосая красавица — внешне не совпадает с оригиналом. Её рождение в соответствии с заголовком в чём-то подобно рождению русоволосой Венеры Боттичелли. С физиологической подробностью, посредством большого количества глаголов движения (рванулся, наклонилась, отделилась, слилась, упала), изображён процесс рождения двойника. Его эстетизированная динамика контрастна статике окружающего мира. Выход из рёбер подобен «прорезающему мечу». Двойник — маска «Я» автора, служащая защитой от болезненного самообнажения. Перформативное «Я», как ни странно, свидетельствует не об утрате подлинного «Я», а скорее о его поиске. Ритмические перебивы создают раздробленность звуковой формы.

Лирическая героиня выставляет заместителя-двойника, оставляя ему земные заботы, а сама отправляется, «куда волна стеклянная плывёт / и лодка правит без руля, / где Астрахань, а может, Шамбала...». Смесь образов «стеклянной волны», «лодки без руля», луны, золы так же призрачна и малодинамична, как и то, от чего героиня стремится убежать. С одной стороны, в женском обличье двойника воплотилось желание и невозможность свободы, с другой — это всего лишь игра поэтической фантазии, основанная на «эксплуатации» известного художественного приёма двойничества и литературных мотивов (Гоголь, Булгаков, Гумилёв). Перформативное «Я» лишь намекает на внутреннее неблагополучие души, но не обнажает её подлинный драматизм, выступая в роли завесы, скрывающей авторское «Я».

В стихотворении же Алексея Цветкова актуальность идеи двойничества реализуется как новая версия сотворения человека:

*он примерил судьбу непосильную двум
привинтил в голове человеческий ум
засмотрелся на падчериц ночи
и когда убедился что полный набор
вознамерил колени и вышел на двор
он в меня воплотился короче*

*вот хожу из орбит озирая края
в иллюзорном задоре что я это я
истоптали до магмы места вы
этих утренниц взлёт этих падчериц звон
но когда вспоминаю что я это он
стекленеют опешив суставы*

*неподъёмно на тонких мембранах моржу
я не тот за кого себя гордо держу
здесь проломы бы надобно шире*

*только выбор не мне и судьба такова
только держит до дрожи внутри голова
человеческий ум на шарнире [11]*

Вновь перформативная форма высказывания оказывается довольно продуктивной в решении вопроса «что есть человек?». Человек — Божественное творение или грубая поделка ремесленника? Алексей Цветков решает этот вопрос вне религиозного дискурса. Диалектика высокого / низкого, величия / ничтожности, безличности / субъектности ярко запечатлена в неоднозначном образе сотворённого человека, то ли Адама, то ли Буратино.

Лирический субъект выступает в паре ипостасей / двойников «Я» и «он». Творец и творение, Дух и тело. Любопытно, что «он» в начале первой строки стихотворения обозначен с маленькой буквы, что говорит об отсутствии религиозного пиетета. Серьёзность темы и иронически-игровой характер поэтического стиля контрастируют между собой, выражая мировоззренческий дисбаланс. Кто этот «он»? Бог Ветхого Завета? Высшее Я? Великий архитектор? Ремесленник? Сотворение человека — довольно грубый, механический процесс: «привинтил человеческий ум», «ум на шарнире». Творение неуклюже и громоздко: «неподъёмно на тонких мембранах моржу», «стекленеют суставы».

Отсутствие синтаксического членения является красноречивым выражением как грубости процесса творения, так и бытийной растерянности. При этом разностопный (трёх- и четырёхстопный) анапест с его музыкальностью и динамичностью создаёт стремительность, а точность рифмы, парная и опоясывающая рифмовка придают звуковой форме гармоничную упругость. Графически стих раздроблен, а в звучании — целен. Звуковая форма остаётся крепкой, пульсирующей живой мыслью, свободно устремляющейся к познанию тёмных тайн мироздания, манифестируя некое диалектическое единство хаоса и гармонии.

