Данила Давыдов

КОНТЕКСТЫ И МИФЫ

Art House media

Данила Давыдов

КОНТЕКСТЫ И МИФЫ

Сборник рецензий

МОСКВА

Art House media

2010

УДК
ББК
Д

Давыдов Д.

Д Контексты и мифы: Сборник рецензий / Д. Давыдов. — М.: Арт Хаус медиа, 2010. — 240 с.

ISBN 978-5-902976-25-7

УДК
ББК

ISBN 978-5-902976-25-7

© Давыдов Д. Текст, 2010
© Арт Хаус медиа. Оформление, 2010

ОПЫТ И ВКУС

...Рассказывают, что в свое время у Алексея Степанович Хомякова была одна из самых больших библиотек в Москве — как раз такая, хозяева каких и посейчас регулярно вынуждены бывают выслушивать расспросы случайных посетителей: «А что, Вы все это прочитали?». Правильный ответ таков: «Не прочитал, конечно. Да это и не нужно: но я точно знаю, где, про что и как написано».

Это особый талант: книгознание (я бы даже сказал — книговедение, но это слово давно присвоили себе представители библиотечной науки). Встречается он и у книгопродавцев, и у рядовых книголюбов, но когда соединен с подлинным литературным дарованием и прекрасным знанием предмета (точнее, многих предметов одновременно) — это становится настоящим даром.

Последнее — как раз о Даниле Давыдове, рецензии которого попадаются в печати так часто и в таких разных, порой неожиданных местах, что так и хочется вместе с обывателем спросить: «Неужели он все это прочитал?». Правильный ответ и тут прост: достаточно отбросить приставку совершенного вида, и можно утверждать со всей ответственностью: да, читал! А прочитывать каждую книгу профессионалу вовсе не обязательно: он и так знает, что там написано. И как написано.

Короткая рецензия — излюбленный критический жанр Давыдова. Впрочем, длинных, подобно Белинскому, нынче никто и не пишет: нет социального заказа (кроме, разве что, специальных разгромов инакомыслящих), нет таких терпеливых и праздных читателей, просто нет, наконец, места в газетах и даже журналах. Но далеко не всем и не всегда тем более удается с помощью трех-четырех предложений сделать так, чтобы понимающий читатель понял: эта книга нужна ему или нет, стоит ее читать или не стоит. А ведь это — самая главная (для читателя-специалиста, по крайней мере) задача рецензии: кто-то, кому доверяешь, уже сделал за тебя отнимающую массу времени, не всегда приятную, но насущно необходимую часть твоей работы!

Я доверяю Даниле: его интуиции, его вкусу, его профессионализму. Его таланту, наконец: ведь не будь он прежде всего поэтом, ему никогда бы не удалось в такой лаконичной форме выразить самое главное о предмете: так, что ни ему самому, ни его читателю нет надобности прочитывать все 300, 500, 800 страниц...

Даже в ошибках и просчетах, которые иногда (очень редко, надо признать) делает в своих рецензиях Данила есть своя логика: значит, книга, о которой пишет рецензент, не заслужила того, чтобы по ее поводу прибегать к специальным процедурам! И это при том, что Давыдов практически всегда пишет, говоря традиционным языком, положительные рецензии: даже, казалось бы, высказав к автору массу претензий (как это было в случае с двумя неудачными сапгировскими книгами Шраеров), он находит место для того, чтобы указать на несомненные достоинства — то, ради чего эту книгу все-таки стоит хотя бы перелистать. А ведь сколько их лежит никем не перелистанными!

В этом смысле Давыдова можно сравнить с заядлым сердцеедом, для которого (что, кстати, вполне справедливо) нет непривлекательных женщин: надо только уметь отыскивать и видеть. В нашем случае необходимо добавить: и другим указать, подсказать, помочь. Это важно.

И последнее: Давыдов искренне и самозабвенно любит книгу; в нем, несмотря на возраст и жизненный опыт, живет безумная юношеская мечта — собрать в своей домашней библиотеке все хорошие книги: помните, как у героя Петрушевской — «всю музыку мира»? Но и нехорошие приходится собирать: не выбрасывать же книгу на помойку. Вот и приходится буквально спать с книгами в одной постели. А разве можно после этого поэту не написать о них хотя бы несколько добрых строк?

...Признаюсь: до последней минуты я не хотел даже просматривать эту книгу, чтобы соблюсти чистоту эксперимента: написать вступительную заметку, не видя даже оглавления. Но любопытство пересилило: открыл пяток файлов. И убедился: зря. Все, что я хотел сказать о Давыдове-рецензенте, я мог сделать и без этого. А книгу прочитать уже в приличном типографском виде, новенькую, пахнущую краской, сулящую радость узнавания. Чего и Вам, читатель, искренне желаю!

Юрий Орлицкий

ДОБРАЯ ВЕСТЬ

Русской литературе с критикой катастрофически не повезло. Собственно, случилось это вне всякой зависимости от тех или иных внутрилитературных проблем. Русская общественная мысль *всегда* — за вычетом двух-трёх настолько кратких промежутков времени, что надлежащему типу и уровню рефлексии развиться было попросту некогда, — существовала в контексте жёстких цензурных ограничений. И как-то само собой так вышло, что публичное высказывание по любому мало-мальски судьбоносному вопросу — социальному, философскому, идеологическому — оказалось возможно лишь в упаковке суждения об искусстве, а из всех видов искусства первой и главной жертвой пала литература, потому что до наступления «эпохи технической воспроизводимости» (В. Беньямин) печатное обсуждение любого другого искусства наталкивалось на физическую недоступность читателю самого предмета беседы. Когда же эпоха — далеко не только в смысле технической воспроизводимости — сменилась, а потом сменилась ещё и ещё, — в России советский авторитаризм всеми силами удерживал прошлый век с изрядной присадкой позапрошлого. Пока строй пребывал в маниакальной фазе, высказываться нельзя было вообще, а когда перешёл в депрессивную — окно возможностей открылось в прежнем формате.

И вот общенационального злонравия достойные плоды: на протяжении всей истории отечественной литературной критики основное место в ней занимали и по сей день занимают авторы (то бишь критики — но, как следствие, и писатели аналогичного склада, выбираемые по подобию), которых сама по себе литература интересует в сугубо незначительной степени — как повод изречь истину, как приманка для народов, чтоб дали себя лишний раз чуточку попасти. Между тем литература, да, имеет дело с истинами о мире и человеке — но, если это большая литература, не транслирует готовые, а ищет, созидает и исследует новые. У нее, тем самым, своя собственная повестка дня. Вводя в литературном хозяйстве

внешнее управление, традиционная (лучше сказать — кондовая) русская критика десятилетиями занимается выжиганием и отравлением культурного поля, а общественность, совершенно отученная от самостоятельности мышления, только повизгивает от восторга, радуясь особенно эффектному красному петуху или особенно едким жидким удобрениям.

На этом фоне в работе Данилы Давыдова и двух-трёх его коллег я, не шутя, усматриваю нечто героическое. Я бы сказал, что, в строгом смысле слова, лишь эта работа и достойна называться литературной критикой, — но если нужно подобрать ей какое-либо добавочное определение, то это критика *экологическая*. Она, прежде всего, исходит из понимания литературы как сложной саморегулирующейся (хотя и подвергающейся внешнему воздействию) *системы* и не пытается выхватить из неё что-нибудь произвольное, попутно или целенаправленно истребляя иное и инакое (люблю-де родную осину, а прочую растительность будем рубить под корень). Далее: экологическая критика исходит из того, что в здоровой системе любое звено зачем-то *необходимо*, а если мы его назначения не видим — то, скорее всего, это проистекает из неполноты нашего знания; более того: экологическая критика понимает, что живая система имеет свойство *изменяться*, что некоторые ее элементы должны отмирать, уступая дорогу новому, и если что самая грозная из болезней системы — ее сверхстабильность, стагнация...

Повседневная критическая практика Давыдова, зиждущаяся на этих принципах, прежде всего подкупает *презумпцией смысла*: в творчестве каждого автора, который попадает в фокус его внимания, Давыдов пытается увидеть некоторое осмысленное ответственное высказывание. Причем высказывание это для Давыдова априори обладает двумя кардинально важными свойствами: оно, с одной стороны, индивидуально (потому что высказывание, лишённое индивидуальности, в искусстве является сущностно лишним), а с другой — вписано в широкий, системный контекст. Эта вписанность в контекст одновременно выступает у Давыдова и свойством предмета, и свойством метода. Потому что, с одной стороны, не бывает (в зрелой и развитой литературе) ответственного художественного высказывания, совершаемого в пустоте, как если бы вокруг никто ничего более не говорил и не писал; с другой стороны, критик устанавливает и создаёт более широкий и разветвлённый контекст, обнаруживает «странные сближенья», подсказывая параллели и контрасты не только читателю, но и автору, — то

есть, помимо прочего, работает на увеличение связности системы, на противодействие энтропии.

