

Российская академия наук  
Уральское отделение  
Удмуртский институт истории, языка и литературы

ГОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»  
Финно-угорский научно-образовательный центр гуманитарных технологий

А. А. Арзамазов

**Феномен визуального  
в современной удмуртской поэзии**  
(опыт анализа творчества П.М. Захарова)

Ижевск, 2010

УДК 821.511.139  
ББК 88 (2Рос=Удм) - 5  
АР 90

Печатается по решению ученого совета  
Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН

Научный редактор — доктор филологических наук,  
профессор Владыкина Т.Г.

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор ННГУ Морохин Н.В.  
кандидат филологических наук, доцент УдГУ Шибанов В.Л.

Арзамазов А.А.

АР 90

Феномен визуального в современной удмуртской поэзии (на анализе творчества П.М. Захарова). Монография. — Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, Удмуртский государственный университет, 2010. —

Монография А.А. Арзамазова посвящена феномену визуального в современной удмуртской поэзии — сложному и многоаспектному явлению перекрестия и преломления различных семиотических систем. В центре внимания — поэтическая модель мира Петра Захарова и ее визуальные основы, имеющие генетическую сопряженность как с удмуртской традиционной культурой (фольклор, мифология), так и с многочисленными гуманитарными процессами в истории культуры конца XX столетия. Исследование области визуального позволяет говорить о типологических особенностях удмуртской литературы, соотносить специфику ее развития с определенными этапами в истории мировой культуры, рассматривать этническое своеобразие национальной поэзии на фоне постмодернистского состояния современности.

© Арзамазов А.А., 2010  
© Удмуртский институт истории,  
языка и литературы УрО РАН, 2010  
© Удмуртский государственный  
университет, 2010

## Содержание

«Любите живопись, поэты...» .....	4
ВВЕДЕНИЕ .....	6
Поэзия П. Захарова в пространстве удмуртского этнофутуризма: контуры идиостиля. ....	14
Цветовые обозначения в удмуртском фольклоре и литературе как проблема исследования: теоретико-методологические аспекты и культурный контекст. ....	19
Цветовые обозначения в удмуртском фольклоре: от «нулевой» степени к семиотической амплификации. ....	26
Символика цветового имени в поэзии П.Захарова .....	64
Визуально-графические элементы в творчестве П. Захарова. ....	95
Образы водной стихии в поэзии П. Захарова: вода – родник – река – море – дождь – слеза – роса – снег. ....	115
Мотив дыма / тумана в поэтическом диалоге П. Захарова и В. Шибанова .....	141
Зрение и индивидуальная память в литературно-художественном произведении. ....	160
Вспоминающе-визуалистская стратегия в поэтической модели мира П. Захарова. ....	170
Между литературой и живописью: классический экфразис и его неканонические варианты .....	184
Визуальный код в «конфессиональной» памяти поэзии П.Захарова .....	205
Заключение .....	212
Приложение .....	216
Библиографический список литературы .....	223

## «Любите живопись, поэты...»

В большой поэзии есть образы совершенно неизъяснимой силы, берущейся вроде бы ниоткуда. Хрестоматийная блоковская «Фабрика» с ее первой строкой: «В соседнем доме окна жёлты»... Последнее слово — будто воплощенное напряжение усталых глаз, оно будит тревогу, ужас. Вроде чего такого: лишь указание на цвет. И за ним стоит реальнейшая штука: там зажигаются тускловатые лампочки «по вечерам, по вечерам». Собственно, можно сказать просто: электрическое освещение, людям тяжело, работают, видимо, круглые сутки... Но все заменяется одним точным словом. Окна не светлы. Они «жёлты» — отравляюще, смертно. Ударное «о» после «ж» оставляет ощущение фатума — не меньше.

«Любите живопись, поэты», — написал когда-то Борис Пастернак. И фраза эта, вероятно, имеет двойной смысл. Это и призыв чувствовать визуальное искусство, и совет мастера наполнить стих истинно изобразительной силой.

О гранях изобразительности в поэзии и написал свою книгу Алексей Арзамазов. Однако в центре внимания его оказалась не классика, в которой вроде бы просто найти массу ярких посылов для дальнейшего размышления, для теоретических построений. Перед ним современная литература, причем — очень молодая, удмуртская. Ей идет второй век, и она, развиваясь рядом с русской, проскочила множество этапов, которые за столетия медленно прошли литературы старые — с направлениями и стилями, художественными открытиями и эпигонством. Своей короткой историей она словно фотонный взводлет прошила пространства и время. И прочно опираясь на освоенные потенциальным читателем образные системы удмуртского фольклора — не оторвавшись от них, не осмеяв это «примитивное» эстетическое прошлое, она позволила себе сегодня усвоить просвещенный скепсис постмодернизма, его грустно-веселое безверие, его вычурный крик, то ли зовущий на помощь, то ли недобро требующий оставить в покое.

Положа руку на сердце: от сегодняшней литературы уже не ждут ничего по-настоящему значительного. Применять к ней слово «великий» странно и безбожно. Но в ней есть личности. И к ним, конечно же, относится удмуртский поэт Петр Захаров, творчество которого оказалось в центре внимания автора книги. Ведь рядом с тем, что в его поэзии кто-то холодно назовет упражнениями, постмодернистскими вывертами, — острый взгляд на жизнь, глубокий, точный образ, раскрывающий суть явления, наконец, простая человеческая боль. А ведь о поэтах стоит судить по их высшим достижениям и молчать о том, что не этого дотянулось. Вероятно, невозможно отказать в серьезном таланте Петру Захарову, прочитав хотя бы одно его стихотворение «Карлудка шур»: автор находит в нем потрясающий, леденящий душу визуальный образ, в котором реализуется лицемерие общества.

Анализируя же проявления самой этой визуальности, Алексей Арзамазов приближается к постижению того, что по существу делает выразительной современную поэзию. Он открывает те коды, которые позволяют общаться в рамках национальной литературы поэту и читателю так, что в этом не требуется

лишних слов и пояснений. Невозможно не оценить лингвистического кругозора Алексея Арзамазова, тонкого ощущения народной поэзии удмуртов, когда он по-настоящему вдохновенно анализирует семантику цвета в фольклорных песнях и обрядах. И сам этот подход к образам, воплотившим цвет, и выводы, которые опираются на осмысление текстов, уходящих своими корнями в глубины финно-угорской древности, оказываются ключом и к пониманию собственно предназначения изобразительности в поэзии Петра Захарова, и к истолкованию его текстов. Вот здесь и открывается перед читателем со всей своей определенностью противоречивость того, что называют этнофутуризмом в удмуртской литературе, да собственно и противоречивость, которая обозначается и в самом творчестве Петра Захарова. С одной стороны, это жгучее желание говорить по-удмуртски об удмуртских ценностях, о духовном пути народа, о том, что тревожит и мучает, — все, что по своей сути — восстание против глобализации. Это заданная национальным фольклором система координат, в рамках которой существует и художественный образ его поэзии, и нередко в чем-то сам ее жанр. С другой стороны, — это невольное, но горячее и радостное приятие глобализации. Лирическому герою поэзии Петра Захарова приятно видеть себя вписанным в пейзажи и в культурную среду Европы. Собственно говоря, и в жизни он один из лидеров существующего в Удмуртии отделения ПЕН-клуба, который ищет межнациональных контактов и принимает уже сложившиеся за рубежом их форматы.

Потому можно сказать, что книга Алексея Арзамазова — это исследование острых и интересных проблем современного искусства.

Стоит признать, что сегодня литературоведы пишут словно бы на разных языках — и это принадлежность к разным школам. Напряженная терминологичность книги Алексея Арзамазова совершенно уместна, и это не искусствоведческая повадка утверждать себя, говоря сложно о простом. (Иные подходы в работе процитированы. Пример — интерпретация визуального образа одного из стихотворений Петра Захарова, посвященного памяти друга. Человек, убитый новостью, ловит себя на том, что сидит и рассматривает ползущих муравья и божью коровку, и приводится комментарий некоего литературоведа: «Инсектность произведения иконически проявляется в дезавтоматизации телесного кода в целом»). Чутье Алексея Арзамазова, который и сам является поэтом, пишущим на нескольких языках, воплощается в книге в ясность мысли, образность речи и эвристическую увлекательность. И это убеждает, что несмотря на молодость перед нами исследователь, у которого пора ученичества осталась далеко позади.

*Николай Морохин, доктор филологических наук,  
профессор ННГУ (Нижний Новгород).*

## ВВЕДЕНИЕ

Феномен визуального в последние десятилетия стал объектом наблюдения и изучения различных научных дисциплин — литературоведения, искусствознания, фольклористики, культурологии, социологии, психологии. В зрительном восприятии и визуальном мышлении представлены не только биологические, но и познавательные, мыслительные, культурно-исторические факторы: «Визуальное мышление, существующее наряду и в связи с вербальным, порождает новые образы и наглядные схемы, отличающиеся автономией и свободой по отношению к объекту зрительного восприятия. Они несут определенную смысловую нагрузку, делают значения видимыми и продуцируют зрительные метафоры» [Микешина, 2006: 79]. Актуальность (и даже популярность) проблемы отчасти связана с техническим прогрессом второй половины XX столетия и интенсивным развитием относительно новых научных областей, в некоторых из них визуальное является стержневым понятием, онтологическим основанием. Так, в киноведении объектом изучения становятся преимущественно видеоматематические системы и образы, в театроведении — зрительные подтексты сценического действия. В современной арт-критике, продолжающей многовековую традицию толкования живописных произведений и обогащающейся дефинициями смежных гуманитарных направлений, происходит становление нового аналитического языка, на котором говорят о феномене визуального. Социология, психология, культурология применительно к современным рецептивным особенностям человека фиксируют доминирование зрительного восприятия среди прочих, оперируют категорией «визуальное мышление», видимо, уже обретающего черты тотальности. Особенное преломление проблематика визуального получает в научных сферах, где доминанта исследования — слово. Взаимосвязь вербального и визуального в словесном искусстве имеет архаические корни [см.: Злыднева, 2008], а в условиях технического сближения литературы со «зрительными» искусствами приобретает новые формы и модели.

В современной науке о литературе термин «визуальность» не отмечен теоретической завершенностью. Визуальность как многоаспектный объект литературоведческого исследования еще, кажется, не совсем вышел из-за тумана естественной условности. Визуальное в литературе — «одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации читателя, так и на конкретизацию предметно-видовых уровней внутреннего мира произведения в целом» [Лавлинский, Гурович, 2008: 37]. Собственно, визуальное — это и множество «описательных» элементов текста, за которыми стоит зрительное представление реципиента об архитектонике художественного мира. Визуальность в литературном произведении может быть пассивной и может, напротив, выступать в качестве эстетической и перцептивной доминанты, стать художественной проекцией «ментального зрения». В картине мира того или иного художественного направления формировались особые модели / типы (психологические, композиционные и т.д.) «словесной наглядности»: традиция предромантической, романтической

и постромантической «трансгрессии взгляда» (Ц. Тодоров) сосуществует с реалистической панорамно-исторической моделью визуального, на пересечении которых семиотически оформляется модернистская и постмодернистская художественная зрительность («зрение предельно близкого» (М. Ямпольский), «фасеточное зрение» (В. Набоков)).

Венгерский литературовед Анна Хан выделяет четыре понятийных поля, указывающих на возможные пути текстового развития визуальности:

1). Визуальность — особенный тип художественного восприятия. В системе взаимодействия различных органов восприятия и конструктивной деятельности сознания визуально-описательная составляющая может доминировать и становиться организующим принципом всего процесса литературной репрезентации.

2). Визуальность — некая совокупность словесных приемов, посредством которых передается живописно-художественный опыт, где преобладает визуальное восприятие мира. Здесь, по мнению Анны Хан, возникает дополнительный вопрос о переводимости словесных знаков на язык визуальных образов и представлений, а также вопрос об ориентации литературы на смежные области искусства (живопись, пластику, архитектуру).

3). Визуальность — особая форма репрезентации лирического субъекта в поэзии авангарда. В данном случае речь идет о визуализации внутренних процессов творческого сознания, проецирующихся во внешне определенное, зрительно воспринимаемое пространство, и в более широком смысловом ареале говорится о феноменологии и репрезентативной психологии культурных направлений / течений.

4). А. Хан справедливо замечает, что проблема особенно остро возникает на уровне целостной художественной картины мира определенной авторской системы, складывающейся в событие перцептивности и конструктивности креативного мышления. Сложность формирования итоговой визуальной воплощенности поэтического произведения А. Хан связывает с многофазисностью творческого процесса, «в ходе которого и исходные впечатления, и сам лирический субъект претерпевают ряд метаморфоз», [Han, 2004: 368], в результате чего складывается дистанция между различными визуальными структурами. Речь, по-видимому, идет о двух фокусах зрения — естественное, «повседневное», зрение и зрение, продуцирующее культурные формы. Если рассматривать данные варианты в русле философии, есть основание говорить о познавательных способностях человека — чувственном и рациональном, о зрительно-эмоциональном восприятии и культурно-критической рефлексии.

И первое, и второе виды зрения составляют художественную речь многих современных писателей, в том числе — и удмуртских. Очевидно, что «нарративно-ценностные стратегии и композиционно-речевые формы визуального в литературе, а также способы их осмысления находятся в прямой зависимости от доминирующего в интерпретационном сообществе культурно-исторического, (психологического, социокультурного) типа визуальной компетенции» [Лавлинский, Гурович, 2008: 37]. В этом случае «естественное зрение», зритель-

но-перцептивная модальность, воплощающиеся в стратегиях описания жизни человека, природы, являются не только очень распространенным авторским приемом (шифтером отдельного идиостиля), но и удмуртской, даже финно-угорской, ментальной константой. Естественная зрительность может представлять интерес с точки зрения архаической уральской картины мира как одна из сторон «визуальной компетенции», ментальности *homo uralicus*. Генетическая склонность к художественному созерцанию («пишу о том, что вижу») в текстах удмуртской литературы гармонично соотносится с реалиями повседневности, сюжетами бытового характера. Напротив, визуальные культурные формы (графика, канонический экфразис) только начинают (в случае с графикой – снова начинают) «прирастать» к художественно-литературным корням удмуртской духовной культуры. Возникает закономерный вопрос – являются ли графические и экфразисные формы удмуртского поэтического языка случайностью, иллюстрацией подражания (как предполагают некоторые скептики) или это уже творчески осознанный ход?

В современной теории литературы визуальное преимущественно соотносится с поэтикой и эстетикой зримости, темой видящего глаза, рассматривается (или предполагается) зрительный опыт автора, героя и читателя, запечатленный и композиционно выраженный в произведении. В отечественном литературоведении последних лет о «русской визуальности» написано немало [Шатин, 2004: 217-226; Лепахин, 1999 / 2000; Есаулов, 2002: 167-179; Геллер, 2002: 5-22; Ямпольский, 2007 и др.]. Важно заметить, что в перечисленных работах феномен визуального описывается специфическими терминами (экфразис, диегезис, гипотипозис), еще редко встречающимися в тезаурусе российской науки о литературе. Вместе с тем, почти каждое литературоведческое исследование затрагивает те или иные стороны визуальности в произведении (образ, цветовые обозначения, метафора, сравнение, портрет, пейзаж, интерьер, иные ситуации описания).

В последнее время наблюдается некоторое стремление выработать единый для искусствоведения и литературоведения аналитический язык, общие принципы идентификации и интерпретации визуального в «текстах» изобразительного и словесного искусства. Опыт комплексного (совмещенного) толкования двух типов визуальности – изобразительно-живописного и художественно-вербального, в основе которого авторский конструкт «риторика эпохи», излагается в работах Н.В. Злыдневой [Злыднева, 2006; 2008]. Исследователь выделяет несколько основных направлений в сравнительном описании живописи и литературы:

- 1) фактографически-описательное (литературные пристрастия художников и живописные наклонности писателей);
- 2) прочтение изобразительного искусства как литературного мотива, предполагающее компаративный анализ стиля двух близких по мировоззрению мастеров;
- 3) изучение и сравнение отдельных мотивов живописи и литературы, стоящих за этим совпадением идеологем, общекультурных контекстов.



Все три направления универсальны и, должно быть, с некоторыми оговорками переводимы в современные национальные культуры: «основой сопоставления дискретного образования — например, мотивной топонимики литературного произведения с живописным произведением той же поры, — может служить вычленение неких общих конструктивных смыслообразующих свойств, проецируемых на общую семантико-синтаксическую схему культуры» [Злыднева, 2008: 209]. Универсальность подхода позволяет исследователю не только соотносить в рамках одной изобразительной парадигмы различные пласты многочисленных культурных традиций, «сводить» разные имена, но что значительно более важно — дает возможность реконструировать некие визуально-когнитивные субстанциональные творческого сознания, как трансцендентные, так и хронологически очерченные.

Мы не претендуем на широкий диапазон междисциплинарных исследований, наше кредо — филологическое. Визуальность поэтического не прочитывается нами исключительно в сравнительном аспекте, на границе морфологий искусства, а рассматривается как органическое литературно-художественное явление, имеющее онтологические сходства и различия со «зрительными искусствами». Иными словами, нас интересуют визуальное не только в своей внешне-структурной значимости и межсемиотической категориальности, но, в первую очередь, — история и философия этого феномена в отдельно взятой «миноритарной» литературе, своеобразии в удмуртской словесно-художественной системе.

Определяющим понятием для нас становится разделение литератур на «большие» и «малые», национальные и этнические. За таким разделением в действительности скрывается очень многое — положение языка и состояние культуры, исторические реалии и политическое устройство, численность этноса, наконец, речь идет о разных типологических ступенях развития словесных культур. При всей условности категорий «большое» и «малое», проецирующихся на словесные культуры, в последнее время намечается интерес к этому различию в самых разных аспектах. Исчезновение малочисленных языков и культур, эрозия лингвистической мозаики современной ойкумены, многообразные этнокультурные, иммиграционные процессы отражаются в зеркале литературы и нуждаются во всестороннем гуманитарном осмыслении. Термин «малая=миноритарная литература» (анг. *minor literature*, фр. *litterature mineure*) может применяться в разных культурных ситуациях: «малая» литература — это и «младописьменная» литература, чей исторический путь пусть и насыщен, но весьма непродолжителен; это и литература, «которая вырабатывается каким-то меньшинством внутри какого-то главного, великого языка» [Deleuze, Guattari, 1986: 34]. Во втором случае (концепция Делёза — Гваттари) говорится о письме, находящемся «на полях» доминирующего языка: по этническому, расовому, религиозному, сексуальному причинам. «Малая» литература, таким образом, — это и особое социокультурное явление, психологический феномен, это и самостоятельная культурная традиция и локальные варианты, острова одной основной «большой» культуры.

Теоретически сложная, многогранная проблема визуальности рассматривается на примере «малой» литературы, в том числе в сопоставлении с литературой «большой». Визуальные фигуры в «большой» и «малой» литературах – не тождественные модели, у них, как правило, неодинаковая семиотическая емкость и различные аспекты доминирования. «Большая» литература играет роль наставника применительно к «малой», это хорошо заметно в жанровом оформлении, а в ракурсе визуальности к этому исследовательскому ощущению добавляется еще и чувство «догоняющей интенсивности» миноритарных художественных систем. Акцентируя разнородность двух литературных сред, следует осознавать их количественную несоизмеримость, но неверно в компаративном ключе рассматривать в измерении качества – стоит помнить, что «малая» литература однажды может перейти в ранг «больших» за счет хотя бы одного выдающегося писателя, сумевшего превратить этнические артефакты в достояние мировой художественной культуры.

Ребенок довольно быстро начинает правильно говорить, складывает словосочетания и целые предложения, не зная грамматических законов – он чувствует зов языка, подчиняется убедительной силе коммуникации. Значительно позже, осваивая регламентированность языковой жизни, человек начинает испытывать некоторые затруднения, делать неточности, допускать «неправильности», настаивать на своем. По похожему сценарию зарождается и живет «малая» литература – почти интуитивное принятие, угадывание многих сложных культурных форм сменяются некой робостью перед предельно семиотизированными интеллектуальными сферами, неуверенностью в их деталях, нюансах. Здесь наблюдаются свои устойчивые формы бытования зрительности в литературной ткани, которые связаны с определенными историко-культурными факторами, порождены другой температурой художественного процесса, вновь отсылающей к типологии и политике. Вероятно, в этом метафорическом сравнении как-то проясняется своеобразие визуальности в современной удмуртской словесной культуре.

Важнейшим творческим направлением, дающим многомерное представление о специфике развития удмуртской литературы на рубеже XX – XXI веков, представляется художественное пространство этнофутуризма. Этнофутуризм – термин, который предполагает транспозицию этнических ценностей традиционной культуры, и в первую очередь, – фольклора в национальную картину мира настоящего и будущего. Этнофутуризм как особое творческое мировидение получил наибольшую популярность в Эстонии и Удмуртии, в других финно-угорских странах (Финляндия, Венгрия) и регионах этнофутуристическое направление в искусстве не было столь интенсивным, многообразным. Почему так случилось, – интересный и сложный вопрос, ответа на который, кажется, еще нет. В литературоведческих и культурологических работах, посвященных интерпретации эпохи этнофутуризма как культурной парадигмы, стало общепринятым утверждение, что данное новое течение завершает собой минувшее столетие и является своеобразным ключом к дверям нового. Казалось бы, сколько уже написано о феномене этнофутуризма, кстати, написано умно и по

преимуществу правильно [напр.: Шибанов, 1999: 140-148; Розенберг, 2002: 8-15; Владыкин, 2002: 106-107; Салламаа, 2002: 104-105]. И в то же время этнофутуризм остается загадкой удмуртской культуры, одним из ее нерасшифрованных кодов. Исследователей еще бросает из стороны в сторону; они то восхищаются этнофутуристическими вызовами, то возмущаются ими, тщательно исследуют их природу и вдруг оказываются в тупике непонимания, избегая каких-либо выводов, констатируют его кажущуюся неминуемость. Однако при всех неясностях этнофутуристического бытия, логичность его появления в национальной культуре очевидна: это смена поколений, мировоззренческих стереотипов, температуры и темперамента самой жизни. Этнофутуризм и как перформанс, и как реальность в очередной раз доказывает открытость этноса, этнической культуры, ее соотнесенность с общемировыми процессами гуманитарного развития. Недаром контексты этнофутуризма в аналитических дискурсах связываются с наиболее значимыми текстами и смыслами направлений, игравших ключевые роли в XX столетии. Этнофутуризм рассматривают на фоне модернизма и постмодернизма (сюрреализма, примитивизма, супрематизма, деконструкции и др.), феномен этнофутуризма прочитывается и идентифицируется сквозь призму их художественных инициатив, постоянных мифологем и маргиналий, верифицируется в их стилистических столкновениях. Этнофутуристическая эстетика стала местом встречи и диалога самых разных культурных традиций и тенденций. Выстраивая свою поэтику по условно «европейской» культурной модели, удмуртские поэты-этнофутуристы поддерживают некий архетип, возвращая смыслы поэзии к внутренней форме своеобразного «заговора», «заклинания»: этнофутуристическое слово и текст «реализуют магическую функцию языка, стремясь к прямому и непосредственному воздействию на окружающую реальность» [Зверева, 2007: 8]. И все же этнофутуристическая глава в удмуртской истории – это глубоко национальное явление, соизмеримое с чужими канонами лишь отчасти. Несмотря на достаточно обширную этнофутуристическую библиографию, в которой на сегодняшний день преобладают литературоведческие методики исследования, чувствуется некоторый вакуум в процессе концептуального гуманитарного прочтения семиотических ресурсов этнофутуризма. Его эстетику, мотивику и мифологемнику непременно следует рассматривать с широких антропологических позиций, причем ракурсе комплексного антропологического анализа, примененного по отношению к определенному текстовому корпусу, картине или хэппенингу, позволит выявить и разносторонне атрибутировать важные нюансы этнофутуристического течения, уточнить пути генезиса, онтологические ориентиры, предпочтения в эстетико-рецептивном расширении.

Одним из антропологических ключей к семиотике удмуртского этнофутуризма является его визуальная сфера. Визуальность характеризует названное течение в разных видах искусства: живописи, театре, скульптуре, литературе. Творчество художников М. Гарипова, С. Орлова, К. Галиханова, Э. Касимова, Д. Байковой, Ю. Лобанова, В. Белых, В. Наговицына, О. Стрелковой и многих других эстетически, мировоззренчески сопрягаемо с этнофутуристической по-

эзией. Наше исследовательское внимание сосредоточено преимущественно на художественных этнофутуристических практиках П. Захарова, в которых поэтика визуального имеет многомерное пространство, и в том числе эксплицируется визуальное творческое мышление автора.

Описательно-естественное зрение в удмуртской литературе – первичный визуально-оптический код. В прозаических жанрах 20–60-х годов XX века описательная зрительность повествования (пейзажи, портретика, интерьер) становится своеобразной эволюционной гранью, ступенью. В прояснении ситуации, видимо, может помочь типология эстетического движения литератур. «Молодые» словесные культуры, имеющие под собой преимущественно устное народное творчество и пытаясь разорвать пуповину связи с ним, вынуждены «закрывать» образующиеся пустоты, активизировать перцептивные возможности. Зрительность, обозримость мира природы становятся здесь магистральным языком художественного письма и приводят мастера слова к приему констатирующей описательности. Так, «литература США чрезвычайно богата пейзажными зарисовками и подробными описаниями особенно на раннем этапе своего развития» [Апенко, 2004: 238]. Русская поэзия XVIII (Г. Державин, М. Ломоносов, М. Муравьев) и начала XIX столетий (В. Жуковский, К. Батюшков, А. Пушкин, Е. Баратынский) создала уникальную эстетику пейзажа. Эта эпоха является «классицистическим расцветом поэзии природы» (М. Эпштейн), первым литературным торжеством визуальности в истории русской словесности. Т.В. Зверева замечает, что во второй половине XVIII столетия происходит становление «живописного кода» русской литературы, «пространство обнаруживает свою иллюзорную (живописную) природу» [Зверева, 2007: 7].

Одно из ярких проявлений феномена визуального в истории удмуртской литературы, в основании которого – культурологическое приближение к образцам русской поэзии – графические стихотворения Кузубая Герда, датируемые преимущественно 20-ми годами XX столетия (сборник «Ступени» – «Лёгеть-ёс»). К. Герд, пожалуй, впервые в удмуртской поэтической традиции осознанно «развивал» внешнюю форму своих текстов, первым обратился к усилению смысла при помощи визуальной энергии графики.

Только в 90-е годы удмуртские сферы визуального значительно расширились. Графическое состояние письма в этнофутуризме преодолевает родовые категории литературы и становится наджанровой конструкцией, превращается в одну из ведущих визуальных фигур. Привычные для удмуртской культуры цветообозначения (визуальные доминанты фольклора) в поэтическом преломлении приобретают самые разные смысловые оттенки и, казалось бы, значительно утрачивают глубинную семантическую перекличку с фольклорно-мифологическим прототекстом. Описательный экфразис сближается с семиотикой живописи, хотя и редко – может быть найден его визуальный источник. Впервые появляется тема диалога живописного и литературного (поэзия С. Матвеева) на уровне конкретных, значимых в европейской культуре, имен (С. Дали – П. Элюар). Все эти подчас малозаметные процессы, наблюдающиеся в аспекте визуальных подвижек удмуртской словесности, могут рассматриваться

как факты сложного взаимодействия этнокультурного творческого самосознания с гуманитарным универсумом XX века, в силу прежних идеологических ограничений не имевшего интенсивного характера. «Малые» литературы неизменно тянутся к «большим», и это движение, вероятно, обуславливает психологические сдвиги, значительные подвижки в сторону расширения в сознании писателя и в социокультурной идентичности этноса. Такие процессы, как правило, постепенны, но со временем преобразующиеся в некую максиму, они как подводные течения – внутри определенной художественной системы имеют огромную силу.

Проходящее через всю книгу желание классифицировать литературные традиции согласно их культурной истории и типологическим характеристикам основывается на ощущении многообразного единства литературно-художественной ойкумены, в которой, как и в реальном мире, большое сосуществует и взаимодействует с малым, отображая тем самым диалектику жизни. Монографическое исследование является опытом рассмотрения современной («текущей») удмуртской литературы, и этот факт, бесспорно, влияет на общий характер работы. Литературный материал удмуртского этнофутуризма позволяет выстраивать ряд научных гипотез, выявлять в поэзии П. Захарова и других авторов новые конструктивные принципы, позволяющие вписать современную удмуртскую литературу в контекст русской и европейской словесных культур.

Автор выражает искреннюю благодарность Т.Г. Владыкиной, В.Е. Владыкину, Н.В. Морохину, А.Е. Загребину, Н.И. Леонову, В.М. Ванюшеву и всем тем, кто поддержал идею этой книги и участвовал в ее становлении.

*Ижевск, июнь 2010*

## Поэзия П. Захарова в пространстве удмуртского этнофутуризма: контуры идиостиля

Прежде чем представить главного героя нашей работы, скажем несколько слов о контексте времени, так называемой «риторике эпохи». В конце 80-х – начале 90-х годов XX столетия в удмуртской литературе появились новые имена. Группа молодых писателей неожиданно смело заявила о своих творческих интересах. Настойчивый поиск амбивалентного художественного языка приводит к новым феноменам увлеченности, разнообразным и ранее не являвшимся значимыми приемам манифестации лирического и прозаического «Я». Речь уже идет о высокой степени символической свободы. Эстетический вектор значительной части произведений этого времени, пересекаясь со стремительно меняющимися сюжетами действительности, становится частью все-российского (восточноевропейского) процесса социокультурного обновления. Художественная интерпретация изменения человека и его жизни в национальной (удмуртской) литературе дает возможность аналитически ощутить два основных параметра словодвижения, два ответа на извечные вопросы «Куда мы живем?» и «О чем мы пишем?». Удмуртская идентичность, сложное чувство этнического вдохновения чередуются с плюралистически неоднозначными переживаниями интеллектуальной моды. Писатели, творящие преимущественно на границах этнофутуризма, создали культурный феномен. Они являются (в осознанно-неосознанно взаимодействии?) участниками проекта противостояния глобализации и одновременно в танце этого противостояния вовлекаются в её разрушительный грандиозный спектакль. По сути, современная удмуртская словесность развивается в двух, казалось бы, несовместимых направлениях – направлениях Начала и Конца. В пространстве современной этнофутуристической литературы происходит становление идей мультикультурализма и глобализации, и этот процесс протекает довольно драматично: «В столкновение, полемику и дискуссию вступают, по крайней мере, две различных культурных парадигмы. С одной стороны – это тысячелетняя (если не извечная) оппозиция Свое / Чужое, с другой стороны, в ответ формируется новое культурологическое мышление, в котором этот традиционный бинар деконструируется, разрывается за счет введения внутрь структурного раздела концептов «Другого» (близкого, но не тождественного) и «Иного» (далекого, но не враждебного). Формируется новый путь познания культуры – от пред-заданного «Своего» к уже знакомому «Другому», далее – к малоизвестному «Иному» и, наконец, к непознанному «Чужому», которое, благодаря предыдущим опытам межкультурного общения, перестает быть врагом и носителем угрозы, а становится предметом интереса и познания» [Лашкевич, Шибанов, 2009: 51 – 55].

Удмуртская литература практически с момента зарождения начинает переживать процесс активного ускорения своего культурно-исторического развития наложением нормированных европейской (преимущественно, русской) и идеологизированной (советской) моделями фаз (нормированность мировоззрен-

ческая, жанровая) [см.: Гачев, 1964]. Нельзя сказать, что гуманитарное раскрепощение протекает достаточно легко. Нормативная поэтика мысли, по-своему сакрализованная несколькими писательскими поколениями и в течение многих десятилетий выполнявшая функцию «бесконечной творческой перспективы», являет собой серьезное препятствие в преодолении культурных лакун удмуртского мира. Это тот случай, когда «риторика режима утрачивает свою регрессивную магию, становясь затейливо-назойливым стилистическим орнаментом» [Зорин, 2003: 41].

Под новыми литературными именами, совершившими «осторожные» шаги на пути интеграции в западные культурные традиции и, что важно, наполнившими удмуртскую словесную культуру интеллектуальными ценностями, творческой раскованностью постмодернистской современности и модернистского прошлого, мы подразумеваем поэтов П. Захарова, Р. Миннекузина, С. Матвеева, В. Ар-Серги, Э. Батуева, Л. Орехову, Н. Пчеловодову. Позднее все они будут включены В.Л. Шибановым в группу «этнофутуристических писателей» [Шибанов, 2004: 17–20]. Удмуртский литературовед Т.Р. Зверева определяет творческое направление названных авторов как неомифологическое [Зверева, 1997: 223–225]. Своеобразие удмуртского литературного процесса 90-х годов в отношении мифологии вовлекается в орбиту культурно-типологических параллелей и может быть описано с разных исследовательских точек зрения. Мысли выдающегося отечественного филолога Е.М. Мелетинского, направленные на раскрытие форм сосуществования литературы и мифа, очень точно отвечают реалиям удмуртской словесности конца XX века: «поэтика мифологизирования» приобретает особый смысл и в удмуртской словесной культуре «в связи с обращением к мифологии писателей как к инструменту художественной организации материала и средству выражения неких вечных психологических начал или хотя бы стойких национальных культурных моделей» [Мелетинский, 2000: 7]. Современная удмуртская этнофутуристическая литература и поэзия, в частности в фокусе мифа и неомифологизации, имеют много общего как с дистанционно и культурно далекими латиноамериканскими, афро-азиатскими художественными картинами мира, так и с европейской модернистской и постмодернистской традицией понимания и путями литературной ресимволизации мифического. Первые сближаются с этнофутуристической словесностью удмуртов в «подпочве» этнического сознания, национальной жизненной модели. Ориентированность на западноевропейский классический модернизм проявляется, например, в стремлении сплести паутину новых психологических, интеллектуальных мифов. Миф, изначально привязанный к фольклору, в удмуртской этнофутуристической действительности часто становится мифом литературы, мифом неомифологической игры, авторским вымыслом. Заметим, что качество этнофутуристического мировоззрения неодинаково. Речь может идти о нескольких полюсах этнофутуризма. К слову, субьекты прозы и поэзии С. Матвеева преодолевают этничность в эгоистической потребности расширения гедонистических, эпикурейских границ мира (переход от «этно» к «эго»), поэтическая модель В. Шибанова обнаруживает зависимость от внешнего ми-

фологического арсенала (напр., от визуальной символики города), герои прозы В. Ар-Серги мифологичны в своей этничности, но почти не участвуют в интеллектуальной риторике.

Есть все основания заключить, что без П. Захарова невозможно представить современную этнофутуристическую поэзию. Многоаспектная жизнь поэта – поддержка молодых писателей, организация издательского дела (библиотека «Инвожо»), открытие удмуртского отделения ПЕН-центра, работа с одаренными детьми в лагере «Шундыкар», активное участие в разносторонних культуртрегерских мероприятиях, исполнение редакторских обязанностей и, самое важное, – оригинальность, изысканность, многогранность поэтического слова представляются своеобразной духовной миссией. Все это объективные параметры творческого присутствия писателя в удмуртском культурном и социальном процессах, в новейшей удмуртской истории.

Среди вышеперечисленных имен с точки зрения выстраивания авторско-индивидуальных мифопоэтических систем, творческой символизации «этнопоэтических констант» (В. М. Гацак), *sub specie* освоения визуальной обращенности мира к субъекту особенно актуальными для литературоведческого исследования представляются художественные практики Петра Захарова и Рафита Мина. Два поэта, принадлежащие к одной литературной генерации, являются создателями двух во многом уникальных семиотических осей, скрещивание которых образует так называемое пространство художественно-словесного этнофутуризма. Заметим, что непереносимость мифологических конструкций, возводимых в поэтических изысканиях в статус важного текстообразующего материала, частично обусловлена и местом рождения поэтов (П. Захаров родился в Татарстане, Р. Миннекузин – в Республике Башкортостан). На «удмуртских островах» этой обширной географической зоны в силу самых разных причин сохранились архаичные элементы в языке, материальной и духовной культуре, еще не погас очаг языческой веры.

В отличие от Р. Мина и других поэтов-этнофутуристов-мужчин, П. Захаров уделяет большее внимание этничности как «поэтике поведения», подвергает сомнению устоявшееся представление о гендерном первенстве женщины в удмуртской этнокультурной среде. Поэт культурологически многомернее моделирует образы современности, противопоставляя ей или включая в нее образы своего этнофутуристического мира, основанного на художественной реконструкции прошлого. Императив его оригинальности в большей степени маркирован диалектной реальностью удмуртского языка (напр., стихотворение «Кентавр»). Принципиальной особенностью поэзии П. Захарова является его стремление ввести в дискурс удмуртского «поэтического реагирования» целый ряд ценностных ориентиров, идеалов или просто культурогенных образов, выступавших (продолжающих выступать) эмблемами хронологически удаленных и локально дистанцированных мировоззренческих, художественных традиций (к таким «эмблемам» можно отнести образы Музы, Кентавра, Эллады, Сфинкса, Пирамиды, Самурая и т. д.; некоторые жанровые дефиниции – напр., «Элегию»; принципы графического орнаментирования стихотворного текста; упоминание



культурообразующих персонажей – Эзопа, С. Есенина, У. Шекспира). В творчестве П. Захарова немало интертекстуальных переключек с произведениями удмуртских писателей (Н. Байтерякова, Ф. Васильева, В. Романова, М. Федотова, В. Шибанова, В. Ар-Серги, Р. Миннекузина). Эта сумма текстов, обращенных к разным культурным источникам, свидетельствует о масштабности художественного замысла поэта, о функциональной значимости таких неизменных составляющих творческого процесса как преемственность, память. Эстетические пристрастия, творческая пассионарность, семиотическая глубина словесного искусства П. Захарова замечательно проясняются в зеркале памяти и зрения (в авторском взгляде на мир).

Творчество П. Захарова в последнее время активно переводится на иностранные языки – английский, французский, итальянский, финский, эстонский, некоторые его стихотворения были отобраны для антологии всемирной поэзии (Лондон), до сих пор неизвестный удмуртскому читателю венок сонетов «приглянулся» французским литераторам – ожидается его публикация во франкоязычном сборнике мирового сонета. Новое художественное зрение Захарова позволяет поэту успешно работать в сфере переводов: так, им составлена книга произведений французских поэтов (от Ш. Бодлера до К. Прижана) на удмуртском языке, презентация которой (как и творческий вечер самого автора) прошла в октябре 2008 года в доме поэзии (*maison de poesie*) в Париже. Между тем, поэзию П. Захарова, вероятно, в силу ее лингвоцентричности и особого «потока» образов, переводить на западные (флективные) языки чрезвычайно сложно. Как это всегда бывает с людьми искусства, поэзию, поступки, слова П.М. Захарова воспринимают по-разному, сквозь призму разной субъективности.

Поэзия П. Захарова рассматривается нами как одна из наиболее интересных, оригинальных стратегий творческой интенсификации культурной памяти. Семиотическое своеобразие его поэтического слова выявляется в первую очередь в свете этнического мировидения. Разумеется, идиостиль Захарова складывался под влиянием не только национальной, но и мировой культуры, однако «этническая кодовая система» играет более значимую роль. В удмуртской поэзии 80-х, 90-х годов в похожем творческом направлении выразили себя Владимир Владыкин (Омель Лади) и Михаил Федотов. Первый внес значительный вклад в удмуртскую литературу своим художественно-эстетическим обрамлением этничности и превосходной двуязычной поэзией. Второй, наверное, впервые в истории удмуртской словесности создал уникальное мифотворческое измерение, в котором сам заблудился, поэт сотворил мистериальное пространство культурной памяти, которое в действительности оказалось пустотой. Проект бесермянской мировоззренческой обособленности, изначально обреченный на постепенный распад, усугубил и без того сложные отношения поэта с отрицательно изменяющимся миром: трагедия жизни Михаила Федотова имела многостороннее развитие. Новым этапом в освоении культурного опыта удмуртов, преломленного мировой эстетикой, становится поэтическое искусство П. Захарова. Однако вместо того, чтобы этнокультурный опыт раз-

яснить, «вернуть» читателю, поэт его часто кодирует с помощью кажущихся поверхностными интеллектуальных тезисов иной традиции, он с удовольствием играет в новую мифологию, развертывает авторские неомифологические коннотации. «Тексты» образов и мотивов у Захарова имеют обыкновение менять свои «признаковые состояния»: автобиографическая семантика образа в одном случае расширяется до многогранного культурного контекста, в другом – сужается до констатации одного события, указывает на фрагменты реальной – протекстовой – жизни. Многие образы, являясь мифическими реликтами, обрастают смыслами художественно-авторского восприятия. Их дешифровка осуществима лишь при помощи комплексного исследования, с учетом мифологической сущности и филологической состоятельности письма П. Захарова. При этом адекватное рассмотрение архитектоники зрительности удмуртского поэта востребует актуализацию многочисленных культурологических источников и включения миротекстов национальной словесности в сферы различных традиций самопредставления человека в слове.

Культурная память в поэзии П. Захарова активизируется индивидуальной памятью, автобиографичностью лирического героя. Проблема автобиографичности, структурности индивидуальной памяти, психологии авторского «Я» в поэтических текстах также будет сопровождать наше исследование. Антропологическое измерение «малой» литературы не совсем совпадает с «человековидением» литературы «большой». Автобиографическая детерминация стихотворений Захарова, – это форма предъявления особой значимости этнического взгляда на мир. И этот взгляд полон мифологических нюансов, ритуальных ощущений, духовных переживаний. Этот взгляд принадлежит удмурту – человеку, воспринимающему и творчески изображающему свою жизнь под углом «своей» же этничности. Иными словами, рассматривая образ лирического субъекта в проекции на авторское сознание (его память и зрение), мы начинаем говорить об «этнографии личности».

## **Цветовые обозначения в удмуртском фольклоре и литературе как проблема исследования: теоретико-методологические аспекты и культурный контекст.**

Удмуртская литература даже в радикальные годы советской деэтнизации сохранила и развивала формы генетической преемственности с фольклором. Художественные произведения классиков национальной литературы Г. Верещагина, К. Герда, А. Оки, М. Коновалова, М. Петрова были изначально «обречены» на фольклор, который являлся важнейшей пояснительной системой, соединяющей писателя и читателя, прошлое и настоящее. Естественная фольклорная среда в значительной степени уберегла советскую удмуртскую литературу от бессознательности, ангажированной ростом идеологического давления. Фольклор конституировал этничность удмуртского художественного мира, находился в оппозиции по отношению к культурной и индивидуальной ограниченности литературных персонажей. На фоне неизбежной и постоянной сопряженности фольклора и литературы в гуманитарной истории удмуртов сложно определить периоды, когда градус фольклорного резко падал или, напротив, достигал высшей отметки. Первые три-четыре десятилетия XX века подарили читателю плеяду вышеперечисленных писателей. После них качество фольклорного постижения постепенно снижалось. В 90-е годы, с распространением этнофутуристической неомифологии, в связи с социокультурной сакрализацией этнического, фольклор, казалось бы, должен был интенсивно и развернуто составить семиотическое поле литературы, выразить ее настроения. Фольклорные символы должны были стать катализатором в порождении новых мифопоэтических фантазий. В действительности, однако, все случилось несколько иначе.

Расширение границ чтения, пусть и в пространстве этнокультурного ренессанса, приводит к противоречивым результатам: постмодернистские ключи не открыли дверь в фольклор, на мгновения она открывалась сама. Тысячелетняя энергетика фольклора, даже на этапе своего затухающего развития, обеспечивает современным удмуртским литераторам определенное поступательное движение. Этнофутуризм удмуртской литературы становится своеобразной культурно-персональной импровизацией в построении неомифологического синкретизма (основанного не столько на категориях реальной этничности, сколько на разнообразных художественных ощущениях и стремлениях высказать свое интеллектуальное «Я»), тогда как в других визуальных искусствах фольклорно-мифологический материал всецело заполняет внешние (зрительные) и внутренние (интенциональные и рефлексивные) сферы творческой репрезентации, то есть творчески определяется как исключительная данность. Очевидно, что этническое, фольклорное, ритуальное в театральном языке Ольги Александровой или в языке живописи Менсадыка Гарипова несравненно ошутимее, информативнее, чем в поэтическом, драматическом языке П.М. Захарова, наиболее этнически и визуально ориентированного современного удмуртского поэта-этнофутуриста.

Визуальность удмуртской литературы во многом унаследована из традиционной культуры, где зрение отождествлялось с жизнью, полнокровной экзистенцией [напр.: Владыкина, 2008: 83–88]. Удмуртский фольклор, обладающий собственными визуальными компонентами (в первую очередь – продуктивные цветообозначения), имел и имеет воздействие на художественные идиостили. Иными словами, нас интересует фольклорная и художественная концептуализация цвета в удмуртской картине мира. В главе содержится попытка на основе анализа взаимодействия визуального и вербального кодов рассмотреть поведение цветовых концептов, которые на своем «атомарном» уровне отражают разные семантические реалии, высвечивают глобальные идеологемы эпохи и мифологемы удмуртской этнофутуристической поэзии.

«Цвет является наиболее ясным визуальным качеством, воспринимаемым человеком и играющим важное для него значение» [Мерзлякова, 2003: 110]. Бесспорно, что «имена цвета во всех языках принадлежат к самым древним группам слов. Издавна человек наделял цвет символическим значением, чувства цвета являются популярнейшей формой эстетического чувства вообще. Современные исследователи пишут о цветомоделировании нашего интеллекта; обозначения цветов во всех языках представляют собой концентрированные обозначения больших областей психобиологического опыта» [Габышева, 2003: 7]. С древнейших времен в жизни человечества цвету была предписана первостепенная роль: «Осознание цвета как идеального или сверхчувственного элемента-знака являлось и для древнего человека (и, в определенной степени, является для современного человека) особым алфавитом миропонимания, особой системой общения и коммуникации, важным средством взаимопонимания людей и человеческих сообществ» [Флоренский, 1990: 225]. Принято считать, что цвета обладают «естественным значением», под которым подразумевается феноменология восприятия и воздействия. Имена цвета обычно участвуют в концептуализации ментальных сущностей, этнических субстанциональностей: «Цветовая сфера, наряду со вкусовыми, звуковыми, пространственными ощущениями, составляет наиболее глубокие пласты этнической когнитивной базы» [Шайхутдинова, 2008: 189]. Колористический язык этноса, подобно любому другому языку, пребывает в постоянном движении, изменяется под влиянием целого ряда факторов, таких, например, как межэтнические взаимодействия, опосредование в национальном тезаурусе религиозной символики или идеологической мифологематики и т.д. Так, смена погребальной одежды у удмуртов с белого на черный происходит под воздействием христианства, усиление доминанты жертвенности, агрессивности фиксируется исследователями в коде красного цвета русской послереволюционной литературы. Однако динамика саморазвития и семиотизации цветовых имен в фольклоре и художественной литературе разная: авторское творчество мифопоэтично, в его мифопоэтике преломляются и уже становятся авторскими символическими смыслами многие традиционные символические значения. Семантика цвета в культурном коде фольклора, напротив, более устойчива и в то же время порой «бездонна».

Цветовая символика удмуртского фольклора разрабатывалась пока недостаточно: нам известна только одна работа [Кузнецова, 2006]. Семантика цвета в произведениях удмуртской литературы более или менее подробно рассматривалась В.М. Ванюшевым [Ванюшев, 1987], В.Л. Шибановым [Шибанов, 1994], А.С. Зуевой-Измайловой [Зуева-Измайлова, 1998], А. Камитовой [Камитова, 2006].

Остановившись на цветовых концептах, мы считаем необходимым пояснить выбор материала (его принадлежность к локальной традиции, жанровые дефиниции), причины филологической акцентуации именно моделей цветообозначения. Рассмотренные нами фольклорные песни [напр., Борисов, 1929] в большинстве своем относятся к южноудмуртскому культурному тексту, с детства окружавшему П. Захарова. Поэт сам своим поэтическим словом развивает этот культурный текст, обращаясь к диалектному, этнонимическому, топонимическому, мифологическому ареалам южных удмуртов. В устных беседах Захаров неоднократно упоминал о проекции южноудмуртской фольклорно-мифологической символики на его творчество. Отчасти поэтому мы считаем правомерным исследовать цветовые концепты и композиты, творчески востребованные П. Захаровым, сочетая их семантическую амбивалентность, семиотическую статусность с цветовыми образованиями удмуртского (прежде всего, – песенного) фольклора. Исследовательское внимание, адресованное песенному жанру, обуславливается как его формальной близостью к поэзии, повсеместной распространенностью, эмоциональной многогранностью, своеобразием ассоциативного комплекса, так и продуктивно присутствующими в пределах названного жанра цветовыми сочетаниями. Сравнение текстов цвета в удмуртском фольклоре и в литературно-авторской картине мира позволяет делать уверенные выводы о качестве визуального в двух разных вербальных системах, о глубинном или поверхностном влиянии фольклора на конкретную художественную практику и даже мифопозитику целого направления.

Обращение к символике цвета в фольклорной и литературной традиции выстраивается на перекрестье нескольких теоретико-методологических опытов филологического (и шире – антропологического) описания и толкования значимости и значений цвета (любого другого образа) в картине мира. Ориентированность на разные теоретические и методологические подходы расширяет понятийный инструментарий и делает возможным включение цветограммы национальной культуры в орбиту обширной гуманитарной практики. Во-первых, цветовая символика удмуртского фольклора (южноудмуртской песенной традиции в частности) рассматривается нами как элемент признакового пространства этнокультуры<sup>1</sup>. Онтология признака основывается на его подвижности: «признаки по

---

<sup>1</sup> Существует достаточное количество работ, посвященных цветообозначениям в фольклорных текстах разной жанровой направленности и этнокультурной принадлежности, в которых акцент анализа сделан на понятии «культурный признак» [Неклюдов, 2002: 21 – 30; Колосова, 2002: 254 – 260; Ипполитова, 2002: 267 – 300; Агапкина, 2002: 301 – 337 др.]. Символика цвета является доминантным признаком в языке культуры, ей отводится важнейшее место в семиотической классификации признаков [см.: Толстая, 2002: 18]. Цвет

происхождению могут быть первичными, природными или иметь социокультурный генезис. Однако во всех случаях, оказываясь или находясь в пространстве культуры, они включены в ее развитие, в процесс семиозиса... Признак способен семантически расширяться и сужаться, стираться, переноситься с одного явления на другое» [Свирида, 2002: 413]. Визуальные («цветовые») прилагательные как признаковые характеристики объекта находятся в естественно-подчинительной связи с контекстом имени существительного. При этом очевидно, что определяющее значение признакового прилагательного имеет обыкновение видоизменяться, «сопровождая» новое существительное. Однако некоторые удмуртские прилагательные, например *чуж* («желтый») и *вож* («зеленый»), деконструируют свои «именные» признаковые роли и в определенной фольклорной ситуации становятся независимыми от субстантива, заменяя его собственным с семантической точки зрения «имплицитным присутствием». Актуальным представляется вопрос о смысловой инверсионности прилагательных, наделенных видеоматической, зрительной природой. Признаковое слово оказывается качественным, и в широком смысле – концептуализированным. В удмуртском фольклоре относительно колористических признаков речь идет о наращивании смысла, о многогранном семиозисе, неизменно выходящем за содержательный стержень микротекста и соотносящемся с вариативностью и относительной определенностью, «этапностью» понимания символов в народной традиции. Признаковые визуальные прилагательные в поэтической картине мира П. Захарова, напротив, противятся, в силу своего художественного происхождения, иной формализованности, целостности контекста, но временами порождают их иллюзию. В конечном итоге, в отличие от фольклора, они разделяются, версифицируются в процессе истолкования: автор и его читатель обречены на разновидности непонимания, их «герменевтические пути» часто расходятся.<sup>2</sup>

Во-вторых, цветовые словосочетания (как правило, эпитет + субстантив) в удмуртском фольклорном тексте мы связываем с концепцией «ключевых слов» российского лингвиста С.Е. Никитиной. В своих аналитических работах исследователь формулирует прозрачный терминологический аппарат, указывает на оптимальный путь герменевтического толкования конфессиональных (и шире – культурно кодифицированных, фольклорных) текстов. Пожалуй, это один из самых эффективных способов понимания и пояснения образно-дискурсивных практик, созданный, как и полагается герменевтической стратегии, на лингвистических, культурологических, философских методических меридианах. По

---

обычно относится к объективным культурным признакам [Колосова, 2002: 254] и, будучи изначально характеризующей материальный мир константой, в конкретном семиотико-культурном (антропологическом) измерении реализуется как естественный знаковый признак.

<sup>2</sup> Заметим, что для нашего исследования важен не только сам термин «признак», детально и разносторонне прописанный в работах представителей московской этнолингвистической школы (Институт славяноведения и балканистики РАН), но, в первую очередь, выработанное ими отношение к семиотическим ресурсам каждой единицы «текста» культуры.

мнению С.Е. Никитиной, ключевые слова могут описываться в том числе лингвистическими методиками – путем семантического и лексикографического прочтения. основополагающим моментом в выявлении таких слов С. Никитина считает фиксацию их культурогенности и употребительности. Стилистическим признаком ключевого слова представляются его участие в ассоциативном комплексе, его активная «жизнь» в народном тезаурусе. При этом ученый констатирует ряд «Но»: «важно не смешивать ключевые слова исследователя с ключевыми словами народных текстов: «<...> о частоте фольклорного слова в жанре безотносительно к фольклорным диалектам говорить не продуктивно» [Никитина, 2004: 35,36].

Важной формально-содержательной единицей исследования является концепт. Не вдаваясь в сложные подробности описания его гуманитарных значений, заметим лишь, что цветовой концепт для нас на фоне сопряженности визуальных и вербальных культурных кодов – постоянный и при этом семантически изменчивый сегмент фольклорной, этнокультурной действительности. Мы понимаем концепт, прежде всего, как смысл слова, как информативную ментальную матрицу, обладающую образно-изобразительной индексированностью, изучение которой переходит в основательную герменевтическую экспертизу. Рассуждая о специфической роли цветowych имен в устно-поэтическом творчестве, нельзя не упомянуть об одной существенной детали: североудмуртская фольклорная традиция, по всей видимости, оказалась несколько менее восприимчивой к коду цвета как индексальному знаку. В фольклорных текстах, записанных в среднеудмуртской культурно-диалектной зоне (Як-Бодинский, Шарканский, Вавожский, Увинский и другие районы) цветowe имена уже представляются более репрезентативными, а в южноудмуртском фольклорно-культурном срезе они достигают своего количественного и семиотизированного максимума. Эпитеты цвета в картине мира южноудмуртских обрядовых песен не просто «создают образность, наглядность при приближении к желаемому объекту, выполняют функцию ритмического дополнения имени» [Завьялова, 2006: 57], в количественном и качественном измерениях они подвергаются значительной семиотической амплификации. Цветовое богатство фольклорных жанров на территориях южной Удмуртии, Татарстана и Башкортостана обусловлено, очевидно, повышенными контактными возможностями соседствующих культур (финно-угорских и тюркских). Тюркские (татарская, башкирская) фольклорно-словесные культуры в аспекте образно-изобразительной визуальности (в том числе – цветовой) особо выразительны. Культурный темперамент тюрков значительно выше финно-пермского, влияние их культуры на символично-структурный штамп южноудмуртского фольклора было достаточно интенсивным. Другой восточнофинский этнос – марийцы – (мишкинские мари Башкортостана), находясь под татаро-башкирским лингвокультурным воздействием, в плане песенного фольклора имеют немало общего с песнями южных удмуртов. Так, в недавно вышедшем сборнике «Гостевые песни мишкинских мари» [Абукаева, 2008] почти все тексты состоят из четырех строк, обычно объединенных параллелизмом, насыщенных сравнениями и метафорами, цветowe эпитеты здесь широко представлены и символически выразительны:

*Умбаланет чийыме ош тувырет –  
Пырчын-пырчын тудынат алыже уло.  
Кидешетат кучаиш малет уло,  
Шуко ий илашет виет уло.*

[Абукаева, 2008: 37]

Белое платье, что ты надела на себя,  
И на нем есть алые ниточки.  
Чтобы пользоваться им, есть у тебя достаток.  
Чтобы прожить долгую жизнь, есть у тебя силы.

Знаки цвета как поэтико-стилевая данность фольклора и как широкое всеобъемлюще характерологическое явление могут быть прочитаны в русле положений этнопоэтической константности, сформулированных В.М. Гацаком [Гацак, 2000]. Выход на уровень фольклорной макротрадиции и сопоставление ее некоторых элементов с другими активизирует поиски этнографических данных. Цветовые категории в удмуртском вербальном фольклоре должны стать объектом соотнесения, отождествления с этнографическими материалами. Есть все основания привести фольклорные цветовые обозначения к колористике национального костюма, к иным цветосодержащим маркерам удмуртской материальной культуры. Положительно оценивая данный подход, Т.А. Агапкина замечает: «Методика такого рода исследований предполагает установление связей этнографической реальности и фольклора путем включения песенного образа или мотива в широкий культурный контекст и их тщательного сопоставления друг с другом, что в свою очередь дает положительные результаты для прочтения самого фольклорного мотива, выявления его семантики и функционирования. Таким образом, фольклор рассматривается как ограниченно-дополнительный этнографический источник для реконструкции архаичной культуры» [Агапкина, 2000: 13].

Генеральным понятием монографического исследования является гипертекст. Гипертекстом мы называем неизменный обрядово-ритуальный фон цветовых признаков<sup>3</sup>.

Цветовые обозначения удмуртской фольклорной традиции являют собой развернутое концептовое пространство, в которое включены разножанровые тексты. Сверхтекстовое единство удмуртского песенного фольклора – это и

---

<sup>3</sup> Гипертекст в словаре филологических наук – термин новый и перспективный. Так, разработки Т.Б. Диановой в отношении фольклорных гипертекстов, думается, могут привести новые импульсы творчества и вдохновения в российскую науку о фольклоре. Понятие «гипертекст», позаимствованное фольклористикой у ряда других научных дисциплин (филологии, теории информации, социологии), аналитически отражает особенную среду, в которой «бытует и самоопределяется фольклорный текст» [Дианова, 2004: 9]. Гипертекст, если уточнить его гуманитарное значение – «некое информационное пространство, позволяющее разрушать формальную обособленность отдельного конкретного текста, в него помещенного, за счет создания системы связей, служащих объединению этих отдельных текстов в сверхтекстовые единства» [Дедова, 2003: 106, 107].



принадлежность его цветовой символики к «альтернативному» визуально-изобразительному языку, в большинстве семантических «точек» текстуального комплекса и ассоциативной реализации, однако, утрачивающего свою прямую зрительную модальность. Семиотика цветowych структурных единиц южноудмуртских песен и удмуртского фольклора вообще часто связана с ритуалом / обрядом. Ритуально-обрядовый контекст, как мы отмечали, является мифопоэтическим гипертекстом и играет объединяющую роль, выступая общим этнокультурно-идентификационным знаменателем. В актуальной картине мира, онтологически востребованной удмуртским обрядом и отраженной в фольклорных текстах, мифопоэтическое сознание «разрешает проблему тождества» [Топоров, 1988: 11]. Только в ритуале «достигается переживание целостности бытия» [Там же: 17]. Ритуал / обряд для носителя удмуртской традиционной культуры – обязательное действие и мировоззренческая аксиома. Закрепленное в слове «ритуальное сознание» окружает такого человека всю его жизнь и, должно быть, формирует в нем особенное ощущение предрешенности, «генетической включенности» во все сферы универсума. Язык ритуала складывается и развивается на основе множественности, многогранности человеческого восприятия. Визуальная сторона в отличие от прочих (акустической, осязательной), в вербальном преломлении образует сложную изобразительно-образную синтагматику национальной культуры. Цветовая информация в этой сложно-подчиненной системе тесно связана с ритуалом. Для прояснения ритуального контекста цветообозначений, цветowych словосочетаний удмуртского фольклора иногда достаточно определить жанр. В цветовую семантику загадки заложены представления о качестве предмета / объекта, в заклинаниях «цветовые эпитеты получают дополнительную семантическую нагрузку» [Владыкина, 1998: 82]. В южноудмуртской песенной традиции [Борисов, 1929] песни-четверостишья часто являются универсальными, «переменными» и обретают «обрядовое определение» в зависимости от конкретной ситуации исполнения.

Не вовлекая в орбиту исследования всю цветовую гамму (этому вопросу должно быть посвящено отдельное монографическое исследование), остановимся на пяти ее ключевых содержательных, играющих наиболее значимую роль при конструировании фольклорно-мифологического мира, и только в одном, герменевтическом, ключе, который – важнейший гуманитарный стимул понимания и толкования различных смысловых образований в культуре. Мы принимаем во внимание грамматику и психологию, проявляющих субъекта / коллектив в символическом тексте (Шлейермахер), идею «живого человека» и опыт его «переживания» (Дильтей), при расшифровке фольклорных и литературных кодов возвращаемся к диалогу как средству освещения смысла (пусть и относительного, «релятивистского») (Гадамер, Бахтин), полагаемся на интеллектуальную интуицию.

## Цветовые обозначения в удмуртском фольклоре: от «нулевой» степени к семиотической амплификации

А. Вежбицкая справедливо заметила, что категория цвета не универсальная, универсальной категорией является «видение» [Вежбицкая, 1996: 232]. Неуниверсальность цветовых обозначений, должно быть, соотносится с их количественной и качественной множественностью, дифференцированностью, за которыми логично следует множественность классификации: цвет может быть теплым и холодным, хроматическим и ахроматическим и т.д. В научных исследованиях принято разделять цвета на основные и вторичные. Основные цвета в каждом языке (типе психолингвистического сознания) выделяются в соответствии с историко-культурными традициями, между основными цветами в разных языках может наблюдаться существенное несовпадение. Однако чаще речь идет все же о некой колористической общности и о разности национальных стратегий концептуализации цвета<sup>4</sup>. Структурность цветообозначений не только как языковое, но и как визуальное явление связана с палитрой зрительных ощущений человека, с ментальной рефлексией и «реакцией» национальной культуры. Прежде чем обратиться к конкретике фольклорного и литературно-художественного материала, охарактеризуем цветовой спектр удмуртского зрительного универсума. Ученые выделяют 8 основных абстрактных цветоименований: *горд* (красный), *курень* (коричневый), *çуж* (желтый), *вож* (зеленый), *сьод* (черный), *тöды* (белый), *пурысь* (серый), *лыз* (синий) [Тараканов, 1990: 103]. В список основных цветов, как нам кажется, с некоторыми оговорками возможно включить имена чагыр (голубой) и льбль / лемлет (розовый). Данные цветные слова являются постоянными компонентами изобразительного дискурса удмуртской духовной культуры, довольно активно задействованы в образно-художественной номинации, определяющей этническое своеобразие слова-

---

<sup>4</sup> В своей монографии А.Х. Мерзлякова приводит 11 «основных» цветов, общих для английского и французского языков (англ. — white, black, red, brown, green, blue, yellow, orange, pink, gray, purple; фр. — blanc, noir, gris, rouge, orange, jaune, vert, bleu, violet, brun, rose), в русском языке автор относит к категории «основной» 12 цветов: черный, белый, серый, красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый, коричневый, розовый [см.: Мерзлякова, 2003: 113]. Разделение цветовых параметров национальной картины мира часто предполагает условие «структурности», т.е. учитывание словообразовательных принципов. Цветообозначения могут иметь различный структурный вид, сводимый к стратификации. А.Х. Мерзлякова вслед за В. Гак и А. Василевич рассматривает три группы: 1) группа простых наименований, выраженных качественным прилагательным (белый / white) или относительным прилагательным и адективированным существительным (лимонный / citron); 2) группа сложных наименований, состоящих как из двух прилагательных, указывающих на интенсивность окраски (темно-зеленый / dark green), так и из прилагательного и существительного (bleu ciel — небесно-голубой); 3) группа аналитических наименований со словом «цвет» («обои песочного цвета») [Мерзлякова, 2003: 114].

ности (фольклор / литература). Особенность этих двух имен заключается в итоговой взаимосложности цвета и фона (чагыр – лыз + югыт = голубой – синий + светлый; лемлет – горд + югыт = розовый – красный + светлый), их производный, промежуточный статус компенсируется семиотической востребованностью. «Вторичные» цветообозначения в символично-мифологических и повседневно-бытовых текстах играют не такую важную роль, однако, и среди них есть исключения (напр., форманты чыжыт – «красный, румяный» или кучо – «пестрый»). Обычно вторичные цветослова подчиняются основным, относятся к группам «основных» цветообозначений. Такие модели неравной соотнесенности, в основе которых – удмуртская лингвопсихологическая реальность, их семиотическая разносторонность – должны стать объектами научной интерпретации. Сейчас же нам важно показать цветовую гамму в ее некоторых, актуальных для нашего исследования, нюансах. Обращение к композиции «основной – вторичный» нужно нам хотя бы для того, чтобы впоследствии установить в фольклорных текстах, и тем более в авторском поэтическом искусстве, доминирование на шкалах частотности и семиотичности одних и пассивность других.

Удмуртские цветовые образования, участвующие в жизни фольклора и литературы, часто несут в себе глубокие этимологические индексы, в них таится память языка. Следуя принципам герменевтического комментирования, мы рассматриваем каждое из пяти цветоимен в их разных семантических измерениях, составляющих единое удмуртское этнокультурное пространство. Нас интересуют различия семиотической насыщенности цветовых слов, динамика семиозиса, точкой начала которой становится типический признак того или иного объекта, когда цвет только обладает зрительным модусом и является «нейтральной цветовой характеристикой» [Панченко, 1968: 11-12], обусловленной его материальным генезисом.

Лексема-цветослово *чуж* «желтый» используется носителем удмуртского языка для цветового определения краски (*чуж буёл* «желтая краска»), растений (*чуж сяська* «ромашка желтая»), внешности человека (*ымнырыз солэн чуж-чуж* «лицо у него желтое-желтое», *чуж йырсие* «русый, рыжий»), масти некоторых животных (*чуж скал* «корова желтой масти»), насекомых (*чуж бубылы* «бабочка-лимонница»). Цветовое имя *чуж* преимущественно реализует свою визуально определяющую функцию в названии трав, цветов, птиц, (*чужбергась* «подсолнух», *чужин* «пупавка красильная», *чужейёл* «чистотел», *чужийыр* «овсянка обыкновенная», *чужкётул* «дубровник»). Слово *вож* «зеленый» этимологически восходит к допермской форме колористической дуальности *wiže* («зеленый», «желтый») [Лыткин, Гуляев, 1999: 49]. Прилагательное *вож* также имеет широкий спектр реализации, в ассоциативно-зрительном пространстве удмуртского языкового сознания оно обычно употребляется для выражения цвета растительности (*вож турын* «зеленая трава»), незрелых зерен злаков, плодов ягод и фруктов (*вож зег* «неспелая рожь», *вож сутэр* «неспелая смородина»), красок (*вож буёл* «зеленая краска»), одежды (*вож дэрем* «зеленое платье»), оперенья птиц (*вож кыр* «дятел зеленый»). По наблюдению

И.В. Тараканова [Тараканов, 1990: 113], зеленый цвет – цвет испорченных продуктов, плесени (*вож пурьсытам* – «покрылось плесенью», «заплесневело», «зазеленело»). Спектр иных «нейтральных» характеристик цветообозначения *вож*, ключевых в языковой номинации, довольно широк (*вож пот* «лебеда», *вож кыр* «дятел зеленый», *вожки* – «овсянка обыкновенная», *вож тэй* – «тля» и др.).

От самых общих, типизированных, случаев цветоупотребления в удмуртской повседневной культуре перейдем к семантике и терминологии желтого и зеленого в фольклорных текстах.

