

к 83.3 (2Рое-Рус) 6-8 Мизгулин

С 30

ндр Семенов



ВСЕ ВМЕСТИЛА МОЯ ДУША...

*Концептосфера лирики
Дмитрия Мизгулина*

А. Н. Семенов

«ВСЕ ВМЕСТИЛА МОЯ ДУША...»

Концептосфера лирики Дмитрия Мизгулина



Государственный Библиотечный Фонд	100
---	-----

A. H. Gerson

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

Department of Chemistry



А. Н. Семенов

«ВСЕ ВМЕСТИЛА МОЯ ДУША...»

**Концептосфера лирики
Дмитрия Мизгулина**

*Издание второе,
дополненное*

Санкт-Петербург



**ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФОНД
«ДОРОГА ЖИЗНИ»**

— 0146437 —

2012

Государственная
библиотека
Югры

03

Государственная
библиотека
Югры

КО

УДК 829
ББК 84 (2Рос=Рус)6-5
С 30

А. Н. Семенов

С 30 **«Все вместила моя душа...»:** Концептосфера лирики Дмитрия Мизгулина. — Изд. 2-е, доп. — СПб.: Издательская программа АПИ, 2012. — 184 с.

ISBN 978-5-94158-129-7

Семенов Александр Николаевич (1952 г. р.) —
доктор педагогических наук,
профессор Института развития образования (г. Ханты-Мансийск),
автор учебников и учебных пособий по литературе для учителей,
учащихся и студентов, публикаций по истории,
теории и методике преподавания литературы.

© А. Н. Семенов, 2012

© П. Кривцов, фото Д. Мизгулина, 2012

© А. Елфимов, фото, 2012

ISBN 978-5-94158-129-7

Введение. Концепт: общие представления

Обращение к проблеме концепта и концептосферы имеет принципиально важное значение, если мы ставим перед собой задачу исследовать, понять сущность творческой индивидуальности художника слова, своеобразие его мировидения. Любой художественный текст — это не только модель мира (вторая реальность), но и концепция мира автора. Концепция мира в художественном тексте возникает благодаря совокупности *концептов*, составляющих, в свою очередь, *концептосферу*.

Необходимо пояснение того, что мы считаем концептом.

Во-первых, под концептом, в «широком смысле», можно понимать культурно-исторический, специализированный смысл, обладающий особой значимостью в рамках определенной культуры, менталитета.

А во-вторых, в «узком смысле» концепт — это понимание связи между звучанием и значением слова, сложившееся в индивидуальном сознании каждого отдельного человека в процессе его жизни, в процессе практического пребывания в конкретном пространстве и времени. Такое индивидуальное понимание обусловлено своеобразием познавательной и коммуникативной деятельности индивида, закономерностями его психической жизни. Е. С. Кубрякова считает, что само явление, бытование концепта связано с категорией памяти, что это — «оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике»¹.

Концепт дома у Сергея Есенина («Низкий дом без меня ссутулится»² или «Низкий дом с голубыми ставнями»³) будет иным, нежели у Марины Цветаевой:

Нет и нет уму
Моему — покоя.
И в моем дому
Завелось такое⁴.

¹ Кубрякова Е. С. Концепт // Краткий словарь когнитивных терминов. — М., 1997. — С. 90.

² Есенин С. «Да! Теперь решено. Без возврата...» // Есенин С. А. Собр. соч. В 6-ти т. — Т. 1. Стихотворения (1910–1925). — М.: Худож. лит., 1977. — С. 192.

³ Там же. — С. 230.

⁴ Цветаева М. «Вот опять окно...» // Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1990. — С. 134.

Иным потому, что за словом *дом* для них стоит разная память. Для Есенина — это, прежде всего, хотя и не единственный, дом на высоком берегу Оки в селе Константиново Рязанской губернии, а для Цветаевой — это (тоже не единственный, но наиболее дорогой и близкий) дом в центре Москвы, память о котором сохранила в первую очередь: «Вечер в детской, где с куклами сяду...»¹ или «Из кладовки, чуть задремлет мама, / Я для ослика достану молока...»² Иным видится дом лирическому герою Дмитрия Мизгулина:

Шум и крики за окном,
И лишь в полночь до рассвета
Затихает старый дом.
Я вздыхаю облегченно —
В этой чуткой тишине
Поработать увлеченно
Помешают вряд ли мне.
Ерунды писать не буду! <...>³

Или еще более выразительно:

Как хорошо, что в доме печка,
А не готический камин!⁴

Следует вспомнить и изначальное значение термина *концепт*, данное в 1928 г. С. А. Аскольдовым, который понимал его как «заместитель неопределенного множества предметов одного и того же порядка»⁵. «Функцию заменительности» С. А. Аскольдов считал главной в этом понимании: «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода..., или конкретные представления»⁶.

Д. С. Лихачев утверждает, что концепт существует для каждого отдельного словарного значения слова. Другое дело, что в зависимости от контекста, в концепте актуализируется то или иное словарное значение. Концепт, по Лихачеву, есть результат столкновения словарного значения с опытом человека, что, кстати, и подтверждают приведенные выше приме-

¹ М. Цветаева. Литературным прокурорам. Там же. — С. 55.

² Цветаева М. Рождественская дама. Там же. — С. 49.

³ Мизгулин Д. Вдохновение // Избр. соч. М.: Худож. лит., 2006. — С. 24.

⁴ Мизгулин Д. «Когда прибавит обороты...» // Наш современник, №8, 2009. — С. 4.

⁵ Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность: Филологический концептуализм: Антология. — М., 1997.

⁶ Там же. — С. 269–279.

ры концепта *дом* у разных поэтов. Концепт тем шире и тем богаче, чем богаче и шире опыт: «Концепты — некоторые постановки значений, скрытые в тексте заместители, некие «потенции» значений, облегчающие общение и тесно связанные с человеком и его национальным, культурным, профессиональным, возрастным и прочим опытом»¹.

При всем многообразии подходов в понимании концепта (три только основных), обозначившихся в настоящее время в науке, необходимо отметить, что базируются эти разные подходы на общем положении, согласно которому концепт — это то, что называет содержание понятия, это — некий синоним смысла. Развивая эту формулу, можно выделить следующие признаки концепта.

Во-первых, он представляет собой минимальную единицу человеческого опыта в его идеальном представлении.

Во-вторых, он выполняет функцию своеобразной единицы обработки, хранения и передачи знаний.

И, в-третьих, он выступает как основная ячейка культуры.

В сознании человека концепты составляют его представление о мире, его строении, движении и т. д. К примеру, все знают, что такое «вода» или «воздух», «свобода» или «зеркало», но в сознании каждого отдельно взятого индивида эти явления, предметы, понятия получают свой, индивидуальный вариант понимания. Складываясь в определенную структуру, они образуют концептуальную систему, получают свою языковую и образную кодировку в слове. Иными словами, концептуальная система — это содержание сознания, закодированное в слове.

Необходимо вспомнить и об онтологической стороне концепта, выдвигаемой на первое место в философии: «концепт — содержание понятия в отвлечении от языковой формы его выражения. Концепт актуализирует отраженную в понятии онтологическую его составляющую»². Относительно художественного текста принципиально важно понимание того, что концепт — это онтологизированный комплекс субъективных представлений о действительности, смыслов, актуализирующийся в языке в контакте с существующими в культурном контексте комплексами представлений о способах воплощения и рецепции этих смыслов. Актуализация посредством языка предполагает целенаправленную реализацию концептов в текстах, в том числе художественных.

¹ Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. Там же. — С. 283.

² Новейший философский словарь. — М., 1998. — С. 331.

Современная наука выделяет следующие **признаки концепта**: *абсолютность, относительность, непоследовательность, недискурсивность, бесконечность, событийность*.

Абсолютность и *относительность* концепта есть антиномия, центрированная на факторе его отнесенности: концепт отнесен к другим концептам, к своему содержанию — в этом его относительность. Относительность и абсолютность соотносительны, как педагогика и онтология, сотворение и самополагание, идеальность и реальность.

Развитие значения понятия «*дискурс*» связано с метафорическим переосмыслением ряда значений латинского слова *discursus*, со значением движения (мысль — движение, логическое развитие мысли как поступательное, как бег). Концепт *недискурсивен* в том смысле, что он нелинеарен: в этом смысле отношения концептов не есть отношения текстуальные (последовательностные), а гипертекстуальные, основанные не на временном развертывании, но на принципах переклички, отсылки.

Бесконечность концепта определена его бытием как явления культуры: он постоянно существует, совершая движение от центра к периферии и от периферии к центру, его содержательное наполнение также безгранично. Концепт, взятый в панхронии, открывает удивительные горизонты: так, не может вызвать возражений утверждение о различном содержании концептов «политика», «религия», «медицина» и т. д. в разные исторические эпохи.

Событийность концепта определена его функцией в человеческом сознании, его участием в мыслительном процессе.

Еще С. А. Аскольдов выделил две группы концептов — **познавательные и художественные**. Познавательные концепты выражают универсальное, художественные — индивидуально-личностное и составляют в совокупности поэтическую картину автора. «Слово, — говорит он, — не вызывая никаких «художественных образов» создает художественное впечатление, имеющее своим результатом какие-то духовные обогащения» — т. е., слово создает концепт. Концепт — акт, который намечает последующую обработку (анализ и синтез) конкретностей определенного рода; зародыш мысленной операции»¹.

Художественные концепты индивидуальны, личностны, размыты и психологически более сложны; это комплекс по-

¹ Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность: Филологический концептуализм: Антология. — М., 1997. — С. 272.

нятий, представлений, чувств, эмоций, который возникает на основе художественной ассоциативности. Чем богаче культурный и эмоциональный опыт поэта, тем глубже и обширнее его концепты. Само творчество можно вообще понимать как концептуализацию мира, представляемую художественным текстом, когда моделируемая этим текстом картина мира (художественное пространство и время) предельно наполняется личностными смыслами, личностными представлениями о реалиях бытия, о его приоритетах и ценностях. Концепт — не столько смысловое значение имени, слова, сколько то, как мыслится данное слово.

Совокупность концептов образует *концептосферу* (термин введен Д. С. Лихачевым) как некоторое целостное и структурированное художественное пространство со своей иерархией ценностей и приоритетов. При этом концептосферу нельзя понимать как некую механическую сумму, совокупность концептов, скорее — это система мнений и знаний человека о мире, отражающая его познавательный опыт, опыт практического освоения окружающего пространства и времени, зафиксированный, в первую очередь, в языковой и эмоциональной памяти. Концепты создают концептосферу как представление о мире в сознании человека, как концептуальную систему, содержание которой закодировано в знаках языка, в слове. Концептосфера — это представление человека о себе и своих возможностях, о происхождении и месте в этом мире, который также существует в сознании как представление о его происхождении и строении, движении и т. д. Все знают значение таких номинаций, как «пространство» и «время», «дом» и «небо», «воздух» и «вода», «свобода» и «рабство», однако в индивидуальном преломлении, в каждом индивидуальном сознании эти категории, явления и предметы имеют свой, индивидуальный вариант понимания, свой концепт, зависящий от личного опыта психологического, социального, этического, эстетического и т. д. характера. Применительно к художественному сознанию, концептосфера — это содержание индивидуального сознания, закодированное в образной структуре художественного текста.

Составляющие ее концепты не могут иметь равнозначного, равноценного значения, они находятся либо в центре сознания индивидуума, либо представляют его периферию, играют определяющую или второстепенную роль в понимании окружающего мира. Более того, органическая цельность

художественного сознания может определяться, структурироваться одним концептом, который в таком случае становится близким, если не тождественным понятию концептосфера.

Концепт как составная часть концептосферы является элементом, ее формирующим. В случае, когда концепт по своему объему и значению приближается к тождественности концептосферы, смысловая наполненность других концептов оказываются обусловленной его влиянием, кругом ассоциаций с ним связанных. Такой концепт сообщает всем другим, принципиально важным в художественном сознании концептам, некое воздействие, собирает, консолидирует их в системное единство эстетического, этического, социального характера. Такой доминирующий концепт не столько подменяет собой концептосферу, сколько становится ее смысловым центром, главным организующим началом.

В случае с лирикой Дмитрия Мизгулина таким доминирующим концептом, который выступает как консолидирующее начало концептосферы, является концепт *душа*. И дело не в том, что это слово невероятно часто встречается в лирике поэта, а в самом характере авторского концепта *душа*. Этот концепт в соприкосновении с другими, такими, как, например, *дом, вода, время, мама, творчество* и другие, каждый раз и сам получает новые смысловые оттенки, возможности расшифровывания и сообщает такие возможности тем концептам, которые оказываются связаны с ним сиюминутностью контекста.

ГЛАВА 1.

«Все вместила моя душа»: концепт *душа* и душа как концептосфера

Словарь В.И. Даля определяет душу как «бессмертное духовное существо, одаренное разумом и волею»¹. Современное толкование понятия *душа* связано с началом, которое обуславливает жизнедеятельность человеческого организма, его способность ощущать и мыслить, испытывать чувства, проявлять волю, следовать долгу, осознавать собственное я. Уже философов Древней Греции волновала проблема сущности души и ее способностей. У Демокрита и Анаксагора душа выглядит как миниатюрное, весьма тонкое тело, находящееся в крови человека. Мало касаясь проблемы местоположения души, Платон исследовал многообразие душевных процессов, интересуясь чувствами и процессом чувствования, механизмами памяти, наполненности души идеями («эйдосами») и соответствием ее этим идеям, возможностями бессмертия души. Для Аристотеля душа — это качество, которое характеризует мир вообще, начиная с растительного мира и заканчивая вершиной душевного — человеком. Она есть способность к проявлению внутренних сил и возможностей, она способна развиваться, и главное — душа есть присутствие, есть частица деятельного божественного ума в сознании человека.

В средние века Григорий Великий понимал душу человека как «вселенную в миниатюре». Стремясь выделить человека как наделенного душой из окружающего мира, который философ определяет как «все то, что есть», он создает такое построение: «<...> Все, что есть, либо существует, но не живет; либо существует и живет, но не имеет ощущений; либо и существует, и живет, и чувствует, но не понимает и не рассуждает; либо существует, живет, чувствует, понимает и рассуждает. Камни ведь существуют, но не живут. Растения существуют, живут, однако не чувствуют... Животные существуют, живут и чувствуют, но не разумеют. Ангелы существуют, живут и чувствуют и, обладая разумением, рассуждают. Итак, человек, имея с камнями то общее, что он существует, с деревьями — то, что живет, с животными

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1-4. — М., Русский язык, 1978. — Т. 1. — С. 504.

ми — то, что чувствует, с ангелами — то, что рассуждает, правильно обозначается именем вселенной <...>»¹ Фома Аквинский был убежден: чтобы бог мог войти в душу, ее надо освободить. Поэтому «отдал богу душу» означает «соединился с богом». Данная словесная формула обозначает смерть как положительное явление. В противоположность такой смерти бытует тема мытарей, когда душа оказалась потерянной и не может соединиться с богом. Развивая эту идею, Рене Декарт дал понимание души как самостоятельной, отделенной от материи субстанции, имеющей исключительно духовное начало, главная функция которой — мышление. Для Джона Локка сущность души закрыта для процесса познания, которому открыто только поверхностное в ней: душевные явления, ощущения, идеи. Локк пришел к заключению, что возможности проявления души не являются врожденными, чем положил начало опытной психологии. По Иммануилу Канту, душа — это три класса душевных состояний: ум, чувство и воля. Карл Густав Юнг нашел в душе четыре уровня, четыре женских начала. Первый он определяет как Богородицу, Святую деву Марию. Второй — Беатриче, с которой связано романтическое начало. Третий — София, олицетворяющая Мудрость, вечную женственность, близость к бессмертию и техническое мышление. Четвертый Ева-мать, представляющая женское естество. Продолжение даже самого краткого обзора того, какое содержание вкладывали и вкладывают философы и психологи разных эпох в слово *душа*, может быть пространным и долгим. Однако при этом мы неизменно будем сталкиваться не столько с концептом *душа*, сколько с понятием. Художественное сознание оперирует не понятиями, а образами, представляющими не понятийное, а концептуальное видение, которое и производит эмоциональный эффект на воспринимающего. Другое дело, что художественный образ, так или иначе, является производным от понятия, от какой-либо философской или психологической категории. Художественный образ, который и является выражением художественного концепта — своеобразным синтезом, сочетанием понятий, представлений, чувств, эмоций, волевых усилий, свойственных автору.

В лирике Дмитрия Мизгулина *душа* присутствует не в качестве понятия (это для лирики было бы просто банально и неинтересно), а в качестве концепта, т. е. онтологизированного комплекса субъективных представлений о действитель-

¹ Григорий Великий.

<http://www.vipstudent.ru/index.php?q=lib&r=24&id=1195218538&p=36>

ности. Концепт *душа* проявляется в его лирике в многообразии смыслов, которые каждый раз актуализируются в тексте в контакте с такими концептами, как *родина, храм, дом, творчество, память, дорога* и т.п. Такой контакт является одним из способов воплощения смысла концепта, его расширения.

Лирика Дмитрия Мизгулина знает два варианта, два типа присутствия в ней концепта душа: *своя душа* и *душа вообще, чужая душа*. Концепт душа для лирического героя Дмитрия Мизгулина — это, в первую очередь, некая *модель мира*, в которой есть свое пространство и свое время, однако не то пространство и время, как оно существует в реальном мире, в физическом смысле, а пространство и время памяти, любви, боли, пространство и время, которые могут и вмещают все:

Все вместила моя душа
Без остатка и без возврата...¹
«Нашей памяти долгий свет...», 1985

Душа вмещает «памяти долгий свет», которая понимается «как единственное наследство» прожитого, как главный результат, остаток «от поступи прошлых лет». В «душевном пространстве» память определяется, существует как «*наследство*». В этом душевном пространстве все помещается «без остатка», в нем различается (на слух) «поступь прошедших лет», что сообщает этому душевному пространству выразительные черты материальности, осязательности, конкретности того, что она в себя вмещает. Конкретика распространяется и на «душевное время», в котором

Чередуются не спеша
Времена, события, даты...

В этом «душевном времени» различимо будущее, ибо в нем, в этом будущем обязательно окажется сегодняшняя «непосильная ноша», пока еще не ставшая памятью:

С каждым часом и с каждым днем
Тяжелей, непосильнее ноша. (ИС. Там же)

¹ Мизгулин Д. «Нашей памяти долгий свет...» // Мизгулин Д. А. Избранные сочинения. — М.: Худож. лит., 2006. — С. 68. Далее сноски на цитаты из этой книги даны в тексте (ИС) с указанием страницы.

«Душевное время» не знает статичности, конкретные единицы времени («времена, события, даты») «чередуются», движутся, могут даже гореть:

В душе горят минувшего века,
А на моих сандалях пыль столетий¹.

Процессы, происходящие в связи с «душевым временем», причем, происходящие, как видно из последней цитаты, активно, динамично, не только дают возможность видеть вечность «наяву», но и создают ощущение гармонии в реальном времени:

Я вечность эту вижу наяву.
Устал от зрелищ. И наелся хлеба.
Рим пал давно. А я еще живу
И, радуясь, гляжу на это небо. (НН. Там же)

Память как составляющий элемент концепта душа, как способность «восстановить давно забытые детали», является одним из условий того, чтобы душа «совсем не онемела», чтобы человек мог сохранить способность остановиться и увидеть мир вокруг себя:

<...> Пройтись по парку не спеша
И посмотреть вокруг несмело,
И вдруг почувствовать — душа
Еще совсем не онемела.
И начинать, как прежде, жить
Без усталости и без печали,
И в памяти восстановить
Давно забытые детали. (ИС. 132)
«Кружатся звездные миры...», 1996

Принципиально важным составляющим концепта душа является *надежда*. Содержание концепта душа, связанное с надеждой, может ставить ее в оппозицию памяти, которая, как отмечено выше, также является содержанием этого концепта. К примеру, в стихотворении «Живи сегодня и сейчас...» надежда живет тем, что в душе «забвения трава восходит смело»:

¹ Мизгулин Д. Рим // Мизгулин Д. Новое небо: стихотворения. — М.: Артос-Медиа. 2008. — С. 15. Далее сноски на цитаты из этой книги даны в тексте (НН) с указанием страницы.

Живи сегодня и сейчас,
Как на исходе.
Быть может, твой последний час
Уже приходит.

.....
И пусть забвения трава
Восходит смело,
Душа надеждою жива,
А сердце — делом <...>¹
«Живи сегодня и сейчас...»

В сознании лирического героя душа современного человека является тем, что находится в постоянной опасности: ей не дают покоя суета и неосмысленность, ложные цели и стремления, ее грузят, «чем попало»:

Грузим душу, чем попало.
Очерствела и устала
Бедная душа.
Может быть, остановиться,
Осмотреться, помолиться
Тихо, не спеша?..²

Душа не просто жаждет другого наполнения, в ней есть абсолютно четкое деление на «мое» и «не мое». *Мое* — это Бог, мама, Родина, семья, высокое искусство, это небо во всем многообразии значений, которые вложены у Мизгулина в этот концепт. *Мое* — это понимание своего места и своей ответственности в этом мире. Это — боль, когда от тебя многое в этом мире не зависит, и тогда можно не без иронии вспомнить о душе, которую не надо тревожить, если «ничем тут не поможешь»:

<...> У тебя душа болит?
Ты зачем ее тревожишь?
Поезд едет. Лес горит.
И ничем тут не поможешь... (ИС. 31)
«Пожар в лесу», 1981

¹ Мизгулин Д. «Живи сегодня и сейчас...» // Мизгулин Д. Утренний ангел: стихотворения. — М.: Сибирская Благовонница: Артос-Медиа, 2009. — С. 254–255. Далее сноски на цитаты из этой книги даны в тексте (УА) с указанием страницы.

² Мизгулин Д. «Жизнь уходит понемногу...» // Мизгулин Д. Духов день. — Екатеринбург: Сократ, 2006. — С. 112. Далее сноски на цитаты из этой книги даны в тексте (ДД) с указанием страницы.

Душа лирического героя — это не только время, но и пространство, одним из наполнений которого является боль. Причины боли в душе могут быть самые разные, но чаще всего это боль, вызванная картинами и событиями реальной общественной жизни, творящейся на глазах трагической истории, которая постоянно проступает, угадывается в душевном пространстве лирического героя Дмитрия Мизгулина, например, в стихотворении 1993 года:

Места для боли в душе не осталось.
Пламя пожара в душе отметалось.
Нынче и пепел остыл.
Было Отечество. Было — и нету.
Ветер гуляет по белому свету
Между остывших светил. (ИС. 121)
«Места для боли в душе не осталось...»

Если пространство души уже не вмещает боль, значит, ее стало слишком много, а скорбные мысли, вызванные этой болью и переполняющие разум, делают его бессильным. Душа остается единственным спасением, единственным средством создать своей Родине и себе кольчугу — защиту от боли и скорби:

<...> Рассеян ум. Бессилен разум.
И только трудится душа:
Слова простые раз за разом,
Нанизывая не спеша. (НН. 11)
«Кольчуга»

Наряду с *тревогой* и *болью* одним из наполнений концепта душа в лирике Дмитрия Мизгулина неизменно является *страдание*. Вызывающие его причины могут быть не названы, они остаются за пределами лирического текста, и тогда создается впечатление, что страдание — это некая перманентная участь, даже неизменная функция души лирического героя в «неотвратимости бытия». Однако главная причина страданий души современного человека все-таки названа, она видится лирическому герою в том, что «мы не властны над судьбою»:

Страдай, страдай, душа моя,
Пусть мы не властны над судьбою —
Неотвратимость бытия
Пока не властна над тобою.

Как птица, раненная влет,
Над заповедными долами
Лети, спасение мое,
С окровавленными крылами... (ИС. 87)
«Страдай, страдай, душа моя...», 1986

Спасение не от страданий, а от суетности и трагичности мира («с окровавленными крылами»), в осознании того, что «неотвратимость бытия» не имеет власти над душой, которая выше этой неотвратимости. Душа — это птица, пусть и «раненная влет», но она способна лететь «над заповедными долами», она — «спасение мое». Какая по-христиански мудрая и в то же время простая мысль: *спасение через страдание души*. Эти страдания могут быть вызваны тем, что «опять все пойдет вверх дном» и «оставит меня удача, / Опустеет родимый дом», но никакие страдания не смогут отменить или разрушить *стоического начала души*, ее способности сохранять «тепло тишины»:

<...> Не заплачу, не закричу —
Из души не вырвется стоны,
У иконы поставлю свечу,
Отобью три земных поклона.
.....
Как бы ни было тяжело,
Посреди вселенского срама
Я в душе сохраню тепло
Тишины опустевшего храма <...> (ИС. 146–147)
«Свеча», 2000

Единственная помощь стоическому началу души заключена в свече, которая и «все искупит», и «все сомненья мои отринет». Еще одна принципиально важная составляющая концепта душа возникает у Мизгулина в тех текстах, где поэт пытается увидеть ее *движение в экстримальной ситуации*,

Когда казалось, что душа
Уже вот-вот оставит тело... (ИС. 65)
«В больнице», 1985

Человеку, оказавшемуся в больнице, на грани жизни и смерти, «меж бранным миром и пространством», «мир из больничного окна» кажется иным. Больничная палата

Государственная

библиотека

Югры

КО

- 0146434 -

переносит человека в другое «соизмеренье», по ночам вызывают тревогу «глухие шорохи и тени» и даже обыкновенный галдеж «озябнувших» грачей «Бог весть, чем кажется спросонья». Однако именно такое тревожно-пограничное состояние подводит человека к самой грани понимания смысла этого мира и своего собственного пребывания в нем. И самое главное, вернее даже, самое ценное заключается в том, что «смысл загадочный» в тексте так и не раскрыт, тайна осталась. Хотелось бы, конечно, узнать о том, в чем же этот смысл, но текст не дает такого ответа, он делает больше — заставляет задуматься над тем, какой смысл своей жизни видит человек, оказавшись на грани бытия и небытия:

<...> И вот очерчены уже
Все устремленья и желанья,
И смысл загадочный в душе
Уже на грани пониманья.
И осязаема тщета
Своим незримым постоянством,
И различимее черта
Меж бранным миром и пространством...
Когда, в беспамятстве дрожа,
Забилось сердце онемело,
Когда казалось, что душа
Уже вот-вот оставит тело... (ИС. 64–65)

Неизменным наполнением концепта душа является движение, в котором проходят напасти, исчезают грусть и страх, зависть и страсти, в котором открываются «неведомые дали» и «неистовый простор»:

<...> Пусть щепочкой сосновой
По волнам бытия
К неведомому морю
Летит душа моя.
Развеются напасти,
Исчезнут грусть и страх,
Ни зависти, ни страсти
На дальних берегах. <...>¹

¹ Мизгулин Д. «Я весело и ново...» // Д. А. Мизгулин. Как будто жизнь еще не начиналась: стихотворения 2003–2009 гг. — СПб.: АССПИН. — С. 24. Далее сноски на цитаты из этой книги даны в тексте (КБ) с указанием страницы.

Сама возможность спасения души и отказа от уныния «в потоке мутном бытия» связывается с движением, с полетом:

<...> Не унывай, душа моя,
В путях спасенья.
Лети, сомнений не тая,
Уняв напрасную тревогу,
Не забывай, душа моя,
Молиться Богу. (КБ. 29)
«В потоке мутном бытия...»

Быт в концепте душа у Дмитрия Мизгулина — это такое внешнее пространство и время, которое заставляет остывать и тускнеть душевное пространство и время, заставляет его забывать «о небесном», останавливать движение. Душа оказывается «впотьмах», становится похожей на «толщу февральского льда», которую «солнца луч никогда не согреет». Поэтому многие лирические размышления поэта звучат как напоминание о конфликте души и быта:

Быт затягивает не спеша...
Незаметно по дням убывая,
Остывая, тускнеет душа,
О небесном впотьмах забывая.
.....
И кончина близка. Но очнись —
Растопи ледяные плотины,
Распахнется небесная высь,
Пробудятся речные глубины,
И душа воспарит налегке,
И звезда отразится в реке. (КБ. 21)
«Быт затягивает не спеша...»

По одному из мировых поверий, души умерших становятся звездами, поэтому затягивающий быт и близкая кончина не вызывают панического ужаса, страха смерти в душе лирического героя. Причина заключена в понимании «близкой кончины» как перехода в распахнувшуюся небесную высь, результатом этого перехода и станет то, что «звезда отразится в реке». Такое «звездное отражение» — один из вариантов воплощения идеи о бессмертии души. Окончание земной жизни понимается как освобождение души из плена быта, его ограничений. При этом освобожденная душа неизменно

связывается с пространством, в котором обязательно присутствует звездное начало:

<...> А когда я однажды умру,
То душа рассмеется на воле,
Где печально звенит по утру
Васильковое звездное поле. (КБ. 18)
«Птичьи права»

Мысль о том, что «кончина близка» постоянно присутствует как одна из составляющих концепта душа, однако она не становится самодавлеющей, не начинает преобладать над мыслями о душе в реальном мире, среди живых. В этом мире логичнее видеть себя не звездой, а лесом, потому что звезда — это невероятное для земного человека пространство, это — недостижимая для него материя. А лес — это то, что всегда рядом, в пределах визуальной и даже осязательной досягаемости. Для успокоения души лирический герой может не просто войти в лес, но стать лесом, который в таком случае становится одним из вариантов душевного состояния человека:

В морозном сумерке белесом
Из дома выйду не спеша
И в лес войду. И стану лесом,
И успокоится душа.
Смешными кажутся обиды,
Пустопорожними — слова...
Быть может, и правы друиды,
Что наши предки — деревья <...>¹

Поэт умеет создавать впечатление, что душа его лирического героя обладает способностью преодолевать ограниченность, замкнутость реального пространства, летать «среди промерзших облаков» и быть свободной «от оков земной тревожной суеты», оставшись «без быта и без бытия». И только последняя строка стихотворения «От Волхова до Иртыша...» (2001) сообщает читателю истинный механизм такого полета. Душа человека начала двадцать первого столетия летит «в мерцанье бортовых огней». Однако особая глубина и фило-

¹ Мизгулин Д. «В морозном сумерке белесом...» // Наш современник, 2009, № 8. — С. 3.

софский смысл этой лирической миниатюры заключен в том, что, даже научившись преодолевать ограниченность реального пространства, человек остается почти бессилён перед одиночеством и абсолютно — перед временем:

И было одиноко мне
Без быта и без бытия...
Как невесома жизнь моя,
И таёт вереница дней
В мерцанье бортовых огней. (НН. 35)

Возможное спасение души в том, что она — необычайно тревожный и способный страдать мир (пространство и время), вместивший все, откликающийся и на «наследство» памяти, «поступь прошлых лет», и на явления, вызовы, тревоги сегодняшнего дня. Приципиально важно при этом, что есть тревоги, которые создают гармонию, восстанавливают равновесие, и есть те, которые эту гармонию, это равновесие разрушают. Первые могут быть связаны с высоким *искусством*, которое представляет вторую реальность, созданную человеческим умом и вдохновением, имеющую потенции противостоять той реальности, в которой сегодня оказался человек, более того, дающую надежды на то, что в первой сегодняшней реальности все не так безнадежно:

По залам Русского музея
Бродить отправлюсь не спеша,
И замирает, холодея,
Моя тревожная душа...
Армяк или мундир дворянский,
Князя, вельможи, косари...
Но царский лик и лик крестьянский
Светились как бы изнутри. (ИС. 111)
«На выставке русского портрета», 1991

Другое дело, что замирающая, тревожная душа, даже общаясь с прекрасным, видя в нем свет, идущий «как бы изнутри», не может уйти от тревог современности, от того, как сегодня живут, как понимают свое бытие потомки тех, чьи образы составили выставку русского портрета:

<...> И пусть кругом все люди — братья,
Но только надобно понять,
Что все ж обычаи — не платье,
Чтоб их легко переменять.
Что с этим чувством примираясь,
Утратим зрение и слух.
И растворяясь, истончаясь,
Исчезнет вовсе русский дух...
И мы рассеемся по свету,
Забыв о Правде и Христе.
Была когда-то Русь — и нету,
И не воскреснуть на кресте.
И долго нам кружиться, нищим,
Меняя веры и места,
Как воронью над пепелищем
От пустозерского костра. (ИС. 111–112)

Искусство для души лирического героя — это то, что заставляет ее трепетать и просыпаться. Поэт создает узнаваемо убедительный образ души, которая в реальном времени-пространстве, в первой реальности словно бы забывает про трепет, засыпает, и только общение со второй реальностью, с искусством заставляет ее и просыпаться, и трепетать:

<...> Я забуду времена и даты,
Я читаю старые стихи...
И летят куда-то мимо, мимо
Попусту потраченные дни,
И горят во тьме неугасимо
Вечные вечерние огни,
И лазурь такая с неба льется,
Что застыну, грешный, не дыша.
И внезапно чутко встрепенется
До сих пор дремавшая душа... (ИС. 73–74)
«Был Фет евреем или немцем...», 1985

Сожаление о «попусту потраченных днях» перестает быть горьким, вечерние огни становятся вечными, а с неба льется лазурь, пробуждающая душу, заставляющая ее трепетать. Причина таких превращений и восстановлений — в старых стихах.

Восстановлению равновесия и гармонии душевного пространства и времени в лирическом мире Дмитрия Мизгулина неизменно способствует общение с *природой*. Концепт душа

включает в себя понимание природы как *особой ценности*, однако не *абсолютной истины*, что было характерно для понимания природы в русской поэзии, особенно в лирике романтиков. Общение с природой приводит к тому, что «легкой грустью полнится душа», однако даже это не сообщает природе статус абсолютной истины. В отличие, к примеру, от романтического понимания природы такой статус невозможен для природы потому, что она перестала быть независимой от социума, от бед и тревог, характерных для человека и общества. В стихотворении «В Царскосельском саду» (1986) «легкая грусть», которой наполняется душа, исчезает, сходит на «нет», когда лирический герой замечает, что в пространстве природы

<...> со всех сторон
Слетелись стаи черные ворон.
Смотрю, как ворон в небесах повис,
Как, замирая, зорко смотрит вниз,
Как мрачно тень тяжелого крыла
На купол позолоченный легла. (ИС. 88)

Повисший в небесах ворон, отбросивший «тень тяжелого крыла» на «купол позолоченный», перестает восприниматься просто черной птицей, вестницей беды. Обычная птица не может отбросить такую мрачную тень, чтобы ее было видно на позолоченном (!) куполе. Ворон выступает как аллегория той значительной и глобальной беды, которая угрожает православной культуре, народу, ее носителю. Получается, что природа современного, обновленного деятельностью человека мира в связи с концептом душа не просто не мыслится как абсолют, она может вызывать чувство тревоги, ожидания беды. Более того, если душа, вступая в контакт с произведением искусства, пробуждается и начинает трепетать, то природа может производить обратный эффект. Например, приближение зимы (стихотворение «За окном ноябрьский дождь и ночь...», 1990), когда уже ожидается «ночью сумрачной мороз», когда вот-вот «лягут первые снега» и «зазвенит веселая пурга»:

<...> И забьется сердце не спеша.
Мягко снег кружится, не спешит.
И ледком затянется душа,
И снежком ее припорошит¹.

¹ Мизгулин Д. «За окном ноябрьский дождь и ночь...» // Мизгулин Д. А. География души: Избранные стихотворения. — М.: Худож. лит., 2005. — С. 52. Далее сноски на цитаты из этой книги даны в тексте (ГД) с указанием страницы.

Ледок и снежок относительно души в структуре текста существуют как положительные знаки, как некое восстановление гармонии. В первый момент такое решение кажется неожиданным: «затянутая ледком» и «припорошенная снежком» душа — это что-то от героя «Снежной королевы» Г.Х. Андерсена Кая, попавшего в царство, где его сердце стало кусочком льда. А лед — это символ парализованной воды, являющейся, в свою очередь, амбивалентным символом: течения, движения времени («Нельзя два раза ступить в одну и ту же реку/воду») и жизни. Получается, что парализованное время и остановленная холодом жизнь есть ожидание, мечта лирического героя этого текста. Такое решение не очень вяжется с образом лирического героя, душа которого способна тревожиться, пусть и холодея, трепетать и радоваться, грустить и возмущаться, и только возвращение к первой строфе дает возможность понять логику такого решения:

<...> Только б эту осень перемочь,
До зимы бы только дотянуть. *(Там же)*

«Затянутая ледком» и «припорошенная снежком» душа — это состояние покоя и равновесия, которое приходит с наступлением зимы после осенней неуспокоенности и отсутствия стабильности. Зима лучше, нежели осень, способствует душевному равновесию и гармонии в душевном пространстве и времени.