Прямое следствие этой презумпции — отсутствие среди давыдовских отзывов решительно всех наимоднейших разновидностей якобы «критического» дискурса. В этой книге не представлены: иеремиада — кликушеские стенания о неминучей погибели матушки расейской словесности; сплетня — разглагольствования о личных (хорошо, если не об анатомо-физиологических) свойствах сочинителя ввиду неспособности что-либо сообщить о его основной деятельности; начальственный разнос — беспардонная брань в адрес всех, кто посмел написать не то, что «критик» желал бы прочесть, а нечто иное. Вообще Давыдов, как и положено действительно критику, вовсе не рвётся покритиковать (иногда, очень редко, какой-нибудь особенно мощный источник шума в литературном пространстве выводит его из равновесия — и сразу чувствуется сбой в ритме мысли: паралитературная ругань — другая профессия, Давыдов к этому потешному цеху не принадлежит). Основная его миссия — *посредническая* (между писателем и читателем прежде всего, но также, как я уже отмечал, между разными литературными явлениями). А в условия любого успешного посредничества входит самоопределение посредника как фундаментально *равного* с обеими сторонами.

Самосознание посредника формирует особую систему ценностей, отдающую предпочтение малому прогрессу перед масштабными судорожными движениями. Поэтому Давыдов предпочитает малый критический жанр: короткую рецензию. Понятно, что отчасти это связано с форматными требованиями изданий, для которых эти отзывы предназначены, но нам-то важно другое: в каждом маленьком тексте Давыдов неуклонно проводит линию от частного к общему — где решительно, где полуфразой, где намёком переводя характеристику данной конкретной книги в регистр вопрошания о кардинальных процессах и закономерностях современной литературы. И эта логика рассуждения вызывает гораздо больше доверия, чем обратная: заново вошедшая в обиход на протяжении 2000-х годов манера выдумать какой-нибудь «новый реализм», «трансавангард» или иную смутных очертаний сверхъидею — и дальше знай себе накачивать этот фантом любым подворачивающимся литературным материалом.

Можно было бы ещё сказать, что критика Давыдова есть критика *филологическая*. Но эта простая констатация в сегодняшних

условиях требует уточнений. Критику нынче принято за филологичность бранить — потому что филолог-де не волен отличать хорошее от плохого (и, более того, в самом деле не отличает: не хочет, не умеет и ещё норовит обмишулить бедного читателя, с умным видом рассуждая о ерунде). Подразумевается при этом, что хорошее от плохого будет отделять критик, не подверженный греху филологизма, то есть совершенно избавленный от профессиональной компетентности и дисциплины мысли, руководимый исключительно собственным самоуправством, — и уж после этого филологам предстоит иметь дело с плодами его трудов. Но дело в том, что к нынешним временам у филологии уже есть этот опыт — бережного извлекания из глубоких архивов Серебряного, к примеру, века неприметных сокровищ, просыпанных и затоптанных бойким зоильим племенем. И вполне очевидно уже, что сплошь да рядом камень, отвергнутый неистовыми ревнителями, в исторической перспективе в аккурат и ложится во главу угла. Давыдов, как филолог занимавшийся, например, вписыванием в историю русского стихосложения XX века прочно забытой поэтессы военных лет Елены Ширман, об этом знает не понаслышке.

Есть и оборотная сторона у этой медали: сплошь и рядом самый далекий от подлинно филологического метода подход демонстрируют как раз дезертиры и перебежчики из филологического цеха. И это тоже понятно: ведь к литературной современности какой-нибудь мрачноусый автор предисловий к трудам Соллогуба или лощёный профессор, специализирующийся на английской метафизической поэзии XVII века, подходят во всеоружии своих знаний и представлений, довольно-таки малопригодных для разговора о Викторе Пелевине и Всеволоде Некрасове. Критическое высказывание оказывается для этих достойных людей зоной вожделенной безответственности: говоря о Джоне Донне, надо отвечать за базар, а говоря о Всеволоде Некрасове — вроде как необязательно. Между тем диссертация Данилы Давыдова была посвящена наивному словесному творчеству — то есть ближайшим окрестностям литературы, тому, что начинается сразу за её границами. Такой специфический опыт (а территория эта наукой толком не обследована) сродни, быть может, описанному Сент-Экзюпери опыту ранних лётчиков, впервые обретавших возможность взглянуть на Землю извне, сверху, — и тем самым ощущавших с особенной остротой её целостность, хрупкость, нужду в защите.

И другой распространённый конфликт между разными дискурсами одного говорящего: нынче любят говорить о том, что в условиях перманентного кризиса литературной критики как особого института лучшими критиками оказываются сами писатели и поэты. Бывает, что и оказываются — тогда, когда высказывание поэта о поэте строится на неподдельном переживании со-чувствия, созвучия. Но в этом же и ограниченность метода: он, случается, даёт превосходные плоды, когда писатель говорит о близком ему самому авторе, и оборачивается чудовищными нагромождениями нелепиц и инсинуаций, когда речь заходит об авторе непохожем. Но Давыдов приносит нам добрую весть: при известной дисциплине и самоконтроле строго отрефлектированное переключение из одного дискурса в другой по воле говорящего вполне возможно. Творческая стратегия поэта Данилы Давыдова сопряжена с речевой агрессией и провокацией, с ценностным релятивизмом и прочими страшными и сомнительными вещами. Но, быть может, ровно благодаря тому, что порывы в сторону эгоцентризма и деструкции Давыдов в полной мере реализует в своих стихах (разумеется, этими порывами не исчерпывающихся), — в своих критических текстах ему удаётся не пускать их на порог.

Было бы преувеличением назвать этот сборник статей судьбоносным. При том, что собран он неспроста: вышеперечисленные особенности давыдовской критики обладают определённым кумулятивным эффектом, и при сквозном чтении из коротких зарисовок выстраивается некая довольно общая картина. Но судьбоносное не всегда совпадает с духоподъёмным. Метасюжет книги Давыдова — история про то, как представителю выморочного, вырожденного сообщества удаётся сохранить личное (оно же, в данном случае, профессиональное) достоинство. Что бы там ни было, коллега Давыдов может сказать, перефразируя Нобелевского лауреата: «Я работал. Я писал статьи». Шемякин суд постсоветской литературной общественности убедить, может, и не удастся. А история нас оправдает.

Дмитрий Кузьмин

ОТ АВТОРА

В этой книге собрано некоторое количество книжных рецензий, написанных мной за десять лет. Это — далеко не всё, что написано мною в этом жанре. По причинам целостности сборника (ну и, разумеется, объема) за бортом остались рецензии на зарубежную литературу, переиздания или новые публикации классиков, филологические, философские (несколько особенно важных для меня отзывов на такие издания, впрочем, вошли в том), исторические и пр. исследования. Таким образом, подавляющая часть представленных текстов связана с текущей отечественной словесностью (включая сюда и не столь давно ушедших авторов). Кроме того, собраны здесь именно рецензии: работы иных критических жанров (статьи, обзоры и пр.) остались за бортом.

Отбор собственно рецензий связан не столько с важностью рецензируемых книг и авторов, сколько с удачностью или неудачностью самой рецензии: поэтому в книге можно найти отзывы на весьма проходные издания, но нет рецензий на некоторых искренне мною ценимых авторов.

В тексты правка вносилась минимально: от этого некоторые повторы, которых мне не хотелось бы в данном случае избегать, от этого и привязка к времени первой публикации той или иной рецензии: реалии могли меняться, но я принципиально оставил суть сказанного во времени говорения.

Расположение текстов более или менее хронологично, однако хронология эта касается не столько момента публикации рецензии, сколько даты, которой помечена рецензируемая книга. Впрочем, в этом аспекте я пытался обойтись без фанатизма. Тексты распределены по двум разделам: в первом — рецензии опубликованные в газетах, «тонких» журналах и интернете, во втором — тексты из «толстых» журналов. Идеологии здесь никакой, это сделано исключительно из удобства для читателя.

Считаю необходимым поблагодарить за неоценимую помощь многих. Во-первых — издательство «Арт Хаус Медиа» и лично

Александра Шишкина, решившегося на столь отчаянное дело, как издание целой книги рецензий. Во-вторых — моих учителей, редакторов, друзей, коллег, без которых я ничего бы не смог сделать в этом неблагодарном ремесле: Анну Воздвиженскую, Марию Галину, Владимира Губайловского, Бориса Колымагина, Дмитрия Кузьмина, Илью Кукулина, Вячеслава Курицына, Евгения Лесина, Дмитрия Малкова, Андрея Мирошкина, Глеба Морева, Татьяну Михайловскую, Юрия Орлицкого, Ирину Роднянскую, Игоря Рябова; покойного Александра Щуплова. В-третьих — всех авторов и всех издателей, о книгах которых мне когда-либо приходилось писать. Особая благодарность — Ольге Воздвиженской, оказавшей неоценимую помощь в процессе подготовки книги. И, конечно же, искренне благодарю все издания, которые в разные годы публиковали мои рецензии.

Д. Давыдов

СБОРНИК РЕЦЕНЗИЙ

Двойники

Виталий Кальпиди. Запахи стыда. Челябинск — Пермь, фонд «Юрятин», 1999.