Желтое (*çуж*) и зеленое (*вож*) в удмуртском фольклоре фигурируют регулярно, но преимущественно в малых жанрах – коротких песнях-четверостишиях, загадках, пословицах, поговорках. При самом поверхностном аналитическом взгляде выясняется, что часто тексты цвета связаны с перцептивными модальностями, они являются естественными зрительными оценками-терминами предмета, а ригіоі включенного в действие / процесс ритуала:

*Гудыр-гудыр гудыртоз иньмысь пилемед.  
Жаль-жаль гынэ зороз ук съод пилемъёсид.  
Вож-вож гинэ усьтійськоз бусыяд вож узьым.  
Асьмелы ю-няньёс мед удалтон понна.  
Çуж-çуж гинэ усьтійськоз музъем вылэ çуж сяська*  
[Чуракова, 1999: 53-54]

Загремит-загремит на небе туча.  
Зашумят, прольются дождем твои черные тучи.  
Зеленым-зелено поднимется в поле зеленая озимь.  
Чтобы у нас хлеба уродились.  
Желтым-желто расцветает на земле италмас (досл. желтый цветок).

В загадках прилагательное «желтый» вместе с существительным могут образовывать метафорическое словосочетание: «*Пеймыт сэргын çуж чипы пуке*» (Гурьсь тыл) – «В темном углу желтый цыпленок сидит» (Огонь в печи) [Перевозчикова, 1982: 86]. Зеленый семиотизируется как цвет молодости:

*Корка но берад вож кызьпу –  
Ву киська, дядяй, эн куасьты.  
Олома мында сузэред өвёл,  
Мурт синме, дядяй, эн кушты.*  
[УдмКК, 1936: 126]

За домом твоим растет зеленая береза –  
Поливай, брат мой, не дай засохнуть.  
Не так уж много у тебя сестер,  
Не оставляй меня, брат (чужим на осуждение).

*Вож бадяр, вож бадяр, ой, кадь ик но  
Вож мугоры ой-а вау?  
Быриз ук, быриз ук, ой, табере,  
Секыт ужйослы чидатэк.*

[Кельмаков, 1990: 269]

Словно зеленый клен, словно да зеленый, ой, клен  
Не было ли мое юное тело?  
Пропало же, пропало ведь, ой, теперь  
От непосильного труда.

«Тексты» желтого и зеленого цветов коррелируют с определенным психическим / эмоциональным состоянием, акцентируют характер человека:

*Їуж сяська но, лыз сяська но,  
Му вылэ гырытэк кылем.  
Кин-о уин лушкем бёрдэ:  
Огназ кылем сирота.*

[УдмКК, 1936: 49]

И желтый цветок (италмас), и синий цветок(василек)  
Остались невспаханными на полосе.  
Кто по ночам плачет украдкой:  
Оставшийся один сирота.

В рассмотренном примере цветосодержащие словосочетания подчеркивают одиночество, корреспондируют с психологическими феноменами. В фразеологических сравнениях *вож пушнер кадь лек* («как крапива зеленая сердитый»), *вожсэктэм пересь кадь* («как заплесневевший старик») [ФПАП, 1987: 237] отражаются отрицательные черты человеческого характера.

Герменевтическое отношение к цветовому пласту удмуртского фольклора актуализирует ритуальный контекст, сквозь призму которого проявляется особое символическое звучание колористики. Первоначально «неочевидная ритуальность» семиотики цветковых имен утрачивается при герменевтическом прикосновении к некоторым фольклорным текстам:

*Кизем гинэ анаэз вож вожсэктэз,  
Котыр дунне бусыез, ой, шулдыртэз.  
Вож-вож вожсэктэз возь вылын но турынэд.  
Їуж-Їуж усьтійськоз италмас но сяськаед*

[Атаманов, 1981: 91-92]

Засеянное его поле зелено зазеленеет,  
Мир вокруг, ой, взвеселит.

Зеленым-зелено зазеленеет на лугу трава,  
Желтым-желто расцветут италмаса, да, цветы.

В цветовом коде текста мы ощущаем психологическое состояние «заключительного ожидания». Календарная песня встречи весны / первой борозды (акашка гур), приуроченная к обряду Акашка, на уровне вербальной изобразительности передает эмоциональные нюансы человека, встречающего весну. Формы будущего времени условно становятся «желательно-заключительным наклоением», цветовые рефрены и дериваты – утверждением аграрных идеалов (плодородие, обилие), за которыми просматриваются идеалы жизненные. Ритуально-обрядовый контекст цветосодержащего сравнения *вож кунян кадь* «как зеленый-новорожденный теленок» лежит на семиотической поверхности свадебной песни (*бõрысь / ярашон гур*):

*Милям гинэ эмеспимы эмеспи кадь бон но,  
Милям гинэ эмеспимы эмеспи кадь-а?  
Гур урдэсэ думем ук вож кунян кадь ик но,  
Гур урдэсэ думем ук вож кунян кадь.*

[Чуракова, 1990: 141-142]

Наш только жених да как жених,  
Наш только жених да как жених ли?  
Как к печке привязанный зеленый теленок да,  
Как к печке привязанный зеленый теленок.

С зеленым-молодым теленком сравнивается жених, одно из ключевых лиц свадебно-обрядовой процессии. В «тексте» образа улавливается ирония (новорожденный теленок – жених-недотепа). Цветовой признак в данном случае, по всей видимости, имплицитно является мифологическим индексом и семантически сопряжен со словом-понятием *вожо / вождыр* «святки» (об этом – ниже).

Цветовой признак играет важную роль в изобразительной морфологии песен вышедших замуж девушек («*бызем ныллэн кырзанэз*»), сформированных уже утраченным архаическим этапом свадьбы «*берен пуксён*» («прежнее сидение»). Этот этап предполагал возвращение просватанной и увезенной в дом жениха девушки в родительский дом на некоторое время. Образы и цветовые коды таких песен трудно поддаются прочтению-дешифровке ввиду «узкоспециальной направленности», обусловленной «системой обрядов отчуждения» [Владыкина, 1998: 125]. В рассматриваемых текстах отображается особое эмоциональное состояние, которое в своем мифопоэтическом преломлении получает визуальный код (код цвета, код образа):

*Кулэм шõйме шедьтӣды ке,  
Ошмес вуэн миськелэ.  
Ошмес вуэн миськелэ но,*

*Вож дэремме дийсэлэ.  
Вож дэремме дийсэлэ но  
Горд кышетте керттэлэ.  
Їужо-вожо, ой, лентаме  
Кирос бордам думелэ*

[Кельмаков, 1990: 181-182]

Когда тело мое найдете,  
Омойте его ключевой водой.  
Омойте его ключевой водой,  
Наденьте на меня зеленое платье.  
Наденьте на меня зеленое платье,  
Повяжите мне красный платок.  
Желто-зеленую мою ленту  
Привяжите к моему кресту.

Цветовое своеобразие и разнообразие могут быть рассмотрены с разных сторон. Вероятно, понимание семантики цвета, семиотичности цветового признака меняется с эволюцией жанра (свадебная песня становится песней любовной) и упрощением структуры свадебного обряда. Мотив возвращения домой в воспринимаемом «грамматику» ритуала сознании утрачивает свою архаическую связь с мотивом свадьбы-смерти. Цвет в этом случае обычно объявляется термином, лишённым релевантной мифофольклорной информации. И все же «нейтральным» определением, сводящим к нулевому дискурсу визуальности семантику цветослова, в песнях молодухек («*бызем ныллэн кырзанэз*») оперировать вряд ли возможно. Так, зеленое платье (*вож дэрэм*), о котором речь идет в песне, является в мифопоэтическом плане содержания погребальным одеянием молодой женщины, эпитет одновременно артикулирует ее иной, пограничный статус и экзистенциальный отрезок времени — молодость. Такой мифопоэтический контекст прилагательного и «фокус» исследования поддерживаются «культурными ключами» этимологии, удмуртскими этнопоэтическими материалами. С большей уверенностью мы можем говорить о кумулятивной традиции цветообозначения как в жанре обрядовой песни, так и в текстах удмуртской культуры вообще: здесь в максимальной полноте срабатывает механизм нанизывания цветового эпитета на мифопоэтически «стержневое» слово. Потребность в дополнительных ресурсах номинации, именовании в удмуртской картине мира наблюдается далеко не только в области цвета: к слову, ключевая цепочка имен Бога Остэ-Козма-Инмар-Кылдысин-Куазь также представляется одним из вариантов этого древнего, знакомого многим культурам, явления: «Особенностью обрядового языка, в отличие от языка обычного, является одновременная разнокодовость, вызванная общей тенденцией к максимальной синонимичности, к повторению одного и того же смысла, одного и того же содержания разными возможными способами..., к своеобразному нанизыванию отдельных форм. Примером нанизывания множества синонимов могут служить

сербскоцерковнославянские апокрифические списки имен Христа и Богородицы, полесские поэтические названия жениха и невесты» [Толстой, 1995: 64]. «Вож» и «ѳуж» — постоянные компоненты удмуртской мифопоэтической кумуляции — часто выступают совместно (в пределах одной песни), двоянным эпитетом (модель типа «ѳужо-вожо лемтаме» — «желто-зеленую ленту мою»), регулярны и их несцепленные и даже взаимоисключающие «кумулятивные сюжеты». Приведем два текста:

*Вылам мае дйсялом?  
Горд сатинет дэремме.  
Азям мае керттылом?  
Лыз сатинет айшетме.  
Бакчае мон потй но —  
Максяська кадь мон луи.  
Бусые мон потй но —  
Лызсяська кадь мон луи.  
Йырам гынэ керттэмын  
Вож сатинет кышетэ  
Возь вылэ но потылэм  
Вож сяська но, ой, кадь ик.  
Киям мар-о понэмын?  
Сьбд перчатка пöзьые  
Нюре гынэ потылэм  
Сьбдсутэр но, ой, кадь ик.  
Пыдам ай но понэмын  
Сьбд колоша башмаке  
Сюрес дуре выдылэм  
Сьбд йыро но кый кадь ик*

[Кельмаков, 1990: 306-307]

На себя что надену?  
Красное сатиновое платье мое.  
На себя что мне повязать?  
Синий сатиновый фартук.  
Вышла я в сад и —  
Стала я как маковый цветок.  
Вышла я в поле —  
Стала я как синий цветок.  
На голове только да у меня повязан  
Зеленый сатиновый платок.  
На зеленом лугу да распустившийся  
Ой да как зеленый цветок.  
На руки мои что надето?  
Черные перчатки-варежки.



На болоте только выросшая  
Ой да как черная смородина.  
На ногах ой да надеты  
Черные калоши-башмаки.  
У дороги лежащая  
Змея да черноголовая словно.

*Вылам дйся, нэнэйкое, горд сатинет дэремме.  
Азям кертты, нэнэйкое, лыз сатинет айшетме.  
Витен пунэм суд йырсиям çуж лентаме пон, нэнэе.  
Йырам кертты, нэнэйкое, тōды кашамер кышетме.  
Пыдам кутча, нэнэйкое, сьōд бирдыё но ботинкаме.  
Гуме гудйид ке, дядяйкое, лызо-вожо сяська пōлы гуд, дядяе.  
Гуэ лэзъыкуд, каллен лэзь, дядяе, сюлэм усьса медаз зурка.  
Ымныр вылам суй пазъыкуд, зарни-азвесь шу, дядяе.  
Калык пōлы потйид ке, нылы өвөл шуыса эн бōрд, дядяе.  
Весь бōрдйид ке, умой уз лу: мыным секыт луоз, дядяе.*

[Владыкина, 1998: 128]

Одень меня, матушка, в красное сатиновое платье.  
Повяжи меня, матушка, синим сатиновым фартуком.  
В заплетенные в пять прядей мои волосы желтую ленту вплети, матушка,  
На голову повяжи, матушка, мой белый кашемировый платок.  
На ноги обуй, матушка, с черными пуговками ботинки.  
Могилу если копать будешь, среди сине-зеленых цветов выкопай, батюшка.  
В могилу когда опускать будете, осторожно опускайте,  
чтобы сердце при ударе не вздрогнуло.  
Горсть земли когда бросите, скажите, что это золото-серебро, батюшка.  
Нет у меня дочери, говоря, не плачь среди людей, батюшка.  
Плохо будет, если начнешь плакать: не будет мне покоя, батюшка.

И первый, и второй текстовые отрезки, несмотря на различное функционально-обрядовое значение (№1 — песня молодухек «*бызем нылэн кырзанэз*», №2 — свадебный напев «*бōрысь*») и, соответственно, разный мотивно-знаковый комплекс репрезентируют широкий набор синонимичных цветовых единиц, семантика которых «упирается» в дискурсивный ноль чередования (кумулятивности). Микросемантический уровень одного эпитета (его информативное ядро) фактически нивелируется семиотическим макроконтэкстом ритуала и психологическим фоном обрядового воздействия. На примере кумулятивных цветовых эпитетов можно наблюдать процесс стирания знака: «Суть его в том, что нечто осмысленное, значимое и релевантное превращается в пустую оболочку, знак знака» [Степанов, 2004: 24]. Тезис известного культуролога ставит ответный вопрос: является ли стирание знаковости цвета стиранием вербально-изобразительных знаков?

Цветовой признак *вож* («зеленый») встречается в рекрутских песнях. Качество психологизма (в первую очередь, эмоциональность, экспрессивность) и мотивный знаменатель сближают эти песни с удмуртскими свадебными песнями. Положительность прошлого, ускользающее настоящее и неопределенность будущего как доминантные координаты мифопоэтического восприятия времени и пространства пересекаются в текстах ритуала. Если перейти с уровня ритуальной конкретики на уровень представлений, очевидно, что выходящая замуж и покидающая родной очаг девушка / уходящий на армейскую службу молодой человек в народном восприятии отождествляются с концептом ухода и контекстом смерти. Аналогично, вернувшийся со службы мужчина наделяется символической силой, кажущейся беспредельностью возможностей: возвращаясь с того света, он «преодолевает» смерть. Код зеленого цвета *вож* в латентном виде, как мы помним, содержащий значительную культурную информацию, в рекрутских песнях эмоционально акцентирован:

*Убоен-убоен вож сугонэд, вож шашы кадь мугоры.  
Вож шашы кадь, ой, мугоры кыче-мар дуннеын костаськоз?  
Борозда лёган, ой, пыдьёсы, кузь сюрес лёгаса, жадёзы.  
Геры кутон, ой, киосы, автомат кутыса, жадёзы.  
Тйледыз учкон, ой, синъёсы, самолёт учкыса, жадёзы.*  
[Ингур, 2004: 224]

Грядками-грядками зеленый лук, как зеленая осока тело мое.  
Как зеленая осока тело мое по каким мирам будет мыкаться?  
Борозду топчущие, ой, ноги мои в длинной дороге устанут.  
Плуг державшие, ой, руки мои, автомат держа, устанут.  
На вас смотрящие, ой, глаза мои, на самолет смотря, устанут.

В сравнительном обороте «*вож шашы кадь мугоры*» — «словно зеленая осока, мое тело» эпитет *вож* является не столько термином, сколько концептом: *вож* — показатель насыщенности молодости, силы, чувственной напряженности.

В удмуртских рекрутских песнях другое цветослово «*чуж*» также имеет богатую смысловую соотнесенность с ритуалом. Рекрут перед уходом из дома, расставанием с семьей, родственниками, любимой, друзьями прибывал монетой (обычно к матице) лоскуток ткани, ленту (удм.: *чук, чук шуккыны*) — своеобразный символ, выступавший заместителем его души. Ткань символизировала собой линию жизни уходящего, должна была быть реликвией, предметным напоминанием о нем. Согласно сюжету древних рекрутских песен, при долгом отсутствии солдата родным было необходимо «отпускать» *чук* по течению реки (т.е. послать восточку на тот свет). Более поздние рекрутские песни предполагают иной сценарий в разрешении судьбы сакрального предмета: солдат снимает его сам (*салдат пиньыным ишкалто* — «солдатскими зубами сорву / вырву») [об этом подробнее см.: Ингур, 2004: 222-223]. В мифопоэтическом сознании *чук* (а, следовательно, и жизнь солдата) мог принимать цветовой признак, становящийся сообщением:

*Ваялэ но, ой, сётэлэ бурччин гынэ, ой, чукъёстэс.  
Бурччин ке, ой, жаль(ы) потэ, дэрэм сеп но, ой, яралоз.  
Та шуккылэм но, ой, чукъёсме(й) асме возьманы, ой, шуккисько.  
Ачим ке но, ой, бер(ы)тылй, пиньыным ишкалтыса, ой, басьтыло(й).  
Тузон ке но, ой, пуксьыліз, эазег тылыен, ой, шуккелэ.  
Їужектыны, ой, кутскиз ке, пимы мёзме, ой, шуэлэ.*  
[Ингур, 2004: 225]

Принесите, ой, да, дайте только шелковые, ой, ваши ленты.  
Если шелковые, ой, жалко вам, от платья лоскуток да, ой, подойдет.  
Эти прибитые да, ой, мои ленты чтобы меня ждали, ой, прибываю.  
Когда, ой, сам вернусь, зубами своими выдернув, ой, достану.  
Если пыль да, ой, осядет, гусиным пером, ой, сбейте.  
Желтеть, ой, если начнет, наш сын скучает, ой, скажите.

*Та чукъёсме мон шуккисько тйледлы но, ой, синпельлы.  
Тузон ке но, ой, пуксьылоз, тылыен шуккыса, ой, возелэ.  
Та чукъёсы їужектйз ке, Ваня бырем, ой, шуэлэ.*  
[Ингур, 2004: 226]

Эти ленты мои прибываю вам да, ой, на память.  
Если пыль да, ой, сядет, гусиным пером, ой, сбейте.  
Если эти ленты мои пожелтеют, Ваня погиб, ой, скажите.

Таким образом, цветосодержащий предикат *їужектыны* («желтеть») сигнализирует либо о тоске (текст №1), либо о смерти (текст №2). Семантика единичной (не принадлежащей кумулятивной цепочке) колористической константы проясняется, в широком смысле определяется мифопоэтической и культурно-исторической мотивацией обряда.

Приведенные фрагменты фольклорного употребления цветообразов желтый / зеленый взяты нами из разных источников, из различных локальных традиций. На нескольких примерах мы показали наиболее характерные для удмуртского фольклора и языкового сознания семантические и «нейтральные» модели бытования желтого и зеленого. Переходя от общего к частному, остановимся на конкретном, ранее практически не исследованном, песенном сборнике «Песни южных вотяков» Трокая Борисова.

*Їуж* («желтый») и *вож* («зеленый») в «Песнях южных вотяков» продуктивно образуют ассоциативную сопряженность, текстовую связанность. Цветообозначающие лексемы могут выступать и самостоятельно, и в сочетании с именами существительными в качестве эпитетов. Семантика желтого / зеленого и их композитной соченности колеблется от довольно очевидной, находящейся на поверхности герменевтических исканий, до имплицитной, казалось бы, случайностной, кодифицированной. Имена удмуртского фольклорного текста *їуж* и *вож* наряду с другими цветовыми концептами, образной символикой, мета-

форами и сравнениями, составляют его визуальное, видеоматическое полотно, часто интенсифицируют эмоциональное содержание. Прежде чем выявить место ключевого композита *çуж-вож*, интересующего нас с точки зрения его разновекторного (визуального / ритуально-мифологического) информационного потенциала, определить статус формальной и семантической сцепленности желтого и зеленого как в локальной песенной, так и в удмуртской этнопоэтической константности в целом, мы считаем необходимым рассмотреть каждое цветовое имя в отдельной смысловой (контекстуальной, ассоциативной) оформленности.

*Çуж* – желтый.

а) колористическая характеристика локуса (единичный случай):

*Çуж гурезь но йльгёсы  
Пияла мечыт кинь пуктэм?  
Милям пинял йырбёсамы  
Керттымтэ кышет кинь керттэм?*

[Борисов, 1929, песня № 21]

На вершине желтой горы  
Стеклянную мечеть кто построил?  
На наши молодые головы  
Кто повязал еще не ношенный платок?.

Словосочетание *пияла мечыт* («стеклянная мечеть») указывает на локальную принадлежность текста (удмурто-татарская контактная зона). Образы и цвет связаны с географией зрения, повседневным опытом глаза.

б) портретное уточнение (цвет волос):

*Тодды укнодэ усьтыса,  
Кинлы дйисян вандйськод?  
Çуж йырсидэ сынаса-вояса,  
Кинлы шуса будйськод?*

[Борисов, 1929, песня № 84]

Открыв белое окошечко,  
Кому ты платье кроишь?  
Свои желтистые волосы причесывая с маслом,  
Для кого себя растишь?.

*Йырбёсам но керттымлэм тодды кышетэ  
Со лыутозь, мед лусал тодды эльтыр изие.  
Кунен но пынэм çуж йырсие,  
Сын пыр чышкем лусал ке.*

[Борисов, 1929, песня № 215]

На моей голове подвязан мой белый платок.  
Вместо него лучше бы была белая кудрявая шапка.  
Заплетены в косу русые (желтые) волосы мои.  
Если бы они сквозь расческу были стрижены.

В текстах прочитывается мотив трагической предрешенности девичьей / женской судьбы, ее противопоставление мужскому уделу.

в) Цветовая определенность растений, деревьев:

*Їукна султй, возь вылэ васьки  
Турлы сяська адзыны.  
Турлы сяська адзыса ой ву,  
Їуж италмас пьд азиям тӧлзиз.  
Италмаслэн тӧлземез вылымтэ,  
Пинал даурлэн ортчемез со вылэм.*

[Борисов, 1929, песня 66]

Встал рано утром, пошел я на луга  
Разные посмотреть цветы.  
Не успел увидеть разные цветы,  
Под моими ногами отцвел желтый италмас.  
Это не италмас отцвел, оказывается,  
Это прошла моя молодость.

В приведенном тексте наблюдается реализация цветосодержащего метафорического оборота: желтый италмас становится символом молодости, его увядание проецируется на ее исчезновение, угасание.

*Укнодылэн рамкаез  
Їуж пужымлэн салъёсыз.  
Уське али: милям туган  
Пар учылэн пиосыз.*

[Борисов, 1929, песня № 185]

Ваши оконные рамы  
Из желтой сосны.  
Посмотрите-ка – наши друзья,  
Как детки пары соловьев.

г) Цветообраз, характеризующий пение птиц (в частности, соловья). В данном случае речь идет не о зрительной реакции, а об экстаичности восприятия соловьиных песен. Т. Г. Владыкина предлагает переводить словосочетание «*ѵуж учы*» на русский язык как «золотой, сладкоголосый соловей». Удмуртское слово «*зарни*» («золотой») заменено близким по цветовой гамме ассоциантом «*ѵуж*»:

*Їуж уйылэн чирдэмез  
Куно лыктэмлы медло!  
Асьмелэн валче улэммы  
Кема арлы дан медло!*

[Борисов, 1929, песня № 90]

Песни золотоголосого (сладкоголосого) соловья  
Пусть будут к приезду гостей.  
Взаимная наша жизнь  
Пусть славится на долгие годы.

*Їуж уйиед уз чирды  
Кин чирдоз?  
Шулдыр солэн улон иньтыез.  
Їож муртэд уз бёрды / Кин бёрдоз?  
Їоскыт солэн улон иньтыез.*

[Борисов, 1929, песня № 247]

Если сладкоголосый твой соловей не будет петь  
Кто будет петь? / На веселом месте он живет.  
Если обиженный человек не будет плакать  
Кто будет плакать?  
Подавлена его жизнь.

д) глаголы-дериваты от слова *йуж* («желтый») могут выражать эмоциональное состояние со знаком минус (интенсивно отрицательные чувства). Лексема *йужектыны* «желтеть, сильно тосковать», имеющая аналогии во многих языковых концептосферах (например, в татарской: *саргаю* «желтеть, тосковать», *мин саргаям* «я тоскую», *яфраклар саргая* «листья желтеют») соединяет в себе визуальную и эмоциональную информацию, указывает на цвет, физический распад и длительный срок «горевания»:

*Улмо чибор тёдды йож  
Лыктэ тёдды Кам кузя.  
Мон висьыса ой йужекты,  
Мон йужектий тон понна.*

[Борисов, 1929, песня № 366]

Пестро-румяная, как яблоко, белая утка  
Плывет по белой Каме.  
Не от болезни я пожелтела,  
Я пожелтела от тоски по тебе.

*Силёз, силёз кукиед  
Гурезь йылын, пужымын.  
Тон мазмылод, чужектод  
Эмезь кисьмам вадесын.*

[Борисов, 1929, песня № 401]

Будет коковать твоя кукушечка  
На горе, на сосне.  
Будешь очень скучать, пожелтеешь в ту пору,  
Когда малина поспеет.

Семантика некоторых постоянных символов в рассмотренных песнях требует поясняющей ремарки. *Тодьы чӱож* – «белая утка» – фольклорная ассоциация, за которой угадывается образ девушки (утка в ностратической символике – это птица-мать, птица-женщина). Сравнительная формула улмо чибор – «румяная как яблоко» – подчеркивает девичью красоту. *«Лыктэ тодьы Кам кузя»* – «плывет по белой Каме», – вероятно, значит «плывет по реке судьбы», т.е. подчиняется своей женской доле. Кукушка во втором тексте также символизирует предначертанность жизненной дороги, любви и тоски.

е) *чуж* как самостоятельное имя, помимо зеленого, сочетается с другими цветами, например, с черным и образует колористическую гамму:

*Чуж ке луиды, нап чуж луэлэ.  
Зарни пакилэн ныдыз кадь.  
Сьӱд ке луиды, нап сьӱд луэлэ,  
Улмо садын быдэсмет сьӱд кый кадь.*

[Борисов, 1929, песня № 39]

Если желтыми будете, то густо желтыми будьте.  
Как рукоятка золотого перочинного ножика.  
Если черными будете, то густо черными будьте,  
Как выросшая в яблоневом саду черная змея.

В песнях ассоциации-сравнения проясняют семантику цвета лишь относительно. Вероятно, «желтое» и «черное» состояния связываются с интенсивностью чувственного отношения человека к окружающему миру и людям. Категория повелительного наклонения, неизбежно суггестирующая и грамматически поддерживающая дидактическую, конативную риторичность, отсылает к трансцендентному опыту повествующего, к архаичной заговорной модели вербального поведения. «Черное» в удмуртском фольклоре обычно аккумулирует злое, темное начало, однако в данном случае образ черной змеи является только сравнительным индексом, не нагруженным вторичной знаковой функцией. Цветовой концепт «чуж», напротив, символически подчеркивает красоту и богатство.

Среди рассмотренных и приведенных нами словообразных комплексов с составной частью «*Џуж*» к ключевым словам мы предлагаем отнести «*Џуж уҗы*» («сладкоголосый соловей»). Словосочетание не только позволяет осуществить положительную идентификацию, но и обладает важной для герменевтики фольклорного текста гендерной выразительностью. «*Џуж уҗы*» – явный мужской образ, гендерная дефиниция которого может быть выявлена в пространстве фольклорных ассоциаций, обрядовых контекстов.

#### 1. Вож

Семантическая сфера зеленого цвета более определена и менее вариативна по сравнению с желтым.

а) Зеленое является термином, имеющим конкретный характер и служащим цветовой идентификации локуса:

*Корка беразы улмопуды.  
Али но кисьма улмоез.  
Возь кузяды вож арама.  
Али но чирдэ уҗыез.*

[Борисов, 1929, песня № 28]

За вашей избой яблоня.  
И сейчас на ней зреют яблоки.  
Вдоль ваших лугов зеленая роща.  
И сейчас там поет соловей.

*Џуж уҗы ни ке бон мон лусал,  
Вож арама кырҗёсын мон чирдысал.  
Атыкай ни ке мон лусал,  
Атай гинэ юртҗёсам мон кырҗасал.*

[Борисов, 1929, песня № 137]

Если бы я была соловьем,  
В гнезде, что в зеленой роще, я бы пела.  
Если я бы была отцовским сыном,  
Я бы пела в отцовском доме.

б) словосочетания с компонентом *вож* в структуре песен часто коррелируют со словосочетаниями, где наличествует цветовой эпитет *төдды* («белый»):

*Төдды кызыпулэн вож куарҗёсыз  
Усё меда усемез потыса?  
Усемҗёсыз потыса усем бере,  
Өй усёсысал, котыртііз бергаса.*

[Борисов, 1929, песня № 32]



Зеленые листья белой березы  
Падают ли на землю охотно?  
Если бы охотно они падали,  
Не падали бы кружа.

*Төддү басма дэремме  
Вир нуналэ вандытй.  
Вож сугон кадь вож мугоры  
Кайгу понна будэтй.*

[Борисов, 1929, песня № 124]

Мою белую рубашку  
Выкроила в среду (в «кровавый» день).  
Словно зелёный лук, мое молодое тело  
Вырастила для горя.

*Төдиё кышет вож пужыё  
Миськыны тодытэк бездытй.  
Байлэсь пизэ дусым кутй,  
Либатын тодытэк безытй.*

[Борисов, 1929, песня № 178]

Белый платок с зелеными узорами  
Не сумела выстирать, и он вылинял.  
Завела я зазнобушку - сына богача.  
Не знала, как ухаживать, и оттолкнула.

В первом примере такая соотнесенность представляется очевидной, закономерной: белая береза и зеленые листья — цветовые маркеры мира природы. Природа, ее объекты и их состояния проецируются на жизнь человеческую: падающие на землю зеленые листья — люди, вынужденные внезапно исполнить свой прощальный танец, листьями-людьми правит ветер судьбы. Возможен и другой вариант истолкования: зеленые листья — это года, время молодости, «сорванные» с дерева жизни, но «кружащие» в памяти. Разделяя точку зрения О.И. Уляшева о спорности чистоты зеленого: «даже зеленые древесные листья дают при использовании их в качестве красителей оттенки бурого, коричневого, красного и желтого цветов» [Уляшев, 1999: 22], следует заметить, что целостный, не расщепленный на оттеночные фрагменты зеленый, для удмуртской фольклорной традиции — наиболее естественный, «свой» цвет. Это символ леса, природы, гармонии. Для видящего и номинирующего человека вряд ли важны оттенки, когда речь идет о концептуальных системах мироздания.

Во втором тексте в третьей строчке сравнение осложнено двумя цветовыми эпитетами. «Зеленое тело мое» (*вож мугоры*) — символ молодости (физической молодости), когда «зеленый лук» (*вож сугон*) эмоционально нюансирует эту мо-

лодость (ее горе ассоциируется с горечью лука). Причем цветовой признак растения передает значение сочности, предельности; в экзистенциальном смысле речь идет о некоем апогее существования, вдруг обрывающемся, непременно ведущим к разрыву.

Если выявление значений цветowych концептов «җуж» и «вож» в их текстовой отдельности основывается на семантическом анализе (возможном в том числе благодаря соотнесенности в словосочетании прилагательных цвета с именами существительными), то композит «җуж-вож» при первом взгляде представляется концептосферой «культурного молчания». Собственно, сам композит в грамматической структуре песенного текста имеет две ипостаси развертывания: как некая промежуточная форма между существительным и прилагательным, свойственная для некоторых агглютинативных языков (назовем его семиотически «акцентированное» прилагательное), и как часть традиционной эпитетной композиции «прилагательное — субстантив». В первом случае семантика, как правило, закрыта для стороннего понимания. На помощь могут придти лексикографический метод и этимология, расширяющие границы интерпретации:

*Җуж но кылёз милесьтым.  
Вож но кылёз милесьтым.  
Улмо чибор яратон туган,  
Со но кылёз милесьтым.*

[Борисов, 1929, песня № 132]

И желтое останется после нас,  
И зеленое останется после нас,  
Красивые, как яблоки, наши милые,  
И они останутся без нас.

*Җуж но бездоз ми бордйсь.  
Вож но бездоз ми бордйсь.  
Лул гажамон яратон туган,  
Со но безоз ми бордйсь.*

[Борисов, 1929, песня № 243]

И желтый цвет выгорит на нас.  
И зеленый цвет выгорит на нас.  
Любимый сердцу друг есть,  
И тот отвыкнет от нас.

*Җуж но дйсьяй бездылйз но,  
Вож но дйсьяй бездылйз.  
Берпумьёссэ съод но дйсьяй,  
Даурьёсы ортчылйз.*

[Борисов, 1929, песня № 273]

Желтое надела – выцвело,  
Зеленое надела – выцвело.  
Наконец, черное, надела,  
И молодость моя прошла.

*Їужмаськыны чуж кулэ,  
вожмаськыны вож кулэ.  
Їыт пумиськем, ой, пиослы  
либатыны кыл кулэ.*

[Борисов, 1929, песня № 165]

Сделаться желтым желтое нужно,  
сделаться зеленым зеленое нужно.  
Вечером встреченным, ой, парням  
доброе слово нужно.

*Їуж но сяська, вож но сяська  
Кызытэк кылем анаин.  
Їуж но кышет, вож кышет  
Бизытэк кылем ныл йырын.*

[Борисов, 1929, песня № 351]

И желтый цветок, и зеленый цветок  
На невспаханной полоске.  
И желтый платок, и зеленый платок  
На голове старой девы.

*Їужо но вожо сяськаез  
Пужмер басьтэ.  
Їыжыт чебер бамьёсыз  
Кайгу куасьтэ.*

[Борисов, 1929, песня № 221]

Желтые и зеленые цветы  
Иней замораживает.  
Красивое лицо  
Горе сушит.

В шести примерах композит «чуж-вож» имеет разный синтаксический статус (подлежащее, сказуемое, дополнение, определение), и в большинстве случаев является элементом фольклорной архаики, нерасшифрованным культурным символом, полифонической семантемой, уходящей в ментально-семиотические глубины удмуртской (пермской, уральской?) картины мира. В этих текстах эксплицитно реализуется мотив утраты, прощания. Цветовое, видеоматическое

содержание двух рассматриваемых фольклорных сегментов, как термин-сигнал зрительного восприятия, факт видения, редуцируется, и на первый семиотический план выходит персонально-жизненная информация с мифологическими, ритуальными индексами. Речь идет об особенном качестве семизиса, специфика которого обуславливается частым отсутствием некоего «внутреннего» комментария, кажущейся семиотической неизмеримостью и постоянной необходимостью исследовательского обращения к этимологической компаративистике и обширным материалам фольклорно-образного словаря удмуртов. При этом дешифровка «текстов» композита осуществима лишь с учетом повышенной лингвокультурной информативности каждого из двух компонентов. Так, вторая часть ключевого дублета *вож* («зеленый») семантически может соотноситься с понятиями «*вож мугор*» («молодое тело») и «*вож нуны*» («младенец, ребенок») и иметь смысловое значение молодости, детства. Одно из своеобразий ассоциативной концептуализации мира, характерное для архаического удмуртского фольклорно-мифологического сознания, проявляется на уровне этимологии. Мы не исключаем возможности рассмотрения композитной единицы «вож» в семантической призме слов с корнем *вож*: *вож* / *вожныны* («поворот» / «поворачивать»), *вождыр* («святки»), *инвожо* (букв. «поворот неба»), *уйвожо* (букв. «поворот ночи»). Слова с *вож*, и вместе с ними второй компонент композита, символизируют переходные точки времени, переходность / пограничность жизненных циклов. Согласно народным представлениям, на перекрестке дорог (удм. *сюрес вожын*) собираются души мертвых, *вождыр* – период особенной активности нечистой силы, *инвожо* и *уйвожо* – сакральные временные отрезки. Таким образом, можно предположить, что, по аналогии с народными представлениями, в текстах фольклорного дублета *џуж-вож* запечатлевается эмоциональная сторона этнокультурного отношения к Потустороннему, предопределяющему знаковые моменты и ключевые повороты человеческой жизни. Есть основания сопоставлять композитную лексему «вож» с удмуртскими эмотивными словами *вожпотыны* («злиться, гневаться»), *вожаны* («ревновать») и *вожъяськыны* («завидовать»). Сопоставление вновь актуализируется в этимологической области и очерчивается непрременной психологичностью, антропологичностью удмуртского фольклора. Эмоции, ментальные реакции, психические состояния человека аккумулируются и отражаются в фольклорном языке.

Цветообозначение *вож*, задействованное в структуре композита, рассматривается нами с претензией на сопряжение с коми концептом святости «вежа». В отношении серии выдвигаемых сопоставлений следует иметь в виду этимологию, которая, например, отождествляет идею святости в «пермской» культуре с кодом зеленого цвета. К слову, в русской (славянской) картине мира цветовому коду «белый» соответствует концепт святости / священности, что подтверждается в топонимике некоторых европейских городов и стран – Белгород, Белград, Беларусь. В архаической традиции белое выступает как форма сближения понятий святости и сияния [Злыднева, 2002: 425]. По мнению В.Н.Топорова, в старославянском белое восходит к концепту святости: общность старославянского свят-свет [Топоров. 1995: 544].

Коми слово вежа «священный, святой, освященный», происходящий от общепермского вежа «священный, святой, освященный» и более ранней колористической формы, участвует в образовании термина *вежадыр* «святки» (удмуртский адекват «*вожодыр*»). *Вежадыр / вожодыр* — в пермском этнокультурном тексте — священное, запретное, табуированное время, в этот период накладывался запрет на определенного вида работы. Предположительно, что первоначальное значение общепермского вежа «святой» было «запретный, греховный, недозволенный», которое впоследствии эволюционировало в сторону «святости» [Лыткин, Гуляев, 1999: 50].

Общепермская лексема святости вежа образуется с помощью аффикса — а от протоформы веж «зеленый, желтый, горький» [Лыткин, Гуляев, 1999: 50] и является результатом значительного ассоциативного расширения. Характерная для «пермской» цветовой панорамы нераздельность желтого и зеленого лингвистически зафиксирована еще в допермской словоформе *wise* и экстраполируется в языковое пространство удмуртского фольклора в качестве ключевого композита *чуж-вож*. От общепермского веж в удмуртском и коми тезаурусах развивается концепт злобы, ненависти, зависти: веж — вож — вожпотыны (сердиться, злиться) — вожаны (ревновать) — вожьяськыны (завидовать); веж— веж / вежпетны и т.д. Связь между словами, обозначающими «зеленый, желтый, горький» и «злой» обнаруживается в более древнем допермском срезе (лексема *wize* «зеленый», «желтый», > «горький» > «злость», «зависть»). Эта связь устанавливается также в индоевропейских языках. Некоторые ученые относят *wize / vež* к общему финно-угорско-индоевропейскому фонду: ср. санскр. *viṣa* «яд, отравка», авест. *viša* «тж» и др. [Лыткин, Гуляев, 1999: 49]. На примере лексической единицы *вож* можно говорить о глубинных межэтнических связях и взаимодействиях, высвечивающихся, к слову, в финно-угорском и славянском фольклорном пространстве России: «стоит отметить близость звучания основы русского *вежливич, вежливуи* со словами *вож / веж / вожо* в удмуртском и коми языках, где они обозначают духов воды, духов переходного времени (зимних и летних святко *вожодыр / вежадыр*). Это позволяет сделать предположение о двух возможных путях развития последнего термина в вышеозначенных финно-угорских языках. Исконное значение «переходного времени» (*вож* «перекресток», *выж* «переход») семантически обогащается за счет восприятия почти адекватного по звучанию древнерусского вѣжа «знающий, сведущий»..., и начинает бытовать со значением «святой, освященный» по отношению к переходному периоду от старого к новому году, возможно, не без влияния христианского термина «крещение» (ср.: *вежай* — букв. «святой отец», *вежань* — «святая мать» у коми в значении «крестный», «крестная») [Владыкина, 2004: 29]. Концепт зеленого приобретает отрицательные коннотации в англо-саксонском эмоциональном гипертексте и тем самым «приближается» к пермской ситуации семиотизации: в английском языковом сознании зеленые глаза (*green eyes*) вызывают неприятные ассоциации, поскольку являются устойчивыми признаками зависти и ревности [Тер-Минасова, 2007: 53].

Композитная форма «*čуж*» также корреспондирует с целым рядом ключевых слов и понятий финно-угорского, удмуртского тезаурусного комплекса. Лексема *čуж* («желтый») в лингвокультурологическом освещении соотносима с регулярным смысловым компонентом терминосферы родства «*čуж*», показывающим материнскую линию родственных отношений (ср. напр.: *čужанай* / бабушка по матери; *čужатай* / дедушка по матери; *čужмурт* / брат матери). Удмуртское «*čуж*» восходит к общепермской форме *čuz*, а также к более раннему финно-угорскому корню *šaše* / родиться [Лыткин, Гуляев, 1999: 312]. Производные от этой протоформы слова встречаются в родственных финно-волжских и пермских языках (напр., эрз. *чачомс* «родиться», мар. *шочаш* «тж»). Естественно, что концепты «рождение» и «родство» в финно-угорской модели мира обычно отождествляются с женским, материнским. К слову, родство по отцовской линии – более позднее историческое явление, и, напротив, этнокультурная акцентуация материнского родства стадияльно более древняя. Омонимическое совпадение двух разных корней (или все-таки общие этимологические истоки?) образуют конкретное ассоциативное пространство: желтое как бы становится «женским» цветом. Мы полагаем, что цветовой концепт «*čуж*» в составе ключевого композита ассоциативно может заменяться термином родства «*čуж*». Т.Г. Владыкина, продолжая поиск лингвокультурных параллелей, ставит в один ряд коми слово «*чужны*» («родиться») – удмуртские «*čöжы*» («молозиво») и «*čöж*» («утка»), мифопоэтически составляющие концепт «рождения», «зарождения жизни» [Владыкина, 2004: 58]. Однако применительно к композиту «*čуж-вож*» нельзя забывать о сублимирующей эстетике устного народного творчества. Специфика фольклора обуславливается взаимосвязанностью ритуального / мифологического / эстетического. Фольклор развивается по особым эстетическим законам, сам формирует эстетику. Итак, в противоположность молодости / физиологичности «*вож*»-зеленого «*čуж*»-желтый осмысливается как информативный носитель старости, телесной ветхости.

Рассуждая о технике герменевтического прочтения песенных текстов с композитом «*čуж-вож*» и технологии чтения фольклора вообще, обратим внимание на универсальность и вариативность выбора «ключей» к пониманию фольклорного-имплицитного. Исследователь, отталкиваясь от текста, должен определить, «измерить» степень адекватности «ключа». В отношении рассматриваемого нами дублета речь идет о трансляции широкой мифологической и персональной информации, связанной с традиционным укладом удмуртской общины и ее «жизненным» календарем. В текстах композита «разыгрывается» драматургия трех человеческих свадеб (*куинь сюан* – В. Е. Владыкин) – свадьбы рождения, настоящей свадьбы и свадьбы смерти. Рождение / младенчество (*čуж*) оценивается как точка начала жизни и в композитной структуре логично занимает первое место. Реальная свадьба метонимически приводит к молодости (*вож*), времени полярных ощущений, эмоциональных контрастов, максимальной чувственной активности (*вож* – *вожпотыны*, *вождэ эн потты*, *вожаны*, *вожъяськыны*) и индивидуальной открытости навстречу миру и его мифам. О третьей свадьбе человек думает и готовится к ней всю жизнь. Приготовление к «обручению» с потусторонним миром проявляется во внешних и внутренних

границах существования удмурта — в ритуально-обрядовом комплексе, в памяти его сердца. Ощущением потустороннего, инобытийного пронизано почти каждое удмуртское фольклорное слово, в том числе и «*Ѓуж-вож*».

Мы уже упоминали о структурной неоднородности композита: *Ѓуж-вож* реализуются в тексте как ключевые самостоятельные слова, а в составе словосочетания как характеризующие, «ритмизирующие» эпитеты. Первая структурная модель представляется более архаичной и, напротив, есть основания предполагать, что эпитетные версии композита — более поздние и производные, имитационные, «трафаретные». *Ѓуж* и *вож* в некоторых песенных вариантах в роли эпитетов утрачивают свою текстообразующую постоянность и «разбиваются» другими цветowymi словами.

Прилагательное *сьӧд* «черный» в удмуртских фольклорных текстах и в системе колоризмов сборника «Песни южных вотяков» отличается употребительностью, широким спектром сочетаемости, многосмысленностью. Обычно «черное» выступает в качестве цветообозначения и согласуется с предметными существительными. Черным маркируются краска (*сьӧд буӧл* «черная краска»), ткани, одежда (*сьӧд дӑрем* «черное платье», *сьӧд кышет* «черный платок»), почва (*сьӧд суй* «чернозем»), растения, ягоды, деревья (*сьӧд сутӑр* «черная смородина», *сьӧд лулпу* «ольха черная», *сьӧд арым* «чернобыльник»), животные и птицы (*сьӧд ыж* «черная овца», *сьӧд кыр* «дятел черный»). Регулярно используется данное цветоименование для описания внешности человека (*сьӧд синмо* «черноглазый», *сьӧд синкашо* «чернобровый», *сьӧд йырсиӧ* «черноволосый», *сьӧд тушо* «чернобородый»). В ряде словосочетаний прилагательное может употребляться в переносном значении (*сьӧд уж* «преступление», *сьӧд нюлӑс* «темный, дремучий лес»). Черный цвет в универсуме удмуртского языка сопряжен с семантическим полем болезни (*сьӧдкыль* «тиф, чума», *сьӧдӑжуш* «злопахатель», *сьӧддун* «больной, хилый ребенок» — этимологически слово, вероятно, восходит к русской лексеме «сидень», носитель удмуртского языкового сознания слышит и образно представляет цветное слово «сьӧд»). В удмуртском народнопоэтическом тезаурусе существуют постоянные субстантивы, образующие с черным единое лексико-семантическое пространство. Обратимся к некоторым примерам:

а) *сьӧд музьем* («черная земля, чернозем»)

*Чильтыр-чильтыр чияляоз, шу,  
Сьӧд гинэ но музьемед.*

Говорят, чильтыр-чильтыр заблестит  
Черная да земля.

*Сьӧд суй вылад гуждор уз пот,  
Пӧсьын сюез пыжемьсь...*

Чернозем не зарастает травой.  
Из-за палящего зноя...

б) *сьод сутэр сингёс* («черные, словно смородина, глаза»)

*Сьод сутэр кадь сингёсид,  
Горд намер кадь бамгёсид.*

Твои глаза, словно черная смородина,  
А щеки, словно красная костяника.

в) *сьод йырси* («черные волосы»)

*Сьод йырсиез тодды луэм,  
Чыжыт бамгёсыз чужектиллям.*

[УдмКК, 1936: 74]

Черные волосы стали белыми,  
Румяные щеки пожелтели.

г) *сьод нюлэс* («темный, дремучий лес»)

*Сьод нюлэслэн шоргёсаз  
Бордыса, кырзаса,  
Пинал беглой сылэ.*

[ЖУдмК, 1987: 90]

Посреди дремучего леса  
Плача, причитая,  
Молодой беглец стоит.

Некоторые устойчивые словосочетания с эпитетом «*сьод*» на уровне первично-зрительной информативности имеют отношение к концепту красоты, внешней привлекательности. «Очи черные», черные брови, черные волосы являются мифопоэтическим центром удмуртских представлений о «портретной красоте». В «черном свете» внешности предугадываются магия и поэзия любви. Магическое, «оборотное» черного фиксируется народной традицией в разных фольклорных жанрах – заговорах, паремиях, и др. При этом основной проекцией мифической, «потаенной» знаковости цвета представляется сам человек: «*Сьод кочыш куститиэз потиэз*» [Дзюина, 1967: 103] – «Между ними черная кошка пробежала»; «*Сьод гондырлэн гыжы йылаз куже висён йэужатмед ке луиз, сокы та адямиез ведна*» [Munkacsí, 1887: 178] – «Если сможешь пробудить болезнь под ногтем черного медведя, тогда и этого человека испорть».

Черное в семиотике удмуртского фольклора естественно сопоставляется со своей противоположностью – белым цветом. Оппозиция может проходить по аксиологической границе добро / зло, может быть метафорически обращенной к содержанию человеческого сердца: «*сьод пуныез тодды уд кар*» – «черную собаку



не выбелишь» [Дзюина, 1967: 103]. В загадках, напротив, превалирует видеоматика, актуализируются цветовые контрасты: «*Пересь кышно пырыкуз съдд-сьдд дйсен пыре но потыкуз тдды дэремен потэ» (нин пуппы)* – «старая женщина заходит в черной-черной одежде, а выходит в белом платье» (лутошка) [Перевозчикова, 1982: 64]. Семантика черного цвета в фольклорных текстах проясняется через удмуртский обрядово-мифологический контекст. Как и ранее, нами учитывается культурная сочетаемость цветослова и субстантивной (или иной) доминанты.

Черный является сквозным цветом в напевах осеннего ряжения (*сйзбыл пёртмаськон кырзаньёс*), символизирующего завершение полевых работ и часто имеющего «заключительный» план выражения (воздействие на природу). Сферой претекстового приложения вновь выступает ментальная обращенность к Потустороннему-Другому, сама процессия ряжения имеет основания рассматриваться как имитация совмещения миров по «ту» и «эту» стороны:

*Лыктійськом, лыктійськом, кудое,  
Куать арес ошедлэсь съдд вирзэ поттійськом, кудое.*  
[Ингур, 2004: 143]

Идем, идем, сват,  
У шестилетнего быка твоего черную кровь проливаем, сват.

*Ой, кече, кече, кечонка,  
Кече йылын кенос вань.  
Кенос йылын съдд ныл пуке,  
Съдд ныл кыин съдд чаша.  
Съдд чашаын горд вина,  
Сое юи – кудзійськи.  
Вал люктаны васьки но –  
Егит пиен пумиськи.  
Егит пиен пумиськи но –  
Чупатэк ой чида.*

[Ингур, 2004: 146]

Ой, коза, коза, козенька,  
Над козой моей есть амбар.  
На амбаре черная девушка сидит,  
В руках черной девушки черная чаша.  
В черной чаше красное вино,  
Я выпила его – опьянела.  
Коня напоить спустилась да  
С молодым парнем встретилась.  
С молодым парнем встретилась да –  
Не стерпела – поцеловала.

Текстовая формула «*сьод вирзэ поттійськом*», с одной стороны, может трактоваться как эксплицитный вербально-изобразительный компонент ритуальной практики. Речь, однако, идет о бочонке с вином, хотя образ проецируется действительно на животное. В этой гипотетической проекции цветное слово *сьод* может отображать некую информацию: возраст животного (старость, черная кровь – густая кровь), его нрав (злой, агрессивный). Текст представляет значительный интерес в сопоставлении нескольких семиотических уровней и их взаимных наложений (напр., архаический ритуал жертвоприношения переходит в ритуальную игру с вином). Во втором фрагменте образы черной девы и черной чаши ассоциируются с особым эротическим фоном удмуртских ряжений. Эротическая иносказательность приоткрывается в контексте обряда, утверждающего плодородящую функцию природы. Кроме того, в тексте наблюдается нетипичное для удмуртского фольклора смещение «мужской перспективы» на «перспективу женскую», репрезентируется своеобразный мужской юмор. Применительно к рассматриваемым образам уместно вспомнить об эстетическом, художественном своеобразии фольклорного слова. И первый, и второй тексты, будучи включенными в один «обрядовый репертуар», имеют близкие эмоционально-психологические знаменатели (юмористичность, некоторую иронию).

В удмуртских свадебных песнях ключевым слово-образом является *сьод тэль / нюлэс* («темный, черный лес»), через который необходимо пройти, который следует преодолеть. Свадебная обрядовая ситуация и ее важная часть – обрядовый текст – оказались «благодатной средой для сохранения образных представлений о своем / чужом пространстве, об ином – потустороннем – мире, о смерти и рождении» [Владыкина, 1998: 113]. Участники свадебной церемонии – это представители другого мира, выходящие из инобытийной тьмы на свет реальной жизни. Реализующийся в фольклорно-свадебном тезаурусе мотив препятствия усиливается благодаря пространственно-мифологическому ядру семантики словосочетания «*сьод тэль / нюлэс*»:

*Кузь сторес вылэ потыкум, кызы бертон, малпай вал.  
Юбовсь но юбое тыл югытья ми бертійм.  
Сьод тэле пырыкум, кызы потом, малпай вал.  
Кенлэн чигвесь югытьяз сьод тэлез пырпотіймы.*  
[Ингур, 2004: 196]

Отправляясь в дальнюю дорогу, как вернемся, подумал я.  
От верстового столба к верстовому столбу по свету мы вернулись.  
Заходя в черный лес, как выйдем, подумал я.  
По свету мониста невесты мы черный лес прошли.

*Келяськом ми но сузэрмес, туж кыдёке келяськом,  
Сьод кырныж но бон тэронтэм сьод нюлэс сьоры.*  
[Ингур, 2004: 196]

Провожаем мы нашу сестру, очень далеко провожаем,  
За черный лес, который не пролетит даже черный ворон.

Образ черного леса в текстах удмуртской завятской традиции подробно рассмотрен И.М. Нуриевой. По ее наблюдению, этот образ «широко распространен не только в поэтическом фольклоре удмуртов и восточных финно-угров, но также в тюркской (кара урман), славянской поэзии (темная дубравушка)» [Нуриева, 1999: 45]. В народнопоэтических вариантах самых разных этнокультурных систем образ леса сопровождался цветовым эпитетом «черный», «раскрывающая древнейшие представления о лесе как о неосвоенном, опасном для человека пространстве» [Макурина, 1997: 38, Шуклин, 1995: 197].

Цветовой компонент «сьд» получает символическое оформление в текстах речуртских напевов:

*Ой, уг пот вал, тйр кутыса, сьд льмпуэз, ой, чогеме.  
Ой, уг пот вал, зеч лу шуса люкиськыса кошкеме.*  
[Ингур, 2004: 227]

Ой, не хотел я, взяв топор, черную черемуху рубить.  
Ой, не хотел я, прощай сказав, уходить.

*Сьд ивор но кылйськыз ке, сюсьтыл жуатса вöсьське.  
Умой ивор кылйськыз ке, мулы бастыса, тысял.*  
[Ингур, 2004: 229]

Если черную весть услышите, помолитесь зажгя свечу.  
Если хорошую весть услышите, купив орешки, пощелкайте.

*Со салдат котырты сьд кырныжсьёс бергало.  
Ой, сьд кырныж, сьд кырныж, луло дыръям ик эн си,  
Кулэм берам но окмоз, лыме-сьдмме йырийса.*  
[Ингур, 2004: 233]

Над тем солдатом черные вороны кружат.  
Ой, черный ворон, не кружи надо мной, пока я жив,  
Хватит еще тебе после смерти моей кости мои поклевать.

*Э, нэнэ, э, дядя,  
Тй монэ мал вордйды?  
Монэ вордытозяды  
Сьд зезегдэс вордэ вал.  
Сьд зезегдэс вордэ вал но,  
Гонзэ-турзэ вуза вал.  
Гонзэ-турзэ вуза вал но,*

*Йырад кышед басытэ вал.  
Э, нэнэ, э, дядя,  
Тий монэ мал вордйды?  
Монэ вордытозяды  
Сьод пуныдэс вордэ вал.  
Сьод пуныдэс вордэ вал но,  
Чум азяды думе вал.  
Чум азяды думе вал но,  
Жыт но, чук но утысал.*

[Ингур, 2004: 234-235]

Ой, матушка, ой, батюшка,  
Зачем вы меня растили?  
Вместо того, чтобы растить меня  
Растили бы вашего черного гуся.  
Растили бы вашего черного гуся да  
Пух бы его продали.  
Пух бы его продали да,  
На голову платок купили бы.  
Ой, матушка, ой, батюшка,  
Зачем вы меня растили?  
Вместо того, чтобы растить меня  
Растили бы вашу черную собаку  
Растили бы вашу черную собаку да,  
Перед чумом бы привязали.  
Перед чумом бы привязали да,  
И днем и ночью лаяла бы.

В первом фрагменте ритуал вырубания черной черемухи напрямую связан с уходом солдата, с мотивом расставания. Срубить черную черемуху – значит срубить дерево жизни, встретиться с горем. Мифологическое значение образа черемухи, мотива «срубить дерево» в удмуртской культурной традиции проясняет замечание Т.Г. Владыкиной: «Отношение к дереву как к живому существу, уподобление посаженного дерева самому человеку заключено во многих предписаниях и табу, в которых регламентируется поведенческий стереотип – нельзя рубить дерево» [Владыкина, 2004: 57]. Дерево в традиционной культуре удмуртов играет роль ритуального растительного символа, является средоточием жизненной силы в кризисный период, связано с переходными и другими, важными для отдельной личности и деревенского социума, событиями. Необходимо осветить еще один нюанс, позволяющий правильно понять текст: цвет ягод определяет зрительное содержание куста черемухи, при этом конкретика переходит в семантику. Употребление прилагательного «сьод» во втором тексте активизирует отрицательное качество информации (*сьод ивор*). Черный ворон (*сьод кырныж*) – трансцендентный образный показатель приближения смерти / наступления горя – в данной

сюжетной ситуации указывает на трагичность судьбы солдата, этот текст является сакральным текстом прощания с «родным» миром (его людьми, локусами, предметами). Четвертый текст излагается от первого лица единственного числа и апеллирует к ближайшим родственникам «Я»- повествователя – матери и отцу. В вопросительной и пожелательно-утвердительной коммуникативных формах реализуется мотив непригодности, ненужности уходящего. Черный гусь (*сьод жазег*) и черная собака (*сьод нуны*) наделяются большей прагматической значимостью, чем уходящий на военную службу человек. Семантика черного цвета в приведенном фрагменте остается непроясненной и может быть рассмотрена как нулевая степень кумулятивной цепочки.

Основные смысловые группы и модель семиозиса черного цвета в анализируемом нами сборнике в целом соответствуют общенациональной традиции цветообозначения. Здесь черный цвет за редким исключением концептуализируется в качестве эпитета, представлен и как «нейтральный термин», и как амбивалентная семантема.

Белый цвет также необычайно значим для удмуртской культуры. Белый (*тöдды*) в жанровой системе и цветовом пространстве удмуртского фольклора семиотически важный элемент, выходящий за рамки первичной визуальности. Вместе с прилагательными *югыт* и *чылыкыт* он составляет единый концепт близны. Интересующее нас цветослово в лексиконе удмуртов употребляется для обозначения внешности человека (*тöдды тусьем* «с белым лицом»), цвета одежды (*тöдды дэрем* «белая одежда»), шерсти животных и оперения птиц (*тöдды гондыр* «белый медведь», *тöдды жазег* «белый гусь»), белое видеоматически передает седину волос (*тöдды йырсиё* «седовласый, с седыми волосами») и применяется по отношению к предметно-повседневной реальности (*тöдды гур* «белая печь»). Кроме прочего, белый, подобно другим цветообозначениям удмуртского языка, осуществляет номинацию объектов согласно их реальным визуальным признакам (*тöдды арым* – «полюнь горькая», *тöдды вумульы* – «кувшинка белая», *тöддыгырлы* – «ландыш», *тöддыкуча* – «ромашка» и др.). В национальном фольклорном словаре есть устойчивые выражения, где прилагательное белый играет ключевую – семиотизирующую – роль. Рассмотрим их конкретные текстовые проявления, например, образ Белой Камы.

Феномен реки в картине мира самых разных этносов занимает центральное место. Сложные образно-мотивные конструкты, связанные с реками, выступают в качестве мифологической доминанты, с именем рек могут ассоциироваться этнонимы, мифопоэтические построения. Кама, будучи культурной «постоянной» удмуртского миротекста, становилась предметом научного рассмотрения [Владыкин, 1997: 84-85; 1997: 195-199]. Этимология гидронима «Кам / Кама», неизбежно включенная в процесс диахронических смысловых изменений, уходит в ностратический языковой пласт, вследствие чего ареал фиксации однокоренных, этимологически родственных слов достаточно широк (финск. *Kumi* «река, течение», манс. Кам «название реки»). Кама в представлении удмуртов – «космическая река, мифологическая вертикаль», путь в страну Алангасаров, дорога к Богу-Инмару. Большой интерес в этой связи являет собой удмуртский

обряд, когда «именно по Каме ежегодно удмурты отправляли своих посланцев – священных птиц-лебедей, чтобы поднялись они по реке до ее истоков, берущих свое начало в поднебесье, где живет верховный бог Инмар и напомнили ему о людях, живущих на земле» [Владыкин, 1997; 198]. Имя реки в удмуртских старинных свадебных песнях «часто присутствует как символ величия и чистоты, широкого раздолья, незыблительной вечности; рекрутские песни, где особенно детально разработан мотив родного края и мотив расставания с ним, часто используют образ Камы. В одном из древнейших жанров фольклора – загадках – нередко загадываемая тема-тайна у удмуртов ассоциируется также с Камой» [Владыкин, 2003: 195]. Кама в удмуртских фольклорных текстах «сопровождается» сакрализирующими эпитетами *бадӟым* («великая») и *тӧдды* («белая»). Колористическая определенность, номинированность реки явление довольно частое (Волга – «светлая река», Хуанхэ – «желтая река», Агидель – «белая река, белая Волга»), сопряженное со зрительной оценкой характера воды, потока. Удмуртские заклинания оперируют противоположным белому цветовым эпитетом *сьӧд* («черный»), семантически отнесенным к гидронимическому слову Кам. Бинарная оппозиция *Тӧдды Кам / Сьӧд Кам* («Белая Кама» / «Черная Кама») может рассматриваться как противопоставленность живой и мертвой воды [Владыкин, 2003: 196]. Образ Камы, бесспорно, относится к важным заклинительным символам, обратным злой воле: «Когда Каму сглазив, сумеешь высушить, только тогда сможешь сглазить» [Aminoff, 1886]. «*Сьӧд Камез кукке вамен пильыса, куастыса потӧд ке, соки сыны быгатод мынӟьтым сюлэмме*» – «Когда черную реку Каму, пополам расколов, высушить сможешь, только тогда разбить сможешь мое сердце», «*Сьӧд Камлэн пӧдӟӧсьтымиз азвесь кукдем, алтын дьырын тӧттязез кукке уттыса, шӧттыса поттӧд, соки сӧд тон мынӟьтым сюлэмме*» [Munkacsı, 1952: 160-161] – «Когда со дна Черной Камы нечто скачущее с серебряными ногами, с золотой головой отыщешь-поймаешь, только тогда разобьешь мое сердце».

Ключевым визуальным словосочетанием в фольклорной картине мира удмуртов представляется *тӧдды кызылу* («белая береза»). Художественно-образовательная универсальность данного образного словосочетания, уходящая своими корнями в природу, флористический мир, в параметрах частоты употребления и качества символизации, можно сказать, объединяет разные, генетически неродственные этносы. В татарских лирических песнях *ак каен* («белая береза») относится к меланхолическому срезу восприятия, сенсуальным переживаниям и представляется преимущественно женским образом. Удмуртские песенные тексты также контекстуально «связывают» образ белой березы с девушкой / женщиной, с эмоциональными и ритуальными сюжетами «женской жизни». Русская культура наделила образ особенной семиотической емкостью: сама Россия метафорически отождествляется с деревом и его светом, является, открывается миру как Женщина, Мать.

Белый цвет встречается в самых разных фольклорных жанрах, наибольшей частотностью белого отличаются обрядовые песни. Основная смысловая доминанта этого цвета в удмуртском фольклоре – ирреальность и сакральность.

Белый как эпитет широко представлен в свадебных песнях и в песнях вышедших замуж девушек:

*Тодды но(й) жазегед тютитиоссэ утялтэ,  
Кочо-куака басьтійз ке, га-гак! шуса кесяське,  
Ал вылад быдэстэм ныл гинэ нуныдэ,  
Ми басьтыса кошким ке, туж ик ведь жаль потоз.  
Ми марлы-о лыктіймы тій доры, туклячие?  
Ми лыктіймы тій доры, нылдэ нуны шуыса.*

[Ингур, 2004: 186]

Белая ой да твоя гусыня гусят своих стережет,  
Если сорока-ворона унесет, га-гак! кричит,  
На твоих коленях взрощенную дочь,  
Если мы заберем, будет очень жалко.  
Зачем мы приехали к вам, сваха?  
Мы приехали к вам, чтобы дочку твою увезти.

*Тодды льёмпу сяськаосыз весь син азам возьысал,  
Вордылэм но нылме дорам весь возьысал.*

[Владыкина, Байкова, 1992: 131]

Белые цветы черемухи всегда бы перед глазами держала,  
Родную да дочку свою всегда бы дома держала.

*Марлы вордїд, ой, мемие,  
Марлы утид, дядие?  
Монэ гинэ, ой, вордытозь,  
Тодды жазегдэс вордэ вал.  
Сїзъылэд ке, ой, вуысал,  
Тодды мамыкэ адзысал.  
Тодды мамыкэ адзысал –  
Уйвот вотаса изысал.*

[Герд, 1927: 43]

Зачем ты меня родила, ой, матушка,  
Зачем ты меня вырастил, батюшка?  
Лучше, чем меня растить,  
Вы бы выходили белую гусыню.  
Если бы осень, ой, пришла,  
Белого пуха бы набрали.  
Белого бы пуха набрали –  
Со сновидениями бы спали.

Цветосодержащие эпитетные конструкции находятся в тесном соотношении с экзистенциальной перспективой субъекта, они являются следствием эмоционального потрясения, результатом рефлексии переходности:

*Тодды кызыпу вож куарьем но,  
Малы солэн гуры вань?  
Вож дэремме дийясал но,  
Туж-а меда вож пиштоз?  
Тодды кышетме керттысал но,  
Малы меда съод пужьё?*

[Герд, 1927: 69-70]

Белая береза да с зелеными листьями,  
Зачем у нее сережки есть?  
Зеленое платье и я бы надела,  
Очень ли зеленым будет оно светить?  
Белый платок мой и повязала бы,  
Зачем только он с черными узорами?

В основе песни – параллелизм трех цветов – белого, зеленого и черного. Каждый цвет в тексте – не просто визуальный знак, и, конечно, не «нулевая степень письма» (Р. Барт), а сложносплетенная аксиологическая переменная. В связи с этим нельзя не учитывать и ситуацию исполнения, в которую вписаны все слова, образы, сигналы визуальности: песня в измерении традиционной культуры оказывает психологическую помощь человеку в его социально и сенсорально пограничном положении.

Символизм белого цвета в ряде текстовых вариантов снижается, ритуальный гипертекст ослабевает, зрительная информация становится более осязаемой, семантика цветового эпитета, напротив, представляется менее кодифицированной.

В обрядовых южноудмуртских песнях, собранных и изданных Т. Борисовым, белый цвет занимает одно из ведущих мест среди других цветовых имен. При этом, как и в случае с другими колоризмами, соотнесение реализации концепта в локальном южноудмуртском варианте с этнопоэтическим макрокосмом (обобщенным символическим тезаурусом) – необходимая реальность нашего исследования. Синтезируя материалы сборника с прилагательным «белый», мы выделяем следующие тематические группы:

а) Эпитет гидронима (Кам / Кама), а) выражающий зрительное восприятие воды, реки б) выполняющий сакрализирующую функцию (эпитет «белый» как великий). Очевидно, что белая Кама – важнейший образ, реализующийся в удмуртском фольклорно-поэтическом параллелизме: это реликтовое словосочетание, семантика которого, вероятно, может восприниматься в противоположных направлениях – как этническая память о великой реке и в силу своей «вездесущности» как стертый, семиотизированно ослабленный знак-образ.



б) Вместе с гидронимом Кама в южноудмуртских обрядовых песнях употребляется словосочетание *тöды паракод* («белый пароход»).

Закрепление эпитета за пароходом, вероятно, в первую очередь должно объясняться зрительной модальностью восприятия объекта (цвет пароходов преимущественно белый). Однако в условиях конкретной культурной традиции речь может идти об определенном ассоциативно-образном и психологическом комментарии: словосочетание связано с мотивом расставания и чувством страха, на белом пароходу уплывали в «другой мир» рекруты.