Такая модель отношений души лирического героя и природы, в первую очередь зимней, для лирики Дмитрия Мизгулина не является чем-то исключительным и создает свое индивидуально-неповторимое наполнение концепта душа. Приход зимы в пространство природы не просто возвращает гармонию и равновесие в душевное пространство и время, но и снимает многие душевные заботы, влечения, которые еще совсем недавно могли казаться важными и необходимыми, заменяет суету и спешку внешней жизни «снежным комом» мыслей:

А за окнами — снег и тишь.
И на тысячи верст — зима.
Силуэты высоких крыш.
Снега белого кутерьма.
Одеваюсь в сених не спеша,

Здесь никто зимой не спешит.
Ни к чему не лежит душа,
Ни к кому душа не лежит.
Тихо кружится голова.
Мыслей катится снежный ком.
А сосед мой колет дрова,
Звонко тенькает топором <...> (ГД. 54)
«Зима», 1990

Поэтому ожидание зимы лирическим героем напоминает ожидание избавления от чего-то тяжелого, мучительного, болезненного:

Ты ждал наступленья зимы,
Как ждут избавленья от боли.
А ветры в желтеющем поле
С утра затянули псалмы.
Ты ждал наступленья зимы.
Ты ждал на исходе недели,
Как сказку, ночной снегопад,
А думал, совсем невпопад,
О птицах, что к югу летели.
О птицах, что с юга летят... (ГД. 53)
«Ты ждал наступленья зимы...», 1981

Зима обладает способностью развеивать «осени хмурой печали», очищать рукою Господа небеса, с ее приходом в «застылости» великих рек, тиши нагих лесов и прозрачности промерзших далее видится необычайно далеко. И главное — это ощущение лирического героя, что приход зимы не просто расширяет возможности зрения человека, она своим приходом возвращает зрение душе, как это случается «в роковые минуты»:

<...> Не так ли, в сомненьях запутан,
Нисходишь во мрак не спеша,
Но вдруг в роковые минуты
Становится зрячей душа¹.
«Застыли великие реки...», 2001

Одна из главных забот лирического героя заключается в том, чтобы душа не ослепла, чтобы осталась зрячей, несмо-

¹ Мизгулин Д. Зима // Д. Мизгулин. Две реки. — М.: Славяноград, 2004. — С. 82. Далее сноски на цитаты из этой книги даны в тексте (ДР) с указанием страницы.

тря на тяжесть дороги и мглу окружающего пространства, «огонь беспамятства» и плен «несбывшихся мечтаний», царящие вокруг:

<...> Теперь и я как все — молчу.
Пусть тяжела моя дорога,
Молитвы заново учу
И об одном прошу у Бога,
Чтоб в час, когда настигнет мгла,
Душа ослепнуть не смогла. (ДД. 102)
«Критиковать и обличать...»

Однако ожидание зимы может восприниматься душевным миром лирического героя и прямо противоположно, как наступление дисгармонии; это ожидание, которое может страшить, как страшит человека неизбежность смерти. Другое дело, что даже в самом мучительном ожидании, все равно наступает тот момент, когда «уже не томится душа» (стихотворение «Передумал. Переболел...», 1993):

<...> Неизбежна зима, как смерть.
Небосвод первозданно чист.
Буду молча стоять, смотреть,
Как кружится последний лист...
А не так ли теперь и мы —
То взметнувшись, то падая вниз,
Перед ликом мертвой зимы
С упоением пронеслись?
Осень кончилась. Кончен век.
Чуть дымясь, холодеет земля.
Очень скоро выпадет снег
Белым саваном на поля. (ИС. 120)

Процитированное стихотворение примечательно еще и тем, что является довольно выразительным примером того, как душевный мир лирического героя выходит за пределы только внутреннего, душевного пространства и времени. Первое лицо («буду молча стоять, смотреть») трансформируется в «мы», которые, подобно последнему листу, «перед ликом мертвой зимы с упоением пронеслись». Это для «мы» «кончен век», и для этого же «мы» «очень скоро выпадет снег белым саваном на поля». Приход зимы в данном тексте явно уподо-

бляется некоему концу света, некоей смерти земли: зима «неизбежна, как смерть», «мы» оказались «перед ликом мертвой зимы», а снег ожидается «белым саваном». Так происходит выход за пределы своего внутреннего душевно мира и расширение его состояния, ожидания, видения на окружающий мир вообще.

Душа в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина находится в таких отношениях с временами года, которые выглядят нелогично: его лирический герой в разных вариантах может мечтать о том, чтобы «до зимы бы только дотянуть», может ждать наступленья зимы «как ждут избавленья от боли», и возникает обманчивое впечатление, что зима — это самое гармоничное, любимое время года лирического героя. Однако, как мы видели, приход зимы может страшить своей неизбежностью так же, как смерть. Или зимой открывается «долгожданный» характер другого времени года, открывается новый период ожиданий:

Весны долгожданный приход —
 Природы нежданная милость... (УА. 74)
«Весны долгожданный приход...»

И то составляющее концепта душа, которое было важно и актуально осенью (затянутая ледком и припорошенная снегом душа, которая ни к чему и ни к кому не лежит), теряет свою актуальность, забывается, растворяется в том наполнении этого концепта, которое можно назвать оппозиционным, прямо противоположным, когда с приходом весны

<...> В отмеренный Господом срок
 Душа встрепенется несмело —
 Как этот зеленый листок,
 Как ветка черемухи белой,
 И радость охватит меня.
 И что мне все ахи и охи —
 Тревоги минувшего дня,
 Сомненья грядущей эпохи... (Там же. 74–75)

И снова приход другого времени года — весны, как в свое время зимы, восстанавливает гармонию мира, но только теперь пробуждает, заставляет трепетать и забывать не только «тревоги минувшего дня», но и «сомненья грядущей

эпохи». Оставшаяся позади зима в стихотворении «В полнеба — снега кутерьма...» словно бы забирает с собой мысли лирического героя о том, что «на целый год осталось меньше жить», снимает покров печали с согревающейся весной души:

<...> Покров печали ледяной
Растает не спеша,
И пусть еще одной весной
Согреется душа. (НН. 59)

Нет в таком понимании, в таком ожидании ничего психологически нелогичного и тем более аномального: каждое время года ожидается как начало какого-то нового этапа, периода, качественно отличного от предыдущего. Каким бы ни было в свое время ожидаемым это предыдущее время года, оно выполняет свои функции, изживается и даже начинает отрицаться ожиданием нового, следующего за ним. Особую роль в этом ожидании играет память, которая, как уже было отмечено, в «душевном пространстве» существует как «наследство» и играет особую роль, сообщая этому душевному пространству конкретность и осязаемость пережитого в свое время. Поэтому зимой (стихотворение «Такие нынче холода...»), в особенно холодное время, когда «Промерзло озеро до дна / Промерзли солнце и луна», когда уже кажется, что «жизнь вот-вот сойдет на нет», в душе лирического героя возникают такие летние, теплые, а самое главное осязаемые воспоминания:

<...> Но в глубине души моей
Тепло последних летних дней,
Мерцанье теплое свечи,
Листва, шумящая в ночи.
Туман. Уснувшая река.
В моей руке — твоя рука...
Оттаивает не спеша
Заиндевшая душа... (КБ. 103)

Душа как особое, внутреннее пространство и время способна на многое: и на живые, осязаемые воспоминания, и на возвышение над трудностями и суетой быта, и на преодоление ограниченности, а также пустоты реального про-

странства, и на высокие чувства, главное, чтобы не давать ей дремать, по Н. Заболоцкому, не позволять ей «лениться»:

И жизнь войдет не спеша
В спокойное, тихое русло.
А в час, когда дремлет душа,
Возможно ль высокое чувство? (ИС. 63)
«Хотелось любви и тепла...», 1985

Еще одна принципиально важная составляющая концепта душа состоит в традиционном для русской литературы понимании ее как *«поля битвы»* за человека. Эта битва настолько сложна, что даже «исправное» обращение к Богу не снижает ее напряжения, не снимает «опаленности», не всегда позволяет понимать смысл «вещих слов» и даже самого себя:

Молюсь исправно Богу. Но
Не вяжутся слова молитвы.
Душа — как будто поле битвы,
В ней все огнем опалено.
Горит в ночи моя свеча.
Казалось бы — читай, внимая,
Но, вещих слов не понимая,
Бросаю книгу сгоряча.
Но слышу — я еще не глух, —
Как тень звезды скользит по крыше.
Господь, верни мне скорбный слух,
Чтоб сам себя я смог услышать. (ДД. 10)
«Молюсь исправно Богу. Но...», 2000

Другое дело, что само обращение к Высшему разуму, к Божественному является свидетельством и гарантией сохранения внутреннего слуха, способного слышать и самого себя, и, «как тень звезды скользит по крыше».

Важной составляющей концепта душа, ее наполнением в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина является любовь. То, как это чувство представлено, то, как оно живет и сохраняется, свидетельствует о зрелости души, о богатстве сознания, которое знает цену любви, умеет ею дорожить и говорить о ней без высокопарности, юношеского славословия и излишних восторгов:

<...> Еще твоей любовью строгой
Была наполнена душа,
Но непонятная тревога
Одoleвала не спеша,
Струилась в сумраке туманном,
Дрожала в отблесках луны,
Отсвечивая в непрестанных
Порывах сумрачной волны.
Еще дрожат в объятьях руки,
Но, в унисон стуча, сердца
Живут предчувствием разлуки
И ощущением конца¹.

Любовь, как составляющая концепта душа, понимается как оппозиция суете и некое тождество вере, поэтому и горько, если «Не любовью светлой и не верой — / Суетой наполнилась душа» («Все учились на чужих примерах...», 2000). Получается, что любовь приближает человека к вере и одновременно спасает от суеты, спасает от мыслей о неизбежности смерти. Последнее связано с тем, что любовь, в сравнении с удручающими мыслями о том, «как мало дней тебе осталось», чувство значительно большее. И усталость, и мысли о все меньшем количестве оставшихся дней, воспринимаются иначе, когда рядом есть «знакомые глаза», полные «надежды и печали»:

Есть нечто меньше, чем любовь,
Но нечто больше, чем усталость,
Когда считаешь вновь и вновь,
Как мало дней тебе осталось.
Неразрешимостью томим,
Воспринимаешь все иначе,
И одиночеством своим
Не удручен, но озадачен...
Когда темнеют небеса,
Но различимее детали,
Когда знакомые глаза
Полны надежды и печали. (ИС. 82)

«Есть нечто меньше, чем любовь...», 1986

Неожиданным, а от этого еще более интересным для лирического пространства Дмитрия Мизгулина выглядит такое

¹ Мизгулин Д. «Звезда сверкала над излукой...» // Наш современник, 2009, № 8. — С. 5.

наполнение концепта душа, как *ложь*. Пусть это наполнение является редкостью, но оно есть. Душа может «наивно», но лгать о возможности того, что судьба уберезет лирического героя «от суеты и от разлуки»:

<...> Забуду расставаний муки,
И пусть душа наивно лжет —
От суеты и от разлуки
Судьба меня не бережет <...> (ГД. 120)
«Украшена огнями елка...», 2001

Однако наивность лжи души очевидна не только для лирического героя, но даже для свистящего ему вдогонку снежного ветра.

Попытка души лирического героя «лгать», а также ее «наивность» связаны с тем, что в его сознании есть две сферы пребывания души: земная как *временная* и небесная как *вечная*. Эти сферы существуют как оппозиция: земная понимается как «мгла», и в противовес ей «ослепит солнце в небесах». В небесную, как в отчий дом, придется возвращаться в тот момент, когда «вострубят ангелы — пора»:

<...> И полетит душа легка
Туда, где обитают души,
.....
И на секунду оглянись —
Быть может, это все приснилось:
И это небо, эта высь
Как бы нечаянная милость.
Земные дни во мгле верша,
О небе думает душа. (ИС. 231–232)
«Вострубят ангелы — пора...», 2004

Душу, которая способна думать о небе, не может страшить мысль о конечности земного срока: возможно, что сама земная жизнь — это то, что ей просто приснилось.

Будущее место пребывания души может видаться не только замкнутым пространством дома, но и открытым пространством природы. И снова возникает оппозиция, но теперь это оппозиция природы в земной жизни и той, которая откроется после того, «когда я однажды умру». Такая оппози-

ция раскрывает толкование земной жизни как плена для души и смерти как ее освобождения. Освобождение при этом понимается как обретение «птичьих прав», но не в значении жизни без законных оснований, не имея прочного положения, а в понимании их как возможности летать. Эти «птичьи права» есть у человека и в земной жизни, но только благодаря «неизбежно надежным турбинам» самолета:

<...> Как мне дороги эти права.
Пусть они называются — птичьи —
Я лечу — и небес синева
Кружит голову вечным величием.
А когда я однажды умру,
То душа рассмеется на воле,
Где печально звенит поутиру
Васильковое звездное поле. (КБ. 18)
«Птичьи права»

Уверенность в будущей небесной жизни спасает от уныния, уводит от трагических мыслей, однако «умная душа», по мнению лирического героя Дмитрия Мизгулина, способна и в земной реальности, в бытии искать и находить «далекие края»,

<...> Где от пустых наветов
Свободна жизнь моя.
Пусть щепочкой сосновой
По волнам бытия
К неведомому морю
Летит душа моя.
Развеются напасти,
Исчезнут грусть и страх,
Ни зависти, ни страсти
На дальних берегах.
И я опять — в начале —
Куда ни бросишь взор:
Неведомые дали,
Неистовый простор! <...> (КБ. 24)
«Я весело и ново...»

Как это по-человечески, по-земному мудро — быть уверенным в том, что и в реальном пространстве помимо бед

и тоски, «пустых наветов», напастей, страхов и зависти есть и «неведомые дали», и «неистовый простор», и радость бытия. Поэт может не ограничиваться только обобщенным определением пространства («неведомые дали», «неистовый простор»), в котором душа человека по-настоящему обретает покой. Часто такое пространство наполняется узнаваемой конкретикой деталей, подробностей, примет и явлений, которые, собственно говоря, и создают даже в открытом пространстве гармонию для души:

<...> Под сенью сосен плавилась жара.
 Густели небеса остекленело.
 Он жарко баню истопил с утра,
 И парился, покуда не стемнело.
 Уголья тускло плавились в печи,
 Томясь, как переполненные соты,
 И было слышно в сумрачной ночи,
 Как пролетают в небе самолеты.
 Все тише гул. И вот пропал уже,
 И лишь сомненье смутное осталось,
 И так спокойно было на душе,
 Как будто жизнь еще не начиналась. (КБ. 44)
«Избавленный от мелочных забот...»

О человеке, который избавился «от мелочных забот» и потому ощутил то, как «спокойно было на душе», рассказано так, словно поэт наблюдает за ним со стороны. И само спокойствие, неторопливость, ритмическая неспешность и уравновешенность передачи этого наблюдения в стихе создают впечатление, что речь идет не только и не столько о душе этого человека, сколько о душе самого наблюдателя. Настроение чужой души сообщается и душе поэтической.

Одна из отличительных черт характера лирического героя Дмитрия Мизгулина заключается в том, что он не способен жить волнениями и тревогами, связанными только с собственным душевным пространством, с тем, насколько комфортно или дискомфортно ощущает себя его собственная душа. Лирический герой может жить осознанием того, что ему самому «рано обижаться на судьбу», даже если иногда создается впечатление, что «жизнь сошла на «нет» (стихотворение «Кажется, что жизнь сошла на «нет»...», 1994). Чувство тревоги «не обижающегося на судьбу» лирического героя,

о котором знают «в родной стране», вызывает некое общее положение и общая перспектива для человеческих душ в той самой родной стране:

<...> Каждая душа наперечет.
Каждый человек подвластен им.
А Антихрист после наречет
Тех, кто выжил именем своим. (ИС. 123)

Души многих окружающих лирического героя людей и его самого оказались в опасности, потому что «духовный мир» современного человека составляют «лотереи, гороскопы», потому что многие в этом мире решили научиться, «как прожить легко и не спеша», а поэтому слушают все больше «чародеев, звездочетов», в результате:

<...> Ни любовью светлую, ни верой —
Суею наполнилась душа.
.....
Ни стыда не ведая, ни срама,
С просьбами о счастье на устах,
Все толчемся в православных храмах,
Словно бы в присутственных местах. (ДД. 19)
«Все учились на чужих примерах...»

Душа современного человека стала не просто суетливой, постоянно ищущей выгоды и стремящейся как бы «прожить легко и не спеша», она стала подходить утилитарно, ища в этом практическую пользу, даже к храму, он в стихотворении не случайно даже рифмуется со срамом, который, как и стыд, часто неведом современной душе.

Одна из причин суетливости души современного человека, как она представлена, к примеру, в стихотворении «Когда-то Солнце было Богом...» (1994) в том, что он радикально изменил свои отношения с Богом («Теперь и Бог ничто для нас») и с Природой, на которую еще подчас взирает, но уже «равнодушно». Для понимания душевного пространства лирического героя принципиально важно то, что он не отделяет себя от современного человека: отношения с Богом изменились «для нас», и «равнодушно на Природу... взираем мы». И вопрос о том, что ждет современного человека: «Гибель ли, спасенье, / Небесный рай иль ад земной?» обращен не просто

к окружающим, а к нам, в том числе и к самому лирическому герою. Однако, и это самое принципиальное в понимании сущности и своей, и чужих душ, спасение может быть только индивидуальным:

<...> Как бедный путник, поневоле,
В последний путь иду, спеша...
Но ищет, ищет ветра в поле
Моя бессмертная душа. (ИС. 125)

Современные люди оказались «ненадолго забытые Богом», а потому все мы «изменяемся неумолимо». Души современных людей, безмерно увлекающихся идеей дороги, постоянно подвергает изменениям «грозное лихо», цели которого принципиально негуманны и аморальны:

<...> Забирает последние силы:
Чтобы чувства и глуше, и тише,
Чтоб душа не томила в тревоге,
Чтоб я голоса мамы не слышал
Из-за этой проклятой дороги. (ИС. 102)
«Дорога через кладбище», 1989

И снова перед нами лирический герой, который не отделяет себя от «мы», которые оказались и «ненадолго забытые Богом» и «изменяемся неумолимо». Можно утверждать, что образ «спешащего человека», забывающего в этой спешке о самом главном и дорогом (например, «голос мамы», как в прочитанном стихотворении), и тем самым разрушающего собственную душевную гармонию, проходит красной нитью через всю лирику Дмитрия Мизгулина.

Все спешим и спешим куда-то.
Судим яростно, сгоряча,
В храме Федора Стратилата
Одиноко горит свеча, — (ИС. 109)

сокрушается его лирический герой («В храме Федора Стратилата», 1990). Не случайно и свеча, как символ человеческой жизни, горит в храме «одиноко». Душа спешащего человека не просто одинока, она (и это еще более трагично) начинает осознавать себя победительницей и времени, и законов:

Что нам время и что законы?
Если все мирозданье — миг.

Спешащий человек не способен различить все многообразие связей и переплетений судеб в этом мире, не способен различить другие души в окружающем его мире, — вот и зябнет в этом мире его душа:

<...> Как ни рвись, торжествуя и мучась,
В мир — от паперти до луны,
Эти судьбы и наша участь
Так причудливо вплетены...

.....
Все на свете — смешно и тленно.
Только все же зябнет душа.
Переулок Кривоколенный
Поворачивает не спеша. *(Там же. 110)*

Спешащие люди могут оказаться целым народом, закруженным «во всемирном потоке» и «в привычной сумятице дней», и тогда возникает мысль о том, что глупо надеяться целому народу, если он не хочет выглядеть идиотом, на то, что у какого-то другого народа о нас может болеть душа, мысль ироничная и даже горькая:

<...> Как будто о нас, идиотах,
Болит у француза душа...
Теперь на иных оборотах
Телега скрипит не спеша.
Печалиться, впрочем, не надо.
Виновных не стоит пороть,
Бредущее медленно стадо
Пока не оставил Господь. *(ИС. 153)*

«Кружась во Всемирном потоке...», 2000

Возможно, это выглядит несовременно, едва ли не как призыв вернуться к телегам и керосиновым лампам, но спешащие и не умеющие видеть свое прошлое, все равно обречены вернуться, пусть и «на иных оборотах», но к «скрипящей телеге». Надежда вернуться к гармонии для таких душ, как и для души лирического героя, есть до тех пор, пока эти души, напоминающие «медленное стадо... не оставил Господь».

Спешащий, оказавшийся «в суете уходящего века» и во власти «тщетных забот», человек («творение Божье») позабыл даже то «место, где обитала душа». *Торопливость* и *душа* в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина выглядят как несовместимые, оппозиционные категории: первая разрушает вторую, вынуждает ее скользить «невозвратно ко дну», сближает с сатанинским началом и делает дорогу, пусть и прогресса, бесконечной:

<...> Все торопимся: делаем дело,
В пустословье коверкая речь,
Что там душу — и бречное тело
Не умеем от скверны сберечь.
Свято веруем — все будет лучше.
И скользим невозвратно ко дну.
Ох, как близко, Господь всемогущий,
Подпускаешь Ты к нам сатану.
В круговерти, заверченной бесом,
Не встречаем родного лица,
Все бежим по дороге прогресса,
А дороге не видно конца... (ИС. 148)
«В суете уходящего века...», 2000

Возникает впечатление, что душевное пространство и время лирического героя не приемлет прогресса, сожалея, что этой «дороге не видно конца». Не приемлет душа лирического героя и эпохи перемен, как минимум, не испытывает к ней симпатии, стремится уберечь души окружающих от ошибок, которые можно совершить «в эпоху перемен». Искать в такой эпохе душевного покоя — напрасный труд, но можно в такую эпоху постараться «отойти от мира», сделать «из железа ставни», бывать «почаще на природе», чтобы не создавать «себе проблем», отказаться от суеты и беспокойства. Лирический герой даже призывает не утруждать «себя работой». Возникает ощущение, что за такой инструкцией для человеческих душ — не только философия консерватизма, но и философия приспособленчества, однако финал стихотворения («Живя в эпоху перемен...», 1998) убеждает любого сторонника прогресса в том, что цель того стоит, ибо эта цель — сохранение собственной души:

<...> Живя в эпоху перемен,
Не суетись и успокойся,
Молись — и ничего не бойся,

Ни расставаний, ни измен...
И ветром перемен дыша,
Не утруждай себя работой —
Твоей единственной заботой
Пускай останется душа... (ИС. 133)

В первый момент не менее удивительно из уст человека XXI столетия (в продолжение раздумий поэта о прогрессе и эпохе перемен) звучит вопрос:

Зачем летали на Луну,
Чего искали?

Для лирического героя существует своя логика такого вопроса: искавшие что-то на Луне люди за одну ночь проспали «огромную страну», они же, обличая «отсталость века», так и не научились лечить грипп, но самое главное при этом то, что душа для побывавших на Луне так и осталась потемками:

<...> И с отречением спеша —
Глухи и громки...
А что душа? А что душа?
Душа — потемки.
Вожди про счастье говорят:
«Мы у порога».
И как-то смутно, невпопад,
Вдруг вспомнят Бога... (ИС. 155)
«Зачем летали на Луну...», 2000

Выражение «Чужая душа — потемки» в процитированном стихотворении предстает в авторской редакции — с исключением определения «чужая», которое все равно подразумевается. Однако такая авторская редакция дает возможность понимать, что любая, как чужая, так и своя душа — потемки. Однако, значительно важнее другое. Душа в лирическом пространстве постоянно предстает как *объект вопроса*.

Человек может реально осознавать, что «в жизни — все идет по плану», что «дни летят неотвратимо» и поэтому «с годами чаще думаешь о смерти» и становится больше забот:

<...> Утром чувствуешь усталость.
Сколько там еще осталось?
По ночам тревожно спится.
Сердце. Печень. Поясница...
Едем дальше, не спеша,
А душа? (КБ. 11)

«В жизни — все идет по плану...»

Контекст, в котором представлено то, как человек на своем жизненном пути заботится буквально обо всем, но при этом забывает о главном, выводит звучащий риторически вопрос на уровень вечного. О нем, вечном, и надо заботиться в первую очередь, а не только о тленном и преходящем. В уже цитировавшемся стихотворении «Жизнь уходит понемногу...» вопрос «А душа?» не оставлен без ответа, причем прямого и четкого:

<...> Молим Бога об удаче.
О достатке. А иначе
Что еще просить?
А душа? Душа в сомненье,
Ведь пора бы о спасенье
Слезно голосить! <...> (ДД. 112)

Обращение к категории «чужая душа», выход за пределы собственного душевного пространства и времени можно понимать как расширение самого концепта душа. Лирический герой при таком расширении начинает тревожиться состоянием, волнениями и тревогами душевного пространства, ему не принадлежащего, состоянием душ людей, его окружающих. И не вина лирического героя в том, что

В рыбах есть что-то змеиное,
В людях есть что-то звериное,
Что-то расчетливо-склочное,
Неуловимо порочное,
Злобное и осторожное,
Неистребимо безбожное. (ИС. 159)

«В рыбах есть что-то змеиное...», 2000

Душа лирического героя спасается осознанием того, что не во всех людских есть только «звериное», «расчетливо-

склочное», «порочное» и «неистребимо безбожное». Его душевное равновесие, как и душевное равновесие мира, держится на том, что есть душевный склад людей, идущих «толпе» и «всем чертям наперекор», перед которыми отступает темнота, которые искренне опускаются на колени «пред Образом Христа». И тогда не важно, кто этот человек — «мытарь или вор», важно умение его души так изъясняться с Богом, что

И отблеск от его свечи
Под самым куполом метался.

И тогда даже там, где вместо души уже было пепелище, она снова затеплится:

<...> Он вышел, осенью дыша,
И, деньги раздавая нищим,
На миг почувствовал — душа
Затеplилась на пепелище.
Вот так, преодолая тьму,
Он утолил свои печали.
И нищие вослед ему:
«Храни Господь тебя!» — кричали. (ИС. 157)
«Он шел толпе наперекор...», 2000

Так приходят волнения героя, связанные с чужой душой, способной пройти путь преодоления тьмы и утоления печали, волнения, вызванные душой, которая в какой-то момент стала уже пепелищем, но смогла воскреснуть, затеплиться снова. Лирический герой словно бы постоянно напоминает, что такой путь доступен всем.

Многие стихи звучат как обращение к душам людей, живущих в эпоху перемен и бездумного поклонения прогрессу, в эпоху полетов на Луну и неспособности сберечь самое родное, когда в мир пришла «эпоха грядущего хама». Но и этой эпохе, несмотря на проделки «лукавого», есть путь спасения для человеческих душ:

<...> Догонит лукавый и дышит
В затылок. Но ты не робей.
Молись — и Спаситель услышит,
Сомненья и страхи развей.

Покайся — и душу отпустит.
Во мраке развеется бес,
И с легкой, неведомой грустью
Душа воспарит до небес. (ДР. 13)
«Эпоха грядущего хама...», 2001

Душевное состояние эпохи позволяет лирическому герою (или самому поэту?) неоднократно номинировать ее в лирическом пространстве «эпохой грядущего хама», то есть эпохой потерянных душ, которые навряд ли спасутся «в час предстоящий потопа». Души людей так и не научились жить по *благодати*, им ведом только закон, а поэтому

<...> Пока не призывали к ответу —
Не дрогнет в сомненьях душа.
В эпоху грядущего хама
Смири выражение лица
И, сидя под сводами храма,
По книжке проси у Творца.
А мир, как вагон для курящих,
Растает неслышно во мгле,
Помилуй нас, Боже, пропащих,
Продляя наш путь на земле. (ИС. 149)
«К комфорту привыкла Европа...», 2000

Нежелание и неспособность людских душ жить по *благодати*, но готовность подчиняться закону вызывает самое большое волнение лирического героя.

Прогресс, разрушающий гармонию душевного пространства и времени, в понимании лирического героя Дмитрия Мизгулина имеет вполне ясные и выразительные очертания. И дело даже не в самих благах цивилизации и достижениях современной техники, а в том, что ими и стремлением к материальному благополучию подменяется «души первозданный уют»:

Компьютеры, ксероксы, факсы.
И биржи. И курсы валют.
Меняем на марки и баксы
Души первозданный уют.

А в результате:

<...> Мерцает во мраке планета.
И звезды, как свечи, горят.
И в цепких сетях Интернета
Блуждает душа наугад. (ИС. 163–164)
«Компьютеры, ксероксы, факсы...», 2001

Вот этот-то блуждание и является одной из главных причин волнения души лирического героя. Волнение иного порядка может приходить благодаря исторической памяти. В стихотворении «Данзас» (1988) — это память лирического героя-поэта, который помнит о той трагедии русской литературы, которая свершилась в первой половине XIX века:

<...> Выстрел. Душа встрепелась,
Словно развеялся сон.
В стылое небо взметнулась
Черная стая ворон.
Помните лица и строчки,
Морщите мудрые лбы,
Но не просите отсрочки
У милосердной судьбы. (ГД. 45)

Однако появление чужой души в пространстве лирического текста у Дмитрия Мизгулина может иметь и абсолютно бытовой, можно сказать, житейский характер. Другое дело, что мысль о чужой душе приходит к человеку культурной памяти, человеку, который, оказавшись «в доме глухом на Разъезжей», задумался не столько о том, «кто в этих стенах жил и тужил» или «рублем золотым дорожил», а о том, что

Здесь бродил Достоевский не раз,
Пушкин к Дельвигу ехал под вечер,
Чернышевский в полуночный час
Шел, сутуля высокие плечи...

Обычная ситуация с гостем, заночевавшим в чужом доме, скорее всего, по причине позднего часа, оборачивается для лирического героя пребыванием в незнакомом ему пространстве. Такое непривычное пространство живет своими

заботами и традициями, оно населено своими звуками и тенями, в нем обитает «грешная чья-то душа»:

<...> И распахнутой книги страница
Шевельнется, и дрогнет рука,
И, едва заскрипит половица,
Заколышутся тени слегка...
Я не сплю. Я лежу не дыша.
Кто полуночью сумрачной бродит?
Может, грешная чья-то душа
Что-то ищет, да все не находит... (ИС. 52)
«Ночью в гостях», 1984

Концепт душа в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина неизменно сопрягается с категорией вечности: никакие изменения, разрушения и трансформации, беды и напасти, никакое насилие человека над собственной душой не могут отменить ее бессмертия:

<...> Жизнь промчится — исполнится срок,
Будет имя твое позабыто
И развеется прах и песок
И от мрамора, и от гранита.
Все земные законы круша,
Время мчится, сметая преграды...
Но бессмертной пребудет душа,
Вот о ней-то подумать и надо <...> (ДД. 36)
«Духов день», 2001

Не просто сопрягаясь с концептами память, храм, дом, творчество, дорога, история и другими, а включая их в свое содержание, концепт душа в лирике Дмитрия Мизгулина выполняет роль концептосферы, вмещающей в себя все то, что представляется его художественному сознанию наиболее ценным и значимым. Об особой значимости концепта душа свидетельствует и то, что названия трех сборников и общее заглавие подборки стихов, опубликованной в 2009 году¹, включают в себя слово «душа».

¹ «О чем тревожилась душа» (2003), «География души» (2005), «Движение души» (2006), «Душой, отверстой небесам...» (2009).

ГЛАВА 2.

«Моя неизбывная память»: концепт *память*

Категория «память» номинирует способность человека сохранять однажды пережитые состояния сознания и воспроизводить их через какое-то время в новых обстоятельствах. В связи с памятью различаются такие ее показатели, как глубина, живость и ясность восприятия, внимание и закон повторения.

Необходимо выделить также понятие «культурная память», которую можно понимать как коллективную ценность некоей культуры, сохраняющей свое значение в современности. В культурной памяти образы, мотивы, сюжеты, судьбы авторов, достижения и ценности прошлого сохраняются в виде неких культурных «конденсатов» текстов, изображений, образов, мотивов, сюжетов и т. п.

Само понятие концепта неразрывно, как мы помним, связано с категорией памяти, ибо концепт можно понимать в качестве оперативной содержательной единицы памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике (Е. С. Кубрякова). И здесь уже необходимо говорить о своеобразии, индивидуальности работы механизма памяти каждого отдельного человека и, в первую очередь, художника. Возникновение и бытование концепта в художественном тексте связаны, в первую очередь, с работой памяти, с тем, какое содержание для нее, индивидуальной, стоит за тем или иным понятием.

Для лирики Дмитрия Мизгулина память — это одно из определяющих свойств, качеств душевного мира. Память для него — это и составляющее концепта *душа*, и его развитие. Более того, память может выступать в качестве *тождества*, синонима концепта *душа*:

Хорошо бы собрать воедино
Все минувшие дни и года,
Чтоб воссозданной жизни картина
Под рукой находилась всегда.
Чтобы давних событий цепочка
Не исчезла в безмолвной глуши,

Чтобы каждая фраза и строчка
Сохранились в архивах души <...> (НН. 57)
«Память»

Если память тождественна душе, то это «не склад, не музей», где уместились и враги, и друзья, и стихи «в алфавитном порядке». В таком случае память становится тождественна разуму, а последний понимается как оппозиция душе. Иными словами, лирика Дмитрия Мизгулина дает два основных варианта памяти: *память-душа* и *память-разум*, и большее доверие вызывает память-душа:

<...> И очнись — а не ты ли уже
Над своим же корпишь некрологом?
Доверяй не уму — а душе,
Ей держать-то ответ перед Богом.
Все, что нужно, душа сохранит —
И любовь, и ненастные дни. (Там же. 58)

Последние строки процитированного стихотворения еще раз подчеркивают тождественность памяти душе, выполняющей функцию сохранения. Эта функция памяти-души особенно важна в тот момент, когда любовь сменяется разлукой (стихотворение «Растаял туман над излукой...»), да еще и той, «чьи вечные воды легки», то есть сопрягаемой с вечностью:

<...> Стараюсь по жизни — хоть малость
Минувшего счастья сберечь,
Недолгих прощаний усталость
И радость нечаянных встреч.
На легкой волне у причала
Мороза стальная печать,
И так хорошо, что сначала
Уже ничего не начать. (НН. 30)

Здесь у памяти отчетливо выражена еще одна функция: ее способность сберечь «хоть малость минувшего счастья», уберегающая душу от бесплодных и бессмысленных мечтаний о возможности «все снова начать».

Одна из самых постоянных характеристик памяти — свет, который освещает в сознании «времена, события, даты» («Нашей памяти долгий свет...», 1985). Понимание памяти как

тождества света наполняет данный концепт принципиально важным содержанием: память не дает человеку жить в темноте забвения и неведения о том, что было, не позволяет ему замкнуться в темноте только сегодняшних дел и забот. Память может пониматься и как *река*, но все равно несущая к свету. Сохраняемое памятью, даже если в нем есть свое трагическое, позволяет душе лирического героя воспарить, и «памяти река» несет его «навстречу свету»:

Похоронив отца и мать,
Тогда не ощутил сиротства.
У молодости превосходство —
Без слез беду воспринимать.
.....
Мне снится мать. И смех отца
Доносит шум ветров далекий...
Ужели своего конца
Незримо ощущаю сроки?
Об этом думать не хочу.
И в пустоте дневного храма
Затеплю желтую свечу
И помяну отца и маму,
И воспарит душа, легка,
И зашумит листвою лето,
И памяти моей река
Несет меня навстречу свету. (ДД. 24)
«Похоронив отца и мать...», 2002

Способность восстановить в памяти «давно забытые детали» спасает душу лирического героя от безумного увлечения ритмами и скоростями окружающего мира, от спешки, когда «мелькают годы, судьбы, лица», спасает от онемения («Кружатся звездные миры...», 1996).

Поэтому потеря памяти воспринимается лирическим героем как потеря света, как «убывание», растрата себя самого:

<...> Я почти что не различаю
Эту древнеславянскую вязь,
Незаметно, по дням, убываю,
С Древним миром теряю связь.
Что нам время и что законы?
Если все мирозданье — миг.

Но мерцает с тусклой иконы
Просветленный, священный лик <...> (ИС. 109)
В храме Федора Стратилата», 1990

Память, сохраняющая былое, способная сохранить хотя бы одно из «мгновений встреч», есть сохранение и самого человека, его души, даже если такое сохранение не вызывает радости. Как просто и красиво подана эта глубокая мысль в миниатюре 1984 года:

Растаяли давно
Мгновенья встреч,
Но я их все равно
Сумел сберечь —
И сам тому не рад,
Судьбу кляня,
Храню в душе твой взгляд,
А он меня... (ИС. 53)
«Растаяли давно...», 1984

Признание в том, что лирический герой сам «не рад» тому, что «сумел сберечь» давно растаявшие «мгновенья встреч» — это не просто оригинальная, в чем-то парадоксальная, но все же поэтическая мысль. Ему ведомы капризы памяти, которая есть проявление нашего душевного мира, но живет она, то есть оставляет, сохраняет что-то в нашем душевном пространстве и времени по своему усмотрению, словно бы и независимо от нашего желания:

Мы помним тех, кого должны забыть,
Похоронив под ворохом печали,
Но в глупые, несбыточные сны
Они входить еще не перестали.
Вороны не боятся ноября,
А журавли курлычут: «Улетаем...»
Мы помним тех, кого забыть пора,
Кого же помнить надо — забываем... (УА. 169–170)
«Мы помним тех, кого должны забыть...»

Действительно, каждый человек неоднократно задумывался над тем, почему так происходит с нашей памятью, когда в ней сохраняется то, что не надо бы вовсе сохранять

и стирается то, что надо бы оставить. А здесь перед нами — глубокое по мысли и изысканное по красоте поэтического выражения решение: воспоминания-вороны «не боятся ноября» и остаются с нами всегда, в любое время года, а вот воспоминания-журавли, дорогие, воспетые многократно и вдохновенно, улетают.