Различные формы личных местоимений — «он», «я», «вы», «мне», «в меня», «себя» — размыывают образ лирического «Я» до высокой степени обобщённости. Использование поэтических формул: «я это я», «я это он», «я не тот», «он в меня воплотился», аккумулирует в себе проблему свободы во взаимоотношениях с творцом. «Выбор не мне и судьба такова» — эти признания ставят под сомнение человеческую суверенность и свободу. Лирический субъект выражает готовность выяснить свои взаимоотношения с создателем, не прибегая к религиозным концептам. Попытка вольной поэтической онтологии не может обойтись без помощи перформативного «Я», выполняющего функцию психологического щита, с одной стороны, а с другой — функцию двойника — исследователя глубин души и тайн бытия.

В стихотворениях Шварц и Цветкова расщепление лирического субъекта имеет перформативный характер

и строится на использовании образа двойника. Отсюда и стремления к свободе личностного «Я», с одной стороны, и к регулированию степени открытости «Я» автора — с другой.

Тема многомерности «Я» воплощается и в творчестве молодых двадцатилетних поэтов XXI века, чьё самоощущение и опыт существенно отличаются от опыта их предшественников. Так, обращает на себя внимание неслучайностью избранной темы утраты и обретения «Я» и несомненным поэтическим дарованием творчество хабаровчанки (сегодня уже студентки-москвички) Светланы Евстегнеевой. Движение лирического «Я» — ядро лирики молодого поэта с его ярко выраженной исповедальностью (может быть, лишь на начальном этапе). По сути, перед нами — лирический дневник трагического противостояния субъектности и энтропии.

Кто плачет?¹

Мне холодно даже под пледом.
 Не простуда —
 Это замёрзших слёз пуды,
 Это солёного льда груды
 Одеялом моим не согреты.
 Кто плачет? Не знаю. Всё бред.
 Чай на полке стола
 Остыл, пока я спала.
 «Сколько спала...?» — мыслям вслед...
 Кто плачет? Зачем, когда солнце светит?
 Когда снегом сухим порошит февраль?
 Скрипит на зубах эмаль
 В медном цвете...
 Запустились зубы... Сколько спала
 И не была у крана?
 Вставать пора — уже рано,
 Заря на закате ещё мала...
 Кто плачет? Смешалось всё
 В переливах узора пледа.
 Отражением бледным
 Зеркало мне меня несёт.
 Кто плачет? Тот, кому страшно.
 Я дома в чужой квартире.
 Одна в переполненном мире.
 Кто плачет? Неважно.

Основной мотив стихотворения «Кто плачет?» (2021) — драма утраты себя, предельное самоотчуждение. Характерная для лирики С. Евстегнеевой концентрация местоименных форм выносит проблему субъектности на первый план. Местоимение первого лица шесть раз на протяжении небольшого стихотворения замещается вопросительным местоимением «кто». Многократным повтором «всхлипывающих» риторических вопросов «кто плачет?» выстраивается

лирический сюжет. Потеря «Я» — потеря в пространстве и времени: «сколько спала?», «зачем, когда солнце светит?». Пространство своего дома переживается как «чужая квартира» в «переполненном мире». И только зеркало в пугающей чужой пустоте («...Зеркало мне меня несёт») позволяет осознать самое себя: Я есть. Зеркало — не мистический портал, а предмет обихода, возвращает героиню в телесное здесь и сейчас. Физиологические штрихи («запустились зубы», «скрипит на зубах эмаль в медном цвете») не позволяют психологической деформации стать необратимой.

Местоимения в пространстве текста выстраивают свой собственный сюжет, отличный от основного. Основной сюжет изображает трагическую утрату себя. А «речевой сюжет» организуется как нарастание субъектности, упрямое движение к персонификации.