«Двойные стихи», стихи-вариации уже случались в истории литературы. Кто-то из филологов, помнится, предлагал именно таким образом печатать все варианты стихотворений Мандельштама («Стихов о неизвестном солдате», например) — не в приложении, а так, подряд. Да и сам Мандельштам включил в состав «Восьмистиший» два, имеющих общую первую строфу: «Люблю появление ткани...». Леонид Аронзон в своё время сочинил «Два одинаковых сонета». У Елены Шварц есть текст «Соловей спасающий» и «стихотворение-двойник» к нему.

Классик уральской поэзии Виталий Кальпиди сочинил целую книгу «Запахи стыда», состоящую из стихов-вариаций. Два варианта напечатаны в отдельных книгах, «Чёрной» и «Жёлтой», объединённых общей коробкой («кассетой»). Сам Кальпиди объясняет замысел «Запахов стыда» в предисловии, повторённом в обеих половинах книги: «Техника написания была проста. Записывался текст, а потом по очереди и не очень горячим следам делалась перезапись. Так я и называл стихи в процессе работы: «запись» и «перезапись». Называл, кстати, честно, но неточно. Поэтому, чтобы не подзуживать читателя к размышлениям о первопричине, за которыми нет никакого реального пространства, я при создании «жёсткой копии» книги ограничился названиями «жёлтой» и «чёрной» записей. (И они если чему-то соответствуют, то только цвету бумаги, выбранной для более эффектной подачи иллюстраций)». Кстати, иллюстрации — этакая виртуально-кислотная графика — принадлежат постоянному художнику кальпидиевских книг Вячеславу Остапенко.

Изощрённость построения новой книги Калпиди двояка. Во-первых, вариации у него (в отличие от Мандельштама или Шварц, например) — не демонстрация возникновения разных смыслов

внутри одного текста, одной интонации и размера, а, напротив, указание на разные точки отсчёта замысла, на разный взгляд, возможный по отношению к одному замыслу. Соответственно, отсюда и разный ритм вариаций. Вот фрагменты текстов-двойников «Косоглазие травы/воды»:

Расклад, по-моему, таков:
как девственник и новобранец,
он по-пластунски, без штанов,
заполз на женщину. Румянец

его/её опустим. Но
через затылок, лоб и веки
я чёрно-белое кино
о затемнённом Человеке

сниму под фонограмму трав.
воды и рыб узкоголовых,
которые поют, украв
для этого у насекомых

голосовые связки...
(*«Черная книга»*)

Между тем, напрягая затылок и что-то ещё,
по-пластунски заполз на жену твою тёплый подросток,
и, когда у кого-то из них онемело плечо,
им самим угадать — у кого? — оказалось непросто.
(*«Жёлтая книга»*)

Мотивы, связанные в тематический пучок, едины для обоих текстов, но разность интонаций позволяет Кальпиди создать два разных текста, в то же время невозможных друг без друга. По сути, две вариации в «Запахах стыда» — это кантовские антиномии в качестве поэтического приёма; художественный смысл возникает в момент их пересечения и взаимодействия. Именно так в центральном, быть может, «двойном тексте» книге — «Вампиры позорной Челябы» — в точке пересечения обеих вариаций возникает новая ветвь «региональной мифологии», связанная с нарочито игровой инфернализацией Челябинска, заселением этого континуума окказиональными мистическими персонажами (кажется, среди

уральских городов самой мощной мифологией доселе отличалась Пермь; Кальпиди пересматривает подобную иерархию).

Во-вторых в каждой из половин книги наряду с главенствующими вариациями присутствуют «просто стихи», не имеющие своих дублей. Кальпиди пишет: «В книге есть стихи без перезаписи. И это отнюдь не назначенные мной исключения, подтверждающие самопровозглашённые правила. Просто без таких стихов не удалось обойтись.» В самом деле, такие стихотворения-одиночки необходимы внутри «Запахов стыда»: это своего рода окна, зоны зияния, периоды сознательного провисания концепции, освобождающие читателя (и автора) от тотальности дублирования. Кальпиди указывает на неабсолютность метода — и тем самым метод, парадоксальным образом, приобретает черты безупречности.

Ко всему прочему, Виталий Кальпиди создал новый жанр поэтического сборника. Жаль, что «Запахи стыда» малодоступны — это «очень своевременная книга».

Vesti.Ru

Аллегорическая философия маргинальности

Александр Секацкий. Соблазн и воля. СПб., «Борей-Арт», 1999. 348 с. Тир. 500 экз.

С обложки книги «Соблазн и воля» на нас смотрит лицо, напоминающее Энтони Хопкинса в хичкоковском «Психозе». Это — том избранных работ культового питерского философа Александра Секацкого, известного относительно широкой аудитории по публикациям в «Митином журнале» и «Комментариях».

Работы Секацкого отличаются редкой для нашего времени особенностью — они увлекательны, что отличает их от стиля философствования, практикуемого почтенными авторами Лаборатории постклассических исследований и издательства «Ad Marginem». В большинстве случаев Секацкий достигает этого уникального для современной философии эффекта благодаря неким персонажам, которые оказываются аллегориями тех или иных идейных построений. Деревенский гармонист оказывается «катализатором

цепной реакции разрушения», необходимой для поддержания Духа Воинственности («Феномен праздничной драки»), дурак Емеля из русской сказки — идеальным воплощением даосского принципа «недеяния» («Чжуан-цзы и даос Емеля»).

В апологетическом предисловии к книге Нина Савченкова называет текст «Моги и их могущества» «постмодернистским романом». Но подобное определение (с возможной заменой слова «роман» на «повесть» или «новелла» — последнее в случае сочинения «Инфернальная тема в философии») применимо практически ко всем текстам, собранным в «Соблазне и воле». Другое дело, «Моги и их могущества» (впервые отдельно издано: СПб, «Митин журнал», 1996) — произведение совершенно особое, выделяющееся даже на фоне других работ Секацкого, которые сохраняют внешние признаки наукообразности.

Единственная приходящая в голову аналогия с этим «постмодернистским романом» — давняя книжка Михаила Эпштейна «Новое сектантство» (М., «Лабиринт», 1994). Эпштейн анализировал реальные культурные и религиозные тенденции того времени, описывая вымышленные секты «пищесвятцев», «греховников», «пушкинианцев»; Секацкий рассказывает о вымышленных «могах», достигших в своих практиках абсолютной власти как над собой, так и над другими («немогами», т.е. нас с вами), — и одновременно предлагает вполне последовательные космогонию, историософию и этику. Имитация этнографического очерка — не только повод для изложения метафизических воззрений, но и художественная задача. Секацкий балансирует здесь между литературой и философией, умудряясь не принадлежать ни к той, ни к другой в полной мере (именно поэтому определение «постмодернистский роман» требует кавычек). Оказавшись на игровом поле Пелевина (претендующего на соединение литературы с эзотерикой и актуальной философией), он легко выигрывает, как «мог» у «немога» в «волейбол» (см. первую главу текста).

С другой стороны, «моги» — преображенный литературными средствами, но весьма достоверный образец реальных городских субкультур недавнего прошлого. Называя в одном ряду «могов» и вполне реальных митьков, Секацкий с питерским высокомерием объясняет расцвет андеграунда в Ленинграде с тем, что этот город «отапливался множеством маленьких котельных», в то время как Москву «отапливали несколько огромных ТЭЦ», из чего делается

вывод: «фактор наличия обширной и надежной «экологической ниши» в Петербурге оказался, видимо, решающим».

Итак, Секацкий — апостол метафизически толкуемой маргинальности различного рода. К примеру: неприкаянность и пьянство Воинов Блеска вне сражения, в обыденной жизни («О Духе Воинственности»), социальная индифферентность «могов», нежелание Емели предпринимать какие-либо действия, несмотря на предоставленное ему всемогущество (воплощенное в щуке, исполняющей желания). Впрочем подобная маргинальность, собственно говоря, не является маргинальностью — это всего лишь способность отделять главное от неглавного, способность избежать метафизических ловушек, не собирать «добро для Большого Вора», т.е. той или иной идеологии.

Секацкий пишет: «Общество с максимально высоким допуском нестандартного поведения..., спокойно переносящее клинамены (причуды) своих обитателей, выраженные во всех модальностях от интеллектуальной игры в бисер до нестандартных сексуальных предпочтений, допускающее открытое, пусть даже тысячу раз иррациональное презрение к здоровому образу жизни — такое общество будет воистину прочным» («Инъекция хаоса в структуры порядка»). Думается, это не проповедь политкорректности, это — завороженность Иным, маниакальный поиск Иного. Может быть, именно поэтому сравнение автора с героем «Психоза» в начале рецензии правомерно и вовсе не оскорбительно.

Vesti.Ru

Тело поэзии

Юлий Гуголев. Полное. собрание сочинений. Москва, «ОГИ», 2000. 80 стр.