Лирическое пространство Дмитрия Мизгулина может трактовать концепт память и в качестве *соединения*. Обычно она соединяет то, что существует в сознании близких людей в виде «обрывков», то есть неких элементов того, что было. Соединение этих «обрывков» с тем, что сохранила память дорогого человека, дает полноту и яркость картины:

<...> Но все, что было с нами,
Пытаемся сберечь,
Соединяет память
Обрывки наших встреч,
Слова, события, взгляды,
Крик птицы, всплеск волны,
Движение автострады,
Мерцание луны <...> (КБ. 12)
«Смурная вьюга злится...»

В связи с концептом память в лирике Дмитрия Мизгулина вполне логично развивается мотив *измены*, однако традиционное «человеку изменяет память» может трансформироваться у него в «человек изменяет памяти»:

<...> Мерцает твой облик и тает
В заснеженных сумерках дней.
Не память нам изменяет,
А мы изменяем ей. (ГД. 17)
«Встреча», 1985

Самое интересное и поэтически оригинальное начинается в тот момент, когда развитие концепта память в связи с мотивом *измены* не понимается как однозначно отрицательное явление. Скорее даже, наоборот. То, что внешне выглядит как измена собственной памяти, имеет более глубокий, скрытый смысл. Такая «измена» дает возможность не просто попытаться вспомнить: «А была ли ты на самом деле?», но восстановить, как «птицы пролетели», как «прозвенела веш-

няя вода», представить свою судьбу, как звенящую стальную нить, получить возможность «метр за метром... четко прошлое кроить» и представить, как «быстро время пронеслось»... Иными словами, такая «измена» собственной памяти дает возможность поэту создать новое лирическое пространство, вторую реальность, чтобы «очень многое» пережить, а значит, перечувствовать заново:

А была ли ты на самом деле,
В миг, когда исчезла навсегда,
Или просто птицы пролетели,
Прозвенела вешняя вода?
Словно бы натянутая ветром,
Зазвенит судьбы стальная нить,
Как портной заправский, метр за метром
Буду четко прошлое кроить...
И не то чтоб изменила память,
Просто быстро время пронеслось,
Просто очень многое с годами
Заново переживать пришлось¹.

«А была ли ты на самом деле...», 2000

«Измену памяти» в таком случае можно понимать как причину, как своеобразный источник творчества.

Концепт память, в понимании его как измены своей памяти, с одной стороны, у Мизгулина, традиционно для русской поэзии, может связываться с *травой* («трава забвения»), а с другой, находит свое оригинальное поэтическое решение. То, что необходимо сохранить в памяти — это *костер*, то есть нечто яркое, напряженное, горячее и стремительное. Такому пониманию нуждающегося в сохранении не мешает его характеристика, как «печальной поры», в которой были «по-детски тонкие руки», «желтые ветра», которые ворошат память, «как листья»:

<...> Пройдет печальная пора.
Ты будешь жить и не тужить,
Но будут желтые ветра,
Как листья, память ворошить.
Конечно, вечность — это вздор.

¹ Мизгулин Д. «Ты говоришь мне: «Будь спокоен»...» // Мизгулин Д. Скорбный слух. Стихотворения. — 2-е изд. — СПб.: РИК «Культура», 2002. — С. 51. Далее сноски на цитаты из этой книги даны в тексте (СС) с указанием страницы.

Ты прав, до срока все пройдет.
Но все же, где горел костер, —
Трава подолгу не растет... (ГД. 50)
«Прощаясь наспех, навсегда...», 1982

«Костер» жизненных впечатлений и чувств, человеческих отношений, как гарантия долгой памяти, это мысль, которая постоянно возникает в лирическом сознании поэта. «Листая памяти страницы», его лирический герой пытается разобраться в том, что связывало его прежде с женщиной, которая была когда-то дорога. Ее приход заставляет вернуться к мыслям о том их общем костре, который горел когда-то, однако разговор в свое время близких людей показывает ему, что от костра остался только дым, который «сквозь память расстелился». Пусть только дым, но само возвращение к мотиву костра свидетельствует о неслучайном характере появления этого мотива в связи с концептом памяти:

<...> Теперь, когда ты вновь пришла,
Листая памяти страницы,
Я понял — молодость прошла
И никогда не возвратится.
Смотрю в глаза твои опять,
Они полны пустой надеждой.
Я начинаю понимать
Все, что нас связывало прежде.
Я говорил с тобой, и дым
Костра сквозь память расстелился,
Не стал я снова молодым,
Хоть в прошлое и возвратился <...> (СС. 55)
«Я все оставил на потом...», 2000

«Трава забвения», не растущая долго там, где «горел костер» жизни, не грозит душе, которая знает не только «паренья» и «взлеты», но может их уроки выучить «на память». Главное, чтобы в этих уроках сохранились лист, который «кружится плавно», вода, которая «сонно плещется», несуетливо покрывающая мир «ночная мгла», величаво и горделиво подпирающие небо купола. Только так пережитое — однажды «отмеренные сроки» — можно «продлить хотя б на миг». Другой возможности нет:

<...> На память выучи уроки,
 Постигни мудрость вечных книг,
 Но раз отмеренные сроки
 Нельзя продлить хотя б на миг.
 Хоть вечно спор веди о главном,
 Но прав не будешь никогда.
 Смотри, как лист кружится плавно,
 Как сонно плещется вода,
 Как не спеша, несуетливо
 Покрыла мир ночная мгла,
 Как величаво, горделиво
 Подперли небо купола <...> (СС. 22)
«Ты говоришь мне: "Будь спокоен"...», 1994

Для памяти лирического героя принципиально важен сам предмет, объект запоминания. В процитированном отрывке таким объектом, в первую очередь, являются впечатления от примет, деталей окружающего мира, процессов, в нем протекающих. Такое понимание объекта памяти выводит ее на уровень эмоционально-чувственного запоминания. В лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина неоднократно звучит мысль о том, что главное в приходящих воспоминаниях — «не даты», что со временем в памяти «забудутся речи, события, лица...»:

<...> И памятны только и будут — детали, —
 Над крышами заиндевелившие дали,
 Проспект — без парадного, летнего лоска,
 Трамваи, машины, толпа у киоска,
 Газета с итогами матча в субботу,
 Никто не спешит, не бежит на работу,
 Цветы почернели в бетонных вазонах,
 Толкутся вороны на белых газонах,
 Когда это было — не все ли равно,
 В каком-то столетье, в каком-то кино
 Скамейка, кирпичный некрашенный дом,
 И тополь зеленый в снегу голубом. (УА. 177)
*«А вспомнишь — на память
 приходят не даты...»,*

Как все просто и красиво в этих памятных поэтическому сознанию деталях. Поэт поделился ими с читателем и оживил для него сюжет, «уж виданный когда-то» (Андрей Белый).

А концепт памяти наполняется новым, несколько неожиданным, но логичным для лирики Дмитрия Мизгулина содержанием: память — это *поэзия*, умение не только запоминать детали и приметы окружающего мира, но и умение по-своему, со своей творческой точки зрения, воссоздавать их во второй, художественной реальности. Понимание памяти как поэзии, в очередной раз, если и не делает ее тождественной, то абсолютно приближает к душе и к вечности:

Мы стали с тобой далеки,
А жизнь убывает незримо,
Как воды осенней реки,
Неспешно, но неотвратно.
Растает в морозной тиши
Октябрьский сумрак ненастья,
Но вечная память души
Хранит впечатления счастья <...> (ДД. 105)

По-настоящему поэтическое наполнение концепта память как раз и заключается в том, что «жизнь убывает незримо» и в деталях неспешно и неотвратно текущих вод осенней реки, в растаявшем октябрьском сумраке ненастья. Все эти детали и приметы внешней жизни прошли, растаяли, но остались в памяти, стали стихами, сохранились в них как «впечатления счастья». Такая поэтическая составляющая памяти выходит за пределы только ретроспективного явления и дает уверенность в обращении к перспективе человеческой жизни:

<...> Меж нами — времен непогодь
И ветер, и воды, и льдины,
Но души однажды Господь
Навек сочетал воедино,
А значит, ни страх, ни беда,
Ни боль, ни любовь, ни могила,
Никто ни за что никогда,
Вовек разлучить нас не в силах. (Там же)

Только благодаря тому, что память обладает способностью воплощаться в стихи, одним из составляющих ее элементов становится *вечность*, дающая уверенность смертному человеку в том, что в этом мире есть ценности, которые непод-

властны времени. Определению памяти как вечности близко, но не тождественно ее понимание как *неизбывности*. Вечность и *неизбывность* памяти соседствуют в пространстве лирического текста, сближаются, практически никогда не сливаются. Лирический герой, по собственному уверению, читая «на память таинственный стих», «навечно» оставляет в памяти печаль и тайну, и радость встреч («В тот день я из Риги домой уезжал...», 1985) и уверен в том, что все это «сумеет сберечь» его «неизбывная память»:

<...> И думаю, что не случайно
Тот месяц навечно остался в душе
И будет теперь неизменно уже
Печалью овеван и тайной.
Печалью, и тайной, и радостью встреч,
Которые все же сумеет сберечь
Моя неизбывная память <...> (ИС. 72)

Для поэтического сознания, знающего, что есть «вечная память души», есть «неизбывная память», способная хранить «впечатления счастья», нет ничего страшного, даже если «забвения трава восходит смело», однако при условии, что человек при этом не тратит «минут по пустякам», настойчиво вершит «свой труд». При условии, что «душа надеждою жива, / А сердце — делом»:

<...> Не трать минут по пустякам,
Оставь сомненья.
Верши свой труд назло врагам
Без сожаленья.
И пусть забвения трава
Восходит смело,
Душа надеждою жива,
А сердце — делом <...> (УА. 254–255)

Особое наполнение концепту памяти дает ее *автономия*: память человека, живущего в реальном мире, имеет способность проявляться по своим внутренним законам, которые не всегда соотносятся с законами реальности. Эта мысль об автономности памяти может возникать в ироничном контексте, например, в миниатюре «Вечер воспоминаний»:

Чего только не помнил он
И все бы мог нам рассказать,
Но только вот один пижон
Не уставал перебивать:
— Об этом, дорогой, потом...
Ну что ж, ей-богу, вы опять?
Вы вспоминаете о том,
О чем не стоит вспоминать... (УА. 169)

Ирония здесь направлена не только на пижона, который «не уставал перебивать», но и на того, кто «чего только не помнил»: нельзя создавать из нашей памяти собрание всего и вся, не надо перегружать ее, чем не попадая.

Особый характер концепту память сообщает понимание ее как *движения* и как *побудительного мотива к движению*. Память лирического героя Дмитрия Мизгулина сама постоянно в динамике и постоянно побуждает к ней его самого. Память может настигнуть ветром прошлого и «закружить обратно»:

<...> Мечтал о покое. Покоя
Теперь мне хватает вполне.
Я глохну от шума приборя
При анатолийской луне...
Но память закружит обратно,
И прошлого ветер настиг,
И снежною пылью внезапно
Окутан, застыну на миг. (ДР. 61)
«От Родины снежной и сложной...»

Ощущение себя частью своего народа дает возможность лирическому герою постоянно и без насилия над поэтической мыслью сопрягать способности своей памяти с памятью народной:

<...> Ведь память до тех пор жива,
Покуда жив народ,
Пока народная молва
В людских сердцах живет. (ИС. 41)
«А мертвым, знаешь, все равно...», 1982

Представления поэта о народной памяти связаны не только убежденностью в том, что ее сохранение есть залог жизни

народа. Народная память в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина зачастую ассоциируется с ее краткостью, а тексты, в которых такая связь присутствует, убеждают, что за такой мыслью стоят многочисленные и, увы, совсем не отрадные наблюдения за жизнью своего, ныне живущего народа. Мысль о краткости народной памяти становится еще более трагичной, когда в качестве оппозиции ей в тексте появляется «память камня», которая только и может «выдерживать долгие сроки», сохранить те уроки, что преподавала «история Русской земли»:

<...> И оседают года и века
 Пылью на камень могильный.
 Память людская, увы, коротка,
 Память гранита — бессильна...
 Вечную мудрость будут хранить
 Камни в суровой печали...
 Если бы только могли говорить,
 То все равно бы молчали. (ИС. 43)
 «Камни», 1983

В отличие от «памяти людской», «память гранита» способна хранить «вечную мудрость», однако она бессильна в своем молчании, а если бы камни и умели говорить, «то все равно бы молчали». Видимо, тяжесть этой памяти слишком велика, слишком трагично ее содержание. И в знании, в осознании трагичности того, что должна сохранить «память людская», гарантия жизни народа. Однако человеку дана такая странная участь — в угоду новому времени, «без печали к ушедшему веку / Память прошлого рвать на куски». От этого образа возникает ощущение, что память — это материальная субстанция, люди, не имеющие «печали к ушедшему веку», рвут, разрушают что-то материальное, возможно, даже живое. Такие, не знающие, «зачем и откуда», бегут «в никуда» и «без боя» сдают города:

Что за участь дана человеку —
 Вдалеке от вселенской тоски
 Без печали к ушедшему веку
 Память прошлого рвать на куски.
 Кто мы, где мы, зачем и откуда?

Все бежим и бежим в никуда,
Ожидая пощады и чуда,
Мы без боя сдаем города. (ИС. 211)

«Этот вечер не тронут прогрессом...», 2003

Поэтически мужественным выглядит то, как лирический герой, размышляя о людях, которые могут «память прошлого рвать на куски» и бежать «в никуда», не спешит отделить себя от них и пользуется местоимением «мы». В связи с этим возникает еще одна составляющая концепта память — *неизбежность*. Забывающие, не желающие помнить о прошлом сегодня, пусть и в далеком будущем, никуда от него не денутся. Прошрое обязательно о себе напомнит, даже если сегодня и не все знают о том, с чем связаны заросшие травой траншеи, помнят о старых ранах фронтовиков, даже если сегодня много тех, кто проходит по жизни так же беспечно, как беспечно проплывают в небе облака. Лирический герой Дмитрия Мизгулина такую способность сохранил:

Нелегко быть с эпохой на «ты».
В наше время намного труднее.
Вдруг замру у тревожной черты,
У заросшей травой траншеи...
В небесах над моей головой
Облака проплывают, беспечны,
Зарастают траншеи травой,
Но, как шрамы, останутся вечны,
Но, как старые раны, болит
Наша память, и если взглядеться,
Лист осинový кровью облит,
И куда нам от этого деться... (ИС. 85–85)

«Нелегко быть с эпохой на «ты»...», 1986

Примечательная особенность: то, что необходимо сохранять, не обязательно должно быть связано с какими-то глобальными историческими событиями, важными датами и достижениями. Такими «объектами сохранения» могут быть и старая пластинка, и обыкновенная хозяйственная сетка, забытая фотография, которые много могут рассказать о жизни народа, сделать живыми и реально представимыми картины этой жизни, помочь глазами прошлого взглянуть на сегодня:

<...> Примета минувшего быта!
Мы стали тебя забывать.
Все было легко и открыто,
И нечего было скрывать...
Теперь уж не переиначим
Минувших сокрывшихся дней,
Где жили не то чтоб иначе,
Но все-таки как-то дружней...
Опять твоя сумка забита
До самых высоких краев,
Пейзажем заморским сокрыто
Бездонное чрево ее... (ИС. 54–55)

«Баллада о хозяйственной сетке», 1984

Самая обыкновенная хозяйственная сетка, «авоська» дает возможность вспомнить о том, как жили «легко и открыто», может быть, и не очень богато, «но все-таки как-то дружней». А сегодня, вроде бы и богаче, ведь «твоя сумка забита / До самых высоких краев», и ничего вроде бы отрицательного в этом новом достатке нет, однако как-то пугает «бездонное чрево» новой сумки, сокрытое «пейзажем заморским». Пугает тем, что чрево имеет способность поглощать все без разбора, а значит, и тебя самого. В этом, видимо, и есть тот истинный смысл сохранения «приметы минувшего быта».

Размышления поэта о значимости живой памяти, способной сохранять не только чувства и эмоции, а и приметы «минувшего быта», всегда проникнуты у Дмитрия Мизгулина неким ощущением, присутствием тайны. Главное, что тайна эта может быть разгадана каждым и каждым по-своему, в соответствии со своим опытом, связанным, к примеру, с хозяйственной сеткой или старой пластинкой, обнаруженной неожиданно среди новых «ярких конвертов», которой «лет тридцать пять», и давно заигранной,

<...> А нынче хозяин устало
Копался в серванте, как вдруг
Со звоном пластинка упала,
Скользнувши из дрогнувших рук.
И жалобно так зазвенела
У новой беды на краю,
Как будто, сердешная, пела
Последнюю песню свою... (ИС. 54)

«Баллада о старой пластинке», 1984

Уже то, что пластинка «сердешная» наполняет представление о ней теплотой воспоминаний о тех днях, когда «ей не давали / Ни дня отдохнуть в тишине», когда ей «хором, смеясь, подпевали». А тайна начинается тогда, когда почему-то дрогнули руки усталого хозяина, обнаружившего ее в серванте. Тайной баллада и завершается, когда остается неизвестным то, какую же «последнюю песню свою» пела падающая на пол старая пластинка. Во второй строфе есть ключ к разгадке («Той песне о прошлой весне»), но ключ этот дает возможность открытия нескольких вариантов в душе каждого читателя, разуется, кроме тех, в чьей памяти нет ни одной песни или строки о прошлой весне.

Забывтая фотографии, возвращающая из забвения «матери лицо», может стать началом *избавления* от порока, спасение от которого кажется уже невозможным для целой страны. Возможность избавления пусть для одного, но все же существует, а значит, есть надежда:

<...> А сыну не понять, в конце концов,
За что Господь послал такую участь?
Он вспоминает матери лицо
И думает о ней, любя и мучась.
Но не она ль так чисто и светло
Глядит на нас с забытого портрета?
Прозрачный взгляд. Высокое чело.
Двадцатый век. Семнадцатое лето. (ГД. 38)
«Забывтая фотография», 1989

Особое место в «памяти души» лирического героя Дмитрия Мизгулина занимает память *культурно-историческая*, когда он оказывается способным «вспомнить» то, чего не было и не могло быть в его собственной жизни.

Способность помнить то, что не является и не может являться фактом твоей биографии, выводит память на уровень *прапамяти*, которая свойственна лишь тем, кто знает и чувствует историю и культуру, кто способен вжиться в них и увидеть проявление культурно-исторического, иногда отдаленного от нас веками, в современности. Другое дело, что даже наделенный прапамятью, не всегда способен восстановить в деталях то, что осталось «в крови» каждого из нас как представителя народа с великой и трагической судьбой. Ему могут казаться знакомыми незнакомые места своей Родины,

он может испытывать чувства, которые знакомы ему в связи с этими местами, однако вынужден признать:

<...> Не вспомнить. Не вспомнить. И память
В помощники ты не зови.
Ведь все это было не с нами,
Но в нашей осталось крови:
Забытые песни, дороги,
Заросшие лесом поля
И тяжесть осенней тревоги,
Дождливых ночей сентября <...> (ИС. 47)
«Бабье лето», 1983

Необходимо признать, что приведенные стихи, в которых лирический герой не может вспомнить того, что «было не с нами, / Но в нашей осталось крови» являются все-таки исключением. Обычно прапамять его не подводит. Лирический герой может явственно видеть то, чему не мог быть свидетелем. Оказавшись в чужом глухом доме («Ночую в гостях», 1984) он восстанавливает в памяти то, как «здесь бродил Достоевский не раз», как «Пушкин к Дельвигу ехал под вечер», как этой улицей ходил Чернышевский. Имена, «что хранит нестареющий камень», вызывают неподдельное, настоящее волнение лирического героя. Однако память души материя намного более тонкая и сложная, нежели память камня, которому, в отличие от души, не грозит «ветер беспамятства»:

<...> Станет страшно в зловещей тиши
На мгновенье, всего на мгновенье!
Память камня — не память души —
Не распались бы вечные звенья,
Чтобы в эту зловещую щель
Не врывался беспамятства ветер... (ИС. 52–53)
«Ночую в гостях», 1984

Культурное и историческое составляющие неразрывно связаны в прапамяти лирического героя. Когда молитва о Родине «в опустевшем храме» начинает пониматься как кольчуга в одноименном стихотворении, когда для выполнения этой миссии оказываются не готовы «рассеянный ум» и «бессильный разум», и «только трудится душа», лирический герой вспоминает о том, как такое уже было в русской истории и отразилось в русском искусстве:

<...> Чуть слышно шепчутся старушки,
И гул эпох — издалека...
Ох, коротка моя кольчужка,
Ох, как кольчужка коротка...

И, даже помня о том, в связи с какими трагическими событиями герой фильма С. Эйзенштейна «Александр Невский» произносит слова о «короткой кольчужке», лирический герой не может отступить. Вот только теперь уже не прапамять, а память о «кольчужке» пробуждает в нем стремление к «прочной кольчуге»:

<...> Шумят неистовые битвы,
И с воем рать идет на рать
А мне б слова своей молитвы
Кольчугой прочною связать... (НН. 11)
«Кольчуга»

«Ветер беспамятства» — это то, что разрушает и память, и прапамять, это — то, что мешает целому народу «слова своей молитвы кольчугой прочною связать». Потеря исторической памяти приводит к духовной катастрофе, к потере ориентиров в окружающей реальности, к девальвации приоритетов и ценностей:

Надежда умерла.
А мы живем.
Ни Родины. Ни памяти. Ни песен...
А ты твердишь, что стало интересно,
Что жизнь идет как будто на подъем...
Россия вся в витринах и витринках.
Все в розницу — свобода, совесть, честь.
Но рады и застолью на поминках,
Поскольку можно выпить и поесть. (СС. 21)
«Надежда умерла...», 1994

Отсюда — такое страстное и непреходящее стремление лирического героя к тому, чтобы историческая правда не перестала быть духовным качеством народа, его спасением от свободы, совести и чести «в розницу»:

<...> Чтобы помнили все, что забыто подчас, —
И преданья родной старины,
И степенной старухи

Печальный рассказ
О сынах, не пришедших с войны.
.....
Чтоб ничто не истлело,
Чтобы память жила,
Чтобы крепла в мятежной душе...
Все прозрачней становится
Серая мгла,
Понемногу светлеет уже <...> (ИС. 55–56)
«Перед рассветом», 1984

Беспамятство может выступать не только ветром, но и огнем. И, если «ветер беспамятства» — это то, что рвет кольчугу народной жизни, то «огонь беспамятства» опасен тем, что ослепляет душу:

<...> Огнем беспамятства горим,
Над бедами чужими плачем,
Все говорим и говорим,
А думаем совсем иначе.
Теперь и я как все — молчу.
Пусть тяжела моя дорога,
Молитвы заново учу
И об одном прошу у Бога,
Что в нас, когда настигла мгла,
Душа ослепнуть не смогла. (КБ. 16)
«Критиковать и обличать...»

Прапамять дает лирическому герою возможность «явственно» видеть «минувшее», к примеру, то, как Федор Раскольников идет «по ночному Парижу» 30-х годов, как одна из французских газет называет его «палачом». Прапамять трансформируется в «русскую память», которая позволяет лирическому герою из 1989 года видеть и «кроваво-закатное знамя» над туманно-ночным Петроградом, и то, как герой стихотворения ломился «в ночные квартиры... с мандатом ЧК», и то, как он полночным демоном «во тьме предрассветной кружил», то как

<...> Огнями ночного Парижа
Вся комната озарена,
А память все ближе и ближе

И все беспощадней она.
И снится убитый царевич
И кровью забрызганный лед.
И Бунин Иван Алексеич
Руки тебе не подает. (ИС. 101)
«Федор Раскольников в Париже», 1989

Прапамять лирического героя Дмитрия Мизгулина особенно актуальна, когда она обращена к жизни и творчеству собратьев по перу, когда она воскрешает «события былого» — обстоятельства жизни и творчества тех, кто ему дорог:

<...> Замираю. И память моя
Воскрешает события былого...
Хан из Персии прибыл и жил
Во дворце. Многочисленной свитой
Не напрасно себя окружил,
Так как прибыл он с важным визитом.
Регулярно вершил он намаз
И гарем посещал до обеда.
Он привез драгоценный алмаз
За убийство посла Грибоеда <...>

Воскрешение в памяти того, что не происходило и не могло с тобой происходить, понадобилось для того, чтобы вспомнить, насколько разными и в то же время трагически близкими могут быть судьбы русских поэтов: Пушкин, встретивший гроб с телом погибшего Грибоедова, сам не избежал участи быть убитым:

<...> Но, иной доверяясь судьбе,
Как же страшно, наверное, все же
Встретить гроб на скрипучей арбе
Под изодранной, пыльной рогожей. (ИС. 71)
«Таврический сад», 1985

Судьбы русских поэтов — ведущий мотив прапамяти лирического героя Дмитрия Мизгулина. При этом прапамять не является фиксацией моментов быта. Обращение к прапамяти это — эксплуатация атрибутивных признаков концепта поэт: через воссоздание внешних признаков и деталей к внутреннему состоянию, которое улавливается подготовленным

читателем на уровне впечатления, производимого внешним образом. В таком построении лирического текста, основанном на воспроизведении элементов биографии и деталей предметного мира, всегда есть намек на внутреннее содержание, на «второй план», на сущность творческой судьбы. В стихотворении «Таврический сад» предметный мир представлен и драгоценным алмазом, и скрипучей арбой, и «изодранной пыльной рогожей». Однако главное скрыто в иной судьбе поэта, который встретил гроб с телом своего собрата по перу. Поэта, который хорошо знал, что:

Издравле сладостный союз
Поэтов меж собой связует:
Они жрецы единых муз;
Единый пламень их волнует;
Друг другу чужды по судьбе,
Они родня по вдохновенью <...>¹

А судьба-то как раз и оказалась общей и с Грибоедовым, и с Пушкиным, и с Гумилевым... Подробности и детали внешнего мира, воссоздаваемые прапамятью, придают убедительность и историческую глубину размышлениям о судьбах русских поэтов и в стихотворении «Мойка, 12» (1984). В начале дом, в котором жил Пушкин, предстает увиденный в современности как ничем не интересный, «отреставрированный дом». А далее речь об этом доме словно бы принадлежит современнику трагических событий, с ним связанных:

<...> Здесь Пушкин встретился с Данзасом
В январский несчастливый день.
А вскоре здесь,
На месте этом,
Читали, скорбны и тихи,
Стихи безвестного поэта,
Уже бессмертные стихи.
И ты, на месте стоя этом,
На два столетия оглянись —
Здесь судьбы двух больших поэтов
Таинственно пересеклись <...> (ИС. 50)

¹ Пушкин А. С. К Языкову // Пушкин А. С. Соч. В 3-х т. — Т. 1. Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма. — М.: Худож лит., 1985. — С. 310.

Приметы «январского несчастливого дня» в данном случае сознательно устранены, а вот «судьбы двух больших поэтов» предстали как главные объекты прапамяти. Более «богатым» на детали и приметы внешнего мира оказывается стихотворение «Бестужев-Марлинский» (1985), в котором, помимо балов, концертов, маскарадов, блеска аксельбантов, эполет и призывного гласа гвардейских труб, прапамять поэта восстанавливает историю России. В эту историю вписаны судьбы ее сынов, тех, которые уже в начале XIX века выбрали позицию: «Поменьше слов — побольше дел!», если вам дорога судьба Отечества. Но даже забота о будущем своей страны не мешала ее лучшим сынам жить волнениями ночных встреч и шумными балами. Их судьба — это судьба оказавшихся на чужбине и в тюрьме, казненных и убитых, это судьба Пушкина и Рылеева, судьба самого Бестужева-Марлинского, рожденного «для подвига и славы, / С душой, летящей к небесам», который «в десанте без вести пропал». И судьба Бестужева-Марлинского — это еще один спор поэта с судьбой, дорогой для русского поэта конца XX — начала XXI века, который живет в его прапамяти.

По-своему «богато» представлены детали и приметы внешнего мира давно ушедшей эпохи в стихотворении «Исаакиевский собор» (1984), в котором воспоминанием снова стали дело и судьба декабристов. В этом воспоминании лирического героя присутствует тесная квартира Рылеева, оставшееся недопитым вино, «штандарты мятежных полков», горящие на солнце эполеты и тревожное «мерцанье штыков». И пусть сегодня в реальном окружающем мире не осталось следов от героев 1825 года, но прапамять поэта сообщает его слуху способность слышать через столетия:

<...> Нынче здесь ничего не напомним
О героях минувших времен...
А в ушах —
То ли звон колокольный,
То ль кандалный, овьюженный звон.
Купол высится в отблесках мгlistых,
И проносится
Лет череда,
И на шпиле его серебристом
Одиноко мерцает звезда <...> (ИС. 50–51)

Таким представляется концепт память и прапамять как ее культурно-историческое углубление в лирике Дмитрия Мизгулина.

ГЛАВА 3.

«Укройся под сводами храма»: концепт храм

Храм — это организация пространства, посвященного богу (богам), служащего местом поклонения ему (им) и молитвы. Устройство специальных закрытых мест поклонения и жертвенников известно с глубокой древности у всех народов, во всех религиях. При всем разнообразии храмовой архитектуры, связанном с формами религиозных верований, с национальными традициями, природными условиями страны, свойствами преобладающих в строительстве материалов, само понимание храма связано с несколькими идеями. Во-первых, это идея *неба*, в соответствии с которой земной храм рассматривается в качестве образа храма небесного. Во-вторых, это идея соприкосновения, контакта земной и небесной сфер. Хотя возможно и прямо противоположное толкование. Храм по латыни — *templum*, как производное от глагола *tem* — *делить*. Иными словами, храм можно понимать как место, в котором сфера небесная отделяется от сферы земной. В-третьих, храм есть дом или местопребывание бога. А так как бог живет в собственном разуме, или бог есть *абсолютный разум*, то храм можно понимать в качестве тождества разума. В-четвертых, пространство храма можно понимать только как сакральное, то есть священное.

Представления верующего человека о том, что такое храм, основаны на официальных догматах его религии, что, однако, не противоречит наличию индивидуального понимания, индивидуальной трактовки этого явления.

Принципиально важная составляющая концепта храм в лирике Дмитрия Мизгулина связана с пониманием последнего как особого, замкнутого пространства, обладающего способностью *укрывать, спасать* человека от невзгод, несчастий, пороков и дисгармонии и даже «от будущих бед и потерь». Лирический текст при этом может весьма своеобразно выстраивать отношения между категориями пространство и время: храм как пространство дает возможность человеку укрыться от эпохи «грядущего хама», то есть времени, словно бы и не было в нашей литературе предупреждения: «Из времени не выпрыгнешь» (М. Цветаева). Но, по Дмитрию Мизгулину, пространство храма может укрыть от эпохи, может

уберечь от лукавого, когда тот уже буквально «дышит в затылок». Но для этого мало просто войти в храм, мало просто не робеть, необходимо более активное усилие — молиться Спасителю, который обязательно услышит:

Эпоха грядущего хама
Настойчиво ломится в дверь.
Укройся под сводами храма
От будущих бед и потерь.
Догонит лукавый и дышит
В затылок. Но ты не робей.
Молись — и Спаситель услышит,
Сомнения и страхи развеи.
Покайся — и душу отпустит.
Во мраке развеется бес,
И с легкой, неведомой грустью
Душа воспарит до небес¹.

2001

Храм понимается не просто как спасительное для человека физическое пространство, отделяющее его от остального мира. Он обладает такой способностью потому, что в нем обратившегося с молитвой слышит Спаситель, и тогда ограничения, опять-таки в пространстве, для души такого обратившегося исчезают: «развеется бес», «душу отпустит», и она «воспарит до небес».

Спасение «под сводами храма» от эпохи «грядущего хама» настолько принципиально важная возможность для лирического героя Дмитрия Мизгулина, что поэт может в пределах одной книги неоднократно возвращаться к этой оппозиции, сохраняя даже рифму *хама* — *храма*. Однако структура текста становится иной. К примеру, возникает оппозиция храма и технических возможностей цивилизации («К комфорту привыкла Европа...», 2000):

К комфорту привыкла Европа.
Скользит, как по волнам, вагон,
Но в час предстоящий потопа
Навряд ли нас вынесет он.

.....

¹ Мизгулин Д. «Эпоха грядущего хама...» // Мизгулин Д. О чем тревожилась душа. Стихотворения. Очерк. — СПб.: РИК «Культура», 2003. — С. 66. Далее сноски на цитаты из этой книги даны в тексте (ОЧ) с указанием страницы

В эпоху грядущего хама
 Смири выражение лица
 И, сидя под сводами храма,
 По книжке проси у Творца.
 А мир, как вагон для курящих,
 Растает неслышно во мгле,
 Помилуй нас, Боже, пропащих,
 Продляя наш путь на земле. (ОЧ. 47)

В этой оппозиции проигрывают технические возможности привыкшей к комфорту Европы и всего человечества, ибо они «навряд ли» вынесут человечество «в час предстоящий потопа». Человек и человечество могут найти спасение опять-таки в храме и снова не как в замкнутом физическом пространстве, а в пространстве, в котором можно и нужно «по книжке» просить у Творца.

Сохраняя, в том числе и на уровне рифмы, оппозицию *ха-ма — храма*, лирический текст может моделировать время, в котором прошлое представлено тем, что

Традиция. Вера. Устой.
 А нам говорили — пустое...
 А нас уверяли — прогресс...

Настоящее характеризуется тем, что в нем — «усталые лица в телевизионных глазницах», и «ликует полуденный бес», поэтому

<...> Не чувствуя боли утраты,
 Живем в ожиданье расплаты
 В дыму погребальном конца.
 Приветствуем вора и хама,
 А возле воскресного храма
 Не встретишь родного лица.

Однако ситуация с настоящим стала намного трагичней. В стихотворении 2000 года, «в эпоху» пока еще только «грядущего хама», можно спрятаться под сводами храма и просить спасения у Творца. Лирический текст 2001 года дает возможность укрыться «под сводами храма» от ломящейся в дверь эпохи грядущего хама. А вот в стихотворении сборника 2009 года («Традиции. Вера. Устой...») лирический герой

наблюдает то, как мы уже «приветствуем вора и хама», как пока еще «возле воскресного храма», но уже «не встретишь родного лица».

Будущее представлено надеждой и даже уверенностью в том, что «не кончена битва», пока есть не забывшие слова молитвы:

<...> А стало быть Русь устоит,
Покуда трепещет сердечко,
Покуда мальчишка со свечкой
У скорбной иконы стоит. (КБ. 81)
«Традиции. Вера. Устои...»

Даже приветствуя «вора и хама», современный человек не оставляет надежды укрыться от них в храме, укрыться и от метели, и от объявшей мир мглы, от мокрого снега и грязи. В мире за пределами храма этот человек стал уже «тростинкой»:

<...> Спешит сквозь непогоду в храм
Успеть. Хоть раз в году.
А в мире торжествует хам,
Что с бесами в ладу.
Такие вот дела вокруг,
И что ни говори,
Не разомкнут греховный круг
Премьеры и цари.
.....
Времен минувших непогодь,
Последних дней лимит...
Предупреждает нас Господь,
Да все не вразумит. (ДР. 26)
«Страстная Пятница», 2001

Непогода в процитированном стихотворении выступает в качестве оппозиции пространству храма, которое не знает такого явления, это понятие для пространства храма просто не существует. Непогоду в данном случае нельзя воспринимать только в значении природном, иначе бы в тексте не оказались «премьеры и цари». Да, в этом стихотворении есть «метель весной», «как Божий знак», однако природная непогода — это, скорее параллель непогоде социальной и душев-

ной, о которой «предупреждает нас Господь», предупреждает тех, кто посещает храм «хоть раз в году», пока, к сожалению, безрезультатно.

Понятие спасительности пространства храма оказывается многозначным. Одно из проявлений этой спасительности — возможность остановиться, сделать некий перерыв в спешке и суете вечно спешащего мира. Эту особенность мы уже отмечали в главе, посвященной концепту душа. Такая остановка важна не сама по себе, а для того, чтобы заметить, как «тусклый сумрак, развеясь, тает», как взирают на нас лики святых, которые не канули в небытие. Замедление житейской спешки нужно для того, чтобы не разучиться различать «древнеславянскую вязь», а главное осознать ошибочность наших представлений о том, что все в этом мире проходит, ибо даже само мироздание — просто миг:

<...> Что нам время и что законы,
Если все мирозданье — миг?
Но мерцает с тусклой иконы
Просветленный, священный лик.
Снег летит не спеша и плавно,
Тихо падает он, кружась.
И теперь ощущаю явно
В этом хаосе некую связь —
Как ни рвись, торжествуя и мучась,
В мир — от паперти до луны —
Эти судьбы и наша участь
Так причудливо вплетены <...> (ОЧ. 86–87)
«В храме Федора Стратилата», 1990

Остановившийся в храме человек получает возможность познать, как судьбы давно живших в этом мире святых сплетены с судьбами и участью ныне живущих, он имеет возможность явно ощутить в хаосе современности «некую связь».

Концепт храм в качестве составляющего его содержания нередко включает в себя характеристику *пространства как пустоты*. Сама же пустота может пониматься двояко. С одной стороны, пустота храма — это свидетельство того, что мало тех, для кого его посещение является настоящей необходимостью, и это печально. Еще более печально, когда причинами пустоты храмов «под Рождество» становятся комфорт «жарких каминов», «газонов майский изумруд»,

«роскошь, Regent street» сытость и уют, стремление утешить собственное естество:

А в Лондоне под Рождество
Пылают жаркие каминь,
И виски с пивом пьют мужчины,
Сигарой тешат естество.
Газонов майский изумруд,
Здесь в декабре цветут фиалки...
Прогулки по утрам в Гайд-парке
Пешком. По сорок пять минут.