В последних пяти строках стихотворения концентрация семи местоименных форм «мне-меня-кто-тот-кому-Я-кто» является весьма выразительной. К ней примыкает по смыслу числительное «одна» в сильной позиции в начале строки, кристаллизующее идею обретения суверенности «Я». Акт самосознания не отменяет трагедии: «Кто плачет? Неважно». Но душа устояла против безумия и энтропии. В парадоксальном сочетании трагизма содержания и «упрямой» логики поэтической формы, отстаивающей неприкосновенность «Я», рождается яркий художественный образ.

Я помню²

Монолит времени ездит по мне
 Колесом сансары.
 Я — офицер, у которого
 Кровь с салом и, что важнее, текст на спине.
 Обратная сторона моих век
 Выжжена строками.
 Мир, изъеденный пеплом, померк и замкнулся
 В кольца блокнота со сменными блоками.
 Я уже жила,
 И буквы в моей тетради так похожи
 На татуировки, которыми когда-то была
 Испещрена моя кожа.
 И я уже была,
 Уже горела пламенем, разведённым пергаментом,
 На котором когда-то были
 Мои слова.

В стихотворении «Я помню» (2023) многомерность «Я» понимается через явление метемпсихоза, множества воплощений в колесе сансары. Острота осознания своей индивидуальности распространяется на память прежних жизней. Память души — это текст на спине офицера, на оборотной стороне век, в кольцах блокнота, в татуировках

¹ Стихотворение публикуется впервые.

² Стихотворение публикуется впервые.

на коже, на пергаменте... Текст, расширяющийся предельно в пространстве и времени, принципиально не безличен! Индивидуальное «Я» способно вместить в себя травмирующую память многих воплощений, в которых чередовались роли палача — жертвы. В заголовке («Я помню») и последней строке («Мои слова») стихотворения личное и притяжательное местоимения первого лица в суперсильной позиции графически утверждают цельность «Я» вне трёхмерных времени и пространства. Таким образом, в поэтическом акте самосознания фрагменты души, ипостаси «Я» («офицер, у которого кровь с салом»; туземка с татуированной кожей; некто, сожжённый на костре...) интегрируются в единое многомерное, неповторимо индивидуальное «Я». Важно, что такое многомерное «Я» остаётся в высшей степени исповедальным.

Диптих «Я»³

I. Alter ego

Не отвергни, я прошу,
Журчащий поток живого слова.
Я снова на твоём нёбе вишу,
Не даю сглотнуть ни капли.
Я буду вряд ли когда-нибудь
Счастливой. Поглоти меня,
Чтобы я не была горьким осадком
В твоих стихах.
Я устала жить, и хочу быть похороненной
В тексте о том, как ты любишь,
А не о том, как мы обе хотим любить.
20.03.24

II. Зима прошла

Я растекаюсь, и сквозь щели в полу
Капаю в почву точками воды.
Сердце, плавящее меня,
Превращает, как жаркое солнце, капельки — в дым.
Вечерний воздух вместо меня
Укладывается на остывшей постели,
И стелют капли по земле
Остатки невероятно долгого зимнего дня.
Райским светом через меня
Проходят первые весенние грозы.
Звонят, падая с крыш,
Слёзы тающих от счастья сосулек,
И Снежная Королева собой поливает розы.

В «Диптихе “Я”» (2024) многомерность субъекта находит новаторское выражение на уровне жанра и композиции. Восхитительная сложность и красота самосознающей души нашла отражение в диалогической форме диптиха. Два

состояния души скульптурно оформляют сложное целое, гармоничное и таинственное. Первая часть Alter ego звучит почти как молитва к себе «не отвергнуть поток живого слова».