в) Наиболее репрезентативная тематическая группа, в которой белое реализуется как эпитет, – группа «одежды / ткани»:

*Тэдиё дэремез эй нулдысал,  
Тэдиё дэрем нулдон дыры.  
Шыдыса-серекъяса эй ветлысал,  
Шыдыса-серекъяса ветлон дыры*

[Борисов, 1929, песня № 16].

Не носила бы я белое платье,  
Но время мне его носить.  
Не ходила бы я играя-смеясь,  
Но пора у меня играть-смеяться.

*Тöды кышет шайшорт чуко,  
Даур орчем нылъёслы жаль кадь ик.  
Даур орчем нылъёслы жаль öвёл,  
Ми пинял но визьтэмлы жаль вылэм .*

[Борисов, 1929, песня № 58].

Белый платок с бумажными кисточками,  
Жалко дать засидевшимся(в девках) девушкам.  
Засидевшимся девушкам не жалко дать,  
А жалко нам – молодым и глупым.

Белый цвет в пространстве сборника «Песни южных вотяков» является по большому счету прилагательным времени, координатой изменения внутреннего мира в хронологической протяженности жизни. Белый – преимущественно женский цвет, на это указывает гендерная перспектива фольклорного текста. Во временном срезе существования субъекта семантика белого может быть противоположной, сигнализирующей и о молодости, и о старости. Кроме того, многие атрибуты удмуртской одежды действительно белые, изначально наделенные перцептивным параметром зрительности, в мифологическом сознании сублимирующей ритуальный и эмоциональный контексты.

г) Белое как визуальный эпитет, характеризующий растения, деревья и птиц, – также один из постоянных вариантов в южноудмуртских обрядовых песнях:

*Кык кенослэн кусыпаз  
Дас кык тӧдды чӧжжи.  
Одйгез бӧрдэ, одйгез кырза;  
Киньлэн аксыз нылпиез?  
[Борисов, 1929, песня № 8].*

Между двух клетей  
Двенадцать белых утят.  
Один плачет, другой поет;  
Чьи это сироты?

*Тӧдды Кам кузя тӧдды юсь ваське,  
Солэн пиез кызь тямьс.  
Калык басьтэ яратэмзэ;  
Милям кыле яратэм  
[Борисов, 1929, песня № 64].*

По белой Каме белая лебедушка плывет,  
У нее двадцать восемь детенышей.  
Люди женятся на любимых;  
У нас же любимая остается (не взятой).

В сборнике Т. Борисова мы выявляем ряд тематических групп с цветообозначением «*тӧдды*», имеющие характер минимальной развернутости (один или два примера на все текстовое пространство). Прилагательное «*тӧдды*» участвует в развертывании каузального метонимического переноса (согласно классификации А.Х. Мерзляковой), фиксируемого в словосочетании *тӧдды кагаз* – («белая бумага»). Эпитет «*тӧдды*» артикулирует внешность, телесность субъекта:

Тӧдды мынам киосы,  
азвесь мынам перое.  
Бӧрдьса, бӧрдьса гожтэт гожъятй,  
Вияз ук синькылиосы...

[Борисов, 1929, песня № 256]

*Белые мои ручки,  
Серебряное мое перо.  
С горьким плачем попросила написать письмо,  
Текли же мои слёзы.*

Еще одно важное цветовое имя *горд* («красный») употребляется для названия цвета краски (*горд буёл* – «красная краска»), растительности (*горд чабей* – «пшеница-красноколоска», *горд сутэр* – «красная смородина», *горд сяська* – «красный цветок»), выступает нейтральным эпитетом ткани / одежды (*горд бас-*

ма — «красный ситец», *горд дэрэм* — «красное платье»). Красный является цветовым признаком почвы (*горд сүй* — «краснозем»), как эпитет-термин транслирует цветовое содержание солнца, зари, крови, лица; прилагательное *горд* («красный») — это еще и рыжие волосы (*горд йырси*), артикуляция масти животных, номинативный признак птиц (*гордбыж* — «горихвостка»). Красный — один из наиболее социализированных цветообозначений в удмуртской картине мира, его семантика и прагматика могут обуславливаться советскими идеологическими ритуалами (*горд пул* — «красная доска», *горд сэрег* — «красный уголок»). Стоит заметить, что в удмуртском языковом сознании, регулярно актуализирующем цветовой код, немало «нейтральных» (первично-визуальных) позиций цветослова *горд* (напр., *горд пӧсьтурын* — «красный перец», *горд чабей* — «пшеница озимая», *горд эмезь* — «красная малина», *горд кушман* — «свекла столовая», *горд губи* — «подосиновик», *гордвалбыж* — «красный клевер» и др.).

Цветовое имя «*горд*» по сравнению с другими колоризмами удмуртского фольклора в количественном отношении менее репрезентативно и распространено преимущественно в малых жанрах. В загадках, фразеологических оборотах, в тезаурусе национальной литературы является постоянным метафорическое словосочетание *горд ош* (досл.: «красный бык»), образно передающее стихию огня, пожара. Красный цвет генетически наделен значительным индуктивным потенциалом, он привлекает к себе внимание, обладает контрастным своеобразием, оказывает психологическое воздействие на зрителя. В удмуртских фольклорных текстах семантическая спецификация красного (основное цветовое имя «горд» и второстепенное — «чыжыт»), надстраивающаяся над его нейтрально-номинативной протофункцией, относится к концептосфере красоты, указывает на физиологическую полноту жизни, становится положительно-отличительной меткой:

*Вож сад пӧлын горд палэзь,  
Горд палэзь, горд палэзь.  
Горд палэзь кадъ ныл басьто...*

[ЖУдмК, 1987: 106]

В зеленом саду красная рябина,  
Красная рябина, красная рябина.  
Словно красная рябина я выберу девушку.

*Улмо чыжыт, улмо чыжыт  
Улмопулэн йылгӧсаз.  
Солэсь но чыжыт, солэсь но мусо  
Милям яратон тугангӧс.*

[УдмКК, 1936: 49]

Яблоко красное, яблоко красное  
На верхушках яблони.

Красивее (досл. краснее) его, милее его  
Наши любимые парни.

Цветовое обозначение *горд* часто задействовано в текстуре рекрутских песен, и в таком позиционировании за визуальным индексом непременно стоит психология ритуала:

*Пар вал кытки, приёме мыни,  
Горд лемта но ошизы.  
Горд лемта но ошизы но,  
Горд Армия мон луи.*

[ЖУдмК, 1987: 229]

Запряг пару лошадей, поехал на прием,  
Красную ленту и повесили.  
Красную ленту и повесили да,  
Стал солдатом Красной Армии (букв. стал Красной Армией).

*Горд Армии бастийзы но — горд чук шуккыны косйзы.  
Горд чук шуккыны косйзы но вань тодэм калыклы аэзыны*  
[Кельмаков, 1990: 107-109].

В Красную Армию взяли да — красную ленту прибить попросили.  
Красную ленту прибить попросили, чтобы весь народ увидел.

Сразу после Октябрьской революции в образный словарь удмуртской культуры вторгается и творчески, ассоциативно динамизируется символика советского государства. Красный — любимый цвет новой идеологии, в культурном срезе этой эпохи метонимически приводящий к ней — в удмуртской, в том числе фольклорной, словесности представляется эпитетом противоречивых чувственных процессов: на одной чаше экзистенциальных весов — торжественная гордость, оптимизм обязательного единения с еще неосвоенным социальным космосом, на другой — предусмотренное обрядовым регламентом состояние стресса, предощущение скорой оторванности, отлученности от родного локуса, близких людей. В ассоциативной структуре рекрутских песен, поддерживающихся стержневым сценарием ритуала, имеют место интересные переносы, своего рода цветовые корреспонденции: в приведенных примерах визуальный код советской армии в качестве эпитета распространяется на обрядовую ленточку (удм. *чук, лемта*), являющуюся материализованным символом ожидания и памяти об уходящем рекруте. Таким образом, в коде цвета ментальное сводится с идеологическим-чужим.

Цветовое обозначение «*горд*» в свадебных напевах (*бõрысь-ярашон гурьёс*) фигурирует в качестве видового эпитета вина, в контексте приобретающего семантический оттенок элитарности:

*Вай-давай поттэлэ пурьсытам бекчедэс!  
Бекчедэс өд ке поттэ, незашито ум кошке.  
Ой, потэ, туж потэ жожон вина юэммы.  
Жожон пызьды ке өвөл, зег пызен но яралоз.  
Зег пызьды ке, ой, өвөл, сезь пызен но яралоз.  
Сезь пызьды ке, ой, өвөл, вал пызен но яралоз.  
Ой, потэ, туж потэ горд вина но юэммы.  
Горд винады ке өвөл, чуж кушманэн но яралоз.*  
[Кельмаков, 1990: 232-233]

Давайте доставайте заплесневевшую бочку!  
Если бочку не достанете, ни за что не уедем.  
Ой, хочется, очень хочется овсяного вина выпить.  
Если у вас нет овсяной муки, из ржаной подойдет.  
Если ржаной муки, ой, нет, из толокняной подойдет.  
Если толокняной муки, ой, нет, из лошадиной подойдет.  
Ой, хочется, очень хочется да красного вина выпить.

Параллелизм основного цветового имени «горд» и второстепенного слова «чыжыт» мы наблюдаем в другом «свадебном» тексте:

*Ойдолэ но мыноме горд узы бичаны,  
Вуэмъёссэ возмаса, азьдор бамын пукоме.  
Ойдолэ но мыноме горд намер бичаны,  
Вуэмъёссэ возмаса, турын пöлын пукоме.  
Ойдолэ но мыноме чыжыт эмезь бичаны,  
Вуэмъёссэ возмаса, силё вылын пукоме.*  
[Кельмаков, 1990: 170]

Давайте пойдёмте красную землянику собирать,  
Пока ягоды созреют, на пригорке будем сидеть.  
Давайте пойдёмте красную костянику собирать,  
Пока ягоды созреют, средь травы будем сидеть.  
Давайте пойдёмте красную малину собирать,  
Пока ягоды созреют, на хворосте будем сидеть.

Семантика цветовых прилагательных соотносится с репрезентативным образным словарем удмуртского свадебного обряда: эпитет здесь является важным компонентом ритуальной метафорики, реализующим актантом концепта красоты невесты. Мы замечали, что фольклорный символ обычно не сводится к одному единственному значению, в процессе толкования непременно обнаруживается его смысловая двойственность. Цветовое слово «горд» versus приведенный фрагмент может рассматриваться и как отражение красного свадебного платья выходящей замуж девушки. Текст, в основе которого рефренные конструкции со

«зрительным» ядром, представляет собой характерную для традиционной культуры изобразительную архитектонику жанра, где каждый образ – а priori ключевая синтагма, где неизбежна синкретичность визуальных и вербальных кодов.

Рассмотрим еще один пример функционирования цветового имени «горд» в рамках текстового комплекса удмуртского фольклора, относящийся к жанру «куриськонов» (бусы *вось карон* – «замаливание поля»): «*Остэ, Инмаре-Кылчинэ, бусы вöсьд султйськом иськавынбёсын-бускельёсын. Остэ, Мукулчин Инмаре, тöныйд сйзем-чегтэм горд ошпидэ сётком, Мукулчин-Инмаре, Остэ!*» [Ингур, 2004: 262] – «Остэ, Господи, Хранитель, встаем на полевое моление с родственниками и соседями. / Остэ, Господи, Хранитель земли, тебе посвященного красного быка отдаем, Хранитель земли, Остэ!». Эпитет *горд* является здесь не только визуальным индексом, его семантику определяют удмуртские мифопоэтические представления. Выбор и табуирование жертвенного животного осуществляются и по признаку его масти (так, нельзя было приносить в жертву «пестрых» животных). Цветовой признак бычка (*горд* – красный / рыжий) в обрядовой ситуации осознается как сакральный в силу своей зрительной индексированности и, вероятно, отсылает к соляной мифологии.

Говоря о меньшей продуктивности «красного» в удмуртском фольклоре, мы имели в виду и сборник Трокаяя Борисова: цветовая основа «горд» среди его 463 текстов не встречается ни разу (хотя в других текстовых сводах, изданных приблизительно в эти годы и отражающих южноудмуртскую фольклорную специфику, эпитет не является редкостью). В «Песнях южных вотяков» значение группы красного цвета (правда, со сниженной колористической емкостью) передает прилагательное *чыжыт* («красный, румяный»). Эпитет подчеркивает красоту и здоровье субъекта, которые «перечеркиваются» расставанием, необратимостью времени, горем, страданием. Из-за переживаний румяное бледнеет:

*Лыз картузэд, лыз сяська кадь,  
сьöd синбёсьд сьöd сутэр кадь.  
Та чыжыт баны ой көсэктысал,  
толзэлы быдэ адзысал ке.*

[Борисов, 1929, песня № 392]

Твой синий картуз, как синий цветок,  
твои черные глаза, как черная смородина.  
Не побледнело бы мое румяное лицо,  
если бы каждый месяц видела тебя.

*Бусйе потй – сяська адзы;  
сяськаез төлзэм, куарез чужектэм.  
Дауре орчем бере туганме адзы.  
Сьöd йырсиез төдды луэм,  
чыжыт банбёсьз чужектэм.*

[Борисов, 1929, песня № 396]

В поле вышла — увидела цветы;  
цветы отцвели, листья пожелтели.  
Когда прошел мой век, своего возлюбленного я увидела,  
Черные его волосы белыми стали,  
румяные щеки пожелтели.

*Їужо-вожо басмаосыз  
шунды бастэ, яратонэ!  
Їыжыт-лемлет баньёсыз  
кайгу бастэ, яратонэ!*

[Борисов, 1929, песня № 412]

Желто-зеленый ситец  
Выцветает, моя любимая / ый!  
Красно-розовые щеки  
Горе одолевает, моя любимая / ый!

Думается, вновь стоит обратить внимание на «пересечение» сразу нескольких цветовых имен в пределах одного текста — эти «пересечения» нам говорят о визуально-эпитетной насыщенности южноудмуртского песенного фольклора.

Чем объяснить отсутствие цветослова «горд» в четырехстрочных (двух-трех-пятистрочных) песнях? Случайными обстоятельствами? На фоне представительности других колоризмов отсутствие одного из них в текстовой массе может показаться странным. В изданиях «Удмурт калык кырзәнъёс» от 1938 года (составители Ф. Ложкин, М. Петров, И. Дядюков) и «Удмурт калык кырзәнъёс» от 1936 года (вторая часть, составитель М.Петров) эпитет «горд» распространен довольно широко. Песни, однако, в названных сборниках имеют совершенно иную структуру (значительно более развернутую), они в большей степени окрашены социальным пафосом, многие из этих песен функционально лирические. В них даже, быть может, чувствуется «художественное вмешательство» самих составителей.

В целом, глубоко оригинальные тексты из собрания Трокая Борисова, к которым мы обращались на протяжении главы, не только в плане визуальности, но и в области эстетического, представляют собой уникальное творение удмуртской духовной культуры. Поэтика песен вполне соотносима с «восточным» культурным вектором — их можно сравнить с японскими танка и хокку, с арабско-персидскими рубаями. Очевидно, что своеобразие удмуртской картины мира необходимо рассматривать в широком сопоставительном контексте.

## Символика цветового имени в поэзии П.М. Захарова

Символика цвета в художественном тексте — одна из визуальных доминант словесности. Цвет играет важную роль в изобразительном дискурсе литературного произведения. Колористическое наполнение мира становится предметом творческого исследования.

Экспансия цвета в текст часто связана не только с «природной обязательностью» последнего, но и со сферами контактологии различных видов искусства. «В истории, например, русской литературы <...> можно наблюдать смену эпох сближения литературы с другими искусствами», [ТЛ, 2004: 108]. Удмуртский этнофутуризм (и, прежде всего, его поэтическая составляющая) как раз представляется эпохой некоторого сближения национальной литературы и живописи. Цвет в данном случае является особенным текстом, посредством которого передается сложная система «визуализированных» культурных значений. Национальная литература и живопись в данном случае могут смыкаться на более высоком уровне — на уровне риторики эпохи. Кроме прочего, в удмуртской литературе писатель иногда обращается к цветовому эпитету как к дополнительной лексической форме, цветовым прилагательным он словно закрывает текстовые пустоты, в этом случае семантика колоризма равна нулю.

Сообщающий потенциал цвета как материала текстопорождения велик: трансцендентное понимание языка цветовой палитры сочетается с индивидуальными мифопоэтическими изысканиями, авторскими вариантами включения цветových символов в композицию произведения. Универсальный язык цвета — и санскрит, и эсперанто одновременно. Мифопоэтика П. Захарова подтверждает вышесказанное: ее колористическое многообразие в семиотическом аспекте формируется на перекрестке разных историко-культурных моделей концептуализации цветových имен, которые могут совпадать со стратегиями национальной традиции и переходить в стихию неомифологических фантазий.

Рассматривая амплитуду колористических колебаний поэтики Захарова в качестве метатропа памяти, мы имеем в виду в первую очередь память моделирующую, креативную («working memory»). Данный конструктор, с одной стороны, является кардинальной особенностью человеческого организма: индивидууму на биологическом уровне стремится креативно выразить себя, он имеет подсознательное и сознательное движения к творчеству (семиотической деятельности). С другой стороны, формы творения, выхода креативности в современном мире обычно направлены в русло искусства, в сферы культурной сакрализации. Специфика поэтического понимания П. Захаровым желтого / зеленого, черного / красного / белого, как нам кажется, выстраивается в плоскости этих культурно-психологических параллелей.

Названные цвета образуют множество макро- и микротематических полей, становящихся художественными доминантами книги «Вож выж» («Зеленый мост»). Поэтическая соотнесенность желтого с зеленым здесь может символизировать конфликтогенность общения женщины и мужчины, черное и



красное – объединенные части «другого» мира, белое осмысливается как цвет судьбы, цвет творчества. П. Захаров, на наш взгляд, как ни один другой удмуртский поэт, творчески обращен к визуальности. Визуальность его поэтического словомира вариативна (это графика, модус живописности, колористическое богатство), цветописьмо – многомерно и мифопоэтично.

Нами получен количественный спектр лирического привлечения цветовых имен писателем. Система колористических конфликтов и контрастов П. Захарова выстроена на частотном спектре пяти цветов и их семантических оттенках. Доминирующие в частотном отношении цвета – желтый и зеленый (желтый – 52, зеленый – 51, черный – 44, розовый – 21, белый – 19, синий – 17, красный – 14, голубой – 8). Художественная значимость зеленого цвета запечатлена в названии сборника, тексты и темы которого могут восприниматься как одна из генеральных поэтических версий манифестации этнофутуристической эстетики.

Противопоставленность зеленого цвета другим – и, прежде всего, желтому – представляется стержневым конфликтом первого, открывающего книгу раздела «Берытскон» («Возвращение»). Этот конфликт имеет гендерный характер. Желтый (*çуж*) символизирует женское начало, зеленый (*вож*) – мужское. Желтый цвет в художественной системе П. Захарова – собирательный негативный образ; зеленый – напротив, позитивный. Так, в аспекте гендерно-колористической противопоставленности прочитывается «Песня зеленого огня» («*Вож тыллэн кырзанэз*»):

*Чалмытске, мон лыктій вераны.  
Пöлады мон уг жёге кема.  
Мон лыктій нылкышно пиостэс çушканы –  
Мед жутскоз мон сёбры воргорон арама.  
Воргорон – со ожчи, эрико кылбурчи.  
Нылкышно нош – солы шутэтскон сётыны.  
Нош тийляд кышномурт – кылбурчи но ожчи  
Тушмонлэн гаремаз евнухёс дасяны.  
Воргорон тий дорын нуны штань миське,  
Кышномурт тийр кутэ бугроос чытыны.  
Пи нуны нылкышно школаын дышетске  
Берпалзэ сопала-тапала нуллыны.*

[Захаров, 2001: 24]

Замолчите, я пришел говорить.  
Среди вас не задержусь долго.  
Я пришел ваших женоподобных сыновей обжигать –  
Пусть поднимется за мной мужская роща.  
Мужчина – это воин, свободный поэт.  
А женщина – должна давать ему отдых.  
А у вас женщина – поэт и воин,  
Готовящая внухов в гареме врага.

Мужчина у вас стирает ползунки,  
Женщина берет топор делать сруб.  
Сын-ребенок учится в женской школе  
Сюда-туда вилять задом.

Лирический субъект манифестирует в рассматриваемом стихотворении радикально отрицательное отношение к женскому полу. Собственно, «женский пол» (у Захарова — «*нылкышно*» / «*кышномурт*») — в тексте понятие отвлеченное, размытое сенсорикой. Эмотивность авторского отторжения важности «женского мира» связывается с попытками других удмуртских писателей (например, С. Матвеева) демифологизировать представление о реликтовых явлениях матриархата в удмуртском обществе. Поэту кажутся противостественными социальная и эмоциональная активность женщины. Некоторые строки текста являющиеся решительными антифеминистскими выпадами, утверждающими полярную идеологию мужского первенства. «Зеленый огонь» («Вож тыл») — это не только метафора гендерной гласности. Это еще и поэзия агрессивного противостояния, текстуально активизированная двойственной семантикой удмуртского слова *вож* («зеленый» / «злой» / «злой»).

В стихотворении «*Палашен шонаськыны дышетон гур*» («Песнь обучения орудовать мечом») [Захаров, 2001: 26-27] желтое продолжает быть лишне-угрожающим сегментом поэтической мирокартинки Захарова, с которым необходимо бороться — например, закрасить зеленой гуашью (*çужезэ Вожмась гуашен*).

Мотив борьбы, объединяющий несколько текстов в эксплицитное тематическое целое, — поэтически зафиксированное свидетельство изменения вектора манипуляции с женского на мужской: агрессия женского-желтого не является активной. Дискурс его «мужской негативизации», напротив, насыщен самыми разными словообразными формулами. Так, в «Песне вооружения» («*Киез-пыдэз ожтйрлыклы берыктон гур*») окружающий лирического героя желтый мир (*çуж дунне*) «разрастается» до конкретных топосов, упоминаются и живые субъекты (напр., *çуж пинал* / «желтый ребенок»). Желтое поле (*çуж бусы*), желтое солнце (*çуж шунды*), пожелтевшие звезды (*çужектэм кизилиос*), желтая музыка (*çуж гур*) — основные структурные компоненты желтого мира, воспринимаемые визуально и акустически.

Риторика отрицания значимости желтого в тексте интенсифицируется при помощи некоторых грамматических конструкций — например, будущего времени, утвердительность которого разжигает пламень конфликта еще сильнее:

*Çужез жоген кысоз...*  
*Уз лу мынам выжы*  
*Çужез азын...*  
*Уг вала мон çужезэ...*  
*Уг вала мон çужезэ...*  
*Çуж дуннелы çужез шунды медло,*  
*Вожез сое тупез сямен çыжоз...*

[Захаров, 2001: 28]

Желтое скоро погаснет...  
Не будет у меня потомства  
Перед желтым...  
Не буду понимать я желтое...  
Желтому миру да будет желтое солнце,  
Словно по мячу, зеленое ударит по нему.

Предстоящее крушение желтого противопоставляется молодости зеленого:

*Вожез улэп, Вожез котьку егит.  
Вожез кужмо, Вожез уг пересьмы.  
Вожез – со мон, Вожез – Ожчи атай,  
Ми Вож шорын Соин сыйлйськомы.*

[Захаров, 2001: 28]

Зеленое живо, Зеленое всегда молодо.  
Зеленое сильно, Зеленое не стареет.  
Зеленое – это я, Зеленое – Воин-отец,  
Мы с ним стоим посреди Зеленого.

Положительная репрезентация «зеленых» мира и персонажа, исключая ответные реплики, реакции «желтой-женской» стороны, причисляется нами к кругу поэтических воплощений одной излюбленной авторской темы (особенно продуктивной в разделе «Берытскон» – «Возвращение») – темы нарциссического самодовольства и самодостаточности.

Продолжая комментировать метасюжетную реализацию конфликта между зеленым и желтым цветами и их гендерными парадигмами, обратимся еще к четырем стихотворениям. Первое из этих четырех поэтических текстов – «*Ож бусы вылэ султон*» («Встать на поле битвы») знаменательно тем, что лирический субъект раздает себе и другому (другой) зооморфные маски.

*Ош ой вал тон ноку, Ыуж ведийнь,  
Вал но скал луылйид, соиз зэм.  
Мон Ужпи, мон Ошпи – Вож ведийнь,  
Ош уз сёты йужлы Вожпиээ.*

[Захаров, 2001: 30]

Быком ты не был никогда, Желтый колдун,  
Лошадью и коровой становился, это правда.  
Я жеребенок, я Бычок – Зеленый колдун,  
Бык не отдаст желтому своего Зеленого сына.

«Зооморфные маски», вопреки отсутствию категории рода в удмуртском языке, содержат в себе очевидные гендерные индексы: *ош* («бык»), *ужпи* («же-

ребенок»), *ошти* («бычок») соотносятся с мужским «зеленым» началом. *Вал* («лошадь»), *скал* («корова») приписываются желтому-женскому. В приведенном тексте автор продолжает играть образами и словами: предложение «*вал но скал луылд*» — производный поэтический дериват от удмуртского фразеологического выражения «*вал но скал луиз*» (что значит, «было — сплыло») — необходим для усиления отрицательного качества гендерно-цветового кода.

Зеленое-мужское имеет сопряженность с такими глобальными действительностями, как небо, душа, война. Самостоятельная действительность желтого-женского, наоборот, субъективно сводится к сюжетному утверждению ее онтологической вторичности; желтое-женское — не более чем естественное и бесполезное приложение. Сравнение с ячменем в глазу, вероятно, имеет выход в область мифологической ритуальной практики: здесь прочитываются обрядовая ситуация «сжигания» ячменя-нарыва, изгнание его при помощи огня злых духов:

*Ош ой вал тон ноку, Ыуж ведйи —  
Ож лудын Вож гинэ тыл жсуа.  
Син вёзы потэмез тон Йыды...  
Нош Йыды жуг-жаген чош жсуа.*

[Захаров, 2001: 30]

Быком ты не был никогда, Желтый колдун —  
На поле боя Зеленое только горит огнем.  
Ты ячмень, вылезший на глазу...  
А ячмень с сорняком вместе горит.

В первом стихотворении триптиха «*Ожтйрлык шерон гурьёс*» («Песни натачивания оружия») желтое и зеленое дифференцируются с точки зрения их поэтической аутентичности. В рамках желтого мира существует «желтая поэзия», поэзия не настоящая, фальшивая. Поэзия от наслаждения, не признающая сакральной боли искусства:

*Ыуж кылбурчи, мон тодйсько тонэ,  
Уд люкаськы тон сюлэмад вёсьсэ.  
Ачид нош утчаськод эзылонэз —  
Адзымтээ но лычсузьытйсьсэ.*

[Захаров, 2001: 31]

Желтый поэт, я знаю тебя,  
Не собираешь ты в своем сердце боль.  
Сам ты ищешь наслаждение —  
Невиданное и злорадное.

Зеленое и синее – цвета настоящей поэзии: «Поэзия – со котьку Вож но Лыз» [Захаров, 2001: 31] – «Поэзия – это всегда Зеленое и Синее».

Во втором тексте триптиха зеленое и синее еще более сакрализуются, обретая смысловую весомость боли, в том числе боли физиологической (*лыз-вож* – сине-зеленое, сине-фиолетовое, синяк).

*«Лыз-вож мугор люка сюлэм Вёсез»* [Захаров, 2001: 32] – «Синее-зеленое тело копит сердечную Боль».

Конфликт желтого и зеленого разыгрывается с решительностью в стихотворении *«Ож бервыл ярасы зыран бальзам»* («Бальзам для ран после войны»). Желтое и зеленое являются в ипостаси светильников – лампочек, слабосветлых огоньков. В качестве света обозначаются их внешние (визуальные) и внутренние (эмоциональные) характеристики: зеленая лампочка ярче, выразительнее горит, желтая же не может обладать яркостью и энергией зеленой:

*Омлы но Атае усьтійз катсэ.  
Тіі учке ай электротыл шоры –  
Їуж лампочка ке будэтэ ваттсэ,  
Лыз-вож буёд пазьге ни син шоры.  
Со вожъяськон синдэс озьы сыске –  
Вож лампочка яркыт мыня, яркыт.  
Токлэсь вёсьсэ уга со зол кыске,  
Соин ук со зьырдыт эсуа, зьырдыт.  
Бен, тіі понна Вож эсуасез мултэс,  
Тіі дышемын їужмыт шыртыльёслы.*

[Захаров, 2001: 34]

Самому Ому мой Отец открыл закон.  
Вы посмотрите-ка на электрический огонь –  
Желтая лампочка если увеличивает свои ватты,  
Сине-зеленый цвет расплескивает глаза.  
Это ваш завистливый глаз он так жует –  
Зеленая лампочка ярко улыбается, ярко.  
Тока боль потому что она мощно тянет,  
Поэтому она страстно горит, страстно.  
Да, для вас Зеленым горящая лишняя,  
Вы привыкли к желтоватым огонькам.

Электрические лампочки, огоньки в стихотворении загораются не сами по себе, а как метафоры разности женщины и мужчины, сотворенных, однако, единым Светом жизни.

Поэтическая сущность имени «зеленый» предполагает участие его адептов в особенном ритуале – назовем этот ритуал «духовным испытанием» [Захаров, 2001: 36]. Зеленое испытывается в ходе приближения к желтому, т.е. к женщине. Акты заигрывания, флирт – условные пути, ведущие к очищению, освобожде-

нию от «желтого зла» и приводящие «зеленую птицу» (*вож бурдо*) – мужчину – на небо, к постижению высшей небесной истины. Заглавие рассмотренного стихотворения «Камикадзе» подчеркивает трагический статус и героизм мужчины, живущего в женском, «матриархальном» обществе.

Закрепленные за лирическим «Я» «мужской голос» и зеленый цветовой код обнаруживаются в мировоззрении «великих» – в творчестве Гомера и Омара Хайяма. «Свое» таким образом идентифицируется, укрепляется, идеологизируется сквозь призму «другого»: как Хайям понимаю, как Гомер в своей поэтике активизирую, в своем творческом сознании воспеваю зеленый / мужской мир:

*Вожвыл ни Вож луиз,  
Отын гомзиз Вожез,  
Кудзэ ачиз Гомер  
Нырысетй чур кутсконаз пыртэ.*

[Захаров, 2001: 29]

Поверхность моста стала уже Зеленой,  
Там вспыхнуло Зеленое,  
Которое сам Гомер  
В начале первой строки упоминает.

*Хайям музэн вож дуннеез валай...*

[Захаров, 2001: 68]

Словно Хайям, я понял зеленый мир.

Противостояние исчерпывается в заключительном тексте раздела «Берытскон» – «*Азё-беро кыл*» / «Пред-послесловие». Субъектом признается возможность раскрытия в желтом цвете зеленого, желтый цвет представляется уже «открытым» женским образом (*џуж* и его дериваты соотносятся с лексемой «џужанай»). В «спектре» нижеприводящегося стихотворения нельзя не заметить сквозные авторские образы, в перспективе книги «Вож выж» участвующие в порождении мифопоэтического миротекста П. Захарова. Это обруч / круг (*эгес*), солнце (*шунды*), лицо (*ымныр*):

*Потты, потты Вождэ, џужанай,  
Вож буёл – со мынам Эгесэ.  
Ымнырад ке кылдйз льоль џукна,  
Вож шунды эсутскоз Инвисэ.  
Потты, потты Вождэ, џужанай,  
Вож буёл – со нуны кадь шудйсь.  
Ымнырын ке гома льоль џукна,  
Вож пушнер но уг луы сутйсь.*

*Потты, потты Вождэ, Їужанай,  
Вож буёл зоринча кадь пуштэ!  
Ымнырын ке уг лу льбьл Їукина,  
Їуж шунды кадь улон Їужектэ...*

[Захаров, 2001: 38]

Выведи, выведи твое Зеленое, Желтая мать,  
Зеленый цвет – это мой Обруч / Круг.  
Если на твоём лице розовое утро,  
Зеленое солнце поднимется к Горизонту.  
Выведи, выведи твое Зеленое, Желтая мать,  
Зеленый цвет – он, как ребенок, играющий.  
Если на лице вспыхивает розовое утро,  
Зеленая крапива не бывает обжигающей.  
Выведи, выведи твое Зеленое, Желтая мать,  
Зеленый цвет как зарница взрывается!  
Если на лице не бывает розового утра,  
Словно желтое солнце, жизнь желтеет.

Приемы семиотического выделения цветowych имен «*їуж*» и «*вож*» в поэтике П. Захарова связываются с онтогенетическим разграничением культурного и индивидуального пространств на «свое» и «чужое». В этом смысле агрессивность, тотальность противостояния двух цветов имеют архаические корни, углубляющие этнофутуристический дискурс. Разделяющая коннотация по признаку пола является одной из множества форм взаимообращенной риторики «своего» и «чужого».

На фоне гендерной акцентированности семантики «зеленого» / «желтого» иные случаи лирического употребления этих цветowych словосочетаний представляются несколько второстепенными, казалось бы, лишенными художественной интриги. Но именно художественно ослабленные цветowych обозначения, не несущие в себе авторских смысловых осложнений, в зоне эпитетной зрительной номинации могут определенно корреспондировать с ассоциативным фольклорным сознанием (уровень нейтральности цветowych прилагательных). В поэзии П. Захарова в большом количестве наличествуют также варианты обыгрывания «зеленого» / «желтого», не связанные с гендерной проблематикой. Рассмотрим некоторые примеры:

*Тулкымен-тулкымен погыльске вож турын...  
Вож турын вешаса ййтскылэ пьдѣсы...*

[Захаров, 2001: 44]

Волнообразно ложится зеленая трава...  
Зеленая трава, лаская, касается ног...

*Погылляське вож турын куар пӧлын...*

[Захарова, 2001: 205]

Колышется зеленая трава среди листвы....

*Чылкыт ни вожектэ турын...*

[Захаров, 2001: 113]

Чисто уже зеленеет трава...

*Отын – тыпы, ведра, куинь пыдо жӧк, эгыр тырон,  
Татын ик – сыномем корчӧг, велосипед педаль, тийськем руль,  
Пуклӧ, горшок, кык куака кар – куасьемем кызын,  
Ӗчыослэн гузы но вож-вож чашетӱсь пужым.*

[Захаров, 2001: 58]

Там – дуб, ведро, стол с тремя ножками, совок для угля,  
Здесь же – ржавый гвоздь, педаль от велосипеда, сломанный руль,  
Палено, горшок, два вороньих гнезда на высохшей ели,  
Лисья нора и зеленая-зеленая скрипящая сосна.

«Зеленое» в приведенных текстах – преимущественно эпитет или предикат, передающий зрительную информацию. Здесь же прорастают автобиографические сюжеты: зеленая трава растет, трава зеленеет в пейзажной панораме родины, детства. В этот мир не все дороги еще забыты, не все мосты еще сожжены. «Зеленое» у Захарова может быть и естественным цветовым маркером, одной из наиболее важных красок природной палитры. Нейтральность цветового имени, однако, разрушается экспрессией авторского повествования, на цветовое слово проецируется чувственная доминанта всего стихотворения. Если образ «зеленой-зеленой (двойное визуальное прилагательное) скрипучей сосны» («*вож-вож чашетӱсь пужым*»), вовлеченный в стихотворное пространство на первый взгляд абсурдно-случайных предметов, является безусловным нейтральным поэтическим компонентом, то в тексте «*Ӗльгыри со, Ӗльгыри*» («Воробей это, воробей») семантика цветового эпитета в аспекте аксиологии подчинена субстантиву и имеет перцептивную оценочную характеристику, создаваемую автором:

*Вера, кин монэ возьма:  
Вож Пужым-а, Кипарис-а?  
Вож Пужым – кезыт инмар...*

[Захаров, 2001: 102]

Скажи, кто меня ждет:  
Зеленая Сосна, Кипарис?  
Зеленая Сосна – холодный бог...



Несколько замечаний о поэтических контекстах, питающих цвет. Лирический субъект констатирует:

*Кочышлэн кадь вож жёса синмы,  
Мон уй пеймытын но адзисько...*

[Захаров, 2001: 21]

Как у кошки зеленым огнем горит мой глаз,  
И в ночной темноте я вижу...

Зеленый цвет (свет) глаза – мистический признак, сопровождающий творческую жизнь поэта: умение видеть в темноте (условной, метафорической темноте?) указывает на инстинктивность, пограничность, мистериальную инаковость, провиденциальность.

Прилагательное «*вож*» имеет сложную культурную этимологию, которая может проецироваться на его семантическое оформление в художественном произведении. В стихотворении Захарова «Люкиськон» («Расставание») [Захаров, 2001: 241] в аспекте признакового перекрестья любопытно словосочетание «*вож медуза*» (досл. «зеленая медуза»). Функция эпитета, на наш взгляд, выходит за рамки простого визуально-цветового определения, слово «*вож*» здесь принимает значение «злой, враждебный» (ср. удм. *вожпотыны* – «злиться»), приобретает качество негации.

В поэзии П. Захарова «зеленое» и «желтое» не только противопоставляются друг другу, но и, как в удмуртской фольклорной традиции, могут образовывать совместный текст:

*Синъёс мынам пружинаен –  
Кулэ ке, тэтчыса пото.  
Мыйыкъёсы мулинальсь:  
Чужо-вожо, лызо-гордо.*

[Захаров, 2001: 77]

Мои глаза с пружинами  
Если надо, они выпрыгивают.  
Мои усы из мулина:  
Желто-зеленые, сине-красные.

Совместный текст «зеленого» и «желтого» в этом стихотворном фрагменте – исключительно визуально-портретный, «нейтральный». «Желто-зеленое», «сине-красное» являются цветовыми нюансами внешности клоуна. Но его внешность, речь – лишь маска, зрительные и словесные миражи. Другой пример совместного текста, в котором желтое и зеленое можно отнести к архетипическим визуальным характеристикам, обнаруживается в первой строфе стихотворения «Шодон» («Чувство»). Весна окрашена в зеленый, а осень – в желтый цвет:

*Ай азьпалан, ай азьпалан ваньмыз –  
Яратонэ аслаз кайгуэныз,  
Вожектыса шуак пурзись тулыс  
Їуж куарёсын бергась сйзьылэныз.*

[Захаров, 2001: 168]

Впереди, все еще впереди –  
Моя любовь с ее горем,  
Вдруг зеленеющая распускающаяся весна  
С ее желтолиственной осенью.

Два цветовых компонента (желтый, зеленый) в четвертом стихотворении цикла «Вужерёс» («Тени») выступают материалом конструирования неологизмов. Новые лексемы, игнорирующие правила удмуртского словообразования, имеют эксплицитные контекстовые связи со своими протословами. Автор создает прецедент поэтической текстообразующей аналогии, используя придуманную им самим словообразовательную модель. Отбор базисных слов осуществляется за счет их акустической близости. Первичная визуальная конденсированность цветовых обозначений «*Їуж*» / «*вож*» в лирическом отрывке минимализируется и, напротив, демонстрация сонорной сочетаемости данных лексем с другими словами возводится в ранг важной художественной программы:

*Вожлэн кыле Вожерез,  
Вужлэн – Вужерез.  
Їожлэн, иське, – Їожерез,  
Нош Їужлэн – Їужерез...*

[Захаров, 2007: 60]

От Зеленого Перекрестка останется Зеленая Тень,  
От Старого – Старая.  
От Утки, видимо, – Нечто Утиное,  
От Желтого, может быть, – Что-то Желтое...

В русском варианте специфика языковой игры уже не передается.

Итак, зеленое и желтое связаны между собой разнородными семантическими перекличками. В своей композитной ипостаси они, как правило, наделяются равной, синонимичной семиотической нагрузкой. Идентичная ситуация наблюдается в удмуртском песенном фольклоре, в его южноудмуртском локальном варианте, где каждая часть либо семиотизирована, либо почти сведена к нулевой степени.

Имя «желтое», по аналогии с «зеленым», регулярно относится к первично-зрительной информационной зоне, и в этой поэтической позиции оно обычно лишено вторично-оценочных смысловых трансформаций. Его основной художественной функцией является функция зрительно констатирующая:

*Пальпотыса кадь жэуатскиз  
Светофорлэн чуж тылсиез.*

[Захаров, 2001: 204]

Как будто с улыбкой загорелся  
Светофора желтый цвет.

*Ошмес дур чужак сясыкаяськоз,  
Тодьяк пучьяськоз бадьпу.*

[Захаров, 2001: 216]

Берег родника желтым будет цвести,  
Белым цветом распустится ива.

*Изнэсо кион сямен  
Чуж урно учке отын.*

[Захаров, 2001: 165]

Словно волк с огромной гривой  
Желтое окно смотрит там.

В последнем фрагменте видеоматическое увеличивается за счет оригинального сравнительного оборота. Визуальность, видеоматичность желтого цвета может быть разной. В удмуртском языке есть специальные показатели (-*мыт* / -*алэс*), передающие словообразу зрительные оттеночные параметры. Иными словами, визуальная уплотненность рассеивается, рассредоточивается, превращается в силуэты, тени. Грамматический прием снижения колористичности образа у Захарова часто употребляется по отношению именно к концепту *чуж* («желтое»). Смысл такой грамматической конкретизации – в парадоксальном авторском устремлении «ущемить» художественные права желтого цвета, в отрицательной актуализации контекстов желтого:

*Тамак кыкись бамдурьёсыз  
Чужмыт но кös кысыриесь...*

[Захаров, 2001: 161]

Щеки курящего  
Желтоватые и с сухими морщинами...

В поэтике П. Захарова наиболее вероятная модель творческого семиозиса желтого образуется при сложении его внешней (зрительно-изобразительной) и внутренней (семантической) форм. Внешняя форма представляется доминантой перцептивной объективности (следствие зрительного восприятия), внутренняя развивается в русле мифопоэтических построений, нарождается уже

в пространстве субъективно-художественной картины мира. Так, словосочетание желтые очки («*џуж очки*») указывает на реальный цвет очков и, в модусе художественности, на их пафосный, отрицающий мир, протестных людей статус:

*Юнме тон утчаскод турын пöльсь  
Витьтон манет сылйсь џуж очкидэ.  
Таџе пумтэм-йылтэм дунне выльсь  
Очки тыныд уз шедьты эшбёстэ...*  
[Захаров, 2001: 187]

Напрасно ты ищешь среди травы  
Свои желтые очки за пятьдесят рублей.  
В таком бесконечном мире  
Очки не найдут тебе твоих друзей...

«Желтое» в данном примере — один из двух (наряду с черным) визуальных эпитетов, «прикрепленных» к очкам. Очки в поэтической концепции Захарова, в отличие от зеркала, архетипически менее семиотизированны. Стекла не искажают, не переворачивают реальность, не отражают, как зеркало, иноебытие. Желтые / черные очки — всего лишь украшение, модная игрушка. Здесь, однако, мы пребываем на «территории» социальных мифов: надеваешь очки — и сразу обретаешь ощущение независимости, изменяются твоё место, положение в обществе, повышается самооценка. Слово-образная конструкция желтые очки («*џуж очки*») является портретным атрибутом лирического субъекта, за которым просматривается фигура удмуртского писателя В. Ар-Серги (В. Сергеева). Именно ему посвящено стихотворение «*Бусы тöльбёс*» («Ветры поля»). В тексте остро ощущается абсолютизм авторского внимания к местоимению «Ты».

Цветообразное пространство поэзии Петра Захарова может быть восприимчиво к подлинным фольклорным сегментам. В самом общем смысле речь идет о некоторой интериоризации фольклорного в литературное на уровне ряда моделей «цветовой эпитет — субстантив». В ключевом фольклорном словосочетании «*џуж уџы*» (букв. «желтый соловей») колористический компонент «*џуж*» утрачивает свою нормативную визуальную семантику желтый и маркируется в ассоциативно-образном преломлении как «сладкоголосый». Ассоциативный перенос значения не представляется существенным *sub specie* поэтической картины мира, лирической сюжетики, ибо за ним не следуют знаковые изменения, значительные художественные преобразования. И, напротив, в процессе герменевтического толкования фольклорных текстов обнаруживаются важность и уникальность таких переносов. В книге П. Захарова «Вож выж» словосочетание *џуж уџы* встречается всего один раз [Захаров, 2001: 166] и выступает в качестве метафорического обозначения, указывающего на гендерную определенность субъекта и его сенсуально маркированную обращенность к лирическому «Я». Сладкоголосый соловей в контексте фольклорном обычно связан с образом любимого человека, мужчины или женщины. У Захарова, если учитывать ярко

выраженную антифеминистскую мифопоэтику автора и маловероятность поэтического выступления от «Я» женского, «мужское символическое» заменяется на «женское символическое». «Желтый соловей» в поэтической перспективе неожиданно берет на себя роль роковой женщины, обреченной на нескончаемые любовные метаморфозы, встречи и расставания, причиняющей мужчине боль и осознающей сладость этой боли. В стихотворении женщина вновь предстает в свете своей жестокой психологичности, снова акцентируется ее антимужское поведение. Эпитет здесь оказывается метасемантическим образованием: с точки зрения гендерной риторики П. Захарова и омонимической корреляции данного цветового имени с именем родства «*чуж*» он стоит в «сильной» позиции, однако в аспекте семиотики удмуртского фольклора «*чуж*» в локальном захаровском прочтении — только «нейтральный» показатель, обладающий аналогичной внешней формой, но не перенявший из фольклорного протоконтекста его ассоциативную содержательность<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> К слову, зеленый в исследуемых нами поэтических экспериментах Захарова — в меньшей степени его импровизация, и в большей — некий символический текст, архетип, психологический феномен. В подтверждение приведем несколько высказываний о семиотике зеленого цвета, отражающих когнитивные реалии разных этнических культур и социальных групп: «зеленый цвет как символ плодородия, как растение, пробирающее путь к свету сквозь толщу земли, символизирует создание ситуаций, пробуждающих сознания» [Де Боно, 1997: 177]; «В зеленом сильнее всего выражается мужское начало» [Бер, 1997: 74]; «В буддистских верованиях ярко-зеленый оливетворял цвет отца и цвет сыновей и являлся символом жизни» [Шултэм, 1986: 12]. Зеленый цвет у индейцев Северной Америки ассоциировался с мужской половой энергией и считался цветом жрецов [см.: Сегал, 1972]. Зеленый, по мнению крупного отечественного исследователя цветосемантики Н. В. Серова, отсылает к «Я-концепции» мужчины и мужскому интеллекту [Серов, 2004: 219].

Желтый цвет, вероятно, находится в более сложном контекстовом поле. Область авторской неомифологизации желтого у Захарова выявляется в поэтическом культивировании его «отрицательной» психологии. Это — личная интенция, привязанная к историческим и лингвокультурным данным, соединяющим «желтое» и «женское» в единый концепт. О «женскости», «женственности» желтого цвета, кстати, существует достаточно много представлений и высказываний. Так, «в традиционном Китае (где долго царили матримонические отношения, и женщина в связи с передачей наследства занимала центр мироздания) желтый цвет считался священным и обозначал женственность Земли» [см.: Кобзев, 1988:17–55]. Н. В. Серов замечает, что в модели интеллекта сублимат желтого цвета характеризует хроматические черты женственного бессознания [Серов, 2004: 205]. А. Блок осенью 1911 года записывает в свой дневник: «Конец этого: горечь полыни, оборванная струна скрипки, желтый, желтый закат бьет в неизвестное окно, и «женщина» (только женщина — никто) с длинным шлейфом свистит «мушину» (тоже никто, без лица) мертвыми губами...». Желтые страхи Блока «сореваются» с желтым хаосом Андрея Белого. Повествовательная оптика его «Петербурга» соткана из «внешних» и «внутренних» желтых знаков. По справедливому замечанию К. Кобрин, в семиосфере желтого и у первого, и у второго запечатлеваются предчувствия «желтой опасности», но при этом и притяжение к китайской и японской культурам [Кобрин, 2007: 74]. Детализируя смыслы желтого цвета в поэтике А. Блока, К. Кобрин пишет: «желтое — ленивая и кокетливая профанация высоких ценностей, пошлость, пустой эстетизм» [Кобрин, 2007: 75]. Собственно, примерно в таких же контекстах П. Захаров конкретизирует свое «желтое».

Черный цвет – третий на шкале частотности в художественной картине мира П. Захарова, это устойчивый цветовой код. Вместе с прилагательным пей-мыт «темный», он образует концептуальное пространство единства внешнего и внутреннего, выражает эмоционально маркированное отношение субъекта к самым разным сторонам человеческой жизни, в качестве эпитета может иметь назначение дополнительно-поясняющей дистрибуции. Черное у Захарова – преимущественно абсолютная категория, в черном часто заложены смыслы тотальности. При этом семиотическая насыщенность черного в поэтике Захарова амбивалентна.

В первом же стихотворении книги «*Вож выж*» черное (*сьöд*) и темное (*пей-мыт*) включены в орбиту оппозиции со светлым (*югыт*). Стихотворение «*Одйг шорысь – огышоры*» [Захаров, 2001: 8-9] («Из одного – просто так»), видимо, не случайно открывает сборник – противоборство двух мироначал – добра и зла, светлого (*югыт / вож*) и темного (*сьöд / пеймыт / чуж*) представляется универсальным ключом к многим тайным дверям и труднодоступным замкам поэтических смыслов. В рассматриваемом тексте черные стрелы (*сьöд ньöльёс*) и черные слова (*сьöд кыльёс*) пронизывают космос добра и света. Свет в стихотворении не обладает предметностью и конкретностью – он ощущается как туман («*югыт котьку котырланё, со бус сямен гинэ васькоз*» – «свет всегда вездесущ, он спускается словно туман»), как тепло («*югыт шуныт гинэ пазьгоз*» – «свет только тепло рассеет»), свет-добро спускается (*васькоз*), заключает в круг / обруч своего света (*югытэныз эгесалоз*). Кажущаяся тавтологичность (свет света, светлое светлого), девятикратное упоминание в пределах одного текста концепта «*югыт*» против трехкратного «*сьöд*» и двукратного «*пеймыт*» утверждают первенство доброго начала, его гармонии. Тавтологичность, если угодно, – возможный прием поэтического закрепления целостности, неперенности доброго и светлого. Впрочем, ощущение этой целостности снижается, если расщепить удмуртскую лингвокультурную структуру «*югыт*» на аксиологический индекс «добро» и визуальный индекс «свет». В черной дыре / пятне (*сьöд вишты*) исчезает «индивидуальное время», время человека и его жизни [Захаров, 2001: 16]. В черной дыре / пятне тонет мир, растворяются прошлое и будущее. Вокруг настоящего распыляется чернь беспамятства. Черной слюной (*сьöд дыльдыен*) врываюсь в легкие, в человеческое нутро входит смерть [Захаров, 2001: 17]. Черные змеи (*сьöд кыйёс*), дважды фигурирующие в стихотворении «*Тйрлэн чилектонэз*» («Сверкание топора») [Захаров, 2001: 22-23], являются ярко выраженными носителями злого начала. Это одна из серии метафор, скрывающих в себе авторское неприятие конкретных лиц, их художественные и поведенческие установки. Принципиальная оппозиция «Я, мои друзья – Другие», имеющая в поэзии П. Захарова как реально-биографическую фабулу, так и сопряженность с конфликтогенностью творческого процесса вообще, стимулирует наше предположение. Черные змеи, согласно сюжету, должны быть уничтожены Красным Быком – очищающим огнем («*Дырыз вуоз, султо мон вöсь кылын сьöд кыйёсты чужкась Горд Ош азе*» – «Время придет, предстану я с молитвой перед уничтожающим черных змей Красным Быком»). Черное утро (*сьöд чужна*) – с одной стороны – это раннее утро. На данном временном отрезке впер-

вые появляется орнитоморфный герой диптиха «*Герзет*» («Связь, соединение») *кочо*, сорока [Захаров, 2001: 62-63]. Однако черное раннее утро – еще и утро пессимистического сегодня. Поэтическая констатация изменения жизни на смыслообразующем фоне неузнавания себя в зеркале согласовывается с авторским выбором цвета. Черное в тексте – эпитет абсурда, символ саркастического отношения к действительности. В двенадцатом стихотворении цикла «*Солэн змос сульдэрез*» («Его настоящая тень») [Захаров, 2001: 84] фиксируется поэтическое употребление клишированного в удмуртской и русской картинах мира словосочетание *сьёд кужым* («темная сила»). Черную силу лирический субъект собирает («*люкасько мон выльысь сьёд кужым*» – «собираю я снова черную силу»), она имеет рациональное начало (*лек йырвизь* – «злой разум»). На шкале жизненных приоритетов *сьёд кужым* («черная сила») стоит выше, чем вера, страх, свет, которые утрачиваются в ожидании завтра. Черная сила обретается субъектом в стихии битвы, борьбы и является своеобразным наркотиком, регулярно сопровождающим его существование. В заключительном, тринадцатом, стихотворении того же цикла [Захаров, 2001: 85] черное болото (*сьёд нюр*) представляется аналогом черной дыры, обращающей универсалии мира в небытие. В целом ряде лирических текстов Захарова цвет выполняет функцию естественного колористического маркера и не несет в себе вторичную информацию. Например, черные ивы (*сьёд бадьпуос*) [Захаров, 2001: 108] и черные волосы, (*сьёд йырси*), [Захаров, 2001: 104] – конкретная цветовая характеристика деревьев и внешности человека. Эпитет *сьёд* в данном случае представляется несколько периферийным, нерелевантным с точки зрения художественного семиозиса. К такому же художественному приему творчески неосознанной цветовой эпитетизации можно отнести и некоторые другие словосочетания. В общем, мифологемика черного у Захарова обычно поддерживается диалектикой внутренних мифопоэтических, реже – фольклорных, контекстов. Так, сравнение *сьёд уй кадь* («как черная ночь») в стихотворении «*Кырзан*» («Песня») [Захаров, 2001 : 207] подчеркивает тотальность одиночества лирического субъекта («*мон огнам кыли, сьёд уй кадь*» – «я остался один, как черная ночь»), когда другое сравнение с эпитетом «черный», встречающееся в этом тексте («*сьёд кушын будэм палэзь кадь*» – «словно выросшая на черной поляне рябина»), может быть рассмотрено сквозь призму удмуртского фольклорно-мифологического тезауруса. Черная поляна (*сьёд куш*), – видимо, некий авторский аналог продуктивного в символическом языке удмуртского фольклора образно-цветового словосочетания *сьёд нюлэс / сьёд тэль* («черный лес»), являющего собой мистический пограничный локус. Конструкция *сьёд нюлэс* в «чистом виде» встречается в ансамбле стихотворений Захарова лишь однажды, семантически корреспондируя со своим фольклорным подобием:

*Чиль-чиль нюлэс, сьёд нюлэс,  
Чиль-чиль сьёд нюр со шорын,  
Кыче секыт льоль лулэз  
Та шашысь шедьтыны.*

[Захаров, 2007: 61]

Черный, черный, мрачный лес,  
Черно-мрачное болото.  
Тяжко сердцу алому  
Прорасти осокой здесь.

Приведенный текст интересен и как опыт фольклорной стилизации: автор сводит строфику стихотворения к доминантному четырехстрочному формату песен южноудмуртской традиции, выстраивает приемлемый для фольклора ассоциативный ряд. Разумеется, семиотическая соотнесенность цветового концепта «черный» в поэзии Захарова с измерением удмуртского фольклора не ограничивается только этим стихотворением. В качестве примера можно привести поэму «Круглы берытскылысь квадратёсын пал-эс-мон», где в неомифологизированный художественный контекст включены два цветосодержащих словосочетания — *сьöd но тöдды ошмес* («черный и белый родники»), имеющие, к слову, параллели в удмуртских заклинаниях:

*акашкалэн баскичъёсаз  
пуко вал бурдоос  
сизъыметй тубат вылын  
соос вераськызы монэн  
курегъёслэн атасьёслэн висёнъёссы сярсы  
дышетйзы эмъюм парланыны  
турынъёсын вераськыны  
шуныт кезыт тöдды но сьöd  
ошмесъёсты шедьтылыны  
сопал дуннеостй  
ворттылыны тямыс пыдо валэн*

[Захаров, 2005: 35]

на лестницах Пасхи  
сидели птицы  
на седьмой ступеньке  
они разговаривали со мной  
о болезнях куриц и петухов  
учили заваривать лекарства  
с травами разговаривать  
теплые холодные  
белые черные  
родники находить  
в том мире  
кататься на восьминогой лошади.

Черным цветом окрашен образ коня. Знаковое для удмуртской картины мира животное и в творчестве П.Захарова удерживает свой повышенный семиотический



статус. Об этом мы будем говорить ниже. В поэме «*Шузи ожчи*» («Глупый воин») образ черного коня (*сьöd вал*) встречается дважды [Захаров, 2001: 248, 253] и явно связывается с концептом «судьба». Семантика черного цвета при этом двойственна: черное прочитывается и как абсолюте неудачи, несчастья, фатальности, и как цветовой признак внешности животного, происходит сложение семантики и зрительного индекса. В рассматриваемом словосочетании мифофольклорным ядром следует признать слово-образ коня, черный цвет эмоционально уточняет план мифологического содержания. Фольклорно-мифологическая мотивированность не всегда является художественной доминантой в «тексте» черного цвета. В черном выражается также социальная символика, характеризующая повседневное положение субъекта. Черные «Волги» (*сьöd «Волгаос»*) [Захаров, 2001: 167], черные папка и очки (*сьöd папкае, сьöd очки*) [Захаров, 2001: 247] в образно-цветовом пространстве поэтического мира – варианты экспликации социальной успешности и защищенности, «подающиеся» читателю под саркастическим соусом. Черный цвет в мифопоэтике стихотворения «*Куное ке но лыкты жöггес*» («Хотя бы в гости приходи скорее») [Захаров, 2001 : 186] является знаком времени, времени радикальных перемен («*сьöd вужер кадь ветлэ выльдйськон*» – «как черная тень, ходит обновление»). Черная тень, по словам самого поэта, это и образно-изобразительное обращение к драматургии жизни бесермянского поэта Михаила Федотова, которому, кстати, посвящен лирический текст. Это тень поэтического рока, преследовавшая наиболее ярких удмуртских поэтов 70-80-х годов XX века – Ф. Васильева, В. Романова. Смерть двух поэтов (и в особенности смерть последнего) вызвала в группе молодых удмуртских писателей цепочку творческо-психологических реакций и спровоцировала прецедент имитационного моделирования. Романтический идеал «умереть молодым» актуализировался в реально-биографической событийности. Сакрализация поэзии и социальной ипостаси самого поэта, уходящая корнями в советское прошлое и утвержденная в качестве единственной жизненной истины в удмуртской писательской субкультуре начала 90-х, оказалась неуместной в параметрах новых социокультурных моделей. Применительно к судьбе и творчеству М. Федотова можно оперировать понятием «жертва». Жертвенное, трагическое начало удмуртской литературы, проходящее через стили и настроения большинства современных поэтов, видимо, и есть та самая черная тень, сьöd вужер. Исследуя семантику цветового слова *сьöd* («черный») в поэтической культуре П. Захарова, нельзя оставлять без внимания дериваты. Их число в целом незначительно, однако, они также оценочно характеризуют объекты и предметы художественного мира. Так, словосочетание *сьöдам мурт* («очерненный человек») в удмуртском языковом сознании и лирической концепции Захарова оценивается в свете своей жертвенности и отрицательной пассивности, качественная (положительная / негативная) степень его восприятия зависит от адекватности самого реципиента. Другой вариант деривата мы встречаем в стихотворении «*Куазь зорьку*» («Когда идет дождь») [Захаров, 2001: 235]. Сказуемое сьöдкэтэмын («почернел, почерневший») в данном случае является как внешним (зрительно-образным), так и внутренним (психологическим) пояснительным ключом к портрету трагедии (удм. – *эзель*). Повышенная частота черного, его концептуализация и сдвиг «текстов» в сторону актуализа-

ции устойчиво-негативного эмоционального тона — все это может быть прочитано как цветовой код апокалиптической проекции в поэтическом мире П. Захарова и удмуртской этнофутуристической культуре конца XX — начала XXI века. Иными словами, переживание и художественное преодоление кризисных ситуаций, рельефности социокультурного развития на рубеже столетий и на руинах советской идеологии окрашены в черный цвет.

Белое в колористической системе удмуртского поэта не является доминирующим цветом, но при этом выступает на метатекстуальном уровне как знак-индекс важной мифопоэтической информации. Эта информация, однако, обычно не попадает под категории четкой авторской символизации и реализует широкий круг представлений, сближающих многие народы мира. В творчестве П. Захарова реализуется традиционная символика белого. Так, например, в его стихотворении «Кулон» («Смерть») белое — цвет одевания смерти: «*Тiни - тóдды дiйсен но кусоен, кыче мусо*» [Захаров, 2001: 17] — «Вон — в белой одежде и с косой, какая милая». Смерть, имеющая во множестве представлений антропоморфные признаки и окруженная «белым светом», вызывает у Захарова чувство саркастического несогласия: «*Ха-ха-ха-ха! Бакча сульдэр. Кулон шат со?*» («Ха-ха-ха-ха! Огородное пугало. Разве это смерть?»). Согласно мистическому знанию поэта, белизна смерти может не улавливаться глазом, человеческим зрительным сознанием, белое есть прозрачное и даже акустическое: «кулон адзиськытэк пеляд шока» («невидимая смерть в твое ухо дышит»). И, напротив, в некоторых поэтических примерах колоризм смерти апеллирует к зрительной впечатлительности реципиента: «*Куке со кулонлэн лызмыт тóдды ымыз / пуртлэн пумаз урем куараеныз серекъясал...*» [Захаров, 2001: 228] — «Когда смерти синевато-белый рот / На кончике ножа оборванным голосом бы засмеялся...».

*Белое* в глагольной мотивированности символизирует разрыв отношений с земным измерением, отмечено переходностью, заключительностью:

*Їуж луиз — бурдвёссэ вóльяз...  
Тóдектiйз-лобыштiйз... тóльяз...  
Берпумзэ Ас Инбам гураз  
Эрказмиз ук... сыче но порьяз...*

[Захаров, 2001: 35]

Стало желтым — расправило крылья...  
Побелело-полетело... по ветру...  
В последним раз в мелодии Своего Неба  
Разошлось же... и так кружило...

Белое в поэзии Захарова может быть эпитетом, приписанным к образу тумана и подчеркивать тем самым хтоничность, иномирность состояний времени и пространства: «*Вóлдiйскиз ке шуре Тóдды Бус... / Куалектэ ни тóдды-тóдды бус...*» [Захаров, 2001: 45] — «Если расстелится Белый Туман у реки... / Вздрагивает уже белый-белый туман...».

Белый цвет может образовывать пару с черным и составлять с ним диаду святости=грешности, духовного =телесного, вечного =временного:

*Окыт но зын туннэ та союзын  
шузи эрик котыр ласянь лае.  
Мугор но лул, тӧдӧйен сьӧд ке но дуннеоссы,  
кыксы ик чӧш кыско эркынае.*

[Захаров, 2001: 128]

Душно и дурно пахнет сегодня в союзе  
глупая свобода месит со всех сторон.  
Тело и душа, хоть белый и черный их миры,  
вместе тянут они в демократию.

Стихотворение и обыгранная в нем оппозиция белого / черного, души / тела имеют мифологический и реальный планы. Реальный план – это тот социальный и психологический фон, который накладывается на творчество позднего homo soveticus, впрочем, и в сложной реальности перестроечной лирики П. Захарова звучит голос надежды.

Белое – концепт начала, новизны. «Белым качеством» пространственности и хронологии обладает бумага: белое бумага – цветовой призыв к акту творчества, это начало, «кажущийся нуль», за которым следуют очевидные семантические открытия. Белое не должно оставаться белым. Оно изначально предполагает заполнение своей сферы смыслами других красок, цветов. Белое – сакральная чистота, зрительное молчание, и их необходимо нарушить, обратить в слова. Но в молчании уже заложены знание, креативность, действие, множественность. Белая бумага в творчестве Захарова осмысливается как пространство исповеди, духовного очищения, поэтического раскрытия. Белая бумага очеловечивается, подчеркивает абсолютную власть художника, рассказывает о любви. Она противоположна черному квадрату П. Захарова, К. Малевича, цветовой и геометрической закованности его семантики:

*Мынам азиям тӧдӧы-тӧдӧы кагаз,  
Огпол но кутымтэ но исамтэ на со.  
Инмар кадь пукисько солэн аяз,  
Нош со учке, вите...  
Дунне тусо!*

[Захаров, 2001: 134]

Передо мной белая-белая бумага,  
Ни разу не использованная и еще не тронутая.  
Словно Бог, сию я над ней,  
А она смотрит, ждет...  
У нее – лик мира!

«Ваньзэ чида мискинь – тӧдъы кагаз...» [Захаров, 2001: 235] – «Все терпит несчастная – белая бумага...».

«Пелля мыным сое (яратонэз – А.А.) тӧдъы кагаз...» [Захаров, 2001: 173] - На-шептывает мне о ней (о любви – А.А.) белая бумага...».

Эпитет «белый» трижды используется в стихотворении «Адӱон» («Судьба»).

*Ньыль чӧшен чабко, сюрсэз экто...*

*Юг-юг гонзыртэ тӧдъы эрвал.*

*Тани со тудву кадь яратон,*

*Со кадез ӧвӧл ни туалала.*

*Тон мыным котьку пиштод али –*

*Тон тӧдъы-тӧдъы потӱд Камысь.*

*Мон но инбамен бакеллямын,*

*Ошмеслэсь синзэ утӱн вылысь.*

[Захаров, 2001: 127]

Четверо хлопают, тысяча танцует...

Белым-белым мелькает белый конь.

Вот она, словно весенние воды, любовь.

Но такой любви уже не бывает.

Ты мне всегда будешь теперь светить –

Ты белой-белой вышла из Камы.

Меня тоже благословило небо

Беречь святой источник.

Явление белого коня – метафорическое явление судьбы и одной ее частности – любви. Во второй строфе субъект переходит со своей судьбой на «ты», в шестой строке белизна / сакральность судьбы удвоена (*тӧдъы-тӧдъы*). Упоминается священный удмуртский локус – река Кама, из которой якобы «нарождается» судьба. Поэтическая семиотизация и колоризация Камы имеют глубокие фольклорно-мифологические корни и основываются на культурно-этимологических ассоциациях<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Несколько общих соображений относительно места концепта «белый» в текстах культурного универсума. Белый цвет в цветовом коде культуры «выступает одновременно как эквивалент и света и пустоты, он осмысливается как протго-цвет и сверх-свет... В звуковом коде, который в архаическом ритуале постоянно корреспондирует с цветовым кодом, белому соответствуют тишина и молчание» [Злыднева, 2002: 424]. Белое в пространственном тезаурусе культуры носит смысл незаполненности, пустоты, во временном – начала. Белый цвет чрезвычайно значим для русской картины мира; здесь белый является цветом снега / зимы и метонимически указывает на сакральную сущность России. В авангардистских практиках белое уподобляется нулевому уровню дискурса. В фольклорных традициях разных народов белое конденсирует символическую значимость молока, яйца и спермы [см.: Раденкович, 1989: 122-148]. Наконец, белое – это свет, солнце, святость, смерть.