.....

Величие и простота.

И храмов Божьих пустота. (ОЧ. 63)

«А в Лондоне под Рождество...», 2001

Но с другой стороны, пустота замкнутого пространства храма оказывается оппозицией тому адскому пламени, который настолько «объял планету», что вполне реальной представляется развязка, «когда в огне сгорит душа». Храм выступает оппозицией беде и войне, которые «кругом», то есть в окружающем человека пространстве. Значит, само понятие пустоты становится сакральным, оберегающим от той трагической «наполненности» пространства, которая снаружи:

<...> А нам рассказывают сказку,
Что жизнь безумно хороша,
Но так близка уже развязка,
Когда в огне сгорит душа.
Объял планету адский пламень,
Кругом беда. Кругом война.
Я в храм войду. И пусто в храме.
И в храме Божьем тишина.
И посреди всемирной битвы
В канун вселенского конца
Шепчу слова своей молитвы
Как бы от третьего лица. (ОЧ. 44)

«Весной обычно спится плохо...», 2000

И снова спасение — в пустоте храма, и снова для этого спасения мало просто физически войти в его замкнутое, сакральное пространство. Слова молитвы, которые шепчет

в храме лирический герой «как бы от третьего лица» — это и есть возможность спасения.

Нет ничего удивительного в том, что *пустота храма* для человека, живущего в скоростном ритме, бурном потоке социальных отношений, представляется не просто гармоничной, а даже спасительной. Эта пустота открывает ему возможность не только помянуть «отца и маму», снова ощутить былую утрату, но и отказаться от мыслей об ощущении приближающегося срока своей жизни:

<...> Мне снится мать. И смех отца
 Доносит шум ветров далекий...
 Ужели своего конца
 Незримо ощущаю сроки?
 Об этом думать не хочу.
 И в пустоте дневного храма
 Затеплю желтую свечу
 И помяну отца и маму,
 И воспарит душа, легка,
 И зашумит листвою лето,
 И памяти моей река
 Несет меня навстречу свету. (ГД. 111)
 «Похоронив отца и мать...», 2002

Спасительность пустоты храма для лирического героя связана еще и с тем, что эта пустота неизменно дополняется *тишиной* как следствием этой пустоты. В процитированном выше стихотворении «Весной обычно спится плохо...» одной из самых привлекательных черт сакрального пространства является то, что «в храме Божьем тишина». Она вызывает ассоциации с *покоем*, что неоднократно закреплено в тексте:

Морозы грянули. Крещение.
 Озябли птицы и слова.
 У Господа прошу прощенья
 Под сводом храма Рождества.
 Здесь не обдумывают речи.
 Здесь и покой, и тишина.
 Мерцаая, тускло тают свечи,
 Как непрощенная вина <...> (ОЧ. 8)
 «Морозы грянули. Крещение...», 2000

Храм предстает как пространство, спасающее даже от крещенских морозов, когда «озябли птицы и слова». Последние словно бы оттаивают «под сводом храма Рождества», когда отпадает даже необходимость обдумывать речи, потому что в этом пространстве есть особая *теплота*, имеющая не только физический характер, это — «теплота Святого Духа / На нас, сердешных, снизойдет...»

Мировоззренчески важным составляющим содержания концепта храм является *прощение*, как возможность только в этом пространстве снять тяжкий «груз грехов незримых», получить прощение во имя спасения и сохранения:

<...> Как тяжек груз грехов незримый,
В запасе — годы или дни?
Расплата ждет неумолимо —
Спаси, прости и сохрани... (Там же)

Жизнь современного общества, к сожалению, пришла к тому, что «нам теперь все одно не понять / Величавость прошедших времен», потому что с ними мы «думаем, пишем и говорим» «на разном совсем языке». А в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина храм оказывается одним из тех замкнутых пространств, доступных современному человеку, на котором лежит функция *сохранения* исторической памяти, традиций народной жизни:

<...> Но как прежде — лепечет листва
Так же птицы поют по утрам,
И все те же молитвы слова
Наполняют предпраздничный храм,
Не коверкай эпохи итог,
Удержись на крутом вираже,
Ведь покуда природа и Бог
Одичать не позволят душе. (ОЧ. 18)

«Не понять нам теперь, все одно...», 2001

Приход современника в храм для поэта — это возможность приблизиться к пониманию «величавости прошедших времен», а в результате не коверкать итог своей эпохи и самое главное, избежать одичания своей души.

Особую тревогу лирического героя вызывает то, что вся спасительность содержания пространства и сути храма,

к сожалению, постигнута не всеми его современниками (себя от них он не отделяет). Он с горькой иронией замечает, как мы стали суетливыми, стремящимися «прожить легко и не спеша», слушающими чародеев и звездочетов, «как будто бы святых», и потому путающими храм с присутственными местами:

<...> Ни стыда не ведая, ни срама,
С просьбами о счастье на устах,
Все толчемся в православных храмах,
Словно бы в присутственных местах. (ОЧ. 21)
«Все учились на чужих примерах...», 2000

Для многих современников лирического героя приход в храм связан, к сожалению, лишь с боязнью смерти и судьбы, «непонятной ее круговерти». И пусть пришедшие сегодня в храм зачастую идут к вере «на ощупь» и «впотьмах», пусть в сердцах их «не хватает веры», но «родные слова молитв» уже находят понимание в этих сердцах. Значит, не все еще потеряно, значит, когда-то наступит и более глубокое осознание необходимости и прихода в храм, и сущности веры, нежели только боязнь смерти и судьбы:

<...> От житейских уставши битв,
Скорбно Слову в храме внимаем
И родные слова молитв
С удивлением понимаем <...> (ОЧ. 33)
«В церковь ходим и крестим лбы...», 1998

Боязнь, таким образом, выступает как важная составляющая концепта храм, однако эта составляющая носит в лирике Дмитрия Мизгулина временный характер. В сочетании со спасительностью, теплотой, тишиной, прощением боязнь как временное восприятие сущности храма создает такое наполнение концепта храм, как *оптимизм*. Оптимизм связан еще и с тем, что обязательным наполнением концепта храм являются свеча и икона. Лирический герой, живущий заботами и тревогами реального мира, абсолютно трезво может осознавать, что в этом мире все может пойти «вверх дном», может даже опустеть «родимый дом», и «судьба повернется иначе», но он также твердо знает, что есть пространство храма, которое дает силы превозмочь все невзгоды, пространство, в котором

<...> Не заплачу, не закричу,
Из души не вырвется стона,
У иконы поставлю свечу,
Отобью три земных поклона...
Я порою судил сгоряча,
Упивался своей гордыней,
Все искупит моя свеча,
Все сомненья мои отринет <...> (ОЧ. 43)
«Свеча», 2000

Это пространство, которое через икону и свечу, в том числе, уберезет от боязни жизни в реальном мире, «посреди вселенского срама» (опять-таки замкнутое пространство посреди открытого, охваченного срамом) и даст возможность сохранить в душе тепло:

<...> Ни разлук не боюсь, ни измен,
Я сто раз начинал сначала,
В зыбком мареве перемен
Только вера меня спасала.
Как бы ни было тяжело,
Посреди вселенского срама
Я в душе сохраню тепло
Тишины опустевшего храма.
Пусть мерцает в мирской ночи
Тусклый отблеск моей свечи. (Там же)

В храме снова — тишина и пустота, воспринимаемые как признак гармонии. Но в храме, помимо сакрального пространства, противопоставленного «вселенскому сраму», есть и свое, сакральное время: мерцающая в храме свеча бросает отблеск в «мирскую ночь». Сила этой свечи, в сравнении с мраком мирской ночи, невелика, но отблеск есть, значит, есть надежда. И снова нас возвращают к мысли, к принципиально важному убеждению в том, что любая надежда оказывается пустым ожиданием случая и удачи — «как в кино», если приход в храм и даже поставленные свечи есть некие механические действия, за которыми нет осознания смысла, сущности их сакрального значения, такая надежда несбыточна в принципе:

<...> Ходим в храмы. Ставим свечи.
Ждем спасительных идей,
Слушаем пустые речи

Распустившихся вождей,
 О земном мечтая рае,
 Ищем следствий и причин.
 Потихоньку вымираем,
 Понимающе молчим. (ОЧ. 56)

«Жить хотелось бы получше...», 2001

Вот так, ненавязчиво и убедительно в концепт храм в лирике Дмитрия Мизгулина входит еще одна его составляющая — *деяние*. При этом деяние понимается не только как необходимость осознанно обратиться к храму, ставить свечи, молиться у икон и т.п., но и как потребность храм восстанавливать и возводить.

Разрушенные храмы не только немой укор нашему беспомоществу, но и то, что бросило целый народ «в буйную сечу», которая не дала ему вырвать «своей жизни в борьбе», а, наоборот, заставило шагнуть «навстречу своей беспощадной судьбе». Сорванные с куполов храмов кресты для лирического героя сделали горьким «давно не отеческий хлеб», вместо которого в родных полях стоят «колосья бетонных столбов». Храмы надо восстанавливать, чтобы Родина, Россия открыла глаза, только любовь сама по себе в данном случае — не спасение:

<...> Быть может не прав я, не скрою,
 Но я не оглох, не ослеп.
 О, как же мне горек порою
 Давно не отеческий хлеб!
 Спасемся ли только любовью?
 Отверзнутся ль нам небеса?
 Россия, умытая кровью,
 Еще не открыла глаза. (ОЧ. 89)

«Над храмом Бориса и Глеба...», 1991

Любовь должна стать деянием, одно из проявлений которого — восстановление неразумно разрушенного, и в первую очередь, храмов. В стихотворении «После охоты» (1989) поэт создает полную трагизма, а главное — хорошо узнаваемую в деталях картину, к сожалению, хорошо знакомую каждому из нас. Когда-то высокие и великие, сегодня стоящие разграбленными и разрушенными храмы не мешают тяжелой мгле ложиться на просторы Родины. Только «полуистлевший

евангельский лик / Смущает мятежные души». «В пустых колокольнях» и «в глазницах пустых» завывают ветры. В этом завывании слышится «хор бесовских / Неведомых грозных смутьянов», которые

<...> То зычно смеются, то хищно свистят,
То плачут, то грозно хохочут —
Они над Россией притихшей летят
И темное что-то пророчат.
И, кажется, вторят и небо, и лес,
Волнуются тихие воды,
Как будто вселился неистовый бес
В спокойствие русской природы.
И душу охватит смятение и страх,
А ветер поет и гуляет.
И вот уж в тяжелых ружейных стволах
Он песни свои завывает!
А небо подсвечено тусклой луной,
Что в озере сонном дробится...
И нет в поднебесье креста надо мной,
Чтоб смог бы я перекреститься... (ИС. 97–98)

Нарисованная картина поражает умением создавать ощущение трагедии и в глобальном масштабе, когда бесовские силы «над Россией притихшей летят», а «в спокойствие русской природы» уже словно бы «вселился неистовый бес», и в пределах локального пространства, когда ветер бесовскими голосами завывает «в тяжелых ружейных стволах». Возникает мысль о том, к чему может привести завывание беса в оружии, принадлежащем человеку, над которым нет креста, и ему не на что перекреститься.

«Храма православного руины» могут вызывать и более отрадные, хотя и тревожные ассоциации, и не столько оттого, что вокруг них «посажен сад» и «расчищена площадка», не потому, что вокруг руин царит «чистота музейного порядка», а потому, что сквозь тревогою наполненную молитву он слышится принципиально важное для понимания истории:

<...> И слышится суровый звон мечей,
И не стихает гул далекой битвы... (ДР. 72)
«В Миррах Ликийских», 2001

В современном мире это дело оказывается не таким простым. Понятно, что каждая эпоха приходит к осознанию того, что «время пришло собирать камни», и наша не является исключением. Однако современный человек оказался перед альтернативой, что построить из собранных камней: храм «или тюрьму понадежней». Альтернатива выглядит для лирического героя, по меньшей мере, странно, когда он облечен трагическим знанием:

<...> Сколько с тех пор разрушено храмов?
Сколько с тех пор построено тюрем?
И не тверди — только Богу известно...
Время прошло разбрасывать камни.
Время пришло собирать камни.
Только камней не осталось. (ОЧ. 78)
«Время пришло собирать камни...», 1988

Прямого ответа на вопрос о том, что строить, в тексте нет, но сама вопросительная интонация размышления над тем, сколько построено тюрем и сколько разрушено храмов, подсказывает, что необходимо строить. Очевидно, что сегодня надо «разбрасывать камни» тюрем и «собирать» их же для храмов, ибо «просто камней» в окружающем пространстве «не осталось». Более того, в перспективе не осталось и времени, чтобы просто что-то строить, забывая о строительстве храма Бога. Мы уже проходили через обилие «зрелищ и хлеба», когда «счастья — полной рекой», когда казалось, что уже рукой доставали до неба. Мы уже возводили «храмы науки» и «храмы культуры», но:

<...> Мы жили, не зная молитвы,
Без Бога построили храм,
И все уступили без битвы,
Доверившись лживым волхвам.
Мы глухи, мы слепы, мы немые.
И разум болеет и плоть.
Не помним уж, кто мы и где мы,
Но нас не оставил Господь!
Услышав слова покаянья,
Простит нам бывшие деянья.
Услышит молитвы — и разом
Вернет нам и силу, и разум. (ДД. 119)
«Хватало и хлеба и зрелищ...»

Только возвращение в храм в его изначальном, божественном значении способно вернуть нам сегодня «и силу, и разум», только возвращение в этот храм может дать прощение «былых деяний».

При этом в сознании лирического героя нет согласия на то, чтобы храмы возводили все, кто решил заработать на том, что в России «теперь вот не хватает рук». Хотя в стихотворении «С зимой похоже все в порядке...» (2002) речь вроде бы идет о строительстве вообще, о том, как «голубоглазые таджики / Нам строят счастье на века», строят эти «не граждане и не бичи», не зная русского языка, «неторопливо и неровно / Кладут ребята кирпичи». Однако размышления о нехватке рабочих рук, о том, кто в скором времени может заселить территорию России, возвращают лирического героя под своды храма, который могут сначала возводить люди «незнакомомого наречья», а потом и нарушат его тишину:

<...> Законы вечные природы
Не отменить. Не осмелять.
Другие, видимо, народы
Россию будут населять.
Печальна участь человечья,
Уйдем, неся свою вину.
И незнакомые наречья
Нарушат храмов тишину. (ДР. 84)

Будущее, в котором «незнакомые наречья нарушат храмов тишину», слишком пессимистично, однако еще больший пессимизм вызывает у лирического героя перспектива, в которой над его Родиной «уже не возвысится храм». И тогда, как бы ни было «тяжело и тоскливо», он готов уехать, но уже не из России, а «из этой страны». Без храмов «время будет повернуто вспять», страну снова озарит «пожарище смуты»:

<...> Содрогнется полуночный мир,
И очнутся прозревшие люди.
Но для всех приглашенных на пир
Милосердной пощады не будет.
Я подумал о доле своей,
Как тяжелые чаши сдвигались,
На дрожащей ладони моей
Три тяжелые капли остались.

Солнце высушит их, и тогда
Станет мне и легко, и тоскливо...
Там, внизу, потускнеет вода,
Тень крыла заскользит над заливом,
Затуманится неба излом,
И растает игла за крылом. (СС. 17)
«Отъезд», 1991

Приметы Родины, ставшей «этой страной», потускнеют и растают за крылом, уносящим лирического героя из «этой страны». Такой поворот — это следствие и индивидуальной, и общей усталости. Концепт храм дополняется новым содержанием, новой составляющей — он мыслится как *средство против усталости*, которая настигает людей тогда, когда они идут «мимо Бога, мимо Храма». Идущие «мимо Храма», который в данном случае перестает быть просто замкнутым, сакральным пространством, а мыслится уже как Храм Веры, не имеют сил противостоять «назойливым событиям» и «тревожным новостям», «неведомым открытиям» и «напившимся гостям», а вынуждены вершить свой «скорбный путь»:

Боже, как мы все устали
От удачи невпопад,
От железных магистралей,
От бетонных автострад,
От назойливых событий,
От тревожных новостей,
От неведомых открытий,
От напившихся гостей,
И — ни охнуть ни вздохнуть.
И лежит наш скорбный путь
Среди шума, среди гама,
Мимо Бога, мимо Храма. (ДР. 29)
«Боже, как мы все устали...», 2001

За пределами храма, в окружающем мире есть только один вид пространства, который может быть уподоблен храму. Это — природа, отношение к которой как к храму в традиции русской литературы, хотя в советское время многие авторы были одержимы идеей «покорения природы», постановки ее «на службу человеку». А литература XIX века, как мы помним, дала героя, который считал, что «природа — не храм, а мастерская». Дмитрий Мизгулин придерживается

иной традиции: «Войду, как в храм, в сквозящий березняк...» («Лесное озеро», 1990).

Есть у поэта и другое уподобление храма, менее традиционное для русской литературы. Тем, кто стремится «постичь мирозданье» и скорбит «над народной судьбой», он советует вспомнить о натопленной бане с пахучим березовым веником, видя в ней воплощение земной благодати. Он не боится называть свершаемое в бане обрядом: она — это тот же храм, но для тела, которое тоже, как и душа, нуждается в том, чтобы в каком-то особом пространстве оттаять:

От шума вдали и от гама
Вершу свой обряд не спеша,
А завтра под сводами храма
Вот так же оттает душа. (КБ. 9)
«Стремишься постичь мирозданье?...»

Одно из самых ценных составляющих концепта храм для Дмитрия Мизгулина заключается в том, что он понимается как место встречи с самыми дорогими, с теми, кого уже нет на этой земле. Маму можно увидеть во сне, когда она молодая, а сам «еще совсем малыш», а потом увидеть в храме:

<...> Ох, как дрожит мое сердечко,
Едва завижу я тебя...
За упокой поставлю свечку,
Молитву прошепчу скорбя.
Привычный холодок под сердцем,
Молитва тает в тишине,...
И Богородица с Младенцем
С иконы смотрят в душу мне...
А я хочу ходить упрямо,
И мама шепчет мне — иди,
Но как я счастлив, если мама
Меня прижмет к своей груди.
Что будет завтра — я не знаю,
В туманной дымке жизни край...
Не оставляй меня, родная,
Не отпускай,
Не отпускай¹.

Такое наполнение концепта храм делает его особенно дорогим, до пронзительности, до слез...

¹ Мизгулин Д. «В тумане предрассветном тают...» // Наш современник, 2009, №8. — С. 7.

ГЛАВА 4.

«Я возвращался к дому своему»: концепт дом

Понятие *дом*, как разновидность организации пространства, необычайно емкая категория, богатая символическими значениями. В античном сознании дом — это уменьшенная модель вселенной, микрокосмос, в котором хозяин дома является властелином. Еще одно символическое понимание дома, идущее из античности — это дом как аналогия человеческого телу.

Дом, наряду с *двором* и *огородом*, имеет значение освоенного пространства. Это пространство домашнее, в котором человек находится в безопасности: «Мой дом — моя крепость». Дом — это замкнутое, гармоничное пространство, в котором мы родились и куда возвращаемся из пространства открытого. Последнее подтверждается тем, что у всех небесных тел, с точки зрения астрологии, есть свой дом. К примеру, для Солнца — это созвездие Льва, а для Луны — созвездие Рака.

Как замкнутое пространство, дом оказывается ближе *храму*, нежели *дворцу*. Практически всегда, и, в первую очередь, в древних культурах он выступает как оппозиция дворцу и понимается как синонимичный, т.е. находящийся в позиционных отношениях с храмом. Последнее выглядит, на первый взгляд, нелогично, ибо дворец — это жилище людей, а, значит, по смыслу он должен быть ближе к дому, у которого та же функция. Храм — это жилище не людей, а богов. Однако в таком понимании есть своя логика, связанная с тем, что для древнего человека дом был центром мира, святилищем его рода. В это святилище приходили души предков, а человек совершал священнодействия для того, чтобы эти души посетили его дом. Традиция приносить на Троицу в дом цветы, траву, ветви деревьев восходит к языческим верованиям, согласно которым, души умерших переходят в деревья, траву, цветы, поэтому, принося их в свой дом, человек приносил туда души своих предков.

Дом язычника в обязательном порядке предполагал наличие алтаря, роль которого, особенно на ранних стадиях развития религии, чаще всего выполняет домашний очаг. В христианстве функции очага и алтаря были разделены. Алтарь

был выделен в особое пространство, именуемое иконостасом. При этом выделение имело принципиальный, с точки зрения расположения в пространстве, характер: в русской избе, к примеру, иконостас и печь располагаются только в противоположных углах.

Дом — это то, что можно передать по наследству и не только как строение, потому что дом может пониматься как символ рода. Именно в таком смысле Библия обращается к понятиям «дом Израилев» или «дом Иудин». В этом же смысле геральдика знает «дом Габсбургов» или «дом Романовых». Особую роль в связи с таким пониманием дома играют фамильный герб или домовый знак, имеющие обычно богатую историю, восходящую к древнейшим временам, однако в нашем случае этот аспект понятия дом не актуален.

Каждым своим элементом и весь в целом дом призван оберегать человека от зла и неустроенности открытого пространства. Древние греки знали традицию написания заклинания на дверях дома. История сохранила множество таких надписей-заклинаний и связанных с ними курьезных случаев. «Да не войдет сюда ничто дурное» — написал на двери своего дома один из современников Диогена, который однажды спросил хозяина: «А как же ты сам сюда войдешь?»

История с вопросом Диогена имеет смысл в связи с тем, что в общем пространстве дома есть элементы, которые понимаются как пограничные, как переход из незащищенного пространства в защищенное. Это — двери, пороги, окна. В дверь, через порог в дом входят с добром или, как минимум, хозяева встречают входящих таким ожиданием. А вход в дом через окно трактуется как вторжение с преступным умыслом. Особо выделяется в качестве пограничного пространства дымоход, который служит для проникновения в дом нечистой силы (вспомним хотя бы «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя).

Понятие дом у всех народов мира отличается и богатством символики, внутренним единством, непротиворечивостью содержательных компонентов, потому все они вместе взятые нацелены на то, что дом — это замкнутое, защищенное пространство родовой вселенной человека. Другое дело, что в качестве оппозиции такому пониманию дома любая культура знает модели «ложных» домов, ложность которых выражена в эпитетах: «желтый дом», «мертвый дом», «казенный дом», «публичный дом», «вечный дом».

Концепт дом в лирике Дмитрия Мизгулина в качестве основной составляющей включает в себя понятие *единственности*. На этом понятии основаны представления о буднях и праздниках, о радостях и несчастьях, об уюте и его отсутствии. В любой ситуации и при любом настроении, независимо от того, как сложились отношения с окружающим миром, лирический герой всегда помнит о единственности домашнего пространства:

<...> Мне одиночество знакомо.
А ваша дружба — ни к чему.
И я спешу навстречу дому
Единственному, своему,
Где пахнет жареной картошкой,
Где стынет чайник на плите,
Где жизнь проходит понемножку
В предновогодней суете. (ГД. 120)
«Украшена огнями елка...», 2001

Притяжение своего дома как единственного не может быть ослаблено тем, что он — «на краю поселка» и в нем «тускло светится окно». Постоянное возвращение к нему — это возвращение к привычным приметам, запахам, деталям, привычному движению проходящей, в том числе и «в предновогодней суете», жизни. Само понятие *привычности* становится у Мизгулина синонимом гармонии и упорядоченности не только в своем доме, но и в пространстве, которое его окружает, в той дороге, которая ведет к нему:

Привычный путь до отчего порога.
Сложилось так, не знаю почему,
Куда бы ни вела меня дорога,
Я возвращался к дому своему.
К той улице привычной и обычной,
Где тополя чуть слышно шелестят,
Где пьяницы печальные привычно
С утра за пивом в очередь стоят <...> (ГД. 60)
«Привычный путь до отчего порога...», 1987

Сила притяжения своего дома такова, что любая дорога заканчивается для лирического героя возвращением к нему, к отчему порогу, то есть к той границе, которая отделяет

опасное открытое от безопасного закрытого домашнего пространства. И еще более важное значение отчего дома заключается в том, что это место,

<...> Где в полутьме устало, неизбежно
Опять гремят ночные поезда,
Где светит, как последняя надежда,
Моя неугасимая звезда. *(Там же)*

Даже природа, к которой у лирического героя особое отношение, не может дать той взаимности, на которую всегда можно рассчитывать в связи с домом. Этой взаимности для него не хватает у леса и «у полей, мерцающих белесо», у тусклого света «матовой луны» и «у реки, спешащей суетливо», у «тихой глади сонного залива» и «у осенней гулкой тишины». Обилие приведенных выше деталей и примет природы не столько воссоздает сам облик природы, сколько свидетельствует о некоей длительности и напряженности поиска, который не дает искомого результата. Зато эта взаимность, вплоть до прощания, всегда есть дома, к которому дорога ведет всегда:

<...> Но опять вела дорога к дому.
И причастность ко всему другому
Растворялась в молодой крови.
И в который раз меня прощали
Улицы надежды и печали,
Перекрестки счастья и любви... *(ИС. 47)*
«Я искал взаимности у леса...», 1983

Приведенное стихотворение примечательно еще и тем, что в нем концепт дома выступает в своем расширенном значении, вырастает до улиц и перекрестков, что позволяет ассоциировать его с городом, который понимается как дом.

По отношению к дому как замкнутому пространству, окружающее пространство выступает в качестве источника дисгармонии и бед. В связи с этим принципиально важным оказывается определение того, что в доме является главной гарантией защищенности домашнего пространства от бед, приходящих извне, и основой преодоления этих бед, если они уже в доме. Эта гарантия и эта основа — сам человек, как главное организующее начало домашнего пространства.

Без человека, который считает дом своим и единственным, который несет ответственность за происходящее и может позволить себе не менять «сути до могилы», дом не мыслится как защищенное от внешних опасностей домашнее пространство:

Крадучись, вползает в дом беда.
Скрипнет дверь. Очнешься на рассвете —
Так сложилось, видно, что всегда
Ты один, за все один в ответе.
.....
И закон один — живому жить,
Не меняя сути до могилы...
Лишь одно спасение — простить,
Да на это не хватает силы. (ГД. 158)
«Крадучись, вползает в дом беда...», 1987

В процитированном стихотворении есть одна примечательная деталь, которая появляется после упоминания о вползающей в дом беде, — это скрипнувшая дверь. Значит, беду можно остановить или, как минимум, заметить на границе, ибо дверь — это граница между открытым пространством окружающего мира и замкнутым пространством дома.

Дом настолько важный концепт в лирическом сознании поэта, что понимается как один из важнейших объектов творчества. Он не перестает быть таковым даже тогда, когда в нем постоянно слышатся «шум на кухне — звон посуды» и «бабьи суды-пересуды». Кто-то «бежит по крыше» и «шум и крики за окном», звуки в открытом пространстве, но они проникают в пространство дома, предназначенное для вдохновения. Однако, когда все затихает и успокаивается и ничто уже не мешает вдохновению, —

Я пишу про звон посуды,
Про трамвай, про старый дом... (ГД. 146)
«Вдохновение», 1980

Дом — это пространство, в которое нельзя приносить все подряд, все, что попадает под руку. Автор этой книги знает многих людей, которые в пространство своего дома не приносят, например, книги, в содержании которых много зла, насилия, грязных мыслей и слов, не приносят изображения,

которые не нравятся им своим содержанием или символикой. В этом нет ничего мистического: отрицательная энергия слова или символика изображения портят пространство, создают в нем дисгармонию. Таким отношением пространство дома уподобляется сакральному. Это отношение характерно и для лирического героя Дмитрия Мизгулина. Посещение Афона, в котором его поразили «молитвы тихие слова», колокольные звоны и «чуть слышный шелест волн», силуэты монастырей и «светлеющий простор», «сиянье древних икон» и «мерцание лампад», приводит его к мысли о необходимости привезти домой покой и надежду, которые царят в этом святом для любого человека пространстве:

<...> Смахну беспамятства слезу
Тяжелою рукой,
Домой с Афона привезу
Надежду и покой,
Я на мгновенье был спасен
В невежестве своем,
В туманной дымке вознесен
Над смрадным бытием,
Извечной мудрости ответ
Получен мной уже.
Он, как звезды далекой свет,
Чуть теплится в душе. (ОЧ. 97)
«Афон», 2001

Полученное в Афоне спасение «в невежестве своем» и «извечной мудрости ответ», как залог надежды и покоя, должны стать достоянием дома. Лирический герой с горечью осознает, что наши времена стали характеризоваться тем, что

В домах и душах — нищета,
В башках — похмелье. (ОЧ. 12)
«Так повелось уж на Руси...», 2000

И раньше на страну неоднократно «поднимался супостат», над ней «сгущались тучи», но сегодня трагедия видится непреодолимой, когда «в бездну тысяча чертей Россию тащит». А причина кроется в том, что в пространстве дома современной Руси произошла поистине языческая замена, которая и не позволяет преодолеть трудности:

<...> И так же пусть гремит гроза,
Но утром рано
Мерцали в доме образа,
А не экраны... *(Там же)*

Телевизор, представленный в тексте экраном, объединил в себе функции очага и алтаря, которые, как мы помним, были разведены в русском доме даже пространственно. Очаг, воссоединенный с алтарем, как у язычников, архаизировал сознание современного человека в сторону язычества на новом технологическом уровне. Образа в доме даже каждого грешника делали «поближе к Богу», а телевизор только отдаляет. Он в пространстве дома выполняет роль колдунов, которые «со свистом налетели» или волхвов, которые завели нас в непонятное, неведомое, оторвали от земли и заставили потерять силу:

<...> И захлебнувшейся тоской
Заморского дурмана,
Безмолвно тает род людской
Во мгле телеэкрана <...> (КБ. 22)
«Весна. И снова — ледоход...»

Лирический герой уверен в том, что «беда не в дураках и не в дорогах» — она в наших домах, она заставляет нас то плакать, то смеяться «без причины», забывать правила и основы нашей исконной жизни и гнуться от любого сумрачного стенания ветра:

<...> Не разбирая глупости и вздора,
Завидуя судьбе заморских стран,
Мы превозносим то глупца, то вора,
Устало вперив взор в телеэкран,
А он горит голубоватым светом
И, кажется, едва чадит при этом. (КБ. 36)
«Беда не в дураках и не в дорогах...»

Чад, как принадлежность адского огня, — это постоянная характеристика обязательного для каждого современного дома телевизора. Вместе с ним, с этим чадом, по Дмитрию Мизгулину, в наши дома входят глупость и вздор, превознесение «то глупца, то вора» и сами «цепи сатаны»:

Словно из болотного тумана
Проступает странный силуэт —
Телевизионного экрана
Бледно-голубой чадающий свет.
В век духовной суеты и стресса
Видим электрические сны.
В путях пресловутого прогресса,
Словно бы в цепях у сатаны <...> (НН. 14)
«Словно из болотного тумана...»

Пространство дома через телевизор наполняется либо ненужным, либо вредным содержанием: рекламой, бразильскими слезными драмами, триллерами, модными певцами, дебатами «столичных дебилов». И все это не так безвредно для человека, который в свое, приравненное к сакральному, пространство постоянно все это впускает:

<...> То съезды, то думы, то Ельцин.
То бред, то словесный понос,
Извилины стали, как рельсы.
Вперед полетел паровоз.
Мы снова счастливыми стали,
А жизнь и светла, и легка,
И манит нас в светлые дали
Призывное пенье гудка. (КБ. 41)
«Реклама. Реклама. Реклама...», 2004

Трагизм ситуации, когда в наш дом вошло ненужное, бесполезное и вредное, только усиливается интертекстом, когда в пространстве дома практически зазвучали строки советских песен с призывом к «нашему паровозу» вперед лететь и к «кудрявой» — радоваться «веселому пенью гудка». Но еще трагичнее результаты такого «открытия» пространства дома для чего не попадая. И первый из них — это потеря чувства сострадания душой, привыкшей к «телевизионной круговерти» смертей. Еще одним результатом того, что человек оказался в своем собственном доме «во власти смутного экрана», является беспробудное пьянство. Все вместе ведет к потере дома в самом широком смысле этого слова — от своей Родины до всей планеты:

<...> Состраданию места нет в душе.
В телевизионной круговерти
Сто смертей пересмотрев уже,

Мой сосед закусывает смертью.
 Снова наливает, и опять
 Он во власти смутного экрана,
 Ведь чужое горе принимать
 Близко к сердцу, согласитесь, странно.
 Ни судить, ни спорить не берусь.
 И давно уже не жду ответа.
 Где твой Бог, моя родная Русь,
 Где твой Бог, родимая планета? <...> (ОЧ. 42)
«Вновь вернулись в первобытный век...», 2000

Концепт дом в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина неизменно наполняется значением *патриархальность*. В ней, в этой патриархальности, лирический герой видит спасение не только от прибавившего обороты «могучего дедушки-мороза», но и от эпохи, готовой «гвоздять... живых и мертвых не щадя». Патриархальность отчего дома, распространившаяся и на Россию, принесет в нее, как в дом, тишину. Эту патриархальность надо беречь от автострад, перестроек, каминов и прочих благ и достижений цивилизации, беречь, даже если «не та уже планета»:

<...> А я — смахну снежок с крылечка...
 Как хорошо, что я один,
 Как хорошо, что в доме — печка,
 А не готический камин!
 И что с того, что нету света?
 Ярится чайник на плите,
 И пусть не та уже планета,
 Но баня — та, соседи — те.
 В начале новой перестройки
 Я одному лишь только рад,
 Что не оставил на помойке
 Свой самогонный аппарат. <...>¹
«Когда прибавит обороты...»

Лирический герой в своем стремлении к патриархальности родного дома готов уравнивать его с берлогой, в которой весело и тепло, в которой даже одиночество воспринимается как благо, в которой проходят все печали и тревоги:

<...> Одиноко и тихо в ночи,
 И не плачется мне и не пьется,
 Лишь огонь неумный в печи

¹ Мизгулин Д. «Когда прибавит обороты...» // Наш современник, 2009, №8. — С. 4.

Пылко плачет и гулко смеется.
Станет весело мне и тепло,
Все же зиму встречаю в берлоге,
Вот и с дымом печным унесло
Все печали мои и тревоги. <...> (КБ. 31)
«А зима — неожиданно, вдруг...»

Один из путей расширения концепта дома — обращение к понятию *покинутый дом*, когда его пространство стало уже совсем не замкнутым, а обитателями стали уже и не люди вовсе:

В покинутом доме распахнуты двери,
Уныло скрипят одичавшие ставни,
Приходят без страха пугливые звери,
Хоть дом стороной обходили недавно.
Снуют деловито нахальные мыши,
Щебечут беспечно случайные птицы.
Уже прохудилась покатая крыша,
И окон сияют пустые глазницы.
И пусто. И тихо. И так одиноко,
Лишь только журавль пролетает высоко.
О чем ты, зачем ты поешь, соловей,
Кого ты обрадуешь песней своей?. (ГД. 15)
«В покинутом доме распахнуты двери...», 1986

Покинутый дом оказывается подобием человеку, к сожалению, ослепшему («и окон сияют пустые глазницы») и оказавшемуся в пустоте и одиночестве. Другое дело, что настроение, которое возникает, когда «опустеет родимый дом», преодолимо. Его можно превозмочь, но не безудержным весельем или увлечением дарами Бахуса, не обращением к развлечениям, предлагаемым «очагом-алтарем» телевизором, а посещением храма и свечой у иконы. Иными словами, ощущение гармонии пространства, которое *приравнено к сакральному*, может быть восстановлено обращением к *сакральному* пространству:

Пусть опять все пойдет вверх дном,
Пусть оставит меня удача,
Опустеет родимый дом,
И судьба повернется иначе.

Не заплачу, не закричу,
Из души не вырвется стоны,
У иконы поставлю свечу,
Отобью три земных поклона <...> (ОЧ. 43)
«Свеча», 2000

Концепт дом очень часто наполнен содержанием *ожидания*. В жизни лирического героя, как и каждого человека, могут случаться встречи с веселыми любителями шашлыка и выпивки до состояния «лыка не вяжет», но способными при этом подробно рассказать «про Кандагар и Кабул». Герой любит эти незамысловатые встречи на берегу озера, любит наблюдать «солнечный ладожский вечер», любит даже «пьянство, живущее в нас». Однако из любого пространства, каким бы веселым, а то и гармоничным оно не представлялось, он возвращается в пространство дома, которое наполнено ожиданием его:

<...> Сложно все в жизни. И просто.
Господи, Боже ты мой,
В сумерках мимо погоста
Я возвращаюсь домой.
Мимо вселенского мрака,
В пепле сгоревшего дня
В дом, где жена и собака
Ждут с нетерпеньем меня. (ГД. 139)
«Немятово», 2003

Возвращение домой — это мотив, который в лирике Дмитрия Мизгулина всегда присутствует со знаком плюс. Герой может двигаться на юг, который традиционно ассоциируется с отдыхом, морем, однако это движение от дома вызывает грустные мысли, в противовес настроению соседа, который едет домой:

Стучит колесами вагон,
Такое ощущение,
Как будто говорит мне он:
«Не скоро возвращение».
Состав по рельсам мчит на юг,
Сосед мой улыбается,
Под этот развеселый стук
Домой он возвращается. (ИС. 21)
«Стучит колесами вагон...», 1979

Если и встречается в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина мотив возвращения домой со знаком минус, то это — редкое явление, и речь идет обычно не о том доме, который понимается как свой, как родной:

Я все оставил на потом —
И расставанья, и прощенья.
И в этот город, в этот дом
Совсем не жаждал возвращенья.
Теперь, когда ты вновь пришла,
Листая памяти страницы,
Я понял — молодость прошла
И никогда не возвратится.