Первая мысль, возникающая при взгляде на книжку Гуголева — вот поэт, у которого есть совесть. Полное собрание стихотворений, уложившееся в восемьдесят страниц (вместе с титулом и оглавлением) гуманно по отношению к читателю. Вторая мысль, появляющаяся по прочтении, — жаль, что всего восемьдесят. Не только

жаль, но и странно: кажется, часто слушали Гуголева на разных вечерах, каждый раз было что-то новое, а может, просто читал как-нибудь по-другому, непонятно.

Самое время порассуждать о месте Гуголева в русской поэзии. Место это уникально — между поколениями (в схожей ситуации находится, пожалуй, ещё только Денис Новиков). Одно поколение — клуб «Поэзия» и группа «Альманах». Кое-кто из них попал в персонажи гуголевских стихов: Рубинштейн, Кибиров, Виктор Коваль. Другое поколение по дурацкой привычке называется «молодые поэты». Они еще не превратились в персонажей Гуголева, но кое с кем из них он участвует в совместных акциях (например, в «Поэтическом театре» Дмитрия Воденникова).

Промежуточное, межпоколенческое положение Гуголева — вопрос, естественно, не биологического возраста, а культурного статуса. Дело здесь вот в чем. Михаил Эпштейн назвал Кибирова, Гандлевского и т.п. «неосентименталистами». Автор этой рецензии независимо от него назвал так в свое время круг молодых поэтов (Воденникова, Александра Анашевича, Дмитрия Соколова). Но, вероятно, именно Гуголев — по причине своего положения «между» — наиболее «неосентиментален». Поэзия Гуголева по своей природе приватна, ненавязчива. Гуголев — самый неконцептуалистский поэт, какого только можно представить, и в этом его концепция. Взять хотя бы жест с полным собранием сочинений — Гуголев не выстраивает сборник, не подбирает по зёрнышку, а сваливает всё в одну кучу — и Евтерпу, и Айзенберга, и щавелевый суп. Читатель в растерянности, он не знает, где ждать иронию, а где пафос. Вот, например, стишок «Звезда севера» — поди разберись, пародия ли это на Кибирова, или домашняя стилизация под него, или просто работа в той же стилистической плоскости? Или вот:

Бледный сумрак сновиденья,
жизнь разоблачённых тел,
немоты полночной пенье —
это ли не мой удел.

Что это — сознательное развитие пушкинских «Стихов, сочиненных ночью, во время бессонницы» или просто завороженность их ритмом, следование, как говорит Михаил Гаспаров, «метрическому ореолу»?

Одно из лучших стихотворений книги (может быть, лучшее) — «Мне Оля не даёт еды...». Удивительным образом пресловутая постмодернистская телесность сочетается здесь с вполне модернистской метафизикой:

Пусть всё идёт путём еды.
Да не прервётся эта нить.
Возможна ли иная цель?
Возможна. Для худых и злых.
Всю жизнь я оставлял следы,
а мог бы книги сочинить —
«Богоискательство и зельц»,
«Свобода воли и шашлык».

Замечательным образом собственная включенность в пищевой круговорот описывается не со смирением, а с абсолютным приятием («Так превращаются в желе, / когда лежат в земле», «Пусть червь пирует на губах, / еды не жалко червякам»). Лирический герой Гуголева — тело, но это тело лишено каких-либо низких значений, оно самоценно и самодостаточно (в другом стихотворении: «так полжизни пролетело, / слушая вполоборота, / что урчит болото тела»). В стихотворениях мемуарного, так сказать, рода, память — это прежде всего моторная память, память тела:

Папа пытался со мною вдвоем
выучить вольный французский прием,
он как-то руки крутил по одной,
шею сгибал мне дугой.

...Да и в конце концов, каламбурное заглавие книги, точка после слова «Полное» — разве это не убедительная демонстрация гуголевских приоритетов?

Vesti.Ru

Хвалин, Хвилин или Хволин

Игорь Холин. Избранная проза. М., «Новое литературное обозрение», 2000. 656 стр.

Том избранной прозы патриарха русского авангарда Игоря Сергеевича Холина, скончавшегося в прошлом году, дополняет вышедшее ранее стихотворное избранное. Книга состоит из той самой «малой прозы», которую собрали в своих недавних антологиях Дмитрий Кузьмин и Анатолий Кудрявицкий. Единственное исключение — повесть «Памятник печке», да и это скорее не целостный текст, а собрание перетекающих друг в друга абсурдных и анекдотических эпизодов. Между прочим, в этой повести Холин даёт окарикатуренное описание своего метода:

«Кондрат Тимофеич. А наши всё норовят как собаки брехать! Чего им не хватает? Жрут, бездельники, государственный хлеб. Докладывали мне тут про одного такого недавно, фамилия не наша: Хвалин, Хвилин или Хволин. Забыл уже, как фамилия этого подонка.

Денщик. Холин он.

Кондрат Тимофеич. Правильно говоришь. Этот особенно отличается по части ругательств, брызжет во все стороны ядовитой слюной, порочит нашу прекрасную, светлую жизнь.»

(Вспоминается и другое подобное холинское самоописание, стихотворное: «Вы не знаете Холина / И не советую знать...» и далее по тексту).

Такое определение саркастично (повесть «Памятник печке» была написана в 1971-м, когда риторические формулы типа «ядовитой слюны» были реальным идеологическим оружием власти), но оно демонстрирует важное свойство поэтики Холина — тотальный негативизм. В этом отношении он, может быть, самый «суровый» автор среди лианозовцев. Об этом в своё время хорошо писал Владислав Кулаков, сравнивая «барачную» лирику Евгения Кропивницкого и Холина: мол, если Кропивницкий мягко иронизирует, то Холин «непроницаем» для улыбки, для иронии, он просто регистрирует действительность (и в этой бесстрастности как никогда чётко высвечивается её ничтожество). Оговоримся, сказанное Кулаковым всё же скорее относимо к стихам Холина, нежели к про-

зе, особенно поздней: здесь часто чувствуется авторское раздражение — видимо, всё труднее было выдерживать бесстрастный тон.

Холин объединяет в себе две традиции. С одной стороны, он относится к числу сатириков-мизантропов (в первую очередь вспоминается Свифт); их письмо не имеет никакого отношение к юмору, оно саркастично.

С другой стороны, Холин — потомок ветхозаветных пророков. Бесстрастность интонации не заглушает кипящего внутри гнева (в этом отношении холинская манера близка к брехтовскому «неаристотелевскому театру»). Порою кажется, что Холину близка и ветхозаветная мораль, «око за око, зуб за зуб»: ни в чём не повинного слесаря избивают двое ментов, а потом на одного из них падает кусок лепнины, а другой ломает руку. И автор нравоучительно заключает: «А я вам вот что скажу в заключение, господа:

Правда существует не только на небесах, но и на земле» («Милицейская дубинка»). В цикле рассказов «Чёртова дюжина» бесовская сила то и дело помогает «положительным» персонажам и пакостит «отрицательным» и т.д. Но не стоит обманываться: Холин — не баснописец. Те «случаи», которые он регистрирует (воспользуемся удачной кулаковской формулой), в общей своей массе не несут никакого нравоучительного «месседжа»: иногда потусторонние силы (включая начальство и вообще влиятельных лиц) заодно с человеком, иногда против него, иногда совершенно к нему равнодушны. Мир случаен, это набор происшествий, не более; одно происшествие, выхваченное из всего событийного поля, может показаться благовествованием, другое — вселенской трагедией. Чтобы не возникало подобных иллюзий, необходимо вглядываться не в случаи, а в их ряды; в текстах Холина функцию ряда выполняют циклы. «Чужие сны» — собрание казусов, связанных с пребыванием различных персонажей в «сонном царстве», «Чёртова дюжина» — современные былички, повествования о встречах с нечистой силой, «Кремлёвские штуки» — абсурдистские анекдоты про Сталина и его окружение (впрочем, проигрывающие, на мой взгляд, опытам Андрея Сергеева в том же жанре)...

А ещё есть у Игоря Холина рассказы, напоминающие анекдоты, которые рассказывал один мой знакомый (полагая их вполне смешными), в таком вот стиле: «Один мальчик ударился о дерево и умер». Сравните с холинским:

«Жил в деревне мужик
Жил себе

А потом взял и помер» («Смерть мужика»).

Событие становится точкой, о нём уже нечего рассказать, остаётся его только назвать. И автор умолкает.

Vesti.Ru

Гражданин эпохи троглодитов

Мирослав Андреев. Дремучая лавка. Стихотворения.
Псков, 2000. 80 стр.

Псковский поэт Мирослав Андреев был убит в этом году. Ему было сорок лет. Спустя полгода друзья поэта издали сборник его избранных стихотворений.

Фигура Андреева в определенном смысле — знаковая для всего псовского андеграунда (да и не только псковского). Он был соредактором самиздатского альманаха «Майя», в котором печатались не только псковские, но также питерские поэты (такие как Олег Охапкин, Виктор Кривулин, Сергей Стратановский), неофициальные авторы из Фрунзе, Вильнюса, Кишенева (подробнее об альманахе — в «НЛО», № 34, 1998, в статье самого Андреева). Это издание представляло собой уникальную попытку провинциального, а не столичного взгляда на неподцезурную литературу. После смерти другого соредактора «Майи», поэта Евгения Шешолина, Андреев составил полное собрание его сочинений — в машинописи.