Лирическое «Я» на перекрестье творчества, любви и свободы включает в себе много парадоксов. В диалоге «Я-поэта» и «Я-женщины» первое просит второе поглотить его, «похоронить в тексте» о любви. Я-поэта как будто готово отречься от себя в пользу Я-женщины. Перед нами новаторское продолжение поэтической традиции двойничества, идущей от Гейне, Майкова, Блока, Есенина. Как и у Елены Шварц, эта женская версия очной ставки с двойником продолжает поэтическую традицию. Но как она отлична от предшественников, нова, оригинальна и полнокровна! Диалог между ипостасями женской души совершается без надрыва и безумия, без узурпации, без вины и отчаяния и своим возникновением обязан только любви. Поистине, здесь говорит «любовь, любить велящая любимым» (Данте Алигьери, «Божественная комедия»). Расколотость и деформация сознания при встрече с двойником сменяется медитативной диалогичностью и глубоким созерцанием вечных просторов своей души. Как и в предыдущем стихотворении, множественность местоименных форм аккумулирует напряжение самосознания. В трёх строфах Alter ego употребляется десять таких форм. Местоимение первого лица «я» используется пять раз и наделяется разными значениями. «Я» обращается к «я» в оригинальном диалоге. «Ты» и «мы» вместе с притяжательным «твой» включаются в сферу сложных значений индивидуального интегрированного «Я».

Вторая часть диптиха «Зима прошла» говорит о переживании сладости весны и любви, где «Я» раскрывается в противоположной тенденции к деперсонификации. Обилие природных образов сочетается с многообразием телесных ощущений, рецепторов весны. Звуковые, световые, тактильные образы передают растворение в природной гармонии, и формы личного местоимения первого лица «меня» трижды занимают «слабое» место в конце строки. В конце стихотворения наблюдается замещение первого лица третьим — образом из известной сказки, Снежной Королевой, тающей и «собой поливающей розы». Данная деперсонификация служит отражением переживания первой любви, опыта трансценденции не в «потоке живого слова», как в первой части диптиха, а в единстве с пробуждающейся весенней жизнью природы. В целом «Диптих “Я”» создаёт образ целостного, диалогически-многомерного индивидуального «Я». К стихам поэта в полной мере можно отнести известную классическую формулу В. А. Жуковского: «Жизнь и поэзия — одно».

Рассмотренные нами стихотворения Ивана Жданова, Елены Шварц, Алексея Цветкова, Светланы Евстегнеевой объединены многомерностью лирического субъекта и соотносённостью с традицией двойничества. При этом, опираясь на

³ Стихотворение публикуется впервые.

модификации, выделенные А. В. Штраус, структура субъекта у Жданова и Евстегнеевой тяготеет к лично-биографическому, исповедальному «Я», а в стихотворениях Шварц и Цветкова — перформативному «Я». «Трудные откровения» И. Жданова — это психоаналитические медитации в античном эпическом стиле. Глубина и откровенность этих исследований сопряжена с умозрительностью, парадоксальными сочетаниями элементов художественной формы (мотивы Воскресения и сансары), когнитивным диссонансом как поэтической фигурой. И если, как представляется, в стихотворениях Жданова присутствует форма прямого высказывания, то в случае Шварц и Цветкова расщепление «Я» является не столько актом самоисследования (как поэтической стратегии), сколько формой художественной игры, обращённой к образу двойника. Живописность и экфрасичность стихотворения Шварц не преодолевает внутреннего неблагополучия лирического «Я», а образ двойника, как и в стихотворении Цветкова, выступает как знаковый образ несвободы, на которую бытийно обречён человек. Тем не менее, перформативное «Я» в этих стихотворениях вовсе не является выражением утраты субъектности, но находится в поиске своих метафизических истоков.