.....
Всю ночь гудели поезда,
Была неспешною беседа,
И понял я, что никогда
Сюда я больше не приеду. (СС. 55)

«Я все оставил на потом...», 2000

Возвращение в какой-то город и чей-то дом становится возвращением в прошлое, в молодость, которая прошла и «никогда не возвратится». И в конце стихотворения звучат строки, наполненные уверенностью в том, что таких возвращений больше не будет, в них нет необходимости.

В лирике Мизгулина чрезвычайно редко можно встретить слово «квартира» как обозначение пространства жизни человека. При этом квартира — это не дом, это — нечто не очень обжитое, казенное, не обладающее качеством сакрального пространства. С квартирой для лирического героя может быть связана непогода, которая и в открытом пространстве вселенной, и в закрытом — в квартире:

Непогода. Во всем — непогода.
Во вселенной. В пространстве квартир. (КБ. 35)
«Дожди»

Квартира выступает как оппозиция дому, потому что стоит в одном ряду с казенным имуществом, понимается как некое казенное пространство, в котором своими остались только «душа да крест нательный»:

<...> Все казенное: квартира,
Мебель, кухня, телефон,
Лампа и комплект постельный —

По реестру бытие.
Лишь душа да крест нательный
Все имущество мое... (ГД. 122)
«Вьюги катятся с Ямала...», 2001

Квартира, таким образом, выступает в качестве пространства, в котором проходит не гармоничная жизнь человека, а «по реестру бытие». Это пространство определяется как тесное, чего нет ни в одном определении относительно пространства дома:

<...> Трудился много лет подряд.
И познавал устройство мира...
И небо все твое, и сад,
И эта тесная квартира.
Но ни иконы, ни креста,
Ни Библии я здесь не видел...
А в целом же судьба проста:
Жизнь прожил — мухи не обидел.
Тускнеют, ослабев, глаза.
И плечи сгорбились убого...
Всю жизнь смотрел на небеса,
Да так и не увидел Бога. (ОЧ. 55)
«В старой королевской обсерватории», 2001

Отмеченная теснота пространства квартиры словно бы подчеркивает предназначенность не для жизни, а только для одной составляющей ее — работы. В этой тесноте и в этой работе не нашлось места и времени для иконы и креста, а потому живший в этой квартире и всю жизнь смотревший «на небеса», «так и не увидел Бога».

«Дача», как близкое по значению, может наполнять концепт дом отрицательным содержанием, как, например, в стихотворении «Можжевельная роща» (2003), когда размеренное пространство природы, можжевельную рощу режут «без ножа», «делят Богом данное пространство» «под будущие дачи». Такой «дачный» дом олицетворяет собой для лирического героя «казарменный уют», вступающий в противоречие с природой, в которую его помещают механически, как инородное тело:

<...> Завтра здесь нагромождают заборы,
Вот уже проведена межа:
Делят Богом данные просторы,

Режут мою рощу без ножа.
Дом воткнут. Насадят огороды,
Сотворят казарменный уют
И творенье дивное природы
За полгода насмерть изведут <...> (ИС. 217)

Дача как дом, который механически «втыкают» в «творенье дивное природы», не может трактоваться как гармоничное пространство, ибо своим появлением он нарушает гармонию Богом данных просторов.

Замкнутость домашнего пространства, понимаемая как гармония, как защищенность от тревог, волнений и опасностей мира, тем не менее, не создает из лирического героя человека, живущего в этом пространстве, не замечая того, что происходит вокруг, по принципу «моя хата с краю». Собственное домашнее благополучие только оттеняет, делает более выразительной дисгармонию открытого пространства, которая ставит перед лирическим героем вопросы, имеющие характер вечных:

<...> Когда ты сам и сыт и пьян,
Когда в доме твоём достаток,
А все вокруг — один упадок,
Во всем вокруг — один обман.
И что же делать мне, скажи,
И как унять мои тревоги,
Когда кружатся миражи
Поземкой стилой по дороге... (ОЧ. 27)
«Друг мой, а что же делать мне...», 1999

Замкнуться в своем домашнем мирке лирическому герою не дает осознание того, что помимо его собственного дома есть еще *дом в широком понимании* — его Родина. Разрушение этого дома воспринимается трагически — и как потеря исторической памяти, и как путь в никуда, и как отсутствие будущего у целых поколений, которым предстоит жить на руинах того, что некогда было домом:

В порыве страсти окаянной
Мы сокрушили русский дом.
Эпоха будет безымянной,
Ну и беспамятной — потом.
.....

И крик последнего урода
Полночный ветер вдаль умчит,
А равнодушная природа
В ответ как прежде промолчит. (КБ. 27)
«В порыве страсти окаянной...»

Разрушение Родины, как дома целого народа, не дает покоя лирическому герою, будоражит его сознание вопросами, главный среди которых: «Во имя чего?»:

<...> Ну, чем не угодил нам отчий дом?
Но вновь простые истины отринув,
До основанья рушим. А потом —
Закончим жизнь в дымящихся руинах.
И мы уже — толпою у дверей —
На выходе. В конце последних сроков
Дай Бог простить слепых поводырей,
Дай Бог простить глухонемых пророков! <...> (КБ. 26)
«Куда бы жизнь нас дальше не вела...»

В содержании концепта дом у Дмитрия Мизгулина есть такое наполнение, которое можно определить, как *необходимость сохранения*. В качестве одной из форм сохранения выступает умение видеть неповторимость и красоту внешне ничем не примечательного, состарившегося и даже обветшавшего дома, который пусть когда-то, но был родным:

Парадная лестница старого дома
До каждой щербатой ступеньки знакома.
И стоит лишь в окна немые
Вглядеться,
Как вспоминается сразу
Далекое детство... (ГД. 168)
«Баллада о старой лестнице», 1985

Умение вглядеться в черты некогда родного дома возвращает в прошлое, в прекрасную пору детства,

<...> В тот мир, что навечно в душе берегу,
Где я ничего объяснить не могу,
Где я ничего еще не понимаю,
А только внимаю, а только внимаю...

И я возвращаюсь туда постепенно.
С трудом поднимаюсь по старым ступеням.
Щербатые стены...
Покатые крыши...
Все выше и выше,
Все выше и выше... (Там же. 168–169)

Концепт дом не просто сопрягается с концептом память — они взаимно дополняют и развивают друг друга. И если в стихотворении «Куда бы жизнь нас дальше не вела...» люди, позабывшие «отчий дом», оказались «толпою у дверей» и «в конце последних сроков», готовы закончить «жизнь в дымящихся руинах», то движение лирического героя, в котором жива память о родном доме, определяется словом «выше». Речь, разумеется, не идет только о подъеме «по старым ступеням». Память родного дома, умение видеть его помогает человеку и в настоящем подниматься по ступеням жизни.

Концепт дом у Дмитрия Мизгулина предполагает и такое его значение как пространство обитания души после того, как закончится срок земной жизни. Это пространство, в которое позовут так, как в детстве звали домой со двора:

Вострубят ангелы — пора.
И никуда уже не деться.
Как будто кто-то со двора
Тебя домой зовет — как в детстве.
Как будто ветер прокричал
Перед последнею разлукой,
Но в прошлом все — вокзал, причал
И счастье вперемишку с мукой.
И полетит душа легка
Туда, где обитают души,
За грозовые облака,
Вослед за лайнером воздушным <...> (ИС. 231)
«Вострубят ангелы — пора...», 2004

И пусть в тексте стихотворения есть довольно традиционное уточнение относительно того пространства, куда попадут наши души после окончания земного срока («за грозовые облака»). Однако в памяти читателя лучше сохраняется сравнение этого пространства с тем домом, в который приходилось возвращаться каждый вечер. Возвращаться независимо

от того, что хорошо было во дворе с его друзьями, играми и ежедневными мальчишескими заботами. И тогда сама мысль об итоге человеческой жизни теряет свое трагическое значение, наполняется представлением о чем-то домашнем, уютном и привычном, хорошо знакомом по счастливым годам детства.

ГЛАВА 5.

«Пишу, пишу — а толку?»: концепт *творчество*

Творчество предполагает создание новых по замыслу культурных, материальных ценностей. Творчество — это деятельное свойство человеческого сознания.

Смысл и сущность творчества являются постоянным предметом размышлений художников. Каждый из них, независимо от размера дарования и глубины постижения жизни, стремится к тому, чтобы разобраться в природе творчества, определить его роль в окружающем мире. Чем интереснее и сложнее творческая индивидуальность художника слова, тем настоятельнее и последовательнее им самим ставятся вопросы о том, что такое творчество, в чем его смысл и значение, в первую очередь, для самого художника и для окружающих. Художники слова постоянно выражают свое отношение к тому, чем они занимаются, пытаются определить значимость своего труда, его смысл и направленность. Для одного поэта творчество — это «памятник нерукотворный», к которому «не зарастет народная тропа», а другой, его современник, считал, что «мой дар убог, и голос мой негромок» (Евгений Баратынский). Для Валерия Брюсова творчество — это «тень несозданных созданий», а для Владимира Маяковского — «добыча радия». По Александру Пушкину, творчество должно обладать способностью «глаголом жечь сердца людей», а Федор Тютчев был уверен в том, что предназначение творчества — «на бунтующее море лить примирительный елей». Для Леонида Мартынова творчество — это «открытие новых планет», а для Николая Тихонова — способность «черным, сломанным ножом» разрезать «бессмертные страницы».

Если мы обратимся к проблемам истоков, первооснов творчества, то снова столкнемся с бесчисленным количеством вариантов: от «Великого Прародителя красоты» у Микеланджело Буонарроти до «сора» у Анны Ахматовой...

Авторская субъективность при определении сущности, истоков, предназначения творчества есть признак творческой индивидуальности и творческой свободы. Эта субъективность имеет индивидуально-инициативный характер, который позволяет художественное творчество понимать

как воплощение «духа авторства». Эта субъективность неизменно присутствует в плодах художественного творчества, и одной из определяющих форм такого присутствия является концепт, как авторское видение, понимание, как авторская трактовка предмета или явления, ставшего объектом индивидуального художественного рассмотрения.

Принципиально важным составляющим началом концепта творчество в лирике Дмитрия Мизгулина является *источник* творчества. Для любой творческой индивидуальности это составляющее имеет значение, прежде всего потому, что является отражением характера связей, которые существуют в данном конкретном случае между миром художественным и реальным, показателем того, что в окружающем мире вызывает вдохновение художника. В стихотворении 1980 года, названном «Вдохновение», эти отношения выстроены своеобразно. Сначала окружающий мир, в своих деталях и приметах, прежде всего, звукового характера («шум на кухне — звон посуды», гремящий трамвай, «бабы суды-пересуды», «шум и крики за окном») выступает в качестве обстоятельства, которое препятствует приходу вдохновения, реально мешает творческому процессу, не дает «поработать увлеченно». И только в тот момент, когда «затихает старый дом» —

<...> Я вздыхаю облегченно —
В этой чуткой тишине
Поработать увлеченно
Помешают вряд ли мне.
Ерунды писать не буду!
Ночь застыла за окном...
Я пишу про звон посуды,
Про трамвай, про старый дом... (ГД. 146)

Финал стихотворения, на первый взгляд, выглядит неожиданным: предметом поэтического вдохновения становится то, что еще совсем недавно мешало приходу вдохновения. Однако в этой неожиданности — хорошо известная традиция русской лирики («Когда б вы знали, из какого сора...»), выводящая окружающий мир во всех его проявлениях на уровень главного предмета творчества и главного источника вдохновения. Признание поэта: «Ерунды писать не буду» — это свидетельство того, что мир, наполненный деталями, приметами, явлениями, звуками, совсем не ерунда. Умение видеть

и слышать отличает творческое сознание от обыденного. Только поэтический слух способен уловить то, как лирического героя «настигла тишина», а боязнь «ее нарушить» объяснима только тем, что тишина — это еще один источник поэтического вдохновения:

С годами пишется трудней.
С годами мыслится тревожней.
И в долгой веренице дней
Живешь не проще — осторожней.
Не потому, что жизнь сложна.
Не потому, что слово глуше...
Меня настигла тишина,
И я боюсь ее нарушить. (ГД. 72)
«С годами пишется трудней...», 1995

Мизгулинский концепт творчества в процитированной лирической миниатюре представлен несколькими гранями. Кроме тишины как источника творчества в ней есть мысль о его трудности. Такую трудность осознать дано не каждому, ибо она открыта только тому, кто понял сложность и многогранность того, что называется творчеством. В творчестве легко в самом начале, когда мало опыта, когда есть слабое осознание того, во имя чего оно свершается, когда сложности самой жизни разрешаются быстро и просто по законам юношеского максимализма. Понимание трудности творчества необходимо пережить, более того, выстрадать. И ничего, что слово стало глуше: глубокая река течет без шума.

Трудность творчества может быть вызвана еще и тем, что сознание поэта, его поэтический слух и зрение нуждаются в особой обстановке, они могут уставать от тех звуков и красок, которые, подчас, оказываются лишними в момент прихода вдохновения.

Говорите, пожалуйста, тише —
Наступает торжественный час,
И луна, опускаясь за крыши,
С удивлением смотрит на нас.
Как мучительно долго светает,
Но прозрачней становится мгла,
И, уже задымив, угасают
Фонари от угла до угла.

Розовеют покатые крыши,
Вот заплачу от счастья сейчас...
Говорите, пожалуйста, тише,
Все равно я не слушаю вас. (ГД. 145)
«Говорите, пожалуйста, тише...», 1981

Текст лирической миниатюры «Говорите, пожалуйста, тише...» процитирован полностью потому, что в нем можно почувствовать неожиданность и даже, с позволения сказать, причудливость работы творческого зрения. Поэт просит говорить тише, однако в тексте нет звуков, которые бы помешала слышать чья-то речь — текст наполнен красками «торжественного часа», когда «мучительно долго светает» и «прозрачней становится мгла», когда угасают фонари и «розовеют покатые крыши». Ни одного звука! Однако, для того, чтобы видеть краски, поэту нужна тишина. В его поэтическом сознании зрение неотделимо от слуха, поэтому в единый момент ему доступно и то, что происходит в окружающем мире, и то, какие звуки происходящее приносит и уносит с собой:

<...> Смотри, как лист кружится плавно,
Как сонно плещется вода,
Как не спеша, несуетливо
Покрыла мир ночная мгла,
Как величаво, горделиво
Подперли небо купола,
Как лунный свет скользит по крышам,
Как дождь долбит унылый стих,
Как замолкает — тише, тише —
Дыханье улиц городских <...> (СС. 22)
«Ты говоришь мне: «Будь спокоен...», 1994

Единство создаваемой картины мира обеспечивается гармонией движения и звуков, когда узнаваемо, представимо, как «лист кружится плавно», и различимо слышно, как «сонно плещется вода», как «несуетливо» покрывает мир «ночная мгла». В этой картине хорошо видно, как «величаво, горделиво / Подперли небо купола», и, кажется, даже различим звук, когда «лунный свет скользит по крышам». Гармонию мира, которую видит поэт, не может нарушить даже то, что «дождь долбит унылый стих», даже осознание того, что

Хоть вечно спор веди о главном,
Но прав не будешь никогда. *(Там же)*

Прав поэт будет всегда, ибо он живет в понимании того, что «поэзия есть сознание своей правоты» (О. Мандельштам), правоты, которую «унылый стих» только подтверждает.

Важнейшим наполнение концепта творчество, таким образом, оказывается не столько умение говорить, сколько *способность слышать*. Слышать уже в тот момент, когда «еще не рождены слова», а лишь едва-едва различимо колыбание юной листвы. Не только слышать, но и «чувать» грозу, когда «еще не грянул гром», а всего лишь «облака кучкуются»:

Стихи не пишутся — а слышатся...
Еще не рождены слова,
А лишь едва-едва колышется
Под ветром юная листва.
Стихи не пишутся, а чуются...
Когда еще не грянул гром,
Лишь только облака кучкуются
В нагом пространстве голубом.
Стихи как будто свыше дарятся
И растворяются в крови,
Когда душа и сердце маются
Немым предчувствием любви¹.
«Стихи не пишутся — а слышатся...»

Человек, способный слышать по-особому, словно бы сам и не пишет стихи, а получает их в дар. В понимании особенности слуха поэта и стихов как «дара небес» Дмитрий Мизгулин преодолевает хорошо известную традицию русской литературы и выводит эту особость и этот дар на некий «физиологический» уровень: стихи «растворяются в крови», становятся частью естества, готового к любви.

Для поэта важна и *особость зрения* как важнейшая составляющая концепта творчество. Таким особым зрением обладали не все поэты. Один из обладавших — Федор Иванович Тютчев, стоя перед домом которого на Невском, лирический герой приходит к заключению:

¹ Мизгулин Д. «Стихи не пишутся — а слышатся...» // Наш современник, 2009, № 8. — С. 6.

Ему была видна Россия,
 Была судьба ее видна... (ИС. 51)
 «Дом, где жил Тютчев», 1984

Особость исторического зрения поэта, понимаемая как глубина, как способность исторического предвидения, не является случайным эпизодом лирического текста. В литературной заметке «Политическая лирика Ф.И. Тютчева» (1990) Дмитрий Мизгулин развивает мысль стихотворения 1984 года: «Предвидением русского поэта Тютчев предвидел (да и не только он один) развитие идеи от декабристов, Чаадаева и Кавелина — до «нигилистов», ниспровергающих Россию и ее духовно-нравственные основы, до Троцкого и Бухарина, до концентрационных лагерей 1918 года и «красного» террора. Победа революции в России — это победа Запада над Россией. Итог этот был предопределен уже в 60-е годы XIX века...» (ИС. 325).

Концепт творчество наполняется у Дмитрия Мизгулина значением *преодоление* — преодоление раздражающих и представляющихся ненужными звуков, неуловимости и быстротечности красок, дисгармонии пространства окружающего мира, которая может воплощаться в образ «пересеченной местности». По «непересеченной местности» идут те, кто «стихи писали километрами», а издавали их «килограммами», однако такая «плодовитость», такое уклонение от «пересеченной местности», по мнению лирического героя Мизгулина, ведет ко лжи и «карается забвением». Наш поэт избрал другой путь — пусть и «в своей безвестности», но с легким дыханием:

<...> А я живу в своей безвестности,
 Хоть тяжелей с годами пишется.
 Иду пересеченной местностью,
 И мне легко, как прежде, дышится. (СС. 88)
 «Стихи писали километрами...», 2000

Способность к преодолению, умение идти по «пересеченной местности» делает известными безвестных поэтов, а их стихи бессмертными, как это было с Михаилом Лермонтовым и его «Погиб поэт — невольник чести...»:

<...> Здесь Пушкин встретился с Данзасом
 В январский несчастливый день.
 А вскоре здесь,

На месте этом,
Читали, скорбны и тихи,
Стихи безвестного поэта,
Уже бессмертные стихи. (ИС. 50)
«Мойка, 12»

Преодоление в концепте творчество сопрягается со значением *преображение*. Творчество — это способность мыслить образами или преобразовать во второй художественной реальности первую, нас окружающую. Не случайно слова *образ* и *преображение* однокоренные. В лирике Дмитрия Мизгулина творчество, результатом которого является вторая реальность, понимается как средство преобразования первой реальности. Творец обязан помнить об этой функции преобразования, обязан стремиться к ней, не ожидая вознаграждения, «покорясь своей судьбе». Даже осознание того, что «все равно не хватит сил», не освобождает художника от этой функции:

<...> Но, покорясь своей судьбе,
Не ожидай вознаграждения:
Нет ни спасения тебе,
Ни сострадания, ни прощенья,
Сомнений чашу ты испил,
И не тверди молитв упрямо.
Ведь все равно не хватит сил
Изгнать торгующих из храма. (ОЧ. 83)
«А все-таки спеши, спеши...», 1987

Преображение как цель творчества, выраженная библейской формулой изгнания торгующих из храма, выводит проблему на важный уровень понимания. Концепт творчество в целом ряде лирических текстов не мыслится без такой составляющей, как *результат*. Подчас в ожидании результата звучат горькие вопросы, на которые даются ответы, не приносящие ясности:

Пишу, пишу — а толку?
Заклятье над страной.
Дается легче волку
Общение с луной <...> (ИС. 212)
«Пишу, пишу — а толку?..», 2003

Читатель остается в неведении о том, какого толка, т. е. результата ждет поэт. Может быть, ожидаемый результат — это снятие заклятия со страны, заклятия тем более трагического, что в ощущении окружающего пространства поэтом присутствует то, как «пространства сумрак сжат». Однако возможен и другой вариант. Каждый поэт хотел бы быть услышан и понят своей Родиной (вспомним хотя бы Маяковского: «Я хотел быть понят моей страной...»), но страна, над которой заклятие, на способна понимать своих поэтов. Сама возможность разных толкований заставляет читателя задуматься и над тем, каким, в принципе, может быть результат творчества, и поразмышлять о том, имеет ли какую-то действенную силу слово поэта сегодня, отзывается ли сегодня это слово в душах людей.

И тогда, в свете библейского понимания, выглядит вполне логичным и естественным призыв спешить в творчестве, естественным и логичным, несмотря на то, что в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина спешка понимается как свидетельство дисгармонии и неустроенности душевного мира современного человека, что нами уже неоднократно отмечалось:

А все-таки спеши, спеши,
Пусть даже ошибаясь снова,
Всю боль мятущейся души
Вложить в трепещущее слово!
Когда молчания печать
Твои уста сомкнет навечно,
Ему — звенеть, ему — звучать,
То дерзновенно, то беспечно <...> (Там же)

Призыв спешить в творчестве не выглядит противоестественно, если оно понимается как *фиксация* в «трепещущем слове» всей боли «мятущейся души». Фиксация примет и деталей реального мира при этом не отрицается (вспомним хотя бы стихотворение «Вдохновение»), однако именно «боль мятущейся души» в пространстве лирического текста соседствует с мыслью о бессмертии. Уста поэта все равно когда-то сомкнет «молчания печать», а «трепещущее слово» его будет «звенеть» и «звучать».

Многие поколения русских поэтов выросли на том, что «служенье муз не терпит суеты», однако каждого из них, как

и автора этой бессмертной формулы, не однажды посещала и даже одолевала мысль о необходимости спешить. Вспомним хотя бы, как Б. Пастернак спешил с написанием романа «Доктор Живаго». Спешить в осознании неизбежности конца земного пребывания или с надеждой своим словом что-то изменить в этом мире, помочь миру избежать неверных решений и ложных путей, даже если надежда быть услышанным была минимальной, а то и вовсе отсутствовала. Такая традиция живет в лирике Дмитрия Мизгулина. Его лирический герой признается в том, что он торопится высказаться, понимая, что каждый день может оказаться последним. Он спешит отринуть «истину от бредней», спешит «связать распавшиеся строфы», в тот момент, который определяет, как «канун вселенской катастрофы». Ему не мешает осознание того, что его слово «наверняка услышано не будет». Не мешает даже то, что все, к чему он привык прислушиваться в этом мире, молчит, а «осенняя река» в своем молчании «назавтра мертвой стать готова»:

<...> Но что с того — наверняка
Услышано не будет Слово.
Молчит осенняя река,
Назавтра мертвой стать готова.
Умолкли птичьи голоса,
И тишина гнетущей стала,
Молчат глухие небеса,
С утра нахмурившись устало.
Молчат деревья, камыши,
Молчит село. Молчит дорога.
Но зреют в глубине души
Слова, которые от Бога. (ДР. 30)
«Я высказаться тороплюсь...», 2003

Слова, которые «зреют в глубине души» и «которые от Бога», — это не оппозиция молчанию птичьих голосов, небес, деревьев, села, дороги, а его результат. *Молчание* окружающего пространства в большей степени является началом, источником творчества, нежели его жизнь в звуке.

Мысль о настоящей необходимости писать, более того, спешить в своем писательском труде связана для поэта с еще одним источником творчества, который не может пониматься иначе, как главный. Способность к творчеству — талант есть дар Божий, есть награда, которая обязывает:

Пиши, пиши, писатель,
Покуда хватит сил,
Уж раз тебя Создатель
Талантом наградил <...> (ГД. 174)

Творчество, таким образом, понимается и как *обязанность* выполнения воли Создателя. Исполнению этой обязанности не должно помешать даже осознание того, что «изгнать торгующих из храма» все равно «не хватит сил», а также понимание творческим человеком себя как лишнего в мире практических интересов и материальных забот:

<...> Ты в нашей жизни — лишний,
Но не переживай,
Коль веришь, что Всевышний
Тебе откроет рай,
В лучах коварной славы,
В круговороте дел
Молись, чтобы лукавый
Тебя не одолел,
Бесовских игрищ зритель,
Не забывай Христа,
Уж раз тебе Спаситель
Слова вложил в уста. (Там же)

Слова, вложенные Спасителем в уста, обязывают заботиться о таком творчестве, которое не позволяет «коварной славе» или лукавому одолеть творца, не позволяют ему, как «бесовских игрищ» зрителю, забыть Христа.

Сама мысль о бессмертии творческого наследия поэта для Дмитрия Мизгулина связана с тем, что Создатель его «талантом наградил», «слова вложил в уста». Возникает даже ощущение, что отмеченное качество делает их бессмертными независимо от того, каковы они, словно бы участие Создателя — это единственная гарантия того, что они останутся жить вечно после смерти автора:

<...> В мельтешенье столичном,
В ритмах сумрачных дня
Жизнь пойдет, как обычно,
Разве что — без меня.
Но не сгинут — хоть тресни

Хороши ли, плохи,
Непутевые песни,
Путевые стихи;
Да, плутала дорога
В суете и грехах,
Только все же — от Бога
Слово в наших стихах <...> (КБ. 6–7)
«Стихи, написанные в день рождения»

Понимание способности к творчеству, таланта как данного свыше, «от Бога», а потому качество его реализации, воплощения уже не имеет значения: бессмертие обеспечено данностью Спасителем, — это понимание неверное, поверхностное.

Концепт творчество для Дмитрия Мизгулина не мыслим без такой составляющей, как *труд*, без которого любой дар Спасителя, слово, вложенное им в уста, останутся нереализованными. Как просто и мудро представлена эта мысль в лирической миниатюре, в основе которой хорошо известная формула:

И споры продолжаются,
И мнения не сходятся —
Поэтами рождаются?
А может быть, становятся?
Не все мечты сбываются...
Не все дороги сходятся...
Поэтами рождаются,
Но не всегда становятся. (ИС. 26–27)
«И споры продолжаются...», 1980

«Не всегда становятся» поэтами, видимо потому, что работа со словом — это довольно *тяжелое ремесло*, в котором «дается Слово тяжело», ибо живой человек — не компьютер, который сегодня пишет музыку и «складно в рифму» слагает стихи, да еще намного быстрее человека. При этом у него «не болит душа и голова». Однако бросить это ремесло нельзя, а причина снова в его источнике, в его первооснове:

А мне дается Слово тяжело
Раздумие, сомнения, тревога...
Давно бы бросил это ремесло,
Когда б не верил, что оно от Бога. (КБ. 67)
«Компьютер пишет музыку. Слова...»

Компьютеру неведомы «раздумие, сомнения, тревога», ему неведомо, что такое *творческое поведение*, без которого концепт творчество немыслим в принципе. Поэтому принципиально важной составляющей концепта творчество выступают *модели творческого поведения*, признаваемые в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина как приемлемые, возможные, а то и образцовые. Такие модели поведения в полном смысле этого слова можно назвать творчеством.

Одна из таких моделей выражена формулой «Жить не по лжи». Поэта привлекает в ней простота истины, с которой бессмысленно, а главное безнравственно спорить. Однако, уподобляя творчество *движению в пространстве неорганизованной природы*, поэт обращается к нам с вопросами, в которых читается сомнение. И тогда внешняя однозначность истины, заключенной в хорошо известной формуле, отнюдь не отрицаемая и не опровергаемая, заставляет глубоко задуматься. Задуматься над сложностью и возможностью такого жизненного пути, в котором не должно быть места лжи. Задуматься над тем, что же имел в виду поэт под теми листьями деревьев и высокими травами, которые нельзя не задеть на своем жизненном пути:

Сказал Пророк: «Жить не по лжи...»

Какая истина простая!

Но как сквозь лес пройти, скажи,

Листвы дерев не задевая?

Изведать предстоит в пути

Забывших троп, дорог широких...

Но можно ль поле перейти,

Не задевая трав высоких?

Чеканно светятся слова,

Литые правила вменяя.

И чуть колышется листва,

Росу тяжелую роняя. (ГД. 26)

«Сказал Пророк: «Жить не по лжи...», 1991

Еще одна из таких моделей — творческое поведение поэта, прошедшего «воспитание» войной. Он «первые стихи слагал / в окопах», а потому изначально не научился лгать. Опять же из войны он вынес и другой принцип творчества: «Он никогда не клял судьбу». Поэт-фронтовик не мельтешил и не суетился. И главное, чему необходимо поучиться у него, — способности каждую строку измерять собственной судьбой:

<...> Не мельтеши, не суетись.
Ты лучше у него учись,
У совести его.

Своей судьбой строку измерь,
Есть жизнь и смерть.

Есть жизнь и смерть,

А больше — ничего... (ИС. 57)

«Поэт воспитан был войной...», 1984

Если нужно обязательно «своей судьбой строку» измерить, то, по Дмитрию Мизгулину, получается, что творчество, соизмеряемое с жизнью, — «не праздник» и «не игра» и тем более «не пестрый маскарад», а очень *серьезное и ответственное* дело:

Давным-давно понять пора,
Что жизнь — не праздник, не игра,
Не пестрый маскарад,
Что мы не зрители в кино,
Что юность кончилась давно,
Что нет пути назад. (Там же)

Представленная модель творческого поведения является, если и не образцовой, то наиболее приемлемой, ибо наш автор возвращается к ней неоднократно, к примеру, в стихотворении «Бестужев-Марлинский» (1985), которое можно назвать маленькой поэмой о судьбе и творческом поведении поэта. Одной из характеристик этого поведения выступает категория времени. Днем герой стихотворения живет ученьями, смотрами, парадами, завершает день балами, концертами, маскарадами в окружении блеска аксельбантов и эполет:

<...> И только ночью ты — поэт.
И к черту свет, пустой, манерный,
Слова вельможи-дурака...
Свеча роняет свет неверный,
И тень колышется слегка...

Но что перо?

Перо — не шпага!

А сколько сделать бы хотел!

В душе всегда жила отвага:

Поменьше слов — побольше дел! (ИС. 75)

Ночью все внешнее, пустое и манерное можно послать «к черту» и сожалеть лишь о том, что «перо — не шпага». Сожалеть потому, что несовершенство окружающего мира слово и дело выстраивает в оппозицию и настоятельно требует решать в пользу последнего, в пользу тех, кто вместе с Кондратием Рылеевым болеет душой за судьбу Отечества. Однако даже мысль о спасении Отечества не мешает поэту жить ночными встречами и шумными балами, ловить мгновения встречи с новой «ночной избранницей своей». Другое дело, что настоящий поэт всегда помнит о тех друзьях, кому неуютно в этом дисгармоничном мире:

<...> Друзья мои! Что с вами ныне?
Кого из вас судьба хранит?
Один томится на чужбине.
Другой — в тюрьме. А ты — убит! *(Там же. 76)*

Настоящий поэт живет с осознанием того, что в этом мире путь русского поэта скорбен и «лежит во мгле», а потому:

<...> И офицерам, и поэтам
Давно пора понять, друзья,
В несовершенном мире этом
С душой открытой жить нельзя.
Нельзя? Нельзя! Но Боже правый,
Как быть тебе, когда ты сам
Рожден для подвига и славы
С душой, летящей к небесам?! *(Там же)*

Несовершенство мира дает офицеру и поэту трагическое знание о том, что в таком мире «с душой открытой жить нельзя». Но другое, более высокое знание того, что сам Бог «рожден для подвига и славы», не позволяет русскому поэту и офицеру (речь, разумеется, не только о судьбе Бестужева-Марлинского) жить с закрытой душой, даже если в итоге:

<...> И ни креста, и ни могилы,
А только пенится прибой... *(Там же)*

Ведь единственное, что по-настоящему остается от поэта, это его строки:

<...> И в море зыбком, там, далеко,
Так неподкупно и светло
Белеет парус одиноко,
Как лебединое крыло... (Там же)

Последние две строки принадлежат А.А.Бестужеву, и у Д. Мизгулина они не только завершают стихотворение, но и служат эпитафией.

Время, в котором живет автор строк о Бестужеве-Марлинском и о том, как эпоха расточительна по отношению к своим лучшим людям, зачастую тоже препятствует творчеству. Это время, перед которым слово кажется бессильным.

В такие дни не хочется писать,
В такие времена бессильно слово,
И не найти занятия другого,
Как только безучастно наблюдать...
В такие дни сомнений и тревог
Когда кипит невидимая битва,
Пусть душу укрепит мою молитва,
И да спасет нас милосердный Бог! (ОЧ. 51)
«В такие дни не хочется писать...»

При всей трагичности ситуации для творческого человека («не хочется писать», «бессильно слово») отрадным является то, что «такие времена» в тексте дважды номинированы только как «дни», то есть краткие, пусть и во множественном числе, временные отрезки. И главное — не пропадает даже в такие дни надежда на спасение.

Есть в лирическом пространстве Мизгулина такие модели творческого поведения, которые можно определить как ложные. Исповедующие их иронично называются поэтом «творцами», которые есть «у власти всегда на примете», живущие с нею по принципу: «Чего изволите?» Это те, которые всегда стремятся быть поближе к властной «кормушке», готовые играть с властью в любые «игрушки», лишь бы досыта кормила. Они могут быть разными, но будущее у такого «творческого» поведения одно:

<...> В погоне за лучшим итогом
Забудутся эти и те,
Но все, что даровано Богом,

Не может служить суете.
По жизни бредешь воровато,
Усердно считая гроши,
Но не ощутишь как когда-то
Неистовый трепет души. (КБ. 66)
«У власти всегда на примете...»

И снова принципиально важная для поэта мысль о том, что все, связанное с творчеством, с талантом, «даровано Богом», а значит, «не может служить суете». Можно научиться зарабатывать творчеством «гроши», но при этом можно потерять способность ощущать «неистовый трепет души». Однако лирика Дмитрия Мизгулина знает и другое, отнюдь не высокое, а *ироничное* наполнение концепта творчество, и ирония эта вызвана своим творчеством, в первую очередь:

Утром — в порядке давленье,
Значит — лекарства не пить.
Новое стихотворенье
Можно к обеду слепить <...> (ГД. 138)
«Немятово», 2003

А почему, собственно говоря, не может быть такого творчества: без неожиданного и затейливого, напряженного и высокого, если этого подчас нет и в нашей жизни, в которой можно просто «воздух бодрящий вдохнуть» и «В гости к веселому Боре / На шашлычок заглянуть». В жизни, в которой житейские веселые встречи и незамысловатые рассказы «про Кандагар и Кабул», есть «солнечный ладожский вечер» и «пьянство, живущее в нас». Творчество есть отражение жизни, а в ней самой «сложно все» и «просто», значит в творчестве допустимо и то, и другое.

Для лирического героя более характерно другое видение своего творчества. Это видение, в котором преобладает трезвый уравновешенный взгляд и спокойное понимание того, что радость творчества заключена не в умении писать красочные и веселые стихи, а в умении запечатлеть то, как «остывают воды понемногу» и «пленка льда туманится слегка», как «над землей прозрачный свет струится»:

Мой стих уныл, как зимняя дорога.
Спокоен, как ноябрьская река,
Где остывают воды понемногу,

Где пленка льда туманится слегка,
И птиц уже давно не слышны крики,
Во всем полночном мире — ни души.
Луна мерцает. Тускло дрогнут блики,
И зазвенят ночные камыши,
И если время есть остановиться —
Остановись — и ты увидишь сам,
Как над землей прозрачный свет струится,
Возносится к высоким небесам. (СС. 6)

«Мой стих уныл, как зимняя дорога...», 1990

И нет ничего страшного в том, что стих «уныл, как зимняя дорога», в другом месте, как было отмечено выше, поэт называет свои песни «непутевыми»: русская поэзия знает и более самокритичные признания. Евгений Баратынский вообще считал свой стих убогим: «Мой дар убог, и голос мой негромок...», однако ни современники, ни тем более читатели более поздних времен так не считали и не считают. Зато этот «унылый стих» «спокоен, как ноябрьская река» и способен любого обратившегося к нему вернуть к тем впечатлениям, которые оставляет «прозрачный свет», когда он «возносится к высоким берегам».

ГЛАВА 6.

«Друзей услышу голоса»: концепт голос

Физиологически голос — это совокупность разнообразных по высоте, силе и тембру звуков, возникающих у человека и многих видов животных в результате колебаний эластичных голосовых связок. С этой точки зрения голос можно определять как фонетическое письмо.