Художественная функция *красного цвета* в поэтике П. Захарова не укладывается в обобщающие определения. Думается, за красным – цветом особой мифопоэтической и культурной сложности – сокрыты имена и миры, метафизика которых претендует на несовпадение с реальностью. У Захарова красного одновременно мало и много: в цветовом пространстве книги *«Вож выж»* красный встречается довольно редко, но в нескольких стихотворениях его частотность и семиотическая плотность поразительны. Такая неровность поэтического обращения к красному на фоне равномерных цветовых приоритетов отчасти затрудняет герменевтическое толкование. Стоит заметить, что поэзия П. Захарова освобождена от социалистической символики: семантика красного цвета формируется за пределами идеологически выверенных колористических мотивов. Красное – естественная зрительная оценка сущности глины (*«ошмесёс горд сой кадь куасьтэмын»* – «словно красная глина, высушены родники») [Захаров, 2001: 21], красный бык (*горд ош*) – метафорическая передача стихийности огня / пламени / пожара [Захаров, 2001: 23], красный – цвет заплаканности или усталости глаз [Захаров, 2001: 156]. Более сложный уровень художественности красного имеет место в поэтических текстах *«Самурай»*, *«Рок-н-ролл»*, *«Мукет дуннеысь суредёс»* («Пейзажи другого мира»). Если в первом тексте [Захаров, 2001: 125] *горд штани* («красные штаны») участвуют в порождении образа самурая / генерала (интеллектуально и социально состоятельного индивидуума), то во втором тексте красное пятно (*горд вишты*) символически знаменует пятно крови:

*Бадзым барре, легато, пиццикато –  
Гитара кадь мылкыдамын сюлэм –  
Пичи форшлагёсме но кыскалто  
Горд виштыен пуксись аккорд вьлэ.*

[Захаров, 2001: 178]

Большое барре, легато, пиццикато –  
В гитару превратилось сердце –  
Маленькие форшлагы мои натяну  
На аккорд с красным пятном.

Стихотворение было написано в середине 1990-х годов, в период активной увлеченности П. Захарова поэзией и философией русского рока. Гитара, главный для удмуртского поэта музыкальный инструмент (сам автор прекрасно играет на гитаре), является соединяющим сакральным предметом как с традициями неофициальной советской (бардовской) культуры, так и с новой постсоветской поэтической рок-риторикой, сводит прошлое и будущее в мелодии настоящего. Красно-красный аккорд, музыкально-визуальный термин поэзии Захарова, представляется художественно-образным упоминанием о трагичности судеб Владимира Высоцкого, Булата Окуджавы, Виктора Цоя, Игоря Талькова. В «тексте цвета» и «тексте образа», по замыслу поэта, должна проявляться эсхатологичность жизни человека, и в то же время должна звучать надежда на непереносимость творческого возрождения.

Красное, черное и белое вероятно, в большей степени являются знаковыми для удмуртской картины мира. Три этих цвета образуют триколор флага Удмуртской Республики. Красному, черному и белому — «трем великим вечным цветам человечества» — посвящено культовое стихотворение удмуртского поэта, этнографа Владимира Владыкина [Владыкин, 1998: 164-165].

Черное и красное, в отличие от черного и белого, наверное, неправильно относить к конфликтующим, оппозиционным цветовым взаимодействиям. Напротив, нам представляется, что у красного и черного много общего: это и возможная радикальность культурной информации, и повседневная предопределенность их места в жизни человека, бесспорная частота в разворачивании художественных систем, активно-провокативная энергетика. Черное и красное в мифопоэтике П. Захарова — концептуальное визуальное содержание другого мира (антимира) — «мира наизнанку» (Б.А. Успенский). Ц. Тодоров отмечает, что любое появление элемента сверхъестественного, близко видимого, но чужого, неопознанного в визуальном опыте, сопровождается введением сюжетно-композиционных элементов «косвенного взгляда», который преодолевает видение в его привычных формах и является по сути трансгрессией и одновременно символом взгляда как феномена [см.: Лавлинский, Гурович, 2008: 38]. «Другой» мир и его цветовая прописанность в поэзии П. Захарова, вероятно, и представляются так называемой трансгрессией фантастического зрения, переводящего направление взгляда с обыденно-повседневного-индивидуального на новое-персонализированное.

Прежде чем обратиться к картинам «черного» и «красного» миров, прорисованных в первой и третьей частях стихотворного текста «*Мукет дуннеысь суредьёс*» («Пейзажи из другого мира»), необходимо рассмотреть их хронотопную соотношенность. Очевидно, что путь к «черному» и «красному» мирам лежит в исключенном из рамок хронологической реальности измерении, передвижение в котором — полет (*лобон сюрес*). Автор сравнивает такое состояние со спуском с высокой горы («*ме́ч гурезысь нискылтійськод, оло*» — «словно катишься с высокой горы»), когда ощущение неумолимо приближающегося конца чередуется с постоянной сменой точек пространства и, как результат, — с надеждой на бесконечность движения. Перемещение-полет является переходным звеном, оно как бы разделяет полюсы одного — другого — макрокосма.

Реальность первого «иногo» мира имеет черно-темную цветовую окраску, в итоге образующую устойчивый семантический контекст. Топика и объекты «черной мирореальности» вызывают у лирического субъекта непонимание и страх. Жутковатый космос, кажется, в этой действительности подавляет любой хаос сопротивления. В черном небе загорается звезда Сириус, локальный аналог Солнца:

*Отчы пыри мон тём пеймыт уйысь.  
Нырысь потііз гурезь, бамалкыса.  
Кы́че ке песянай васькиз отысь,  
Бамал пала ялан вöсьяскыса*

*Мон ёжог туби со гурезьлэн йылаз.  
Татын вал шай, кыче ке плитаос;  
Плита вылын пересь — тыбыр вылаз;  
Со котырын съёдэсь адымиос.  
Ваньзы соос съёдэсь вал марлы ке:  
Пересь но, песянай но, таосыз но...  
Шуак инме учки мон малы ке,  
Пересь со «Сириус потйз» шуиз но.  
Зэмзэ но, инбамын, нош со вал съёд,  
Мар ке каллен ворекъяны кутскиз.  
Шуи ке но «шулдыр ик та уйвõt»,  
Вань саклыкме со ворекъян кыскиз.  
Со ворекъяз пöртэм интыосын,  
Воркъянъяз монэ со кышкатйз.  
Куатё-дасо бусмем мугорёсты  
Учкись пересьёслы со возматйз.*

[Захаров, 2001: 179–180]

Я туда вышел из темноты ночи.  
Сначала вышла гора, раскинувшись.  
Какая-то бабушка оттуда спустилась,  
В сторону горы все время молясь.  
Я скоро поднялся на вершину той горы.  
Здесь было кладбище, какие-то плиты.  
На плите старец — на ее спине;  
Вокруг него черные люди,  
Они были почему-то все черные,  
И старец, и бабушка, и эти...  
Я вдруг посмотрел почему-то в небо,  
И старец «Сириус взошел» сказал.  
Действительно, в небе, а оно было черным,  
Что-то медленно начало сверкать.  
Хотя и сказал бы: «Веселый же этот сон».  
Всю мою осторожность притянуло это сверкание.  
Он сверкал в разных местах,  
Он пугал меня сверкая.  
На шесть-десять тел-туманов  
Он указал смотрящим старцам.

Набор персонажей (*песянай* — бабушка; *пересь / пересьёс* — старик / старики) делает возможным идентификацию «черного-инога» мира как мира ушедших предков. Однако их холодная отрешенность несколько противоречит обычно уважительным поэтическим взглядам П. Захарова в сторону прошлого и его персонажей, истории своего этноса и рода.

К визуальным ориентирам («точкам обозримости») этой поэтической модели мира, помимо ее колористической определенности, правомерно отнести слово-образ *гурезь* («гора»), часто выступающий в мифопоэтике Захарова как вариант сакральной возвышенности, локус кладбища, небо, захватившую его «злую звезду» Сириус и, наконец, дериват существенного этнофутуристического символа человек-туман – тело-туман.

Описание реалий «черного» мира сменяется промежуточным состоянием полета / спуска с горы. Окружающее пространство, по сравнению с первым эпизодом его представления, визуально развернуто, предметно конкретизировано. Ночь здесь перемешалась с днем, небо закрыто ветвями деревьев, солнце и луна не существуют вообще, преобладающий цвет – синий. Такая зримость, зрительность лишены какого-либо эмоционального комментария – доминирующие в «черно-другом» страх и напряжение сводятся на нет, перемещаются на «дно» человеческой реакции – в молчание.

Вторая часть текста «*Мукет дуннеысь суредьёс*» («Картины из другого мира») уже являет собой эмоциональное разграничение реального и «другого» миров. Действительный мир, вопреки сложностям и несовершенству, лучше и понятнее: ты проживаешь собственную жизнь как хочешь («*тон луйськод кузё, аслыд ачид*» – «ты являешься хозяином, ты – сам по себе»). «Другой» мир получает ряд негативных определений: его космос давит («*котыр ласянь зйбе инсьёр*» – «со всех сторон давит космос»), там бесконечная ночь («*кõшкематйсь пумтэм уй*»), а в голове – только черный квадрат («*йырын сьбддэз гинэ квадрат*»).

«Красный» мир (горд дунне), если его противопоставить визуальным структурам «черного» мира и переходного пространства, изображен более детально. Прилагательное горд (красный) в сочетании с существительными (и часто в предикативной позиции) образует особенный слой неомифологической лексики, филологическое понимание смысловых акцентов которой позволяет с большей уверенностью говорить о визуальных предпочтениях поэтики Захарова, основанных на художественном мировидении и становящихся важными сегментами этнофутуристической культуры.

«Красный» мир (*горд дунне*) имеет ряд общих черт с миром «черным». Авантестом и первого и второго является характеризующее определение «другой». Композиция двух реальностей передается в формате лирического описания, его постоянную формулу составляют неопределенность и недосказанность (лингвистически аккумулярованные условной частицей *ке* – «если»). Радиусы психологической рецепции, однако, неодинаковы: «красный» мир воспринимается субъектом как своеобразный, но невраждебный топос, по отношению к нему контекстуально прочитывается любопытство. Разнятся также указательные слова (у «черного» мира акцент направленности со значением «тот» – (*со, отчы, отысь*), у «красного» – со значением «этот» (*татын*)).

Инаковость красной модели «другого» мира представляется не очень решительной («*татын мар ке, мар ке вал мукетыз*» – «здесь что-то, что-то было другое»), ее текстовое оформление начинается с отрицания привычных для обычного мира локусов – поля и улицы («*татын ой вал бусы, ой вал улыча*» – «здесь



не было поля, не было улиц»). Пространство «красного» мира образует серию продуктивных в культуре оппозиций — правого и левого (*бур / паллян*), земли и неба (*музъем / инбам*), земли и воды (*музъем / зарезь*), людей и техники (*калык, калыкъёс* — народ, народы, транспортер, *станокъёс* — станки, конвейер).

В отличие от «черного» мира, в пределах которого, как уже отмечалось, возможно обнаружить «человеческую отраженность» мира реального и рассмотреть в образе старца (*пересь*) символическое значение прошлого, модель «красного» мира отвергает индивидуальность и «предпочитает» субъектно-композитивные категории (*калык, калыкъёс, соос ваньзы* — «народ, народы, они все»). Основу такого неомифологического расклада определяет, по-видимому, художественное отношение П. Захарова к трем парадигмам времени — прошлому, настоящему и будущему. Прошлое и будущее формально находятся за рамками реальной жизни, они автономно замкнуты, репрезентируют свои пространственные структуры. Настоящее не исключается из зоны визуальных контекстов, но становится ключевой зоной чувственных реакций. Зрительное основание «красного» мира прочитывается нами как футурологический текст; побуждающей причиной такого понимания является его техноцентризм. И, как следствие, — стирание лица человека (индивидуальности), разрушение экосистемы, предчувствие апокалипсиса, нарастающая покорная тишина перед крушением человеческой цивилизации.

Важным элементом описания «красного» мира становится в целом не очень характерное для стилистики Захарова спокойствие интонации. Знаменательно, что смысловая иконика будущего (наверное, с целью повышения достоверности увиденного), завуалирована формами прошедшего времени.

Приведем некоторые декорации «красной» миромодели:

*Уг тодйськы, мае меда утчай,  
Горд дуннее сюрес монэ поттйз.  
Татын ой вал бусы, ой вал ульча,  
Татын мар ке, мар ке вал мукетыз.  
Музъем вал горд но пбсь — луо, шёдске.  
Сюрес, шёдске, бетон плитаослэсь.  
Бур пал дурын — борддор чияьсь излэсь,  
Кудйз съорын вал горд-горд чын вёлске.  
Азям пумтэм лыкто вал калыкъёс  
Шунды пыжем бёрсьы кадь горд-гордэсь.  
Мозмыт тусын ортчылйзы соос,  
Ожыт висъяськыса ог-огзылэсь.  
Синме йотйз шотэм мугоръёссы —  
Шушесь, зокесь, кузесь но вакчиесь.  
Олексйесь вал кадь соос ваньзы:  
Я пыдтэмесь, я суйтэмесь, я кырыжесь.  
Паллян палаз — бышкась ездэсь кенер.  
Кенер вөзтй потй зарезь дуре.*

*Зарезь вал малы ке татын шонер,  
Питрес ой вал, шонер ик со быре.  
Зарезь вал горд, инбам нош льбълмытгес.  
Пилемъёс — укыр ини кошкемытэсь.  
Музьем, шӧдске, трослы вал югытгес  
Горд-горд пилемъёслэсь но инбамлэсь.  
Мон валатски, монэ уг исало,  
Мыным малы ке возматом гинэ.  
Ортчись калык понна мон вань кадь но өвӧл,  
Со транспортер кадь кытчыл ке мынэ.  
Бен, транспортер! — марзэ ке мон валай,  
Татын конвеер кыче ке, кивалтійсьёс өвӧл,  
Нокин уг кесяськы, нокин уг шалла,  
Шӧдске, пумитьясъскон татын өвӧл.*

[Захаров, 2001: 181- 182]

Я не знаю, что же я искал  
В красный мир привела меня дорога.  
Здесь не было поля, не было улицы,  
Здесь что-то, что-то было другое.  
Земля была красной и горячей — кажется, песок.  
Дорога, кажется из бетонных плит.  
На правой стороне — стена из сверкающего камня,  
За которой расстилается красный-красный дым.  
Передо мной бесконечно проходили люди —  
Как будто загоревшие на солнце — красное-красное.  
С печальным лицом они проходили,  
Лишь немногим отличаясь друг от друга.  
Мне бросились в глаза их уродливые тела —  
Огромные, длинные и короткие.  
Словно они все были юридивыми:  
Или безногими, или кривыми.  
На левой стороне — забор из колючей проволоки.  
Рядом с забором я вышел к морю.  
Море почему-то здесь было прямым,  
Не было круглым, оно заканчивается прямо.  
Море было красным, а небо несколько розовее,  
Облака — просто очень жуткие.  
Земля, кажется, была намного светлее,  
Чем эти красные-красные облака и небо.  
Я догадался, что надо мной не смеются,  
Мне только что-то показывают.  
Для проходящего народа я ничто,  
Народ, словно транспортер, куда-то идет.

Да, транспортер! – Что-то я понял,  
Здесь нет правителей, здесь какой-то конвейер,  
Никто не кричит, не ругается,  
Кажется, здесь нет противоречий.

Учитывая скрытые формы антихристианской риторики Захарова, возможно предположить, что две модели «другого» мира – два филиала ада, когда рай не существует вообще. Заменой рая выступает реальная человеческая жизнь. Метафорика красных людей, возможно, указывает на антропологию удмуртов: *горд* по-удмуртски не только «красный», но и «рыжий», «рыжеволосый»; удмурты неофициально занимают первое место в мире по показателю «рыжести» волос<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Черное и красное образуют неомифологический центр образно-изобразительного дискурса П. Захарова (речь идет о неоднократно рассмотренном нами неомифологизированном тексте «Мукет дуннеьсь суредьёс», являющем собой опыт частного построения «другого» мира). Аналитические комментарии к этим именам цвета, накопленным и сохраненным в самых разных этнических, художественных традициях и психологических наблюдениях, столь многочисленны, что нет ни возможности, ни необходимости уделять им внимание. И все-таки на некоторых из них мы остановимся, чтобы выяснить вероятность смысловой инвариантности двух названных цветов. По предложению английского этнолога В. Тэрнера, черный цвет, часто обозначающий смерть, обморок, сон или тьму, связывается с бессознательным состоянием, с опытом помрачения, затмения, сознания [Тэрнер, 1983: 102]. «Черный цвет отождествляется с отрицанием жизни – разрушением, и его можно рассматривать как психологическую смерть» [Келлог, 2002: 67]. Черная окрашенность потустороннего мира имеет место в мифопоэтических представлениях некоторых народов Сибири [см.: Габышева, 2003]. Черный квадрат Малевича стал цветовым вектором молчания русской художественной культуры.

Кажется, еще сложнее реконструировать смыслы красного цвета и спроецировать его «тексты» на поэзию Захарова. Красный цвет, пожалуй, отличается от всех других цветов широтой истолкований. Красное связывается с левым экстремизмом (коммунизмом), с мужской сексуальностью, кровью Христа и его мученичеством, даже с «экстремальным состоянием женского интеллекта» и т. д. Красное расширяет свою информативность, семиотичность в художественных эскерсисах. Так, в одном прозаическом варианте русского экспрессионизма (повесть Леонида Андреева «Красный смех») красный цвет не только преобладает над другими, но, как в стихотворении П. Захарова «Мукет дуннеьсь суредьёс» («Картины из другого мира»), является основным компонентом номинации. (Ср.: «Первые два отрывка – почти исключительно зрительные. В отрывке первом ... Это «красный» отрывок: красное солнце, воздух, земля, лица. В мире как бы царит красный цвет всех оттенков от солнечно красного, ослепительного до цвета паленого, копченого мяса ... Есть спящий красный цвет, опустошающее красное безумие ...» [Иезуитова, 1976: 172]). Красный цвет – фронтальный фон, определяющий «внешнее» и «внутреннее» поэтического мира поэта-акмеиста М. Зенкевича. Первичной стороной красного у Зенкевича выступают плоть и кровь [см.: Лекманов, 2006]. И относительно немногие представления сопрягают красный со смертью, потусторонним миром. (Напр., в могильниках древних обществ, начиная с палеолита, красной охрой посыпали тела умерших [Серов, 1990: 102]).

Рассматривая наиболее интересные варианты обыгрывания цветовой фактуры П. Захаровым, кажется, нельзя избежать искушения сконструировать условную модель случайных обобщений. Гиперинтертекстуальная открытость современной культуры, синергетические приемы мироописания постмодернистской эстетики, природная запрограммированность субъекта на семиотику и семантизацию цвета делают возможными многосторонние сравнения весьма отдаленных художественных течений. Относительно значений цветowych имен можно говорить об осознанном и спонтанном цитировании, язык искусства состоит из таких противоположных и взаимопереходящих цитаций: «Цитация является таким помещением чужого текста в свой, при котором происходит диалог этого нового своего-чужого текста с прототекстом или контекстом, откуда заимствован чужой текст. В триаде текст – чужой текст – прототекст цитата служит ферментом, порождающим новый смысл сообщения и новый художественный образ» [Злыднева, 2008: 22]. Культура становится цепочкой интертекстов, пространством цитат, современный мир в неограниченном количестве «производит» символическое. Однако следует помнить, что «символ никогда не принадлежит какому-нибудь одному синхронному срезу культуры – он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического окружения» [Лотман, 1972: 167].

В процессе выявления семантики цветowych образований поэзии П. Захарова естественно переходить от комплекса культурных наслоений и регуляций к нормам национальной (удмуртской) традиции понимания «языка» цвета. При этом логично предположить, что этнофутурист Захаров и на уровне цветowego письма прибегает к традиционным для удмуртского фольклора и мифологии (т.е. этническим, конститутивным) стратегиям смысломоделирования. Это отчасти так, но обнаруживается такое совпадение не совсем в тех семиотических форматах. Идентичность фольклорного и авторского наблюдается в границах обозримости окружающего мира (желтое солнце, розовая заря, зеленая трава, синий снег, голубое небо и т. д.). Колористические содержательные удмуртского песенного фольклора представляются нам той сферой бытования визуального, в которой естественность зрительного восприятия может расширяться до привилегированных референтно-мыслительных комплексов, часто не связанных с «фокусом» глаза, но нуждающихся в передаче (как правило, ритуальной). Таким образом формируется разностороннее поле признаков, в коде цвета складывается особенный фольклорно-мифологический информационный канал, отмеченный повышенной культурной знакомостью. Визуальность, соответственно, перестает быть «визуальностью» в прямом значении и определяется нами как поверхностная структура. В этом же ключе семиотизируются цветowych концепты П. Захарова «чуж» и «вож». Визуально-нейтральные модальности утрачиваются, как и в фольклоре, происходит замена эксплицитно-видеоматической (нейтральной) сущности цвета на имплицитный / кодифицированный текст экзистенциональной ситуации-реакции-состояния.

Среди многообразных в дискурсивном плане текстов находится один, который выступает в качестве сопрягающего текста (метатекста) применительно к остальным. Тексты также составляют тексто-метатекстовые цепочки, взаимно влияя на смысл друг друга [см.: Фатеева, 2003]. Цветослова в идиолекте П. Захарова имеют, на наш взгляд, как минимум три уровня метатекстовой обусловленности, три фазы семиозиса. Первый уровень, как было отмечено, связан с возможностью композиционно-формальной детерминации фольклорных единиц творческого сознания удмуртского поэта. *Їуж* и *вож*, многогранные в плане содержания доминанты удмуртского фольклора и регулярно выступающие в композитном виде, активизируют художественное желание Захарова соединять в своей модели мира желтое и зеленое. Более того, повторяемость цветового сочетания *Їуж-вож* в фольклоре становится значимой и задает определенную стилистическую инерцию в микроскопе современной удмуртской поэзии. Если фольклорное влияние на поэтический идиостиль выявляется в срезе «формальном», то исследовательское обращение к семантике усложняет чувство этой односторонней связи. Одно и то же цветослово в фольклорных позициях и литературных ситуациях П. Захарова, на первый взгляд, не сопряжено семантической эквивалентностью. Однако «этимологические ключи» в некоторых случаях устанавливают глубинную ассоциативную, языковую (следовательно, и семантическую) зависимость этнофутуристической литературы от фольклора (*Їуж-вож*). Думается, поэт (человек творящий) максимально настроен на волну креативных, непрогнозируемых возможностей языка, его творческая память улавливает и развивает взаимную смысловую спроецированность изобразительного ряда и ряда звукового. В поэзии, должно быть, наиболее сильно проявляется ментальная реакция на культурную сочетаемость слов. К данному метатекстовому уровню общности удмуртского фольклора и картины мира П. Захарова относятся цветочные эпитеты-термины, обычно не образующие вокруг себя семантические поля-детерминанты.

Второй метатекстуальный уровень, на котором в цветовом коде происходит взаимодействие вербального и визуального, — сугубо внутрилитературный опыт удмуртского писателя. Наиболее важной на обозначенном уровне оказывается неограниченная интертекстуальность: поэтическая переработка цветового материала осуществляется под многомерным культурным давлением, часто не имеющим отношения к конкретному произведению и не всегда соотносимым с определенной культурной эпохой. Семантические истоки той или иной авторской позиции обращения к цвету могут быть на поверхности, но могут скрываться в глубине. Не исключено, что на колористические предпочтения П. Захарова повлияли некоторые направления в русской культуре XX века (символизм, акмеизм, поэзия постперестроечного рока), но семиотическая ориентация на удмуртскую словесную культуру представляется все же более вероятной. Об этом свидетельствует повышенное творческое внимание к «текстам» и мотивам цвета в этнофутуристической поэзии М. Федотова, С. Матвеева, В. Шибанова, Л. Ореховой и др. Цветовой код

в современной (и не только) удмуртской литературе является постоянным элементом ее эстетического развития, одним из аспектов программы неомифологизации.

На третьем метатекстовом уровне разворачивается взаимодействие чисто визуальных и опосредованно визуальных искусств – живописи, архитектуры, кино, театра и литературы. Впрочем, в данном случае констатация такого взаимодействия сводится к вопросу об общности цветовых приоритетов и образных мотивов удмуртской этнофутуристической живописи и поэзии Захарова.

В целом, о постоянной, «линейной» культурной преемственности, транспозиции фольклорных значений в смыслы поэтические через «тексты» цвета говорить следует осторожно. Диалектика вовлеченности цветовых имен удмуртского фольклора в неомифологическую поэтику П. Захарова представляется в количественном отношении не регулярной. И, напротив, креативная актуализация и поэтическая рефлексия многомерной цветовой информации, не опосредованной исконно удмуртским мировоззрением, часто доминируют. Захарову присуще особое визуально-цветовое восприятие мира и, видимо, поэтому ему удалось так динамизировать свой словесный материал, что заданная его текстами ритмическая смена различных чувств, эмоций, настроений идентифицируется и запоминается в виде колористических подвижек. Думается, вывод о сложных внутренних поисках и противоречиях П. Захарова, творческих блужданиях между нострастикой цвета, его многочисленными цивилизационными оформлениями и этнопоэтической константностью, не прозвучит очень банально. Очевидно, что рассмотренная под определенным углом зрения цветовая семиотика Захарова оказывается насквозь пронизанной его неомифологическими представлениями.

## Визуально-графические элементы в творчестве П. Захарова.

Поэтическая графика — один из характерных фактов визуальности литературы, — как правило, объявляется дискурсной единицей текста. Известно, что поэтическая составляющая словесности обретала свою графическую визуальность в течение длительного периода развития человеческой культуры. Очевиден прагматический смысл архаической устной поэзии, обусловленный ритуально-культурной практикой. С появлением письменности культурный статус поэтического текста изменяется. Поэтический текст, по справедливому замечанию Ю. В. Казарина [Казарин, 2004: 124], начинает функционировать в трех формах — устной, письменной и в форме «внутренней речи». Поэтическая графика имеет кумулятивную природу, она, так или иначе, сочетает в себе и визуальные и звуковые (фонетичность, вокальность) характеристики, при этом оставаясь основным средством визуализации поэтического текста.

Литература в целом и поэзия в частности, должно быть, привносят в континуум культуры два важнейших условия (желания?) творческой жизни художника — быть увиденным (или видимым?) и быть услышанным. Иногда эти принципы, «художественные непеременимости» гармонично сосуществуют в пределах текста, иногда что-то становится доминантой... Так, в мифопоэтике русского постсимволизма и авангарда, по словам А. Хан [Han, 2004: 369], «случается» поворот от примата слухового восприятия мира к примату его визуального восприятия и, следовательно, поворот от ориентации на музыку к ориентации на визуальное искусство. Аналогичные движения, но значительно менее очевидные, более тонкие можно наблюдать в поэтических форматах удмуртского этнофутуризма [Арзамазов, 2006: 4–21]. Здесь смещение ориентиров несколько хаотично: оно зависит от системы смысловых приоритетов, эстетического вкуса писателя, в его природу не всегда заложена программа осознанного художественного действия.

Рассматривая неоднозначность поэтической графики, наверное, необходимо понимать, что это некоторые энергетические каналы универсума, по которым осуществляется передача художественной информации. Как правило, эстетически неподготовленный обыватель оценивает и воспринимает подобного рода литературные модели как негативный артефакт, присваивает им статус бессмысленных текстов: «игра текста против смысла»? (Ж. Деррида). Вместе с тем, графические текстовые ансамбли воспринимающему сознанию якобы говорят о продвинутой, интеллектуальной раскрепощенности того или иного словесного искусства, идиостилия.

В отношении удмуртской поэзии может возникнуть впечатление, что ее «текстуальные архитектуры» — только способ поверхностной сублимации реальной визуальности других интеллектуально ориентированных литератур, только манифестация «предфигуративных сфер», стратегия опосредования взглядов иной / чужой культуры ... Кто-то, быть может, заметит, что все графические конструкции подходят на роль смысловых трафаретов пуса / там-

ги. При всей разнородности возможных определений специфики удмуртских графических альтернатив и при сопутствии им удивленных аналитических реакций, иронических вопросов типа «что это такое?», объяснение культурного совершенствования визуальности удмуртской литературы в первую очередь должно быть связано с осознанием ее «интенсивной открытости» и ее повышенным вниманием к иконическим знакам «Другого».

Удмуртская графика, преимущественно относящаяся к стилю поэтов-этнофутуристов, одновременно является произвольной производной от западноевропейской, российской и финно-угорской (венгерской, финской, эстонской) традиций расширения форм художественного выражения. Речь идет о творческих изысканиях Стефана Малларме, Блэза Сандрара, Гийома Аполлинера, Семёна Полоцкого, Гаврилы Державина, Валерия Брюсова, Андрея Белого, Велимира Хлебникова, Василия Каменского, Иосифа Бродского, Геннадия Айги, Силади Акоша, Шандора Вёрёша, Арво Валликиви-Валтона, Юлии Каукси и др. Вышеприведенный список имен довольно условный – лишь их небольшая часть зафиксирована в литературных штудиях и переведена в семиотику удмуртского поэтического языка. Однако личное знакомство авторов с творчеством названных поэтов вполне возможно. Например, увлечение Петра Захарова поэзией С. Малларме делает его более чувствительным к выразительности печатного слова.

Думается, относительную продуктивность графических приемов в современной удмуртской литературе верно соотносить с темпераментом самого времени, с нервной пульсацией словесности, «иероглифами» современного литературного сознания... Есть еще ряд внутренних причин, поясняющих обращение поэтов к несколько непривычному для удмуртской литературы рельефу знака. Это искус быть художником не только в слове, усталость от форм традиционного письма, жажда выразить невыразимое. Наконец, это имитация эстетической развитости, продвинутости. Словом, визуально-графическая поэзия – императив необъяснимой творческой свободы и предельности параллелизма поэтических линий, мистические мотивы утраты этнической традиции и крайне культурный статус графической традиционности, однообразие в многообразном и – наоборот... Создавая «замкнутые целостности» графики, поэт стремится к актуальной бесконечности, к утверждению монументальности своего слова. Учитывая противоречивость («интимную глобальность»?) графических интенций пишущего, технически спровоцированную множественность композиционных форматов и частую неоднозначность семантики визуально-графического текста, аналитически наиболее удобно отдавать предпочтение частным ситуациям, комментировать одно стихотворение. Прием последовательного перехода от одной графической картины стихотворения к их совокупности создает кажимость «преодолимости» герменевтического круга, а в случае синтетичности стихотворения (если графика рассеяна в стандартном поэтическом тексте) позволяет оперировать широким ассоциативным контекстом и находиться в относительно свободном исследовательском полете. Свобода аналитической



мысли как одна из эффективных (если не единственно эффективных) возможностей проявления смысловой тайнописи графической визуальности связана с некоторой размытостью предмета изучения и, что еще более значимо, с описательным, даже эвристическим характером литературоведческих оценок / определений феномена *un pictura poesis*.

Изучение графического уровня текста, т.е. уровня «внешних знаков» – одно из важных условий успешного филологического понимания творческой индивидуальности писателя, и, соответственно, особенности его персонального подхода к структурно-функциональным и концептуально-признаковым аспектам богатой всемирной литературно-графической традиции. Последние формируются на базовых содержательных литературного языка, именно – на соотношении букв и звуков, знаках пунктуации (маркирующих интонационное и синтаксическое строение творческого дискурса), на различии между эмблематическим значением графики и ее дополнительными функциями. Рассматривая графическую форму текста, необходимо учитывать ее особый семантический статус – семантика «графического уровня» в системе целого текста может иметь разные виды сочетаемости с семантикой единиц других уровней: дублировать, корректировать ее, противопоставляться ей, или вообще отменять... Поэтическая графика П.Захарова, к слову, отличается двумя противоположностями – совпадением визуально-графического смысла со словесным и их композиционной разнонаправленностью.

Безусловным приоритетом нашего исследования являются функциональные типы поэтической графики, ее фактура. Именно в таких направлениях (воспринимаемая неограниченность контекста, комментаторское участие самого автора и ограниченность текстуальной фигуративности как данность) рассмотрены графическо-визуальные феномены в поэтическом языке П. Захарова.

Самый непродуктивный тип поэтической графики как в удмуртской литературе, так и в творчестве П. Захарова – декоративно-изобразительный. Данный тип определяется наличием специфических слагаемых (графолексем / графические единства), сопрягаемых в композиционный модус начертательной фигуры [Казарин, 2004: 155]. В основе декоративно-изобразительных графических вариаций заключен особенный – изобразительный – смысл. Его образно-предметная составляющая является ядром графической семиосферы.

Наиболее ярким примером декоративно-изобразительной графики в поэзии Захарова представляется стихотворение «Куинетий *учкон*» («Третий взгляд»):

Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т Т Т Т  
 Т Т Т Т Т Т Т Т  
 Дано мед луод!

[Захаров, 2001: 51]

Текст завершает собой лирический триптих и становится своеобразной визуально-пояснительной декорацией. Буква «Т», образуя эту текстовую архитектуру, во втором стихотворении цикла получает коннотацию мужской силы («Т» – «со тон, воргорон / пушкысьтыд со утча воргорон кужымдэ» – «Т» – «это ты, мужчина / в тебе она ищет силу мужскую») [Захаров, 2001: 50]. Эта сила обретает сакральность в ходе некоего противостояния, противоречия, которые ощущаются в контексте всего цикла. «Куинетий учкон» – третий решительно-решающий, заключительный взгляд, явленный реципиенту не только в зримой ипостаси (графике), но и в слове. Автор, отчасти табуируя слово, определяет эрос как визуальное, доступное лишь глазу таинство. Кажущаяся вульгарность орнаментального рисунка и словесно прославляющей доминанты-заговора «Дано мед луоз!» («Да здоровствует!») находит сопряженность с мужской психологией сексуальности, с примитивистскими (примитивизированными?) инстинктивно-животными реалиями мужского эротизма. Заметим, что поэзия П. Захарова – часто позиция исключительно мужчины, адепта сексуального варварства, правда, иногда все-таки отступающего ...

Первое стихотворение триптиха [Захаров, 2001: 49], балансирующее между декоративно-изобразительной и конструктивной графическими системами, имеет схожий рисунок с «Третьим взглядом». Однако векторы его графической направленности иные: орнаментальные контуры сужаются сверху вниз. Точка зрения и модус репрезентации тоже другие: лирический субъект, констатируя слабость мужчины, лишен очевидных эмоциональных оттенков. В структуре данного текста первичным элементом является слово. В структуре стихотворения «Куинетий учкон» – визуально-графические единицы. Примечательны авторские комментарии к тексту «Куинетий учкон», высказанные П. Захаровым. Фаллическая символика этого текста есть способ сопротивления христианской экспансии: фаллос у Захарова – искаженный грехами крест, символ телесного вдохновения. К такой форме отрицания приписывается устойчивая в советском тезаурусе торжественная идеологема «Да здоровствует!» (удм. «Дано мед луоз!»).

Декоративно-изобразительный принцип организации поэтического текста мы наблюдаем в стихотворении «*Му ньылон азыьсь кызлэн уйвӧтэз*» («Сон ели перед тем, как ее проглотит Земля»).

### МУНЬЫЛОН АЗЫЬСЬ КЫЗЛЭН УЙВӖТЭЗ

Уй, уй...  
У-ю-юй...  
Ой, ой...  
О-ё-ёй...  
У, у, а, а, а-я-яй...  
А? Мар?  
У-юй...  
У-ю-юй...  
Ненормально та...  
А? Мар? А кин сое тодэ, кин сое мерга?!  
(А...а, а...А)  
А-я-яй... А-я-яй... А-я-яй... О, о, о, о!  
Ӗвӧл,  
Мон уг тодйськы!  
Мон уг тодйськы, малы та...  
Уй, уй...  
У-ю-юй...  
Ой, ой...  
О-ё-ёй...

[Захаров, 2001: 12]

Уникальность этого текста и его видеоматики в звукоцентричности, в сонорной сплетенности. Более того, текст, по всей видимости, корреспондирует с удмуртским мифическим представлением об особенной жизни ели – священного древа музыкального инструмента крезя.

К декоративно-изобразительным текстам (но с некоторыми оговорками) мы предлагаем причислить стихотворение «*Тӧл, зыры но мучоло*» [Захаров, 2001: 146]. По словам самого автора, «декорация» текста может иметь два визуальных значения: оба, кстати, совсем неочевидные для читателя. В первом случае, на графическом уровне передается информация об истощении природных ресурсов, недр родной земли. Стихотворение графически символизирует качающийся нефть насос, обретающий видимость вышки, буровой установки, «лестницы» в землю. Во втором, – графика связана с семантикой заглавия: разная длина строк зрительно воплощает открытие и закрытие ветром ворот, название здесь является знаком-индексом и одновременно – дублирующим сообщением.

Второй по шкале частотности употребления тип поэтической графики – конструктивный. Конструктивная графика характеризуется синтетичностью, привязанностью к строфе. Ю.В. Казарин замечает, что такой тип поэтической графики преимущественно реализуется в текстах, созданных в рамках

классической эстетики поэтического творчества [Казарин, 2004: 157]. Следует оговорить, что конструктивно-графические формы в поэзии П. Захарова часто не несут в себе только фигуративный смысл, они больше напоминают случайную графическую импровизацию. Функционально графические элементы в удмуртской поэзии обычно не минимализируют значимости рядового стихотворного текста и не ведут к радикальному утверждению графики в структуре лирического произведения. Такая осторожность в отношении графикации текста, должно быть, объясняется еще и прагматическим стимулом современного удмуртского писателя – текст пишется не ради искусства, а для массового читателя. «Голый код» текста, «обнаженность» его композиции предполагают художественное обоснование. В условиях слабой разделенности массового и элитарного реципиента графические перформансы в удмуртском литературном процессе обречены на отторжение и, в лучшем случае, на не-интерес. Конечно, могут быть редкие частные ситуации. Графика, размытая словом, в эстетическо-рецептивном смысле является более выигрышной: она ориентирована и на визуальное, и вербальное понимание, а в ситуации особой интенсивности развития литературы указывает на оригинальность формы самовыражения поэта. Конструктивная поэтическая графика, будучи интегральным способом образования художественности, визуально и дискурсивно обозначается как линия согласия между творящим и воспринимающим.

Конструктивное графическое письмо П. Захарова довольно часто не зависит от грамматических норм удмуртского языка. Деграмматизация текстов происходит за счёт сочетаемости акционально несочетаемых морфологических форм, за счёт изломов синтаксического стержня и исключения пунктуационной составляющей из семиосферы текста. Так, в стихотворении «Я ярды ярдурын ярдурлань» нет ни одного знака препинания<sup>8</sup>:

*я ярды ярдурын ярдурлань  
яратэк ярамтэезлы  
ярамаз ярамон  
я ярды яратонэн яратонъя  
яратэк яратэезлы  
яратэмаз яратымон  
я ярды яратон ярдурьсь ярдуръя  
ярдуртэм яратонэныд  
я ярды ярдуроеныд ярдуртэезлы  
ярдуртэменыд ярдуроезлы  
я ярды ярдымтэ ярдыт ярдоноезлэн ярдонэныз  
яратымтэ яратонэдлэн яратонэныз яраты*

---

<sup>8</sup> К слову, в произведениях европейской литературы XX века отсутствие пунктуации часто воспринималось как ориентированность на неограниченную свободу прочтения.

ул улымтэ улонлэн улонэныз  
улоно улондэ улытыса  
улэм улондэ улэменыз улытытэк  
кулэ кулонлэн кулонэныз кул

кулэмбёслэн  
кулоноослэн  
кулоназы  
кулэмзыя  
кулэмбёслань  
кулоноослань  
(гоэжтэмын шампанскоен бокал шоры учкыса)

[Захаров, 2006: 51]

Этот текст состоит из трёх графически выделенных частей; вторая и третья части символизируют собой фигуру бокала (что, кстати, подтверждает авторская ремарка — «шампанскоен бокал шоры учкыса» — «глядя на бокал с шампанским»). Странные «движения» строк (в первой графической части), трансцендентные предпосылки экстатического бреда (триптих сопряженности *яратон* / любовь, *улон* / жизнь, *кулон* / смерть), лакуны поэтических пауз расширяют границы постижимости стихотворения. В фиксируемую сферу текста входят орнаментальный код, серия рефренов, эмоциональные диссонансы.

Другой конструктивный графический текст П. Захарова, фрагмент поэмы «Круглы берытскылісь квадратёсын пал-эс-мон» («В круг оборачивающимися квадратами ополовинивание своего Я»), также состоит, по крайней мере, из двух рецептивных измерений, что, в свою очередь, делает его восприятие амбивалентным:

К Е Н Е Р  
Е Е Е  
Н Н  
Е Е  
Р Е Н Е К

[Захаров, 2005: 33]

Идентификация фигуральности рисунка не вызывает никаких вопросов — в структуру поэмы «вовлечен» квадрат. Но именно по причине его зависимости от сюжета и композиции целого текста фрагмент вряд ли может быть причислен к обычно самодостаточным декоративно-изобразительным вариантам. Графическая фигура в данном тексте, палиндром, (*palindromos* — «назад бегущий»), предполагает ряд банальных культурологических пояснений: это дополнительная сфера авторского самовыражения, одна из «технических» возможностей интенсификации смыслов текстовых единиц (звука / художественного образа), игра в авангардизм, этнофутуристическое «портретирование» мировой культуры.

Рассматриваемая поэма интересна и тем, что слово-образ квадрат (в словесном и визуальном амплуа) соотносится с другой фигурой — кругом (изобразительно запечатленным в образе-слове и визуализованном в шрифтовом выделении буквы «о»). Квадрат, условные стены которого образуют слово кенер «забор» и его буквальное отражение «ренек», видимо, отсылает к супрематической символике, и шире — к ее неомифологическим обыгрываниям:

юэм уг пот  
кыскем уг пот  
номыр карем уг пот  
но юисько  
но кыкисько  
но  
...0-0-0-0...

квадрат луыліісько

*Пить не хочу  
Курить не хочу  
Делать ничего не хочу  
Но пью  
Но курю  
Но  
...0-0-0-0...*

*Иногда становлюсь квадратом.*

[Захаров, 2005: 33]

Заключительная строка «*Квадрат луыліісько*» («Иногда становлюсь квадратом») представляется доминантой зависимости субъекта от экзистенции творчества, противоречивости миров искусства. Квадрат — в отличие от образа круга — новый, ранее практически не привлекаемый, образно-визуальный код.

Образ эгес «круг», «обруч» в мифопоэтике книги «Вож выж», безусловно, многоаспектная содержательная. Его семантика приоткрывается сквозь призму суицидальной мифологии, или шире — мифологии смерти. «Эгес» — это и петля, и пуля (см.: «*Ошиськон*» («Повешение»)). К такому символическому тексту образа добавляется семантическая сопряженность круга / обруча с Космосом («*Инсьёр гинэ йырге на эгеса*» — «Космос только мою голову заключает в круг»), словом («*Но кыл сямен ик со лэсьтэ эгес*» — «И как слово он делает круг, петлю»), огнем, этнически маркированным прошлым (см.: «*Тірлэн чилектонэз*» («Сверкание топора»)). «Эгес», так или иначе, связывается с «вечно движущимся кругом», противостоящим представлению о жизни как о прямом отрезке. В этом обруче / круге бытия времени обыденному соответствует время мифическое, обладающее особенной цикличностью. Иногда возможно говорить о вероятности синонимической артикуляции одного и того же образа в разных культурно-хронологических срезах: так, поэтическая обращенность этнофутуристического автора (П. Захарова) в сторону круга / обруча корреспондирует, например, с его акмеистической канонизацией Михаилом Зенкевичем в книге «Дикая Порфира».

Итак, квадрат и круг как вербально-изобразительные микроструктуры наполняются художественным содержанием в упомянутой поэме «*Круглы берытскыліісь квадратёсын пал-эс-мон*» («В круг оборачивающимися квадратами ополовинование своего Я»): автор видит в этих образах взаимообращенные синкреты, круг обращается в квадрат, а квадрат — в круг. Поэму по своему иро-

ническому темпераменту можно в чем-то считать продолжением другой поэмы П. Захарова «*Шузи ожчи*» («Глупый воин») [Захаров, 2001: 246-253], в которой речь идет об абсурдности современного мира и человека-в-мире. Сюжет «*Круглы берытскылісь квадратъёсын пал-эс-мон*», выстраивающийся на фазах бессмысленного взаимообращения круга и квадрата, является убедительной пародией на «культуру безобразий», кажется, становящуюся все более важной (если не единственной) для творчески активной личности в начале XXI столетия. И круг, и квадрат — фигуры замкнутости субъекта во времени, и одновременно, — это образы темпорализации пространства, их взаимозаменяемость — гротеск хрупкой универсальности современной цивилизации. Круг и квадрат, в графических пределах поэмы обреченные в том числе на белизну бумаги, в сфере ассоциативного развития поэтических интенций приводят к «дразнящему» присутствию целого ряда эстетически неоднозначных образов и мотивов (мотивы гниения / разложения, сексуальных оргий, провоцирующие образы презерватива, свиного рыла и др.).

Пояснением к культурологической экспликации квадрата как графически актуального кода может стать время написания поэмы — лето / осень 2005 года. В данный период П. Захаров с увлечением работает над переводами текстов И. Бродского и Г. Айги на удмуртский язык, изучает влияние живописи на оформление поэзии. Переводы были тесно связаны с чтением «текстов» жизни двух крупнейших поэтов России XX столетия. Их эстетические воззрения, безусловно, очень разные и даже пребывающие на противоположных полюсах поэтического континента, но сближающиеся в концептосфере языковой памяти русской поэзии, не могли не вызвать у переводчика чувства восхищения. Более того, масштабы поэтического таланта И. Бродского и Г. Айги, как представляется, спровоцировали ответные — удмуртоязычные — тексты. Статус этих ответов (к которым уверенно можно отнести поэму «*Круглы берытскылісь квадратъёсын пал-эс-мон*»), по всей вероятности, необходимо расценивать как оригинальный интертекстуальный флирт. Важно и другое — налицо расширение культурных измерений, запечатленных не только в рецептивном потенциале переводчика, но и в совмещенности и совмещаемости языков словесного и визуального искусств.

Так, образ квадрата в поэме П. Захарова становится культурным заимствованием концептуальной метафоры художественных практик русского и западноевропейского авангарда. Отправными точками нашей гипотезы выступают, во-первых, эпиграф к упомянутой поэме П. Захарова, взятый из цикла И. Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (приведенный, кстати, по-удмуртски); во-вторых, диалогическая ориентированность на авангардную живопись Г. Айги. В квадрате П. Захарова просматривается архетипический черный квадрат Казимира Малевича.

Продолжая культурологическое сопоставление, обратимся к одной из оригинальных попыток чтения текста картины русского художника: «холст Черный квадрат словно затаился в своей молчаливой, грозной, странно угрюмой значительности. Квадрат лишь мнится таковым — ни один из его углов не

равен 90 градусам, он остается в вечном становлении. Это, своего рода, ноль — пространство, черная дыра, сверхтяжелая звезда — категория высочайшей пробы поэтической научной фантастики, которая появится еще через полвека» [Герман, 2003: 199-200]. Квадрат К. Малевича, равно как и поэтический квадрат П. Захарова, видимо, — сложное предчувствие динамики изменения культурных ценностей, уже не вписывающихся в «углы» национальной традиции, в архивы человеческих ощущений. Квадрат — метафизическая субстанция художественной напряженности, отражающая (предопределяющая?) драматургию времени. В локус «удмуртского квадрата» заключены противоречивость этнического самосознания, социальные потрясения и творческая амбициозность, внутреннее противоборство глобальным потокам информации, культурной унификации и при этом — гипнотическая зависимость от их вездесущности, понимание и непонимание своей поэтической исключительности, поиски в области формы. Наконец, обращаясь к поэме Захарова, реципиент (читатель, «зритель») вправе самостоятельно заполнять «пустоту» квадрата своим смыслом.

Графический образ квадрата фигурирует также в поэтическом цикле «Урокъёс» («Уроки»), и здесь он является уже декоративно-изобразительной графемой:

*мон но тон  
тон но мон  
визьтэммон  
визьтэммон  
визьтэммон*

[Захаров, 2008]

Графические экзерсисы удмуртской поэзии в целом, и графемы стихотворчества П. Захарова в частности, коррелируют с множеством тенденций, определявших и определяющих моду в живописи, скульптуре, литературе XX и уже XXI веков. В графических инсталляциях удмуртской словесности рубежа столетий, и на поверхности и во внутренних символах, реализуются генеральные принципы авангардистского взаимоотношения художника и воспринимающего субъекта: наблюдается устремление первого быть независимым интенсивным абсолютом, не поддающимся «всем» возможным способам понимания и, напротив, желание второго максимально полно понять «все» смыслы и интерпретировать их. В зависимости от ситуации современный удмуртский писатель может исполнять и первую, и вторую роль — или обе роли одновременно. В рамках такой модели события и совоплощаемости случается этнофутуристическая игра, «превосходящая действительность индивида» (Г.Г. Гадамер). Более того, утверждение этой модели — вероятный показатель «игровой реабилитации» национальной культуры и ощутимый сигнал ее «приоткрывания».

Другие, довольно многочисленные варианты конструктивной поэтической графики П. М. Захарова, являются еще более пассивно-визуальными. Слове-



сная информация многократно преобладает над зрительной. Собственно, конструктивная графичность обнаруживается в разной длине строк, когда смыслообразующие лексемы преимущественно не подтверждают художественную релевантность визуальности.

Если два вышерассмотренных типа графики в проекции на удмуртскую литературу имеют право называться радикальными художественными экспериментами, то выделительная поэтическая графика утрачивает свою радикальность в плоскости слова и *sub specie* эстетической коммуникативности становится промежуточным явлением. Выделительный метод визуализации в поэтике этнофутуризма достаточно распространен. Он не отрывает писателя и читателя от заданной словом тематики, но придает тексту обаяние рельефности. В творческом словомире П.М. Захарова шрифтовое выделение текстовых единиц имеет интенциональный характер. Такую игру с текстом, вероятно, следует рассматривать как авторское примечание к какой-либо лирической мысли, ее словоформе, звуку. Выделительная поэтическая графика обычно реализуется в тексте двумя способами: за счет начертательной или цветовой фактуры. Начертательные элементы текста — это переведенные в его пределы геометрические формулы (например, одинарные, двойные линии), графическая подвижность шрифта, иные компьютерные знаки. Цветовой ракурс выделения предполагает варьирование насыщенности шрифтов, визуализацию с привлечением цветовых оттенков. Творческая приверженность удмуртского поэта к тому или иному способу, вероятно, зависит от типографических возможностей издателя, на которые рассчитывает автор, от собственной техники обеспечения письма. Так, начертательная концептуализация некоторых текстовых единиц (буквы, словосочетания) преобладает в поэтике Захарова, когда их цветное обозначение находится на периферии поэтической семиосферы.

Выделительный аспект формализации поэтического текста функционально связан с акцентуацией визуальных и фоносемантических кодов. Визуальные и фоносемантические коды, сопровождая друг друга в тексте, играют решающую роль в порождении некоторых внутренних творческих сущностей (психофонем, социофонем). Первые эксплицитно (графическая идеограмма), а вторые имплицитно (звук — буква — цвет) участвуют в организации авторского образно-дискурсивного представления, а в отношении современной удмуртской литературы — в поддержании ее «этнофутуристической речи». Комментируя ниже выделительные показатели в текстовой морфологии Захарова, нельзя попутно не остановиться и на другой, ключевой для этнофутуризма, составляющей — сонорности, акустичности его поэтического искусства.

В динамике мыслительной деятельности человека существуют определенные группы звуковых смыслов, на которые он психологически настроен от природы, и поисками которых он занимается [см.: Якобсон, 1996]. Они словно предшествуют языку, находятся в примитивной доязыковой форме как протозвуковые репрезентации мира. В целом ряде религиозных и мистических учений обнаруживается вера в то, что сами звуки языка обладают самостоятельным значением в силу своей сопричастности с какими-то высшими сущ-

ностями бытия.<sup>9</sup> Очевидно, что звуковая сторона в выделительной модели поэтической графики П. Захарова – универсальное эстетическое, языковое явление, потаенный голос бессознательного. Подобная форма лирического самовыражения, должно быть, выполняет функцию психологического самоанализа, является ответом на реплики «Другого». В кажущихся спонтанности и хаотичности авторских начертаний ощутимы игра идей и идея игры – критерии постмодернистской абстракции с максимальным радиусом креативности.

При рассмотрении авторской концепции выделения единиц текста в орбиту внимания включаются цикл «Пу-Пу» [Захаров, 2001: 53 – 60] стихотворения «*Инз̄арек̄ьян*» («Небесное сияние»), «К...С», «*Т̄и шун удмурт̄вєслэн ой вал*» («Обращение на вы у удмуртов не было»), «*Мон шузими*» («Я поглупел»). В цикле «Пу-Пу», состоящем из семи параграфов, нас заинтересовали третий и четвертый тексты. В третьем тексте цикла поэт выделяет заглавными буквами ряд слов, некоторые слова создает сам. К таким неологизмам следует отнести лексемы «*Аськон*», «*Яськон*», «*Маськон*», «*Аське*». Весьма смелым на общем фоне удмуртской литературной традиции представляется авторский опыт грамматической версификации, обретающий художественную оригинальность в лексических формулах «*Азьвыльаське*», «*Азьвылаське*», «*Синмась*». Обратим внимание, что

---

<sup>9</sup> Звукам приписываются мистические свойства в тантризме, гностицизме, суфизме и т.д.: «Звук А по своему тональному и тантрическому значению стоит посредине между всеобъемлющем О и глубинным У. Он соответствует горизонтальному движению и выражает способность речи и мышления (соответствуя логосу в западной традиции). Это первый звук новорожденного ребенка. Это первое выражение распознания других, окружающего мира и связи с ним. Это выражение удивления и непосредственного сознания» [Говинда, 1993: 64]. Михаил Ломоносов считал, что «частое повторение письмени А способствовать может к изображению великолетия, великого пространства, глубины и вышины, а также и внезапного страха; учащение письмен Е, И, Ю – к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей; через О, Ы – страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боязнь и печаль» [Ломоносов, 1952 Т. 7: 78]. Велимир Хлебников придавал особое значение звуковому символизму поэзии: «Непонятым словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбу человека. В них сосредоточена наибольшая чара. Им приписывается власть руководить добром и злом и управлять сердцем нежных... Ее странная мудрость разлагается на истины, заключенные в отдельных звуках: Ш, М, В и т. д. Они пока не понятны. Но нет сомнения, что эти звуковые очереди – ряд проносившихся перед сумерками нашей души мировых истин» [Хлебников, 1986: 634]. Символический потенциал звука в поэтическом тексте считали безграничным А. Белый, В. Хлебников, А. Крученых. Богатая на графические и звуковые эксперименты русская поэтическая словесность становится предметом разностороннего исследования. Методологические поиски русского формализма позволили интерпретировать русскую авангардную поэзию начала XX века с точки зрения ее звуковой, топологически организованной структуры. При анализе данной структуры формалисты выдвинули концепцию изобразительной (пространственной) визуальности звука как знака. Эта модель визуальности способна представить альтернативный графизму способ смыслового конституирования текста, перевод фонизма на символический уровень без опоры на метафизическую связку «дыхание-присутствие-субъект» и некритическое отождествление голоса, логоса и смысла.

визуальность третьего стихотворения реализуется не только в начертательной графикации, но и в образной ипостаси. «Синучкон» («зеркало») – концептуальный образ, проясняющий разъединение и искажение слов и их смыслов. «Адскон» («видение») отражается как «аськон», «синмо луон» («зрячьсть») как «синмаськон» («влюблённость»). В искажении звуков, их зрительной упорядоченности, изменяется смысл. Он, подобно зеркальному отражению, становится не совсем своим, а подчас и совсем другим. И этот другой смысл имплицитно предлагается для осмысления его «другими» – реципиентами, читающими текст именно как текст зеркала...

В четвёртом стихотворении цикла выделительный принцип текстообразования сочетается с поэтической семиотизацией буквы, слова, имеет место факт «лирического нюансирования». Так, при всей своей семантической отдалённости образы *шаер* («край») и *шай* («кладбище») объединены контекстом гласной «А», выступающей первичным элементом в фоносемантическом ареале мифопоэтики П. Захарова («*Мынам алфавитам одйг гинэ куара. Со – А.*» / «В моем алфавите только один звук. Это – А»). Звук и буква «А», согласно их авторскому осмыслению, воплощают в себе метафизику вопроса («*А-ен кутске юан, А-ен ик со быре*» – «с А начинается вопрос, с А же он заканчивается») и особенное состояние субъекта («*Соку луо мон – А*» / «Тогда я буду – А»). «А» – составляющая графически выделенных комбинаций АЕ / АРА / АРАК / КАР / РАК / АР / РА. В стихотворении есть еще две графические доминанты «Р» и «К». За звукобуквой «Р» стоит определенный перечень образных ассоциаций: Р – *кур адзон* (Р – видение луба, т. е. гроба), синучкон (зеркало – символ внереального отражения жизни, вносящий в художественный континуум принцип «инвертированной идентификации»), АР (один из этнонимов удмуртов), «К» – знак и звук смерти (*кулон*), темпоральной неопределенности (*Ку?* / Когда?). Каждый звук Захарова (и его графическое обрамление – знак / буква) является носителем культурной и индивидуальной информации, как бы гипотетически становится смысловым микроэлементом удмуртского художественного алфавита. В некоторых поэтических вариациях (АР / РА) обнаруживаются подобию анаграммы – древнейшего литературного приема визуальной формализации.

Звуковые предпосылки П. Захарова, равно как и любого другого поэта, в перспективе могут стать предметом специальной фоносемантической рефлексии<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Новая научная дисциплина, сформировавшаяся под влиянием прогрессивных идей когнитивной лингвистики, этнопсихологии, философии языка и культурной антропологии, претендует на качественно иной – убедительный, достоверный – уровень дешифровки звукоизобразительных компонентов текста. Первое фоносемантическое исследование было осуществлено Э. Сепиром в 1929 году. Лингвист путем анкетирования установил определенную закономерность восприятия человеком конкретных звуков и букв. Например, знак «i» воспринимается реципиентом как нечто малое, незначительное, когда «a» ассоциируется с чем-то большим, важным, значительным.

Аналитические идеи Сепира вызвали широкий гуманитарный резонанс. К ним неоднократно обращались другие американские и канадские исследователи – С.

В осуществлении фронтального исследования выделительной графики П. Захарова и ее фоносемантического кода особого внимания заслуживает аналитическая концепция А.П. Журавлева, изложенная ученым в книге «Звук и смысл». А.П. Журавлев, опираясь на методы экспериментального анализа и компьютерной обработки фоносемантических единиц, рассматривает звуковые константы в трехмерном измерении: как знаки языка, знаки «макрокультурной» речи и знаки лирического текста. Для аналитика звук – потенциальная социо / психофонема, а звук в тексте, еще заключенный в графику буквы, – носитель сразу двух смыслов (графического и фоносемантического). «Буквы Е, Ё, Ю, Я изображают в отдельном произношении звукосочетания ЙЭ, ЙО, ЙУ, ЙА. Но мы привыкли к обозначению каждого такого звукосочетания одной буквой и, хотя слышим два звука, разумом воспринимаем единый звукобуквенный образ» [Журавлев, 1991: 11–12]. Ядром теории и практики А.П. Журавлева, основанных на методе оценки и измерения фонетического значения Ч. Осгуда, являются процессы цветового именования и психологической контекстуализации звукобуквы. К слову, в воспринимающем сознании обывателя «Х» получает негативное, а «М» положительное индифферентное определение, «У» подсознательно ассоциируется с фиолетовым, когда «О» с желтыми или белыми цветами. Несколько экстравагантная и небесспорная точка зрения А. Журавлева находит свое научное подтверждение в эмпирических изысканиях авторитетной екатеринбургской литературоведческой школы [напр.; Казарин, 2004: 273]. Известные российские психолингвисты И.Н. Горелов, К.Ф. Седов также полагают, что «связи между звучанием речевых фрагментов и зрительно-осозательными образами реальна. Искомые созначения звуков речи реальны» [Горелов, Седов, 2005: 14]. Однако полноценное переложение кратко представленной стратегии чтения поэтического текста на языковую концептосферу удмуртской лирики вряд ли возможно.

Как ни странно, современное научное знание еще не нашло ответа на вопрос, что представляет собой звук, насколько сочетаемы в нем универсальное и национальное. По словам Вяч. Вс. Иванова, «чрезвычайно трудно отделить явления, специальные для определенного языка, от таких звуковых черт, в которых можно видеть проявление общезыковых характеристик, лежащих вне конкретного языка» [Иванов, 2000: 332]. Реакция воспринимающей звукобукву стороны сопряжена с универсумом русского языка, с его ментальной сферой,

---

Ньюмен, С. Суру, Р. Браун, А. Блэк, М. Майрон, Н. Тейлор, Д. Слобин и др. Начиная с 80-х годов XX века фоносемантические штудии создаются и в отечественной науке (см.: работы С.В. Воронина, В.В. Левицкого, Ю.Д. Каратаева, С.В. Климова, О.Д. Кулешева, А.Н. Морозова, Ю.А. Сорокина и др.). Вопреки своей экспериментальной неоднозначности, фоносемантика – как инновационная область гуманитарного знания – сумела преодолеть скептический холод научного сообщества и обратиться в свою сторону взгляды мэтров российской лингвистики, психологии, социологии, литературоведения.... Одним из неперемных текстовых материалов, на который ориентировано фоносемантическое интерпритирование, является литературный текст.

когнитивными основами. Исследуя своеобразие поэтических звукобукв П. Захарова с позиции фоносемантической школы Журавлева, мы можем говорить лишь о «пунктирном совпадении» русских и удмуртских звуковых психопоэтических полей. Так, можно предположить, что буква «А» в четвертом параграфе цикла «Пу-Пу» выступает в качестве подсознательно-субъективной доминанты, сигнализирующей о позитивных ощущениях, оптимистичности авторского мировосприятия. С большей уверенностью мы могли бы рассматривать психосемантические параллели некоторых цветовых смыслопарадигм. Например, звукобуква «О», согласно теории А. Журавлева, получает желтое колористическое наполнение, и она же становится одним из основополагающих кодов поэтического звукомира и художественно-изобразительного дискурса П. Захарова. В его книге «Вож выж» в разделе «Берытскон» центральный конфликт разворачивается вокруг оппозиции двух цветовых формантов — желтого (подсознательное «О»?) и зеленого (подсознательное «Э»?). Желтое (Ѓуж) в авторской картине мира манифестируется как женское, фальшивое, ущербное, противостоящее зеленому — мужскому (Вож). Шрифтовая визуализация буквы «О» в поэме «Круглы берытскылйсь квадратъёсын пал-эс-мон», вероятно, — психоизобразительный message, также отсылающий к авторскому мифу о злой женщине. В коде зеленого звучит мотив положительного самоописания. Уже отмечалось, что желтый («О») — первый на шкале цветовой частотности, зеленый — мужской («Э») — второй по частоте употребления. Таким образом, при помощи обратного наложения можно предположить, что «О» и «Э» через код цвета имеют онтологический статус психофоном / социофоном, и в поэтическом языке П. Захарова связываются с приоритетностью и социокультурной суггестией гендерной тематики.

Выделительная поэтика Захарова (внимание к конкретным буквенным знакам, звукам), цветовая насыщенность его мировидения, умение оригинально выстраивать образный синтаксис своей поэзии становятся плодотворным материалом для этнофутуристической живописи<sup>11</sup>. Звукобуква, начертательно выраженная лирической мыслью, может стать средством авторской номинации и может быть относительно «открытым» символическим текстом. В стихотворении «Инъзарекъян» [Захаров, 2001: 25] звукобуква «Ю» — звук и знак вопроса (пудмуртски «Юан»). «Ю» — первая буква этого слова, видимо, вследствие своего расположения находится в позиции семиотического центра, будучи графически выделенной, являет собой лингвопсихологическую матрицу. В другом неопубликованном стихотворении «К...с» звукобукве приписывается ряд смысловых вариантов, каждому звуку соответствует определенное отглагольное существительное на — он:

---

<sup>11</sup> Примером могут служить работы Ольги Стрелковой, художника-филолога, в которых творческой доминантой является вычленение психологического стержня цвета-звука-буквы в их ментальной ассоциативной корреляции. Некоторые ее живописные эксперименты были задуманы и реализованы как сопровождение ряда стихотворений и мотивов П. Захарова, очерченное особым качеством интермедialности.

К...с

К – ...	К – ...
У – пелляськон	У – нашептывание
А – потон	А – выход
Р – дыректон	Р – вздрагивание
А – пырон	А – вход

К – дасяськон	К – приготовление
У – пелляськон	У – нашептывание
Л – лушкаськон	Л – воровство
О – паймон	О – удивление
Н – нырьяськон	Н – .....

К – дасяськон	К – приготовление
А – потон	А – выход
Р – дыректон	Р – вздрагивание
А – пырон	А – вход
С – ...	С – ...

[Захаров, электронная архивная версия]

Такая форма присвоения ассоциаций является уникальным примером авторской категоризации удмуртской звукобуквы и делает возможным ее локальное фоносемантическое истолкование. Так, «А» передает семантику движения (пырон / потон, – вход / выход), «К» из знака смысловой неопределенности превращается в координату «приготовления к...». «Н» представляется неперево-димым на русский язык физиологическим действием, «О» символизирует собой удивление и т. д. Для выделительных поэтических конструкций П. Захарова характерно сосуществование двух графикационных направлений. В одном тексте начертательная графика может быть представлена на фоне цветовой неоднозначности его структуры. Иллюстрацией вышеназванного художественного приема можно считать фрагменты стихотворения «Тii шуон удмуртъёслэн ой вал» («Обращение «Вы» у удмуртов не было»):

Тii шуон удмуртъёслэн ой вал,  
Малы ке шуоно  
Котькудиз адыми – ДУНО.  
Эшшо мургес ке верано,  
Малы ке шуоно  
Котькудиз адыми – ТУНО:

*На Вы обращения не было у удмуртов,  
Потому что  
Каждый человек – ДОРОГ.  
Если говорить еще глубже,  
Потому что  
Каждый человек – ТУНО (прорицатель)*

ТУН – ДУН – ТУ-ДУН ...  
ТОН – ДОН – ТО-ДОН ...  
ТУН – ДУН – ТУ-ДУН ...  
ТОН – ДОН – ТО-ДОН ...

Ваньзэ ми понна лэсьтйды Тйй  
Нош ми асьмеос,  
Номыр ом лэсьтэ.

*Вы все сделали ради нас  
Но мы сами  
Ничего не сделали.*

[Захаров, электронная архивная версия]

Приведенные эпизоды поэтической визуальности содержат графические единицы, выделенные из текста за счет начертательной и, преимущественно, цветовой фактуры. Например, в вышеизображенном фрагменте мы наблюдаем два разных шрифтовых почерка: традиционный и акцентированный форматами размера, качеством цветовой насыщенности. Этот текст – яркий образец «подпольного» этнофутуристического словесного искусства, исполнен в русле декларации неприятия вежливой формы обращения «на Вы». Автор с помощью выделительного типа поэтической графики пытается усилить свои художественные интенсивности, внушить реципиенту важность противопоставления «Вы – Мы» (*mii – mi*). «Графическая судьба» рассмотренного стихотворения требует отдельной ремарки. Текст, ранее существовавший только в компьютерной версии для внутреннего пользования, впоследствии был опубликован во втором выпуске каталога Удмуртского ПЕН-клуба [Захаров, 2007: 59]. Текст этот, прежде чем предстать в конечном журнально-печатном виде, подвергся значительной доработке (расширению), несколько модифицировались уровни графики. Если принцип шрифтового выделения сохраняется, то первоначальная формула цветовой насыщенности утрачивается. Сюжет стихотворения находится в совершенной обратности по отношению к довольно известному «выделительному» тексту из «Элегии осенней воды» Ольги Седаковой:

Ты становится *вы*,  
*вы* все,  
*они*.

Над концами их, над самоубийством  
долго ли нам стоять, слушая, как с вещим свистом  
осени сокращаются дни?