«Высокий, тощий, как бы «мослатый», с откинутой назад головой, жесткими русыми «патлами» схожий с любимым им Дж. Моррисоном, синими глазами будто всегда смотрящий вдаль, оттого что вечно сломаны или утеряны оки — Мирослав читал стихи, как мантры, но чуть агрессивнее, — завороженно следуя ритму,» — пишет в предисловии к «Дремучей лавке» ещё один значительный деятель псковского андеграунда Всеволод Рожнятовский. Судя по всему, Андреев был поэтом стихийным, чем-то вроде Леонида Губанова (только на поколение младше) — оттого его тексты оставляют впечатление своего рода «непричесанности», и притом не сознательной, а вынужденной. Громоздкие и расплывчатые стихотворения не свободны от провисаний, проборматываний, но часто встречаются и действительно удачные фрагменты:

На Древе Жизни зайчики плясали,
Бахвалились лениво небеса...
(*«High! /II/»*)

Я — гражданин эпохи троглодитов,
Дитя луны и дыма, мак жую,
Запью, завороженный, и пою,
Но беден слог, мелодия избита.
(*«Записки двойника»*)

И вот, когда был выкопан подвал,
Достаточно глубоким для печали,
Наш горбоносый спутник обещал
Не углублять губительные дали...
(*«Дремучая лавка»*)

Или вот ещё — дань увлечению восточной поэзией (ею переболели, кажется, очень многие самиздатские авторы той эпохи), изящное псевдохайку:

В детском парке вдруг
Заиграет Beatles —
Счастье! Первый снег.

Мирослав Андреев, конечно же, поэт не первого ряда, но поэт интересный и, как писали в советских предисловиях, «самобытный». Во всяком случае, любое издание «малых поэтов» советского андеграунда надо приветствовать и поощрять, хотя, увы, все чаще подобные издания оказываются посмертными.

Vesti.Ru

Большая машина тишины

Генрих Сапгир. Лето с ангелами.
М., «Новое литературное обозрение», 2000. 448 стр.

Посмертный сборник Генриха Вениаминовича Сапгира «Лето с ангелами» составлен в основном из текстов, написанных им в последний (1999) год жизни, когда поэт работал с необыкновенной

интенсивностью, предчувствуя (это видно во многих стихотворениях) приближающуюся смерть. Общеизвестно, что Сапгир писал книгами, как правило составленными либо по определенному жесткому формальному принципу, либо по принципу общности демонстрируемой оптики. «Лето с ангелами» — не исключение; каждая из семи книг, составляющих этот том, принципиально отлична от другой. Многие из поэтических опытов Сапгира будто бы нацелены на опробирование современной поэтической ситуации — устоит ли она под давлением неутомимого экспериментатора. Вот, например, «Слоёный пирог», книга, построенная на, казалось, бы, достаточно искусственном приёме (из чистой экстравагантности опробированном некогда отдельными поэтами-модернистами в единичных стихотворениях): «слова ложатся так, что конец одной строки рифмуется с началом следующей, получается особая рифма» (из «Заметок» самого Сапгира, напечатанных в приложении к «Слоёному пирогу»). С одной стороны — до боли привычный принцип сближения «далековатых» понятий по будто бы случайной рифменной подсказке, с другой — тип рифмы непривычен, не вызывает автоматического пробалтывания, он как бы скрыт от невнимательного глаза (тем более — уха), но если угадывается, то эффект во много раз сильнее, нежели при концевой рифме. Получается аппликация, мир, нарезанный на короткие отрезки и склеенный в новой, поэтическом порядке:

Вагоны уходят в тоннель
Нельзя убивать стариков
Ковер на третьем выбивают
Бывает что находят и в парадном
Днем — нормальный человек
Неловок и робок — хотел услужить
Жить хочется — выходит в парк
Каркают вороны на черных сучьях
Чья сумка? Подозрительный пакет...
(*«Не про синее»*)

Аппликационным, фасеточным взглядом на реальность отличается и другая книга, «Рисующий ангелов». Здесь организующий принцип, может быть, еще более адекватен оптической задаче (это именно то самое, что некогда тупо именовали «единством формы и содержания»): фасеточный взгляд удаётся благодаря расщипленности фразы на отдельные кванты:

... Утром Опух с похмелья Роется человек
Ищет А сам имеет все чего у нас нет
Не понимает Верните! Юность и нищету
Душу! Но не эту — правильную... А еще ту
(«Дружба»)

В этой же книге надете и уникальный в современной поэзии экземпляр высокой (несмотря на вкючение низкой лексике) оды — «Дом»... Аппликации — лейтмотив сборника «Лето с ангелами», именно так называется еще одна включенная сюда книга, цикл короткой прозы, основной темой которого я назвал бы «соотношение зрения и воспоминания». Похожая задача — в книге «Три жизни», центральная часть которой посвящена близким Сапгиру художникам, ушедшим раньше него (Игорю Холину, Евгению Кропивницкому, Венедикту Ерофееву...)

Вполне уместной в сборнике смотрится книга 1982 года «Монологи», отчасти стихотворная, отчасти прозаическая — череда исповедей или разговоров разнообразнейших парадоксальных персонажей, например андрогина по имении Рометта (Ромео + Джульетта)...

Наконец, центральная книга сборника — «Тактильные инструменты». Это своего рода тексты-акции (впрочем, по большей части принципиально неосуществимые). Книга составлена из двух частей: «Предшествие словам» — стенограммы дыхания и обращенного на него слуха (можно, оказывается, застенографировать и слух, и даже молчание, оказывающееся более значимым, нежели звук); «Стихи с предметами» — поэмы для осязания, техническая документация на несуществующие предметы, такие как «Лебедь — летательный прибор, приводимый в движение вдохновением», будто бы изобретенный Леонардо, или «Большая машина тишины», или «Шуршальник из старых газет».

«Лето с ангелами» открывается предисловием Виктора Кривулина. Петербургский поэт, казалось бы, очень непохожий на московского авангардиста-лианозовца, пишет о Сапигре куда более вменяемо, чем критики типа Льва Анненского. Кривулин сравнивает выступление Сапгира на Московском Поэтическом фестивале 1999 г. с чтением молодого Бродского: «Но Бродскому было 20, юношеская энергия тогда переполняла его, никого не оставляя равнодушным. А Генриху исполнилось 70 лет, возраст для поэта запредельный. И однако от него в момент чтения исходила такая же по

силе и пронзительности энергетическая волна, как и когда-то — от юного Бродского».

Двадцатый век, уходя, забирает с собой многих, как в прошлом году Игоря Холина, Андрея Сергеева, Василия Кондратьева. И Генрих Сапгир ушел в ту самую молчаливую пустоту, которой с чуть ли не буддийским благоговением был всегда заворожен в своих текстах. Но кроме пустоты остались путевые дневники, которые Сапгир оставил на пути туда, к ней — остались в виде стихов, в том числе составивших книгу «Лето с ангелами».

Vesti.Ru

Гибкий жгучий пряный солёный.

Juris Kunnoss / Сергей Морейно. Contrабанда. Riga, «Nordik», 2000. 96 стр.
Сергей Морейно. Зоомби. Рига-Москва, «Алемхопс», 2000. 48 стр.

Поэт и переводчик Сергей Морейно, известный ещё по легендарному рижскому «Роднику», выпустил подряд две книжки. Уместно говорить о них вместе — не только по чисто хронологическим притчинам, но и потому, что одна представляет собой переводы из латышского поэта Юриса Кунноса (умершего в прошлом году), а другая — сложный коктейль из разнообразных переводов и собственных стихов Морейно.

Переводческая манера Морейно — особь статья. В лице героя этой рецензии мы встречаем продолжателя традиций начала XIX века — в первую очередь, Жуковского. Как для Жуковского, так и для Морейно перевод оказывается только поводом для собственного творчества. Это скорее переложения, нежели переводы (что, впрочем, не касается формальной адекватности оригиналу, хотя этого я проверить не в силах: Морейно переводит с латышского, польского и немецкого, каковые мне абсолютно недоступны). Конечно же, переводчик по определению — интерпретатор и даже соавтор, но обычно этот факт никак не подчёркивается. Для Морейно же именно такая позиция принципиальна. Я вспомнил, пожалуй, ещё только одного недавнего «перелагателя» — Майка Науменко, который во многих песнях «соавторствует» с Боуи, Диланом, Бо-

ланом и т.п. — думаю, это сравнение будет скорее приятно, нежели обидно, для Морейно, пишущего в предисловии к стихам Кунноса: «Подлинно русский стих обнаруживается в выступлениях «Мегаполиса», «Сплина», «Чижа и Ко», иногда позднего «Аквариума»».