Эстетический взгляд, который можно понимать как философский, не ограничивается пониманием голоса только как фонетического письма. В эстетическом видении этот термин приобрел свою философскую размерность. Основной составляющей этого видения является, если не отождествление голоса и самого художественного сознания, то, как минимум, понимание того, что это сознание реализуется в голосе художника. Другими словами, голос выступает в качестве посредника между художественным сознанием и сознанием воспринимающим. Происходит это благодаря тому, что голос художника слова совмещает в себе элементы сознания и элементы языка.

Присутствие или отсутствие голоса может пониматься как присутствие или отсутствие объекта (соловей в художественном сознании перестает быть соловьем, когда у него нет голоса). Может пониматься и как наличие или отсутствие способности к поэтическому воспроизведению мира («Пою, да разве я пою: мой голос огрубел в бою», Д. Бедный), и как вполне определенный способ этого воспроизведения («Во весь голос...», В. Маяковский или «Есть в голосе моем звучание металла...», Н. Майоров). Поэтому наличие или отсутствие голоса становится в конечном итоге, показателем того, есть ли сам художник как таковой, как носитель художественного сознания.

Голос как проявление, как выражение поэтического сознания выступает в качестве главного показателя философии жизни художника. Это есть философия жизни не только потому, что смерть в ее средоточии исключает звучание голоса, как *самого субъекта*, так и *для субъекта*, но и потому, что исток смысла вообще всегда определяется как акт звучания (не только в фонетическом понимании) живого голоса творца. Суть содержания концепта *голос* поэтому не столько в звуковой субстанции или в физическом голосе, но в самой

реализации речи в окружающем мире. И в этом смысле голос, если не тождественен, то родственен логосу, он выступает в качестве главного представителя логоса в окружающем пространстве и текущем времени.

Голос художника «превращает тело мира в плоть, создает из корпуса плоть, духовную телесность» (Э. Гуссерль). Для Максимилиана Волошина: «Лирика — это и есть голос. Лирика — это и есть внутренняя статуя души, изникающая в то же мгновение, когда она создается». Он утверждал, что мы знаем голос поэта «отнюдь не по описаниям его, а по стихам», ибо «смысл лирики — это голос поэта, а не то, что он говорит»¹.

Голос не только самого художника слова, но и голоса окружающего его мира — это духовная плоть сознания.

Первую разновидность (голос поэта) можно определить как *голос-субъект*, а вторую (голоса мира) как *голос-объект*. Иными словами, в содержание концепта голос входит не только наличие собственного, индивидуального поэтического голоса, но и способность слушать голоса окружающего мира. В первом случае принципиально важна способность поэта к осознанию того, каким голосом он обладает: «Мой дар убог, и голос мой негромок...» и «Незвучный голос мой...» (Е. Баратынский) или «Есть в голосе моем звучание металла...» (Н. Майоров) и «Во весь голос» (В. Маяковский). А во втором — способность слушать и слышать голоса вне себя: «Мне тайный голос рек...» (Е. Баратынский) или «Мне голос был...», (А. Ахматова). И в конечном итоге, наличие своего голоса у поэта, а также возможности и выразительность его проявления напрямую зависят от его способности слушать и слышать голоса окружающего мира.

Дмитрий Мизгулин обладает и своим поэтическим голосом, к которому он постоянно прислушивается, боясь сбиться с верного тона, боясь сфальшивить, и способностью слушать и слышать голоса не только в пространстве, но и во времени, не только голоса земли, но и голоса неба. От этой способности в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина зависит качество собственного голоса, он выступает в качестве важнейшего условия его наличия. Голос поэта проявляется, заявляет о себе только при условии готовности и способности поэта или его лирического героя слышать голоса окру-

¹ Волошин М. Голоса поэтов // Волошин М. Лики творчества. — Л.: Наука, 1988. — С. 543.

жающего мира, не только видеть его, «как храм», наблюдать, как исчезает «предрассветный мрак» и «светится лиственный изумруд», но и замечать предрассветное отсутствие голосов в природе:

<...> Еще не слышны птичьи голоса.
Вот озеро, в котором небеса
Отобразились. Я склонюсь к воде
И не увижу своего лица... (ОЧ, 84)
«Лесное озеро», 1990

Даже мучительные мысли о будущем оставляют лирического героя, когда он имеет возможность слышать и слышит голоса окружающего его мира, мира природы:

<...> На счастье или на беду
Господь послал такую участь.
Лесной дорогою иду,
О будущем уже не мучась.

Чуть слышны птичьи голоса,
Листвы таинственной движенье,
И отразили небеса
Сирени белое кипенье... (ОЧ, 23–24)
«Когда-нибудь настанет час...», 2000

Ощущение мира, как находящегося накануне «вселенской катастрофы», и даже предположение, что «этот день последний» приходят к лирическому герою, в первую очередь, на том основании, что не слышны голоса природы:

<...> Молчит осенняя река,
Назавтра мертвой стать готова.

Умолкли птичьи голоса,
И тишина гнетущей стала,
Молчат глухие небеса,
С утра нахмурившись устало.

Молчат деревья, камыши,
Молчит село. Молчит дорога.
Но зреют в глубине души
Слова, которые от Бога. (ИС, 204)
«Я высказаться тороплюсь...», 2003

Мир, в котором «молчит осенняя река», «молчат глухие небеса», «молчат деревья, камыши», «молчит село», «молчит дорога», в котором «умолкли птичьи голоса», — это мир, потерявший голос, а, значит, утративший гармонию. «Молчание природы» вызывает реакцию в поэтическом сознании, и эта реакция есть попытка восстановления гармонии, которое возможно за счет внутреннего мира самого поэта. А значит, за счет того голоса, которым он обладает, за счет того, что «зреют в глубине души Слова, которые от Бога». Так возникает поэтическое переосмысление великих слов Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово...» Вернуть голоса в мир, значит, отложить «вселенскую катастрофу», отсрочить приход «последнего дня», но для этого годится не любое слово, а только одухотворенное божественным слово поэта, способное принести в этот мир его голос.

Для лирического героя Дмитрия Мизгулина характерно не только умение слышать голоса окружающего мира, но стремление не потерять эту способность. Его размышления в стихотворении «Дорога через кладбище» (1989) о том, что у современного человека, увлеченного идеей дороги, которая «забирает последние силы», чувства стали «и глуше и тише», эта увлеченность изменила душу человека, научила его жить так, «чтоб душа не томила в тревоге». Особое опасение вызывает возможность потерять в этой дороге способность слышать голоса окружающего мира и один из самых дорогих среди них:

<...> Чтоб я голоса мамы не слышал
Из-за этой проклятой дороги. (ИС. 102)

«Проклятая дорога» как знак, как концепт, содержание которого уже проанализировано в отдельной главе, выступает в качестве того явления, которое мешает вслушиваться в голоса окружающего мира, в самые дорогие из них. Однако принципиально важно, что лирический герой, как спешащий человек, помнит об опасности потерять способность слышать дорогие голоса в этом мире («голос мамы» лишь один из них), и тем самым разрушить собственную душевную гармонию. Эти опасения лирического героя продиктованы в том числе и тем, что способность слышать голоса окружающего мира является одной из гарантий гармоничного существования человека в этом мире, условием постепенного приближения «к порогу счастья своего»:

<...> Я открываю тихо двери,
О разрешение не спросив,

А за дверями, как и прежде,
Друзей услышу голоса,
И корабли моей надежды
Поднимут снова паруса,

И чайки кружатся в тумане,
Который тает, словно дым,
И я не верю, что обманут
Воображением своим... (ГД, 147)
«Ни на кого не обижаясь...», 1980

Пространство, которое для себя лирический герой Дмитрия Мизгулина считает гармоничным, тоже обладает способностью слышать и помнить дорогие голоса. Так, люди могут забыть, «в какие именно года» в доме на Невском жил Тютчев, но зато об этом помнят камни дома, помнят и его взгляд, и его голос, и главное в том, что лирический герой осведомлен об этой памяти, а, значит, он тоже помнит этот голос поэта:

<...> Не знаю, кто тут виноват.
Да только разве важно это?
Здесь каждый камень помнит взгляд
И голос русского поэта.

Настанет срок — и в сердце каждом,
Покуда Русь еще жива,
Верь, отзовутся не однажды
Его великие слова... (ИС, 51)
«Дом, где жил Тютчев», 1984

Сохраняемый в памяти камня голос является для лирического героя гарантией того, что этот голос («его великие слова») обязательно отзовется в душах читателей России.

Для сохранения собственного голоса необходимо, чтобы он постоянно звучал в этом мире, проявлялся как свидетельство присутствия в нем конкретного индивида, как показатель его индивидуальности. Человек, который, никогда не проявлял «внешних признаков волнения», голос которого не звучал в этом мире, оказывается бессилён перед опасностью, если

не потерять этот голос совсем, то, как минимум, лишиться его силы:

<...> Но однажды не сдержался,
Бледен стал, как будто мел,
Стукнул по столу, взорвался,
Проклял пошлый свой удел.

Но напрасны все старанья,
Ни на ком не дрогнул волос,
Потому что от молчанья
Потерял он громкий голос. (ИС, 25)
«Внешних признаков волненья...», 1980

Кстати, одной из причин того, что «тает род людской во мгле телеэкрана» (подробнее об этом будет сказано в главе, посвященной концепту средства массовой информации), является то, что этот род безмолвен, что потерял свой голос.

Однако наличие и даже обилие голосов в окружающем мире еще не является свидетельством или гарантией того, что в нем господствует гармония. Разноголосие может делать неслышимым голос индивидуальный, особенно, если и сам этот голос теряет свои качества:

В разноголосии племен
Наш голос — глуше, тише.
Боюсь, уже не будет он
Потомками услышан <...>
«В разноголосии племен...», 2004

Трагизм положения, когда голос становится постепенно «глуше, тише», а в будущем он вообще не будет услышан, усиливается тем, что речь идет не о голосе одного отдельно взятого человека, а целого народа.

Во мраке скорбный путь верша,
Не узнаем друг друга,
И воля, разум и душа —
Как лебедь, рак и щука.

Молись в преддверии конца,
Чтобы явилась милость —
Чтоб по велению Творца
Всё вновь соединилось. (ИС, 223–224)

Способность лирического героя слышать голоса окружающего мира (к примеру, голоса друзей в стихотворении «Ни на кого не обижаясь...», 1979) препятствует проникновению в его художественное сознание обид на этот мир, не дает возникнуть и утвердиться чувству презрения к явлениям этого мира, даже когда они того достойны. Эта способность приближает лирического героя «к порогу счастья своего» и главное дает осознание правоты поэтического воображения в котором «корабли моей надежды» снова поднимают паруса, и снова «чайки кружатся в тумане». Воображение поэта (и это является определяющим!) наполняет его сознание уверенностью: «как и прежде / Друзей услышу голоса».

И чайки кружатся в тумане,
Который тает, словно дым,
И я не верю, что обманут
Воображением своим... (ГД, 147)

Одно из существенных наполнений концепта голос как объекта связано для лирического героя Дмитрия Мизгулина со способностью слышать голос истории. Последнее дает ему возможность выразительно воспринимать не только современность города «в тумане чахоточных тусклых ночей», с его проспектами, которые «стали уже» и улицами, которые «стали тесней», но и слышать в задумчивом пении ветра такое будущее великому городу, что лирический герой начинает сожалеть о том, что обладает такой способностью слышать голос истории:

<...> Но пугает в ночи чей-то хищный и грозный оскал,
И змеей проскользает холодное, горькое: «Поздно...»

.....

И еще — этот бронзовый ангел с тяжелым крестом

Осеньет перстом купола, проржавевшие крыши...

И задумчиво ветер поет... Что же будет потом?..

Я-то знаю о чем, но уж лучше бы это не слышать. (ИС, 98–99)

*«Этот город в тумане чахоточных
тусклых ночей...», 1989*

Само же окружающее пространство, в первую очередь социальное чаще всего демонстрирует неспособность слышать голос поэта. Их отношения видятся лирическому герою как

отношения волка и луны, когда вторая никак не реагирует на голос первого:

Пишу, пишу — а толку?
Заклятье над страной.
Дается легче волку
Общение с луной.

Какая тишь в округе,
Струится лунный свет,
И недруги, и друзья
Давно сошли на «нет».

Шумят морские воды,
Пространства сумрак сжат,
И тени пароходов
У пристаней дрожат <...> (КБ, 43)
«Пишу, пишу — а толку...», 2003

В воссоздаваемом пространстве («в округе») господствует тишь, а голос поэта, помимо которого шумят еще только морские воды, ассоциируется исключительно с воём, которого никто не слышит. словно бы мысль А. С. Пушкина, высказанная им в письме к П. А. Вяземскому в апреле 1821 года, доведена до крайней степени трагизма: «...век наш не век поэтов — жалеть, кажется, нечего — а всё-таки жаль. Круг поэтов делается час от часу теснее — скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу на ухо. — И то хорошо»¹. Голоса поэтов, по Пушкину, в его эпохе в скором времени будут слышны только самим поэтом, а в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина нет даже поэтов, которые способны слышать друг друга. Поэту способность поэта слышать и передавать голоса окружающего, слышать, «как в стынущем поле / Полночи птица кричит» оказывается не востребуемой в безумствующем и «суетном мире». Поэт со своим слухом и со своим голосом оказывается лишним «в этом веселии», и поэту он молчит. Для современного мира более привычными стали голоса других поэтов, заполонивших этими голосами все окружающее пространство. Другое дело, что такое «сладкоголосье» лишь на время, а главное спасти от ночи и тьмы «по всей России» оно не может:

¹ А. С. Пушкин П. А. Вяземскому, около 21 апреля 1821 г. // Пушкин. Письма. В 3 т. (Под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского). — Т 1. 1815–1825. — Государственное издательство, — М. — Л., 1926. — С. 10.

Сладкоголосые витии
 Со свистом сгинут. И темна
 Наступит ночь по всей России,
 И оглушит нас тишина... (НД, 123)
«Когда прибавит обороты...», 2010

В этих словах — твердая убежденность поэта в том, что «сладкоголосье» обязательно закончится свистом, как полной профанацией поэтического начала. С другой стороны, такое «сладкоголосье» выступает в данном контексте как одна из причин того, что «темна / Наступит ночь по всей России». Еще одним результатом того, что мир не хочет слышать своего поэта является то, что его обязательно «закружат чужие слова», и такой мир будет перемолот в прах:

Ведь скоро глухие метели
 Закружат чужие слова,
 И скоро нас в прах перемелют
 Эпохи иной жернова.

Молчу я. И нет мне ответа.
 И сердце устало стучит,
 И утренняя сигарета
 Во рту непривычно горчит. (ИС, 157)
«Очнешься от шумных застолий...», 2000

В процитированной выше строфе, несмотря на то, что молчанию предшествует отсутствие ответа, первое является результатом второго: именно отсутствие ответа в окружающем пространстве замыкает голос поэта во внутреннем мире, приводит к тому, что у него «не вяжутся слова молитвы». Однако отрадным для поэта является уже то, что такое отсутствие ответа пока не лишило его самого слуха, а потому он еще может слышать то, как скользит по крыше звезда. Сложнее, без помощи свыше оказывается услышать себя, свой собственный голос:

Но слышу — я еще не глух, —
 Как тень звезды скользит по крыше.
 Господь, верни мне скорбный слух,
 Чтоб сам себя я смог услышать. (ГД, 82)
«Молюсь исправно Богу. Но...», 2000

Голос поэта, таким образом, напрямую зависит от божественной воли, он является ее производным. Это тем более важно, если сама способность к творчеству понимается как умение слышать голоса окружающего мира, чувствовать их и понимать, что эти голоса — дар свыше:

Стихи не пишутся, а слышатся,
Еще не рождены слова,
А лишь едва-едва колышется
Под ветром юная листва.

Стихи не пишутся, а чувствуются, —
Когда еще не грянул гром,
Лишь только облака кучкуются
В нагом пространстве голубом.

Стихи как будто свыше дарятся
И растворяются в крови,
Когда душа и сердце маются
Немым предчувствием любви. (НД, 128)

«Стихи не пишутся, а слышатся...», 2010

Поэт, обладающий способностью слышать голоса окружающего мира, слышит стихи еще до того, как рождены слова, слышит их в том, как «колышется / Под ветром юная листва». Он чувствует стихи в ожидании готового грянуть грома, когда еще только кучкующиеся облака свидетельствуют о его приближении. Но главное все-таки заключается в том, что голоса мира, в которых живет поэзия — это подарок свыше. Только такой божественный подарок может раствориться в крови, только он способен заставить маяться душу и сердце «немым предчувствием любви».

ГЛАВА 7.

«Природа все расставит по местам»: концепт *природа*

Природа — это воспринимаемая человеком окружающая реальность, живущая по своим законам развития растительного и животного мира. Под природой понимается реальность, возникновение которой не связано с участием человека. Она является изначально данной совокупностью и основой материального бытия человека.

Обращение человека к природе в искусстве, во-первых, выступает как акт утверждения динамического комплекса, который по своему характеру является пространственным. Во-вторых, такое обращение является формой выражения внутреннего состояния самого художника, отражением характера его связей с неорганизованным открытым пространством. И, в-третьих, природа в произведении искусства является средством определения места человека в окружающем его мире и, в первую очередь, в том, который не является результатом деятельности самого человека.

Представления о природе («картины природы») в сознании человека не являются, с одной стороны, произвольными, а с другой, объективными: они в высшей степени символичны. Конкретизация каких-либо впечатлений, связанных с природой, к примеру, в художественном тексте, основана на активизации памяти и воображения художника посредством подбора необходимого уровня образности в необходимой степени ее интенсивности. Картины природы, таким образом возникающие в художественном сознании, полностью зависят от значимости, продолжительности и интенсивности вызвавших их впечатлений, эмоций, чувств. Форма закрепления картин природы в слове есть воплощение внутренней силы самого художника.

Картины живой природы, которые были восприняты в реальности, становятся частью сознания человека. В силу их эстетической привлекательности они заставляют к ним возвращаться в воображении, вспоминать детали и подробности, задумываться над тем, какими могут быть смысл и их предназначение. И дело не только в визуальной способности воспринимающего сознания, а в том, что возникающий ху-

дожественный образ может быть только результатом близости между картиной природы и внутренним миром воспринимающего. Каждому человеку знакома ситуация, когда один и тот же природный пейзаж у одного вызывает буквально неопиcуемый восторг, а другого оставляет равнодушным. Источник этого явления — в акте свободного выбора, который, кажется, никак не должен быть связан с мировоззрением, политическими или экономическими воззрениями, вероисповеданием. Однако сознание современного человека в обращении к природе не может отказаться от привнесения в общение с ней всего того, что окружает его в социуме.

Первое в лирике Дмитрия Мизгулина и наиболее традиционное для русской литературы наполнение концепта природа связано с понятием «храм»: лирический герой может войти, «как в храм, в сквозящий березняк» (стихотворение «Лесное озеро», 1990). И на этом сближение двух типов пространства заканчивается, и выступает то, в чем их принципиальное различие. Если в храме человек обращается в первую очередь к иконам, то есть к ликам бога и святых, то в природном пространстве он пытается найти свое отражение, отсутствие которого может вызывать его смущение. Причина кроется в том, что он пытается найти свое отражение там, где «небеса отобразились», а он — всего лишь часть земного, реального мира. Да, этот мир прекрасен в исчезающем предрассветном мраке, золотыми блесками и листовяным изумрудом, но мир небес все равно прекраснее и значительнее:

Войду, как в храм, в сквозящий березняк.
Уже светает. Предрассветный мрак
Стремится ввысь, светлея, исчезает.
Туман прозрачный, истончаясь, тает.
И золотые блески там и тут,
И светится листовяный изумруд.
Еще не слышны птичьи голоса.
Вот озеро, в котором небеса
Отобразились. Я склонюсь к воде
И не увижу своего лица... (ОЧ. 84)

Природа, как и храм, является пространством, которое успокаивает душу. Однако есть у Дмитрия Мизгулина принципиальное отличие природы от храма. Человек не может стать храмом, какой-то его частью: он живет по своим зем-

ным законам, а в храме имеет возможность только прикоснуться к небесному, войти в контакт и понимание Высшего разума, Высшей справедливости. Зато природой, ее частью, к примеру, лесом стать человеку вполне доступно:

В морозном сумерке белесом
Из дома выйду не спеша
И в лес войду. И стану лесом,
И успокоится душа. <...>

В обозначенной возможности есть нечто языческое: сам лирический герой вспоминает религию друидов, которые верили в то, что нашими предками являются деревья. У них, по его мнению, есть неоспоримое преимущество перед человеком:

<...> Они всю жизнь свою упрямо
Ветвями — прямо в небеса,
А мы лишь изредка — у храма
Поднимем на небо глаза...
Я в лес войду. И стану лесом.
Замру, объятый тишиной...
В рассветном сумраке белесом
Восходит солнце надо мной¹.
«В морозном сумерке белесом...»

Человек, «ставший лесом», становится способен чаще видеть то, как «в рассветном сумраке белесом / Восходит солнце». В процитированном стихотворении природа выступает если не как оппозиция храму, то, как минимум, принципиально отличное от него пространство. Однако по отношению к природе храм может выступать и как оппозиция, как закрытое гармоничное пространство, противопоставленное дисгармонии открытого. В стихотворении «Страстная пятница 13 апреля 2001 года» (2001) пространство природы характеризуется тем, что «метет метель», «весь мир объела мгла», в нем — «мокрый снег» и грязь. Уставший в этом неуютном мире человек ощущает себя тростинкой, ищущей спасения в другом, гармоничном пространстве:

¹ Мизгулин Д. «В морозном сумраке белесом...» // Наш современник, 2009, №8. — С. 3–4.

<...> Спешит сквозь непогоду в храм
Успеть. Хоть раз в году.
А в мире торжествует хам,
Что с бесами в ладу.

.....
Страстная Пятница. Апрель.
Весь мир окутал мрак.
А на дворе метет метель
Весной. Как Божий знак.
Времен минувших непогодь,
Последних дней лимит...
Предупреждает нас Господь,
Да все не вразумит. (ГД. 112–113)

Даже когда природное пространство выглядит так, словно «весь мир объяла мгла», ее не покидает божественное начало. Налетевшая весной метель — это «Божий знак», еще одно предупреждение с целью вразумить заблудшие души. Концепт природа получает принципиально важное наполнение — *предупреждение*, которое выглядит иногда как трагическое пророчество. Право на такое пророчество дает лирическому герою убежденность в том, что социальным миром «правит хаос», а мир природы живет по божьему закону. И как не тщится любая земная власть, «сидя на престоле», демонстрировать свое могущество и величие, от нее остается только пыль:

<...> Пусть кто-то, сидя на престоле,
Забыв о Боге, чтит закон...
Но свищет ветер в чистом поле,
Взметая пыль былых времен.

Настоящая власть над миром не может находиться в земных руках, даже если многие на земле этого до срока не замечают и не понимают. Напрасно земные пророки ищут даты подведения итогов. Конечный итог миру социальному, но не природному будет подводить «всемилоливый Бог», который молчит до времени. Но когда настанут сроки:

<...> Земля качнется, и лихие
Наступят дни. И грянет час —
И равнодушная стихия

В единый миг поглотит нас.
Застынут воды — тишь да гладь.
И будет Божья благодать.
И будет на волнах неметь
Луны торжественная медь. (ДД. 115)
«Не пряча голову, как страус...»

Природа не только останется после того, как для мира людей придут «лихие времена» и настанут для него конечные сроки, она сама же и поглотит мир людей со всеми их деяниями и результатами, задумками и планами, хорошими и дурными помыслами, а «луны торжественная медь» останется.

Общение с природой в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина никогда не выглядит как пустопорожнее времяпрепровождение, это общение неизменно вызывает в душе лирического героя *потребность разгадать* смысл бытия. Обыкновенная поездка за город «на старой электричке» («Поездка», 2004) — оказывается не только возможностью ощутить приветствие весеннего дня, увидеть, как распускается сирень и зеленеют поля, заметить дрогнувшую паутинку «на теплом ветерке», но и почувствовать то, как

Бессмертие природы
Пугает иногда.

Лирический герой преодолевает временный испуг, в том числе благодаря тому, что природа дала ему возможность осознать:

<...> Пусть наша жизнь конечна,
Но, долгий путь верша,
Я верю — будет вечна
Бессмертная душа.
Земли греховный житель
Во всем как все — земной...
Спаси меня, Спаситель,
Не погнушайся мной.

Бессмертие природы для человека, осознающего себя «греховным жителем», как все «земным», становится своеобразным доказательством бессмертия его души:

<...> Пусть смертью и могилой
Грозит земной итог,
Продли мне дни и силы,
Господь, еще чуток.
Чтоб помнил я, счастливый,
Вновь обрета покой,
О чем шептали ивы
Над утренней рекой. (ИС. 225–226)

Природа, особенно когда к ней применяется определение «родная» наполняется значением *незаменимая*. Любые действия человека в пространстве, которое нельзя назвать родной природой, не могут заменить общения с нею. Если «на душе — какой-то холод», а, может быть, печаль или вина, то развеять их не помогают никакие путешествия, никакая «перемена мест», никакие милые и тихие города за границей. «Недуг сердечный» не способны излечить доктора, если родная природа с ее загадочным смыслом осталась далеко, как это случилось, по мнению поэта, с Иваном Сергеевичем Тургеневым:

<...> И там, в бездонном синем небе
Плывут, курлычут журавли...
И пахнет поздним теплым хлебом
Давно покинутой земли...
Мой Бог! Помогут разве воды,
Когда встает из забытья
Печальный лик родной природы
И смысл загадочный ея?.. (ИС. 74)
«Тургенев на водах», 1985

Возможно, что такое восприятие родной природы, как незаменимой ценности, характерно только для творческой индивидуальности, способной ощущать, как солнце бабьего лета согревает не только окружающее природное пространство, но и душевную «печаль невозвратных потерь». Природа может пробуждать знакомые чувства и даже создавать неожиданные ощущения того, что ее явления способны вторгаться в судьбу человека:

<...> И чувство, знакомое очень,
Как будто когда-то с тобой...
Быть может, промозглая осень
С твоей пошутила судьбой?..

Однако память по отношению к этим чувствам и ощущениям оказывается бессильной, ибо они существуют как сама природа, то есть *данность*, которая не зависит от сознательного участия человека — это его природное, это у него в крови:

<...> Не вспомнить. Не вспомнить. И память
В помощники ты не зови.
Ведь все это было не с нами,
Но в нашей осталось крови:
Забытые песни, дороги,
Заросшие лесом поля
И тяжесть осенней тревоги,
Дождливых ночей сентября... /
И вдруг пожалеешь впервые
О том, что уже позади...
В районах Центральной России
Идут затяжные дожди. (ИС. 47)
«Бабье лето», 1983

В том контексте, который создан в стихотворении «Бабье лето», природа выступает как *источник прапамяти*: вспоминается то, чего не было в биографии лирического героя. Природа у Дмитрия Мизгулина обладает удивительной способностью делать предметом воспоминаний человека то, чему он не был и не мог быть свидетелем, оживлять в его сознании картины событий, которые скрыты под толщей десятилетий, а то и веков. Так, оказавшись на станции «Дно», лирический герой вспоминает, с каким историческим событием, имевшем глубоко идущие и трагические последствия для его Родины, оно связано. Побудительным импульсом к этим воспоминаниям служит неприглядная дисгармоничная картина природы, в которой «холодно», «туманно», «сыровато» и «стынет воздух в синей тишине». Место словно бы предназначено для того, чтобы здесь «отрекся русский император» и с этого неприглядного даже в своем названии места «помчалось лихо по стране». Сегодня в этом месте «все иначе», однако «все также птицы горько плачут, / Оставляя милые места». Видимая природная картина становится поистине трагической благодаря параллелизму между нею и историей страны, которая никак не придет в себя после того памятного отречения:

<...> Вот летят, летят нестройным клином
И курлычут горько журавли...
Господи, ужели нас не минет
Участь этой горестной земли?
Много есть похожего на свете,
Но судьба у каждого своя.
И осенний однозвучный ветер
Все гудит-поет в стволы ружья.
Как же от беды нам уберечься?
Как же нам родных не растерять?
И ужели надобно отречься,
Чтоб из пепла праведным восстать?.. (ИС. 114–115)
«Осенью поеду на охоту...», 1991

Вид окружающей природы не просто будит воспоминания — он заставляет задуматься над тем, как отречение сделало императора российского праведником, тем самым указав возможный путь и всей родной стране.

Лирическое пространство Дмитрия Мизгулина знает природу, под воздействием которой оживают конкретные картины, чувства пережитого. И тут природа может выступать как одна из причин избирательности и даже неожиданности памяти. Весеннее возвращение птиц и цветение сада приводят к тому, что

<...> Как-то вдруг нежданно, невпопад
Вспомнится недавняя разлука.
.....
Что осталось? Снега кутерьма,
Долгой ночи влажное дыханье,
И нагая сладостная тьма,
И немного странное прощанье.
Нынче мы чужие — я и ты.
Все так просто. Сердце бьется мерно.
Что страшнее этой простоты,
Этой строгой страсти равномерной?

Зима и разлука соотносятся в стихотворении по принципу положительного параллелизма: и в природе, и в мире людей происходит прощание, однако относительно приходящей весны такого параллелизма не наблюдается. Приход весны происходит без возвращения любимого человека. Значит,

при всех возможных совпадениях, «параллелизмах» природа живет по своим законам, которые не распространяются на отношения людей, а тем более, не испытывают на себе влияние этих отношений, законов, которые сложились в мире людей:

<...> Ну а нынче — все звенит весной.
 Что природе наши мысли, муки?
 Птицы возвращаются домой
 После зимней, тягостной разлуки. (ИС. 99–100)
«Птицы возвращаются домой...», 1989

Обращение к отрицательному параллелизму дает наглядное представление о том, насколько независимо могут протекать процессы в жизни человека и в природе, что само по себе делает богаче эти явления. Но есть и другое, более глубокое значение этого приема. Читателю, к примеру, естественно передается радость, связанная с наступившим летом, устоявшейся погодой и цветущей сиренью. Лето приходит в нашу «скорбную» природу, как долгожданный покой, как возможность зеленеть садам и лесам. Однако эта отрадная картина прерывается мыслью о непроснувшейся, неоттаявшей душе, что, в сравнении с теплом и благодатью, буквально разлитыми в природе, выглядит и неожиданно, и трагично:

<...> Зазеленели сады и леса,
 Тянутся тонкие всходы.
 И отразили в себе небеса
 Озера светлые воды.
 И постепенно развеялся мрак,
 Силу листва набирает...
 Только душа не проснется никак,
 Не отойдет, не оттает... (СС. 34)
«Лето настало. Сирень зацвела...», 1995

Независимость жизни природы от человека и наоборот — это явление относительное, т. к. человек живет в природном пространстве, постоянно и часто неумело или грубо вторгается в него, стремясь изменить, покорить, повернуть. От такого поведения человека независимость трансформируется в антагонизм, а концепт природа раскрывается еще одним содержанием — *усталостью*. Уставшая природа готова даже освободиться от причины своей усталости:

Непогода. Во всем — непогода.
Во Вселенной. В пространстве квартир.
Непомерно устала природа
От людей, населяющих мир.
Может, в эту последнюю осень
Хочет мирно планета пожить,
Человечество, если не сбросить,
То хотя б на обочину смыть. (ИС. 215)
«Дожди», 2003

Отмеченная особенность автономности жизни человека и природы не противоречит у Дмитрия Мизгулина такому наполнению этого концепта, как *верховенство* природы, которая в конечном итоге оказывается выше всех социальных явлений и процессов, выше тех забот, которыми окружен человек ежедневно. Кого-то волнует, а кого-то вовсе нет то, как сегодня помнятся и трактуются величавые когда-то, но прошедшие времена, можно скорбеть или оставаться совершенно равнодушным к тому, как и на каком языке сегодня мы «пишем, думаем и говорим»,

<...> Но как прежде — лепечет листва
Так же птицы поют по утрам,
И все те же молитвы слова
Наполняют предпраздничный храм,
Не коверкай эпохи итог,
Удержись на крутом вираже,
Ведь покуда природа и Бог
Одичать не позволят душе. (ОЧ. 18)
«Не понять нам теперь, все одно...», 2001

«Природа и Бог» в данном контексте выступают как синонимы, и в этом нет ничего неожиданного или противоестественного, если понимать природу как *божье творение*. Поэтому вполне логичен параллелизм между свершающимся в природе и в жизни человека не только отрицательный, но и положительный. Тишину рождественской церкви поддерживают «за окнами синими / Хлопья снега, неспешно летящего». Эта тишина словно бы продолжается в очертаниях «города спящего». Снегири напоминают «новогодние шары», что украшают «столетние ели». И именно под Рождество, пусть и не без сомнений, возникает надежда на то, что сегод-

ня «отступятся злые метели», и «рассеется вьюга вселенская». Именно в этот день притихнет природа, ибо и она ожидает появления Вифлеемской звезды:

<...> И рассеется вьюга вселенская,
И застынет, притихнув, природа,
И зажжется звезда Вифлеемская,
Озарив полумрак небосвода. (ГД. 142)
«Рождество», 2004

Только в наполнении концепта природа значением божье творение становится понятным и такое его составляющее, как *постоянство*. Природа словно бы подает человеку примеры постоянства: деревьев, которые «шумят звенящею листвой», постоянством «сумрачной зимы» и постоянства ее роли в окружающем мире — она обязательно «все расставит по местам». Истоки такого ее постоянства видятся поэту в той связи, которая существует между нею и небесным пространством. Природа — это абсолют, то есть абсолютная истина, в которой и кроются причины ее верховенства:

<...> Ты сам себе придумал много правил,
И незачем других во всем винить,
Уж если в жизни что и мог поправить —
То точно — ничего не изменить...
И ни о чем не рассуждай привычно.
Природа все расставит по местам.
Смотри на мир прекрасный и обычный
И радуйся светящимся листьям. (СС. 35)
«Нам всем необходимо постоянство...», 1995

Связь природы с небесным началом является причиной того, что у поэта она неизменно выступает как оппозиция социальному, которое раздражает и удручает, приносит огорчения и тревоги, подается в контексте, если не саркастическом, то, как минимум, ироничном:

<...> Хвала пророку и вождю!
Внемлю журчанью речи,
Но больше радуюсь дождю,
Летящему навстречу.
Смеюсь и плачу невпопад,

Когда введет в смятенье
То мимолетный женский взгляд,
То яблони цветенье. <...> (КБ. 40)
«В эпоху лжи и суеты...»

В понимании лирического героя Дмитрия Мизгулина, природа выступает как некая *хранительница* моделей поведения, которые могут быть использованы человеком в его социальной жизни. Несмотря на то, что человек «сам себе придумал много правил», этих правил зачастую не хватает для того, чтобы выбрать верную модель поведения в связи с утратами и «обидным грузом потерь». Память, например, может прилежно хранить то, как когда-то женщина «постучала в эту дверь», а сознание не может и не хочет смириться с разлукой. И тогда на помощь приходит природа, в которой «ноябрь покроем землю снегом», а «мороз — костров остудит дым». Осознание того, что по-другому быть не может, подводит лирического героя к необходимости принять разлуку. Медленное течение реки, в котором природа «величаво и без муки» обрела покой, словно бы подсказывает и человеку такую модель поведения:

<...> Ноябрь покроем снегом землю,
Мороз — костров остудит дым,
Разлуку долгую приемлю
Под этим небом голубым.
А впрочем, что мне все разлуки?
Слежу за медленной рекой,
Как величаво и без муки
Природа обрела покой,
И над моей страной равнинной
Потянется последний клин,
Прощальным криком журавлиным
Звения в морозной мгле долин. (СС. 50)
«Я не считал свои утраты...», 2000

Природа обладает способностью *сообщать* свое настроение человеку, словно бы делая его единомышленником, близким ей по духу созданием. Стихи, в которых присутствуют такое единомыслие и духовная близость, у Мизгулина особенно задушевные, они являются свидетельством того, как можно слушать и главное услышать природу, которая даром речи вроде бы и не обладает:

Встанешь утром рано —
В мире тишина.
В пелене тумана
Тусклая луна
Скоро не приметно
Скроется сама.
В дымке предрассветной
Замерли дома,
Каждое мгновенье —
Капелька тепла.

.....

Но ничто не вечно...
И меня настиг,
Закружил немного
Призрачный обман —
Из дождя ночного
Сотканный туман:
В нем двоится странно
Тусклая луна.
Встанешь утром рано —
В мире тишина... (ИС. 70)

«Встанешь утром рано...», 1985

Гармония, в которой человек способен так видеть и слышать природу, усиливается композиционным решением. Композиция представляет собой кольцевую структуру, которая, с одной стороны, является свидетельством ее замкнутости, с другой — кольцо (круг, сфера) — это символ бесконечности, вселенной, круг — это то, что замыкает собой все, то есть абсолютную полноту жизни.

ГЛАВА 8.

«В сугробах сомнений дорога»: концепт *дорога*

Изначально дорога — это полоса движения, накатанная или специально подготовленная к тому различными способами. Дорога включает в себя значение пути, стези, направления и расстояния от места до места. Дорога может пониматься и как сам процесс движения, ходьбы, езды, плавания. В художественной литературе дорога понимается не столько как процесс пересечения пространства, сколько как выражение стремления героев к переменам, открытиям, приключениям. «Отправиться в дорогу» для героя художественной литературы означает попытку жить новыми впечатлениями и сравнением их с прошлым опытом. Мотив отправления в дорогу может так же означать начало исследования, изучения, изыскания.