[Седакова, 1994: 301]

В такой противоположности этнофутуристического мужского поэтического взгляда взгляду русской поэтессы на грамматические лица и своеобразие коммуникации ощущается принципиальное для мифопоэтики Захарова и всего удмуртского «мужского» этнофутуризма стремление отрицательной абсолютизации женского слова, женского словесного творчества. Стихотворение О. Седаковой, как утверждает сам поэт, вызвало сопротивление, отталкивание в

связи с его «феноменологией женского», этнокультурной размытостью, «помноженных» еще и на графику. Последний смыслообразующий фактор оказался решающим: уже первая строчка стихотворения – это оценка якобы инокультурного местоимения-клише в свете этнического модуса экзистенции Захарова, с позиции его этического кодекса, последние три строчки текста отмечены особенно жестким нейтрализующим пафосом.

В творческой символике П. Захарова есть тексты, визуальность которых определяется только различием цветовой фактуры их слагаемых. Это весьма редкий способ визуализации, пока не интегрировавшийся в литературный канон удмуртской словесности. К перечню цветового акцентирования единиц текста мы в первую очередь относим ранее упомянутую поэму «Круглы берытскылйсь квадратёсын пал-эс-мон»:

сое  
тёл мыным вераз  
соин-а мон квадрат кадь питрасько  
**оп-оп-оп-оп**  
**шуьса**  
нош лангае  
вöзтйм мынэ  
**лать-лать-лать-лать**  
**карыса —**

*это*  
*ветер мне сказал*  
*поэтому ли я, как квадрат, качусь*  
**оп-оп-оп-оп,**  
**говоря**  
*а эхо мое*  
*идет рядом со мной*  
**лать-лать-лать-лать**  
**делая —**

[Захаров, 2005: 33]

В центр авторского графического внимания попадают и визуально-акустические смыслопарадигмы, и вполне «нормальные» слова.

Принципиальным фактором, организующим графическое пространство лирического текста, является инструмент письма. До недавнего времени текст мог существовать в трех видах – рукописном, машинописном, печатном. Тиражный печатный текст правкам почти не подвергался. Визуальная поэзия как ирреальное измерение литературы выглядела более чем странно и ставилась под сомнение не только функционерами литературного процесса, но и техническими возможностями печатного оформления. Компьютер, в 1990-е годы сменивший шариковую ручку / печатную машинку, предоставил автору множество вариантов записи текста, позволил свободно передвигаться в текстуальной плоскости экрана, качественно разнообразил творческие ощущения. Питерский литературовед Дарья Суховой заключает, что благодаря компьютеру:

а) в отличие от устного, рукописного или машинописного текст сразу получается печатный;

б) функционирование печатного текста существенно упрощается – текст может быть набран в текстовом редакторе, бесчисленное множество раз распечатан на бумаге, размещен в электронных сетях, и, следовательно, сокращается возможность искажения текста при создании новых копий;



в) упрощается тиражирование (издание) поэтического текста в виде наиболее адекватном авторскому замыслу;

г) и, наконец, компьютеры и прочая оргтехника влияют на сознание пользователей, среди которых есть поэты — следовательно, и на фантазию поэтов [Суховой, 2003: 217].

Ввиду всеобщей компьютеризации новая графическая идеология, кажется, находит своих сторонников и среди удмуртских писателей. Так, большинство стихотворений П. Захарова, написанных в 1990-е, 2000-е годы, набраны на компьютере, а некоторые из них существуют лишь в электронной версии.

Компьютерная реальность такова, что неминуемы опечатки. Часть которых воспринимается как технические огрехи (ошибки), другая рассматривается в качестве спонтанного отступления или обрыва лирической мысли. Доминантная особенность удмуртского компьютерно-литературного процесса заключается в наличии отличного от «клавиатурных» русского и английского алфавитов удмуртской алфавитной системы. Степень ее понимания стандартным компьютером своеобразна: необходима установка специального фонта шрифтов, в режиме которого удмуртский шрифт начинает полноценно функционировать. В противном случае компьютер искажает текст, привнося в текстовую структуру оригинальный асистемный орнамент. Такая поэтическая альтернатива, текстовое пространство поэтических «неправильностей» иногда имеют место в компьютерном дискурсе П.М. Захарова:

Но мынам туж потэ, 2езечзлы оскеме —  
Зарезьын 1уантьёс бырозы шуыса.  
Мон, конечно, берто, шедьгыса эшьёсме.  
Мон, конечно, берто, мон, конечно, берто  
быны ар но уз ортчы...  
Буш кылиз шуыса, мон4й лут вераськон:  
Мон валай ми соин кык кузя вал ..  
Мон понна т4л кыс3з кадъ 1уась тылсконэз,  
Кукe со ож лудысь, вот, 4з берты ...

Компьютерное пространство поэзии П. Захарова представляется одной из форм расширения сферы языковой креативности в удмуртской культуре, сигнализирует о возможной «эволюции знаковости» (Ю. Степанов) в рамках удмуртского этнофутуризма. Вместе с тем, может возникнуть вполне закономерный вопрос об эстетической неуместности ошибок в художественном тексте.

В завершение — несколько слов о «направлении» понимания графики и своеобразии этнофутуристической речи. Под этим «пониманием» в нашем случае подразумевается рецепция поэтического текста А) в его чисто графическом амплуа, когда каждый графический знак несет в себе намек, проблеск лирического образа, постигаемые интуитивно, в результате происходит сверхчувствительный и сверхрациональный обмен мыслями (Малларме такой процесс назвал *echangeur la pensee humaine*) между создателем произведения и воспринимающими

ми субъектами; Б) в амплуа его артикулированных словоформ, за каждой из которых также закреплен художественный смысл. Данная графико-поэтическая суггестия утверждается в противоположность традиционным средствам выразительности, будь то лирическая риторика или линейное повествование, рационалистическая описательность или романтическое «живописание». Этнофутуристическая культура, в силу своей экспансивности и декларативности, настроена на противостояние. Образная и графическая иносказательность — один из видов противостояния в словесной культуре, одна из возможных форм художественной оппозиции.

В целом, графика в поэзии П. Захарова (в современной удмуртской литературе) — одно из звеньев в цепочке явлений, связанных с амплификацией художественного письма как мультимедийного культурного пространства. Данный процесс, вне сомнения, имеет важный характер для полнокровного развития национальной литературы.

## Образы водной стихии в поэзии П. Захарова: вода — родник — река — море — дождь — слеза — роса — снег.

Визуальность в литературном произведении — это не только развернутые видеоматематические системы — графика, экфразис, диегезис, другие описательные средства текстообразования — но и «точечные» структуры. Важнейший из них, встречающийся в любой художественной структуре, — образ. В удмуртской этнофутуристической традиции язык образов чрезвычайно богат: имеются как сквозные образы, переходящие от одного идиостиля к другому, так и образы имманентные, символически растущие, развивающиеся в творческом миротексте только одного поэта. Образ — сложнейшее понятие, которым оперирует культура: «образ — явление, возникающее как результат запечатления одного объекта в другом, образ есть претворение первичного бытия в бытие вторичное, отраженное и заключенное в чувственно доступную форму; культура в своем происхождении и содержании есть претворенное бытие, в этом смысле культура сама — образ, явленная метаморфоза первичной реальности» [Культурология, 1997: 322]. Художественное произведение представляет собой лишь частный случай бытования зрительного образа в культуре.

Очевидно, что социально-гуманитарные науки особенно восприимчивы к образу, их поступательное движение во многом обусловлено стремлением проявить смыслы образа. Так, в социологии основополагающая дефиниция — это образ человека, образ его жизни. В литературоведении, как и в других науках, связанных с исследованием области изобразительного, накоплен разносторонний теоретико-методологический материал, объясняющий природу и проявляющий содержание образов. Если обратиться к теоретическим наработкам западного литературоведения, к семиотике образа к его теоретическому прояснению *sub specie* европейских и американских исследований, выявляется несколько важных для нас содержательных измерений. Во-первых, литературный образ осмысливается как визуальная составляющая художественного произведения, во-вторых, указывается на его чувственную форму, акцентируется возможность восприятия субъектом особого образного языка. Образ — в художественном мире категория многогранная, имеющая десятки определений. Некоторые из них представляется возможным привести в рамках данного раздела: «Образ — система мотивов, главным образом статичных, связанных в единое целое; представление, имеющее обычно большие достоинства пластичности, наглядности, способность вызвать соответствующее впечатление» [Sierotwinski, 1966]; «Образ, как его обычно определяют, это чувственное содержание литературного произведения; на сегодня утвердилось мнение, согласно которому образы включают в себя все чувственно воспринимаемое» [Vagnet, Bergman, Burto, 1971: 61]; «Образ — это умозрительное или визуальное впечатление, вызванное словом, словосочетанием, предложением» [DLT, 1972: 195]. В отечественной науке о литературе внимание к функциям художественного образа было всегда значительным, а в работах, посвященных удмуртской словесной культуре, интерпретации образного языка литературных

текстов были и остаются первым исследовательским решением. Мы следуем этой традиции и будем рассматривать комплекс образов и образных мотивов в творчестве П.Захарова. Образ – это пароль, речь сознания автора и бессознательное культуры. С точки зрения визуальности образы могут быть зрительно-развернутыми и зрительно-неразвернутыми.

Образы водной стихии относятся к числу наиболее излюбленных писателями-этнофутуристами, что не удивительно<sup>12</sup>. В удмуртском этнофутуризме наблюдается синтез фольклорно-мифологического и художественного, на этом перекрестье и складываются «тексты» образа, изучение которых приводит к пониманию смыслов всего поэтического текста. Образу воды в удмуртской литературе и фольклоре посвящен ряд публикаций [напр.: Владыкин, 1997: 195 – 199; Владыкина, 2000: 9 – 19; Ванюшев, 1987: 237-248; Арекеева, 2002: 29-49; Зверева, 2004: 77-80]. В нашей работе мы рассматриваем семантическое развитие цепочки образов родник – река – море – дождь – слеза – роса – снег в поэзии П. Захарова, ядром, материей которой является *ву* («вода»).

В книге Захарова «Вож выж» образы водной стихии задействованы в разных контекстах, и, в зависимости от структуры произведения, могут находиться и в семиотическом центре, и на периферии. В этом отношении частотная горизонталь развернутости образа далеко не всегда совпадает с вертикалью его смысловой актуальности. Вода (*ву*) у поэта представляется пространственным кодом и символизирует некое полотно / поверхность (аналог бумаги?), на которую наносятся знаки-сообщения:

---

<sup>12</sup> Вода и в образно-мифологическом сознании, и в повседневно-бытовой жизни выступает эквивалентом бытия. В мифологии самых разных народов вода наделяется сакральным статусом, в рамках мифологических представлений принято говорить о спасательной, оберегающей и омолаживающей функции воды. Вода, однако, соотносится и со злым началом, она может определяться как источник зла, гибели, смерти. Вода означала и первобытный хаос, бездну, «на которую нисходит Дух, оживляя темные и бездонные просторы» [Маковский, 1996: 76]. Понятие «потусторонний мир» первоначально имело значение «относящийся к воде», «находящийся за водой / рекой» [см.: Маковский, 1996: 77]. По мнению Юнга, вода – самый частый символ бессознательного. Вода также отождествляется с женским космосом. В традиционной культуре вода наделяется разнообразными признаками, свойствами. Так, место и время набора воды играли чрезвычайно важную роль. Вода, соприкасаясь с предметом или субъектом, получала новое качество (она становилась целебной / вредоносной). Перечисленные сведения о воде и ее мифологическом восприятии, разумеется, сжаты и фрагментарны. Нет ни возможности, ни необходимости писать о семиотике воды подробно – статусу воды в мифологии самых разных народов посвящены сотни исследований [см.: Славянские древности, 1995. 1999; Евзлин, 1993, Фрэзер, 1986, 1989; Виноградова, 2002]. Вода, будучи первичной материей, изначальным «содержанием», обретает множество обличей, форм. Каждая из них в сознании человека вызывает устойчивый набор ассоциаций, связывается с определенным психологическим состоянием и т.д. Если в фольклоре символика воды и ее форм обуславливается традиционным мифологическим мировоззрением, то в литературе срабатывают иные законы – законы художественного мира: вода и комплекс водосодержащих образов могут наполняться неожиданным смыслом, семантизироваться согласно авторскому замыслу.

*Со ѓз ву вуоно вакытаз,  
Ву васькиз улланьысь выллане,  
Ву вылын гожтэмьин вал экстаз...*

[Захаров, 2001: 10]

Он не успел оказаться в будущем,  
Вода текла снизу вверх,  
На воде был написан экстаз...

*Вань ёросэз басьтэ ни кваккетон,  
Со кесяське ачиз но жуммыса,  
Вулэн вылаз ыстэм из пальпотон...*

[Захаров, 2001: 12]

Всю округу одолевает кваканье,  
Он кричит, выбиваясь из сил.  
На воду ниспослана улыбка камня.

Такая ипостась воды (ее пассивно-транслирующее положение) зафиксирована только в первом, наиболее абстрактном, разделе сборника, названном «Берытскон» («Возвращение»). В целом, на просторах книги «Вож выж» вода-ву уступает первенство другим гидроформам. Два приведенных текста имеют общее в безличности лирического субъекта, заданного местоимением третьего лица «со» (он / оно / тот). Вода в данных стихотворениях связана с Его присутствием и даже является пространством Его присутствия. Сложная изобразительная абстрактность и безличность текстов, насыщенность предметно-вещевого мира, мотивы сумасшествия и немотивированности действий и передвижений объединяют несколько стихотворений раздела («Вьлон» («Бытие»), «Огшорысь-огшорытэме» (Из обычного в необычное), «Оишьскон», («Повешение»), «Из пальпотон» «Улыбка камня»)) в имплицитный поэтический цикл. Рассматривая тексты сквозь призму такой композиционной общности, безличное «он / оно» обретает смысловые контуры — за ним просматривается фигура поэта. Лексема «вода» дважды представлена в стихотворении «Кулон» («Смерть»):

*Кулон адзиськытэк пеляд шока,  
Уйвотысьтыд поттэ, пöсятыса кезьыт вуэн...  
Вуз вьийсь сйсьвет кадь со пушкад пыра-пота...*

[Захаров, 2001: 17]

Смерть, не показываясь, в твои уши дышит,  
Выводит из твоих снов, обливая холодной водой (потом)...  
Словно тонущее в воде сито, она в тебя входит-выходит...

За кажущейся отвлеченностью семантемы *ву* все же отчетливо проявляется его негативная знаковость, даже противоположность жизни.

В фольклорно-мифологическом сознании вода различается по признакам, текстуально реализованным в форме эпитета. Эпитеты воды в мифопоэтике За-

харова во многом вскрывают семиотическую тайнопись слова *ву*: *кезьыт ву* («холодная вода»), *курыт ву* («горькая вода»), *инву* («небесная вода»), аксиологически четкая бинарная оппозиция *чечы ву* («медовая вода») — *майтал ву* («мыльная вода»), *зор ву* («дождевая вода»), *чылкыт ву* («чистая вода») и др. Видно, что эпитетно-признаковая характеристика не является характеристикой визуализирующей. Сам образ как бы утрачивает первоначальную зрительную модальность, теряя свою глобально-стихийную сущность. Ву — «вода» — составной компонент других образных констант, представляющих интерес для нашего исследования — *тудву* «весенние половодье», *синву* «слеза», *лысву* «роса».

Лексема *тудву* («весеннее половодье»), несущая в себе заряд обновления, стихийности, у Захарова становится образом любви: «*Тани со тудву кадь яратон*» — «она, словно весеннее половодье, — любовь» [Захаров, 2001: 127]. В книге «Вож выж» слово употребляется лишь однажды. *Синву* («слеза»), напротив, многократно применяется автором для выражения разновекторных явлений и состояний. Более того, образ слезы — один из самых распространенных в удмуртской литературе, символизирующий в разных художественных системах и горе, страдание, и радость, вдохновение. В поэзии П. Захарова слёзы могут быть слезами поэта, обрекающего себя на непонимание и одиночество, признающего и демонстрирующего свою уникальность, метафизическую инаковость:

*Гладиатор, удмурт выж вылын  
Чолак одйгнам мон сьлысьско.  
Сингёсам мертам ёлт тыльёсын  
Мон шоры пеймытысен учко.*

*Чиль-валь адёо жадем сингёс,  
Жаль-жаль вияло синвуосы...*

[Захаров, 2001: 37]

Гладиатор, на удмуртском мосту,  
Только я один стою.  
Огнями, слепящими мои глаза,  
Смотрят на меня из темноты.  
Лишь блики в моих уставших глазах.  
Ручьем текут мои слезы.

Слёзы наделяются и ироническим пафосом, особенно если поэт изображает жизнь советской удмуртской интеллигенции, высмеивает ее псевдотворческие интересы, запрограммированность на «почетных» званиях:

*Огез шуэ: «Эшгёс, эшгёс, эшгёс,  
Тй кылзэ ай монэ, мусоосы,  
Ведь асьмеос шудо адямиос —  
Сярысьтымы бёрысь вераськозы!»*

- *Шонер вера! – шуэ куиньметийез.*  
- *Шонер! Шонер! – вазе жёк улысь йыр.*  
- *Шонер, – синвуаське куатетийез, –*  
*Та вераськон ноку но, дыр, уз быр...*

[Захаров, 2001: 70]

Один говорит: «Друзья, друзья, друзья,  
Вы послушайте меня, мои дорогие,  
Ведь мы же счастливые люди,  
Потом о нас будут говорить!»

- Правильно говорит! – восклицает третий.  
- Правильно! Правильно! – восклицает голова из-под стола.  
- Правильно – обливается слезами шестой, –  
Этот разговор, вероятно, не закончится никогда...

Слёзы в поэтическом мире П.Захарова или настоящие, искренние, или фальшивые, «артистические»:

*Туннэ мон клоун, маскарчи,*  
*Синву фонтан кадь пызьгиське.*

[Захаров, 2001: 77]

Сегодня я клоун, шут,  
Слезами фонтанирую.

Искренность слез в поэзии Захарова характерна для стихотворений с интимно-лирическим сюжетом. В тексте «*Кыйлэн вылаз жёуась тылсиосын*» («На змее с горящими лучами») искренние слёзы – слёзы сентиментального удивления:

*Нош нылашлэн синмаз вал синкыли,*  
*Со мон шоры учке вал паймыса.*  
*Со мон сямен ик валатэк кылиз:*  
*Кин вал Офелия но кин Исак...*

[Захаров, 2001: 80]

А у девушки в глазах были слезы,  
Она с удивлением на меня смотрела.  
По-моему, она так и не поняла,  
Кто такая Офелия, а кто – Исак.

Искренние слёзы – обычно признак женщины, и часто – женщины (девушки) из миражей прошлого:

*Аргёс ортчо но йыр-а пороме,*  
*Өвёлтэмзэ но вань карем потэ.*

*Нылмурт тани пуксем бусы пуме,  
Синвуоссэ со мынэсьтым ватэ.*

[Захаров, 2001: 115]

Года проходят, и кружится голова,  
Хочется былью сделать небыль.  
Вот девушка сидит на окраине поля,  
Прячет свои слезы она от меня.

Мужчине, напротив, «женские» слёзы не к лицу:

*Я тырмоз ни, çуш синвуостэ,  
Кышномурт гинэ озьы бёрдэ...*

[Захаров, 2001: 147]

Хватит уже, вытри свои слезы,  
Только женщина так плачет...

Женские слёзы – это и слёзы матери, ключевого персонажа поэзии П. Захарова:

*«Ëеч возьма шаермес», – шуйд,  
Синвуосыд бамдэ суто.  
– Шудо-а тон, анай?  
– Шудо!*

[Захаров, 2001: 154]

«Хорошо охраняй наш край» – ты сказала,  
Слезы обжигают твоё лицо.  
– Счастлива ли ты, мама?  
– Счастлива!

Слёзы, родственные горю, печали, в жизни соседствуют с мелодией наслаждения (в терминологии П. Захарова – «эзьгур») [Захаров, 2001: 109], с катарсическим обновлением, творческое осознание «экзистенциальной чересполосицы» укрепляет в лирическом субъекте веру и надежду, настраивает его на игровое отношение к чувствам. Слёзы также связаны с мотивом опьянения [напр., Захаров, 2001: 123], в котором вдохновение, радостно-экстатическая напряженность поэтического мироощущения чередуются с отрицательными переживаниями авторского «Я». Стихотворение «Шумпотыны косэ» («Радоваться приказывает»), посвященное памяти Владимира Романова (1943 – 1989) – учителя и друга П. Захарова, причисляется нами к серии эпитафических текстов:

*Соос паймо мыным, паймо озьы, озьы ик,  
Кукешайгу вылэ инбам секыт усем вал,  
Нош коросаз кыллись матысь эше тазы ик  
Шуак кошкемезлы синву пыр пальпотэ вал.*

[Захаров, 2001: 202-203]



Они удивляются мне, так удивляются, так же, как и тогда,  
Когда на могилу небо тяжестью упало,  
И в гробу лежащий мой близкий друг  
Своему уходу радовался сквозь слезы.

Улыбка сквозь слезы в данном случае — существенная портретная деталь умершего человека, — сложный художественный образ антропоморфности, бесспорно имеющий отношение к личности и творчеству Владимира Романова. П. Захаров неоднократно вспоминал о глубинной сопряженности в стихотворениях и персональной истории В. Романова жестокой иронии и экзистенциальной страсти, о «слёзах» его сочувствия, соучастия в судьбе молодых талантов и «улыбке» отрешенно-отталкивающего молчания, адресованного лжехудожникам советской эпохи.

Слёзы являются важным реакционным сегментом лирического «Я», когда авторское сознание обращается к смыслу мужского существования, взаимоотношениям творческой личности и извечных страстей / соблазнов духа и тела. Плач и смех вновь сопрягаются в единое психологическое целое:

*Кы́че югыт! — синьёс ик вандіісько.  
Кы́че зьырдыт! — ачим ик гомасько.  
Синвуосы мынам питыртійсько —  
Мон зар-зар бёрдыса серекьясько.  
Югыт дунне, та́че-а тон югыт?  
Та́че-а тон мусо, лул шокчисе?  
Та́че-а тон небыт, ё́гутскись мылкыд?  
Та́че-а тон чурит, ё́гутііськисе?  
Кинлы-о со, марлы-о со сы́че?  
Серекьяськод? Сы́че шузи-а мон?  
Серекьянэд тынад инвис кы́чес,  
Серекьянэд тынад шузимымон.*

[Захаров, 2001: 229-230]

Как светло! — даже режет глаза.  
Как страстно! — даже сам я вспыхиваю.  
Мои слезы катятся —  
Я, плача навзрыд, смеюсь.  
Белый свет, такой ли ты светлый?  
Такой ли ты милый, тот, кто вдохнул в меня душу?  
Такой ли ты нежный, захватывающий мною дух?  
Такое ли ты твердое, то, что поднимается мое?  
Для кого это, почему это так?  
Ты смеешься? Разве я настолько глуп?  
Твой смех — петля горизонта.  
Твой смех сводит с ума.

Слёзы для Захарова – особое ощущение жизни «Я», предчувствие ее большого будущего – будущего радостного и трагического [Захаров, 2001: 168].

Как уже отмечалось, Петр Захаров – мастер поэтического изображения природы, тонко чувствующий ее настроения, движения. В диптихе «*Эзылон*» («Наслаждение») лес засыпает со слезами, при этом зрительность образа в структуре лирического пейзажа активизируется:

*Нош собере синвуосын  
Умме усиз жадем нюлэс.  
Кытын ке но инвис сьёрын  
Куишь пол ик гырдалтійз толэс...*

[Захаров, 2001: 227]

А потом весь в слезах  
Уснул уставший лес.  
Где-то за горизонтом  
Три раза раздалось ржание жеребенка.

Название произведения «*Эзылон*» этимологически, по всей вероятности, связанное с арабо-тюркской лексемой *лэззэт* «удовольствие», отсылает и к мотиву исчезновения / растворения (у Захарова часто – растворения в пейзаже). В удмуртском языковом контексте глагол *эзылыны / эзыланы* употребляется в словосочетаниях типа *сылал / сакыр эзыла* «соль / сахар растворяется».

Слово-образ *лысву* («роса») в идиостиле П. Захарова менее семиотизированный элемент, чем, например, образ слез («*синву*»), для которого присущи психологические подтексты. В некоторых случаях кажется, что роса – исключительно периферийное изобразительное слово, включенное в ткань поэтического произведения ради внутритекстового образного уплотнения. Однако если рассматривать семантику росы на фоне целостности авторско-поэтической картины мира, выявляются ее существенность, определенная художественная функциональность. Так, в творчестве Захарова роса выступает в визуально-сравнительных оборотах:

*Сяська вылысь лысву сямен,  
Шорам учко соос –  
Луло!  
Отын, лэся, Зоринчалэн  
Покчи сузрьёсыз уло.*

[Захаров, 2001: 204]

Словно роса на цветах,  
Они смотрят на меня –  
Живые!  
Там, наверное, Зоринчи  
Живут младшие сестры.

В тексте с росинками сравниваются глаза коня, которого увозят в грустную неизвестность. Роса — преимущественно пейзажный образ, художественно поддерживающий автобиографические темы и мотивы в поэзии П.Захарова. В стихотворении «*Нырысетий учкон*» («Первый взгляд») взгляд лирического субъекта как бы вбирает в себя все многообразие окружающей природы, начинает жить ее жизнью:

*Возьёс тукымьясько, возьёс.  
Нош сяськаос — пумтэм бусы.  
Татын котькуд турын-куарьёс  
Пишто азвесь лысвуосын...*

[Захаров, 2001: 222]

Луга волнуются, луга.  
А цветов — бесконечное поле.  
Здесь каждая травинка-листочек  
Светит серебряной росой.

Образ росы в четвертой строфе стихотворения задействован в сравнительной конструкции, модус которой — уменьшение лирического «Я»:

*Та дуннеын мон туж пичи.  
Лысву шапык но бадъымгес.*

[Захаров, 2001: 222]

Я очень маленький в этом мире.  
Даже капля росы больше.

В поэтическом мире П.Захарова роса может являться семантическим коррелятом слезы:

*Викышьёс, викышьёс — висёнэ, эмьюме,  
Шаерам вазь чукна люкаськись лысвуэ.  
Викышьёс, викышьёс кылдыто чурьёсме.  
Викышьёс, викышьёс чилекто съёд уе.*

[Захаров, 2001: 156]

Всхлипывания, всхлипывания — моя боль, мое лекарство,  
Роса, что выпадает утром в моем краю.  
Всхлипывания, всхлипывания созидают мои строки,  
Всхлипывания, всхлипывания сверкнул темной ночью.

В рассмотренном тексте расширяется ассоциативное поле — образ росы соотносится с цепочкой трава / зелье / лекарство. В традиционной культуре роса наделяется целебными свойствами: росой умывались, по росе ходили, веря в ее исцеляющую силу. В поэме «*Шузи ожчи*» («Глупый воин») в первой же строке взаимобращены роса и слезы, которые, по всей вероятности, имеют отношение к последующим временным категориям:

*Лысву. Синву.  
Їукна но ёйт.  
Но ваньмыз со  
Сыёе ёжит.*

[Захаров, 2001: 246]

Роса. Слеза.  
Утро и вечер.  
Но всего этого  
Так мало.

Следующий интересующий нас образный компонент водной стихии у Захарова — *ошмес* («родник»), является ключевым словом, сквозным образом в удмуртской литературе и духовной культуре. Удмуртию называют родниковым краем, родник (вода из родника) представляется одним из обязательных символов религиозно-мифологической картины мира удмуртов. Кроме прочего, удмуртская лексема *ошмес* имеет в народном сознании интересные этимологические основания, в которых отражены мужское и женское начала (*ош* — «бык», *мес* — «телка, корова»): источник воды порождает все живое — женское и мужское [см.: Владыкина, 2000]. *Ошмес* — родник — не только сакральная линия, полоса, связанная с разграничением пространства и времени, это еще и коллективно-индивидуальная память о своем роде, об этнических корнях. Образ родника в художественной системе удмуртского поэта наполнен, в первую очередь, этнической семантикой, он творчески осмысливается как символ действующего этнокультурного полнокровия:

*Татын мыным котькуд писпу кырза,  
Котькуд выжы маде мадёсьёссэ.  
Эпок, Шакай, Гурьян, Заньчок, Шурзан —  
Ваньзы соос возё Ошмесьёссэ.*

[Захаров, 2001: 151]

Здесь мне каждое дерево поет.  
Каждый корень рассказывает свои истории.  
Эпок, Шакай, Гурьян, Заньчок, Шурзан,  
У каждого рода — свой Родник.

Помимо этнически определяющего значения родника, у П.Захарова имеет смысл поэтический родник, в журчание которого необходимо вслушиваться. В качестве символа поэтического искусства лексема *ошмес* дважды приводится в стихотворении-посвящении Владимиру Романову:

*Паймисько ошмес жилыртэмлы,  
Малы со малпаскытэ меда?  
Сюлэмысь тодэ ваённёслы  
Со вёзын сюрес но паскыта...*

*Поэтлэн но чурьёсыз — ошмес,  
Али нош ик мон сое валай:  
Бугьртід тодэ ваёнъёсме  
Тон — удмурт поэт но ар малай.*

[Захаров, 2001: 190]

Восхищаюсь я журчанью родника,  
О чем же он заставляет думать?  
Воспоминаниями сердца  
Расширяется дорога возле него.

Строки поэта — родник,  
И сейчас я это снова понял.  
Ты всколыхнул мои воспоминания,  
Ты — удмуртский поэт и ар малай.

В данном примере вместе с темой памяти и проблемой понимания поэтического слова вновь затрагивается тема этнической идентичности, вырисовывается соотношенность литературного дарования писателя и его обязательной «удмуртскости». Родник в творчестве П. Захарова рассматривается и как духовный канал, связывающий небесное и земное. Эта связь содержательно наполняется в моменте настоящего: размышления поэта о действительности, отдающие несогласием и отторжением, часто становятся аксиологическим фоном стихотворения. Так, в тексте «Уй» («Ночь») появляются «пересохшие» родники, «затхлые» небесные озера:

*Ваньмыз вузамын но басьтэмын,  
Сычэесь тійяд «святойгёсты», —  
Ошмесъёс горд сой кадь куасьтэмын,  
Пыкмемын котькуд святой Ин Ты.*

[Захаров, 2001: 21]

Все продано и куплено,  
Таковы ваши «святые», —  
Родники, словно красная глина, осушены / обожжены,  
Заболочено каждое святое Небесное Озеро.

Образ родника наряду с другими визуально выразительными образами и мотивами активизирует в мире художественного слова реализацию фундаментальной психофизиологической сопряженности зрения и памяти. За ландшафтными образами в поэзии Захарова следует реальная географическая конкретизация: любой родник возвращает автора к роднику его детства, родины, а ригіогі данный образ включается в автобиографическое пространство видения. В стихотворениях «Ностальгия» [Захаров, 2001: 216] и «Мылкыд съёры» («За настроением») [Захаров, 2001: 206] родник не является образом текстуально развернутой видимости, но он — непрменная частица визуально-хронотопной парадигматики П. Захарова, ключевой элемент его прошлого-настоящего.

Родник, дополняемый цветовым эпитетом лыз – «синий», в стихотворении «*Тупатскоң*» («Согласие») представляется образно-поэтической характеристикой взгляда любимого человека:

*Небытэс синьёсад шудбур си жьуаку,  
Мон шоры лыз ошмес кадь шонер учкыкуд,  
Вань дунне ик луэ кадь югыт но чылкыт,  
Шоканы но капчи, гадь пушкам но шуныт.*

[Захаров, 2001: 239]

В твоих нежных глазах когда горит луч счастья,  
Когда ты смотришь на меня как синий родник,  
Весь мир как будто становится светлым и чистым,  
И дышать легко, и в груди тепло.

Слово-образ *ошмес* в поэтических текстах Захарова может выполнять номинативную функцию, выступать в форме обращения:

*Кылзы ай, юг ошмесэ мынам,  
Кушты ни монэ сьулэмысьтыд,  
Ноку но эн бёрды мон понна,  
Ярадэ эн гожма аслэсьтыд.*

[Захаров, 2001: 99]

Послушай меня, мой светлый родник,  
Выбрось ты меня из сердца.  
Никогда не плачь из-за меня,  
Не тереби свою рану.

Интересным кажется художественное представление жизни тела в восьмой части цикла «*Солэн зэмос скульдэрэз*» («Его настоящее отражение»), здесь родник – одна из образных составляющих телесного мира:

*Нош мугоры, бен, мугоры,  
Напчем омыр со огшоры.*

*Со быдэсак ачиз крезьгур,  
Ачиз ошмес, ачиз ик шур,  
Зарезь но бус, кужмо тулкым  
Шудэд но кайгуэд пушкын.*

[Захаров, 2001: 81]

А мое тело, да, мое тело,  
Оно просто жидкий воздух.

Оно само – музыка,  
Оно родник, оно же – река.

Море и туман, мощная волна,  
Посреди счастья и горя.

В тексте также проявляется имплицитная языковая деталь: слова *шудэд / кайгуэд* (дословно – «твое счастье / твое горе») имеют показатели притяжательности 2 лица единственного числа (-эд), указывающие на «Ты»-субъект. В действительности, они выступают в стихотворении как абстрактные, неопределенные формы.

Родник в стихотворении «*Шурьёс*» («Реки») является источником, эквивалентом аутентичной жизни, прозрачного состояния сердца:

*Ошмес, ошмес... Тани кытын улон!  
Солэн чылкыт вуэз бызе эркин.  
Оло соин ошмес ёрысь луо  
Нюжтйськыса мынэ дун ву улын?  
Ошмес ёрын кужмыз ёвёл жаглэн,  
Со жаг отын кыдёкысен адске.  
Соин ик-а, оло, ошмес вулэн  
Чылкыт ёрыз эшишо но чылкытске?  
Ошмес – со адями выллем,  
Уг суралля пожэзэ но чылкытсэ.  
Ошмес выллем луэ асьме солэм,  
Тон вала солэмлэсь со чеберзэ!*

[Захаров, 2001: 170]

Родник, родник....Вот где жизнь!  
Его чистая вода бежит свободно.  
Может быть, поэтому песок в русле родника  
Ползет-перемещается под чистой водой?  
В русле родника нет силы у грязи / нечистот,  
Эта грязь там видна издалика.  
Может быть, поэтому у родниковой воды  
Чистое русло становится еще чище.  
Родник – словно человек,  
Не смешивает грязное и чистое,  
Словно родник наше сердце,  
И ты пойми эту красоту сердца.

В тексте акцентируется архетипическая оппозиция чистого / грязного, которая онтологически имеет зрительную специфику.

Слово *ошмес* в поэтических произведениях П. Захарова реализуется не только как визуально маркированный образ, но и как признаковая константа: родниковыми являются вода «*ошмес ву*» [Захаров, 2001: 205] и край «*ошмесо шаер*» [Захаров, 2001: 21], метонимически указывающие на Удмуртию.

Образ реки в поэзии Захарова также занимает важное место. Основные реки его творческой картины мира — две главные «удмуртские» реки — Вятка и Кама, упоминания о которых в удмуртской литературной традиции, кажется, исчисляются сотнями. Автор, однако, предпочтение отдает абстрактному понятию *шур* («река»), наделяя семантику образа весьма неожиданными и художественно оригинальными смыслами. В одном из своих первых стихотворений «Шуръёс» («Реки»), опубликованном в журнале «Кенеш» по предложению Владимира Романова, П. Захаров включает образ реки в поэтическое пространство размышлений о жизни и человеке. Уже в первых строках произведения наблюдается соотносительность реки и человека:

*Арысь аре ялан воштійськыса  
Адямиос выллем уло шуръёс.*

[Захаров, 2001: 170]

Из года в год, постоянно меняясь,  
Подобно людям, живут реки.

И человек, и река подчинены, согласно П. Захарову, природе, их ведет судьба. Как и люди, реки могут быть светлыми и грязными (испорченными):

*Шуръёс соин кельшо адямылы,  
Соос пушкын но вань сыче межа:  
Огез оске чылкыт сюлэмезлы,  
Нош мукетыз ошмес вузэ пожа.  
Со пож шорын уг адзиськы сьӧдзэ,  
Ваньзэ со бугырья аслаз ӧраз.  
Кызьы адӟод бен со пушкысь жагез,  
Куже уя со шур вулэн пӧлаз?  
Отын жаглэн луиз ӧръяськемез,  
Со чылкытсэ пожаз но кужмояз.*

[Захаров, 2001: 170-171]

Реки потому похожи на людей,  
Что у них есть такая черта:  
Одни верят в чистое сердце,  
А другие загрязняют воду родника.  
Среди этой грязи не видно черного,  
Река в свое русло все вбирает.  
Как же увидишь среди этого всего мусор,  
Когда плавает он в водах реки?  
Там сор множится,  
Загрязняет чистое и крепнет.

В тексте встречается немало зрительных предикатов, которые реализуют не только видимость («*ваньзэ-ваньзэ адӟо ошмес синъёс*» — «все-все видят глаза



родника» / «яке соин, дыр, шур но толалтэ, ошмес сингёс пыртii учкеменыз, вань жуг-жагзэ улын нюжтiйськытэ» — «или, наверное, река и зимой, смотря глазами родников, весь мусор заставляет ползти»), но и невидимость, слепоту («со пож шурын уг адзiськы сьоддэз» — «в той грязной воде не показывается черное» / «соку нокин уг адзiськы матын — «тогда никто не покажется рядом» и др.).

Мы неоднократно подчеркивали, что П. Захаров равнодушен к детализации пространственной структуры своего поэтического мира. Поэт хочет делиться с читателем всей полнотой окружающего пейзажа, стремится визуально углубить «рисунок» стихотворного произведения: один из приемов усиления визуального эффекта — создание ситуации видения сверху, взгляд с высоты полета:

*Лобзiсьском вакыт пужьёс пыртii  
Тани со исамтэез нолэс.  
Кышкатыя шузи маймыльёсты,  
Мон улын гырдалляса толэс.  
Азьпалан — нылгёс! Паськыт шурын  
Ву зорен соос шопыльяско...*

[Захаров, 2001: 41]

Мы летим сквозь веки времени,  
Вот он — нетронутый лес.  
Пугает глупых мартышек  
Жеребец подо мной, когда ржет.  
Впереди — девушки! В широкой реке  
Дождевой водой они плещутся...

Частично приведенное стихотворение «Эркынаез усьтон» («Открытие свободы»), в котором имеет место образ реки, представляет собой характерное для этнофутуризма неомифологическое обыгрывание словообразов и сюжетов, связанных как с удмуртскими мифическими представлениями, так и с другими этнохудожественными традициями (Г. Тукай, Р. Киплинг) и даже детско-юношескими фантазиями.

В одиннадцатом стихотворении цикла «Солэн зэмс сульдэрез» («Его настоящее отражение») П. Захаров моделирует лирическую ситуацию, в рамках которой авторское «Я» остается наедине с рекой. Тревожное настроение, «грозные взгляды» реки Лекмы корреспондируют с состоянием природы: приближается гроза, землю сотрясают раскаты грома:

*Лекма гинэ пияла кадь ялтыра,  
Сыче кезьыт эзель гинэ учкоз на.  
Солэн гаяльс, гылыт мечi ярдураз  
Эше монэ шумпотыса уг возма...*

*Гудыриос вадьсам шальтырало:  
Бечораос бекчеоссэс жуго, дыр.  
Мõя вылам тйрзэ шере кулон,  
Нош сюлэмы жождтйськыны уг тоды...*

[Захаров, 2001: 83]

Только Лекма блестит, словно стекло,  
Такой взгляд бывает лишь у злой судьбы.  
На ее обрывистом, скользком берегу  
Не ждет меня с радостью моя подруга.

Гром надо мною растрескивается,  
Домовые, наверное, бьют в свои бочки.  
На груди моей смерть точит топор,  
Но мое сердце не умеет печалиться....

Данный текст, как и многие поэтические произведения П. Захарова, наполнен мифическими персонажами (*Кылчин, Шайтан, бечора*), которые своим тайным присутствием поддерживают атмосферу нарастающей фатальности. Мифические персонажи выступают и в качестве сторонних наблюдателей прошлого. При этом идейно-философское содержание текста отсылает к таким важным чертам человеческого миротекста, как сила воли, духовное совершенствование, борьба за идеалы. В стихотворении человеческую силу и, по всей видимости, бунтарство, стихийность поэтической души воплощает интересное образное словосочетание *шур вальгёс* («речные кони»).

Если образы *шур* («река»), *ошмес* («родник»), *ты* («пруд») являются не только органическими составляющими поэтического мира П. Захарова, но и маркерами его повседневно-зрительного прошлого и настоящего, то образ моря (удм. *зарезь*), думается, имеет особенный художественный и жизненно-протекстовый статус: П. Захаров проходил военную службу на Балтийском море. В результате ошибки командования, он и другие солдаты в ходе учений были сброшены в ледяные воды осеннего моря. Вероятно, данное трагическое событие в какой-то мере оказало воздействие на образный словарь удмуртского поэта: море-зарезь становится регулярным символом в пространственном измерении поэтики Захарова. Следует заметить, что образ моря – образ широкого художественного применения с высоким эстетическим потенциалом, как бы предполагающий изначально прием развернутого описания, определенный уровень живописности. У Захарова море представляется образом, оторванным от водяной стихии, оно выступает как содержательно многогранный конструкт. Так, в стихотворении «*Ошиськон*» («Повешение»), которое отличается смысловой закрытостью, замкнутостью, психологизированностью образов и повествоует о сопряженности поэтического и суицидального, слова и смерти, море кажется абсолютно случайным кодом пространства. Однако в данном контексте море связано с семантикой крови – речь в стихотворном произведении идет о море крови:

*Мон виыліі.  
Мынам пыды виресь.  
Улам сисьмем, кынмем но шунытэсь шойьёс.  
Озы ой луысал ке, луысал зарезь,  
Яке пось луоен гинэ тулкымъяськись лудьёс.*

[Захаров, 2001: 13]

Я убивал.  
Мои ноги — в крови.  
Подо мной разложившиеся, окоченевшие и теплые трупы.  
Если бы так не было, было б море,  
Или были бы горячим песком волнующиеся поля.

Тематическая связанность смерти и воды в стихотворении «*Оишськон*» («Повешение») неслучайна: поэтическое мировоззрение Захарова насыщено мифологическими представлениями, соотносимо с реальностью традиционной культуры. Вода, наряду с землей, была местом захоронения. Море в данном случае — как кровь и вода — вбирает в себя / скрывает в себе убиенных / умерших.

В «Песне ловли рыбы» («*Чорыг кутон кырзан*») [Захаров, 2001: 64] лирический герой разрывается между верхним и нижним ярусами мироздания, он жизненно связан и с верхом, и с низом. В этой связанности проявляется его человеческая суть. Образ моря в стихотворении неразвернут, невзирая, на, казалось бы, общую морскую тематику произведения. Море фигурирует лишь как «стереоскопическое усиление»: наверху заболоченный пруд видится морем, когда внизу — все встает на свои места.

Море-зарезь в поэзии Захарова может образовывать сочетание со словом *визь* («ум, разум») — *визь зарезь* («море ума, разума»): *визь зарезь укыр вал тулкымо* «море ума / разума было слишком взволновано» [Захаров, 2001: 80], *выртэ-а со тулкымьёсэ визь зарезьлэсь?* «тревожит / двигает ли это волны моря разума / ума?» [Захаров, 2001: 130]. Данное словосочетание, как правило, интенсифицирует важнейшую для творчества П. Захарова проблематику непростого сосуществования эмоционального и рационального «Я».

Море у Захарова — одно из состояний тела, один из изобразительных кодов телесности:

*Нош мугоры, бен, мугоры,  
Напчем омыр со огшоры.  
Со быдэсак ачиз крезьгур,  
Ачиз ошмес, ачиз ик шур,  
Зарезь но бус, кужмо тулкым  
Шудэд но кайгуэд пушкын.*

[Захаров, 2001: 81].

А мое тело, да, мое тело,  
Оно просто — сгусток воздуха.  
Оно само — музыка,

Оно и родник, и река,  
Море и туман, мощная волна  
Внутри счастья и горя.

Образ моря осмысливается П. Захаровым как пространство действительности «Я», к слову *зарезь* в стихотворении «*Тон мынам!*» («Ты моя!») прибавляется категория притяжательности 1 лица:

*Тон мынам!*  
*Мед луод тон мынам шаерам!*  
*Шаерам!*  
*Уг, уг поты огнам уяме зарезям.*

[Захаров, 2001: 103]

Ты моя!  
Пусть ты будешь в моей стране!  
В моей стране!  
Нет, не хочу один я плавать в своем море.

Слово-образ «море» даже в очевидной хронотопной позиции, в силу своей нерасписанности, не воспринимается как зрительно-описательный элемент, именно такое впечатление возникает при чтении текста «*Тонэ сюлмы каре матын*» («Мое сердце приближает тебя»). В стихотворении семантика моря связана с печалью, ностальгией, волнением, и в то же время море снова принадлежит лирическому субъекту, море словно очеловечивается:

*Зарезь вёзам мон сьлїсьско,*  
*Ачим сое тулкымгьясько.*  
*Мёзмыт со тулкымгёс жэутско,*  
*Тынад сингёсьныд учко.*

[Захаров, 2001: 113]

Я стою рядом с моим морем,  
Сам я его волную.  
Тоскливо поднимаются волны,  
Твоими глазами смотрят.

И в другом поэтическом тексте «*Шумпотыны косэ...*» («Радоваться заставляет...») море также сигнализирует о горе, тоске — доминантных чертах поэтического миротекста П. Захарова:

*Ялан вামышгьясько зарезь выллем кайгу пыр*  
*Котыр мёзмыт мыно, шумпотыны уг тодо.*

[Захаров, 2001: 202]

Я всегда иду сквозь горе, похожее на море.  
Вокруг тоскливо идут, не умеют радоваться.

Иную семантику образа мы зафиксировали в стихотворении «*Люкиськон*» («Расставание»). В тексте преобладает игровое настроение – лирический герой и море, представленное Захаровым как живая, активная субстанция, понимают друг друга, образуют одно эмоциональное целое:

*Шödйсько, валасько зарезез мон,  
Со ачиз но вала но шödэ –  
Из бордысь пазьгиськись тулкымзэ но  
Шудыса кадь бамам пазьгытэ...*

[Захаров, 2001: 241]

Чувствую, понимаю море я,  
Оно само понимает и чувствует –  
И камнем отторгнутую воду  
Как будто играя, в лицо мое брызжет...

Образ дождя также можно отнести к наиболее употребительным символам удмуртской словесности и художественной литературы в целом. Дождь говорит и молчит о многом. Дождь – это и слезы неба, очищающие землю. Дождь – образ и печали и радости, описание дождя привносит в произведение лиричность, ощущение уединенности. В поэзии П. Захарова дождь, в первую очередь, – часть природного ландшафта, часто – составляющая автобиографического пейзажа. Данный художественный образ имеет множество текстов, смыслов.

В третьем стихотворении цикла «*Солэн зэмос сульдэрэз*» грибной дождь соотносится с детской обостренностью мировосприятия лирического «Я»:

*Уй ортчыса, вьльысь вордске нунал,  
Шунды зорьёс мöля вылам экто.  
Сюлэмыным ке мон пичи пинал,  
Малы ялан визь донганы туртто?  
Кензалилы ке мон шумпотйсько,  
Шаян төллы йыбыртйсько ке мон...*

[Захаров, 2001: 76-77]

Проходит ночь, и снова рождается день,  
Солнечные дожди пляшут на моей груди.  
Если сердцем я маленький ребенок,  
Почему всегда стремятся поучать (досл. – затолкать ум)?  
Если я радуюсь ящерице,  
Если я шальному ветру поклоняюсь...

В первом тексте триптиха «*Анаен вераськоньёс*» («Разговоры с матерью») дождевая вода корреспондирует с образом слёз: дождь всхлипывает, дождь оставляет после себя грусть и печаль:

*Сайкай.  
Укно сьбрын – толэзь...  
Викышьгяса вия зор ву...  
Көня, көня ини толэзь  
Мон тон доры, анай, ой ву.*

[Захаров, 2001: 152]

Проснулся.  
За окном – месяц....  
Всхлипывая, течет дождевая вода...  
Сколько, сколько уже месяцев  
Я к тебе, мама, не приезжал.

Во втором стихотворении «*Вужмем пульёс, вужмем корьёс*» («Постаревшие доски, постаревшие бревна») образ дождя вновь художественно усиливает переживания лирического субъекта, является символом раскаивания:

*Вужмем пульёс, вужмем корьёс...  
Мурьё мырдэм гинэ чына.  
Вёлдэт пульёс вистий, луоз,  
Кепыраса учке чукна.*

*Тёпкетыса ничи тазэ  
Гылзе липетъёсысь зор ву.  
Мон шодйсько: туннэ тазэ  
Нош ик тупатса уг ву.*

[Захаров, 2001: 153]

Постаревшие доски, постаревшие бревна...  
Печная труба еле дымит.  
Сквозь щели потолка, должно быть,  
Стесняясь, смотрит утро.

Капая, в маленький тазик  
С крыш соскальзывает дождевая вода.  
Я чувствую: сегодня это  
Снова не успею починить.

Одно из лучших, на наш взгляд, произведений в творческом наследии П. Захарова «*Сьёд куакаос*» («Черные вороны»), в котором дождь представляется образом отчужденности и одиночества:

*Сьёд куакаос лобо,  
Сьёд куакаос...  
Бышо акшан сьборысь пеймыт уе.  
Уе котто шат бурдзэс зор шапыкъёс,  
Кытчы лобзо но утчало мае?*

*Нош калыкѣс липет улэ пегѣо,  
Куртчо пирог, ѣсогак учко гримзэс.  
Кудкеосыз зонтьѣс улын ортчо.  
Кудкеосыз вато ымнырѣссэс.*

*Я въздасько, яке вылтїясько —  
Ог-огеныз уг верасько соос.  
Соин меда, соин-а йыгасько  
Липетѣсы, борддорѣсы зорѣс?*

*Кытчы меда, оло, шыд пуртые,  
Кытчы кошко та быгыто арѣс?  
...Бишо соос акшан съорысь уе...  
Сьод куакаос лобо, сьод куакаос.*

[Захаров, 2001: 197]

Черные вороны летят,  
Черные вороны...  
Они исчезают в сумеречной темноте.  
Разве их крылья не увлажняют дождевые капли?  
Куда они летят и что ищут?

А люди убегают под крыши,  
Едят пирог, быстренько оглядывают свой грим.  
Кто-то проходит под зонтом,  
Кто-то прячет свое лицо.

Или стесняются, или гордятся —  
Не разговаривают они друг с другом.  
Наверное, поэтому, поэтому стучатся  
В крыши и стены дожди?

Куда же, быть может, в котелок супа,  
Куда уходят полнокровные годы?  
Исчезают в сумеречной темноте они.  
Черные вороны летят, черные вороны...

В приведенном стихотворении дождь, как нам представляется, расширяет границы видимого мира. Дождь становится неким сверх-зрением, которому открыты не только внешние знаки, но и внутренняя природа явлений и людей. Следует обратить внимание и на художественную соотнесенность образа черных воронов с предрешенностью человеческой судьбы.

В раннем стихотворении П. Захарова «Шузи» («Глупый») дождь — символ томительного ожидания: молодой человек ждет девушку, но она все не идет. Ли-

рический герой, выступающий от первого лица, проецирует свою энергетику надежды и веры в ее приход на образ дождя, который становится лирическим адресатом:

*Эх, зорые,  
Тон зор ай, мусое.  
Мед со коттоз вить пол пызыртымон.  
Дэрем пыртйз ке синйылтй сое,  
Выльысь вуноз шузи йыркурьяськон.*

[Захаров, 2001: 215]

Эх, дождик,  
Давай, лей, дорогой мой.  
Пусть он (дождь) намочит так, чтобы можно было выжать пять раз.  
Если я увижу ее тело сквозь платье,  
Снова забуду глупую обиду.

П. Захаров любит поэтически ассоциировать взгляд женщины с тем или иным природным явлением. В стихотворении «*Питыран гур*» («Мелодия колес») во влюбленном взгляде девушки поэт видит дождь: «*зорыса кадь со учке шорам* – словно дождь, она смотрит на меня» [Захаров, 2001: 236]. Данная поэтическая фраза, по всей видимости, имеет отношение и к устойчивому словосочетанию *синмыз зоре* (букв.: «лучащиеся голубые-голубые глаза»).

Образ снега, один из элементов «водного» образного мира в поэтическом творчестве П. Захарова, отличается частотностью, художественной значимостью. Снег, несмотря на свою, казалось бы, второстепенно-атрибутирующую сущность в тематике художественного целого, оказывается связанным с комплексом важных для лирического «Я» настроений и воспоминаний. Поэтическая характерология данного образа у Захарова представляется нам многосторонней. Образ снега в четвертом стихотворении цикла «*Метаморфозаос*» («Метаморфозы») имеет положительную семантику: *лымы* «снег» употребляется здесь с эпитетом *чебер* – «красивый» и является не только образным воплощением красоты, но и в целом связывается с надеждой лирического «Я» на завтрашний день:

*Буйган понна кошке вань жёуасез,  
Лул, жаг куян кадь, паксаське чукнаозьлы.  
Нош чукнаяз чебер лымы усе...  
Мон нош ик паймисько солы.  
Пислэг тэтча лымы вылын...  
Лулы...*

[Захаров, 2001: 90 – 91]

Чтобы успокоиться, уходит все горящее,  
Душа, как мусорная яма, забита до утра.



А наутро выпадает красивый снег..  
Я снова люблюсь им.  
Синица прыгает на снегу..  
Моя душа...

Лирический герой в стихотворении «Шокчиз ке тол шунит палдурисен» («Если вздохнет зима теплом») уподобляет себя снегу: «*Лымы кадь куаш усё но шунало*» – «Как снег, тихо шурша, упаду и растаю» [Захаров, 2001: 111]. И в данном сравнении проявляется желание «Я» завоевать / заморозить любимого человека, продемонстрировать ему всю полноту, природу своего чувства.

Снег в поэтической концепции П. Захарова предполагает «действие» – обычно «упасть» или «растаять». Так, в стихотворении «Элегия» [Захаров, 2001: 121], построенном на сочитании различных явлений и образов, снег тает возле огня, а снежинка изначально нацелена на падение:

*Озы лымы тылскон вёзын шуна...*  
Так снег тает возле костра  
*Лымы пыры кадь усыны со дась...*  
Словно снежинка, готов он / она упасть

В двух рассмотренных случаях мотив таяния / падения снега сопряжен с темой смерти, исчезновения. В лирическом стихотворении «Мёзмон» («Грусть») образ снега является ключевым в образно-психологическом параллелизме:

*Шуна нырысетй лымы:*  
*Оло мыня, оло бёрдэ...*  
*Сюлэм восьме няськатыны*  
*Мон утчасько тустэ-буйдэ.*

*Пальпотйськод но ышиськод,*  
*Лымы кадь няняське э́созмон.*  
*Лымы люкме пызьртйсько,*  
*Отчы кошке вань вожомон.*

*Лымы, нырысетй лымы,*  
*Чылкыд васькид вал тон инмысь.*  
*Малпанъётэк биниськымы,*  
*Ваньмыз сюлмысь вал со, сюлмысь...*

[Захаров, 2001: 158]

Тает первый снег:  
То ли улыбается, то ли плачет..  
Чтобы успокоить сердечную боль,  
Я ищу твой облик.

Улыбаешься и пропадаешь,  
Как снег липнет грусть.  
Я выжимаю снежный комок,  
Туда уходит вся моя злость.

Снег, первый снег,  
Чистым спустился ты с неба.  
Ни о чем не думая, мы с тобой переплелись,  
Все это было от сердца, от сердца...

Образ снега реализует концепт чистоты. Первый чистый снег отождествляется с первой искренней (чистой) любовью, которая, как снег в приведенном стихотворении, — то смеется, то плачет в далеком прошлом. И она, первая любовь, словно снег, неизбежно тает...

Снег как сквозной образ играет важную художественную роль в стихотворении-посвящении Михаилу Федотову. М. Федотов был не просто другом Захарова, он стал в 90-е годы XX века своеобразным лидером своего литературного поколения: на его творчество ориентировались молодые, его образные и тематические находки продолжают жить в искусстве слова многих современных удмуртских поэтов. В текстах-посвящениях М. Федотову, которых у П. Захарова несколько, автор обращается к неожиданным образам и сравнениям и тем самым, как правило, подчеркивает трагическую ауру лирической ситуации. В тексте «*Эше мынам*» («Мой друг») авторское «Я» призывает лирического адресата полететь в небо за вдохновением, за поэзией. Снег в стихотворении выступает и в качестве эпитета (*лымы пилемъёсын* — «в снежных облаках»), и как образное сравнение:

*Отын — вылын,  
Лымы пилемъёсын  
Шутэтскомы, капчи назыльскыса,  
Кылбуръёсмы соку чылкыт лымы,  
Лымы кадъ васькозы ворекъяса.*

[Захаров, 2001: 189]

Там — наверху,  
В снежных облаках  
Будем отдыхать, сладко потягиваясь,  
Наши стихи тогда, как чистый снег,  
Как снег спустятся сверкая.

Образную соотношенность снега и поэтического вдохновения мы встречаем в стихотворении «Муза», здесь снег сопровождает образ Музы:

*Тон мон азе потїд чильпыраса,  
Мон туж пайми лымы пелляськемлы.  
Лызмыт лымы, пумтэм ворекъяса,  
Сётїськылііз тынад выросэдлы...  
Вань дуннетїй бергась лымы пыры  
Нуны сямен бõрдїд но серекъяд тон...*

[Захаров, 2001: 214]

Передо мной ты явилась, блистая,  
Я восхитился кружением снега.  
Синеватый снег, бесконечно сверкая,  
Вторил твоему движению...  
По всему миру кружащая снежинка,  
Словно ребенок, плакала и смеялась ты...

Рассматривая цепочку образов, художественно самостоятельных, но имеющих общую природу (вода), мы старались привести как можно больше текстов. Во-первых, тексты дают наглядное представление о том, что категория образа в поэзии П. Захарова – чрезвычайно важный творческий материал, ключевой элемент символической парадигматики. Во-вторых, нам было интересно осуществить перевод образно-поэтического мышления Захарова на русский язык, ощутить многогранную сложность этой лингвокультурной задачи. Если его удмуртский язык может вызывать у читателя некоторую настроенность и растерянность, то русскоязычные подстрочники задают более «спокойный» тон восприятия, создают новые контексты, смысловые границы поэтического мировидения П. Захарова. В-третьих, мы следовали традициям удмуртского литературоведения, в котором количественное представление текстовых источников является важным условием исследования. Водные образы в поэтических произведениях П. Захарова имеют различный семиотический статус, и они далеко не всегда характеризуются повышенной зрительностью. Однако совокупность образов в стихотворении, их взаимосвязанное развертывание в пространстве текста создают определенный визуальный эффект. Тексты с водными образами в творчестве Захарова, как правило, таят в себе немалую долю автобиографизма: за многими из образов стоит панорама авторской видимости, скрытая от читателя. Важно заметить, что стихотворения Захарова вызывают у воспринимающего субъекта зрительные переживания – об этом свидетельствует эксперимент, проведенный в 2009 году на факультете удмуртской филологии УдГУ. В эссе, посвященных творческому методу поэта и написанных студентами разных курсов, среди отличительных черт, характерологических доминант поэзии П. Захарова на первое место была поставлена изобразительная яркость стихотворных текстов, ориентирующая читателей на «зрительное вживание» в пространственно-временную реальность произведения. Между тем, студенты выявили еще одну поэтическую особенность Захарова – акустичность, сонорность. Образ и звук в картине

мира удмуртской литературы имеют определенный параллелизм, они, должно быть, связаны с мифологическим состоянием языка.

Петр Захаров – не просто носитель удмуртской языковой культуры, удмуртского образного тезауруса. Он в своем творчестве (осознанно-спонтанно) проявляет реликтовые уровни этнической картины мира. Образ в поэзии Захарова становится своеобразным паролем, разгадав который возможно получить представление о глубине его поэтического искусства, синтезирующего сложнейшие фольклорно-мифологические символы и различные литературные формы, традиции.

## Мотив дыма / тумана в поэтическом диалоге П. Захарова и В. Шибанова

П.М. Захаров, как уже неоднократно подчеркивалось, один из основных создателей этнофутуристического направления современной удмуртской литературы. Его поэтическое слово воплотило в себе многомерную сопряженность этноса и футурума. При этом этнофутуристический мир — амбивалентное понятие: это мировоззренческая установка группы художников и это — топос. Реальность со своей художественной топонимикой и «топографикой». Границы этнофутуристического мира, учитывая первую дефиницию, очерчены конкретным временем и именами. Границы этнофутуристического мира поэтической индивидуальности вряд ли существуют. Но существуют его зримые грани, образы.

К числу наиболее интересных и культурологически знаковых конфигураций образной визуальности в поэтическом языке удмуртского этнофутуризма относится мотив дыма — тумана (*Чын-бус*). Будучи одним из примечательных символов современной удмуртской поэзии, этот мотив отчасти отражает общую стратегию литературного письма рубежа эпох: художественное предпочтение ирреальности, призрачности, зыблемости, туманности. Он относится к ряду мотивов, интегрирующих вербальное и визуальное начала этнофутуризма. Образные константы *бус* («туман») и *Чын* («дым») располагаются одновременно в нескольких пространственных зонах культуры: в «тексте» реальности, являя собой физические объекты мира природы или искусственной среды, в зоне художественной визуализации — как изобразительные знаки художественной системы, участвующие в семиозисе эпохи, как элементы вербального текста, имеющие свою этимологию и включенные в идиоматику языка<sup>13</sup>.

В условиях тотальной открытости миров, знаковых систем современной культуры удмуртская этнофутуристическая словесность имеет две основные парадигмы развития: мифологичность, архетипичность, этничность переплетаются с авангардистскими, символистскими синкретами, ярко выражена архаическая синтетичность вербального и визуального кодов, усложняющаяся интеллектуальной цитацией. Опыты западноевропейской и русской философской мысли, живописи, творческие искания поэтов Серебряного века вписываются в художественные практики, индивидуальные стили П. Захарова, В. Шибанова, Л. Ореховой, С. Матвеева, В. Ар-Серги, Р. Миннекузина, Муш Нади, З. Рябининой, Л. Мардановой и др., иногда с большей, но чаще с меньшей очевидно-

---

<sup>13</sup> Характерной тенденцией последних лет является обращение к исследованию мотива в системе художественной литературы нового времени в составе конкретных литературных произведений. Такая постановка вопроса в общем плане отвечает основному направлению исторической поэтики, обозначенному А.Н. Веселовским в рамках задачи определения «роли и границы предания в процессе личного творчества» [Веселовский, 1940: 493]. Именно мотив как носитель устойчивых значений и образов художественной традиции обеспечивает связь «предания» (историко-культурного опыта) и сферы «личного творчества», индивидуального креативного сознания.

стью «высвечиваются» во внутритекстовых образных структурах и внешнетекстовых графических конструкциях. В этом отношении мотив «дыма—тумана» в аспекте семиотического развития представляется уникальным символическим метатекстом, репрезентирующим тексты культурных и индивидуальных памяти и зрения<sup>14</sup>.

Рассматривая мотив «дыма-тумана» как концепт многомерной культурной эмпирики, мы обращаем особое внимание на его локальную – удмуртскую – версию. Сложносплетенная семантика мотива наиболее оригинально и органично воспринята творческими дискурсами П. Захарова и В. Шибанова. Более того, речь может идти о поэтическом диалоге – то явном, то трудноуловимом. Оба поэта, следуя подсознательным и осозанным манифестациям этнофутуристического течения, имеют много общего в способах лирического самовыражения и – самое важное – в своей мифопоэтической оценке образов современности. Что, разумеется, не исключает разнообразие поэтических взглядов. Дым / туман могут выступать в текстах П. Захарова и В. Шибанова в близких конфигурациях контекста. Область пересечения значений при этом позволяет судить не только о сходствах и различиях Захарова и Шибанова, но и проясняет основы картины мира удмуртского этнофутуризма. Однако в поэтике первого автора ощутимо преобладает «туман», в поэтике второго – «дым».

По справедливому замечанию Ренаты Лакманн [Lachmann, 2004: 399], городской ландшафт в мировой литературе часто описывается через дистанцию, как взгляд издалека. Урбанистический экфразис представляет город в совокупности его космических и хаотических составляющих, открывая «тело» города взору наблюдателей. В поэзии удмуртского этнофутуризма такая художественная традиция не действительна. Городское пространство здесь визуализуется не в своей целостной широте, архитектурном величии, а дробится на образы, «раскладывается» на мотивы. Так, для В. Шибанова образ дыма – деталь фронтального городского пейзажа, факт реального и ирреального урбанистического хронотопа, эмпирического и мистического мира. Поэт склонен психологизи-

---

<sup>14</sup> К слову, данный мотив в глоссарии русского символизма относится к знакам особенной «эстетической интонации». Туман в творчестве Ф. Сологуба выступает «символом преграды между макрокосмом и микрокосмом ... туман уравнивает социальные объекты с природными, город – с морем, с лесом, тем самым позволяет персонажу адаптироваться, преодолеть зависимость от социума...» [Губайдуллина, 2004: 357, 354]. Дым Ф. Сологуба, коррелируя с семантически близкими символистскими мотивами «пепла» А. Белого, «пыли» З. Гиппиус, абсолютизирует кратковременность земного существования, становится метафорой исчезающей, растворяющейся в бытии и быте человеческой жизни. Метафизический потенциал как дыма, так и тумана делает этот мотив уникальным средством художественного изображения, выводит национальный вариант на арену культурологических совпадений, вновь актуализирует фольклорно-мифологическое пространство удмуртов, в широком смысле подчеркивает визуально-вербальную синкретичность поэтического искусства. В ряде этнофутуристических текстов проявляются разность культурного и индивидуального «объемов» семантики образа и двухмирье мотива: диахрония культуры размывается в синхронии автобиографической чувствительности.

ровать образ, истолковывая его смыслы как непременно отрицательные и привязанные к панораме повседневности. В стихотворении В. Шибанова «*Уртъёс*» («Злые духи») фигурирует дым ижевских заводов:

*Трубаосысь пожесь ёынъёс ёутско.  
Озы суто чылкыт осконъёсты,  
Быро дулъёс.*

[Шибанов, 2003: 39]

Из труб поднимаются грязные столбы дыма.  
Они выжигают людские надежды,  
Гибнут души.

Лирический субъект, возвращаясь в город, сталкивается с его иномиром (антимиром?), погруженным в «мистериальные» дым и туман, оттенки которых резонируют с полумраком сумерек, с предсонным настроением, мистифицируют жизнь города. В итоге, путем интенсивного переживания «настоящего», постигается весь трагизм бытия креативного субъекта, живущего и творящего в городской среде, в «дыме» несбывшихся надежд и терпения. Дым в поэзии В. Шибанова — образ скоротечности времени: жизнь человека «растворяется» в бессмысленности городской суеты:

*Акшанысен, вазь кучыран выллем,  
Учко инме пуръись завод ёынэз —  
Улонэлэн ортчиз — та ёсыныез.*

[Шибанов, 2003: 27]

Словно птица сумерек — сова —  
Я буду смотреть в дым заводской,  
Понимая: половина жизни прошла.

Негативная мифология города расценивается субъектом как радикальный проект Иного / Чужого, стремящегося регламентировать жизнь. В этом случае «дым / туман» обречен быть уже не маской, а лицом времени. Повседневность нормального человека в принципе не может всегда оставаться серой, ее, кажется, образуют метафорические оппозиции белых / черных / разноцветных дней и ночей (недель / месяцев / лет...). В мифопоэтике В. Шибанова, напротив, акценты такой архетипической действительности, жизненной аксиомы смещены. Его поэтическая реальность неизменно представляется пеленой тумана, «каналами» дыма, серым куполом безысходности.