Большинство современных поэтов не готовы к прямому высказыванию. Отсюда и предпочтение перформативных форм субъектности исповедальных. Форма прямого высказывания, как правило, совпадающая с исповедально-личностным субъектом, обрекает поэта либо на добротную традиционность стиля и литературную инерцию (В. Новиков), либо на необходимость весьма болезненного психологического самообнажения, выставяющего напоказ растерянность и отсутствие целостности авторского «Я». Перформативное же «Я», как своеобразная маска, выполняет роль психологической защиты, дистанции между личностью автора и внешним миром, регулируя степень открытости автора. Даже в тех случаях, когда в поэтическом тексте перформативное «Я» в числе прочего выполняет художественную функцию самопознания, оно влечёт за собой известные деструкции

поэтической формы, того эстетического канона, который понимается как органически прекрасная форма. Это находит выражение в распадении ритма, синтаксиса, когнитивных диссонансах, парадоксальных сочетаниях культурных пластов, трансформациях в лексике.

Предельная же искренность и смелость С. Евстегнеевой обернулась значительными художественными удачами: «жизнь и поэзия — одно». И главным обретением здесь оказывается поэтической язык, вобравший трагические изломы стиха в поединке с энтропией и сохранивший связь с поэтической традицией органически прекрасной формы. Многогранный кристалл интегрированного «Я», вырастающий из опыта дезинтеграции, утраты, отчуждения, упрямо выстраивает себя по законам поэтической гармонии. В данном конкретном случае поединок с энтропией завершился не потерей, а обретением свободы.

Удержание самоосознающего, исповедального «Я» как главного фокуса текста открывает новые формы индивидуализации. Усложнение художественной формы не приводит к деструкции. В этом явлении скорее можно разглядеть поиски новой гармонии. Путешествия по бескрайним просторам своего интегрированного, многомерного, но при этом цельного «Я» подсказывают поэтические приёмы. Местоимения берут на себя главную роль, обретая сложную многообразную жизнь в тексте, образуя новые самостоятельные сюжеты внутри основного. Противонаправленные тенденции к персонификации и деперсонификации гармонично сосуществуют в рамках диалогической композиции диптиха. Память прежних воплощений, раскрывающая просторы внутренней вечности, помогает кристаллизации индивидуального «Я».

Таким образом, новейшая русская поэзия продолжает оставаться и полем игры, и полем противостояния энтропии, и полем напряжённого психологического исследования сознания человека в его многообразных связях с миром. Поэзия продолжает быть красноречивой хроникой душевного бытия и самосознания современного человека.

Список использованных источников

1. Бройтман, С. Н. *Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики : субъектно-образная структура* / С. Н. Бройтман ; [Рос. гос. гуманитар. ун-т]. — Москва : РГГУ, 1997. — 305, [2] с.
2. Гинзбург, Л. *О лирике* / Л. Гинзбург. — 2-е изд., доп. — Ленинград : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1974. — 407 с.
3. Жданов, И. *Избранное* / И. Жданов. — Текст : электронный // Современная русская поэзия : [сайт]. — URL: <http://modernpoetry.ru/main/ivan-zhdanov-izbrannoe>.
4. Кенжеев, Б. *Стихи последних лет* / Б. Кенжеев. — Б. м. : Б. и., 1992. — 84, [1] с.
5. Козлова, А. В. *К вопросу о типологии романтических двойников* / А. В. Козлова // *Вопросы методологии современного литера-*
6. *туроведения : материалы Всерос. науч.-практ. конф. (16 окт. 2007 г.)*. — Хабаровск, 2007. — С. 75–84.
7. Козлова, А. В. *Феномен двойничества и формы его выражения в русской прозе 1820–30-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01* / А. В. Козлова. — Томск : ТГУ, 1999. — 16 с.
8. Кучина, Т. Г. *Лирический субъект в современной русской поэзии: проблемы и перспективы изучения* / Т. Г. Кучина, А. С. Бокарев // *Филолог. класс*. — 2020. — Т. 25, № 3. — С. 258–264. — Рец. на кн.: *Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика* / под ред. Х. Шталь, Е. Евграфкиной. — Berlin : Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2018. — 440 с. ; *The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry* / Guest

- Материал поступил в редакцию 03.02.2025.

Контактные данные: e-mail: ananta-pavana@mail.ru.