Герой художественного произведения всегда в дороге. Это утверждение распространяется не только на тип героя, который можно определить как «очарованный странник»: для него сам смысл жизни заключен в постоянной смене места пребывания. Однако и герой, который внешне не покидает своего постоянного места пребывания и далеко от него не удаляется, тоже находится в дороге: поисков решений или хлеба насущного, возлюбленной или перемены своего социального, материального положения. Он все равно идет по «дороге жизни». По Юнгу, человек в дороге — это одержимый стремлением, неудовлетворенным желанием не достижимого, но искомого. Человек в дороге означает не только идущий, бегущий, едущий верхом или в поезде, плывущий на корабле и т. п., но и мечтающий, фантазирующий, уходящий в мир грез. Один из аспектов такого понимания дороги выражен мотивом *дорога в рай* или *дорога в ад*, последняя, как известно «благими намерениями вымощена».

Концепт дорога в лирике Дмитрия Мизгулина имеет свое, хотя во многом и традиционное, содержание. Поэта менее всего интересует дорога как движение от одной единицы пространства к другой, как пересечение некоего пространства. Такое значение, естественно, присутствует в его лирике, однако в этом значении нет того, что отличало бы его взгляд на дорогу от того, как ее понимают вообще, не обя-

зательно только в литературе, хотя и здесь не без находок. К примеру, из стихотворения «Вокзал» (1994) можно узнать о том, что с него начинается дорога и им же она заканчивается. Казалось бы, мысль не нова, но подана она в контексте гудящего вокзала, который «на сквозняках простужен», вокзала, в котором все совместимо, «все вперемешку»: «разлука и любовь», «радость и тревога», «звезды и луна». И тогда новым смыслом наполняется мотив вокзала: начало и конец дороги, связанные с ним — это тоже результат того, что «все вперемешку»:

<...> Ищи знакомых радостные лица,
Все рядом здесь — разлука и любовь.
Все вперемешку — радость и тревога,
Все вперемешку — звезды и луна.
Отсюда начинается дорога,
Но здесь же и кончается она.
Чадит неон дрожащим, тусклым светом,
Мерцает в небе синяя звезда.
Пора, согласно купленным билетам,
Занять свои последние места. (СС. 25)

Даже тогда, когда дорога возникает в лирическом тексте в качестве линии, полотна, предназначенного для движения от одной единицы пространства к другой, для пересечения некоего пространства, она не существует у поэта только на пейзажном уровне. Она всегда оказывается основой для обобщающих рассуждений о человеке и его месте в этом мире, о том, в чем нуждается человек:

После ливней зеленеют склоны
И уступы каменистых гор.
Стало ослепительно зеленым
Все, что серым было до сих пор.
Вдоль ущелья тянется дорога,
Все прозрачней утренняя мгла.
Людам тоже надобно немного
Доброты, надежды и тепла. (ИС. 78)

«После ливней зеленеют склоны...», 1985

Концептуальность, как свое индивидуальное видение и понимание того, что такое дорога, наиболее показательна

тогда, когда он говорит о дороге как жизненном пути человека, а также в его размышлениях об истории и развитии своего народа, своей страны и человечества в целом.

Главное, к чему должен быть готов человек (а можно и шире — страна, человеческая цивилизация), идущий жизненным путем, это к пониманию ее незамысловатой, на первый взгляд, диалектики (стихотворение «Дорога», 1985):

Дорога, ведущая в гору,
Порою в ущелье петляет,
Спускается вниз по склону,
Тропинкой становится узкой
Дорога, ведущая в гору...
Но тот, кто идет по дороге,
В ущелье петляя,
Спускаясь
По скользкому склону тропинкой,
Пусть помнит о том,
Что вершина сверкает снегами:
То ярко —
В лучах ослепительных солнца,
То тускло —
В полуполночном свете
Высокой и полной луны. (ИС. 78.)

Ритмическая организация стихотворения, сближающая его с разговорной речью, в сочетании с отсутствием рифмы, придают тексту притчеобразную форму, наиболее приемлемую для выражения философии жизненного пути, в котором после подъема надо ждать спуск, широкая дорога сменяется узкой тропинкой, и сама дорога не может всегда проходить «в лучах ослепительных солнца».

Уже в этом, во многом программном стихотворении, концепт дорога принципиально *отвергает* понимание ее как чего-то известного, хорошо знакомого, а потому не способного вызвать затруднений, *не вызывающего тревоги*. Такое понимание дороги делает ее дорогой к бедам и несчастьям, к рабству и зависимости от обстоятельств. Люди, идущие по дороге, как «по проторенному пути», потеряют и верное направление, и даже родной дом, пусть он и был всего лишь «избушка лубяная»:

Мы шли, не ведая тревоги,
 По проторенному пути...
 Известны были все дороги.
 Куда же нам теперь идти?
 Мечталась участь всем иная,
 И счастье — полною рекой...
 Была избушка лубяная.
 Не стало нынче никакой. <...> (СС. 83)
«Мы шли, не ведая тревоги...», 2000

Человек проторил в этом мире много дорог («железных магистралей» и «бетонных автострад») и в разряд этих проторенных дорог у Дмитрия Мизгулина попадают «назойливые события» и «тревожные новости», «неведомые открытия» и даже «напившиеся гости». Происходит это потому, что среди множества проторенных дорог человек забыл о самой главной — о дороге к Храму:

Боже, как мы все устали
 От удачи невпапад,
 От железных магистралей,
 От бетонных автострад,
 От назойливых событий,
 От тревожных новостей,
 От неведомых открытий,
 От напившихся гостей,
 И — ни охнуть ни вздохнуть.
 И лежит наш скорбный путь
 Среди шума, среди гама,
 Мимо Бога, мимо Храма. (ДР. 29)
«Боже, как мы все устали...», 2001

Дорога к Храму понимается как синоним *родной дороги*, которую просто потерять, но трудно отыскать, когда бес тянет «в свои владенья», когда мир оказался во власти буквально блоковской, то есть вселенской вьюги:

Такая вьюга, что беда
 На белом свете.
 Гудят натужно провода,
 Луна не светит.

И, кажется, еще чуть-чуть
И без подмоги
Не отыскать привычный путь
Родной дороги.
Огромный город вдруг исчез
В одно мгновение.
И тянет полуночный бес
В свои владенья. <...> (ДД. 101)
«Такая вьюга, что беда...»

В то время, когда гуляет «непогодь по всей планете», «и кажется еще чуть-чуть» и уже не отыскать в этом дисгармоничном пространстве «родной дороги», единственным выходом видится только то, что «не оставит нас Господь / В минуты эти».

Движение по проторенной дороге может вернуть человека «в первобытный век», несмотря на все технические и научные достижения. Если один «гвоздает» другого «не с дубиной, а с ракетой» — это и есть возвращение в первобытное состояние, а дорога прогресса — это отнюдь не обязательно дорога к благоденствию и гармонии:

<...> И летит всемирный наш экспресс.
И гремит железная дорога.
И уносит дальше нас прогресс
От Природы.
От Любви.
От Бога. (ОЧ. 42)

«Вновь вернулись в первобытный век...», 2000

Само появление железной дороги не сулит ничего хорошего человеку: уже в XIX веке в русской литературе сложилось ее понимание как символа цивилизации, враждебной человеку, его духовному состоянию. Отсюда — та роль, которую железная дорога выполняет в романе Л. Толстого «Анна Каренина», в одноименном стихотворении А. Блока, в поединке есенинского жеребенка со «стальной конницей», в судьбе главного героя романа Б. Пастернака «Доктор Живаго».

Дорога, к которой не применимо определение *родная*, возвращающая человека в первобытный век, получает определение *зимняя*, что ставит ее в оппозицию к дороге *родной*. От конкретной пейзажной детали, связанной с зимней доро-

гой («полная луна», «белые сугробы», «синяя звезда»), внешне, может быть, не очень красочной, эффектной, но узнаваемой, поэт умеет органично переходить к своему внутреннему состоянию, к своим надеждам:

<...> На душе — тревога.
На сердце — вина.
Белые сугробы.
Синяя звезда.
Что бы сделать, чтобы
Счастлив был всегда?

А вьющаяся поземка при этом перерастает в значение помехи на пути одного отдельно взятого человека, которому уже хотелось бы отдохнуть, да и «сердце глухо бьется». Она становится той составляющей частью «зимней дороги», которая делает ее далекой от бога:

Сердце глухо бьется,
Хочет отдохнуть.
А поземка вьется,
Заметает путь.
Зимнею дорогой
Вечно нам идти...
Далеко от Бога
Все наши пути. (СС. 49)
«Зимняя дорога...», 1994

Такое перенесение природного ненастья и возникающих в связи с ним трудностей из области отношений природы и человека в область духовного, нравственного является для Дмитрия Мизгулина одним из излюбленных приемов. «Ненастная пора», когда «январский ветер злится / И воет до утра», сначала перерастает свои пространственные границы, расширяясь до размеров вьюги, которая может окружить «по все родной земле». И тогда наступит такой мрак, что в нем невозможно будет отыскать «ни недруга, ни друга». Однако далее происходит сужение пространства, на котором кружит вьюга, до размеров души одного человека, в которой вырастают тревога и «отчаянья стена». В душе возникает осознание того, что ее дорога «совсем замечена», когда уже даже Слово не сможет помочь отыскать эту дорогу:

<...> Когда закружит вьюга
По всей родной земле,
Ни недруга, ни друга
Не отыскать во мгле.
Когда в душе тревога,
Отчаянья стена,
Когда уже дорога
Совсем заметена,
Когда луна сурова,
Когда глухая ночь,
Когда не сможет Слово
Тебе ничем помочь. (ОЧ. 93)

«Не дай-то Бог, случится...», 1993

Любая дорога у Дмитрия Мизгулина характеризуется *трудностью*. Жизненная дорога трудна даже тогда, когда она вошла «в границы житейского круга», когда она «без радости и без тоски» течет лениво, спокойно и неторопливо, «как воды осенней реки». В такой ситуации важнейшим наполнением концепта дорога становится *друг* как помощник в преодолении трудности жизненной дороги:

<...> Но в час, когда тают снега
И птицы потянутся с юга,
Почувствуешь, как нелегка
Такая дорога без друга.
Но пуст твой построенный дом.
Но ты доживи до рассвета,
Но ты дотерпи, а потом
Настанет привычное лето <...> (ИС. 63)

«Хотелось любви и тепла...», 1985

Отсутствие друга в дороге жизни делает ее более трудной, только усиливает ее нелегкость. Однако лирический герой Дмитрия Мизгулина не хотел бы эту дорогу пройти и без врага-дурака, даже еще и сильного, который важен не сам по себе, а как наполнение концепта дорога *преодолением*.

Дай Бог тебе сильных врагов,
Которые злы и умны,
И пусть не тревожит их снов
Досадное чувство вины.

Быстрее не будешь идти,
Дорога не станет легка,
Когда одолеешь в пути
Какого-нибудь дурака. (ГД. 58)

«Дай Бог тебе сильных врагов...», 1983

Лирический герой осознает, что одоление «какого-нибудь дурака» не сделает движение быстрее, а дорогу легче, для него важна сама возможность преодоления, возможность проверить в нем себя, свои силы. Есть в таком отношении к дороге и препятствиям, на ней встречающимся, весьма значимый элемент романтического мировосприятия, когда герой в дороге сам ищет опасностей и трудностей и преодолевает их не с практическими целями. Преодоление является для него средством проверки своих возможностей в конкретном времени и пространстве, средством определения своего места в окружающем мире.

Одним из условий успешного преодоления трудностей жизненного пути в концепте дорога у Дмитрия Мизгулина выступает *направление движения*. Верность выбранного направления позволяет человеку в любых условиях сохранять надежду, не потерять свою «неугасимую звезду». Таким неизменно верным направлением в лирическом пространстве поэта является отчий дом:

Привычный путь до отчего порога.
Сложилось так, не знаю почему,
Куда бы ни вела меня дорога,
Я возвращался к дому своему. <...> (ГД. 60)

«Привычный путь до отчего порога...», 1987

Нет ничего парадоксального (если только с точки зрения физического понимания движения) в том, что любое направление движения («куда бы ни вела меня дорога») заканчивается у «отчего порога», приводит «к дому своему». Удаляясь от родного дома в любом направлении, его необходимо иметь в виду, как конечную точку движения. Точку, в которой сосредоточено вроде бы и не самое важное, но такое близкое: привычный шелест тополей и привычная очередь печальных пьяниц за пивом, «одна и та же песня из каждого раскрытого окна» и «ветхозаветные старухи», что «судачат вечерами под окном». Но самое главное — это место,

<...> Где в полутьме устало, неизбежно
 Опять гремят ночные поезда,
 Где светит, как последняя надежда,
 Моя неугасимая звезда. (Там же)

Любая дорога характеризуется ее *протяженностью*, *длинной*, а тем более, если речь идет о жизненной дороге. Если в связи с мыслями лирического героя о своей жизненной дороге и ее длине (стихотворение «Из ниоткуда в никуда...», 1995) в тексте появляются тучи, которые тянутся по небу «из неоткуда в никуда», то и движение по жизненному пути начинает ассоциироваться с таким указанием на направление движения. Не менее неожиданным оказывается утверждение, согласно которому «какая жизнь была всегда, такою и останется». Неожиданной потому, что если согласиться с его справедливостью, то выбор модели поведения человека, идущего дорогой жизни, теряет всякий смысл, как теряет его, кстати, и написание стихов. Эта мысль очевидна для природы, поэтому луна, взирающая на человека, невозмутима, но есть деталь, которая эту невозмутимость разрушает: луна «как будто ухмыляется». А значит, есть среди идущих по жизненной дороге те, кому эта ухмылка предназначена, есть те, кто не согласен с тем, что жизнь неизменна, независимо от того, как мы вершим свой путь. И они, в конечном итоге, правы, ведь воздастся не всем поровну, а только «кому как полагается», то есть по тому, как каждый шел по своей дороге, по результатам прохождения. И главное — независимо от длины дороги не надо суетиться и спешить, не надо всю душу отдавать этой дороге:

Из ниоткуда в никуда
 По небу тучи тянутся.
 Какою жизнь была всегда,
 Такою и останется.
 Невозмутимая луна
 Как будто ухмыляется.
 Воздастся каждому сполна —
 Кому как полагается.

 Не суетись и не спеши —
 Длинна дорога...
 Хотя бы часть своей души
 Оставь для Бога. (СС. 29)

Модель поведения, которую выбирает человек в дороге жизни, оказывается не таким уж пустяковым или незначительным моментом, как это, на первый взгляд, могло показаться в стихотворении «Из ниоткуда в никуда...». Может быть, хотя тоже весьма сомнительно, окружающая жизнь мало меняется от индивидуального поведения, а поэтому, какой была, «такою и останется». Однако каждый человек ответственен, прежде всего, за свою биографию, за свою длинную дорогу.

Стихотворение «Биография» (2001), развивая мотив опасности спешки, опасности жизни «второпях» и «вприпрыжку», представляет такого всегда спешившего человека, кто «жизнь свою, как книжку / В трамвае, прочитал». Одержимый суетой и круговоротом дел, он долго не мог остановиться в своей спешке, а когда остановился, то было уже поздно:

<...> И тут неумолимо
Тоска его нашла —
И понял он, что мимо
Вся жизнь его прошла.
Близка к концу дорога,
И страх гнетет уже —
Ни счастья. Ни Бога
В озябнувшей душе.
Гулял по белу свету,
Надеясь на авось,
И продувает ветер
Судьбу его насквозь. (ДР. 52)

Наиболее выразительное впечатление в представленной «биографии» вызывают «озябнувшая душа» и судьба, «продутая насквозь». А потому модель поведения на жизненном пути должна быть такой, чтобы не привести к образно обозначенному поэтом результату.

Когда «близка к концу дорога», каждый человек оказывается перед необходимостью оценить пройденное, подвести итоги. Для героя «Биографии» эти итоги оказались неутешительными, ибо слишком легкой, как чтение книжки в трамвае, показалась ему жизненная дорога. А эта дорога весьма *требовательна*. Она требует «со всеми жить в ладу», даже если и «нет со всеми лада», она вынуждает жить «на шатком стыке тьмы и света», заставляет порой одному нести «свою

беду». Если дорога не сложилась, а конец ее при этом уже близко, то винить можно только себя:

Не в разобщенности беда,
Не в том, что мы забыли Бога.
Скажи, кого винить, когда
Внезапно кончилась дорога?
По саду Летнему бреду,
В морозном инее ограда.
Хотел со всеми жить в ладу,
Да только нет со всеми лада. (ИС. 57)
«Хотел со всеми жить в ладу...», 1984

Концепт дорога, по Дмитрию Мизгулину, вполне органично включает в себя понятие *бестолковости*. Она становится таковой в тот момент, когда за ежедневным перечнем дел и забот, которым нет предела, человек перестает замечать то, «как сын повзрослел», «как мать постарела». Однако, это еще полбеды. Настоящая беда, как следствие бестолковости пути, заключена в том, что, суетясь и скорбя только о земном, человек может не заметить, «как сердце остывает». Настоящая беда, вызванная бестолковостью дороги — «в переполненной мглою душе»:

<...> О земном суетясь и скорбя,
Не заметишь, как сердце остынет.
Хоть мгновенье оставь для себя
В мире зависти, скорби, гордыни.
Но отсчитаны сроки уже,
Бестолково петляет дорога.
В переполненной мглою душе
Места нет для покоя и Бога. (ОЧ. 25)
«Жизнь — работа. И перечень дел...», 2000

В критические минуты грустных размышлений о смерти лирический герой может признать в том, что и его дорога не лишена была бестолковости:

Да, плутала дорога
В суете и грехах... (КБ. 7)
«Стихи, написанные в день рождения»

Доведение бестолковости плутающей дороги до некоего высшего уровня может сделать ее *проклятой*. Это происходит в случае, если люди увлеклись дорогой, которая у поэта «грохочет», и, как «гремящее, грозное лихо, забирает последние силы» и время. Увлеклись настолько, что в своем ежедневном движении уже не могут найти мгновения, чтобы «постоять у родимой могилы»:

<...> Ну а рядом грохочет дорога,
Деловито и невозмутимо.
И, забытые чертом и Богом,
Изменяемся неуловимо.
Нет мгновенья, чтоб скорбно и тихо
Постоять у родимой могилы.
И гремящее, грозное лихо
Забирает последние силы:
Чтобы чувства и глуше, и тише,
Чтоб душа не томила в тревоге,
Чтоб я голоса мамы не слышал
Из-за этой проклятой дороги. (ОЧ. 74)
«Дорога через кладбище», 1989

Однако даже бестолковая или проклятая дорога не оставляет надежды на то, что человек способен найти дорогу, ведущую в рай. Другое дело, что его стремление подняться «все выше», жить и понимать «все проще», приводит к тому, что «все хуже / Живет мой полуденный край». Есть и другой результат отмеченного стремления, имеющий отношение персонально к человеку:

<...> Все хуже, и хуже, и хуже
Живет мой полуночный край.
Все уже, и уже, и уже
Дорога, ведущая в рай. (ГД. 118)
«Все выше, и выше, и выше...», 2003

Первая строка процитированного стихотворения, давшая ему название, не случайно отсылает нас к популярному маршу советских времен: мы это уже проходили, но, как видно, ничему не научились.

Концепт дорога у Дмитрия Мизгулина не мыслится без такого наполнения, как *сомнения*. Не знающие сомнений,

устремленные «все выше, и выше, и выше», могут утратить все. А сомнения не страшны, если не утрачено главное. Для лирического героя таким главным неизменно является спасение, идущее от веры в Бога. И тогда любая, лежащая «в сугробах сомнений дорога» не страшна и одолима:

<...> В сугробах сомнений дорога,
И вьюга сомнений метет,
Утрачено все, кроме Бога,
А значит, спасенье грядет.
Не в сече кровавой, не в битве,
Не в вещих словах мудреца,
А в тихой ребячьей молитве
По воле небесной Творца. (ДД. 116)
«Хватало и зрелищ и хлеба...»

Любые трудности или «сугробы сомнений», плутание и даже проклятие на жизненном пути преодолимы до тех пор, «пока не кончена дорога». Печально осознавать, что

На месте нашей давней встречи
Заводят бесы хоровод.

Они тем более опасны, что «имеют человеческий вид» и «на ангелов похожи». Но выход, спасение всегда есть: надо только вовремя заметить того, кто в своем жизненном пути начал скользить «ко дну» и не забыть имени Бога:

<...> И, преодолевая муку,
Тебе, скользящему ко дну,
Через века сомнений руку
Минувшей дружбы протяну.
Еще не кончена дорога,
Душа отринет боль и страх,
Когда застынет имя Бога
В твоих немеющих устах. (СС. 75)
«Твои костры горят далече...», 2000

При всех трудностях, противоречиях и превратностях, которые таит в себе концепт дорога, идущий в конечном итоге не имеет права страшиться ее конца. На такое способна душа, которая отринула «боль и страх», и в которой имя Бога занимает свое, положенное ему место.

Принципиально важным наполнением концепта дорога у Дмитрия Мизгулина выступает категория *выбора*. Выбор — это такое явление, с которым каждый человек сталкивается ежедневно и помногу раз. Неправильно сделанный сегодня выбор галстука или напитка, дороги на работу или манеры поведения с начальством завтра можно исправить. Сложнее с выбором друга или спутника жизни, хотя и здесь ошибки поправимы. Самую большую трудность представляет выбор жизненной дороги. Неправильно сделанный выбор в данном случае поправить труднее всего, хотя Гете и утверждал, что «жизнь не поздно начать заново, даже если до смерти остался один день». Начать-то можно, да нельзя уже чего-то в этой оставшейся жизни достичь, нельзя чему-то научиться, — словно бы спорит с Гете лирический герой в стихотворении «Сожаление» (1982). В жизни каждого человека приходит осознание того,

<...> Что из великого множества дорог,
Лежавших перед тобой когда-то,
Некоторые остались далеко позади
И тебе уже никогда по ним не проехать. <...>

Ушло время, когда можно было научиться рисовать или «играть на скрипке», стать капитаном дальнего плавания или летчиком. Сама необходимость выбора вызывает у лирического героя обиду:

Становится обидно, что, выходя на перекресток,
Приходится выбирать одну дорогу,
Когда хотелось бы пройти тремя...
Вдобавок ко всему мне теперь мешает спать
Шум деревьев, которые я так и не посадил... (ИС. 39–40)

Возникает сюрреалистическая мечта: пройти тремя жизненными дорогами, но она сразу же снимается, дезавуируется образом шумящих деревьев, которые лирический герой «так и не посадил». Видимо, пока не посадил. А в общем-то, как это хорошо — думая о глобальном, о выборе жизненного пути, не забывать в своей дороге посадить дерево!

ГЛАВА 9.

«Где ты, где ты, мой Китеж-град?»: концепт история

Концепт *история* предполагает способ понимания, трактовки, оценки каких-либо исторических явлений. Это — основная точка зрения, руководящая идея для освещения событий истории, теоретическое ее обоснование.

Древние греки исходили из циклического развития истории. Для них ход истории был подобен тому, как из года в год сменяют друг друга четыре времени года — весна, лето, осень, зима. Отсюда — понимание истории как простого повторения изначально predetermined событий, ход которых человек не в силах изменить, а потому в их понимании история лишена собственных смысла и цели.

Понимание истории как циклического развития исключает возможности влияния человека на ее ход, тем более, что все в мире человека античного мирозерцания (в том числе и исторический процесс) вершится по воле богов. В таком концепте истории отсутствует возможность прогнозирования картины общества будущего, направлений его развития. Определяющая черта такого концепта истории — фатальность.

В христианстве концепт истории строится на том, что она берет начало с момента сотворения человека и его грехопадения, являя собой историю спасения, устремленную к дню Страшного суда, а направляет ход истории Божественное Провидение. Такой ход истории predetermined Богом. Этот подход к истории еще называют провиденциальной концепцией истории. Такой концепт можно также определить как линейно-финалистический, ибо все развитие человечества в конечном итоге должно завершиться Страшным судом.

Эпоха Просвещения понимает историю как процесс, в котором движущей силой остается Божественное Провидение, однако многое, значительное в этом процессе зависит от человека, которого необходимо просветить в том, что он изначально, божественно чист и эту чистоту необходимо сохранять и беречь. История напрямую зависит от духовного состояния и развития человека.

В марксистском понимании развитие истории базируется на материальной стороне жизни человечества, и зависит от распределения материальных благ в мире. Способ производства и характер распределения конечного продукта определяют политические, социальные и духовные процессы в жизни общества. Дисгармония, противоречивость, отсутствие справедливости в области производительных сил и распределения материальных благ являются основой социальных конфликтов, которые и являются основным двигателем исторического процесса. Движение в истории есть результат социальных конфликтов, когда один класс (правящий) стремится сохранить существующие производственные отношения и системы распределения результатов труда, а другой (находящийся в угнетенном положении) стремится к установлению новых производственных отношений. Такая история — это история борьбы классов.

Для марксистского концепта история принципиально важным является представление о ее поступательном развитии от низших форм социального устройства к высшим. Классовая борьба в классовом обществе неизменно доходит до своей высшей точки, после которой рабовладение сменяется феодализмом, а позже на смену ему приходит капитализм, капиталистические отношения побеждаются пролетариатом. Каждая такая победа понимается как революция, как свержение классом, бывшим в порабощении, того класса, который был правящим. В результате пролетарской революции открывается возможность построения бесклассового, «царства свободы» — коммунистического общества.

Антиподом марксистского понимания истории можно считать взгляд на нее с точки зрения философии жизни. Такой подход исходит из того, что жизнь есть человеческий опыт, который всегда выражается и проявляется во внешнем мире. Этот опыт проявляется в мире истории и культуры. Таким образом, культура, включая религию, философию, искусство, науку, политику и юриспруденцию, есть объективация жизни, а история есть наиболее показательное, наиболее уловимое выражение ее. Жизнь — бесконечный процесс, из которого и складывается сама история. Такое понимание истории не дает ответа на вопрос о том, в чем смысл и конечная цель исторического развития. Это понимание исходит из того, что любые парадоксы, катаклизмы, исторические трагедии, страдания и несчастия, имевшие место в истории,

суть неизбежные явления, сопровождающие развитие жизни. Следовательно, на вопрос о том, каким образом человек может освободить себя от страданий и несчастья, философия жизни ответа не дает.

Цивилизационный подход к истории ее базовым понятием определяет цивилизацию как сообщество людей, объединенных своеобразными, естественными условиями проживания, основополагающими духовными ценностями, имеющее особые устойчивые черты в социально-политической организации, в культуре, в экономике и психологическое чувство принадлежности к этому сообществу.

Из многочисленных частных, индивидуальных пониманий истории можно вспомнить всего лишь одно, которое принадлежит писателю Марку Алданову. Все его творчество — это попытка отстоять идею, согласно которой историей управляет случай. Он даже писал всегда «Его Величество Случай».

Одна из основ концепта история Дмитрия Мизгулина — это *оппозиция прошлого и настоящего*. Прошлое как предмет гордости и настоящее, в котором гордиться нечем:

Раньше мы своим гордились прошлым —
Нынче все похерено давно.
Мир наш стал теперь тупым и пошлым,
Как американское кино. <...>

История понимается при этом как то благодатное время, в котором не было простора для экспериментов, нарушающих ее органическое развитие. Эксперимент понимается как нечто противное, противопоставленное истории, если мы не хотим сделать наш мир «тупым и пошлым»:

Дал Господь простор экспериментам —
Все, кажись, успели сотворить...
Дикторы — и то уже с акцентом
Стали вдруг по-русски говорить.
Но, как прежде, тянутся на дачу,
И опять, ругая власть зазря,
Празднуют, пусть даже и иначе,
Прежний красный день календаря <...> (СС. 74)
«Раньше мы своим гордились прошлым...», 2000

Результатом такого эксперимента в тексте выступает «прежний красный день календаря»¹, когда вроде бы и празднуем иначе, но не можем не воспользоваться выходным днем на даче.

Оппозиция прошлого и настоящего оставляет в прошлом Родину, черты которой остались в истории: родной язык без акцента, человечность быта, способность к состраданию и даже вывески на русском языке:

Была когда-то Родина. А ныне
В своей стране живу, как на чужбине,
Где дикторы с акцентом говорят,
Где исчезает человечность быта,
Где сострадание напрочь позабыто,
Где вывески английские горят. <...>

Забыть историю лирическому герою не дает осознание того, что «мы прошлого и будущего дети», и тем трагичнее то, что в настоящем мы оказались неспособны отвечать «не то что за народ и за страну», а за самих себя. Наша история вполне достойна того, чтобы, живя в настоящем, собирать ее «по крохам»:

<...> Наверное, старею год от года.
Виной тому не время, а природа —
Она, как ни крути, берет свое
Но, собирая прошлое по крохам,
Я все же остаюсь в своей эпохе,
Где Дух определяет Бытие. (ГД. 104)
«Была когда-то Родина. А ныне...», 2001

В прошлом, которое необходимо собирать «по крохам», осталось наиболее ценное и, в первую очередь, героическое. Это прошлое, в котором Русь вынуждена была постоянно отстаивать свое право жить свободно, строить свои храмы и веровать в своего Бога, поэтому

<...> А по Руси найдешь едва
Огнем не тронутого града.
А сколько раз была Москва
Сожженной в битвах и осадах?..

¹ Стихотворение написано в год, когда календарь еще сохранял красные дни советских революционных праздников.

Но вновь восстали, поднялись
Из пепла города России,
И купола тянулись ввысь
Ажурные и золотые... <...>

В процитированном стихотворении «Раздумья в степи» (1986) концепт история приобретает традиционную характеристику — законы истории *жестокости*. Непримиристо жестокими были набеги орд Золотого ханства на Русь, но история не пощадила его настолько, что даже не найти в «бесстрастном пространстве» то место, где когда-то была столица Золотого ханства. Получается так, что именно жестокость законов истории в конечном итоге все расставляет по местам:

<...> Очнусь от набежавших дум,
Вгляжусь в бесстрастное пространство:
Куда исчез Каракорум —
Столица Золотого ханства?
Закон истории жесток.
Все мерит время мерой строгой.
Холмы. Нагая степь. Песок.
Луна над пыльной дорогой. (ОЧ. 71–72)

«Раздумья в степи» дают великолепный образец совмещения функций пространства и времени. Лирический герой вглядывается в «бесстрастное пространство» (чего стоит одно звучание это словосочетания!), которое поглотило столицу некогда воинственных завоевателей, но в подтексте угадывается и время, которое воздаст должное и бывшим завоевателям, и тем, кто их в конечном итоге одолел.

Воздание должного является важной составляющей концепта история, потому что лирический герой в своем понимании ее исходит из того, что каждому будет дано по делам его. Однако у Дмитрия Мизгулина есть и неожиданное развитие данной идеи. Историческое противостояние идеологий и мировоззрений для конкретных участников, живых людей всегда заканчивается «позабытым погостом» и тишиной, независимо от того, на чьей стороне они были в этом противостоянии, и чья сторона в конечном итоге победила:

Позабытый погост.
Тускло светит луна.
И на тысячи верст

Тишина, тишина.
Ох, шальная беда
Погуляла окрест:
Коммунисту — звезда,
Православному — крест.

Бури и битвы исторических противостояний для оппонентов заканчиваются на погосте, где «всем достаточно мест», и где «все равны навсегда». Едва ли принципиальной выглядит разница между бывшими оппонентами, если у кого-то на могиле — крест, а у кого-то — звезда. Все остальное стало историей, и для тех, кто делал эту историю, уже абсолютно неважно:

Сколько бурь, сколько битв —
Стыли реки в крови.
Сколько страстных молитв
Да бессильной любви!
Угасали глаза,
И морщились лбы,
И стекала слеза
В окоемы судьбы. <...> (ОЧ. 94)
«Позабытый погост...», 1988

Процитированное стихотворение является одним из примеров того, как для концепта история в качестве важнейшей составляющей выступает оппозиция *вечность* и *история*. Независимо от характера противостояний и их результатов на земле, неизменно, всегда

Чуть дымится во мгле
Мир загадочных звезд. (*Там же*)

Одним из наиболее распространенных знаков вечности в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина является звезда. Она выступает в реальном мире в качестве свидетельства существования мира загадочного, небесного, вечно-го, а также в качестве показателя его неизменности. Звезда сверкала и тогда, когда на куполе собора стоял крест, и после того, как его «в тридцатые года» заменили высоким шпилем.

Сошла с небес полночная звезда
И засверкала на высоком шпиле,
Которым крест в тридцатые года

На куполе собора заменили.
И верили, иначе и нельзя,
Как только рушить все до основания...
Струится нынче лунный свет, скользя,
Окутывая улицы и зданья...

Еще один знак вечности имеет чисто земной характер и принципиально приближен к человеку. Это — сад, который ежегодно, не считаясь ни с какими историческими процессами, событиями или катаклизмами, обязательно «воскреснет с новой силою», обязательно «зашумит исполнен новых сил». Да, в мире человека, живущего в истории, может тревожно гудеть «пустота отеческих могил», могут идти «кровавые споры» между звездой и крестом, о которых по прошествии, может быть, и нет необходимости вспоминать. А в вечности — ежегодно расцветающий сад и свет звезды, который льется «серебряной рекой» и делает собор окутанным «таинственным свеченьем». Кажется, вот она — рядом, но «до заветной» (звезды) «не достать рукой»: она — в вечности, а человек — в истории.

<...> Смотри, стоит увенчанный собор,
Окутанный таинственным свеченьем...
И до заветной не достать рукой,
Не отменить, не наложить запрета,
И льется свет серебряной рекой,
И нам уже глаза слепит от света. (ГД. 46)
«Сошла с небес полночная звезда...», 1987

Другое дело, что история (разумеется, не только бурь и битв) — это то, что нуждается в постоянном восстановлении, собирании и хранении, чтобы страна, народ не повторили судьбу Каракорума. Так возникает понимание истории как *судьбы*. Пытаясь разобраться в таком наполнении концепта история, поэт стремится воссоздавать в лирическом пространстве черты и приметы конкретной исторической эпохи, что позволяет буквально увидеть людей, чье поведение, героическое или наоборот, формировало облик этих эпох. Так, в стихотворении «Суворов» (1983), с одной стороны, предстает облик столицы времен Екатерины II, населенной бездарным и тупым племенем «корыстолюбцев и ханжей», живущим «в угаре кутежей», для которых Россия — вовсе

и не Родина. А с другой, это — поведение Суворова, который «не желает, не привык / Во фрунт тянуться на парадах». А потому он — в тени. Однако история, как судьба, все равно повернется так, что наступает время, когда «опять война, опять пальба»

И будет выбирать достойных
Не император, а судьба.

Историческая судьба героев, но «опальных сыновей» России такова, что о них вспоминают в години испытаний. Тогда за ними несутся от столицы «во весь опор фельдъегеря»:

<...> Ну а пока — пора иная.
Качает маленький возок.
Не спит, о чем-то вспоминая,
Продрогший до костей ездок.
Склонившись, задремал возница,
А кони продолжают бег...
Когда-нибудь да пригодится
России умный человек! (ГД. 20–21)

Есть в таком понимании истории, как судьбы, историческая надежда, не только в связи с Суворовым, а в отношении и других достойных сынов России, что они в свой момент, когда-нибудь ей обязательно пригодятся.

Концепт история в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина во многом строится на императиве *нужности* и даже *необходимости* ее наследия для современности. В противном случае сохранение истории теряет всякий, и прежде всего, нравственный смысл.

В Донском монастыре, у надгробия поэту Александру Сумарокову лирическому герою приходит мысль о том, что самый прилежный хранитель славного имени — это «старый, выцветший гранит». А почему бы и нет:

<...> Ну а впрочем, разве нынче нужен
Этот ветхий, сгорбленный старик
И его неловкий, неуклюжий
И неповоротливый язык?
И кому теперь какое дело,
Что там зрело в мудрых их умах?
Время пролетело, прогремело
И летит вперед на всех порах!

Вопрос о том, насколько сегодня нужен «неловкий, неуклюжий и неповоротливый язык» и зревшее в умах людей, отделенных от нас столетиями, звучит как горькая ирония. Лирический герой Мизгулина знает ответ. Этот ответ основан на том, что «ненужность» чего-то или кого-то в истории приводит к тому, что «целый мир в туманной мгле исчез», а за этим самое страшное — «пустота отческих могил»:

<...> Сад воскреснет с новою весною,
Зашумит исполнен новых сил,
Но гудит тревожно подо мною
Пустота отческих могил. (ГД. 21–22)
*«В Донском монастыре,
у надгробия Сумарокову», 1986*

История не существует сама по себе, без усилий по ее сохранению. Святые Кирилл и Мефодий в соборе св. Витта в Праге смотрят на современный мир из глубины христианской истории только потому, что

<...> Здесь, в сердце Европы, смогли
Сберечь для потомков святыни
Великой славянской земли,
Во время духовного плена
Сумели, сумели сберечь
В суровых готических стенах
Живую славянскую речь! (ГД. 162)
«В соборе св. Витта», 1983

Очарование и гармония, которыми характеризуется в восприятии лирического героя современная Прага, выглядят в лирическом тексте как следствие того, что там умеют хранить историю, знают цену и необходимость такого сохранения. И принципиально по-другому выглядит современное пространство там, где к истории не научились относиться бережно. В не таком далеком, как появление первых русских святых, историческом прошлом «с храма Бориса и Глеба / Сорвали кресты с куполов», умыли Россию кровью. Это был период отказа от исторического прошлого, в котором подвиг первых русских святых заключался в том, что они

Не бросились в буйную сечу,
Не вырвали жизни в борьбе,
А просто шагнули навстречу
Своей беспощадной судьбе <...>

Однако недавняя история была и отказом от того, как Сергей Радонежский благословлял русское воинство на Куликовскую битву. Результатом такого отказа от родной истории стали не только разор и запустение храма, но и родные поля, забывшие о хлебе, вместо которого на них бетонные столбы, и «давно не отеческий хлеб» на наших столах.