Лейтмотив предрешенности судьбы (земной жизни), очень характерный для удмуртской модели мира в целом и для миротекста Шибанова в частности, в нижеприведенном стихотворении сочетается с неомифологическим обыгрыванием ключевых в удмуртском мировоззренческом универсуме символов-персо-

нажей Алангасара / Зэрпала. Этот новый этнофутуристический гибрид сохраняет гигантские размеры своего прототипа, наделяется абсолютной властью, не утрачивает антропоморфные черты и визуально определяется как Туман / Тень:

*Мар-о луиз?*

*Ўукнайсен ик ваньмыз йырчукин:*

*Жингыртыны дыртійсько вал,*

*Кин ке но автоматэз*

*Куаж-куажгатэм.*

*Ныр азьтійм ик троллейбус*

*Гылзиз,*

*Зын поттыса.*

*Мукетсэ возьмано кызь минут.*

*Мар бен, витём. Ырдасько.*

*Но шуак берытски:*

*Мон вадескын ик —*

*Куамын этажсьем эсуждала*

*Бус-адями.*

*«Тіни малы Ваньмыз йырчукин*

*Тон мөзмемед», — вазьылі мон солы.*

*Нош Вужер:*

*«Мон утисед-вордїсעד тынад; юри лыктїи*

*Сїятыны зьрдатэм шузидэ».*

[Шибанов, 2003: 29]

Что же случилось?

С самого утра все вверх дном:

Спешил я позвонить,

Но кто-то автомат

Сломал. Из-под носа троллейбус

Смылся,

Оставляя дурной запах.

Другой ждать — двадцать минут.

Ну что же, буду ждать. Выхожу из себя.

Вдруг обернулся:

Напротив меня —

Ростом

С тридцатипятиэтажный дом —

Туман-человек.

«Вот почему все вверх дном —

Ты соскучился», — я обратился к нему.

А Тень:

«Я твой хранитель-родитель; назло пришел

Остудить твой гнев-глупость».



В. Шибанов, как и другие поэты-этнофутуристы и в особенности П. Захаров, затрагивает в своем творчестве экологическую проблематику: дым обретает черты природного бедствия, почти катастрофы. Дым вездесуще-уничтожающий, уже захвативший небо города, расстилается над небом удмуртских полей, лугов, лесов:

*Бусыоос вадескын  
Возь выльёс вадескын  
Жутійське но напче  
Жокатись завод чын.*

[Шибанов, 2003: 27]

Над полями, над лугами  
Поднимается густой,  
Едкий, удушливый  
Заводской дым.

В миротексте В. Шибанова полнота охвата жизни, как некоей эзотерической целостности, осуществляется в ходе «погружения» лирического субъекта в глубину сиюминутных «сенсорных стихий». Туман — это иллюзия настоящего, разъединяющая человека и мир: субъект «выпадает» из реальности, мистические мысли окутывают сознание, случаются «приступы» забвения, полусны. В иррациональной стихии дыма / тумана утрачивается прагматика повседневного поведения:

*Пыри сэрегам; тōды — бус куара  
Шуак дугдытїз: эн ёсуат тылэз...  
Сїльсьōрыным шōдсько: лушкем Ки  
Кутэ пōзьёсме, ваземме возьма.*

[Шибанов, 2003: 34]

Забрался в свой угол. Белый туман-голос  
Вдруг остановил: не включай свет...  
Всем телом чувствую: чья-то рука  
Берет мои перчатки, ждет ответа.

Туман может символизировать и «ускользающую» прелюдию откровения, сакрализировывать обыденность жизни:

*Соин ик асьмеос зыгырскылім.  
Куишь минутлы кужмысь но вань сюлмысь  
Тыршм но возьыны огья дырмес,  
Но бус потїз, шилььртїзы куарёс,  
Тон чукналань ышид, но мон — уйлань.*

[Шибанов, 2003: 32]

Мы обнимались только три минуты,  
Стараясь задержать время  
Нашего единения.  
Расстелился туман, зашелестели листья:  
Я растворился в ночи, ты – в заре.

Дым / туман часто ассоциируются с детскими воспоминаниями, с фоном родной природы, с вариациями на тему «локальный пейзаж памяти». В этом случае урбанистическое мировидение лирического субъекта, обычно «расколотое» двойственной явью времени и пространства, представляется гармонично упорядоченным миротекстом прошлого:

*Гурт акшанэ вые. Инвис вужер  
Мурьё чынъёс кузя  
Тубе вылланы но чын пушкы ыше.  
Эстэм мунчо пöся.*

[Шибанов, 2003: 37]

Деревня утопает в сумерках.  
Тень горизонта с печным дымом поднимается вверх,  
Растворяется в нем.  
Топится баня.

Дым / туман у П.Захарова, в отличие от художественной реализации мотива в поэзии В. Шибанова, в количественном и качественном измерениях, – не столь явный код семиотического пространства города (Ижевска). Мотив обычно не является первичным образно-изобразительным компонентом в конструировании городской символической системы, пребывает на визуальной периферии текста:

*Нош вань уга шалтырмаез  
Липет ылын улійсь муртлэн,  
Со нош ик кымалске уе –  
Бус пöлазы ульчаослэн.*

[Захаров, 2001: 74]

Но ведь есть пропеллер  
У живущего на крыше человека,  
Он снова падает в ночь –  
В туман улиц.

Впрочем, есть и исключения... Одно из многочисленных стихотворений П. Захарова, посвященных ижевскому ландшафту, правомерно назвать текстом значительного «совпадения» его авторского взгляда на изобразительную ме-

тафизику города с творческим зрением В. Шибанова, тотально обращающим пространство и время Ижевска в дым и туман. Однако событийный ряд в произведении Захарова более насыщен:

*завод труба кеся вал омырез  
нош чын – чуже –  
целлофанэн жагзем ульчаосты  
троллейбусъёс вылтй вамышьяса  
потй радысь чышкем писпу-куакъёс вылэ  
(луэ вал лобыны но лул шуиз:  
пыдлы но сётоно мар ке но чурйтсэ)  
трамвай езьёс вылтй вамышьякум  
адзи удмурт бомжез но кышнозэ  
мон югдытй солы ыштэм зенеликсэ  
со тау шуиз кынмись кочышпылы  
сётйз солы няньзэ соин кема лыктй мон тон доры  
тодьы халатэн сузэре.*

[Захаров, 2008: 41]

заводская труба рвала воздуха дым – подметал –  
улицы замусоренные целлофаном  
шагая по троллейбусам  
вышел  
на подстриженные деревья и кустарники  
(можно было полететь но душа сказала:  
и ногам надо дать что-то твердое)  
когда шагал по трамвайным проводам  
увидел удмуртского бомжа с женой  
я осветил ему пропавшую в темноте бутылку  
он за это поблагодарил мерзнувшего котенка  
отломил ему хлеба  
поэтому я долго к тебе шел  
сестренка в белом халате.

Приведенный текст датирован (сентябрь, 1993 ар – год) и практически совпадает по времени написания (1991-1994) с урбанистическими стихотворениями Виктора Шибанова, составившими книгу «*Ос*» (2003) и рассмотренными нами выше. Глубокий экономический кризис, разочарованность в реалиях набирающей обороты постсоветской жизни, девальвация прежней социокультурной эффективности литературского самовыражения обострили и без того непростое отношение удмурта к городом.

«Урбанистический» дым в поэтике П. Захарова актуализируется и как образ тайного знания, образ чужой культуры. Так, в стихотворении «*Лондон*» (2008), интертекстуальное основание которого – английские сюжеты в творче-

стве А. Битова и лекции У. Одена о Шекспире, «туман о чем-то говорит», и это «что-то» является имплицитным, потаенным:

*Англичанъёс  
пабъёс солань талань  
культура турок кадь  
аслаз дйськутэныз  
быдэс ульча вылын  
французженка мыня шумпотыса  
солэн мёляосаз  
Иисус но рай  
зор кутонъёс тэтчо  
йылсаскъыса  
инме кошке зор шапыртон  
мон мае ке валай  
но со уг валэкты  
малы кулэ вал Шекспирлы  
кагаз перчаткаос но бус вера  
мае ке но вера.*

[Захаров, 2008: 49]

Англичане  
пабы туда- сюда  
культура как турок  
своей одеждой  
на всю улицу  
французженка улыбается, радуясь  
на ее груди  
Иисус и рай  
зонты прыгают  
заострившись  
в небо уходит шум дождя  
я кое-что понял  
но это не объясняет  
зачем нужны были Шекспиру  
бумажные перчатки и туман говорит  
что-то говорит.

Если читать семантические тексты мотива как поэтический диалог и шире – как утверждение некоторых символических интенций – все же создается эффект некоторой феноменологической разности понимания и освоения писателями двух рассматриваемых образов.

Так, «дым» В. Шибанова демонизирует онтологию, за редким исключением редуцирует творческую весомость радости, предполагает наличие измерений бытия, недоступных обычному человеческому сознанию и сенсорному воспри-

ятию. «Дым» — знак все более довлеющего присутствия индустрии в экосфере и этносфере Земли. Его «туман» закрывает локальное пространство, окружающее героя, кардинально меняет стратегию мироощущения субъекта. Символическая глубина дыма — тумана в лирическом высказывании Шибанова, вероятно, имеет выход в культурные значимости русской литературы, преимущественно символистские и постсимволистские.

Слово удмуртского поэта не этнично, но футурично. Только «футурум» — будущее — начинается с поэтики Хаоса, хронологической неопределенности, разорванности, когда «туман» лишает реальность ее темпорального значения.

П.Захаров, напротив, «вписывает» мотив в контекст собственной мифопоэтической (неомифологизированной) речи. Для П.З ахарова прошлое удмуртского этноса, явленное в конкретных культурных фактах (ритуалах, языке, фольклорно-мифологической образной системе) — один из основных материалов словотворчества, первый импульс к развертыванию собственной художественной архитектоники:

*Куатетій ползэ шуккиз уйшор.  
Югдытійз вань вӧлдэтэз льль бус.  
Мумыняк усиз пӧсь мумыкор,  
Гылъыны кутскиз йырысь картуз...  
Тылпуэн гомзэм бусьёс пырті  
«Там — таля» гурзэс соос мыто.*

[Захаров, 2001: 41]

Шестой раз пробила полночь.  
Осветил потолок розовый туман.  
Вдруг упала горячая матрица,  
Начал соскальзывать с головы картуз...  
Сквозь вспыхнувшие пожаром туманы  
«Там — таля» они (шуралиос — авт.) поют.

*Льль бус* («розовый туман») в приведенном фрагменте стихотворения сигнализирует о смещении реального и выдвигании ирреального континуумов. Открывается дверь в другой мир, начинается жутковатая игра мифических существ, случается полуночный мистический карнавал («*Кымалско инме вӧлдэт пультс. / Со пультс вылын эктын кутско / Крезьёсын шудісь шуралиос.*» — «Опрокидываются в небо потолочные доски. / На этих досках начинают плясать играющие на крезях шурали»). Мотив оказывается в ареале неомифологической поэтизации: словообразы мумыкор — «матица», крезь — «аналог гуслей», шурали (опосредованный из татарской культуры мифический персонаж) — репрезентируют «удмуртские смыслы». Оговоримся, однако, что эти смыслы лишь в некоторой степени сохраняют реальную этнокультурную направленность. Они, безусловно, подвергаются значительному художественному преобразованию и интересны как «этнофутуристическое колебание» между традиционной культурой и культурой вымысла, как этническая декорация.

Туман (*бус*), может фигурировать в поэзии Захарова вне явного удмуртского мифологического контекста и иметь мистическую коннотацию, быть образом глобальных перемен: «*Ваньмыз чыжа та улынын – / Астральной бус гинэ вольске*» [Захаров, 2001: 77] – «Все краснеет (сгорает) в этой жизни – Астральный туман только стелится».

В мистике тумана свечи становятся людьми (см.: стихотворение «*Эль*» [Захаров, 2001: 213]), его эфемерность – эфемерность свободы (*эрик бус* – «туман свободы»).

Апогеем художественного развертывания мотива является поэтическое со-творение «другого» мира (*мукет дунне*). В поэзии П. Захарова он противопоставляется миру реальному. В центре и первого, и второго находится «Я» лирического субъекта, наблюдающее и вербализующее свои знания и впечатления. Собственно, если рассматривать это явление в свете онтогенетического процесса освоения жизни, с точки зрения психологических реакций, можно предположить, что разделение, размежевание миров возникает с первых попыток номинации детского сознания, когда собственные мироощущения соединяются с «чужими» словами. Происходит процесс семантизации или (по Н. Фатеевой) переконцептуализации мира, в рамках которого осуществляется интимное переименование всех явлений, качеств и предметов действительности. Но обязательным условием и непременным актом этой семантизации сознания представляется его обращенность в сторону другого / чужого субъекта / континуума, зрительная (одна из наиболее естественных, ментальных) фиксация отличности от характеристик реального мира. Литературную концепцию «другого мира» у П. Захарова следует рассматривать *sub specie* постмодернистской философии, оказавшей существенное влияние на становление этнофутуризма. Философское понятие «другого», являющее собой персонально-субъективную артикуляцию феномена, ранее обозначенного классической традицией как «свое иное» (Г.Ф.Г. Гегель), обретает статус основополагающего в рамках философии эпохи постмодерна. Постоянное присутствие «другого» (в том числе «другого» мира) в удмуртских фольклорно-мифологических представлениях также активизирует художественную чувствительность Захарова к данному концепту.

Каждая деталь захаровского «другого» мира (т.е. по сути, радикально мифологизированного пространства) приобретает свою собственную композиционную функцию. «Другой» мир – многогранный термин, содержание которого подвижно. Он может быть определен как психическое / социокультурное несогласие с миродвижением современности, как одно из проявлений авторской иррациональности и т.д. Стихотворение «*Мукет дунньесь суредьёс*» («Картины из другого мира») [Захаров, 2001: 179-182], состоящее из трех взаимосвязанных текстов, являет собой визуально представленный вариант «другого» мира. Изначально его пространственные координаты неопределенны: «*Ай вань на ай суредантэм бусьёс*» – «Есть еще не нарисованные туманы».

«*Суредантэм бусьёс*» – словосочетание, относящееся к концептосфере творения, лиризации сознания и предполагающее неминуемость художественного акта визуализации еще невидимого («туманного») и поэтому беспредельно-

го инобытия. Субъект, уподобляясь художнику, начинает зримо воображать, зрительно репрезентировать свой «другой» мир, который «сводится» к чистому листу бумаги, к приглашению нанести рисунок. Образ тумана, задающий лирическое повествование первого текста, в процессе прозрения субъекта, обретающего иные точки зрения и принимающего иные точки видимости, остается константой непреодолимости тайны «другого» мира. Кажется, что сам автор, «за мороженный» сюжетами и пейзажами им же самим создаваемого космоса, просто не успевает семантизировать, «расписать» своими смыслами «текст» образа. В третьей части туман сменяется красным дымом (*горд чын*). Императив отрицательного восприятия рельефности и чуждой сознанию субъекта реальности иномира подчеркивает максимальную авторскую обращенность, апелляцию к внешнему. Красный дым – один из целого ряда образующих инобытие сегментов – все же не имеет подобно «нарисованному туману» достаточной «метафизической свободы», творческой вариативности.

Мотив дыма / тумана в мифотворческом дискурсе П. Захарова семантически очерчивает серию эмоциональных реакций, образно воплощает стратегии отрицательного переживания:

*Мон уг кесяськиськы, ёжосакьско гинэ.  
Эктйсьско тылуэз сюрем вал сямен.  
Бездйсьско акшанысь льоль нунал выллем.  
Мон уг кесяськиськы, чынасьско, оло, –  
Сюлэмме одйгез но уг валало.*

[Захаров, 2001: 207]

Я не кричу, я только задыхаюсь.  
Пляшу словно в огонь попавший конь.  
Я не кричу, я сегодня таю,  
Гасну как розовый день в сумерках.  
Я не кричу, я, наверное, становлюсь дымом, –  
Никто не понимает мое сердце.

*Адзълйй вал, сингёсьд тынад  
Ас пушкад чёмгес бусаськыло.  
Шёдйсьско, со ваньмыз мон понна.  
Мон понна соос сюлмаськыло.*

[Захаров, 2001: 99]

Я видел, твои глаза  
Часто «затуманиваются».  
Чувствую, это все ради меня,  
Обо мне они беспокоятся.

В рассматриваемых примерах прочитываются минорное настроение, кризис взаимоотношений «Я»-субъекта и «Ты»-субъекта с миром и «другими». В первом случае это тление изнутри, страшно-медленный внутренний распад, самоотравление. Во втором – меланхолическое молчание, беспокойство и забота любимого.

П. Захаров в своих лирических текстах актуализирует лексико-семантическое богатство удмуртского языка. Поэт, прибегая к малоупотребительным, но художественно «эффективным» словам, формулирует их дополнительные смыслы. В панораму таких слов входит «зрительное» сказуемое *бусаськыны* («туманиться», «превращаться в туман»). Данный образный предикат передает не только значение печали, беспокойства, но и чувство страха, боязнь исчезновения, растворения в бытии: «*Юг осконэ, шумпотонэ, / Эн шуна вал, эн бусаськы*» [Захаров, 2001: 158] — «Светлая надежда, радость моя, / Не тай, не становись туманом».

Туман в поэтике П.Захарова может иметь и цветовую номинированность:

*Толзэ азьысь вырйылёсын  
Югдйсь бусьёс бугырьяско.  
Тодьы, съод-лыз кульчоосын  
Пилемъёс вылэ соос васько.*

[Захаров, 2001: 157]

На холмах перед луной  
Светящиеся клубятся туманы  
Белыми, черно-синими кольцами  
Спускаются они на облака.

Колористические «предисловия» образа свидетельствуют об особенном фокусе зрения автора / субъекта. Дело, разумеется, не в «физиологической зоркости», позволяющей различать цвета отдаленных предметов. Речь идет об уникальном способе абстракции, степени отрешенности, характеризующих лирического героя П. Захарова, организацию хронотопа, и в целом — авторское сознание.

Цветовая визуализация образов-концептов при помощи эпитетов в ряде стихотворений Захарова — качественный показатель «индивидуального зрения», индивидуальной памяти. Колористическое наполнение «тумана» может быть ретроспективно. Оно связано с «текстами» жизни, т.е. имеет личностный вектор, яркое эмотивное содержание. За топографическими образами, по слову самого поэта, скрывается «география» его детства, юности:

*Вёлдйськыз ке шуре Тодьы Бус,  
Льль Шунды ке ышиз Акшанэ —  
Кулектэ ни тодьы — тодьы бус,  
Дыректэ дырекъясь чиданэ...  
Эх, кыче бусасько та уйвёс!  
Мед адзоз ни, адзоз ке Инмар...  
Мед луоз ни, луоз ке котьмар...  
Ми гинэ шат таچه дыдыкёс?*

[Захаров, 2001: 45]



Если расстелится Белый Туман у Реки,  
Если Розовое Солнце пропадет в Сумерках –  
Вздригнет уже белый-белый туман,  
Вздригнет вздрагивающее терпение.

*Чагыр бус лӧсъясъкыса пуксе,  
Вьль кырзан ваське жингыртыса,  
Мон султӗй вьль сюресэ азе,  
Вьль сямен кошко чильпыраса.*

[Захаров, 2001: 48]

Голубой туман расстилась садится,  
Новая песня спускается звеня,  
Я встал перед моей новой дорогой,  
По-новому уйду сверкая.

Два достаточно разных по своей тематике стихотворения условно объединены визуальными и эмоциональными ресурсами персональной экзистенции, энергией «взгляда» памяти. *Тӧдды бус* – «белый туман» (см.: аналогичный образ в поэзии В. Шибанова), предикат «*бусасько*» («туманятся») в стихотворении «*Уй-сыос*» знаменуются как символы экстатического напряжения: субъект пребывает в нетерпеливом ожидании, когда таинство встречи с каждой минутой все более сакрализуется и возводится в статус трансцендентного сигнала жизни, природа вновь проявляет свое соперничество. «Голубой туман» – «*чагыр бус*» (стих. «*Пушласянь*») – рассматривается нами как символ внутреннего обновления, как образный сигнал об обретении субъектом высшей истины. В первом примере качество протекстности значительно выше, чем во втором: его обеспечивает категория автобиографической эксплицитности стихотворного сюжета.

Образ дыма в несколько большем формате, чем образ тумана иллюстрирует реалии ушедшего времени. *Ҫын* («дым») П. Захарова, составляющий витраж частного прошлого, типологически соответствует одной из семантических сущностей этого же образа в поэтическом языке В. Шибанова.

«Дым» в текстах их индивидуальной памяти, прежде всего – дым печной трубы, дым очага и родины, дым ностальгии:

*Вужмем пульӧс, вужмем корӧс...  
Мурӧе мырдэм гинэ ҫына.  
Вӧлдӧт пульӧс вистӗй, луоз,  
Кепыраса учке ҫукна...  
Эх, анае, корка гинэ шат  
Вьль корӧссын инмез ӗсутӧ?  
Соин-а тон монэ вешад,  
Соин-а тон вордӗд пидӧ?*

[Захаров, 2001: 153]

Постаревшие доски, постаревшие бревна...  
Печная труба еле дымится.  
Сквозь потолочные доски, наверное,  
Стесняясь, смотрит утро.  
Эх, матушка, разве только дом  
Новыми бревнами поднимает небо?  
Разве поэтому ты меня убаюкивала,  
Разве поэтому родила своего сына?.

«Дым» П. Захарова – важный образный элемент гендерного утверждения своей индивидуальности: «*Мон но Воргорон кадь сялзисько / БИмысьтым курыт тамак чынме*» [Захаров, 2001: 88] – «Как мужчина я выплевываю / Из рта горький табачный дым».

Если в отношении мужчины сигаретный дым всего лишь пристрастие, невинное удовольствие, формула запечатления мужественности, то для женщины – это приговор неприятия, качественно негативная характеристика. Так, в стихотворении «*Быръён*» («Выбор») описывая встречу с музой (удм. «крезьныл»), поэт при помощи сигаретного дыма и ряда других «внешних» и «внутренних» отличий вульгаризирует ее «возвышенные интенции»:

*Вакчи юбкаеныз...  
Сапожкиен но чильтэро калготкиен  
Лыктійз но ушьяны тонэ кутскиз  
Эрикчиез крезьныл:  
Бордад со йётскыліз жужыт гадъёсыныз...  
Валес куараосын пеляд шоказ.  
Ментол сигаретлэн ческыт чынэз пыртій  
Яркыт помадаё ымдуреныз,  
Тыныд сйзем шампан ыбылэтъёс бёрсьы,  
Тыныд со трос ненег кылсузетъёс куяз...*  
[Захаров, 2001: 233]

В короткой юбке...  
В сапожках и в колготках в сеточку  
Пришла и начала тебя хвалить  
Обманчивая муза:  
Дотрагивалась до тебя высоким бюстом...  
Дышала тебе в ухо постельными голосами.  
Сквозь вкусный дым ментоловых сигарет  
Ярко окрашенными губами,  
После посвященных тебе выстрелов шампанского,  
Тебе она много нежных стихов бросала...

«Дым», как мы уже замечали, может эпизодически возвращать субъекту его прожитую жизнь. Это образный показатель течения реальной жизни и качества

ее личного проживания (прожигания?). В «тексте» образа аккумулируется множество событий, обычно случайных, но в итоге творчески преобразующихся в релевантные знаки творческого идиостиля. Примечательно прочитать в свете единства культурного и индивидуального, мифопоэтического и биографического раннее стихотворение П.Захарова «*Выж лэсьтон*» («Строительство моста»), посвященное перестроичному синдрому, сопряженными с ним сложному распространению социокультурной свободы, ритуалу постепенного освобождения «Я». Образно-изобразительным детерминативом переходности является гипотетическое возведение моста, предполагающего многочисленные смысловые ссылки как на мифологические коннотации, так и на литературные примеры освещения утопических строек (напр., «Котлован» А. Платонова). Переходность выявляется во внешнем облике изначально неизвестного читателя, с которым лирический субъект-поэт «на ты», и который смотрит на поэта из зеркала. Он обладает плотью Кентавра. «Ты» зеркала становится «Я» поэта, телесно и духовно объединяются человеческое и нечеловеческое, автор и читатель, органы удваиваются. Бьются два сердца, четыре легких втягивают табачный дым – горький дым уходящего времени, ядовитый дым истории:

*Тон тодйськод, кызы жуге кыкез ик сюзэмьд,  
Кызы ныйль тыосыд ик чюш кыско  
Тамак чынэз.*

[Захаров, 2001: 129]

Ты знаешь, как бьются оба твоих сердца,  
Как четыре твоих легких вместе втягивают  
Табачный дым.

В другом стихотворении «*Вось луон*» («Состояние боли»), частично повторяющем образный ряд предыдущего текста «*Выж лэсьтон*», превалирует уже не социально-историческая тематика, а индивидуальная жизненная ситуация, при первом взгляде имплицитующая мифическо-фольклорные смысловые координаты. Кентавр «превращается» в коня (*вал*), в образе которого поэт находит человеческие черты; отображающее своеобразие зеркала передают глаза. В них отражаются картины единого для животных и людей мира природы, боль скорого расставания с ним... Если греческое маргинальное существо Кентавр, выражающее двуединство, два начала, скорее всего заимствовано и творчески опосредовано, то образ коня, регулярно встречающийся в поэзии Захарова, отсылает к удмуртской мифологии и фольклору. Впрочем, и «Кентавр» в захаровской поэтической системе может рассматриваться как художественный факт наложения двух (греческой и удмуртской, античной и этнофутуристической) мифопоэтических моделей, как символический элемент мифологической ностратики. Образ коня в тексте «*Вось луон*» связан с мотивом дороги, пути. Конь стоит перед мостом (*выжвыл азын*). Мост – это образ связи реального и потустороннего миров, пройти по мосту – значит перейти в дру-

гой мир<sup>15</sup>. Мифопоэтический контекст, (национальный и ностратический, трансцендентно-художественный) проявляется в образе дыма, в стихотворении грамматически маркированного деепричастием. Дым — это проходящее время, тянущееся к небу, в вечность, это «кратчайшая связующая нить между Небом, Землей и Человеком» [Владыкин, 2004: 14]. Не случайно удмурты во время жертвоприношения говорили: «*Їынэн пырак Инмар доры мед тубоз*» («Да вознесется это с дымом прямо к Инмару»):

*Ышиз валэ кышкыт висён кадь,  
Ёросьёсыз бушатыса.  
Ышиз берпуметй адён кадь...  
Соргетыса но ёынаса...*

[Захаров, 2001: 204]

Исчез мой конь как страшная болезнь,  
Опустошая пространство.  
Исчез как последняя жизнь (судьба)...  
С храпом и обращаясь в дым...

Чтобы глубже ощутить роль мотива в удмуртском этнофутуризме (Захаров, Шибанов), необходимо вновь обратиться к фольклорным данным, где и дым, и туман имеют устойчивую семантику — они являются образами грусти / печали. При этом дым обычно сопряжен с Небесными Силами, с Божественным Началом:

*Ой, ой, гинэ шуыса  
Лулзылэм лулёсы,  
Ёын сямен ик тубылэ  
Ой иньёсы.  
Ёын сямен ик, тубемзэ  
Мон уг адзиськы:  
Сюлэм вылам кыльылэ  
Ой секытээ.*

[УдмКК, 1936: 265]

Ой, ой, только вздыхая  
Моя душа,  
Словно дым поднимается  
Ой в небеса.  
Ее подобно дыму движение вверх

---

<sup>15</sup> Мост, дорога, конь являются постоянными, ключевыми словами-образами удмуртской картины мира. Так, в завятских рекрутских песнях и в напевах весеннего обряда Акашка смерть и дорога «пересекаются» в «тексте» образа коня, образуют его мифопоэтический контекст: [Нуриева, 1995: 73; Нуриева, 1999: 56].

Я не вижу:  
В моем сердце остается  
Ой тяжесть.

В удмуртской рекрутской песне «*Со луоз пиедлэн синвуэз*» («То будут твоего сына слезы») грусть расставания солдата с домом, «родным пространством» переходит на состояние природы, в ее каждом явлении должно предугадываться скрытое присутствие ушедшего в армию (в неизвестность) человека. Образ тумана сопряжен в тексте с другой удмуртской изобразительной доминантой – образом слез:

*Ву дуре но васькыкуд,  
Шур вылын бус луоз.  
- Та мар бус? – шуыса,  
Эн тышкаськы, мемие.  
Шур вылэ но вӧлдӱськем  
Ой но бусьёс.  
Пиедлэн со лулӱем бусэз  
Луоз, мемие.  
Корказь но липеттӱд  
Шапыр-шапыр ву васькоз.  
- Та мар ву? – шуыса,  
Эн тышкаськы, мемие.  
Корказь но липеттӱд  
Зор ву уз вия,  
Со луоз пиедлэн  
Бӧрдылэм синвуэз.*

[УдмКК, 1938: 90]

Когда ты спустишься к воде,  
Над рекой туман будет.  
- Что это за туман? –  
Не ругайся, матушка.  
Постелившийся на реку  
Ой да туман  
Будет туманом, по которому вздыхал твой сын,  
Матушка.  
По крыше крыльца  
Шапыр-шапыр вода польется.  
- Что это за вода? –  
Не ругайся, матушка.  
По крыше крыльца  
Дождь не пойдет,  
То будут твоего сына  
Выплаканные слезы.

Затронутые выше примеры, разумеется, не исчерпывают тексты П. Захарова и В. Шибанова, где встречаются словообразы «дым» и «туман».

Исследование вариантов художественной реализации мотива убедительно показывает, что он (мотив) в иерархии символики этнофутуризма является магистральным, композиционно востребованным. Сквозь призму мотива раскрываются важнейшие свойства мира и состояния человека: боль, ожидание, отчуждение, любовь, тоска, обреченность, одиночество, мечта, страх, таинственность, «разорванность» в пространстве и времени, «невыносимая легкость бытия» (М. Кундера). Рассматриваемый мотив в образно-изобразительном коде этнофутуристической поэзии воплощает в себе два вида информации — культурную / индивидуальную и синтетизирующую. «Туман» — своеобразная метафора чувств, обогащающих художественную палитру поэта, символизирует поэтическое изменение, порождает «пограничные положения» в бытии субъекта, хронотопические импликации. Туман задает семантическую доминанту пространственно-временного взаимообращения. Именно в такой мистической ипостаси «этнофутуристический туман» П. Захарова и В. Шибанова культурологически интенсифицируется и коррелирует с «текстами» образов многих литературных течений. Снова вспоминается русский символизм, в универсуме которого «туман» исполняет медиативную, разграничивающую миры функцию, но при этом осуществляет взаимопроникновение феноменального и ноуменального миров. Образ тумана в символизме — реалья проницаемости жизни и мира, микрокосма и макрокосма. Семантика «дыма» в поэтических моделях В. Шибанова и П. Захарова складывается на пересечении бытия и быта; «дым» не претендует на статус интимной стихии, связывающей «Я» и «Ты», но, безусловно, является «ситуативным тропом», тропом индивидуальной памяти, часто семиотизируется на горизонтах биографического. Художественная функция «дыма» — в сокрытии «живописного полотна» пространства и в приостановлении, иллюзорной отмене времени. В отличие от «тумана», образ дыма преимущественно наделяется отрицательно-подтекстовыми оттенками, столкновение с «дымом» провоцирует субъекта на инстинктивное отталкивание (случай В. Шибанова). Дым — это привкус горечи и боли, удушливость, потерянности, бесформенность мира и бессмысленность человеческой жизни, дым ассоциируется с разрушением, распадом, ветхостью, пеплом. Мотив «дыма / тумана» у обоих поэтов отмечен неагентивностью — ощущением того, что человеку неподвластна их собственная жизнь, что его способность контролировать жизненные события очень ограничена.

Дым (*дын*) и туман (*бус*), будучи связанными между собой и привязанными к фундаментальным категориям времени и пространства, создают ту матрицу координат, в рамках которых выстраивается художественная реальность удмуртского этнофутуризма. В этой неомифологической традиции мотив «дыма-тумана» попадает в поэтические стихии матрицирования пространственно-временных отношений. При рассмотрении контекстов мотива речь, на наш взгляд, может идти в том числе о спонтанности авторского обращения к многочисленным символическим коннотациям каждого из двух образов, к их неограниченным творческим перспективам, то синтетизирующим, то, напротив, разделяющим в этнофутуризме «свое» и «чужое».

Прошлое всегда должно стоять перед глазами.

(Мишель Уэльбек)

Дни будущего предо мной стоят  
цепочкой радужной свечей зажженных –  
живых, горячих, золотистых свечек.

Дни миновавшие остались позади  
печальной чередой свечей угасших,  
те, что поближе, все еще дымятся,  
остывшие расплывшиеся свечи.

Мне горько сознавать, что их немало,  
мне больно прежний свет их вспоминать.  
Смотрю вперед, на ряд свечей зажженных.

И обернуться страшно, страшно осознать:  
как быстро темная толпа густеет,  
как быстро множится число свечей погасших.

(Константин Кавафис «Свечи»)

## **Зрение и индивидуальная память в литературно-художественном произведении.**

Онтология человеческого мышления неразрывно связана с индивидуальной памятью. Без нее мы не могли бы получить целостное представление о наших интенциях и действиях, без памяти «Я» наша жизнь лишается смысла. Человек помнит, вспоминает, забывает и... продолжает жить. Представление о человеке как о творящем субъекте основывается на его способности, исходящей из внутреннего и внешнего опыта, персонализировать мир и создавать свой миротекст. В индивидуальной памяти пересекаются микроистория и макроистория, здесь ткется персональный миф, выстраивающийся как бы на реальных событиях прошлого и настоящего и часто переходящий, развивающийся в представления о будущем. Индивидуальная память в системе литературы в самом общем смысле — запечатление жизненных событий в «модусах художественности» (В. И. Тюпа), существенный ресурс в порождении художественного текста. Если угодно, индивидуальная память — это значительная форма авторского присутствия в тексте. Лингвистически такое присутствие может быть выражено в универсалиях «Я»-субъекта. Однако оно не ограничивается только представлением этого «Я» в его одиночестве, автономности и / или потенциальной связанности с «другими». Присутствие автора обнаруживается в жанровых и стилистических аспектах словесного искусства, в видении мира в самых разных ракурсах, эмоциональных тонах. Именно категории видения и зрения как одни из наиболее сильных и индивидуализованных форм антропологической сопряженности человека с миром приводят к осознанию онтологического параллелизма между субъектом-автором и субъектом-персонажем. Не случайно, по словам Е. Самоделовой, критический обзор и литературоведческий анализ начинаются с выяснения авторской позиции писателя, пристальное внимание обращается на образы повествователя, лирического героя, воспринимающихся как *alter ego* самого автора [см.: Самоделова, 2006]. Глубинную связанность автора произведения и его субъекта обеспечивает примат памяти. Индивидуальная память в поэзии монтирует лирический автопортрет.

Память индивидуальную в некоторых теоретических традициях принято сочетать с памятью культурной. Разделяя или сопоставляя языки (признаки) памяти, следует, однако, осознавать условность такой экспертизы: тексты культуры и «тексты» человеческой жизни синкретичны; они, наверное, не могут быть радикально противопоставлены друг другу, хотя, несомненно, могут доминировать в той или иной форме. Сравнить и сопоставлять магистральные пути художественной реализации памяти как жизнеобразующей материи — задача увлекательная и предельно «приватная», поскольку каждый исследователь видит ее своим взглядом и по-своему повторяет пройденное... Проблема интерпретации «текстов» индивидуальной памяти литературного произведения, в отличие от исследования специфических черт памяти культурной, не в множественности и семиотической глубинности ее формообразующих элементов, но в чрезвычайно



неровном, часто окрашенном субъективностью отношении к миру творческой индивидуальности, к человеческим качествам писателя. Неоднозначность отношения художника к самому себе и к тому, каким он предстанет перед другим, обостряет исследовательские ощущения. Индивидуальная память автобиографична и при этом не всегда манифестируется как открытый, понимаемый текст конкретного периода жизни героя-субъекта. Индивидуальная память может не основываться на фактологии собственного опыта. Она складывается на перекрестке биографического и социокультурного как своего «Я», так и «Я» другого, плывет по течению вымысла, становится пространством сложного единения факта и фикции, определяется совмещением «лирической» и «вспоминающей» личности. Иными словами, поэтика индивидуальной памяти основывается на творчески трансформированных мировидении писателя жизненных событиях и «исходных документах» (от эстетических феноменов до повседневно-бытовых контекстов). Индивидуальная память обусловлена и социологичностью литературы: «всякое литературное произведение имманентно-социологично; в нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками» [Бахтин, 1994: 9]. Очевидно, что коммуникационная природа художественной словесности предполагает особую систему обусловленности применения знаков, связанную с интериоризацией внетекстовой реальности (принцип отражения действительности в искусстве) [см.: Бабенко, 2004: 12]. Бесспорно одно: индивидуальная память говорит нам о значительной включенности писателя в контекст его времени и пространства.

Среди известных нам изысканий, посвященных художественным реалиям индивидуальной памяти, в филологическом фокусе прочтения выделяются работы D.Thompson, L. Wittegnstein, I. Richards, [Thompson, 1985; Wittegnstein, 1958; Richards, 1976]. В советско-российском литературоведении неким методологическим корреспондентом-ответом данному антропологическому термину, его неэквивалентным заместителем в какой-то степени является **теория житнетворчества**. Теория предусматривает описание прагматики текста — его взаимоотношения с общекультурным и жизненным контекстом, выявляет их событие: «единство собственно поэтического и житнетворческого начал обнаруживается в том, как центральные инварианты и тропы поэта воплощают / порождают его жизненные стратегии» [Жолковский, 2005: 9]. Еще одна «уместная» научная концепция, стимулирующая литературоведческое развитие конструкта «индивидуальная память» — теория автора Б.О. Кормана. Настаивая на невозможности «чистого проявления» фигуры автора в поэзии, Корман предпочитает говорить об авторском сознании, выражающемся как в сюжете, композиции, отборе фактов, выразительных средствах, так и в «субъектных формах» — в определенных личных местоимениях, глагольных формах, в наличии субъективного мироотношения [см.: Корман, 1969: 7-41, Корман, 2006]. И это **авторское сознание** неотделимо (и особенно — в антропологии «малой» литературы) от биографического-фоновой информации, от внутреннего мира автора, дефиниций его жизненных ситуаций. Иными словами, упомянутые концепции развивают представления об «автобиографичности лирического героя» [Зорин,

2003: 45]. По словам известного польского писателя Чеслава Милоша, для русской литературы характерна традиция автобиографической поэзии [Полухина, 2006: 371]. Для удмуртской изящной словесности, как мы ранее замечали, автобиографические основы — не просто характерны, но генетически неизбежны. Принципиальным для нас исследовательским подходом является концепция антропологической поэтики Е.А. Самоделовой [см.: Самоделова, 2006], разработанной на поэтическом материале С. Есенина. Эволюция образа лирического субъекта, как и многие элементы художественного произведения, приводятся к реально-биографическим событиям, соотносятся с «жизнетекстом» великого русского поэта. Естественно, что в основе антропологической поэтики Есенина заложена категория индивидуальной памяти, выявленная исследователем и зафиксированная в другой терминологии.

Одной из своеобразных предпосылок возникновения понятия «индивидуальная память», в том или ином качестве востребованного современными гуманитарными дисциплинами, вероятно, стала философская концепция Анри Бергсона (см.: его работу «Материя и память»). Представитель французского интуитивизма и «философии жизни» сформулировал механизмы работы памяти, которые приводят в соответствие материальное и духовное, внешнее и внутреннее, детское и взрослое, прошлое, настоящее и будущее. Во-первых, это понимание особенной функции памяти как эквивалента жизни. По Бергсону, в жизни действительно нет ничего больше того, что есть в памяти. Во-вторых, это признание «отражательной» способности памяти (если угодно, онтогенетическая установка индивида на зрительное возвращение к текстам его судьбы). При этом «индивидуальное» памяти обнаруживается в движении от материи к духу, от объективного к субъективному. Другой французский философ XX столетия Жиль Делёз, опираясь на работы Бергсона, конструирует собственный вариант «поэтики памяти», в основе которой — особое осознание времени: «прошлое сосуществует с настоящим, как оно было; прошлое сохраняется в себе, как прошлое вообще (нехронологическое); каждый момент время расщепляется на настоящее и прошедшее, проходящее настоящее и сохраняющееся прошлое» [Делёз, 2004: 381-382]. Память в философии Делёза выступает как «обоснование времени». К памяти имеет прямое отношение концепция повторения Делёза. **Повторение** оказывается ключом к пониманию различия, непродуктивно определять повторение посредством «возврата к тому же самому». Повторение, по Делёзу, есть продуцирование различия; продуцирование, дающее различию существование, а позже «выставляющее его напоказ» [см.: НФС, 2007: 119]. Эта философская идея чрезвычайно актуальна для поэтического мира П. Захарова: автору необходимо, в том числе в своем «визуальном повторении», показать качественную разность между прошлым и настоящим, предъявить реципиенту имманентность собственного понимания, творческого осмысления их аксиологической нетождественности.

Выдающийся немецкий феноменолог Эдмунд Гуссерль рассматривает темпоральность памяти как базовый уровень субъективности. Для него важны различия между разными видами прошедшего времени и «неровными» возмож-

ностями отношения к нему, которыми обладает субъект. Эти виды прошлого — недавнее прошлое, находящееся в непосредственной близости к текущему потоку восприятия, и прошлое, которое уже утратилось в забвении, и, следовательно, нуждается в акте «припоминания», чтобы вновь превратиться в настоящее. Первый вид памяти, согласно терминологии Гуссерля, называется ретенцией, второй — воспоминанием. С концептом памяти неразрывно связаны и гуссерлевская «историческая феноменология», и идея «живого настоящего», его частные формулы: «настоящее-уже прошедшее» / «настоящее-только наступающее», теоретически проецирующиеся на жизненный опыт частного «Я».

В методологическом плане структурного психоанализа Ж. Лакана одним из сквозных является вопрос о соотношении реального, воображаемого и символического. Эти понятия он считает важнейшими координатами существования, позволяющими субъекту постоянно синтезировать прошлое и настоящее, думать о будущем, разворачивать дискурс памяти.

Даниэль Бирнбаум, всемирно известный арт-критик, продолжая создавать мыслительную ткань философского отношения к памяти, тезаурусу прошлого заключает: «В нашей сознательной жизни мы постоянно расколоты между несколькими дорожками сознания: мы живем в настоящем восприятия, — которое образуют впечатление, ретенция и протенция (ожидание), — равно как и во вспоминаемом прошлом. Вдобавок к этому другие формы сознания, такие как эмпатия и воображение, могут сделать этот механизм еще более сложным» [Бирнбаум, 2007: 32]. Поскольку тема памяти неразрывно сопряжена с темой времени и пространства и другими «вечными» антропологическими темами, думается, философские основы ее филологической интерпретации многомерны...

Профессор Кембриджского университета Диана Томпсон в своей монографии «Братья Карамазовы и поэтика памяти» [1991 / 2000] выделяет два главенствующих аспекта, проясняющих функцию индивидуальной памяти в текстах культуры. Первый определяется ею как умение сохранять, вносить в мозаику настоящего следы прошлого опыта, как способность человека запоминать. Второй аспект заключается в плоскости разделения онтологических ориентиров памяти и запоминания: память, согласно Д. Томпсон, — «это условие деятельности, тогда как запоминание — это сама умственная и эмоциональная деятельность, происходящая в определенное время и связанная с определенными явлениями, имевшими место в прошлом» [Томпсон, 2000: 28]. Д. Томпсон, ссылаясь на М. М. Бахтина, предлагает понимать литературу как форму репрезентации образов говорящих и помнящих / вспоминающих / забывающих субъектов. Для аналитика первичной значимостью, образующей триаду «память — воспоминание — забывание» становится **запоминание**, определяющееся как творческий акт. Акты / действия запоминания составляют «двойственную ауру событийности»: в литературе запоминающий превращается в помнящего и забывающего; воспоминание, память и субъект сопрягаются в единый модус художественного изображения.

Для литературоведческих интерпретаций важно не только то, что именно помнит лирический субъект, прозаический персонаж и / или рассказчик, но и форма / манера, в которой эти воспоминания излагаются, преподносятся. Д.

Томпсон справедливо замечает, что невозможно рассказать о каком-либо событии, принадлежащему к содержанию индивидуальной памяти, не «выразив одновременно своего отношения к нему» [Томпсон, 2000: 29]. Это отношение, должно быть, в равной степени зависит от этнической, социальной, гендерной детерминированности субъекта. Физиологи и психологи доказали, что человек осознает следы своего присутствия в прошлом главным образом с помощью воспоминания – акта памяти, «переключающего» сознание на комплекс прошедших событий. В этом процессе, вероятно, заключен основной модус **персональности памяти**: если индивид что-то вспоминает, то это нечто, возникающее в его сознании, является и содержанием настоящего, уникальным и принадлежащим только индивиду. Важно понимать, что воспоминание во временной оси настоящего о прошлом постижении отличается от первоначальных – подобных им – психологических реакций. Память, видимо, «предлагает» человеку вторичный, подвергающийся некоторой модификации (усложнению / упрощению) взгляд на модели развития своей / чужой жизни.

Личные воспоминания, как и другие механизмы памяти, во многом предопределяют **герменевтическую функцию** бытия индивида – они одновременно обладают свойством эмоционального и интеллектуального толкования прошлого, выстраивают и реинтерпретируют его смыслы.

Существенным моментом в преодолении научно-гуманитарной «закрытости» понятия «индивидуальная память», на наш взгляд, является **«воображенная реальность» литературы**. Любое художественное произведение можно представить и как плод воображения, и как результат творческой интенсификации зрения памяти. При этом главное различие между воспоминанием и воображением, по мнению Д. Томпсон, состоит в том, что первое – своеобразный знак реально произошедшего или существовавшего – воспринимается в смысле особенной реальности, в качестве фактов или истин и, в связи с этим, указывает на убеждение / знание. Одним словом, «память имеет гораздо более авторитетный гносеологический статус, чем воображение» [Томпсон, 2000: 31]. Вопреки вполне аргументированному высказыванию Д. Томпсон, мы совсем не склонны минимизировать значимость воображения, ибо его сюжеты, представленные в тексте – один из тех образно-сенсуальных уровней, на котором мы начинаем ощущать «голоса» индивидуальной памяти особенно отчетливо.

Индивидуальная память некоторыми западноевропейскими гуманитариями возводилась в ранг несуществующей антропологической категории. Так, применяя к текстам художественной культуры, к «текстам» социокультурного поведения человека принцип контекстуализации, Морис Хальбвакс [Halbwachs, 1980: 172] отрицал возможность существования индивидуальной памяти, которую якобы заменяет социальный контекст. Доминирование «социальной среды», утверждающей факты жизни и «формулы» искусства, по словам Хальбвакса, провоцирует «нормальную человеческую реакцию» – чувства, мысли, а значит, и воспоминания. Не соглашаясь с таким вектором мысли и рассматривая память как сложный динамичный психолого-интеллектуальный феномен, мы солидарны с Д. Томпсон, заключившей, что «память не являет собой лишь

пассивное вместилище воспоминаний других людей, что ее можно рассматривать и как творчески работающий и преобразующий механизм» [Томпсон, 2000: 32]. В этом смысле индивидуальная память — доминанта личной свободы, интенсифицирующая креативные способности и когнитивные процессы человеческого сознания; образы, востребованные памятью, становятся концептами, «ключевыми словами».

Память в целом и индивидуальная память в частности — синтетичны. Посредством индивидуальной памяти объединяются «свое» и «чужое», конкретное и эфемерное, визуальное и эмоциональное и т. д. Память «расположена на входе всех видов текстопорождения» [Фатеева, 2003: 20]. Ее образуют «семиотические кольца» — поля вторичных, «вспомогательных» эпизодической и семантической памяти.

При определении значимости индивидуальной памяти в лирическом тексте весьма актуальным представляется рассматривать ее семиотическое проявление в двух направлениях: как сферу зрительно-сенсуального восприятия (автора / читателя) и как некую систему вербально-визуальной совмещенности, во многом отличную от персональной дискурсивности прозы. Очевидно, что степень автобиографичности прозаического повествования онтологически все же может быть значительно выше — «культурная плотность» поэтического слова предьявляет памяти совсем иной сценарий самораскрытия реального прошлого опыта, который в итоге деформируется, отдаляется от действительности за счет «родовых интересов». Именно «память» зрения, «память» чувства и «родовой язык», дефиниция жанра образуют «внутреннюю речь» субъективности, индивидуальности писателя, качество их протекстности.

Импровизационность индивидуальной памяти основывается на «небывалых комбинациях бывалых впечатлений» [Кругликов, 1987: 26]. Развивая эту мысль, Н. Фатеева говорит о трансформации в поэтическом тексте инвариантной модели «бывалой ситуации» во взаимодополнительные по отношению друг к другу «небывалые» ситуации-варианты [Фатеева, 2003: 21]. Интеграция картин персональной триады прошлого, настоящего и воображаемого будущего в стихотворную реальность неизбежно связана с несколькими стадиями преобразования действительного мира в сфере художественного. Немецкий литературовед В. Изер предлагает различать три стадии внутритекстового оформления персональных времени-памяти: реальную / фиктивную / имажинативную (воображаемую): «Вымысел не выводим из удвояемой действительности — замечает он — на первый план выходит воображаемое, неразрывно «сцепленное» с возвращающейся в тексте реальностью. Специфичность факта вымысливания состоит в том, что он обеспечивает повторение жизненной реальности в тексте и тем самым сообщает воображаемому форму. Так повторение реальности возводится до знака, а воображаемое действует как обозначаемое им» [Изер, 2001: 187–188]. Екатеринбургский литературовед Е. Созина, рассуждая о художественном пространстве между автобиографичностью, индивидуальной памятью и зрением, поясняет: «автобиографический диегезис представляется зримым воплощением работы сознания, ибо позволяет художнику созидать заново

временное единство своей жизни, проращивать смыслы, не видимые ранее, в процессе эмпирического переживания своей биографии, и, пользуясь условиями бытия в структуре перцептивной и интеллектуальной памяти, осуществлять ее дополнительный синтез уже с помощью воображения, заново сцеплять свою субъективность» [Созина, 2001]. Именно ощущение единства собственной жизни, которое детерминируют память и зрение, помогает лирическому субъекту П. Захарова противостоять распаду этнического стержня в современной культуре. Творческий принцип удмуртского поэта в ряде его текстов соотносим с понятием «документализм». Документализм в антропологической поэтике Е.А. Самоделовой – это «четкое художественное отображение реального мира, в котором кажущиеся случайными жизненные эпизоды и бытовые реалии представляются несомненными эстетическими ценностями» [Самоделова, 2008: 5]. «Документализм» Захарова, составляющий одну из магистральных сторон его поэтической семиотики, привносит в удмуртский этнофутуризм более или менее строгую линию автобиографического письма<sup>16</sup>.

Применительно к поэтической практике П. Захарова, думается, весьма актуально прозвучит мысль Н. Л. Иткиной о том, что «соединив в себе чувства, ощущения, способности, зрение достигает границ прозрения, внимание – понимания» [Иткина, 2002: 127]. Зрительное внимание П. Захарова складывается на пересечении «большого» и «малого» времени: историко-культурные процессы, обретая образное преломление в поэтическом языке, сочетаются с образами реального или квазиреального, но лично-отформенного пространства конкретной жизни. Речь идет об уникальной форме авторского эмоционального переживания, сопоставимого с тонким психологическим наслаждением, о внутренней установке поддерживать и творчески артикулировать образно-изобразительный архив памяти, где видимость «вчера» имеет обыкновение становиться видимостью «сегодня» и «завтра», а «зрительная материя» мира предопределяет созерцательную активность рецептивного сознания. В поэзии Захарова мы находим очень важную черту, определяющую сущность зрительности в удмуртской художественно-литературной традиции. Во многих его стихотворениях задействованы визуальные глаголы (обычно – *учкыны* «смотреть» и *адъыны* – «видеть»), которые, словно нервы в человеческом организме, соединяют мир внешний и мир внутренний, когда видение превращается в мировиде-

---

<sup>16</sup> О «зрительном переживании» и «исчезающем ощущении» прошлого, ключевых для нашего исследования и конструирующих его понятиях, писал замечательный и ныне полузабытый русский писатель Борис Поплавский: «Мне кажется, что стихотворение, подобно слезам, рождается из жалости к самому себе; но не бесследно исчезающую мысль хочется записать, потому что мысль не исчезает, а остается в памяти... Нет, некое ощущение тех дней – вот что совершенно неповторимо, и некое совершенно особенное чувство каких-то давно прошедших праздников, когда как-то особенно развевались флаги и особенно сиреневел теплый асфальт» [Поплавский, 1996: 98]. Приведенные аналитические (творческие) доводы, уместные применительно к поэтической картине мира П. Захарова, дополняют и расширяют сведения о художественной визуализации процессов сознания, высвечивают некоторые особенности сценария «припоминания».

ние. Зрительные предикаты, их распространенность в структуре поэтического текста имеют самое непосредственное отношение к коммуникативным основам удмуртской модели мира – они образуют ту семиотическую область, где ментальное «смотрю-вижу» аспектуализируется в языке художественной литературы. Такие глаголы чаще стоят в позиции «наблюдающего Я» (1л. ед. ч.), однако, довольно привычными являются и другие ракурсы зрения (2, 3 лица, инфинитивная форма), не исключение и сложносоставные дериваты:

*Мынйськом, ортчиз одйг иськем.*

*Тыбырын кузьылиос экто.*

*Учкисько мон со шоры лушкем.*

[Захаров, 2001: 46]

Мы идем, прошли один километр.

На спине мурашки пляшут.

Я смотрю тайно на нее.

*Но усеме озьы мынам уг поты:*

*Выльысь адӟи орчем сюресьёсме.*

[Захаров, 2001: 97]

Не хочу я просто так упасть:

Снова я увидел дороги своего прошлого.

*Адӟом али, адӟом!*

*Учком на кӧня ке,*

*Учком та дуннелэсь пальышамзэ.*

[Захаров, 2001: 91]

Увидим еще, увидим!

Посмотрим еще какое-то время,

Посмотрим на улыбку мира.

*Кырныж соку адӟиз, дыр, синӟёсме –*

*Ведь син, шуо, котьку зэмзэ вера –*

*Нош мар со верасал отчы Инме,*

*Адӟиз ке, кызьы тон учкид шорам?*

[Захаров, 2001: 104]

Ворон тогда увидел, наверное, мои глаза –

Ведь глаза всегда говорят правду –

И что бы он сказал туда, в небо,

Если бы увидел, как ты посмотрела на меня.

*Басылмем дул-сюлэм тыл вылэ учкылэ...*

[Захаров, 2001: 61]

Утихшие душа-сердце на огонь поглядывают...

Ролан Барт, рассуждая о многомерности письма, связывал ее с самоотжественным национальным языком (где фактически растворены типы художественного, научного, религиозного и прочих языков) и областью индивидуального, личного писательского стиля, понимаемого как биологическая детерминация по сути любого субъективного литературного действия [см.: НФС, 2007: 22-23]. Это «субъективное литературное действие», по Барту, «любое», но в действительности доминантное, эта сфера индивидуального проявляются у П. Захарова в ключевой взаимосложности, регулярной корреспонденции **зрения и памяти**<sup>17</sup>.

Тексты памяти в описательной поэзии П. Захарова – не мотив, не тема, но концептуальная система, стержень словотворчества, пространство семиозиса. Два языка (признака) памяти – культурный и индивидуальный (персональный) – образуют широкое поле визуально-текстовых ситуаций, начиная от естественных обозримости и образности мира, и заканчивая пунктуацией зрительных искусств. Память в творческой перспективе Захарова уподобляется антологии ярко иллюстрированных текстов триады «прошлое-настоящее-будущее»: одни из них обусловлены личным участием автора, природа некоторых других основывается на принципе культурной рецепции. Память для удмуртского поэта – мистический конструкт. Она имеет обыкновение вырывать субъекта из реального мира, вынуждает совершать путешествия в иные реальности. В одном из своих литературоведческих эссе [Захаров, 2004: 24–33] П. Захаров исследует поэтику автобиографической повести Кедр Митрея «Дитя больного века», рассматривая её структурное своеобразие как этапы астрального погружения персонажа в прошлое. Спорность предложенного автором термина

---

<sup>17</sup> Память в самом широком смысле есть «общая категория, определяющая то, что остается от прошлого» [Томпсон, 2000: 7], это высший когнитивный механизм. Психологические исследования показали, что человеческая память предстает в виде «особым образом организованной структуры, в которой постоянно имеют место процессы переработки информации с целью произвести сортировку поступающей на нужную и ненужную, забыть последнюю и особым образом сохранить первую. При этом самая решительная роль отводится таким ментальным процессам как ассоциирование, дифференцирование, координирование, классифицирование, сравнение и синтез» [АЛ, 2003: 197]. «Проблемы памяти» – философия, психология памяти, память как основа внутреннего диалога, её роль в порождении и понимании текста, познании и творчестве – «всё более выдвигаются на передний план семиотического, логического и когнитивного анализа языка». [Фатеева, 2003: 20]. По словам П. А. Флоренского, память – «творческое начало мысли, мысли во всей широте понимания этого слова» [Флоренский, 1914: 203]. Известны и противоположные точки зрения: «Концепт “памяти” нечеток – это и не концепт даже, а всего лишь метафора» [см.: Венедиктова Т. История между past present perfect. Режим доступа: // <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/132/168/>].



не закрывает направление мысли – К. Митрей, герои его произведения, согласно теоретической концепции Захарова, творят книгу памяти, состоящую из множества сюжетов. Собственно, наиболее репрезентативный сборник самого поэта – «Вож выж» (2001), к которому мы неоднократно обращались, тоже книга памяти. Современная этнофутуристическая версия этой метакниги, образное пространство с яркими вспышками интеллектуальности, сменяющимися вспышками «диковского» примитивизма. Сам автор считает свою поэзию предельно автобиографичной, называет свои стихотворения «фотографиями жизни». Рассматривая некоторые поэтические сюжеты П. Захарова, необходимо, прежде всего, говорить о таких творческих категориях как **персональное зрение и индивидуальная память**, событие которых образует так называемый «вспоминающе-визуалистский» [Е. Созина] тип лирического повествования.

В основе поэтической визуальности Захарова (пейзажный экфразис – гипотипозис, словообразы с повышенным зрительным содержанием) заложены **«ситуативные метатропы»** (Н. Фатеева), являющиеся моделями «внутренних речевых ситуаций» и внешне-зрительных впечатлений. Ситуативные метатропы имеют глубокие соответствия в реально жизненной, реально протекстовой и воображаемой ситуациях. Следует помнить об увеличении разрыва между внутренней поэтической моделью и биографической реальностью – в поэзии происходит знаковая индивидуализация реального материала, иногда сопровождающаяся изменением (обычно – усилением) качества зрительных ощущений. В этом – одна из важнейших институциональных черт индивидуальной памяти литературы: протекстовая автобиографическая очерченность становится динамичным художественным материалом, располагающимся примерно посередине между **«что было»** и **«чего не было»**.

В визуальном пространстве художественно-индивидуальной памяти одним из примечательных операциональных слагаемых является образ, микроуровень изобразительного, который в поэтической ретроспективе имеет обыкновение быть обращением к другому. Исследование образа как оперативно-содержательной составляющей авторского мировоззрения – непереносимое условие чтения и прочтения «взглядов» культурной и индивидуальной памяти. Траектории развертывания этих «взглядов» в сфере лирических текстов разнообразны: к ним относятся поэтика пространства (пейзажные зарисовки), «говорящая живопись» портрета, концепты цвета, балансирующие на границах национальной культуры, другой культурной традиции, художественных вымыслов и смыслов цветовой естественности мира природы и человека. Это образы, за которыми открываются картины собственной жизни, неизменно находящиеся в сопряженности с образами жизни других...

## Вспоминающе-визуалистская стратегия в поэтической модели мира П. Захарова

Важнейшим мотивом у Захарова является поиск идеального места, в котором реальная жизнь не тревожит, не омрачает радости творчества. Сам поэт, поясняя этот поэтический ход, предпочитает говорить о неких «точках восстановления», об особом хронотопическом измерении, где еще возможно обрести гармонию вдохновения. Архитектоника идеального экфразиса в мировидении удмуртского поэта отмечена иллюзорной реалистичностью, в ее основе — память и зрение, рассказывающие о далеких краях детства и юности.

Тексты индивидуальной памяти П. Захарова характеризуются повышенным вниманием к детализации хронотопа. Фрагменты личного прошлого, явленные в контексте сентиментально маркированных ассоциаций-образов, их поэтическое возрождение, воссоздание — показательные примеры присвоения утраченного времени и расставления индивидуальных акцентов в пространстве. В стихотворении «*Ветлом али, ветлом ай асьмеос чошен*» («Поплывем еще, поплывем мы») — это борьба с необратимостью жизни, с невозможностью приостановить ее течение, имеющая интересную проекцию на грамматические универсалии текста. Поэт моделирует темпоральную ирреальность, воображаемо-виртуальный континуум с помощью будущего времени, творчески актуализирует инвариантный код «бывалых впечатлений»:

*Ветлом али, ветлом ай асьмеос чошен...*

*Тулкымъёсты полысалом каллен...*

*Нош вöзамы уй сюресчи — толэзь*

*Тулкым вылын ассэ нуныялоз:*

*Дунне гурез шöдйсь учыослэсь*

*Мылкыдъёссэс эшио на бурдъялоз...*

*Соку кыштыр гинэ жутскоз уй катанчи,*

*Пыжмы купанчаос доры дугдоз —*

*Мылкыдъёмес зечыратоз Чупчи...*

[Захаров, 2001: 112]

Поплывем еще, поплывем мы вместе...

Волны медленно будем грести веслами...

А рядом с нами ночной попугчик — месяц

На волнах себя будет нежить:

Мелодию мира чувствующих соловьев

Вдохновит еще больше...

Тогда потихоньку поднимется занавес ночи,

Наша лодка у кувшинок остановится —

Наши желания раскачает Чепца...

В данном случае индивидуальная память обретает реально-протекстовые локальные границы (река Чепца и ее окрестности), утрачивает свою, казалось бы, неперемнную привязанность к времени прошедшему. В чем, на наш взгляд, проявляется тотальность романтической отдаленности поэтического действия от реальности. Более того, поэт стремится максимально прорисовать все нюансы интимной жизненной ситуации, заполнить стихотворное пространство периферийными образами, психологизировать состояние природы. В эстетике и психологии стихотворного пейзажа для Захарова заключен магический акт созидания, сотворение вечного из преходящего мгновения жизни. Сокровенной идеей поэта в данном случае явилось создание образа идеального мира, лишённого параметров ускользающего времени.

Похожую картину мы наблюдаем в тексте «Медитация», в котором лирический субъект, возвращаясь в свой мир, предлагает невидимому для читателя собеседнику разделить радость единения с природой:

*Ойдо васьком Шокайошмес нёже.  
Сыче небыт отын нордii турын.  
Отын сяськаяське гужем...  
Ойдо пыром отчы выдлоязгес,  
Бадьёс сьёры, ёсужыт турын пёлы...  
Ойдо пуксём. Тiiни чагыр сяська.  
Тiiни мушьёс инмын но лобало.  
Ойдо учком...  
Адзид-а, тiiни со кыче вылын.  
Тiiни, бурдъёсыныз лопырьяса,  
Со мисьтаське шунды тылсиосын.*

[Захаров, 2001: 43]

Давай спустимся в низину Шокайошмес.  
Там такая мягкая отава.  
Там еще цветет лето...  
Давай войдем туда подальше  
За ивы, в высокую траву...  
Давай сядем... Смотри — вон голубой цветок.  
Вон и пчелы в небе летают.  
Давай посмотрим...  
Видишь, вон она как высоко.  
Вон, своими крыльями взмахивая,  
Она умывается солнечными лучами.

В рамках лирической ситуации случается визуальная релаксация — сознание переключается на положительную статику мира, который и реальность, и фантазия одновременно (еще точнее — это экфразис воспоминания — «диегезис»). Усталость от повседневности, в современной литературе обычно предмет-

но развернутая, оставлена за пределами текста. И, напротив, оптимистичность, даже некоторый гедонизм тяготеют к зрительному раскрытию в «тексте» образа...

Положительное качество видеоматического складывается на духовных, эстетических, сенсуальных основах. В приведенном текстовом фрагменте реализуется состояние двойственности восприятия: зрительная фиксация природного совершенства является переживанием первичным, инстинктивным, неизбежным, но это состояние переходит в глубокое художественное впечатление, сопровождается вторичным эстетическим переживанием, катарсисом, своеобразной медитацией. Два процитированных и два последующих текста включены в пейзажный репертуар удмуртской словесной культуры, применительно к ним речь идет об идеальном пейзаже. Из всех разновидностей пейзажа на первое место по своему эстетическому назначению М. Эпштейн [Эпштейн, 2007: 142] предлагает поставить именно «идеальный» пейзаж, сложившийся еще в античной литературе у Гомера, Феокрита, Вергилия, Овидия. К формообразующим элементам «идеального» пейзажа (*locus amoenus*) ученый причисляет: а) мягкий ветерок; б) вечный источник, реку, озеро, море; в) цветы; г) поющих птиц; д) деревья. По словам М. Эпштейна, сущность такого пейзажа в гармонизации с природой человека, который в восхитительном месте восхищен «всеми своими чувствами», покинутый рай словно бы возвращен ему на земле [см.: Эпштейн, 2007: 144]. В романтическом мире захаровского «Я» топос превращается в хронос, время же сжимается в один единственный миг или расширяется до бесконечности, чувствительная душа прикасается к идеалу, видит его в зеркале природы. Интересно рассмотреть «идеальные» пейзажи Захарова *sub specie* психологического литературоведения [Белянин, 2006]. Так, в плоскости пейзажно-идеального с разной динамикой раскрытия могут проявляться и «светлые» и «темные» психологические тексты, связанные с «внутренним портретом» автора.

В другом стихотворении П. Захарова «*Бусы выльсь ӧз тӧлӧзы на лысву*» («На поле не испарилась еще роса») — индивидуальная память визуально онтологизируется в движениях просыпающегося мира, в зрительно-эмотивной реакции субъекта на обычно скрытую предрассветным сном красоту природы:

*Бусы выльсь ӧз тӧлӧзы на лысву,  
Сайказ инбам, сайказ ини музъем.  
Пичи гинэ, векчи гинэ кызылу  
Ӗардон пала назыльскыса султэм.*

[Захаров, 2001: 101]

На поле не испарилась еще роса,  
Проснулось небо, проснулась уже земля.  
Маленькая, тоненькая березка  
В сторону зари потянувшись, встала.

Такое любование, созерцание, наверное, происходят неожиданно, «случаются» наугад. Эмоциональная рефлексия вследствие чего особенно интенсивна. Вероятно, это те мгновения в жизни природы, когда ее скрытые творческие силы пробуждаются, природа оживает, и метаморфоза действительности совершается на глазах. Эстетическое восприятие лирическим героем пейзажа обречено быть не только частным, но и передающимся реципиенту «оптимизирующим визусом».

В приведенном текстовом фрагменте ощутимы ностальгические настроения. Эмоциональная доминанта стихотворения соотносима с общим сентиментально-возвышенным фоном лирического воспоминания П. Захарова. В тексте мы находим и широко известное фольклорно-мифологическое сравнение березы с девушкой («*кызылу вера, лэся, нылмурт мылкыдъёссэ*» – «березка говорит, кажется, о своих девичьих мечтах»), что, должно быть, настраивает читателя на редкую в современной постмодернистской словесности волну этнокультурной образности. В двух рассмотренных нами стихотворениях поэт знакомит со своим образом идеальной природы, со своей ландшафтной моделью земного порядка. Аналогичный творческий прием «знакомства» несложно почувствовать, например, при чтении поэтического текста «*Шаере сярсы – нылиосылы*» («О моем крае – моим детям») [Захаров, 2001: 150 – 151].