Книжка «Зоомби» (= «зоологическое зомби»?) построена именно как подтверждение позиции соавтора. Стихи Морейно и его переводы трудно отделить друг от друга, «Зоомби» оказывается чуть ли не целостным текстом. Отчасти причиной тому — внутренний сюжет. Морейно включил в сборник переложения в основном из поэтов-изгнанников: Олафа Стумбрса (эмигрировавшего из Латвии в Германию, а потом в Америку), Пауля Целана, Чеслава Милоша (сам Морейно живёт сейчас в Москве). Даже проживший жизнь в Риге Александр Чак выглядит эдаким «внутренним эмиграном» (тем более, что, кажется, ранние свои стихи он писал на русском)...

Книга выстроена так, чтобы обнаружить в поэтах не различие, а общность.

Гибкий жгучий пряный солёный.
Таковы суть несущности небытия.
Где бы то ни было под скоплением туч,
в лощине, в кратере, на высокогорном плато.
Из камня, сжатого в пальцах, не потечёт вода.
Воскурится и копотью осядет слава.
И сонм архангелов, осенивших семя граната,
отнюдь не для нас дует в трубы.

(*«Город без имени»*)

Плеснево-зеленоват домик забвения.
Перед каждой из воздушных дверей голубеет обезглавленный музыкант.
Он бьёт для тебя в барабан изо мха и срамных волос;
гноящимся пальцем чертит он на песке твою бровь.
Он ведёт её дольше, чем была у тебя, и алость губы.
Ты наполняешь тут урны и кормишь сердце.

(*«Песок из урн»*)

коршун видя мышь поджимает крылья
и проваливается на дно Erxgebirge
где муравьи куют нашейные цепи
там и мне не вырваться из ловушки

(*«Suddeutschland»*)

Первая цитата — из Милоша, вторая — из Целана, третья — из Морейно.

В этих переложениях поэты не теряют индивидуального стиля, но приобретают интонацию

переводчика. Подчинённость перелагаемого автора переводчику не так заметна в сборнике стихов Кунноса — да там и не такая перед Морейно стояла задача. Переводчик-перелагатель предлагает русский вариант стихов практически у нас поэта. Морейно делает это, поскольку, по его мнению, если бы Куннос «писал на языке, который понимают не полтора миллиона человек, а хоть на порядок больше, его известность была бы европейской...»

Но и в переложениях из Кунноса присутствуют черты, столь близкие интонации переводчика: несколько отстранённая сентиментальность, беглый взгляд на сложно соединённые сегменты реальности. Разве что Куннос в исполнении Морейно несколько энергичнее, чем собственные стихи Морейно:

радостно беззаботно помнишь те дни по рощам тенистым
скакали били в тимпаны дудели блеяли
жгли костры Дионису и Яну
над озером от холма до холма
шальные фракийцы этруски что ли вымершие
за словом в карман не полезем
(*«Смешение языков»*)

Сергей Морейно, несмотря на принципиальную вольность обращения с оригиналом (а может, именно ей и благодаря), предстаёт именно той фигурой, что открывает нам совершенно незнакомую литературу (я имею в виду латышскую), а также демонстрирует новые грани в культурах относительно знакомых (немецкой, польской). Подобный человек-медиатор может себе на досуге позволить ненавязчивую мистификацию: прочтите-ка наоборот название издательства, в котором вышла книжка «Зоомби»: «Алемхопс»...

Vesti.Ru

Мягкое побеждает твёрдое

Алексей Денисов. Нежное согласие. Книга стихов.
М., «АРГО-РИСК», Тверь, «Kolonna Publications», 2000. 28 стр.

Первая книга Алексея Денисова называется «Твёрдый знак». Вторая — «Нежное согласие». В этом просматривается некая тенденция.

Необходимо, очевидно, объяснить, кто такой Денисов и откуда он взялся. Ему тридцать два года. Он — один из организаторов литературной жизни во Владивостоке, руководитель объединения «Серая лошадь». На фестивале «Культурные герои XXI века» его выступление в литературной программе стало одним из самых ярких событий. Сейчас он живёт в Москве.

Книга «Нежное согласие» впервые была опубликована в Интернете (на сайте большого владивостокского просветителя Макса Немцова «Лавка языков») и бумажная её версия появилась в серии «Книги из Сети». В этом отношении Денисов относится к числу тех (немногих пока) авторов, которые раскрутились в сетевых изданиях и лишь потом стали известны литературной общественности, так сказать, в своём физическом облике.

Впрочем, это к слову, так как поэтика Денисова не имеет никакой сетевой специфики.

Двух влюблённых в саду напугала дешёвая бука.
Няня, няня, вернись, посмотри.
Как они целовались! Мимо них пробегала собака
(друг животных поэт
в каждый стих по собаке суёт).

Что бы нам почитать? Вот и книжка.
Он людей никогда не любил,
но хотел. И убил, как старушку.
Что бы нам похотеть?

Прерывистое дыхание. Строфы составляются из обрывков мыслей, отпечатков реальности, мимолётных взглядов. Нежное согласие — это, иными словами, апатия, утомлённое добродушие без доброты. Что-то подумалось и вот уже — часть текста:

Теперь уже можно говорить о чём угодно.
Любовь, говорю, Смерть,
Пепельница, говорю,
полным-полна, говорю, окурков.

Сил хватает поддержать видимость строф, видимость ритма, но на рифму их уже нет. Целостность стихотворения поддерживается исключительно темпом речи. Говорение происходит, чтобы заговорить некое значимое отсутствие:

Такое впечатление, что за кадром

самое главное остаётся.
А там нет ничего.

Это даже не говорение, а бормотание, но совсем иное, нежели у конкретистов: Всеволод Некрасов бормочет — как гвозди заколачивает; Денисов иначе. Здесь — бормотание засыпающего, который вспоминает, что забыл сделать сегодня, что забудет сделать завтра, кого-то вспоминает, кого-то призывает, кому-то молится («Монотопия», «что есть ад... рекламная картинка...» да и другие стихи). Есть и другое бормотание: детская считалка, превращённая в мантру, утратившая всякую наивность, но чурающаяся и мудрости:

По высокому небу,
по высокому небу,

по высокому небу
летит мотылёк
над родным огородом,
над родным огородом.

Денисов похож разом на всех и ни похож ни на кого, это — поэзия Протея. Твёрдый знак превратился в нежное согласие в соответствии с восточной пословицей (да простит мне читатель этакое мудрование): «мягкое побеждает твёрдое».

Vesti.Ru

Мифы о рок-поэтах

Ю.В. Доманский. «Тексты смерти» русского рока. Пособие к спецсеминару. Тверь, 2000. 116 стр.

Изучение русской рок-культуры — одна из актуальных задач современной гуманитарной науки. Но академические ученые не спешат признать рок-н-ролл объектом, достойным своего внимания. Единственное (но принципиальное!) в этой ситуации исключение — Кафедра теории литературы Тверского государственного университета (кстати, по моему мнению, одна из ведущих филологических кафедр России). По инициативе тверских филологов были проведены две конференции, посвященные русскому року, вышло четыре сборника статей и материалов «Русская рок-поэзия: текст и контекст», готовится пятый...

И вот — первая отечественная монография, посвященная *филологическому* анализу русского рока. Автор её, Юрий Доманский, главный организатор рок-конференций и редактор сборников, рассматривает биографии знаменитых рокеров как текст. Он анализирует мифологии, созданные критиками, журналистами и поклонниками вокруг таких фигур, как Александр Башлачев, Виктор Цой, Майк Науменко, и ищет обоснование этим мифам в творчестве самих рок-поэтов.

Набор рассматриваемых Доманским персон не случаен — и Башлачев, и Цой, и Науменко трагически ушли из жизни. И тем самым, полагает Доманский, «каждый из них завершил свой биографический миф, не только обеспечив ему бытие в истории культуры, но и сформировав определенный тип «текста смерти»» (стр. 7). При этом, отмечу вслед за исследователем, мифотворчество вокруг той или иной фигуры не спонтанно, оно провоцируется творчеством и жизнетворческой позицией рок-поэта (и, кстати говоря, вообще всякого мифологизируемого автора), его сознательно выстроенным имиджем.

Так, смерть Башлачева, выкинувшегося из окна, по Доманскому, осознается в русле уже вполне традиционного мифа о «Поэте» (миф этот сформировался в русской культуре после самоубийств Есенина и Маяковского). Исследователь приводит многочисленные высказывания о Башлачеве, в которых настойчиво проводится мотив *смерти поэта*. Таким образом формируется мифологема: «по-

эт должен умереть (желательно — трагически погибнуть) молодым» (стр. 12). Эта же мифологема находит подтверждение в подробном анализе текстов самого Башлачева: мотивы *смерти, самоубийства, окна, поэта* с очевидностью работают на укрепление биографического мифа, на восприятие массовой аудиторией именно мифологической фигуры, а не реального участника рок-движения.