Спасемся ли только любовью?
Отверзнутся ль нам небеса?
Россия, умытая кровью,
Еще не открыла глаза. (ОЧ. 89)
«Над храмом Бориса и Глеба...», 1991

На свою историю надо смотреть открытыми глазами, иначе современности не увидеть и не понять бетонных столбов в поле вместо хлеба, не преодолеть слепоты.

Представляемое понимание истории не может согласиться с тем, что ее хранит только «старый, выцветший гранит», потому что сама история — это *уроки*. Их, к сожалению, способны долго хранить только «вековые камни», а людская память оказывается в этом бессильна.

Там, где история Русской земли
Преподавала уроки,
Лишь вековые камни смогли
Выдержать долгие сроки.
.....
Вечную мудрость будут хранить
Камни в суровой печали...
Если бы только могли говорить,
То все равно бы молчали. (ИС. 43)
«Камни», 1983

Последняя строфа процитированного стихотворения создает ощущение тайны в понимании истории. Эта тайна начинается с «суровой печали» камней, которую каждый прочитавший может раскодировать по-своему, в зависимости

от того, какова глубина его представлений о том, как и какие уроки преподавала история Русской земли. И заканчивается она тем, что оставляет читателя в размышлении над тем, почему это камни, хранящие вечную мудрость, даже если бы «могли говорить, / То все равно бы молчали».

Может быть, потому что даже камням трудно понять, как это сложилось в истории, что

У всех народов — праздники и будни.
У русских — только будни круглый год.

Хотя и в их истории были периоды с множеством праздников, которые в очередной раз заменили на «другие времена и даты», словно бы лишний раз подтверждая *непредсказуемость* русской истории и ее *делимость* на праздники «отдельно для детей и для отцов». Лирический герой уверен в том, что настала пора избавить русскую историю от непредсказуемости и делимости, вывести их из содержания концепта история. В противном случае, непредсказуемость и делимость делают тем более непредсказуемым будущее народа с такой историей:

<...> Наш календарь прекрасен был и тесен —
За Первомаем — снова Первомай,
Теперь уже ни поводов, ни песен,
А о былом — совсем не вспоминай.
Теперь другие времена и даты —
Отдельно для детей и для отцов.
Россия, Русь, куда ты мчишь, куда ты?

Остановись на миг, в конце концов! <...> (ГД. 69)

«У всех народов — праздники и будни...», 1994

Принципиально важной составляющей концепта история является *форма хранения* исторического. Мы уже сталкивались с тем, что память в мизгулинском концепте трактуется как бессильная, то есть не способная к длительному сохранению. Надежной формой хранения в этом концепте выступает камень, но он молчалив в своем могуществе хранителя истории. Своеобразное положение среди форм хранения истории занимает созданное для этой цели человеком, к примеру, киноплёнка. Стихотворение «Кадры кинохроники» (1988) представляет то, как могут оживать благодаря киноплёнке

давние события. И дело даже не в документальности кадров, которые за годы своей жизни мы видели неоднократно, а в том, как поэту удастся заметить на кадрах старой кинохроники само настроение, вернее, настроения происходящего. Есть здесь застывшие лица и затравленные взгляды глядящих исподлобья врагов, ставших боязливymi, так как «не ведают, что впереди». И есть другое, не менее тонко подмеченное и выразительно переданное:

<...> Рядом — мать молодая тревожно
Прижимает ребенка к груди,
Мальчик смотрит светло и серьезно
На притихший и солнечный мир,
И пытается выглядеть грозно
Улыбающийся конвоир. (ИС. 94)

Одна из составляющих концепта история в лирике Дмитрия Мизгулина — это возможность ее *моделирования*, понимаемого исключительно как мыслительная операция. Поэт пытается представить возможный вариант судьбы Иуды, если бы тот «не сторговался», если бы он «дороже просил за Христа». Мелькнувшая было надежда на иной, более отрадный вариант развития Божественной истории сразу пропадает, ибо, по мнению поэта, «верно, другой бы апостол продался». Как-то это совсем уж безысходно, хотя для человека, который знает историю и психологию людей, ничего неожиданного в этой возможной исторической модели нет. Получается, что история стала бы другой лично для Иуды:

<...> Стал бы Иуда великим святым,
Благообразным, честным, седым.
Он бы судил нас, строго взирая,
Властно звенел бы ключами от рая,
Если б не сторговался тогда... (ИС. 45)
«Если б Иуда не сторговался...», 1983

Однако каждый человек — это не только то, в чем отражается история, но и то, чем она создается, каждый человек вписывает свою судьбу в историю. А значит, и история, не сторгуйся в свое время Иуда и окажись на его месте другой, может быть, тот, который сегодня звенит «ключами от рая», оказалась бы другой. Возможное поведение и судьба Иуды,

представленные как обыденная житейская ситуация, открывают возможность не только задуматься о личной ответственности в истории, но и представить возможную модель, вариант ее развития в случае, если бы не Иуда предал Христа.

Оказывается, что это не столь уж и важно, почему Наполеон отказался бежать с острова св. Елены, чем он руководствовался при этом, какие мысли его одолевали. Хотя в стихотворении «Последняя версия о побеге Наполеона с острова св. Елены» (1985) есть свой, вполне убедительный ответ:

<...> Но куда бежать! Бог мой!
О несовершенство мира!
Сотворен уже иной
Образ мрачного кумира.
Не вернуть былого. Нет.
Даже если возвратиться.
Тусклый долгий лунный свет
В волнах пенистых дробится. <...>

Образ кумира в глазах Европы повержен, и тот образ, который еще совсем недавно вдохновлял многие юные и горячие сердца, уже не вернуть. Возвращаться просто некуда, вернее, не к кому. Гораздо интереснее то, что стихотворение дает возможность представить, смоделировать, как развивалась бы история Европы и мира, согласись Наполеон бежать с острова св. Елены, что бы он мог еще совершить, избавившись от плена. Или — потому и не побежал, отложив «блестящий план», что понял невозможность что-либо еще совершить в этом изменившемся мире. Окружающее пространство словно бы охладело к бывшему кумиру и даже стало ворчать на него:

<...> Равнодушен океан.
И ворчит прибой невнятно.
И вздохнув, блестящий план
Положил кумир обратно... (ИС. 73)

Прием моделирования истории для поэта является возможностью лишний раз обратиться к такому ее качеству, как *отсутствие сослагательного наклонения и необратимость*, как невозможность вернуться и попробовать еще раз.

Последнее, однако, не равнозначно такому наполнению концепта история, как способность, потенция к повторению. События, часто разделенные во времени столетиями, могут оказаться близкими по сути и духу. Наблюдая за тем, что происходит на Руси сегодня, лирический герой определяет происходящее как смуту, настаивая на ее повторяемости в русской истории повторением наречия «опять»:

Умело замешана кем-то и споро, и круто,
Мятежно над Русью вздымается грозная смута.
Опять зашептались о Боге, о черте, о воле,
Опять не засеяно вовремя долгое поле. <...>
.....
Рассветы багряны. И дымно-кровавы закаты.
Опять замышляют поход на Москву супостаты.
Кровавый туман над притихшей Россией клубится,
И Гришка Отрепьев уже ничего не боится. (ГД. 29–30)
«Смута», 1989

Значит, нынешнее «мятежное пламя раздора», когда страну уже не сплотить «ни златом», ни кнутом, ни любовью», когда народ должен быть готов «умыться слезами, и потом, и кровью», в нашей истории уже было. Наблюдаемый раздор, костлявые руки нищих и ворон «над мерцающими куполами» случаются с нами не в первый раз, однако с новой смутой справиться будет труднее, ведь и Гришка Отрепьев на этот раз уже «ничего не боится».

Концепт история в лирике Дмитрия Мизгулина включает в свое содержание не только подлинное (исторические события, деятели), но и *легендарное*. И такое легендарное приравнивается к подлинному, а если еще точнее, то не приравнивается, а сам вопрос о подлинности не стоит в принципе. К примеру, в стихотворении «Китеж-град» (1990) такой вопрос снимается всего лишь одним местоимением «мой»: «Где ты, где ты, мой Китеж-град?» И тогда легендарная история о городе, который при приближении Батыева стал невидимым и опустился на дно озера Светлояр, становится индивидуально-подлинной, что означает не обязательность такого ее понимания другими.

Китеж-град выступает как символ истории в сознании современного человека. История родного Отечества стала для него невидимой и ушла под воду. Лирического героя

Дмитрия Мизгулина как раз-таки и отличает от многих его современников способность видеть этот ставший невидимым и ушедший под воду город — историю России, которая сегодня для многих и многих — «вода и дно», а для него — «бесконечная даль Вселенной»:

<...> Где ты, где ты, мой Китеж-град?
Я раздумьям своим не рад.
Лишь сомкну воспаленные веки —
Заклубив куполов пожар,
Опускаешься в Светлояр,
Поднимаясь над миром навеки...

Такое понимание истории дает возможность с надеждой смотреть в будущее, видеть светлые перспективы, отвергая собственные сомнения в подлинности того, что случилось с Китеж-градом:

<...> Но поднимутся ль из воды
Купола твои и сады,
Переполненные плодами?
Может, не было их и нет?
Но струится лазурный свет
В небесах высоко над нами.
Все пройдет и развеется в прах.
Все сгорит на твоих кострах,
И неведомый миг настанет —
И окончится долгий плен,
И навязанных истин тлен
В вечность канет <...> (ОЧ. 69–70)

Концепт история наполняется содержанием *будущее*, в котором обязательно вернется, будет восстановлено подлинное — Китеж-град и «развеется в прах» плен «навязанных истин».

ГЛАВА 10.

«Не включай телевизор, не трогай»: концепт средства массовой информации

Образ средств массовой информации складывается в сознании современного человека во многом благодаря художественной литературе, которая внимательно наблюдает за ними приблизительно с начала XVII, то есть с момента возникновения самого первого из них — газеты.

Притом, что сам термин «средства массовой информации» возник в 40–50 годы XX века, мы считаем вполне допустимым употребление этого термина по отношению к периодическим изданиям и более ранних эпох. Вызвано это тем, что уже в XVII веке газеты, журналы, альманахи выполняли именно те функции, которые характерны для современных СМИ, пусть и не в том объеме, который они обретут в будущем. Иными словами, средства массовой информации как явление социальной жизни уже существовали, другое дело, что свою сегодняшнюю номинацию они обрели уже в другую историческую эпоху.

Средства массовой информации (СМИ) необходимо понимать как механизм донесения информации (словесной, звуковой, визуальной) до потребителя по принципу широкоэмитерного канала, охватывающего большую аудиторию и действующего на постоянной основе.

К средствам массовой информации относятся *печатные* (газеты, журналы) и *электронные* (радио, телевидение, интернет). Изначально СМИ, которые существовали только в печатном виде (пресса), понимались только как информационное средство, однако в процессе развития рассмотрение СМИ в качестве только «информирующих» ушло в прошлое. У средств массовой информации появились такие функции, как «рекламная», «развлекательная», «формирующая» (общественное мнение). Сложившийся механизм обратной связи, как наличие формальной возможности потребителю продукции СМИ выражать свое мнение и даже влиять на ее характер, разрушил однонаправленность отношений между средствами массовой информации и читателем, слушателем, зрителем. Поэтому современный характер этих отношений

привел к тому, что в социологии СМИ именуются как *«средства массовой коммуникации»*.

Однако и развлекательное, и формирующее, и рекламное начала средств массовой информации функционируют на информационной основе, то есть за счет возможностей информационного поля, ими создаваемого. Для понимания того, что представляет собой концепт СМИ в художественном тексте, принципиально важно рассмотреть определяющие свойства того, что представляет собой информация.

Категория *информация* на сегодняшний день стоит в одном ряду с такими фундаментальными категориями, как материя и энергия. Определение этой категории включает в себя несколько принципиально важных аспектов, каждый из которых раскрывает ту или иную грань этого многоаспектного явления.

Во-первых, информация — это *обозначение содержания*, получаемого от внешнего мира, благодаря чему этот мир познается адресатом (читателем, слушателем, зрителем).

Во-вторых, информация — это то, что наполняет необходимым содержанием *коммуникацию* и *связь*, в процессе которых устраняется неопределенность пребывания получателя информации (адресата) в конкретном пространстве и времени.

В-третьих, это получение сведений о возможном *разнообразии толкований* явлений, событий, процессов, характерных для внешнего мира.

В-четвертых, информация для ее адресата это — предоставление *возможностей выбора* решений, векторов поведения в конкретном времени и пространстве.

В-пятых, информация — это *процесс семантической фильтрации* информационных потоков реального мира. Это — отбор и накопление необходимой (полезной) с точки зрения адресанта информации, в роли которого выступают СМИ.

В-шестых, информация — это не только фиксация и передача адресату сведений о явлениях и процессах, всеобщих формах бытия в окружающем мире, но и *фактор развития* этих явлений, процессов, форм бытия.

Своеобразие концепта средства массовой информации заключается в его многосоставном характере: он включает в себя такие концепты, как пресса (газеты, журналы), радио, телевидение.

Концепт средства массовой информации в лирике Дмитрия Мизгулина представлен преимущественно тремя видами — газета, радио и телевидение. Все вместе они, как приносящие «назойливые события» и «тревожные новости», вызывают, в понимании лирического героя, некую социальную усталость:

Боже, как мы все устали

 От назойливых событий,
 От тревожных новостей... (ИС, 171)
«Боже, как мы все устали...», 2001

Средства массовой информации, делающие события «назойливыми» и приносящие «тревожные новости», оказываются одной из главных причин того, что

И лежит наш скорбный путь
 Среди шума, среди гама,
 Мимо Бога, мимо Храма. (ИС, 171)

Они становятся частью «шума» и «гама», сопровождающих путь современного человека. В противовес им в лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина существует природа, в которой есть свои красота и простор, свои слаженность и сложность, природа, которая заставляет стихать «бесполезный разговор», идущий в средствах массовой информации:

<...> Какая красота, какой простор —
 Все слажено и сложено в природе.
 Стихает бесполезный разговор
 О правде, о свободе, о народе... (НД, 85)

Снова, как и в стихотворении 2001 года, «бесполезный разговор», как синоним «назойливых событий» и «тревожных новостей», оказывается одной причин того, что

<...> Во всем — унынье, боль и нищета.
 Сюда уже не ходят звери в гости.
 И покосилась церковь без креста,
 И без крестов могилы на погосте... (НД, 85)

Однако концепт средства массовой информации в лирике Дмитрия Мизгулина не существует только как некое качественное единство, каждое из составляющих это явление имеет свою индивидуальную характеристику.

Газета, как разновидность концепта СМИ, может быть наполнена значением *сохранение памяти*. В понимании лирического героя, ее значимость именно в этом аспекте может существенно меняться. В свое время, когда она была современницей и отражением каких-то событий или явлений, которым лирический герой «не придавал никакого значения», однако по прошествии времени отношение меняется:

С годами начинаешь гордиться тем,
Чему ранее не придавал никакого значения —
Потрепанной книжкой
С автографом известного автора,
Давнишней детской дружбой
С нынешним героем труда,
Областной газетой
Десятилетней давности
С упоминанием о тебе
В числе прочих
В когда-то нашумевшей статье... (ИС, 40)
«С годами начинаешь
гордиться тем...», 1982

Примечательно, что в тексте нет никакого знака, который бы свидетельствовал о том, какого характера был шум, вызванный статьей, а лирический герой в этой статье вообще был назван «в числе прочих». Прошло десять лет и упоминание в сохранившейся областной газете вызывает гордость лирического героя. Так самый обычный номер газеты становится, если не предупреждением, то напоминанием о том, как важны для человека, на первый взгляд, самые незначительные, знаки проживаемой жизни. Буквально «не дано предугадать», как и чем отзовется газетное слово в недалеком будущем.

Развитие этой мысли находим в стихотворении «А вспомнишь — на память приходят не даты...», в котором лирический герой размышляет о том, как память порой теряет «речи, события, лица», но умеет сохранять мельчайшие подробности жизни, среди которых есть место и газете с важной для человека информацией:

<...> И памятни будут только детали,
Над крышами заиндевели дали,
Проспект — без парадного летнего лоска,
Трамвай, машины, толпа у киоска,
Газета с итогами матчей в субботу,
Никто не спешит, не бежит на работу... (НД, 119)

Газета сегодняшнего времени может выступать в качестве свидетельства некоей наполненности жизни. Отсутствие газет как привычного и необходимого атрибута жизни человека становится неким доказательством ее качества, к примеру, создает ощущение ее пустоты:

Кажется, что жизнь сошла на «нет»,
И уже не надо ни черта.
Нынче нет ни писем, ни газет.
Только телефонные счета. (ИС, 123)
*«Кажется, что жизнь
сошла на «нет»...», 1994*

Примечательно, что газеты в процитированном стихотворении выступают как явление, приравненное к письмам, ценность которых в частной жизни человека всегда определялась значительно выше, ибо письма это, как правило, форма общения между близкими людьми. А в лирическом тексте они выступают как равнозначные понятия. Отсутствие газет, как и писем, и те и другие, кстати, заменили телефонные счета, свидетельствует о том, что «жизнь сошла на «нет», и в ней «уже не надо ни черта». Отсутствие привычных атрибутов, казалось бы, частной жизни одного человека в финале стихотворения начинает пониматься как некая общечеловеческая трагедия:

<...> Каждая душа наперечет.
Каждый человек подвластен им.
А Антихрист после наречет
Тех, кто выжил, именем своим.

Радио является таким средством информации, материальные свидетельства бытования которого рядовому слушателю сохранить сложнее. У Мизгулина радио выступает не столько в качестве носителя памяти, сколько одного из составляющих элементов прапамяти. Так, сама идея необходимости

постоянного возвращения к отчету порогу, вне зависимости от направления движения (*«Привычный путь до отчего порога...»*, 1987), восстанавливает в сознании лирического героя узнаваемые черты «дома своего», с улицей «привычной и обычной», с шелестящими тополями и «печальными пьяницами» в очереди за пивом, «ветхозаветными старухами». Радио оказывается одной из характерных примет «дома своего»:

И где стучит назойливо и глухо
По радио суровый метроном... (ИС, 60)

«Суровый метроном» — это то, что не может быть частью памяти лирического героя Дмитрия Мизгулина, но это часть «дома своего», часть его жизни, это его прапамять, в которой хранится общенародное о войне и о блокаде.

Телевизор в лирике Дмитрия Мизгулина как еще одна разновидность средств массовой информации наполнен таким содержанием, которое ставит его в оппозицию и газете, и радио.

Другое дело, что такая оппозиционность, отрицательная окрашенность концепта телевизор в лирическом пространстве возникает не сразу. Концепт телевизор проходит свою эволюцию. В ранних стихах поэта (80-е годы прошлого века) в этом содержании присутствует мысль о *равнодушии* к данному явлению цивилизации. К примеру, в стихотворении «А мертвым, знаешь, все равно...» (1982), где речь вроде бы идет о мертвых. Однако память о них жива до тех пор, «покуда жив народ», а вот уже все остальное — им «все равно»:

<...> А мертвым, знаешь, все равно,
Теперь им наплевать
На телевизор и кино,
На книги и печать... (ИС, 40–41)

В таком контексте телевизор, поставленный в один ряд с книгами, кино и печатью, не несет того отрицательного содержания, которое появляется в стихах более позднего периода:

Словно из болотного тумана
Проступает странный силуэт —
Телевизионного экрана
Бледно-голубой, чадающий свет... (ИС, 137)
«Словно из болотного тумана...», 1999

Телевизионный экран является атрибутикой, преимущественно (могут быть вокзалы, аэропорты, кабинеты) замкнутого домашнего пространства, но приходит этот «странный силуэт» из «болотного тумана», пространства, которое ассоциируется с нечистью и смертельной опасностью, а свет его при этом «чадящий». Получается, что экран телевизора в каждый дом вносит и нечистую силу, и смертельную опасность, и чад. И как результат — в своем домашнем пространстве человек видит «электрические сны», оказывается «словно бы в цепях у сатаны», живет «в путях пресловутого прогресса». В этом прогрессе, в развитии техники эпоха продвинулась настолько далеко, что «дальше просто некуда идти», а время выступает в стихотворении, как «век духовной нищеты и стресса».

Еще более трагичной выглядит жизнь человека, оказавшегося во власти «смутного экрана», в другом стихотворении 2000-го года, когда телевизор выступает не достижением цивилизации и прогресса, а одной из причин возвращения человека «в первобытный век». В том, что «опять гвоздает человек по башке другого человека», в значительной степени виновен телевизор, который ежедневно разрушает человеческую способность к состраданию:

<...> Состраданию места нет в душе.
В телевизионной круговерти
Сто смертей пересмотрев уже,
Мой сосед закусывает смертью.

Снова наливает, и опять
Он во власти смутного экрана,
Ведь чужое горе принимать
Близко к сердцу, согласитесь, странно <...> (ИС, 146)
«Вновь вернулись в первобытный век...», 2000

«Телевизионная круговерть» приучает человека не видеть в смерти и даже в «ста смертях» трагедии, принимать чужое горе не «близко к сердцу», а как очередную информацию, как очередную новость. Именно эта круговерть заставляет лирического героя задуматься над тем,

Где твой Бог, моя родная Русь,
Где твой Бог, родимая планета?

В конце стихотворения возникает образ гремящей железной дороги, которая уже в XIX веке в русской литературе понималась как символ прогресса, враждебного человеку, а в XX веке частью этого прогресса стал телевизор, который только ускорил движение человека и человечества

От Природы,
От Любви,
От Бога.

В лирическом пространстве Дмитрия Мизгулина концепт телевизор всегда «географически» конкретен: лирический герой неизменно осознает то, как телевизор влияет на жизнь России, на умы и сердца ее граждан. Современные россияне, попавшие под влияние телевизионного экрана, оказываются оторванными от земли, людьми, которые «силу потеряли», потому что благодаря, в первую очередь, телевизору их сознание становится открытым для «новых колдунов» и волхвов, которые не понятно куда завели. Это сознание опьяняет «заморский дурман»:

<...> Не досмотрели зимних снов,
Очнуться не успели,
Как стаи новых колдунов
Со свистом налетели.
Куда волхвы нас завели,
Теперь поймем едва ли,
Но, оторвавшись от земли,
Мы силу потеряли.

И захлебнувшийся тоской
Заморского дурмана,
Безмолвно тает род людской
Во мгле телеэкрана. (НД, 20)
«Весна. И снова ледоход...», 2011

«Мгла телеэкрана» делает человека не просто восприимчивым к «заморскому дурману», она лишает его речи, делает безмолвным. Более того, в этой мгле «тает род людской», словно бы мгла телеэкрана поглощает его.

Вполне естественно, что сознание лирического героя в эпоху телевизионной экспансии обращается, к тем временам, когда у россиян «мерцали в доме образа, а не экраны».

В эти стародавние времена «ругали власти», «ждали доброго царя» и «ждали чуда», зато и «детей рожали чаще». Но самое главное заключается в том, что в то время, когда экраны еще не заменили образа:

<...> Не всякий знал и в те года
К любви дорогу,
Но каждый грешник был тогда
Поближе к Богу. (ОЧ, 12)
«Так повелось уж на Руси...», 2000

Одним из результатов произошедшей замены стало то, что «опять низвергнута страна в канун кровавый»

<...> Опять надежда, и тщета,
И безземелье.
В домах и душах — нищета,
В башках — похмелье.

И в бездну тысяча чертей
Россию тащат <...> (ОЧ, 11–12)

Так возникает устойчивое наполнение концепта телевизор значением *подмена*. Результаты этой подмены в каждом лирическом тексте выглядят исключительно как трагические, имеющие нравственный, мировоззренческий характер:

<...> И вот приходит новый век,
А вместо Библии — экраны...
И верится, что человек
Произошел от обезьяны. (УА, 280)
«Когда-нибудь настанет час...», 2000

В процитированном отрывке есть великолепный образный ход. Не только тот, кому экраны полностью заменили Библию, но и тот, кто уверен в божественном происхождении человека, глядя на то, что и главное кого показывают каждый день по телевизору, начинает верить: человек произошел от обезьяны. Для человека, убежденного в обратном, это — снова подмена, это мировоззренческий слом, виной которому те, кто каждый день мелькают на телевизионных экранах:

<...> И вот сомнение мое
Сквозь камень знаний прорастает,
И верится, что бытие
Сознание определяет. (УА, 280)

Даже гоголевское видение бед России подвергается сомнению, если не развенчанию, и причиной такого развенчания является опять-таки подмена истинных ценностей чадающим телевизионным экраном:

Бед не в дураках и не в дорогах,
А в том, что, потеряв свой путь в глуши,
Мы с покаяньем не взыскуем к Богу,
Не веруем в бессмертие души.
.....
Не разбирая глупости и вздора,
Завидуя судьбе заморских стран,
Мы превозносим то глупца, то вора,
Устало вперив взор в *телеэкр*ан.
А он горит голубоватым светом
И, кажется, едва *чадит* при этом. (КБ, 36)
«Бед не в дураках и не в дорогах...»

Результатом подмены, в конце концов, станет то, что когда-нибудь «надежды тонкий пласт под ветром страха источится», «крыла беды раскинет ночь», и человек не будет иметь сил помочь даже самому себе. Спасение, однако, есть — оставленные муки «о будущем», лесная дорога и забытый скит с деревянным крестом:

<...> Чуть слышны птичьи голоса,
Листвы таинственной движенье,
И отразили небеса
Сирени белое кипенье...

Забытый скит. Притихший лес,
Где тишина развеет тугу.
Где только деревянный крест
Хранит безмолвную округу. (УА, 281)

Мысль о произошедшей подмене не дает покоя лирическому герою, и поэтому он неоднократно, в разных вариантах своих размышлений к ней возвращается. Если по-прежнему

оставаться во власти этой подмены, то в будущем нас не ожидают никакие отрадные перспективы. Более того, будет «все наоборот» нашим желаниям и стремлениям:

И снова март. И снова слякоть.
И снова все наоборот.
И будет тощий диктор вякать,
Что все когда-нибудь пройдет.

И будет смех подобен стону,
И будет властвовать обман,
Покуда мы, как на икону,
Взираем на цветной экран. (ОЧ, 15)

«И снова март. И снова слякоть...», 2001

Воссоздаваемая всего лишь в нескольких выразительных деталях картина возможного будущего («смех подобен стону», «будет властвовать обман») узнаваема. Это будущее, которое уже стало сегодняшним днем, и никакие заверения («вякания») «тощего диктора» не могут убедить в том, что вся эта дисгармония «когда-нибудь пройдет» и настанут лучшие времена.

Вполне закономерно, что развитие принципиально важной идеи рефреном, как заклинание, звучит в одном из стихотворений: «Не включай телевизор...» Его включать «не надо», чтобы «хоть мгновенье» побыть в тишине и увидеть тихо плывущие в вышине звезды. Его включать «не стоит», чтобы не видеть «этот вселенский бардак» с учеными дураками, мечтающими «весь мир перестроить». Включение телевизора надо заменить слушанием шума листвы и шепота воды, вдыханием майского воздуха, который «немного получше испарений партийной среды». И, наконец, телевизор вообще не надо трогать (читатель Дмитрия Мизгулина хорошо знает, какую субстанцию не надо трогать, чтобы не наслаждаться ее «ароматом»). Взамен можно, пусть всего лишь «на мгновенье», ощутить «дыханье свободы и Бога», и такое мгновенье, по Дмитрию Мизгулину, этого стоит:

<...> Не включай телевизор, не трогай,
Молча пусть этот ящик стоит.
И дыханье свободы и Бога
На мгновенье тебя посетит. (УА, 233)

Неприятие телевизора как свершившейся подмены в этом стихотворении становится еще более выразительным от осознания того, что последний выступает в качестве оппозиции опустевшему саду и плывущим в вышине звездам, шуму листвы и шепоту воды, майскому воздуху, дыханию свободы и дыханию бога. Богатству окружающего мира он противопоставляет «вселенский бардак», испарения «партийной среды» и перманентную перестройку творения Создателя. Однако сделать то, что рефреном звучит в этом стихотворении, оказывается не так просто уже потому, что телевизор стал неотъемлемой частью жизни человека, одним из пунктов плана его жизни, таким же, как работа, баня, гости, дети:

В жизни всё идет по плану:
Поздно ляжешь, встанешь рано,
На работу и домой.
В баню утром в выходной.
Телевизор. Гости. Дети <...> (КБ, 11)
«В жизни — все идет по плану...», 2003

Телевизор оказывается частью той «суеты и круговерти», в которой пролетает жизнь человека, частью того, что не дает ему времени задуматься о душе. Еще более убедительно выглядит призыв «не включай телевизор» там, где поэт не рассказывает, а лишь напоминает нам о том, что приносит в наши дома телевизионный экран: обилие рекламы и «бразильская слезная драма», триллеры и модные певцы, «дебаты столичных дебилов», «то бред, то словесный понос», а в результате:

<...> Извилины стали, как рельсы,
Вперед полетел паровоз.

Мы снова счастливыми стали,
И жизнь — и светла, и легка;
И манит нас в светлые дали
Призывное пенье гудка. (УА, 237)
«Реклама. Реклама. Реклама...», 2004

Интертекстуальная ирония, возникающая благодаря ассоциациям, почти цитатам из двух популярных песен советского времени («Наш паровоз, вперед лети!» и «Песня о встречном») словно бы предостерегает: телевизор, как был, так и остал-

ся частью того идеологического механизма, который просто обязан создавать иллюзию того, что мы счастливо и весело движемся «в светлые дали». Хотя на самом деле отдельный человек от такого воздействия постепенно тупеет, а страна в целом скатывается «в крошечную тьму». Телевизор только способствует этому скатыванию, помогая быстро забыть кумиров прошлого, способствуя смене привычек и отучая противиться нашествию чуждого мира. И происходит это потому, что одно из наиболее устойчивых представлений, связанных с концептом телевизор в лирике Дмитрия Мизгулина, — это *тупость*, одолеть которую способен не каждый. Единственное, что остается надежной опорой в противостоянии отупляющему воздействию телевизионного экрана, — это душа самого человека, в которой сохранилась «искорка веры»:

Смотрю телевизор тупея
И в тысячный раз не пойму:
Как быстро Россия, Рассея,
Скатилась в крошечную тьму.

Мгновенно забыли кумиров,
Привычки сменили спеша,
Но шествию чуждого мира
Противиться стала душа.

Господь не оставит вовеки,
Сквозь мрак бесовской проведет,
Покуда еще в человеке
Хоть искорка веры живет. (УА, 233–234)
«Смотрю телевизор тупея...», 2003

Воздействие телевизора на человека иначе как отупляющим быть не может, потому что сам продукт, предлагаемый телевизором зрителю, характеризует, по Дмитрию Мизгулину, прежде всего тупость. Этого мало. У тупости, растиражированной десятками миллионов экранов, появляется *способность к уравниванию, нивелировке* всех и вся: умных и глупых, совестливых и бесстыжих, сытых и голодных:

На всех — и сытых и голодных —
Одно и то же, хоть ты плачь, —
Убожество журналов модных
И тупость телепередач.

И верит каждый — как иначе? —
И в справедливость, и в прогресс,
И вся держава хором плачет
Над гибелью чужих принцесс.

Все одинаково угрюмы.
И на просторах всей страны
На всех — одни и те же думы,
У всех — одни и те же сны. (УА, 235–236)
«На всех — и сытых и голодных...», 2001

Телевизор, таким образом, не только лишает способности слушать себя и бога, подменяет истинные ценности ложными, отучает сострадать, отупляет, но и нивелирует, отнимает индивидуальность, собственное «я», создавая из личностей толпу зрителей.

Средства массовой информации у Дмитрия Мизгулина оказываются тем, что ограничивает жизненное пространство современного человека, заменяя его виртуальным:

Живем в виртуальном пространстве.
Газета, Компьютер. ТэВэ.
И ветер познаний и странствий
Давно не шумит в голове.

Живем в ограниченном мире,
Неиствуй и мельтеша,
И в тесной и тихой квартире
Твоя обитает душа... (НД, 62)
«Живем в виртуальном пространстве...»

Ограничивая себя виртуальным пространством средств массовой информации, современный человек не просто живет «в ограниченном мире», но и забывает о радости «познаний и странствий», запирает свою душу в рамках «тесной и тихой» квартиры. Телевизор становится одной из причин усталости современного россиянина и еще трагичнее — того, что в него вселился «полуденный бес»:

Традиции. Вера. Устой.
А нам говорили — пустое...
А нас уверяли — прогресс...
А нынче — усталые лица,

В телевизионных глазницах
Ликует полуденный бес... (КБ, 81)
«Традиции. Вера. Устои...» (2009)

Постоянное общение с телевизором меняет облик человека даже на каком-то физиологическом уровне: его глазницы становятся «телевизионными». Однако ситуация не представляется лирическому герою Дмитрия Мизгулина безысходной. Об этом свидетельствует то, что в процитированном стихотворении в качестве оппозиции телевизору выступают храм, возле которого пока трудно встретить родное лицо, но в нем вершится молитва, в нем «мальчишка со свечкой / У скорбной иконы стоит». Значит, надежда на преодоление власти телевизионного беса окончательно не потеряна.

И о вопросах...

Когда я начинал эту книгу, у меня было много вопросов к поэту Дмитрию Мизгулину, связанных с тем, как он понимает то или иное явление в своей поэзии, что имел в виду, обращаясь к тому или иному образу, выстраивая некую цепь логических рассуждений. Эти вопросы были основаны на том уровне знакомства с его лирикой, который можно назвать начальным. Было решено, что я задам их тогда, когда книга будет завершена, тем более, что такая возможность у автора данной книги имелаась. Потом книга была написана, ее читали, обсуждали, критиковали. Возникла необходимость во втором, дополненном издании, которое более широко представляет лирическое пространство Дмитрия Мизгулина. Соответственно, и вопросов к поэту стало больше, однако я снова не стал их задавать, потому что по-прежнему они нужны мне, как читателю, самому. Я по-прежнему любопытен и жаден относительно хорошей поэзии и по-прежнему хочу сам искать ответы на поставленные поэтом вопросы. А это — поэзия хорошая, интересная тем, что заставляет задуматься над важнейшими вопросами бытия, интересная, разумеется, для тех, кто не хочет удовлетворяться чужими ответами. Я не хочу...

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Концепт: общие представления	5
Глава 1. «Все вместила моя душа»: концепт <i>душа</i> и душа как концептосфера	11
Глава 2. «Моя неизбывная память»: концепт <i>память</i>	44
Глава 3. «Укройся под сводами храма»: концепт <i>храм</i>	65
Глава 4. «Я возвращался к дому своему»: концепт <i>дом</i>	81
Глава 5. «Пишу, пишу — а толку?»: концепт <i>творчество</i>	98
Глава 6. «Друзей услышу голоса»: концепт <i>голос</i>	115
Глава 7. «Природа все расставит по местам»: концепт <i>природа</i>	125
Глава 8. «В сугробах сомнений дорога»: концепт <i>дорога</i>	138
Глава 9. «Где ты, где ты, мой Китеж-град?»: концепт <i>история</i>	152
Глава 10. «Не включай телевизор, не трогай»: концепт <i>средства массовой информации</i>	167
И о вопросах.....	182

**Семенов
Александр Николаевич**

«ВСЕ ВМЕСТИЛА МОЯ ДУША...»
Концептосфера лирики Д. Мизгулина

*Монография
Издание 2-е, дополненное*

Редактор *Романов А. В.*
Технический редактор *Рыбакова В. А.*
Компьютерная верстка *Дмитриева О. С.*

Литературный фонд «Дорога жизни»
Свидетельство Минюста РФ от 26.01.2009 г.
и Свидетельство ФНС серии 78 № 007099221 от 19.01.2009 г.

Издательская программа АПИ
(Союз писателей России)
ИД — № 02293 от 11.07.2000 г.
Подписано к печати 20.03.2012.
Бумага офсетная «Светокопи». Печать офсетная.
Гарнитура «Bookman Old Style». Формат 60×84 1/16
Печ. л. 11,5. Тираж 500. Заказ № 103.

Отпечатано в типографии «АНТТ-Принт»
ЛР № 040815 от 22.05.1997 г.
190103, Санкт-Петербург, Измайловский пр., д. 29.
Тел.: 251-60-75

200-00



095592012

Государственная библиотека Югры



ДМИТРИЙ МИЗГУЛИН

родился 10 сентября 1961 г. в г. Мурманске.

Окончил Литературный институт
им. А. М. Горького.

Автор более 20 книг стихов и прозы.

Лауреат международных
и всероссийских литературных премий.
Живет и работает в г. Ханты-Мансийске.



**ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФОНД
«ДОРОГА ЖИЗНИ»**