Пределом поэтического развертывания индивидуальной памяти в рассматриваемом стихотворении «*Бусы вылысь оз төлзы на лысву*» являются две последние строчки: «*Нош кин меда көліз мынам вёзам, / Кинэн турын вылын пытыосыз?..*» [Захаров, 2001: 101] – «Но кто же спал рядом со мной, / Чьи следы остались на траве?..».

С одной стороны, детерминированность послелога *вёзын* «рядом» формой 1 лица единственного числа, подтверждающей наличие Я-нарратора, а с другой, – растворенное в недавнем прошлом присутствие неизвестного субъекта, хронопопическая, сюжетная переплетенность двух лиц и, наконец, текстуально заданная вопросом тайна внезапного исчезновения обуславливают амбивалентность темпоральных реалий, оправдывают ракурс апелляции к воображению. В комплексе рассмотренных стихотворений осуществляется акт эстетического созерцания, в рамках которого эксплицируется «бессознательная ориентация на духовно-солидарного своего-другого» [Тюпа, 2006: 20]. Эстетический субъект «делится эмоционально рефлектируемым переживанием с адресатом своей духовной активности» [Тюпа, 2006: 21]. Это авторское стремление к «взгляду вместе» подчеркивает психологическую соотнесенность «Я» и «Ты», обеспечивает ощущение сенсуальной целостности.

Версией творческого переживания присутствия «Я» («Я» и «Ты» и др.) в измерении идеального пейзажа является эстетический конструкт «**впечатление места**»: «Сами по себе впечатления места являются двусоставными: одним концом они уходят в прошлое, другим – в настоящее... В них, как писал Мамардашвили о метафорах в романе Пруста, происходит распределение энергии души героя, когда-то закрепленной, отданной переживаниям, случившимся в данном месте» [Созина, 2001]. Возвращение к этому месту в памяти, в поэтично-автобиографическом диегезисе, возрождает умолкнувшие смыслы забытого чувства,

и «чистое прошлое» разрывает оковы времени, разрушает ритмику жизни, сводит ее сущность к замедляющимся постоянным фрагментам: «Само же место является при этом зримой метафорой соответствия, в его петлю ловится Время» [Созина, 2001]. Так проявляется одно из обыкновений индивидуальной памяти.

Итак, идеальный пейзаж в стихотворных произведениях П. Захарова, связан с темой возвращения, описательно-визуальный код в этом случае является основным. В тексте «Эмьюм» («Лекарство») поэт использует кинематографический принцип смены кадров: он активизирует тему возвращения все новыми и новыми точками внимания, происходит процесс индивидуального всматривания в пейзажные компоненты, осуществляются их повторное узнавание, акт присвоения:

*Сапке ыртӧл йырысь малпанӧсьме,  
Пельтэ гадям эмьясь шаер зынэз.  
Мон адӟисько жӱжыт гурезьӧсьме,  
Поезд кадь пумитам дыртэ сюрес.  
Кизэс мычо мышке кылись бадӟёс,  
Небыт куарьӧс йӧтско ымдурьӧсам.  
Йыр вадьсытӧй кошко бубылиос,  
Шунды юри учке кадь синӧсьсам.  
Мылкыд капчи — ортчи гурезь бамез.  
Чылкыт ошмес выльысь пыртӧз кужым.  
Чик шокчӧтэк потӧй бадӟым нюкез.  
Тани адскиз гурт вӧзысьтым пужым.*

[Захаров, 2001: 218]

Треплет ветер мои мысли,  
Дует мне в грудь целительный запах моей родины.  
Я вижу свои высокие горы,  
Словно поезд, мчится мне навстречу дорога.  
Протягивают руки мне вслед ивы,  
Мягкие листья касаются моих губ.  
Над головой пролетают бабочки,  
Солнце будто нарочно смотрит мне в глаза.  
Настроение прекрасное — прошел по склону горы.  
Чистый родник снова придал мне сил.  
На одном дыхании прошел я через большой овраг.  
Вот показалась сосна, что растет рядом с моей деревней.

Важная тема, на которой вновь смыкаются память и зрение, — тема эротических переживаний / фантазий молодости. Эта группа текстов часто коррелирует с пейзажной лирикой: природа здесь открывается в своем величии и богатстве красок, она словно переживает (как и люди в момент любви) значительный эмоциональный подъем. Сексуальное, любовное в мире поэзии Захарова, однако, могут рифмоваться с завершенностью, пределом, концом, смертью.

Противоположная сторона этой темы, более репрезентативная, основана на параллелизме жизни человека и жизни природы. Особенный сценарий таких взаимоотношений мы наблюдаем в стихотворении «Тодскод на ай, отын...» («Ты помнишь, там...»). Любовный дебют приводит к обновлению, обретению нового взгляда на мир, человеческий микрокосм бросает вызов макрокосму Вселенной. Человек будто бы на мгновение выходит за свои экзистенциальные пределы, испытывая при этом чувство инстинктивного единения с природой:

*Бамдурьёсыд зардон кадь льблязы.  
Кускад но вал векчи гинэ льбль гож.  
Толэзь сиос пеймытазы ке но,  
Инкуазьлэсьсэ возьматйзы киос...  
Эшио оглань та дуннеез усьтон.  
Тынад синмад ёсёжо но шудбуро вал.  
Ѓук лысвулэсь но ай чылкыт вал тон,  
Толэзь гинэ соку ай кык суро вал...*

[Захаров, 2001: 100]

Твои щеки стали розовыми как заря.  
На талии твоей была розовая тонкая полоска.  
Хоть и померкли лунные лучи,  
Руки осязали данное природой.  
Еще с одной стороны открылся этот мир.  
Твои глаза были полны тоски и счастья.  
Чище утренней росы ты была тогда,  
Лишь месяц тогда был рогатым.

Вместе с национальным и идеальным пейзажами к иконическим знакам художественной памяти следует причислить экзотический пейзаж: «Поэзия всегда движется противоречиями, ей претит какая-либо однородность, сглаженность. Поэтому и в системе пейзажей, наряду с национальным, значительное место занимает экзотический, привносящий в поэзию те эстетические контрасты, без которых невозможно было бы ее самосознание и саморазвитие» [Эпштейн, 2007: 180]. В поэзии П. Захарова экзотика пейзажа часто представляется двухмерной, размещенной между «этим» и «тем» мирами. Вспомним хотя бы черную и красную модели мира. Двухмерностью отлиты земные экзотические пейзажи – они принадлежат далекому прошлому, «прошлому без свидетелей», будучи воображенными, яркими, они эмблематизируют поэтическое пространство, придают поэтическому измерению историческую глубину. Экзотическая пейзажная символика у Захарова в большей степени является продолжением знакомства лирического субъекта с миром, а, следовательно, ее функция состоит и в развитии, динамизации образного ландшафта стихотворных текстов. Каждый экзотический образ обладает магией географической эмблематики, набором реалий, густо насыщенных символическими смыслами, хрестоматийными цитатами. В стихотворении

«Эшио но исаськисесь малпаньёс» («Еще более насмехающиеся мысли») [Захаров, 2001: 131] автор говорит с читателем на только ему понятном языке, состоящем, казалось бы, из общеизвестных образов, заложенных в памяти современного цивилизованного человека (пирамида, Сфинкс, паранджа, фараон, Иерусалим, гермафродит). Общность «лексики» и разность «грамматики», с одной стороны, осложняют включение реципиента в творческую дискуссию, с другой – дают ему возможность актуализировать собственные варианты понимания.

Для поэзии П. Захарова характерно жонглирование образами. Данный прием усиливается, если авторская интуиция подсказывает их новизну или указывает на возможность их нового символического звучания в пространстве национальной традиции. В пределах рассматриваемого текста срабатывает это правило, здесь несложно выделить ключевые, рефренные образы, к которым, согласно авторской воле, приписывается ситуация вопроса. Тема стихотворения – Восток как «другая» культурно-образная реальность. Вопросительная интонация, обращенная к «Ты»-субъекту, утверждена в заглавии еще одного экзотично-пейзажного стихотворения «*Нокызы но валаны луонтэм юан*» («Вопрос, на который невозможно ответить»). Приведем текст полностью:

*Кытчы эн учкы – кактус вылын кактус...*

*Паймод та будослы...*

*Эш верамъя, ээмзэ – луткам куака тус.*

*Нош Гватемалась толзэ шорын*

*со омьре кельтэм пыты кадь*

*синсуред аслыз куре.*

*Нош кытын ке Аравийн, такыр лудын,*

*сое, шуо, туж яратэ дуэ –*

*виресь ымдуреныз сыскалтыны...*

*Кин тон туэ:*

*дуэ-а,*

*кактус-а?..*

[Захаров, 2001: 228]

Куда ни посмотри – кактус на кактусе...

Удивительное растение...

По словам друга – он подобие общипанной вороны.

А в Гватемале при луне,

словно оставленный в воздухе след,

просит себе пейзаж.

А где-то в Аравии, в пустыне,

его, говорят, очень любит верблюд –

кровавыми губами жевать...

Кто ты сейчас:

Верблюд

Или кактус?



Зрительное полотно текста разносторонне: это образы, сравнительные и метафорические конструкции, вкупе развертывающие фрагменты географических ассоциаций-представлений. Однако данное стихотворение уже не сопровождается авторской демонстрацией знания некоторых культурных мифологем (как в тексте «*Эшишо но исаськисесь малпанъёс*»), интеллектуальное давление уступает место иронии, романтике. Стихотворение может быть прочитано в свете интертекстуального подхода: образ кактуса мы находим в одном из поэтических текстов учителя П. Захарова Владимира Романова и целом ряде знаковых для поэта эстетических источниках [напр., Тарковский, 1998: 113]. Египетскую микротему и геометрические образы лирического текста «*Эшишо но исаськисесь малпанъёс*» развивает в одном из своих стихотворений Лариса Орехова:

*Табере*

*Дунне возиське треугольник вылын:*

*Со шунды кадь котрес.*

*Сылэ йылсо сэрегын.*

*Малалод – гурезьын.*

*Малалод – со колзо.*

*Питырскиз ке, кошкоз*

*Нокытчы дугдытэк.*

[Орехова, 2007: 40]

Теперь

Мир держится на треугольнике:

Он, как и солнце, круглый.

Стоит на остром углу.

Кажется, – на горе.

Кажется, – он колобок.

Если покажется, уйдет

Нигде не останавливаясь. [Перевод автора].

*Тй – пирамида.*

*Тй вылын – возиське – дунне!*

[Орехова, 2007: 40]

Вы – пирамида.

На вас – держится – мир! [Перевод автора]

Ларисе Ореховой принадлежит также поэтическая реакция и на стихотворение П. Захарова о кактусе:

*Мон оскисько, асьмелэн будоз Кактусмы*

*Но толалтэ сяськаялоз...*

*Со уз сёты пушказ пырыны,*

*Со вененыз бышкалоз...*

[электронный архив автора]

Я верю, у нас вырастет Кактус  
И зимой зацветет...  
Он не позволит зайти вовнутрь,  
Он будет иглами колоть.

Образный пласт, составляющий визуальный план стихотворного произведения и в приведенных примерах маркирующий «экзотический пейзаж», так или иначе, соотносится с персональными литературными и шире — гуманитарными — предпочтениями поэта. Образно-тематическое содержание поэзии Захарова творчески актуализирует не только прошлое глобально-историческое, оно, бесспорно, является измерением индивидуального воспоминания. Это память о книгах, фильмах, картинах и фотографиях, в широком смысле — это индивидуальная память об искусстве.

Еще раз подчеркнем, что среди отличительных черт поэтики индивидуальной памяти в художественных произведениях П. Захарова — **иллюстративность, живописность**. В рамках лирической ситуации, постулирующей индивидуальные координаты, складывается особый тип представления субъекта и автора — первый гармонично вписывается в визуальную панораму сюжета, когда второй «обнаруживает» в себе одаренность художника. И очень часто лирический субъект и автор являются одним «эмоциональным целым».

Пространство персональной жизни в поэзии П. Захарова визуализируется в разных зрительных интенсивностях и масштабах видения: от легкой цветовой явленности до усиленной детализации, довольно развернутого описания конкретики и иллюзий прошлого, настоящего, будущего. Существенную роль в развитии видеоматической сферы играют сравнения, метафоры, глагольные предикаты, передающие светодвижение. Несколько примеров:

*Тынад ненег, шуныт синкылиед  
Бамтїїд гылзоз, зардон кадь жэуаса.  
Пыд улысьтым шузи кузьылиен  
Басьто мон синвудэ... чуп карыса.*

[Захаров, 2001: 111]

Твоя нежная, теплая слеза  
Соскользнет по лицу, как заря горя.  
Подобно глупому муравью из-под моей ноги  
Возьму я твою слезу... поцелуем.

*Кабакулын, кызьпуосы улын  
Кызьпу куарьёс каллен шилььртыло.  
Мынам азиям ненег буёлъсын  
Тынад выросъёсыд воректыло.*

[Захаров, 2001: 110]

В Кабакуле, у моих берез  
Березовые листья тихо шелестят.  
Передо мной нежными красками  
Твои движения (манеры) вспыхивают.

*Тон акшанысь потiid – сьод йырсиё.*

[Захаров, 2001:104]

Ты вышла из сумерек – черноволосая.

*Тонэ сюлмы каре матын,  
Нош тон сьиче но кыдёкын,  
Отын тон – уйвотысь гуртын,  
Мёзмыт пиштійсь укно дурын.  
Мёзмыт пиштійсь укно дурын  
Чылкыт ни вожектэ турын...*

[Захаров, 2001: 113]

Тебя сердце мое делает близкой,  
Но ты так далеко.  
Там ты – в деревне из сна,  
У тоскливо светящегося окна.  
У тоскливо светящегося окна  
Чистая уже зеленеет трава...

*Шунды потон шоры учке тёдды-тёдды пересь.*

*Солэн бадзьым скала кадь ымнырыз кузя,  
Гурезь бамысь тубатвёстий тэтчась ьжли сямен,  
Пеймыт интыосэ югдытыса ваське синву.*

[Захаров, 2001: 223]

На закат смотрит седой-седой (букв.: белый-белый) старик.  
По его большому, как скала, лицу  
Словно скачущий по горным вершинам ягненок,  
Темные места освещаая, катится слеза.

Темпоральная полифония, заполняющая тексты индивидуальной памяти, по словам Д. Бирнбаума, является психическим состоянием, в котором человек постоянно живет. В художественном пространстве такой полифонии, помимо простого взаимодействия зрительного восприятия и памяти, существуют иные сложные формы синхронии и диахронии, характерные для поэтических картин П. Захарова – например, многосторонние отношения «Я» с «Другим».

Устойчивый яркий фон индивидуальных текстов – «эпизодических единств» (В.И. Тюпа), возможная инверсия измерений времени, их импрессионистичность подтверждают мысль А.Р. Лурия, что некоторые (в особенности – положительные) воспоминания вновь актуализируются и подвергаются «усиленному воспроизведению» [Лурия, 1973: 285]. Вполне закономерно, что в лирике

П. Захарова универсальные характеристики памяти индивидуальной – экфразисы, образы, т.е. транслирующие изобразительность художественные энергемы – часто отдалены от негативного прошлого опыта и сохраняют позитивное жизненное начало. Именно они как смыслообразующая материя доминируют в ряде поэтических циклов и разделов книги «Вож выж». Следует заметить, что печально-сентиментальные настроения автора / субъекта, тотальная минорность миротекста индивидуальной памяти в целом факультативны в творчестве Захарова.

В галерее индивидуальной памяти П. Захарова есть сюжеты провиденциального толка, имеющие определенную противоположность радостному плану выражения. Такие сюжеты, лирические композиции отличаются условно-метафорическим способом текстообразования, высоким уровнем иносказательности и подтекстности, исключительной эмотивностью. Так, во втором стихотворении цикла «Сайканъёс» («Пробуждения») «*Мыным тямьс арес вал. Велосипедэн...*» («Мне было восемь лет. На велосипеде...») речь, с одной стороны, идет о громовых раскатах, вспышках молнии – т.е. об обычном природном явлении, но с другой – повествуется о сакральной важности происходящего. Авторское сознание в тексте утверждается в форме первого лица единственного числа, как бы еще больше заверяя достоверность случившегося и его символический смысл. Стержневым поворотом, своего рода стихотворной кульминацией становится «злая ухмылка» молнии. Шар злого золота вспыхивает человеческим обликом:

*Мон синьылтй солэсь пальпотонзэ,  
Гольк макесъёссэ но адъыса вуи.  
Синъёсьсытыз улэп тылгизъызэ, выросъёссэ  
Ог секундскын сюлэм пушкам юи.*

[Захаров, 2001: 67]

Я заметил ее ухмылку,  
Голые ее бедра успел увидеть.  
Из ее глаз живую искру, движения  
За одну секунду в сердце влил (букв: выпил).

Эта странно-страшная встреча мальчика с небесной стихией предопределяет дальнейшую жизнь, становится знаком ее переломности, трагической фатальности, выявляет неизбежность драмы эмоционального предела. Кроме прочего, в стихотворении акцентируется своеобразие точки зрения ребенка, непохожесть детского сознания на взрослое:

*Ой тыры мон солэсь. Дунне мӧзмыт кылиз.  
Учки сирпу шоры, отын но тыл кысийз.  
Ӗжкыртыса, лэся, со сирпулэн пасяз  
Быдэс улонэлы сюлмы монэ кесяз.*

[Захаров, 2001: 67–68]

Не насытился я этим. Мир стал печальным.  
Посмотрел я на вяз, и там огонь погас.  
Со скрипом, кажется, в пасти того вяза  
На всю жизнь мое сердце меня изорвало.

В поэтический сборник *«Вож выж»* включены два стихотворения, не объединенные общим разделом или циклом, но весьма близкие по своему визуально-образному содержанию к рассмотренному выше тексту. Одно из этих стихотворений – *«Тополь»* – очевидный индекс поэтики и психологии индивидуальной памяти, регистрирующий внутреннюю зависимость автора от «поэзии» и «прозы» детства.

Суровые реальности взрослой жизни, зачастую окружающие стеной безысходности бытие человека, утрачивают негативную актуальность в мире воспоминаний. Лирический субъект дистанцируется от этого «сложного настоящего», мысленно обращается к надежному другу, объекту своего **прошлого** – дереву:

*Тополь-эше яратылїз  
Увайёссэ зыгырьямме.  
Куарьёс пушказ со ватылїз  
Лушкеш гыбдась малпаньёсме...  
Кёня, кёня пол лыктылїз  
Пинал вирез жуткась малпан,  
Тополь сяна, кин юрттылїз  
Мыным та дуннез валан?*

[Захаров, 2001: 144–145]

Тополь-друг мой любил,  
Если я обнимал его ветви.  
Внутри листьев он прятал  
Мои тайно-тлеющие мысли...  
Сколько, сколько раз приходила  
Молодую кровь поднимающая мечта,  
Кроме тополя, кто мне еще помогал  
Понимать этот мир?

Как и в предыдущем стихотворении, мы наблюдаем печальный финал необратимости судьбы и времени – дерево детства уничтожено (поражено небесным огнем): *«Азям лїял гинэ чындэ...»* – «Передо мной только пень дымится...».

Стихотворение *«Мынектон»* («Улыбка») в меньшей степени рассматривается нами в качестве доминанты памяти. Однако с двумя предшествующими текстами *«Мынектон»* имеет корреляцию смысла именно в зоне образной визуальности:

*Дугдод огтол куасьмем сирпу вёзы...  
Тачыр! Вазёз но пилиськоз сирпу.  
Усьтійськозы солэн кык синбёсыз.*

[Захаров, 2001: 194]

Однажды остановишься возле высохшего вяза...  
Тачыр! Окликнет и расколется вяз,  
Откроются два его глаза.

Образ дерева (*сирпу* – «вяз / тополь») в эстетической концепции П. Захарова вряд ли является архетипической моделью мирового древа, но, безусловно, сопряжен с мифологическими миражами. В мифических представлениях многих народов дерево, по словам М. Маковского, «считалось вместилищем душ и духов, пространством загробного мира» [Маковский, 1996: 134]. Дерево, согласно поэтической мысли удмуртского писателя, может быть сакральным, обладающим своей мистикой, а может быть относительно сакрализованным и открыто корреспондировать с реальностью. В первом случае (см.: текст 1 и текст 3) оно связывается с мифически-креативным прозрением субъекта, с осознанием собственного жизненного предназначения, неперенности «своего» фатума. Во втором случае (см.: текст 2) тополь – символ существенного взаимоудаления детства=юности и реальной действительности, реликт памяти и объект любви авторского «Я». Итак, дерево в образном словаре П. Захарова возвращает к пейзажу прошлого, к его переживаниям. Сам автор любит рассказывать о деревьях юности, которые когда-то создавали атмосферу романтического уединения, под которыми случались первые стихотворения. Воспоминания о «своих» деревьях – это еще и воспоминания о друзьях, что остались в далеком прошлом. Текст «*Някырскы мон вёзы, кызьпу вай*» («Наклонись ко мне, ветвь березы») исполнен светлой печалью, осознанием одиночества:

*Някырскы мон вёзы, кызьпу вай,  
Сёт мыным ортчемзэ малтаны.  
Вай мыным, азьлозэ ик тон вай  
Выль сямен син азе пуктыны.  
Тодійськод на, эшвёс пукизы,  
Тон улын эшвёссэс малтаса.  
Мон сямен ик соос юязы,  
Тон шоры малы ке учкыса...*

[Захаров, 2001: 71]

Наклонись ко мне, ветвь березы,  
Дай мне подумать о прошлом.  
Верни мне то, что было прежде, верни,  
Чтобы по-новому все представить.  
Ты помнишь, друзья сидели

Под тобой, думая о своих друзьях.  
Как и я, они пили,  
Почему-то всматриваясь в тебя.

Визуальный код здесь играет существенную роль: диалог субъекта и дерева можно назвать «созерцательным общением». Прошлое подступает к человеку как видение, образ дерева помогает лирическому субъекту его активизировать, сделать ярче.

Продолжим «пейзажную» тему. П. Захаров в изображении жизни природы, в пространстве своей поэзии созидает национальный пейзаж – типологически обязательное явление в литературной эстетике. Территориально-административные единицы деления не интересуют художника: поэзия природы детства навсегда останется **удмуртской**. Определение этого национально-природного своеобразия, творчески проводимое автором, осуществляется в том числе за счет семиотических ресурсов южноудмуртского культурного текста (топонимика, диалектно-лексическая база, локальная мифология).

Светло-грустными воспоминаниями исполнен триптих П. Захарова «*Анаен вераськонъёс*» («Разговоры с мамой»). Особенно интересно первое стихотворение, в котором происходит встреча разделенных расстояниями жизни матери и сына:

*Толон...  
Вӧтэ пыриз анай...  
– Сійям ни мунчоед... – шуиз.  
Нош мон туннэ гинэ валай,  
Малы озьы со мур лулӱиз.*

[Захаров, 2001: 152]

Вчера...  
Во сне пришла мама...  
- Остыла уже твоя баня... - сказала.  
А я только сегодня понял,  
Почему она так глубоко вздохнула.

Состояние зрительности в тексте – сон / сновидение. Сон ремифологизирует пространство жизни, соединяет два компонента индивидуальной памяти – забвение и воспоминание. В сновидении звучит голос бессознательного, активизируется зрение души. Сон в системе художественного произведения – особый сценарий развертывания визуального, эффект иной достоверности.

## Между литературой и живописью: классический экфразис и его неканонические варианты

Творческое самоопределение субъекта в философских концепциях диктуется как важнейшая трансцендентная проблема. Феномену творчества (в том числе поэтического) в историографии мировых цивилизаций традиционно отводится одно из ключевых мест. Мысль Е. Евтушенко о том, что «поэт в России больше чем поэт», даже без номинации, не теряет свой смысл и харизму. В сознании значительной части человечества «поэт больше, чем поэт». Поэт – адекват Творца, Демиурга, Художника. Не вдаваясь в философские и социально-антропологические области проблематизации такого взаимоотношения, хотелось бы пунктирно наметить некоторые сходства. Общепринято, что литература являет собой вид искусства и по ряду признаков обнаруживает идентичность с живописью, скульптурой, музыкой. Поэт, подобно живописцу, скульптору и музыканту творит свой неповторимый мир, продуцирует уникальные знаковые поля. Сферы их сакральных интересов имеют сопряженность с гармонизацией мироустройства, с изображением хаотичности и логичности человеческих интенций, конфликтные смыслы любого качественного произведения обречены на олицетворение вечной антитезы добра и зла, на запечатление неразрешимой дихотомии любви и ненависти. Дифференцирующие аспекты искусства – это прежде всего материал (речь, камень, краски, музыкальные тона). У каждого вида искусства, по словам Н.Д. Тамарченко, «свои возможности освоения мира, выражения мыслей и эмоций» [ГЛ, 2004: 107].

Видимо, у поэзии и живописи достаточно близкие категории образительности. Немецкий аналитик Н. Гартман в своей знаменитой работе «Эстетика» предпочитает говорить о сходных моделях изображаемости (сюжет, тема, материал) в поэтическом и живописном мироописании. Музыку и архитектуру Гартман, напротив, относит к «необразительным искусствам» [Hartmann, 1966: 94]. Француз Жак Гошерон замечает, что «поэзия с трудом находит свое место. Она является и не является искусством стихов... Поэзия тяготеет к тому, чтобы быть искусством одновременно и визуальным, благодаря описанию, и поэтичным, как образы живописцев» [Gaucheron, 1979: 78-79]. Наконец, классик античной философской мысли Аристотель называл поэтов и живописцев «деятелями изображений» [Аристотель, 1983: 676]. И все же в отличие от словесных искусств, язык описания которых сам материал, образительная материя лишена способности рассказывать о самой себе.

Вопреки различию возможностей и материалов, поэт, скульптор, музыкант, артист являются художниками в своем мире, прописывают свои истины. В этом отношении П. Захаров – не исключение. Удмуртский поэт тщательно прорисовывает картины времени и пространства, и такая творческая линия онтологически согласуется с приемом автобиографической визуализации. Главным средством зрительной спецификации в его поэтическом мире становятся визуальные константы – образы и мотивы, питающие память.



Индивидуальная память и поле ее зрительных репрезентаций, живописных программ всегда указывают на автора, что актуализирует литературоведческую проблему «автор — лирический текст». Присутствие автора в тексте, отождествление или противопоставление автора и лирического героя занимали многих исследователей — М. Бахтина, Л. Гинзбург, Г. Гуковского, Я. Зунделовича и др. Новое слово, адресованное онтогенетической сцепленности автора и текста, автора и лирического субъекта, было сказано Б. Корманом и его последователями — Н. Ремизовой, Д. Черашней, Е. Подшиваловой, М. Серовой, Н. Медведевой. Для нас ключевым понятием является «эмоциональный тон», под которым Б. Корман подразумевал «определяемый мировоззрением закон эмоциональных реакций, лирическое самосознание различных людей» [Корман, 1969: 7]. Этот эмоциональный тон, как предполагает С. Руссова, стал «важным принципом отбора и изображения жизненного материала, углом зрения, позволяющим составить представление о поэтическом мире автора» [Руссова, 2005: 27]. Эмоциональный тон, с одной стороны, связан с коммуникативной сущностью человека. С другой, его проявление предопределяют внешние, зрительно фиксируемые факторы, имеющие фоновую природу и набирающие в динамике эмоций внутреннюю глубину. Именно в таком ключе соприкосновения автору-герою может приписываться определение «художник». На основе существующих литературоведческих представлений об авторе-художнике, разработанных Д. Буркхартом [Буркхарт, 1996], А. Ханзен-Леве [Ханзен-Леве, 1999], В. Марковичем [Маркович, 1996] по отношению к поэзии П. Захарова можно говорить о концептуальной в словесном искусстве категории «автор-художник». При этом следует учитывать, что в национальной картине мира каждого народа образ автора и авторское видение имеют индексы общего и особенного.

Многие стихотворения П. Захарова, отличающиеся онтологической взаимообусловленностью памяти и зрения, настолько живописно осязаемы, визуально заданы, что, видимо, речь может идти об универсальном — неклассическом — типе экфразиса. Это исследовательское ощущение усиливается в ходе обращения к разнообразным частным ситуациям живописности, изобразительности в этнофутуристических поэтических практиках В. Шибанова, С. Матвеева, В. Ар-Серги, Р. Мина, Л. Ореховой, Муш Нади. Понятие экфразиса является очень объемным и в семантическом плане многосоставным риторическим термином, существует целый ряд его определений, подчас довольно далеких друг от друга. В этих многочисленных дефинициях акцент преимущественно ставится на взаимосвязи различных видов искусства, на типологии художественной культуры и на комплексном изучении художественного творчества [см.: Геллер, 2002: 6]. Проблематичность смыслового определения термина экфразис позволяет весьма широко им оперировать в аналитических изысканиях. Этот факт, по-видимому, не должен настораживать, а, напротив, стимулировать исследовательский интерес, привести к продуктивному теоретическому моделированию. Считаем необходимым привести наиболее распространенные мнения, посвященные феномену экфразиса в искусстве художественной литературы.

Понятие *ekphrasis*, происходящее от греческого глагола *ekphrazein* («ука-

зать», «изобразить»), обрело самостоятельную значимость в греческо-римской риторике. Экфразис обозначал в риторической традиции своего рода «визуальную теорию познания» [Krieger, 1998: 3-20] и семантически, видимо, был близок к платоновской и аристотелевской категории «мимесис» (mimesis). Во второй половине 20 века, по наблюдению Малгожиты Швидерской, явление экфразиса снова становится предметом интереса литературоведов. «Вторичное продумывание значения понятия «экфразис» стало необходимым из-за немиметического характера модернистских и постмодернистских текстов, а также из-за перемены понимания связей между текстом и образом» [Swiderska, 2004: 49]. На уровне самой общей текстовой закономерности экфразис может быть охарактеризован как особый вид трансформации произведений визуального искусства в области словесного искусства [Gyimesi, 2004: 9]. Экфразистическое изложение должно вызывать иллюзию наглядности, вызывать у реципиента «зрительную реакцию восприятия» [Tar, 2003: 73], зрительный эффект присутствия. В композиции художественного произведения экфразис и его образы «оказываются связанными с проблематикой художественной памяти, с отношениями между временными пластами прошлого, настоящего и будущего. Экфразис как художественный прием ставит вопрос не столько о применении формально-технических и выразительных средств одного вида искусства в области другого, сколько о переводимости языка одного вида искусства на язык другого» [Gyimesi, 2004: 10]. Применительно к экфразису вероятно говорить о поле интертекстуальных взаимодействий [Robillard, 1998]. Экфразис может быть и не только анти-феноменом, не-подражанием природы, вторичным продуктом культуры. Его текстовая роль определяется зрением, зрением естественно-спонтанным и культурно направленным, кодифицированным условиями и законами искусства. В первом случае экфразис «преодолевают» видовые сферы визуальных искусств и становится «развернутым статичным описанием жизненной ситуации» [ТЛ, 2004: 35]. Именно такое разделение, научная актуализация разных понятийных сторон одной «мифологемы» визуального провоцируют нас на разграничение канонического и неканонического экфразисов – экфразиса «от искусства» и экфразиса «от глаза». Учитывая смысловую неоднозначность термина «экфразис» и возможность его разностороннего проявления в тексте, нам кажется уместным назвать реальное состояние поэтической реализации живописного «экфразистическим томлением» современной удмуртской литературы. В нашей работе мы придерживаемся комплексного понимания экфразиса, не сводя его значение к строгим формулировкам. Мы относим к экфразису и те изобразительные стороны художественного произведения, имеющие достаточную развернутость, за которыми не стоит визуальный первоисточник. Экфразис, обусловленный доминированием видения, зрительного восприятия, мы предлагаем называть гипотипистическим (о гипотипозисе см. далее).

К классическим экфразистическим моделям русской литературы XX столетия мы относим стихотворение Осипа Мандельштама «С розовой пеной усталости у мягких губ», написанное в 1922 году. Приведем текст полностью:

С розовой пеной усталости у мягких губ  
Яростно волны зеленые роем бык,  
Фыркает, гребли не любит – женолюб,  
Ноша хребту непривычна, и труд велик.  
Изредка выскочит дельфина колесо  
Да повстречается морской колючий еж.  
Нежные руки Европы, берите всё!  
Где для выи желанной ярмо найдешь?  
Горько внимает Европа могучий плеск,  
Тучное море кругом закипает в ключ,  
Видно, страшит ее вод маслянистый блеск  
И соскользнуть бы хотелось с шершавых круч.  
О, сколько раз ей милее уключин скрип,  
Лоном широкая палуба, гурт овец  
И за высокой кормою мельканье рыб!  
С нею безвёсельный дальше плывет гребец.

[Мандельштам, 1999: 223-224]

Данное произведение, одно из прочих в творчестве великого поэта, имеет корреляцию с живописным источником, и даже не одним. Первым визуальным прототекстом стихотворения можно считать известную картину Валентина Серова «Похищение Европы» (1910), которая вызвала в свое время резонанс в кругах русской интеллигенции. Восхищение этой работой (о чем писала Надежда Мандельштам), перешедшее в статус «вербального ответа», объясняется не только талантом ее исполненности, но и фронтальной увлеченностью Осипа Мандельштама античной культурой, «тоской по мировой культуре». Его многочисленные поэтические мотивы и тропы часто отсылают к семиотике эллинизма. В центре картины и стихотворения – древнегреческий миф о похищении Зевсом Европы. Существует большое количество творчески опосредованных версий этого мифа, зафиксированных исследователями в самых разных видах искусства. Его краткое содержание сводится к следующей сюжетной линии: Зевс, влюбившись в юную красавицу Европу, дочь царя финикийского города Сидона, похищает девушку, превратившись в быка. Архитектоника живописного артефакта В. Серова, разумеется, лишь отчасти проявляется в образном орнаменте лирического текста – Мандельштам, актуализируя мифическую сюжетику и «всматриваясь» в визуальное полотно, обращается к ключевым словам своего поэтического мировидения, их смысловым оттенкам. Сопоставительный анализ двух творческих позиций *versus* один миф показывает, что литературно-художественное преодоление ограниченности образа в живописной текстуре является интериоризацией целого комплекса «мандельштамовских слов», что неизбежно приводит к амплификации. Картина Серова артикулирует миф как историческую данность и заданность, шедевр Мандельштама в силу особенной контекстуальной энергетики литературного слово-образа и из-за творческой потребности поэта жить

исторической памятью и говорить словами разных культур преступает эти «живописные необратимости». Вербализованная изобразительность поэзии в данном случае (а, быть может, и вообще?) имеет более широкие семиотические горизонты, поэзия — динамична, изменчива, семантически неоднозначна. Живопись, напротив, статична и, вероятно, не обладает столь подвижным внутренним контекстом. Мы выше коротко заметили, что стихотворение О. Мандельштама — это не только созерцательный опыт поэта, поэтическое отражение текста картины В. Серова, здесь имеет место более сложная интертекстуальная диалектика. Согласно авторитетному мнению Л.Г. Пановой [Панова, 2003: 632], «С розовой пеной усталости у мягких губ» является переработкой экфразиса А. Шенье, представленного в произведении «*Sur un groupe de Jupiter et d'Éugore*» («На изображении Юпитера и Европы»). А. Шенье был одним из наиболее почитаемых писателей у Мандельштама, русский поэт, вероятно, чувствовал в его творчестве родственную собственной поэтической философии сложную ритмику культурных форм. Экфразисные стратегии Мандельштама (см.: «Айя-София», «*Notre Dame*», «Кувшин» и др.) принадлежат к особенному пространству русской культуры первой половины XX столетия, когда во всем многообразии проявилось взаимообогащающее сближение литературы и зрительных искусств — живописи, архитектуры, театра, кино. Примером канонического взаимодействия живописи и литературы уже на уровне экфразисного мотива мы считаем роман В. Набокова «Приглашение на казнь», один из ключевых мотивов которого — образ паука. Экфразистичность данного мотива объясняется его живописным первоисточником — работами М. Добужинского, известного художника и иллюстратора, приятеля Набокова. Так, картина «Дьявол» из серии «Городские сны», где дьявол изображается как гигантский паук, надзирающий за заключенными, трансформируется в сюжетный фрагмент названного романа — Цинциннат попадает в тюрьму, здесь он встречается с пауком. В целом, инсектный код в живописной и литературной культурах XX столетия является универсальным кодом фольклорно-мифологического мировоззрения, соотносимым с «риторике эпохи» с ее упадническими, эсхатологическими настроениями [см.: Гура, 1997, 2001].

Еще один тип экфразиса, часто встречающийся в «большой» и реже в «малой» литературах — экфразис с нулевой степенью идентификации: живописная картина, вписанная в художественный текст, является изобразительным произведением персонажа-художника. Экфразис в этом случае не имеет очевидной привязанности к «искусству реальному», не отсылает к определенному визуальному источнику и к имени реального автора. Стоит заметить, что тема жизни художника в литературе обыгрывается регулярно (вспомним хотя бы «Последнее лето Клингзора» Г. Гессе и «Муки ада» Акутагавы Р.), вероятно, из-за онтологической потребности писателя привнести в собственное письмо образную насыщенность, «разбавить» повествовательные структуры «живописным» эстетическим почерком. По всей видимости, такова психология искусства: художники в чем-то хотят быть поэтами, поэты — художниками, их объединяют «сакральные искусства», обоюдная демиургическая роль.

В прозе А. Платонова и Ч. Айтматова при первом взгляде мало общего: писатели принадлежат к разным творческим поколениям, различные стороны советской действительности их интересовали, они испытывали разновекторные стилистические влияния. Однако бесспорно, что оба мэтра становятся символами своего Времени и Пространства, а пространство и время в их произведениях стали глубинным творческим мифом, обращенным к миру и Человеку. У Платонова и Айтматова визуальность в тексте неравнозначна: «Андрей Платонов не относится к тем художникам XX века, творчество которых характеризуется ярко выраженной ориентацией на изобразительные искусства, или в более широком смысле, на принцип визуальности» [Gyimesi, 2004: 10]. Мозаика художественного зрения Чингиза Айтматова, напротив, удивляет богатством оттенков. Разумеется, есть общие для двух прозаиков «ситуации визуального», и одна из них — обозначенная нами экфразисная модель. Рассмотрим роман А. Платонова «Счастливая Москва» и повесть Ч. Айтматова «Джамиля». В платоновском романе мы остановились на трех моментах реализации визуального, имеющих непосредственное отношение к понятию экфразис. Для начала заметим, что на общем не визуальном фоне прозы Платонова фрагменты повышенной зрительности а priori выполняют важные текстообразующие, «идейные» функции — они представляются отражениями самоощущения героев, проявляют их психологически ответные реакции на окружающую «культуру безобразий», в том числе иронически указывают на абсурдную замкнутость «эстетического производства» в условиях постоянной сопряженности социальных, культурных, и индивидуально-бытовых утопий. Первая, заинтересовавшая нас визуальная модель в романе — картины несостоявшегося художника Комягина, по Платонову — «неделанного» человека. Его интерьер заполнен незавершенными картинами (когда-то он много, «беспорядочно» рисовал), и они воплощают необходимый для жизненной установки героя «интерьер памяти» — это сюжеты его индивидуальной утопии, обеспечивающие внутреннюю закрытость от динамики социализма. Надежда на прошлое и вера в возможность существования другого настоящего продолжают жить в картинах и тем самым спасать Комягина от экстерьера советской экзистенции, у его живописи обратные социалистической реальности настроения. Одна из картин в необозримой галерее художника представлена в виде развернутого описания: «На картине был представлен мужик или купец, не бедный, но нечистый и босой. Он стоял на деревянном, худом крыльце и мочился с высоты вниз. Рубаху его поддувал ветер, в обжитой мелкой бородке находились сор и солома, он глядел куда-то равнодушно в нелюдимый свет, где бледное солнце не то вставало, не то садилось. Позади мужика стоял большой дом безродного вида, в котором хранились, наверно, банки с вареньем, пироги и была деревянная кровать, приспособленная почти для вечного сна. Пожилая баба сидела в застекленной надворной пристройке — видна была только одна голова ее — и с выражением дуры глядела в порожнее место на дворе. Мужик только что очнулся ото сна, а теперь вышел опроститься и проверить — не случилось ли чего особенного, — но все оставалось постоянным, дул ветер с немилых, ободранных полей, и человек сейчас снова отправится на покой — спать и не видеть снов...» [Платонов, 1999: 62].

По справедливому замечанию Ж. Димеши [Gyimesi, 2004: 13], в данной иллюстрации важен не образно-эстетический, а содержательно-смысловой аспект, здесь описывается не визуальный в чистом виде, а изобразительно вербализованный текст полотна. Экфразисная модель не идентифицируется неким протоисточником, она — авторский вымысел, приостанавливающий течение нарративного дискурса: «экфразис в прямом смысле представляет собой украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление» [Labre-Soler, 1995: 193]. Оригинальным кажется прочтение работ Комягина с точки зрения их примитивистской выразительности [Макарова, 2000: 653-665]. Второй фрагмент связан с посещением Сарториусом Крестовского рынка, на котором развернута экспозиция художественных портретов и репродукции XVIII-XIX столетий. Хронологическая удаленность визуальных образов особенно привлекают внимание героя. И вновь картины востребованы автором не столько для эстетического воздействия, сколько для визуализации внутренних процессов сознания Сарториуса: «В специальном ряду продавались оригинальные портреты в красках, художественные репродукции. На портретах изображались давно погибшие мещане и женихи с невестами уездных городов, каждый из них наслаждался собою, судя по лицу, и выражал удовлетворение происходящей с ним жизнью. Позади фигур иногда виднелась церковь в природе, и росли дубы счастливого лета, всегда минувшего» [Платонов, 1999: 96]. На картинах, открывающих взгляд героя, запечатлены люди другого времени и другого счастья — бытового, семейного, «человеческого». Эта инаковость становится сакральной, в ее свете одновременно достигают экзистенциального апогея и отменяются события реального мира (свадьба Комягина и Москвы Честновой). Картины вызывают у Сарториуса желание изменить свою судьбу, превратиться в «Другого» (на Крестовском же рынке Сарториус покупает себе новый паспорт), все эти факторы как бы не препятствуют внешнему согласию персонажа с общепринятым мироустройством, но лишают его фундаментальной творческой рефлексии. И такое пристальное вглядывание в лики-лица неожиданно возникших полотен, кроме прочего, обусловлено прогрессирующим одиночеством, жизненная драма обостряет зрение. Третий момент визуальности в романе — оформление заводской столовой Груняхиным (новое «амплуа» Сарториуса). Квазиформальное обновление в чем-то становится освобождением от вдохновения, отлучением от подлинной сущности искусства. Груняхин, следуя социальной воле, словно по инерции декорирует казенное помещение картинами, чьи сюжеты имеют парадоксальную сопряженность с ренессансом античности в России начала XX века. Однако, их немотивированный выбор — только факт подчиненности художника общественно-идеологической цензуре: аргонавты и Одиссей, Александр Македонский как исторические фигуры ex hypothesi в сознании потенциального реципиента должны быть раздвинуты грандиозным социалистическим прогрессом (об этом, кстати, говорит директор завода: «Все это пустяки по сравнению с нашей реальностью!; история раньше была бедна и спрашивать с нее нечего» [Платонов, 1999: 100]), их ничтожность подчеркивается историчностью, пребы-

ванием в измерении «неактуального прошлого». Три экфразиса, по мнению Ж. Димеши [Gyimesi, 2004: 17], – три разных типа отношений между произведениями изобразительного искусства и их созерцателями, они не являются сугубо визуальными эстетическими компонентами и несут в своей риторичности психологические и ментальные особенности героев, разные временные парадигмы. Первая и вторая экфразисные модели соотносятся с жизненными стратегиями художников и наполнены индивидуальными смыслами, третья определяется нами как знак внеиндивидуального содержания. Очевидно, что феномен визуального (рассмотренные экфразисы) в романе А. Платонова «Счастливая Москва» – комплексное, многогранное явление, один из множества опытов статического преодоления (переживания?) скорости эпохи. Это произведение можно отнести к той группе текстов, в которых ощущается некая доминанта культурного темпорита 20-30-х годов прошедшего столетия: по всей вероятности, через взаимопроникновение литературы и живописи осуществляется семиотическое уплотнение русского искусства, проявляются новые темы и средства, стили описания, основанные на контактных возможностях культуры.

Повесть Ч. Айтматова «Джамиля» представляет собой «богатый материал для анализа взаимоотношений словесных и визуальных мотивов. В произведении доминирует визуальное художественное восприятие действительности, т.к. нарратор – живописец» [Jancsikity, 2004: 20]. Зрительная пластика, живописная описательность повести выходят далеко за рамки картин, нарисованных Сеитом, и образуют тип визуальности, характерный для «малых» литератур и художественных систем, как бы пребывающих между фольклорно-мифологической первоосновой и профессиональным литературным творчеством. Здесь превалирует изображение природного ландшафта, пейзажные композиции привлекаются для акцентуации единения человека и природы, во всей своей художественной силе проявляются взаимообращенность и несовпадение их состояний, складывается эффект прозрачности мира. Г. Гачев в своей монографии об Айтматове назвал этот феномен «архаической гносеологической формой» [Гачев, 1982: 66]. И все же ключевой ситуацией зрительности в тексте мы считаем рисунок Сеита (в терминологии М. Orosz – это экфразис внутри фикции, служащий поводом для повествования), которые находятся в глубинной взаимосвязи с сюжетом произведения: «В глубине картины – край осеннего, поблекшего неба. Ветер гонит над далекой горной грядой быстрые пегие тучки. На первом плане – красно-бурая полынная степь. И дорога, черная, еще не просохшая после недавних дождей. Теснятся у обочины сухие, обломанные кусты чия. Вдоль размытой колеи тянутся следы двух путников. Чем дальше, тем слабее проступают они на дороге, а сами путники, кажется, сделают еще шаг – и уйдут за рамку» [Айтматов, 2005: 5]. Первые рисунки подростка, по роковой случайности задействованные в семейном конфликте, хранят в себе важнейшую для творческой личности память о великой силе любви (любовь Динияра и Джамили), реальный человек и его жизнь становятся для юного художника первичным материалом. Никакие социальные принципы не могут отменить истину чувства, истину творчества. Интуитивное осознание этой аксиомы приводит Сеита

к ощущению собственной инаковости и помогает в выборе жизненного пути. В повести живописное тесно связано с музыкальным. Так, песни Динияра и Джамили вызывают у Сеита зрительные ассоциации, мир словно делается еще более обозримым и образным. Синтетичность искусств усиливает чувственность восприятия, сенсуализирует процесс рецепции. Это эстетическое богатство обращено к читателю, к его созерцающей душе.

Апокалиптическое мироощущение обостряет зрение, которое имеет обыкновение перерастать в прозрение. В повести Германа Гессе «Последнее лето Клингзора» промежуточный экфразис отражает апокалиптическое (экстремальное) состояние зрения. Цветовая насыщенность предсмертных картин художника соотносится с его переживанием экзистенциального апогея, после которого может быть только смерть. Случается озарение, живописный мир Клингзора утрачивает привычное для глаза содержание и тонет в богатстве сюрреалистических красок. Последнее лето становится временем предельной зримости, пределом визуального постижения. С мотивом смерти художника связан промежуточный экфразис в повести Людмилы Улицкой «Веселые похороны». Однако в данном случае картина Алика с ее универсальным библейским сюжетом и колористической яркостью, вероятно, олицетворяет самого героя — его жизненная стратегия и творчество в гедонистических порывах преступают этнокультурные, конфессиональные нормы. Для него язык живописи — язык великой внутренней свободы. Закономерно, что в литературных произведениях, посвященных жизни и творчеству художников (обычно вымышленных), как правило, преобладает экфразисное повествование.

Расширяя контекстовые границы и рассматривая диалектику удмуртской словесности с точки зрения общепринятых культурологических и литературоведческих слагаемых, получаем интересную картину раскрепощения национальной литературы, в чем-то автономной и замкнутой, но при этом непрерывно экспансирующей в устоявшиеся и еще не устоявшиеся формальные видовые каноны. Есть все основания полагать, что современная удмуртская поэзия в отношении экфразиса и его неклассичности, некоторой культурной ограниченности, типологически соотносима с другими «молодыми» литературами, формировавшимися на рубеже XIX и XX веков.

Характерным примером реализации экфразисного уровня визуальности в поэтике «малой» литературы мы считаем творчество удмуртского писателя Сергея Матвеева, ровесника П. Захарова и его единомышленника по этнофутуристическому цеху. С. Матвеев (1964) — поэт и прозаик, лауреат международных литературных конкурсов — известен своими постмодернистскими произведениями («Твердый знак», «Дурачок», «От имени рыбы» и др.), которые стали «шоковой терапией» для консервативного удмуртского писательского сообщества. Поэтика текстов С. Матвеева отличается повышенной интертекстуальностью имени — здесь создают интеллектуальное многообразие Г. Миллер, С. Цвейг, Г. Маркес, Б. Виан, Л. Гумилев, Ф. Кафка и т.д. Среди этого длинного перечня мы находим и фамилии художников — Дали, Гойя, Пикассо, Гоген. С их произведениями автор знаком, только этого ему мало: он стремится проиллюстрировать



свое знакомство потенциальному читателю. В результате складываются целые тексты, где фигурируют конкретные лица, передаются некоторые биографические сведения и их умышленные искажения, и иногда — изобразительная атмосфера полотен. К слову, в стихотворении «Ознакомление» Матвеев препарирует иллюзию сюрреализма:

Однажды я вернулся домой,  
Закрыв за собой двери.  
Прислушался — кто-то смеется  
Голосом женщины!  
На спинку кресла повесил  
Свою мохнатую поседевшую бороду  
Какой-то господин, старик.  
Белым-бело. Его сердце было видно  
Сквозь белое тело.  
Миллиарды частиц...  
На лбу старика написано: ЭЛЮАР.  
Женщина зло смеется.  
Обнаженным телом жметесь к старику,  
Все ниже, нежнее, глубже.  
Где-то там, за занавесом-покрывалом,  
На другом берегу молодой человек  
Бегаёт, ходит, садится  
(Черные волосы, горящие глаза и перочинный ножик).  
Свои усы он трогает и красит,  
Отпуская проклятия богу.  
Он еще так молод и не знает  
Свое настоящее имя — ДАЛИ

[Матвеев, 1999: 65-66, подстрочник наш. — А. А.].

Это один из ряда примеров, где намечается поворот к каноническому экфразису, и в самый последний момент «всё» отменяется. Остаются образы, имена, тени, эскизы. В экфразисном томлении удмуртской этнофутуристической поэзии,двигающейся в сторону живописи и одновременно пугающейся ее сложности и разнообразия, видна типологическая черта миноритарной литературы, особая линия ее поведения. Что-то останавливает поэта у последней черты прикосновения к реальному живописному источнику. Аналогичное ощущение мы испытываем, рассматривая экфразис «другого» пространства в поэтическом творчестве С. Матвеева. «Другое» пространство — вариант экзотического пейзажа, актуализирующий цепочку культурогенных имен. И в «Испанской картине» [Матвеев, 1999: 25-26] и во «Французской» [Матвеев, 1999: 74-75] не соблюдается характерный принцип фотографического эффекта, несмотря на то, что повышенная зрительность этих текстов бесспорна. В стихотворениях как бы воссоздается культурный портрет страны, ее обозримый ландшафт, порождаемые

общеизвестными знаками-ассоциациями: Испания ожидаемо представляется страной корриды, тореадоров и быков, фламенко и Кармен. Образ Франции конструируется образными индексами Эйфелевой Башни, Нотр-Дам, Лувра, Елисейских Полей, Монматра. За каждым образом у Матвеева чувствуется «отстраненное созерцание», не позволяющее в достаточной степени творчески ритмизировать декорации, детали. Точечность, импрессионистичность передачи, вероятно, и невозможны (С. Матвеев впервые посетил Францию только осенью 2006 года) – это лишь робкие фантазии-полусны о далеких странах, их визуальные контуры. Поэт к тому же не обращается к силе творческого воображения, чтобы смоделировать в своей поэзии «рассказы» о зрительной красоте олицетворяющих страну символов (в данном случае – архитектурных и живописных), но по обыкновению констатирует их наличие, избегая каких-либо активизирующих зрительное восприятие подробностей.

Важный и сложный вопрос, от которого в свете нашей проблемы невозможно уйти – соотношение экфразиса и диегезиса, двух ключевых компонентов повествования. С термином «диегезис» также нет и, наверное, пока не может быть прозрачности. Он заимствован из теории кино, под диегезисом обычно понимают полноту мира художественного произведения и всей его реальности (фиктивной реальности). Диегезис – это все то, что является истинным в игре, это реальность внутри игры, искусствование оперирует данным термином для характеристики ролевых игр. В литературоведении диегезис употребляется для обозначения мира человека-персонажа в пределах художественного произведения: это действительность, в которой разворачиваются сюжетные события, в которой проживают свои жизни литературные герои. Литературоведы иногда прибегают к понятию «автобиографический диегезис», синтез памяти и зрения здесь становится важнейшим аспектом. Если рассматривать экфразис и автобиографический диегезис *versus* феномен визуальности, на наш взгляд, выстраиваются две основных точки зрения: 1) диегезис не обусловлен контактными возможностями литературы и визуальных искусств, его зрительность существует сама по себе (как зрение памяти персонажа / авторского сознания), экфразис, напротив, это логическая конструкция, возникающая при межсемиотическом взаимодействии (память зрения); 2) в случае широкого толкования экфразисных моделей противоречие в аспекте визуальности между экфразисом и диегезисом в значительной степени уменьшается: в отношении экфразиса снимается обязательное условие наличия живописного протоисточника, и экфразис как бы сливается с автобиографическим диегезисом в единое повествовательное целое. При этом экфразис отвечает за зрение, диегезис – за память. Таким образом, симбиоз памяти и зрения во многих стихотворениях П. Захарова – и экфразис, и диегезис: выбор дефиниции зависит от теоретической позиции исследователя.

Мифопоэтика индивидуальной памяти П. Захарова, отличающаяся зрительной яркостью, образной пластичностью, определенностью предметного мира – в своем экфразисном настроении обретает смысловые горизонты еще одного важного культурогенного явления, оптимизирующего литературоведческие поиски визуальной доминанты художественного текста. Мы имеем в

виду «г и п о т и п о з и с» (греческий эквивалент латинских слов «evidentia» и «illustratio») – языковое текстообразующее средство, с помощью которого писатель передает визуальный код словесными формами изображения (напр., описанием). Венгерский исследователь Эржебет Янчикити заключает, что «роль гипотипозиса напоминает жанр натюрморта и картины на исторические сюжеты... Намерением субъекта, пользующегося в своих повествованиях гипотипозисом, становится стремление остановить время, и в этом “застывшем мгновении” представить читателю возможность встретиться со словесным изображением зрелища» [Jancsikity, 2004: 22–23]. К наиболее характерным гипотипозисным проявлениям поэтики индивидуальной памяти относятся стихотворения П. Захарова «*Ветлом али, ветлом ай асьмеос чошен*» («Поплывем еще, поплывем мы»), «*Учкон*» («Взгляд»), «*Зоз*» («Кузнечик»), «*Мыным тямьс арес вал*» («Мне было восемь лет»), «*Вожьяськон*» («Зависть»), «*Тымет*» («Пруд»), «*Тылскон вёзын*» («Возле костра») и, вообще, значительная часть его описательно-изобразительного дискурса. Необходимо оговорить, что под гипотипозисом понимается начальная стадия внутритекстового развертывания экфразистической панорамы, уже сам экфразис в своем неканоническом художественном оформлении.

Поэтика индивидуальной памяти в идиостиле П. Захарова, мозаичная по своей структуре, обязательно имеет свой зрительный ряд, векторы наблюдаемости, спектры зрения. Однако они преимущественно не ориентированы на визуальные артефакты (живописные, архитектурные, иные «декорационные» источники), которые представляются важнейшим аспектом в литературоведческой идентификации экфразистического разнообразия. Важно понимать, что в целом комплексе «малых» литератур зрительная архитектура зиждется не на явном пересечении живописного / театрального / кинематографического со словесным. Очевидно, что «большая» литература – литература существенной знаковой раскрепощенности, она на равных взаимодействует с самыми разными категориями современной культуры – живописью, кино, театром, скульптурой, компьютером. Такое взаимодействие значительно расширяет зону визуальности художественных текстов. Развитие «малой» литературы, генетически наделенной образностью и изобразительностью фольклорно-мифологического сознания, отмечено «синдромом становления». Одно из его проявлений – воздвижение имитационных моделей – своеобразных подражательно-«приближенных» структур. Контактные возможности «малой» литературы несравнимо ниже, и ее феномен визуального имеет, как правило, совсем иное – естественно-природное, созерцательное, наблюдающее, образное – качество. Очевидно, что экфразисная модель идиостиля П. Захарова, текстуально реализующаяся во множестве описательных форм, с точки зрения интермедиальной природы современного искусства не представляется в чистом виде перекрестьем визуального и вербального.

Итак, зрительная конституция «жизнетекста» (Е. Самоделова), зримость мира индивидуальной памяти, «взгляды» авторского сознания на просторы жизни и питающую ее культуру в удмуртской литературной традиции мало поддерживаются трансферической интертекстуальностью искусства, такая

особенность представляет значительный интерес как фокус этнопоэтического мышления, как некий перцептивный инвариант. В определенном смысле, видимо, эта черта связана с границами соотношения мысли и чувства, гранями взаимопроникновения эмоций и интеллекта. Если для поэтической речи Захарова характерен синтез размышлений и страстей, то основная внутренняя доктрина существования и развития удмуртской литературы, заложенная в сфере подсознательного очень многих ее «доэтнофутуристических» представителей, эмоции и чувства ставит выше интеллекта, жизнь реально-бытовую актуализирует и отрицает жизнь в «свете и тьме» искусства. Отсюда, вероятно, и некоторое многообразие визуальных феноменов у Захарова.

Каноническим экфразисом, в семиотике которого «культурное» уступает «персональному», мы называем стихотворение П. Захарова *«Мылкыдъёс»* («Чувства»). В первом тексте лирический субъект зрительно фиксирует нарисованную на стене дома картину неизвестного автора (авторов) и описывает увиденное:

*Корказь борддор вылэ  
Тодьы, тодьы бурен  
Чебер питорьяса  
Суредаллям суред:  
Бадъым-бадъым шунды  
Борддор шоры потэм,  
Шулдыр ымдуръёссэ  
Пельдорозяз вуттэм.  
Усьтэм одйг синзэ,  
Нош мукетсэ кынем.  
Одйг пал бамдурзэ  
Чупам солэсь пилем.  
Нош со шунды улын  
Экто адямиос.  
Котыр борддоръёсын  
Шунды кадь сяськаос.  
Тани тулыс мылкыд,  
Паймод, ява, бырод,  
Та'че суредъёслы  
Вань улондэ сётод!  
Лоби-пыри коркам,  
Ӧз оске синъёсы:  
Корка сэрегъёсам  
Бордо кык нылъёсы...*

[Захаров, 2001: 244]

На стене крыльца  
Белым-белым мелом  
Красиво очерчивая круг,

Нарисовали картину.  
Большое-большое солнце  
Вышло на середину стены,  
Улыбка у солнца  
До ушей.  
Открыло один глаз,  
А другой закрыло.  
Половину лица его  
Поцеловала туча.  
И под этим солнцем  
Танцуют люди.  
На стенах вокруг,  
Словно солнце, цветы.  
Вот оно, весеннее настроение,  
Удивись же и ты,  
За такие рисунки  
Отдашь свою жизнь!  
Прилетел-вбежал в дом,  
Не поверил своим глазам:  
В доме плачут поставленные в угол  
Две моих дочери...

Атрибутивно определяется жанр визуального искусства – граффити, уточняется принадлежность имплицитного художника к культуре детства (последнее особенно ясно звучит в финальной строфе стихотворения, наиболее окрашенной биографичностью). Поэтическая передача, кроме естественных для экфразиса нюансов и микросюжетов, отображает эмоции и чувства, которые становятся сенсуальным макроязыком стихотворного текста, объединяя персонажей картины, состояние природы, настроение лирического субъекта, выявляя степень эмоционального присутствия самого автора. Весенняя радость, гармония запечатлеваются не только в картинных образах, но и в цвете: картина нарисована белым мелом. Мифологема белого в поэтических текстах писателя обуславливает дополнительное наложение на обычно положительную оценку события, образа отпечатков сакральной инаковости, дистанции.

Неканонический экфразис с пейзажными ориентирами как форма творческой спецификации зрительности определяет хронотопную специфику стихотворения «Поэзия» [Захаров, 2001: 234]. П. Захаров вновь прибегает к образу дерева для передачи важной художественно-эстетической информации и выражения авторского отношения к ней. Дерево (береза) в данном случае – метафора, объединяющая поэзию и поэта. Думается, неслучайно в качестве зрительно-эмоционального фона из всех времен года выбрана зима. Текст «Поэзия», переведенный В. Емельяновым, знаком русскоязычному читателю под названием «Некрасовский мотив». Перевод, надо заметить, грешит неточностями и значительным расширением образного поля первоисточника (так, например,

необоснованно появляется образ Камы). Заголовок стихотворения, кстати, изменен по инициативе самого переводчика и без учета мнения автора — П. Захарова. Поэт, для которого диалог «нового своего» с исторической традицией — единственно возможный творческий путь, все же решительно отрицает влияние Некрасова и ссылается на пресловутую память детства. Пейзажный экфразис с зеркальным отражением воды запечатлен в тексте «*Тымет*» («Пруд») [Захаров, 2001: 183]. Лирический герой здесь, всматриваясь в воду, осознает быстротечность времени, вода отображает человеческие чувства: «*Чалмыса учкиско ву вылз / тымет ву но тырмем кайгуэн*» — «Молча смотрю на воду / вода пруда наполнена горем».

П. Захаров, как уже отмечалось, имеет сложные отношения с социальной реальностью, предпочитает ей этнические иллюзии. Эта реальность обычно персонафицирована: ее образуют люди и локусы, живущие по другим правилам. Тема города у Захарова — одна из основных, возникающих и символически оформляющихся в памяти зрения, в зрении памяти. Город, если говорить об его отражении в свете литературы, довольно часто экфразистичен, с большей очевидностью этот визуальный феномен проявляется в прозаическом произведении. Экфразис города в удмуртской словесности последних двадцати лет — это автобиографический экфразис ужаса и разрушения, экфразис этнокультурного варварства, нигилизма. Город здесь лишен своей положительной индивидуальности, у него нет собственного «вчера» и «завтра», т.е. вектора подлинного исторического времени. Урбанистический мир поэзии П. Захарова — безучастный фон, в который вписан активно отрицательный или страдающий человек...

Тема города в поэзии Захарова не ограничивается Ижевском. В октябре 2008 года рождается парижский цикл, своего рода — творческий итог недельного пребывания поэта в столице Франции. Пунктиры парижского культурного текста в удмуртской литературе до этого были связаны в первую очередь с творчеством С. Матвеева (сборник «*Чурит пус*», «Твердый знак»), где, казалось бы, обязательный фотографический эффект репрезентации великого города сводится к перечислению всемирноизвестных символов-знаков, каждый из которых в рецептивном преломлении обретает относительно устойчивую зрительную материю. Подобная визуально-изобразительная недосказанность, вероятно, предопределена и недостаточным опытом художественного описания иного пространства в удмуртской литературной традиции, к тому же — культурно глубинного. Тексты-путешествия на чужие культурные и визуальные территории в удмуртской словесности — достаточно редкое явление (германские мотивы В. Владыкина, итальянские стихотворения Э. Батуева, израильские очерки М. Атаманова — наиболее интересные примеры). Парижские поэтические эскизы П. Захарова, как и тексты С. Матвеева о Париже, не отличаются значительной визуальной выразительностью. Зрение лирического «Я» не сфокусировано на архитектурно-скульптурных источниках как произведениях искусства, оно не рассматривает их как полные визуально-исторические сведения артефакты. Скорее, «Я» всматривается в общий фон, в горизонты города, «отдается» узнаванию:

*Малпан кырмиз,  
Малы мон Парижын?  
Нотр Дамез тазы котырьяско?  
Тийи Горгуля мең липет вылын  
Сое биноклен учкылїско.  
Оло ни, мон куке но вал татын –  
Паськыт лусьем та Сена выж вылын?  
Малы шур сопалан пиштїсь тылысь  
Кыче ке горд синьёс лэчты учко?  
Париж берга, нош Нотр Дам шораз  
Дунне черслэн дїньызы сямен югдэ...*  
[Захаров, 2008: 50]

Мысль захватила,  
Почему я в Париже?  
Вокруг Нотр Дама хожу?  
Вон на высокой крыше Горгуля  
Его с биноклем осматриваю.  
Может быть, я уже бывал здесь когда-то –  
На этом широком мосту Сены?  
Почему на том берегу из горящих огней  
Какие-то красные глаза острым взглядом смотрят?  
Париж крутится, а Нотр Дам посредине  
Светит, словно стержень мирового веретена...

Всмастривание и узнавание в нижеприведенных строчках семиотизируются на перекрестье культурной и индивидуальной памяти. Ландшафт Люксембургского сада – статуя Марии Стюарт, фонтан, синяя униформа полицейских, птичка – для Захарова изначально детали поэтического мира Иосифа Бродского, тексты которого (в данном случае – «Двадцать сонетов к Марии Стюарт») удмуртский писатель неоднократно переводил. Осенью 2008 года образ литературно-художественный встретился с реальным образом и метафизикой этого места, их сопоставление стало «наивной» драматургией одного стихотворного сюжета:

*Вуи, Мари, мон Люксембург садад...  
Азям пызге фонтан, фрейлинъёсыд сыло.  
Татї ветлїіз Аполлинер, де Сад,  
Мылкыдвёсы мынам пачылмыло.  
Жандармъёсыд зэмзэ лыз дїськутэн,  
Усем куарез окто сюрес вылысь.  
Но ымнырме кайгу бездытскытэ,  
Уг шедьтїськы тонэ сїззыл садысь.  
Лыдзи вал йыр йылад нуке бурдо,  
Но бурдоос татын укыр уно...*

[Захаров, 2008: 49-50]

Приехал я, Мари, в твой Люксембургский сад...  
Передо мной бьет фонтан, стоят твои фрейлины.  
Здесь ходил Аполлинер, де Сад,  
Меня переполняют чувства.  
Жандармы твои, действительно, в синих одеждах,  
Опавшую листву убирают с дороги.  
Но лицо мое печаль омрачает,  
Не нахожу тебя в осеннем саду.  
Читал: над головой твоей сидит птица,  
Но птиц здесь очень много...

Непременными составляющими творческого осмысления лабиринтных сюжетов памяти являются тексты любви, дружбы и духовной, поколенческой сопричастности со своими литературными учителями, тема несогласия с тактиками культурного и повседневного поведения коллег – удмуртских писателей.