Напротив, в мифологии, созданной после смерти Виктора Цоя, преобладает представление о нем не как о «Поэте» (хотя Доманский приводит примеры и такого восприятия), но как о «Герое». Смерть Цоя — не самоубийство, а трагическая гибель, в массовом сознании будто бы «полагающаяся» герою, который, так сказать, «требовал перемен»; отсюда же — черты «мессианства», присущие мифу о Цое. Другие, дополнительные стороны того же мифа — мотивы *одиночки* и *романтика*. Доманский выделяет в имидже Цоя элементы, характерные для мифологического облика западных звезд (от Брюса Ли до Хендрикса и Моррисона); вывод исследователя: «...«текст смерти» Цоя при всей его внешней необычности для русской культуры, тем не менее, строился по западной модели. Другое дело, что в нашей стране эта модель оказалась востребована массовой культурой именно благодаря Цою. Как пример такой востребованности можно рассмотреть биографический миф Игоря Талькова» (стр. 57); добавлю от себя, что рассуждения Доманского находят очередное доказательство в недавно вышедшей маловменяемой книжке священника Михаила Ходанова (*Спасите наши души!.. О христианском осмыслении поэзии В.Высоцкого, И.Талькова, Б.Окуджавы и А.Галича. М., изд-во «Отчий дом», 2000*), где вполне помифологизаторски творчество Талькова противопоставляется «сатанизму» всей рок-культуры...

Наконец, третий фигурант монографии, Майк Науменко, определяется как «Рок-Звезда» со всеми вытекающими из этого мифа последствиями. Доманский утверждает, что биографический миф Науменко «необычен уже тем, что практически редуцировался еще при жизни художника, возродился, как водится, после смерти, но не получил сколько-нибудь широкого бытования, так и не преодолев рамок узкого круга друзей и почитателей» (стр. 73). Причина тому — сквозной во всем мифе Майка мотив *игры*, вынуждающий интерпретаторов и мифологизаторов спорить, изображал ли сознательно Науменко всю свою жизнь рок-звезду, была ли эта роль маской, или же он оставался всегда самим собой. Дополнительная сложность здесь — очевидно иронический характер всего творче-

ства Майка Науменко, демифологизаторская по своей сути и принципиально снижающая пафос, который необходим для формирования полновесного биографического клише. Доманский кратко формулирует этот «текст смерти» следующим образом: «Майк одинок, предчувствует собственную смерть, аналогом которой может быть простой уход, он пьяница, он играет роль — то звезды, то простого парня, но он хочет быть собой, и в этом желании Майк — то рок-звезда, то простой человек. Во всех своих ипостасях Майк может быть ирроничен, а может быть серьезен» (стр. 106).

Ценное и глубокое исследование Ю.В.Доманского имеет, однако, ряд недостатков. Один из них замечает сам автор, сетующий на «невозможность из-за отсутствия систематизированного материала и изданий поэтического наследия описать «тексты смерти» безусловно того заслуживающих таких деятелей русского рока, как Янка Дягилева, Анатолий Крупнов, Андрей Панов, Веня Дркин» (стр. 108). Положение дел обрисовано верно — и распространяется, кстати говоря, не только и не столько на рок-поэтов, но и в значительно большей степени на классиков неподцензурной литературы последних пятидесяти лет, в большинстве своем изданных неполно и не слишком, мягко говоря, корректно текстологически.

Более существенное замечание Доманскому можно высказать именно в связи с русской неподцензурной поэтической традицией. Общая беда значительной чкасти исследователей русской рок-культуры, судя по четырем вышедшим сборникам — их нежелание рассматривать рок-культуру как законную часть именно *современной* культуры; отсюда несколько курьезное сопоставление Кинчева или Шевчука с, например, Пастернаком. Подобная методология заставляет читателя предположить, будто поэтическая традиция закончилась на последних зубрах Серебряного века, и единственное ее законное продолжение — рок-поэзия (ну, может, еще Бродский и Юрий Кузнецов...). Между тем, куда продуктивнее было бы проследить элементы поэтики *хеленуктов* в ленинградском роке, *концептуалистское* влияние на рок московский, и так далее.

Впрочем, в подобном положении дел есть глубокий социологический резон: в самом деле, рок-звезда занимает в массовом сознании то место, которое прежде принадлежало поэту (по крайней мере, с эпохи романтизма по футуристическую эпоху). Доманский чувствует это, и говорит о своего преемственности биографических мифов в русском роке по отношению к предыдущим эпохам: иссле-

дователь, в частности называет биографические «тексты» Байрона и Александра Добролюбова.

Безусловный недостаток книги Доманского — анализ исключительно вершинных фигур русского рока. Рок — субкультура, а всякая субкультура интересна не столько своими «классиками», сколько характером всего потока. Как функционирует биографический миф среди «низовых» рокеров? Как «тексты смерти» Башлачева, Цоя, Янки влияют на рядовых носителей субкультуры? Хотелось бы прочесть об этом, хотя, конечно, отмеченная Доманским труднодоступность материала делает подобное исследование проблематичным.

Еще один момент, с которым трудно согласиться — прослеживаемая во всей работе устойчивая тенденция анализировать исключительно словесную составляющую рок-композиции, без учета музыкальной и акционной (меж тем, все эти уровни равно важны, как составляющие всей рок-композиции). Эта исследовательская тенденция уже вызывала аргументированную критику некоторых участников обеих прошедших рок-конференций, поэтому не буду подробно останавливаться на ней.

Высказанные — и возможные невысказанные — замечания не умаляют, однако, значительности этой монографии. В планах издательства Тверского университета заявлена ещё одна книга Юрия Доманского: «Русская рок-поэзия: проблемы и пути исследования». Хочется верить, что в новой работе ученый выстроит свои концепции на более обширном материале и учтет замечания, высказанные по поводу книги ««Тексты смерти» русского рока».

Библио-Глобус, 2000, № 4(9)

Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. Современная русская литература. Новый учебник по литературе в 3-х книгах. — М., УРСС, 2001. — Кн. 1 — 288 с.; Кн. 2 — 288 с.; Кн. 3 — 160 с.

Учебник, написанный известными критиками и литературоведами Наумом Лейдерманом и Марком Липовецким, можно назвать долгожданным. Действительно, это издание — первая попытка систематического описания всего русского литературного процесса

второй половины XX века — вне зависимости от идеологических, стилистических и географических рамок. Официальная советская словесность, литература андеграунда, творчество писателей русского Зарубежья демонстрируются как, пусть и проблематичное, но единство.

Этот подход не только закономерен, но и правомерен. Однако трудно отделаться от ощущения, будто общая картина склеивается из отдельных, не приведенных к единому методологическому основанию кусков. В самом деле, авторы, по сути дела, не предлагают единой концепции «устройства» отечественного литературного пространства второй половины минувшего века. Социологический и формальный подходы, анализ семантики, поэтики и механизмов читательского восприятия чередуются без особого порядка. В результате одни тексты пересказываются, как в советских учебниках, другие же рассматриваются со стороны их формальных особенностей; одни главы полны толстожурнальной шестидесятнической риторики («Но эта же хроника ставит под сомнение способность народного целого пробиваться от незнания к знанию, а от него к осознанию, отказываться от соблазна слепой успокоительной веры ради суровой, но дающей ориентиры к осознанному историческому деянию правды» — о К. Симонове; звучит вполне пародийно), другие — пример строгого и корректного филологического анализа.

Можно возразить: «Современная русская литература» — учебник, а не монография. Но авторы вряд ли не сознают, что новизна, «непроработанность» литературоведением немалой части привлеченного в трехтомнике материала делают их задачу не столько популяризаторской, сколько исследовательской. И действительно, Лейдерман и Липовецкий выстраивают стройную, на первый взгляд, картину развития русской литературы в обозреваемый период: по их мнению, «в начале 30-х годов, наметились сразу три исхода из кризиса модернизма. Это социалистический реализм, постмодернизм и постреализм». Эта модель, более чем схематичная, размывается самими же авторами в дальнейшем тексте. Оказывается, ни о соцреализме, ни о постмодернизме как о целостных феноменах говорить не приходится и основной интерес представляют авторы, находящиеся в тех или иных пограничных стилистико-идеологических зонах. А лелеемое Лейдерманом и Липовецким понятие «постреализм» и вовсе оказывается весьма произвольной конструкцией.

Мне представляется, беда здесь вот в чем: авторы нечетко разделяют модерн и постмодерн, считая второй своего рода эпилогом,

конечной фазой первого. Это теория довольно известная, заслуживающая всяческого уважения и внимания, но, будучи приложенной к истории новейшей литературы, она, оказывается, дает весьма порочные результаты, окончательно размывая и без того не самую ясную картину. К тому же Лейдерман и Липовецкий одновременно с таким максимально общим пониманием феномена постмодернизма (при котором даже Юрий Трифонов оказывается чуть ли не постмодернистом) выделяют постмодернизм как весьма узкое направление. Своя логика в этом есть: постмодернизм-1 — так сказать, общее культурное состояние эпохи, постмодернизм-2 — стиль письма группы авторов, демонстрирующих это самое культурное состояние в наиболее концентрированном виде. Но всё-таки путаницы при этом не избежать, и вот почему-то Татьяна Толстая оказывается постмодернисткой, а Людмила Петрушевская — постреалисткой.