Объекты любви и их визуальные характеристики в поэзии П. Захарова – чаще имплицитные категории, находящиеся как бы в стороне от оценочной реакции воспринимающего сознания. Одна из особенностей поэтического словомира Захарова заключается в том, что автор склонен тотализировать, накалять сенсуальную атмосферу стихотворения путем визуализации. Например, поэт увеличивает зрительную постижимость (постигаемость) фона, лишая субъекта его дискурсивности, словесной воплощенности. Такой художественный прием реализуется, к слову, в стихотворении «*Вожьяськон*» («Зависть»), представленном как своеобразный опыт индивидуального созерцания любовного свидания двух глухонемых:

*Лул куараос, чупкаронъёс  
Кык тулкымъёс кадъ шуккисько.  
Кык сюлэмъёс, кык кужымъёс  
Со тулкымъёс вылэ жэутско.  
Нырысь пайми, бõрысь валай –  
Соос кыксы ик кылтэмъёс.  
Нош мон, кыло ке но, ялан  
Уг шедьтйськы сыче кылъёс.*

[Захаров, 2001: 137]

Душ голоса, поцелуи  
Как две волны бьются.  
Два сердца, две силы  
На тех волнах поднимаются.  
Сначала удивился, потом понял –  
Эти двое – глухонемые.  
А я, хотя и могу говорить, никогда  
Не нахожу таких слов.



Эмоциональный вектор присутствия автора — светлая зависть. Критерии, посредством которых определяется модус визуализации — сравнение («*кык тул-кымбѣс кадъ шуккисько*» / «бьются как две волны»), акцентирование телесности (*чупкаронъѣс*, «поцелуи»). Поэт относит поцелуи, символически провоцирующий акт «другого», к вариациям зрительных ощущений. Видеоматический центр текста — позиция наблюдающего авторского сознания, его воспоминание о созерцательном тождестве «Я» к «Они» представляются формой интимизации зрения. И взгляд на глухонемую любовь — взгляд, вероятно, «говорящий об одиночестве» (Милан Кундера). Для автора (относительно объекта любви) наиболее приоритетным направлением поэтической детализации является не внешний облик, но внутренний мир, полюсы эмоций, «слово» и «зрение» души.

Переходя к теме индивидуально-авторской сопряженности с рядом поэтических имен, действующих в национальной культуре, и их творческими доминантами, а также комментируя психологические мотивы культурно-поведенческих конфликтов профессионального характера, кажется, нельзя еще раз не отметить повышенную эмоциональность поэтического слова П. Захарова. Следует признать, что визуальный текст в его некоторых стихотворениях являет собой уникальный пример созвучия, наложения непосредственно зрительности, зримости хронотопа и объектов на радикальную эмоциональную энергию отрешенного постижения мира. К слову, такой симбиоз ощущается в комплексе посвященный бесермянскому поэту М. Федотову:

*ӹоз  
(пичи гинӹ ӹоз)  
турын вылын веттаськыса пукиз  
нош зор кибы  
(пичи гинӹ зор кибы)  
тубе вал  
анаез но атаез пала.  
кин понна бӹрдӹ,  
кин мыным вӹсь кариз —  
мон ой вала.  
ӹоз шоры учкисько.  
ӹоз шоры учкисько.  
Учкисько  
зор кибылӹн тубемез пала...  
нош омырын юан:  
кызыбы-о табере улоно мыным  
тонтӹк  
бесерман эше.*

[Захаров, 2005: 50]

Кузнечик  
(только маленький кузнечик  
сидел качаясь на траве

а божья коровка  
(только маленькая божья коровка)  
Поднималась  
к матери и отцу  
ради кого я плакал,  
кто мне сделал больно –  
я не понял.  
смотрю на кузнечика.  
Смотрю,  
Как поднимается / взлетает  
божья коровка...  
а в воздухе вопрос:  
как мне теперь жить  
без тебя  
мой бесермянский друг.

Стихотворение, датированное 7 мая 1995 года (6-е мая – день смерти Михаила Федотова) – сложный, сопротивляющийся научному истолкованию, психологизированный текст. Мы имеем конкретную трагическую дату, каскад движущихся в пространстве образов... Это стихотворение – континуум молчания, когда все видишь и уже не можешь ничего сказать... Это переломный момент в судьбе национальной культуры, своего рода излом траектории развития удмуртской литературы, «вдруг» образовавшаяся лакуна в жизни друзей (среди которых – П.М. Захаров). Сознание лирического субъекта воспринимает происходящее как картинку, точно и наивно фиксируя нелепость реального – странные перемещения насекомых. В данном стихотворении переживание самоотчуждения является и проекцией абсурдности. Инсективный код – одна из вариаций такого отчуждения в культуре: «Инсектность произведения иконически проявляется в дезавтоматизации телесного кода в целом» [Злыднева, 2008: 156]; смерть у Захарова – прежде всего – распад телесной целостности, замена макрокосма тела кажущейся второстепенностью микроэлементов – предметов, вещей, «мелких тварей». В его мифопоэтике насекомые (и некоторые животные) обнаруживают свою близость к потустороннему миру, что представляется концептуальным коррелятом с удмуртской фольклорной традицией. Своеобразие хронопической структуры, радикальная зримость, пугающая прозрачность (призрачность?) мира, разумеется, не факт «простой» отвлеченности внимания героя от горя, от жестокого пессимизма смерти. Очевидно, что на психопоэтическом горизонте текста наблюдается особенная форма слияния внешнего мира с миром внутренним, особенный – «апокалиптический» – тон творческого самоощущения, обостряющий художественное зрение.

В этом же ракурсе совмещенности эмотивного и визуального, часто сопровождающейся «выключением разума», нами рассматривается достаточно редкая тема культурных столкновений. Конфликтная ситуация, возникшая между Союзом писателей Удмуртии и Удмуртским ПЕН-центром (т.е. по сути, меж-

ду двумя писательскими поколениями, «отцами» — советскими классиками и «детьми» — этнофутуристами) находит свое семиотическое обрамление в русскоязычном «архивном» стихотворении П. Захарова «Вышла ведьма из Союза писателей». Поэтика раздраженного несогласия, резко повышающая чувственный градус текста и увеличивающая качество его зрительного восприятия, имеет две парадигмы: культурную и индивидуальную. Культурную память в тексте аккумулируют словообразы (напр., древнегреческий Цербер), цепочка сравнений (напр., «осиновый лист», клишированная в русском языковом универсуме «мокрая курица»), социополитические эскизы, характерные для перестроечной поэзии русского рока («с перерезанным горлом гибла Империя»). «Индивидуальное» обусловлено претекстовым участием П. Захарова в обозначенном протостоянии. Оригинальность авторского стиля, «пассивное наличие» конкретных адресатов, решительная форма литературного сопротивления в своей текстообразующей совокупности определяют нижеприведенные строки как в целом знаковое явление удмуртской художественной культуры:

Вышла ведьма из Союза писателей,  
Станцевала Церберу, виляя задом.  
У нее было множество повелителей —  
Начиная чертиком и кончая Гадом.  
И дрожала она как лист осиновый,  
Оттого что перья всегда были веером,  
Оттого что в закате огненно-лиловом  
С перерезанным горлом гибла Империя.  
Было ей невдомек, отчего улица  
Разжигала огни свои в ветхих сумерках,  
Отчего у нее как у мокрой курицы...

[электронная архивная версия]

Феномен визуального в поэтическом искусстве слова П. Захарова, как мы уже отмечали, соотносится с серией персональных ощущений-реакций, т.е. с «эмоциональным тоном», составляющим одно из измерений индивидуальной памяти и, так или иначе, подчеркивает сочетаемость последней со словообразными координатами памяти культурной.

П.М. Захаров в большей степени, чем другие современные удмуртские поэты, в своем творческом опыте обращается к широкому кругу вечных проблем. Например, он — один из немногих писателей, осмысливающих подлинные основы творчества и искусства. Его коллеги — некоторые удмуртские авторы «старшего» и «среднего» поколений — предпочитают изобразительно констатировать повседневность человека. Жизнь такого, существующего в локально повседневной заграничности, заключенности инвариантного героя протекает в агонии бытоописания, в любовном / сексуальном экстазе, в процессах социокультурного перевоплощения. И, пожалуй, только в поэтике мысли П. Захарова и у некоторых других этнофутуристов «творческое» является доминантой

и имеет обыкновение увлекать индивидуума в отвлеченные от обыденности мира, предлагая относиться к жизни как к имитаторе.

К важным текстам авторской памяти в удмуртской литературе относится тема этничности, предполагающая творческое развертывание приемов оживления и реставрации этнокультурного полнокровия экзистенции. Лирическое «Я» поэта часто выступает в роли аккумулятора, чья основная функция – реанимировать уходящие из архива повседневного сознания концепты этнической культуры, образы народной традиции. Кроме этого, П. Захаров уделяет внимание гендерным несогласиям (культурным и бытовым противоречиям полов), разрабатывает экологическую проблематику, дает поэтические оценки политической и экономической коллизиям, стихийно захватившим нашу страну в 90-е годы. Все названные поэтические обертоны фигурируют и на поверхности художественных интересов, и на глубине этнофутуристической иносказательности.

Поэзия П. Захарова представляется нам романтической линией удмуртского литературного этнофутуризма: здесь постоянно ведется борьба со злом, мировая скорбь – это память об этнической травме, являющейся одновременно мифом и реальностью, индивидуализм основан на чувстве ответственности. **Романтическое** у Захарова высвечивается в его творческой устремленности идеализировать образы прошлого, в интеллектуально-интуитивном созерцании мира своего и мира «Другого». «Я» лирического субъекта регулярно переживает в себе процесс развития абсолютного начала в природе, одна из его познавательных стратегий – припоминание состояния, в котором человек когда-то пребывал в полном единстве с природой (Ф. Шеллинг). Романтическая идея о «золотом веке» связана в миротексте Захарова с преодолением глобализационного «сегодня» посредством культурной памяти, с созданием такого хронотопа, в котором «Ты» становится «почти Я», где элиминируются социальные разделители и поддерживается поэтическое переживание. «Золотой век» П. Захарова семиотизируется в зрительных впечатлениях, его локальные границы очерчиваются реальными (автобиографическими) пейзажами, в призме деэтнизированного настоящего разрастающимися до гиперреальных. Память и зрение «Я» романтизируются, тем самым деформируют, даже отменяют антиэтническую действительность, в мире Захарова живут мелодии, предотвращающие звучание «реквиема по этносу» (В. Тишков). Романтизм Захарова, однако, сюрреалистичен: только так возможно сохранить подлинную экспрессию чувств, вызванных эклектикой современного мира. И все же стоит осознавать, что этнофутуристическая разновидность романтизма – это не романтизм Вордсворта или Лермонтова; здесь другой язык, другие штампы, другое наполнение. «Романтизм сейчас – это не тип письма, а способ мировосприятия, тип отношений литератора с действительностью. Это все та же тоска по некоему несбыточному идеалу, неприятие (скорее инстинктивное, чем рациональное) капиталистического мира» [Данилкин, 2007: 15].

## Визуальный код в «конфессиональной» памяти поэзии П.Захарова

Довольно имплицитной, но не менее значимой чертой взаимодействия образно-изобразительных модусов индивидуального зрения и культурной памяти П. Захарова, представляется его творческая рефлексия континуума удмуртской мифологии и фундаментальной символики христианского мировоззренческого пространства. Христианские тексты и мотивы современной удмуртской литературы в количественном и качественном измерениях уступают художественному исследованию мифо-языческой синкретики. Исключением, пожалуй, являются просветительские очерки Михаила Атаманова. Следует заметить, что наличие в тексте творчески отрефлексированной религиозной тематики – верное свидетельство высокой степени развития словесной культуры, включение конфессиональных тем в художественное произведение в идеале должно актуализировать проблему ответственности писателя перед читателем и самим собой. Удмуртская литература, имея христианскую веку в своей истории, но отсеченная от нее годами социализма и временем «танцев с мифами», осторожно и медленно возвращается к ней, и вместе с этим – к собственным письменным истокам.

Параллелизм христианского и языческого в поэтике и психологии творчества П. Захарова имеет фронтальный характер. Поэт – один из создателей «этнофутуристической речи» – нередко пользуется христианскими символами. Вводя в текст библейские образы, при этом изменяя их семантические и аксиологические векторы, автор создает контекст своего личного понимания христианства, выстраивая в результате сложную художественную логику.

В первом стихотворении цикла «*Удмурт пеллёлэн кырзаньёсыз*» («Песни удмуртского знахаря») обнаруживается имплицитное противостояние двух мироотношений – языческо-мифического и христианского:

*Сылй межа шорын  
Тёл жутйськиз секыт  
Урдсьы мур кыретын  
Сюстьыл утчаз вакыт  
Пеймыт вал азьпалан  
Берын но вал съöd бус  
Галаклыкез валан  
Кулэ ой вал картуз  
Вузйиз гориз шулаз  
Тёлэз улын ёрос  
Синмаз кияз ымаз  
Нуллйиз со съöd кирос  
Жугиз шормась зорен  
Зын дьльдыен сялаз*

*Кортэн изэн зырен  
Котыр ласянь возьмаз  
Юай: малы монэ  
Курбон ыжпи кариз  
Аслам ик юанэ  
Аслам ик юанэ*

[Захаров, 2005: 50]

Я стоял посреди межи  
Ветер поднялся тяжело  
В глубокой канаве обочины  
Свечу искало время  
Темно было впереди  
И сзади был черный туман  
Чтобы понять хулиганства  
Не нужен был картуз  
Выла хохотала свистела  
Под его ветром вся округа  
В глазах руках во рту  
Носила черный крест  
Било режущим дождем  
Плевало вонючей слюной  
Железом камнем дубиной  
Ожидало со всех сторон  
Я спросил: почему меня  
Жертвенным агнцем сделал  
Мой же вопрос,  
Мой же вопрос...

Это противостояние отсылает читателя к удмуртской мифологии заглави-ем, определяющим особенность пространственно-временной структуры произведения. Первая строка стихотворения «*сылій межа шорын*» / «стоял посреди межи» является точкой развертывания мифопоэтического миротекста; *межа* семиотически определяется как сакрализованный символ скрещивания двух пространств – индивидуально-бытового и культурно-генетического. Категория памяти передается в темпоральных формациях первого-«очевидного» (*тодмо ортчем дыр*) прошедшего времени, так эксплицируется активная позиция «Я» лирического субъекта. Уже на уровне образной структуры стихотворения есть все основания говорить о конфликте между ортодоксальностью (христианской / языческой) и внутренне суверенным («атеистическим?», «поэтическим») человеком. В данном случае образ выступает тем видеоматическим ключом, с помощью которого выстраивается вертикаль ценностных приоритетов автора, представляется основным модусом их художественного осмысления.

Если образ свечи (*сюсьтыл*) еще относительно нейтрален, то черный крест (*свöд кирос*) – «открытый» образ христианства. В пределах рассматриваемой

нами первой части цикла крест заключен в семиосферу метафорически оформленного общественного ритуала («*тӧлӧз улын ёрос синмаз кияз ымаз нуллӧз со сьӧд киров*» / «под ветром все округа в глазах руках во рту носила черный крест»). Дополнительная визуализация образа (придание ему специфической черной призмы) с учетом семантической наполненности этого цвета в поэтической модели П. Захарова, может указывать на негативное отношение лирического героя (разумеется, и самого автора) к онтологии и прагматике христианского символа.

Противостояние сакрального и антропогенного (божественной силы и профанного субъекта) обостряется в 13–20 строчках. Начиная с 9 строки в лирическое действие вступает высшая сила, грамматически заданная формой 3 л. ед. числа. Ее основная сюжетная задача – вернуть героя к регламентированному существованию. Способ принуждения – ориентирование стихии против субъекта (напр., «*жугиз шормась зорен*» / «бил(а) режущим дождем»). При этом высшая сила может становиться антропогенной – она проявляет человеческую психофизическую реакцию («*зын дьлдыен сялаз*» / «плевал вонючей слюной»), грозит субъекту «библейским» камнем.

В стихотворении раскрывается категория жертвенности. На фоне развертывания сакральной коммуникации, воплощенной в монологическом вопрошении «Я», жертвенность лирического героя выступает в качестве психологической детерминанты, в смысле ответа на вербальное молчание высшей силы. «Жертвенное» в тексте соотносимо с мифологемой «жертвы» в традиционной культуре удмуртов. В интерпретируемом тексте культурная память (ее мифическо-языческая и христианская парадигмальные оси) является не просто материалом лирической наррации, первичным стимулом смыслообразования, но сопрягается с важнейшими образно-символическими тропами, продуктами зрительно-сенсуальной жизни. В аксиологической матрице проявляется индивидуальная память – как суггестия финального чувства, факт эмотивного неприятия, как оценочная завершенность слова и мысли.

Сложное отношение поэта не только к христианству, но и к любой религии проявляется в неопубликованном стихотворении П. Захарова «*Город шорын луке вал Кылдысин*» («В центре города сидел Кылдысин»), написанном в начале 1990-х годов. С точки зрения эмотивного отрицания, «ограниченного» (религией или какой-либо иной понятийной системой) мировидения, этот текст представляется еще более радикальным, чем предыдущий:

*Город шорын луке вал Кылдысин,  
Секендхендысь дӱйсӱкут вал со вылын.  
Лыдӱе вал бомжӱёслӱсь газетӱёссӱс –  
Кытын луӱ куртчын, кытын кӱлын.  
Мон йыбырттӱй вал черк жингыртӱмлы,  
Кушнӱ пол пуктӱй киров аслам азиям...  
...Дас манетме куштӱй Кылдысинлы,  
Потӱ вал, дыр, кысыосме сузям.  
Но кытысь ке вуиз сьӧд Керемет,*

*Ыгыосын, зарни жильюосын.  
- Марлы тыныд, – шуиз, – та'че «чермет»,  
Тынад ведь интыед зоопарк'ёсын?  
Албастыез, налим кадь, тэжито,  
'Чыжиз Кылдысинлэн ангес улаз.  
Но Кылдысин пальпотылэ шудо,  
Вирзэ виятыса газет вылаз.  
Ульча-бакча – котыр лыз экран'ёс  
Кис'то боевико сюжет'ёсты.  
Отын вормон, отын фейерверк'ёс,  
Отын өв'ол ю-тысь ус'ён Инты  
Нош Кылдысин шузи кадь пальыша  
Сое ини жуго мукет с'од'ёс.  
Лыз инбамлэн зэрпал кадь гольышаз  
Л'ь'ольмыт-л'ь'ольмыт жуго черк гыр'люос*  
[электронная архивная версия]

В центре города сидел Кылдысин (Творец),  
Из секендхенда на нем была одежда.  
Читал он газеты бомжей –  
О том, где можно перекусить, заночевать.  
Я поклонился церковному звону,  
Три раза перекрестился...  
... Десять рублей бросил Кылдысину,  
Наверное, хотелось почистить свои карманы.  
Откуда-то взялся черный Керемет,  
С серьгами, с золотыми цепями.  
– Зачем тебе – сказал – такой «чермет»,  
Твое ведь место в зоопарках?  
Его злой дух, словно налим, словно деготь,  
Ударил Кылдысина в подбородок.  
Но Кылдысин счастливо улыбается,  
Проливая кровь на свои газеты.  
Улица-огород – вокруг синие экраны  
Льют сюжеты-боевики.  
Там победы, там фейерверки,  
Там негде упасть зернышку.  
А Кылдысин, словно глупец, улыбается,  
Его уже бьют другие черные.  
И в обнаженном, как Зэрпал, синем небе  
Розовато-розовато бьют церковные колокола.

Религиозное недоверие в поэзии Захарова обостряется в переломные исторические моменты, когда социокультурное развитие удмуртского общества на-



ходится в состоянии бифуркации, на перепутье. В стихотворении при первом взгляде конфликт разыгрывается между человекоподобными, «социализированными» персонажами — Кылдысином и черным Кереметом (*сьёд Керемет*), иными персонифицированными «черными» объектами (*мукет сьёдъёс*). *Кылдысин* — символ многогранный (впрочем, как и *Керемет*), изначально — это один из основных божеств удмуртского пантеона, добрый дух, содействующий приплоду скота. «Образ Кылдысина ассоциировался вообще с творческим началом, созиданием (отсюда глагол *кылдыны* — творить, созидать) и, как нам представляется, восходит к корню *кыл* — слово» [Владыкин, 1994: 103]. У Захарова *Кылдысин* — с художественной точки зрения чрезвычайно интересный, яркий и динамичный образ. Семантика этого образа неоднородна: в синкретическом мировоззрении удмуртов Кылдысин соотносится иногда с христианским Богом или ангелом-хранителем (ангел по удмуртски — Кылдысин, или в «усеченном» варианте — Кылчин [РУС, 1995: 177]). «Текст» образа, вероятно, складывается на пересечении «этнифицирующего» противостояния христиано-православного и традиционного-языческого, в результате художественно утверждаются упадок этнических верований и видимость торжества православия. Впрочем, это далеко не единственный план прочтения образа и всего стихотворения. Кылдысин, этимологически отождествляющийся и со словом (удм. — «*кыл*»), — персона поэта, на котором современное общество поставило крест: он имеет вид асоциального субъекта, обречен на непонимание и страдание, его жизнь напоминает жизнь бомжа. Место поэзии в современном мире незначительно — и эту «незначительность» отразил в «тексте» образа Петр Захаров. Тема судьбы поэта в проекции на образ Кылдысина может быть рассмотрена еще в одном смысловом ряду. Стремление к абсолютной духовной свободе творящего «Я», в демиургическом акте преступающего свое человекоподобие, заметно во многих произведениях П. Захарова. Это стремление определяет принцип разрушения любой ортодоксальной мифологии, освобождающий сознание от догм и запретов, чуждых ритму искусства. В таком случае образ Кылдысина, видимо, — совокупность каких-либо мировоззренческих ограничений, к которым автор относится саркастически. В стихотворении непрерывная для поэзии Захарова борьба добра и зла оформляется также на языке социально выразительных, контрастных образов. Лирический субъект отличается повышенной чувствительностью к социолектам, иерархии социального, для автора важно изобразить социальный симулякр «другого». В этих номинациях формируется идеал современного человека — «героя нашего времени», и в данном поэтическом произведении он «обратен» образу Кылдысина, социокультурному имиджу православного христианства, этническим интересам, вере вообще, поэзии и персоне поэта. В поэтическом мировоззрении П. Захарова доброта зачастую приравнивается к жертвенности, что не вписывается в каноны социальной моды, в критерии актуального поведения.

Сферой индивидуальной памяти и антирелигиозного пафоса в творчестве поэта является автобиографический контекст. Традиционное удмуртское мировоззрение стало главным духовным источником Захарова уже в детстве,

а советский атеизм был воспринят художником как «второе измерение» нейтрализации христианского миропонимания. Распад Союза и установившаяся реальность обострили критическо-отстраненный взгляд поэта на любую жизненно-понятийную неопровергаемость. Творческая элиминация символики абсолюта у Захарова сопоставима с особым изобразительным языком отторжения / отрешенности, сложившемся в удмуртской литературе в конце 80-х — начале 90-х гг.

В заключение исследования природной соотнесенности памяти и зрения в «малой» литературе, некоторых форм визуального воплощения индивидуальной памяти в поэзии П.М. Захарова нам кажется уместным очертить «горизонты» впечатлений... Они не претендуют на статус исчерпывающих и являются всего лишь итогом критического наблюдения. С одной стороны, индивидуальная память как эстетическая доминанта состоит из образов-метатропов, экфразисных конструкций, имеющих выход в реально-жизненную практику. Быть может, поэтика индивидуальной памяти при первом взгляде интимна и имманентна, она заводит в кажущийся тупик. В тот «черный угол» субъективности, где невозможно самостоятельно двигаться, где сознание сковано ощущением присутствия Чужого. Индивидуальная память а priori — поэтика не-твоего познания, театр не-твоих эмоций, панорама не-твоих снов. С другой стороны, ее визуальное оформление (образующие зрительный ряд «видеоматематические фигуры») в целостной художественно-авторской системе и даже в системе целой литературы вполне укладывается в рамки некоторой страты, поддается классификации.

Для поэтической картины мира П. Захарова, к слову, характерна многоуровневая модель взаимосложности памяти и зрительного переживания. Здесь затронуты основные компонентные уровни, не исключая наличие иных-дополнительных. Первый уровень — уровень непосредственных впечатлений, связанных только с темпоральным измерением прошедшего и имеющих, казалось бы, опосредованную проекцию на настоящее. Лингвистически данный уровень артикулируется прошедшим временем, обычно без участия необходимых в этом случае темпорально отдаляющих вспомогательных глаголов **вал / вылэм**, или форм давнопрошедшего времени —**эм / -ем**. И такое игнорирование — вероятно, не случайность. Поэт (авторское сознание, лирический субъект) нуждается в «живом прошлом», в динамике прошлого и поэтому минимализирует стирание в памяти своих сюжетов, регулярно возвращает их (категория многократности), т.е. соединяет с настоящим. Очевидное прошедшее время (*тодмо ортем дыр*) — именно **время зрительности**, отсылающее к акту персонального наблюдения. Очевидное прошедшее время, в целом доминирующее в этнофутуристических текстах и эксплицирующее субъективное зрение — не просто грамматический каприз. В проекции на национальные художественные стратегии — это сложная творческая установка. Авторское сознание является регулярно и «сознанием автобиографическим». В силу целого комплекса ситуаций удмуртский поэт обращается к собственному жизненному опыту — и этот диегезис неосознанно становится дидактическим императивом: культурное впечатление одного

«Я» выглядит убедительнее, чем сам артефакт. Грамматика памяти в поэзии П. Захарова зиждется на диалогичности, событиях времен. Второй, наиболее распространенный уровень — **уровень комплексной темпоральности**, когда прошлое и настоящее взаимообращены, прошлое «переходит» в настоящее, а настоящее «уходит» в прошлое. В рамках такой взаимообращенности процесс творческой акцентуации настоящих и прошедших сенсуальных впечатлений грамматически оформляется в категориях прошедшего и настоящего времени. По словам венгерского аналитика Жужанны Эгереш, именно на этом уровне художественного восприятия «осуществляется трансформация первичных впечатлений в основные изобразительные формулы» [Egeres, 2004: 97], зрительно воплощающие менталитет локальной культуры. Третий возможный уровень — **уровень отвлеченного настоящего**, предполагающий наполнение тезауруса индивидуальной памяти образным материалом и усиливающий видеоматематическое качество «Другого». На четвертом уровне конструируется **воображаемая реальность** (часто с помощью форм будущего времени), для которой присуща творческая индивидуализация мира, жизни его объектов, предметов. В отношении виртуальных хронотопов (идеальных пейзажей), в индивидуальной памяти часто онтологически определяющихся как мечта, речь может идти об иллюзорной отмене и локализации конструкта «время».

Итак, в миротексте памяти и зрения Захарова «движется» и пересекается несколько хронологических линий, получается нечто вроде «круглой сети, каждый узел которой может быть истинным либо неистинным, но актом некоей коммуникативной стратегии» [Николаева, 2007: 277]. Коммуникативная стратегия в нашем случае — полифония зрительного и обязательный гипертекст памяти.

Чувственное знание как видение, проходящее через весь творческий дискурс П. Захарова, ведущее к проблематике самовыражения, нуждается в особых художественных формах развертывания. Экфразисы и образы индивидуальной памяти, будучи таковыми, в описательной поэтике Захарова актуализируют социальные контексты и интертексты культурных форм. Собственно, экфразисное и образное поля конкретных авторских текстов дают достаточно полное представление об этапном — этнофутуристическом — варианте оформления культуры зрения творческого «Я» и его зрительно-сенсуальном отношении к «Другому». Экфразисные и образные доминанты поэзии П. Захарова обычно сопряжены с персональным осмыслением через вспоминание сюжетных уровней своей жизни и жизни «Другого», они участвуют в порождении зрительной модальности автонарратива. Описательная семиотика удмуртского поэта развивается между зрением и памятью, постулируя его главные творческие принципы — любить свое прошлое, достичь полного знания самого себя, почувствовать свое глубинное «Я».

## Заключение

Феномен визуального в художественной литературе — не просто многогранное явление, характеризующее творческий мир автора, не просто явление внутритекстовой фокализации, зрительной спецификации реальности и ее персонажей. Это сложная, подвижная система, связанная с биофизическим устройством человека, с ментальностью и традиционной культурой этноса, с «топологическим» характером языкового мышления и установками времени, в котором живет и творит писатель. В структуре визуального все важно и интересно, один компонент здесь обусловлен другим: опыт повседневного зрения и опыт зрения культурно кодифицированного, зрение импрессионистическое, «точечное», и зрение всеобъемлющее, развернутое, зрение достоверное и «сюрреалистическое», зрение памяти и зрение воображения сосуществуют в ткани художественного произведения, взаимодействуют, образуя визуальные координаты словесной культуры. Визуальная сущность художественного слова является перекрестьем пространства и времени, мифологического и идеологического, в художественном слове проявляется симбиоз звука и образа. Визуальность литературы связана с инструментарием письма, с новыми медиальными технологиями, порождающими и «воспринимающими» текст.

Визуальность в художественном произведении — универсальное явление, ее априорность бесспорна, как бесспорна доминанта зрительного восприятия и впечатления в человеческой жизни. Феномен визуального в литературно-художественном творчестве может быть более или менее эксплицитным, но вряд ли возможно говорить о внезрительной, невизуальной природе словесного творчества, онтогенез и последующая рецепция которого непременно сопряжены с процессом визуализации, зрительного представления. Кроме прочего, фактура визуальности в литературе обычно зависит от родовых и жанровых категорий произведения. Рассуждая о феномене визуального, нельзя уйти от вопроса — какие именно модели визуальности наиболее присущи для литературы в целом, насколько с течением исторического времени меняется степень взаимовлияния словесных и зрительных искусств (типологические вехи визуального), каким образом и в каком направлении преобразуется семиотика современной культуры, насколько явление глобализации способствует движению искусств навстречу друг другу, ускоряет взаимодействие их знаковых систем.

Визуальный код художественной литературы — это язык, общий и особенный одновременно, у него есть свой «план выражения» и «план содержания», есть вполне ощутимые ступени, уровни. Одна литературно-художественная традиция в силу своей историко-культурной развитости имеет более обширную и глубинную зону зрительного-визуального, каждый культурный феномен в условиях такой традиции получает в целом качественное оформление, другая традиция — интенсивно развиваясь, соприкасаясь с мозаикой творческих решений и находясь в положении ускоренного семиозиса, опосредует лишь часть культурного феномена, впитывает и воспроизводит контуры. В нашем исследо-

вании мы пунктирно проводили линию между «большими» и «малыми» литературами — литературами, историческая судьба и культурный статус которых весьма различны. Такое разграничение актуализирует разность семиотики визуального в литературах типологически «неравных», в литературах с разными культурными возможностями.

Визуальность в поэтической системе П. Захарова — поэта, одновременно включенного в пространство удмуртской традиционной культуры и при этом ориентированного на мировую эстетику в целом — представляется нам той культурной территорией, которую необходимо открывать, исследовать, соотносить с другими культурными сферами. Визуальное в поэзии Захарова, в первую очередь, — синтетическая структура, представляющая собой совокупность разнородных элементов, связанных с разными аспектами зрительного, и даже модифицирующая возможности национальной литературы. Первый элемент визуального в поэтической картине мира П. Захарова, на который мы обратили внимание, — это цветовой пласт. Код цвета является универсальным иконическим знаком и семиотизируется в рассматриваемом идиостиле в пространстве сложного культурного взаимодействия. Индексальность цветовых знаков в удмуртской традиционной культуре (фольклоре, мифологии) в том числе предопределяет повышенные семиотические возможности колористики в художественном преломлении, и поэтическое искусство Захарова это доказывает. Традиционная культура сосредоточена в матрице национального языка, язык хранит память об «априорном» культурном опыте, «исконном» мировоззрении, менявшимися в ходе этнодемографического, этноконфессионального движения. Однако важно понимать, что язык традиционной культуры — это далеко не всегда язык творческого мышления, и данное перекрестье в исторических условиях удмуртской этнофутуристической литературы играет особую роль. Изобразительные знаки традиционной культуры (в нашем случае — цветковые имена), реже репрезентируя свой основной смысл, чаще сохраняя лишь свою символическую конструкцию (например, дублетную форму), «обрастают» имплицитными народной традицию художественными контекстами, подвергаются переконцептуализации, семантическому изменению. Цветковые слова у Захарова в некоторых случаях сопряжены с этимологией слова, но это не знание, а творческая интуиция, приводящая поэта к древним словам и их смыслам. В целом, цветковые имена — это имена этнофутуристической и персональной мифопоэтики П. Захарова, которые переплетаются с языком и риторикой эпохи, с ностратическими текстами цвета, с некоторыми опытами творческого толкования его тайнописи.

Важной и неперменной визуальной составляющей литературы вообще и поэзии П. Захарова в частности является зрительно акцентированный образ. Для идиостиля удмуртского поэта характерно наличие большого количества визуальных образов, имеющих отношение к разным сегментам художественной реальности. Его образы обычно семантически и аксиологически эксплицитны: поэт открыто и ясно выражает свое мнение, свою позицию. Визуальные образы зачастую обусловлены существенным семиотическим статусом удмуртской тра-

диционной культуры, однако они в большей степени, чем имена цвета, утрачивают свою этнокультурную энергетику и участвуют в решении художественных задач, предложенных автором. Образы, создающие группы мотивов, как правило, имеют универсальное значение и, являясь символами конкретного (этнофутуристического) течения, корреспондируют с обширным, образно-мотивным тезаурусом иных культурных течений. И все же в творческом мире П. Захарова существуют «сильные» образы, которые прочно связаны с мифологическими представлениями и регулярно встречаются в фольклорных источниках.

Своеобразие поэзии П. Захарова заключается в особом вспоминаяще-визуалистском типе творческого сознания, когда автобиографический опыт зрения перерастает в литературно-художественный материал. Поэт делится со своим потенциальным реципиентом сохраненными в памяти картинами прошлого, которые эмоционально насыщены, выразительны, и их непременно следует передать другому. В этом случае П. Захаров выступает как истинный художник, для него важен каждый изобразительный нюанс, каждая краска. Мир его прошлого – это мир ярких, «счастливых» образов, заполняющих в нужный момент настоящее и переходящих в представления о будущем. В зону визуализации естественно попадает и реальная действительность: она обычно не имеет нейтрального статуса и наделяется неомифологическими коннотациями, художественно утверждается в своей сюрреалистичности. Автобиографический диалогизм – мозаика тем и сюжетов, как трансцендентных, так и повседневных-бытовых, одинаково важных для автора: любовные впечатления здесь соседствуют с поэтическим описанием грозы, образ обожженного молнией дерева чередуется с открытием визуальной тотальности окружающего мира, случившегося в день смерти близкого друга-поэта. Зрительная спецификация своего житнетекста в поэзии Захарова, персонификация художественной оптики представляются не только фронтальной чертой его поэтического мира, но и, если угодно, генетическим свойством удмуртской словесной культуры: субъект имеет обыкновение говорить о себе, своих экзистенциальных и культурных впечатлениях наглядном, образно-изобразительном языке, описывать то, что он видел в «своей» действительности. Удмуртская литературная традиция актуализирует зрительность / описательность в самых разных ракурсах (пейзаж, портретика, интерьер), и повышенная зрительность удмуртской литературы может отчасти объясняться доминантой визуального в традиционной культуре, в которой «вижу» значит «живу».

Вместе с тем, современная удмуртская литература, ее этнофутуристические тексты, во многом были предопределены сменой культурной парадигмы конца 80-х – начала 90-х годов. Изменяются тематика, эмоциональный градус, возрастает роль этнического, расширяются интеллектуальные горизонты словесности. В рамках этнофутуристического искусства вырабатываются новые правила взаимоотношения воспринимающего и автора, формулируются новые интуитивные конвенции. Развитие национальной литературы становится более интенсивным: удмуртская литература опосредует новые культурные модели, обращается к постмодернистскому языку и одновременно осваивает художест-

венные традиции еще недавно запретного прошлого. Игра, эксперимент — первичные категории в этнофутуристической эстетике — реализуются в визуальных формах. В 90-е годы удмуртская поэзия обогащается графическими инсталляциями. Этнофутуристическая графика, преобладающая в поэзии, представляет собой несколько видов, где каждый вид выполняет более или менее «радикальные» задачи. С графикой экспериментировали многие удмуртские писатели — С. Матвеев, В. Ар-Серги, Э. Батусев, Л. Орехова, но бесспорным лидером в этой сфере является П. Захаров. Его графическое письмо оформлялось на заре 90-х и к настоящему времени — это многогранная структура, имеющая свои визуальные сюжеты и прочные корреспонденции с визуальными источниками (Э. Касимов, В. Дубосарский, А. Виноградов, М. Косолапов и др.). На одном из ижевских арт-форумов графические работы Захарова выставлялись как самостоятельные изобразительно-графические произведения, лишенные литературоцентризма.

В 90-е годы в удмуртской литературе *sub specie* визуальности важное место занимают тексты о путешествиях, которые а priori зрительно развернуты и могут быть в художественном тексте реализованы как экфразис. Однако в произведениях удмуртских писателей такого рода все же не хватает визуальной энергии, захватывающей реципиента и увлекающей его в свой сюжет. Так, например, Франция в восприятии удмуртских поэтов — страна общеизвестных образов и имен и только... Реальные впечатления в данном случае, изначально являясь зрительно насыщенными, не обретают в поэтическом преломлении необходимой описательной формулы и не становятся каноническим экфразисом.

Разделяя литературу на «большую» и «малую», мы не просто уточняем типологически характерные аспекты визуального, мы выполняем еще и задачу соотношения современного научного языка и определенного литературно-художественного материала, пытаемся создать прецедент описания системы «малой» литературы в широком культурологическом контексте. Феномен визуального в нашем случае — это та грань, которая позволяет синтезировать данные из разных семиотических систем, из разных традиций и культур.

В завершение заметим, что данная работа — один из немногих опытов исследования развития современной удмуртской литературы. Вопреки довольно скептическому отношению литературоведов к художественным произведениям дня сегодняшнего, ставшего, кажется, уже традицией в отечественной науке о литературе, мы считаем, что текущая словесность не должна оставаться в стороне и, напротив, должна осмысляться сквозь призму онтологичности художественного слова, рассматриваться в риторике своего времени и пространства. Современная удмуртская литература нуждается в защите, в «культурологической протекции», еще в большей степени — в постоянной интерпретации, толковании, без которых невозможна полнота литературного процесса.

# Приложение

(графические работы П.Захарова)

## I суред яке финн-угор петрактиль

И  
Н  
Л  
Э  
Н  
А  
б

Н  
в  
а  
л  
а  
л  
к  
с  
г  
о  
ж  
т  
э

О  
и  
у  
л  
л

з

н

ы

м



## II суред-сурет

п  
а Л О Б А З  
Л о п Л о м у л  
б Л о д р а  
Л о у т п а  
о а с  
л з  
б о у к е  
л р у о  
ы д к к  
т о у  
с л  
о а  
б п  
е к  
е р а з

жингыр куараез быриз лоб луиз лап аз луиз ас лобаз луиз лапас  
нош лапас улын лапказ ву юиз ымаз табере сое шуо яке курег яке курка

# Х

## О Б А

Л С Ъ  
е п а  
п ь з р  
н о и с  
у а н л у ь ё ?  
В О И а л л с  
У Н в л с  
Ш Л а а н н н ё  
э э Э З к *БЫЫ* ь  
Н н н Н А с *МММ* л  
О Ш *М г о ж т Э* а  
Ш А К  
в б с  
а н с  
н ь а б  
м е Д А л о  
И  
Н  
е  
Т  
Т Т  
Т Т Т  
Т Т Т

???

[Захаров, 2008: 48]

## Кама сутраысь II сутра

а п л  
 Л О  
 п  
 Б А  
 Л о з  
 б м у л  
 О д р а  
 Л у т п  
 о а б а с  
 д р о а к а  
 й д л з к а  
 г в е б л з е к р  
 о у к с к д  
 л р у о к в е  
 ы д с к к  
 т О у  
 с л л  
 о ы а  
 б ы п  
 е к  
 е р а з  
 я р а з

жингыр куараез быриз лоб луиз лап аз луиз ас лобаз луиз лапас  
 нош лапас улын лапказ ву юиз ымаз табере сое шуо яке курег яке курка  
 нош куд-ог дырья атас

[Захаров, 2008: 49]



# ОБИ ОБИ КАЛАСЬ ЛОБИ **яке** МИМАЛА ДЫРЫСЕН ЭКТОН

Т А И з  
 н ш  
 к о к **О** а  
 ч а с ь н  
 И н  
 Т о ы В а н Т У б  
 С о Л ы К т н  
 Е о Л О е ы о  
 Л о р Э шу П р б г  
 И д И шу т в ы ш  
 Г е **Н** н л  
 Е ь э Х  
 Н ё Б Л э з Р  
 Т с а н пир Ё Е  
 а ы з В а ДГ Н  
 т а АА О  
 а Б НН  
 С ЭЭ  
 И 33  
 М  
 ы Р Н  
 О Э  
 к к з

Ку

каре  
 ку  
 [Захаров, 2008: 50]

ТРЕВОГА

и	р		т	м		р	а
м		Т	р	м		а	т
т			и	м		р	
	а		м	м		а	
		м	т	м			р
		т	а	м			а
М		й	м	а		м	р
	а	т	т	т		а	а
			й			р	а

			м	а			
	Э		л				
	Н		д	ы			к с
	И		о		м	Э	
	Ч		к			о	н
	Л		ь				а
	Ы		с				З
	К		я			ы	ь
	Е		ь		К	е	р
	Р				е	р	е
	А				м		
	М				е		
	Н				т		
	И				б		
	Э				а		
	Т				с		
	С						
			Т			ь	
Л	у	О					
		О					
			Л	у	О		
					ОН		
						Л	у
							О
							Й
							о
							й

[Захаров, 2008: 53]

## Библиографический список литературы на русском языке

**Абукаева Л.А.** Мишкан мари уна муро. Гостевые песни мишкинских мари. Йошкар-Ола: Республиканский научно-методический центр народного творчества и культурно-досуговой деятельности, 2008.

**Агапкина Т.А.** Этнографические связи календарных песен: Встреча весны в обрядах и фольклоре восточных славян. М.: «Индрик», 2000.

**Агапкина Т.А.** Эпитет в белорусских лечебных заговорах: функции и семантика // Признаковое пространство культуры / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: «Индрик», 2002. – С. 301 – 337.

**Айтматов Ч.** Джамиля: Повести. – СПб.: Азбука-классика, 2005.

**Антропологическая лингвистика:** Концепты. Категории. Москва – Иркутск, 2003.

**Апенко Е.М.** Пейзажи Джеймса Фенимора Купера // Художественное сознание и действительность. СПб., 2004. – С. 238 – 246.

**Арекеева С.Т.** Образ воды, ветра и огня в поэзии Кузубая Герда // Движение эпохи – движение литературы. Удмуртская литература XX века: Учебное пособие. Ижевск, 2002. – С. 29 – 49.

**Арзамазов А.А.** Поединок: визуальное и сонорное в поэтическом языке удмуртского этнофутуризма / А. Арзамазов. Этюды: исследовательский флирт с текстом, Ижевск – Кудымкар, 2006.

**Аристотель.** Поэтика. Сочинения: В 4 т. Т.4. – М., 1983.

**Атаманов М.Г.** Граховские говоры южноудмуртского наречия // Материалы по удмуртской диалектологии. – Ижевск, 1981. – С. 46 – 96.

**Бабенко Л.Г.** Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004.

**Бахтин М.М.** Проблемы творчества Достоевского. Проблема поэтики Достоевского, Киев: Next, 1994.

**Белянин В.П.** Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя. – М.: Генезис, 2006.

**Бер У.** Что означают цвета. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.

**Бирнбаум Д.** Хронология / Пер. с английского А. Скидана. – М.: Новое литературное обозрение, 2007.

**Борисов Т.** Песни южных вотяков. Ижевск: Удкнига, 1929.

**Буркхарт Д.** Автор, лирический субъект и текст у Осипа Мандельштама // Автор и текст. Сборник статей. Вып. 2 – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. – С. 408 – 428.

**Ванюшев В.М.** Отражение культа воды в фольклоре и литературе удмуртов / Ванюшев В.М. Вершины корнями сильны: Статьи об удмуртской литературе. Устинов, 1987. – С. 237 – 248.

**Ванюшев В. М.** Цвет и цветовая символика в поэтике Ф. Васильева / В. М. Ванюшев. Вершины корнями сильны: Статьи об удмуртской литературе. Устинов, 1987. – С. 206 – 228.

**Вежбицка А.** Язык, культура, познание. – М.: Русские словари, 1996.

**Веселовский А.Н.** Историческая поэтика, Л., 1940.

**Виноградова Л.Н.** Та вода, которая... (Признаки, определяющие магические свойства воды) // *Признаковое пространство культуры / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: «Индрик», 2002. – С. 32 – 60.*

**Владыкин В.Е.** Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1994.

**Владыкин В.Е.** Кама в контексте традиционных представлений удмуртов // *Проблемы межэтнических взаимодействий в сопредельных образованиях (на примере региона Среднего Прикамья). – Сарапул, 1997. – С. 84 – 85.*

**Владыкин В.Е.** Удмурты и река Кама: Опыт рассмотрения этнокультурной соотнесенности // *Природа и цивилизация: Реки и культуры. – СПб., 1997. – С. 195–199.*

**Владыкин В.Е.** Калыкын верало = В народе говорят. Ижевск: Удмуртия, 1998.

**Владыкин В.Е.** Тангыра зовет нас // *Каталог по этнофутуризму. – Ижевск, 2002. – С. 106 – 107.*

**Владыкин В.Е.** Мон. Ижевск: Удмуртия, 2003.

**Владыкин В.Е.** Удмуртский этнос и мифология / *Удмуртская мифология. Ижевск, УИИЯИл УрО РАН, 2004. – С. 5 –19.*

**Владыкина Т.Г., Бойкова Е. В.** Песни южных удмуртов. Вып. 1. – Ижевск: УИИЯИл УрО РАН, 1992. – (удмуртский фольклор).

**Владыкина Т.Г.** Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. Ижевск, 1998.

**Владыкина Т.Г.** Образ родника в традиционной этнокультуре удмуртов // *Родники Ижевска. Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2000. – С. 9 – 19.*

**Владыкина Т.Г.** О финно-угорском и славянском в исторической динамике фольклорного пространства России // *Народные культуры Русского Севера. Фольклорный этнитет этноса. Вып. 2: Архангельск – Поморский университет, 2004. – С. 25 – 32.*

**Владыкина Т.Г.** Фольклорный текст в мифологическом контексте // *Удмуртская мифология. Ижевск, Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2004. – С. 54 – 66.*

**Владыкина Т.Г.** Мифология визуального и акустического в коммуникативном поведении удмуртов // *Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». Выпуск 1., 2008. – С. 83 – 88.*

**Габышева Л.Л.** Слово в контексте мифопоэтической картины мира. Автореферат на соискание степени доктора филологических наук. М., 2003.

**Гацак В.М.** Фольклор – память традиции (уровни и формы этнопоэтической константности) // *Вестник Дагестанского научного центра. Махачкала, 2000, №8. С. 90 – 97.*

**Гачев Г.** Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы первой половины XIX века) – М.: Наука, 1964.

**Гачев Г.** Чингиз Айтматов и мировая литература. Фрунзе, 1982.

**Геллер Л.** На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // *Wiener slawistischer almanach. Sonderband 44. Wien, 1997. S. 151 – 171.*

**Геллер Л.** Воскрешение понятия или слово об экфрасисе // *Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. Москва, 2002. – С. 5 – 22.*



- Герман М.Ю.** Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб.: Азбука-Классика, 2003.
- Говинда Лама Анагарика.** Основы тибетского мистицизма. СПб.: Издательство «Андреев и сыновья», 1993.
- Горелов И.Н., Седов К.Ф.** Основы психолингвистики. М., 2005.
- Губайдуллина А.** Зрение как прозрение. Мотив «тумана»-«дыма» в творчестве Ф. Сологуба. // STUDIA RUSSICA. XXI. Budapest, 2004. – С. 352 –367.
- Гура А.В.** Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
- Гура А.В.** Пчела в символическом языке культуры у славян. Тарту, 2001.
- Данилкин Л.** Круговые объезды по кишкам нищего. М.: Амфора, 2007.
- Де Боно Э.** Шесть шляп мышления. СПб.: Питер, 1997.
- Дедова О.В.** О гипертекстах: «книжных» и «электронных» // Вестник московского университета. Серия 9. Философия. 2003, №3. С. 106 – 120.
- Делёз Ж.** Кино. М., Ад Маргинем, 2004.
- Дзюина К.** Краткий удмуртско-русский фразеологический словарь. – Ижевск: Удмуртия, 1967.
- Дианова Т.Б.** Текстовое пространство фольклора: методологические заметки к проблеме // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 3. М., 2004. С 5 – 18.
- Евзлин Н.** Космогония и ритуал. М., 1993.
- Есаулов И.А.** Экфрасис в русской литературе нового времени: Картина и Икона // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. – С. 167 – 179.
- Жолковский А.К.** Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005.
- Журавлев А.П.** Звук и смысл. М., 1991.
- Завьялова М.В.** Балто-славянский заговорный текст: лингвистический анализ и модель мира. М.: Наука, 2006.
- Захаров П.М.** Поиск силы или мистическое прозрение в удмуртской литературе // Инвожо, 2004. №.10. – С. 24 –33.
- Зверева Т.В.** Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века. Автореферат на соискание степени доктора филологических наук. Ижевск, 2007.
- Зверева Т.Р.** Особенности неомифологизма в молодой удмуртской лирике // Российское государство: прошлое, настоящее, будущее: материалы науч. конф. – Ижевск, 1997. – С. 223 – 225.
- Зверева Т.Р.** Стихия воды в поэзии П. Захарова // Инвожо. – 2004, № 1-2. – С. 77 – 80.
- Злыднева Н.В.** Белый цвет в русской культуре XX века. // Признаковое пространство культуры. М.: «Индрик», 2002. – С. 424 – 431.
- Злыднева Н.В.** Мотивика прозы Андрея Платонова. М.: Пробел, 2006.
- Злыднева Н.В.** Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. – М.: «Индрик», 2008.
- Зорин А.** Где сидит фазан... Очерки последних лет. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- Иванов Вяч. Вс.** Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том II.

Статьи о русской литературе. М., 2000.

**Иезуитова Л.А.** «Красный смех», его литературное окружение, критика, анализ // Творчество Леонида Андреева 1892-1906. Ленинград, 1976. – С. 151 – 186.

**Изер В.** Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология. Санкт-Петербургский государственный университет; Сост. Д. Уффтельман, К. Шранн. – СПб.: Издательство Санкт-петербургского университета, 2001.

**Ипполитова А.Б.** Символика цвета в русских простонародных травниках XVIII века // Признаковое пространство культуры / отв. ред. С. М. Толстая. М.: «Индрик», 2002. – С. 267 – 300.

**Иткина Н.Л.** Поэтика Сэлинджера. М.: РГГУ, 2002.

**Казарин Ю.В.** Филологический анализ поэтического текста. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004.

**Камитова А.В.** Образный мир Кузубая Герда: оригинал и переводческая интерпретация. Ижевск, УИИЯиЛ УрО РАН, 2006.

**Келлог Д.** Значение цвета и формы в изображении мандалы // Диагностика в арт-терапии. Метод «Мандала». СПб.: Речь, 2002. – С. 60 – 71.

**Кельмаков В.К.** Образцы Удмуртской речи 2: Срединные говоры / Научн. ред. П.В. Тараканов. – Ижевск, 1990.

**Кобзев А.И.** Особенности философской и научной методологии в традиционном Китае // Этика и ритуал в традиционном Китае. М.: Наука, 1998. – С. 17 – 55.

**Кобрин К.** К истории одного цвета. Неправдоподобные отрывочные заметки // Октябрь, № 4, 2007. – С. 74 – 77.

**Корман Б.О.** Избранные труды. Теория литературы / Ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.Н. Черашняя, В.Н. Чулков. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006.

**Корман Б.О.** О соотношении понятий «автор», «характер», «основной эмоциональный тон» // Проблема автора в художественной литературе. Сборник статей. Вып. 2 – Воронеж, 1969. – С. 7 – 41.

**Колосова В.Б.** Цвет как признак, формирующий символический образ растений // Признаковое пространство культуры / отв. ред. С. М. Толстая. М.: «Индрик», 2002. – С. 254 – 266.

**Кругликов Р.Н.** Творчество и память // Интуиция, логика, творчество. / Отв. ред. доктор философских наук М.И. Попов. – М., 1987. – С. 23 – 36.

**Кузнецова О.Д.** Семантика и терминология цвета в удмуртской культуре. Выпускная квалификационная работа. Ижевск, 2006.

**Культурология.** XX век. Словарь. СПб., 1997.

**Лавлинский С.П., Гурович Н.М.** Визуальное в литературе / Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Intrada, 2008. – С. 37 – 39.

**Лашкевич А.В., Шибанов В.Л.** О современной межкультурной коммуникации (на примере цикла радиопередач «Дунне кизилюс») // Альманах Удмуртского ПЕН-клуба, Инвожо № 5-6, 2009, Ижевск, – С. 54 – 59.

**Лекманов О.** О трех акмеистических книгах: М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Манделштам. М.: «Intrada», 2006.

**Лехахин В.В.** Икона в изящной словесности. Szeged, 1999.

- Лепяхин В.В.** Икона в русской прозе XX века. Szeged, 2000.
- Ломоносов М.В.** Полное собрание сочинений. Т. 2. М. — Л., 1952.
- Лотман Ю.М.** Искусствознание и «точные методы» в современных зарубежных исследованиях // Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972. — С. 164 — 172.
- Лыткин В. И., Гуляев В.С.** Краткий этимологический словарь коми языка. Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1999.
- Макарова И.** Искусство примитива («Счастливая Москва») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 4. Москва, 2000. — С. 653 — 665.
- Маковский М.М.** Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: Гуманитарный издательский центр «Владос», 1996.
- Макурина В.В.** Лес и его значение в мифологии бесермян и удмуртов // Духовная культура финно-угорских народов: История и проблемы развития. Материалы международной научной конференции. Часть II. Православие и финно-угры. Мирозрение и традиционная обрядность. Этнокультурные процессы: история и современность. Семантика и символика в этнической культуре. Глазов, 1997. — С. 38 — 41.
- Мандельштам О.** Лирика. Минск, 1999.
- Маркович В.** Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака // Автор и текст. Сборник статей. Вып. 2. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. — С. 150 — 178.
- Мелетинский Е.М.** Поэтика мифа. — М.: Восточная литература, 2000.
- Мерзлякова А.Х.** Типы семантического варьирования прилагательных поля «Восприятие» (на материале английского, русского и французского языков). — М.: Едиториал УРСС, 2003.
- Микешина Л.А.** Философия науки: Эпистемология. Методология. Культура. — М.: Издательский дом международного университета в Москве, 2006.
- Неклюдов С.Ю.** Вещественные объекты и их свойства в фольклорной картине мира // Признаковое пространство культуры / отв. ред. С. М. Толстая. М.: «Индрик», 2002. — С. 21 — 31.
- Никитина С.Е.** О ключевых словах народной конфессиональной культуры // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 3. М., 2004. — С. 33 — 43.
- Николаева Т.Н.** «На улице Мынтулясы» Мирчи Элиаде: попытки расшифровки // Восток и Запад в балканской картине мира. Памяти Владимира Николаевича Топорова. — М.: «Индрик», 2007. — С. 276 — 284.
- Нуриева И.М.** Песни завятских удмуртов. Ижевск, 1995. Вып. 1. (Удмуртский фольклор).
- Нуриева И.М.** Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск: Удмуртский институт УРО РАН, 1999.
- НФС:** Новейший философский словарь. Постмодернизм / Главный научный редактор и составитель А.А.Грицанов. — МН.: Современный литератор, 2007.
- Орехова Л.** Ярдуртэм нюлэс / Aaretu laas / Безбрежный лес / The boundless woods. Tallinn: Kirjastuskeskus, 2007.
- Панова Л.Г.** «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2003.

- Панченко А.М.** О цвете в древней литературе славян // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 23. Литературные связи древних славян, Л., 1968. — С. 3 — 15.
- Перевозчикова Т. Г.** Загадки. Ижевск: Удмуртия, 1982.
- Платонов А.** Счастливая Москва. // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 3. Москва, 1999. — С. 7 — 105.
- Полухина О.В.** Иосиф Бродский глазами современников. Книга первая (1987-1997). Издание второе. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2006.
- Поплавский Б.Ю.** Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. М.: Христианское издательство, 1996.
- Раденкович Л.** Символика цвета в славянских заговорах // Славянский балканский фольклор. М.: 1984. — С. 122 — 148.
- Розенберг Н.** Этнофутуризм — образ мыслей и образ мира // Каталог по этнофутуризму. — Ижевск, 2002. — С. 8 — 15.
- РУС:** Русско-удмуртский словарь / Р.Ш. Насибуллин, С.А. Максимов, Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 1995.
- Руссова С.Н.** Автор и лирический текст. — М.: Знак, 2005.
- Салламаа К.** Этнофутуризм в Финляндии // Каталог по этнофутуризму. — Ижевск, 2002. — С. 104 — 105.
- Самоделова Е.А.** Антропологическая поэтика С.А. Есенина. Авторский жизне-текст на перекрестье культурных традиций. М.: Языки славянской культуры, 2006.
- Самоделова Е.А.** Антропологическая поэтика С.А. Есенина. Авторский жизне-текст на перекрестье культурных традиций: Автореферат на соискание степени доктора филологических наук. М., 2008.
- Свирида П.П.** Признак в «ученой» культуре: естественность в топосе сада // Признаковое пространство культуры / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: «Индрик», 2002. — С. 413 — 423.
- Сегал Д.М.** Мифологические изображения у индейцев северо-западного побережья Канады // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. — С. 321 — 328.
- Седакова О.** Стихи. М., 1994.
- Серов Н.В.** Хроматизм мира. Л., 1990.
- Серов Н.В.** Цвет культуры: психология, культурология, физиология. — СПб.: Речь, 2004.
- Славянские древности:** Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М., 1995; 1999.
- Созина Е.** Сознание и судьба в повести В.П. Катаева «Трава забвения». Режим доступа: [http://abursh.sytes.net/abursh\\_page/sozina/soznanie/chapter\\_7\\_c.asp](http://abursh.sytes.net/abursh_page/sozina/soznanie/chapter_7_c.asp), 2001.
- Степанов А.Д.** О природе знака у Чехова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. Том 63. № 5, 2004 сентябрь-октябрь. — С. 24 — 30.
- Суховой Д.** Круги компьютерного рая (семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990 — 2000-х годов) // Новое литературное обозрение. № 4, 2003. — С. 212 — 241.
- Тарковский А.** Белый день: Стихотворения и поэмы. — М.: Эксмо-пресс, ЯУЗА, 1998.
- Тараканов И.В.** Термины цветообозначения в удмуртском языке в сравнении с коми, марийскими и мордовскими языками // Вопросы диалектологии и лекси-

кологии удмуртского языка: сборник статей. Умуртский институт истории, языка и литературы УРО РАН СССР, 1990. – С. 103 – 125.

**Тер-Минасова С.Г.** Война и мир языков и культур: Вопросы теории и практики. М.: АСТ; Астрель-Хранитель, 2007.

**ТЛ:** Теория литературы. Т.1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004.

**Толстая С.М.** Категория признака в символическом языке культуры // Признакомое пространство культуры / Отв. ред. С.М. Толстая. М.: «Индрик», 2002. – С. 7 – 20.

**Толстой Н.П.** Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: «Индрик», 1995.

**Томпсон Д.** «Братья Карамазовы» и поэтика памяти / Пер. с англ. Н.М. Жуковская и Е.М. Видре – СПб.: Академический проект, 1999.

**Топоров В.Н.** О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. – С. 7– 60

**Топоров В.Н.** Идея святости в Древней Руси. // Святость и святые в русской духовной культуре. М., Т. 1. 1995. – С. 170 – 184.

**Тэрнер В.** Символ и ритуал. М.: Наука, 1983.

**Тюпа В.И.** Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. – М.: издательский центр «Академия», 2006.

**Уляшев О.** Цвет в представлениях и фольклоре коми. – Сыктывкар, 1999.

**Фатеева Н.А.** Поэт и проза: Книга о Пастернаке. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.

**Флоренский П.А.** Столп и утверждение истины. М.: Правда, 1990.

**ФПАП:** Удмуртский фольклор: пословицы, афоризмы и поговорки / Составитель Т.Г. Перевозчикова. – Устинов, 1987.

**Фрэзер Дж.** Золотая ветвь. М., 1986.

**Хазен-Леве А.** Русский символизм. Системы поэтических мотивов. Ранний символизм – СПб.: Академический проект. 1999.

**Хлебников В.** Творения, М., 1986.

**Цутлэм Н.** Монгольская национальная живопись «Монгол Зурат». Улан-Батор, 1986.

**Чуракова Р.А.** Песни южных удмуртов. Ижевск, 1999.

**Шайхутдинова Л.Р.** Этнокультурная специфика фразеологизмов с компонентом «цветообозначение» // Исследование по семантике: Межвузовский научный сборник. Выпуск 24. / отв. ред. С.Е. Родионова. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2008. – С. 189 – 193.

**Шатин Ю.В.** Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. Выпуск 7. Новосибирск, 2004. – С. 217 – 226.

**Шибанов В.Л.** Этнофутуризм и современная удмуртская литература: этнофутуризм как инвариант мирового постмодернизма // Арт. Сыктывкар, – 1999, № 4. – С. 140 – 148.

**Шуклин В.В.** Русский мифологический словарь. Екатеринбург: Ур. изд-во, 2001.

**Эпштейн М.Н.** Стихи и стихия: Природа в русской поэзии, XVIII – XX вв. Самара: Издательский дом «Бахрах – М», 2007.

**Якобсон Р.** Язык и бессознательное. М., 1996.

**Ямпольский М.** Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

**Egeres Zs.** Формы визуального воплощения культурной и персональной памяти в стихотворении Н. Гумилева «Египет» // *STUDIA RUSSICA XXI*. – Budapest, 2004. – С. 94 – 100.

**Han A.** Два типа визуальности в поэзии русского авангарда: Маяковский и Пастернак // *STUDIA RUSSICA XXI*. – Budapest, 2004. – С. 368 – 381.

**Gyimesi Zs.** Место живописных и графических изображений в композиции романа А. Платонова «Счастливая Москва» // *STUDIA RUSSICA XXI*. – Budapest, 2004. – С. 9 – 20.

**Jancsikity E.** Рассказчик в нарративной маске живописца. Прием визуального изображения в повести Чингиза Айтматова «Джамиля» // *STUDIA RUSSICA XXI*. Budapest, 2004. – С. 20 – 28.

**Lachmann R.** Город – фантазм. Образы Петербурга и Рима в творчестве Гоголя // *STUDIA RUSSICA*, 2004. – С. 397 – 435.

**Swiderska M.** Экфразис в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» как прием культурного отчуждения // *STUDIA RUSSICA XXI*. – Budapest, 2004. – С. 49 – 55.

## На иностранных языках

**Aminoff G.T.** *Wotjakilaisia Kielinaytteita* // *Suomalais – Ugrilaisen seuran aikakauskirja*, 1. – Helsinki, 1886. S. – 32 – 55.

**Barnet S., Berman M., Burto W.** *Dictionary of literary, dramatic and cinematic terms*. Boston, 1971.

**Deleuze G.** *Kafka: Toward a Minor Literature* / G. Deleuze, F. Guattari; transl. by D. Polan. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

**DLT: Dictionary of literary terms** / By H. Shaw. New York, 1972.

**Gaucheron J.** *Ombres et leur de l'art pour l'art* // *Europe*. – Mai 1979. – № 601. – P. 14.

**Halwachs M.** *The Collective Memory* / M. Halwachs; trans. F. J. Ditter. – New York, 1980.

**Hartmann N.** *Ästhetik*. Berlin, 1966.

**Krieger M.** *The problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time and the Literary work* // *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. – Amsterdam, 1998. – P. 3–20.

**Labre Chantal, Soler Patrice:** *Methodologie litteraire*: PUF. – Paris, 1995.

**Luria A. R.** *The working Brain: An introduction to Neuropsychology*. London: Allen Lane, 1973.

**Munkacsi B.** *Votjak Nepkölteszeti Hagyományok*. Budapest, 1887.

**Munkacsi B.** *Volksbrauche und Volksdichtung der Wotjaken*. Aus dem Nachlasse von Bernhard Munkacsi. Herausgegeben von D.R. Fuchs // *MSFOu*, 102. Helsinki, 1952.

**Richards I. A.** *Principles of Literary Criticism*. London and Henley, 1976.

**Robillard V.** *In Pursuit of Ekphrasis (An intertextual Approach)* // *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, 1998. – P. 59–67.

**Sierotwiński S.** *Slownik terminow literackich*. Wroclaw, 1966.

**Tar Ibohya.** Az ekphrasis tulnő önmagan (Catullus 64) Ikonologia es muertelmezes 9. Szeged, 2003.

**Wittgenstein, L.** Philosophical investigations. 1. / trans. G. E. M. Anscombe. – Oxford, 1958.

## На удмуртском языке

**Борисов Т.** Песни южных вотяков. Ижевск: Удгиз, 1929.

**Герд Кузубай.** Удмурт кырзанъёс («Удмуртские песни»): Революционные и удмуртские народные песни. Кн. 1. – Изд. 3-е. – Ижевск: Удкнига, 1927.

**Жингырты, удмурт кырзан!** Нотаосын кырзан книга / Дасяз П.К. Поздеев. – 2-т. уд. – Устинов: Удмуртия, 1987.

**Захаров П. М.** Вож выж: стихи, поэмы, переводы. Ижевск, 2001.

**Захаров П. М.** Круглы берытскылйсь квадратъёсын пал-эс-мон / П. М. Захаров // Каталог удмуртского ПЕН-клуба. // Инвожо. – 2005. – № 9. – С. 32–35.

**Захаров П. М.** Удмурт пеллёлэн кырзанъёсыз // Инвожо. – 2006. – № 4, 5. – С. 50–51.

**Захаров П. М.** Думымтэ кылбуръёс = Не привязанные стихи // Удмурт ПЕН-клубэн каталогез // Инвожо. – 2007. – № 5, 6. – С. 58–71.

**Захаров П. М.** Париж кылбуръёс // Инвожо. – 2008. – № 11, 12. – С. 49 – 50.

**Захаров П. М.** Визуал кылбуръёс // Инвожо. – 2008. – № 7,8. – С. 48 – 53.

**Ингур:** Удмурт фольклоръя лыдзет: Шор ёзо школаослы / Люказ, радъяз но валэктонъёссэ гожтйз Т. Г. Владыкина. – Ижевск: Удмуртия, 2004.

**Зуева – Измайлова А. С.** Кыче буюлэз яратэ Кузубай Герд // Кенеш. – 1998. – № 2. – С. 54–57.

**Матвеев С. В.** «Чурыт пус». Кылбуръёс = Стихи. Ижевск: Удмуртия, 1999.

**УдмКК:** Удмурт калык кырзанъёс / Дасяз М. Петров. Ижевск: Удгиз, 1936.

**УдмКК:** Удмурт калык кырзанъёс / Дасязы Ф. А. Ложкин, М. П. Петров, Ив. Дядюков. Ижевск: Удмуртгосиздат, 1938.

**Шибанов В.Л.** «Ос». Ижевск: Инвожо, 2003.

**Шибанов В.Л.** «Паймымон вужер» яке Г. Сабитовлэн «Сьод кыз» кылбурез котырты // Кылбурлэн паймымон дуннез. – Ижевск: Удмуртия, 1994.

**Шибанов В.Л.** Россиясь туалал финн-угор поэзия сарысь // Инвожо. № 10, 2004. – С. 17 – 23.

Научное издание

Печатается по решению Ученого совета  
Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН

Арзамазов Алексей Андреевич

**Феномен визуального  
в современной удмуртской поэзии**

(опыт анализа творчества П.М. Захарова)

Обложка – М.Г. Смагин

Оригинал-макет, компьютерная верстка – М.Г. Смагин

Подписано в печать 04.10.2010. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Усл. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 13,35.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура TimesUCD.

Тираж 300 экз. Заказ №.

Отпечатано в типографии УдГУ