Подобной путаницы в учебнике предостаточно. Четко оформленные группы (например, концептуалисты), реальные, но организационно не оформленные литературные направления (неоакмеизм, фантастический реализм) и чисто условные стилистические тенденции (неосентиментализм) уравниваются как однородные явления. Естественно, авторский произвол здесь достигает максимума (чего стоит хотя бы глава «Интеллектуальная тенденция», в которой подряд рассматриваются Юрий Домбровский, Юрий Трифонов, Василь Быков, Александр Вампилов и братья Стругацкие!). Справедливости ради, отмечу, что некоторые систематизаторские новации Лейдермана и Липовецкого очень интересны и убедительны — например, выделение «необарочной» тенденции в современной поэзии.

Упрекнуть авторов учебника можно было бы и в диспропорции объема разных глав (Юрию Трифонову посвящено почти 30 страниц, а Андрею Битову, Венедикту Ерофееву и Саше Соколову— на троих — всего около 20!), и в невнимании к отдельным фигурам (так, в главе о «лианозовцах» анализируются только Игорь Холин и Всеволод Некрасов, а Евгений Кропивницкий и Генрих Сапгир только упоминаются). Авторы, однако, оговариваются в предисловии: «некоторые существенные имена и тексты остались за пределами нашей работы». Это и понятно: как известно, нельзя объять необъятное. Грустно другое: общей концепции не вышло, она подменена непрочно склеенными публицистическими декларациями, отдельными удачными анализами и недоведенными до логической

завершенности умозрительными систематизаторскими конструкциями.

Впрочем, общая концептуальная невнятность учебника не есть вина Лейдермана и Липовецкого, которые, нужно им отдать должное, совершили почти подвиг: на фоне полной невыработанности филологического взгляда на общую картину истории новейшей русской литературы они создали вполне удобочитаемый учебник, пригодный для вузов (конечно, за неимением любого другого), и могущий натолкнуть студента (и даже преподавателя) на чтение текстов, которые до того будто и не существовали. Создание же полноценного курса современной русской литературы — дело будущего, и, вероятно, это дело не по плечу одному-двум авторам, пусть и самым авторитетным, как Лейдерман и Липовецкий: необходима коллективная работа не менее чем десятка филологов.

Библио-Глобус, 2001, № 8(17)

HOMO SONORUS: Международная антология саунд-поэзии. Сост. и общ. ред. Д.Булатова. — Калининград: Государственный центр современного искусства, 2001. — 440 с. + 4CD

Крупнейший в России пропагандист «экспериментально-поэтических техник» калининградец Дмитрий Булатов известен, помимо всего прочего, как составитель сборника статей «Экспенриментальная поэзия» (Кенигсберг — Мальборк, 1996) и антологии «Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы» (Калининград — Кенигсберг, 1998). Новый булатовский проект, «Homo Sonorus», еще более амбициозен: в одном издании объединены тридцать статей и эссе, посвященные сонорной (звуковой, саунд-) поэзии и смежным жанрам, плюс аудиозаписи более ста саунд-поэтов из двадцати стран мира (а если считать Квкбек и Уэльс — из двадцати двух). Подобная антология впервые появляется в России; аудитория, впрочем, подразумевается не только отечественная, так что том с теоретическими материалами и биографическими справками об участниках двуязычен (все тексты приведены на русском и английском).

В разговоре о таких практиках, как сонорная, визуальная, акционная поэзия и т.д. само понятие поэзии представляется не столько

термином, сколько результатом метонимического сближения (впрочем, эти понятия уже стали терминами по умолчанию, и тут ничего не поделаешь). Так, на заре авангардной эпохи, в творчестве футуристов или дадаистов, можно говорить скорее о звуковой ипостаси текста, об исполнительских, декламационных техниках, нежели о самостоятельном саунд-произведении. Это была именно поэзия в более или менее традиционном понимании, просто специфически озвученная, своеобразно приподнесенная. Дальнейшее развитие саунд-поэзии представляет собой, если несколько упростить, процесс удаления от литературы и, одновременно, сближения (но не срастания!) с музыкой и акционным искусством. Таким образом, саунд-поэзия постепенно предстает синтетическим видом искусства. Подчеркиваю — синтетическим, но отдельным, а не просто полем пересечения разных искусств, «не межвидовым образованием, но отдельным видом» (Дик Хиггинс). Тот же исследователь полагает, что «тенденция к интермедиальности, к рождению новых видов постоянно ощущается в сближении уже существующих».

Сближение саунд-поэзии со словесностью оказывается, вероятно, фактором не столько освобождающим, сколько ограничивающим художника. Булатов пишет: «Вступление литературы во всё новые и новые междисциплинарные альянсы сопровождается ревизией основных элементов условного «соглашения» о социальных формах существования этого вида творчества, — соглашения, подразумевающего, в частности, наличие неизменных представлений об авторе, произведении, читателе... Постепенно вырабатываются различные, порой даже взаимоисключающие друг друга, стратегии такого преобразования — от деперсонализации авторского присутствия, когда авторская личность сменяется конструктивной идеей множественного автора, коллектива, комунн и т.д. до интермедийной замены-смиуляции его ролевых функций».

Булатов, как и некоторые другие участники теоретической части антологии, предлагает, фактически «искусствоведческую футуроролгию», прогнозируя возможные в будущем эстетические революции: «На смену технологии, обеспечивающей взаимодействие пользователя и произведения посредством органов чувств (зрения, слуха и т.д.) придет нейротехнология с возможностями прямой стимуляции мозга». О художественных экспериментах Стеларка и Анри Шопена с собственным телом пишет и Николас Цурбругг...

Подобная картина заставляет предположить: новые виды искусства, основанные на интермедиальности, существуют не столь-

ко как данности, сколько в качестве возможностей, потенциалов. Как бы ни было значительно сделанное в этих областях искусства множеством авторов, наиболее значительным остаются проекты будущего.

Впрочем, подобная картина корректируется разделом «практики», то есть собственно антологией, изданной на четырех CD. Хотя здесь представлены и саунд-тексты, являющиеся, по сути дела, простой мелодекламацией (например, композиция Ани Валвич из Австралии), и опыты, скорее лежащие целиком в музыкальной сфере (как работа живущей в Германии тувинки Санихо Намчылак), и чистые артефакты («Комбинация для кабеля и руки» нижегородца Сергея Проворова), — тем не менее, значительная часть представленных в антологии аудиоматериалов укладывается в довольно четко очерчиваемый мэйнстрим. При этом наиболее интересные, с моей точки зрения, саунд-композиции являются не просто результатом голосовой работы, а включают в себя электронную и «живую» музыку, компьютерное семплирование голосов, различные естественные и искусственные шумы и т.д. Это еще раз подтверждает наибольшую продуктивность интермедиальных, синтетических подходов в новых видах искусства.

Библио-Глобус, 2001, № 12(21)

«Сам осьмигранник себе»

Зингер Г. — Д. Осаждённый Ярусарим. — Иерусалим — М.: Гешарим / Мосты культуры, 2002. — 160 с.

Всем, пристально всматривающимся в русскоязычную поэзию Израиля, пусть бы и по той причине, что для русского языка это — чуть ли не единственный полноправный полигон бикультурности, билингвистичности, уникальный континуум «особой межлитературной общности» (в терминологии Диониза Дюришина), фигура Гали-Даны Зингер не может не приглянуться. Так, мне уже приходилось писать, что уникальным примером успешного функционирования билингвистичности можно назвать соредактируемый ею альманах «Двоеточие» в его новом, двуязычном (на иврите и на русском) формате, который подразумевает не механический пере-

вод материалов на другой язык, а концептуализацию двуязычия с помощью структурирования текстов по статусу, занимаемому в той или другой литературе (текст, общеизвестный в русской литературе может стать инновационным явлением для литературы ивритской и, соответственно, наоборот).

Но разговор не о редакторской деятельности Зингер, а о ее собственном авторствовании. Безусловно, чуть ли не каждый значительный поэт-репатриант бикультурен: привезенная с собою традиция синтезируется с обретенной, образуя прихотливый, не имеющий аналогов узор. Это касается таких поэтов, как Михаил Генделев и Александр Бараш, Михаил Король и покойная Анна Горенко — перечень заведомо неполон... Но и на этом фоне поэзия Гали-Даны Зингер уникальна: аппликативность, мозаичность прослеживаются на всех уровнях: от структуры текста до мифотворческих интенций. «Сближения русского, идиша, иврита, немецкая акцентуация, испанская пунктуация» (Т.Милова) здесь тотально диалогичны, но и сам язык Зингер подразумевает диалогическую форму; наконец, диалог проявляет себя на уровне конструкции:

— Скажи мне, — сказала Анечка, —
что это — нечто?
— Нечто не есть ничто, — сказала Нюра.
— Я тебя не спрашиваю об этом.
— Я тебя не спрашиваю о том.
Я тебя не спрашиваю о том, что есть ничто.
Скажи мне, — сказала Анечка, —
что это — нечто?
Комната раскрылась как спичечная коробка.
Нюра вспыхнула как спичечная головка.
(*Местоимения*)

Диалог здесь не является простым формальным приемом; это — отсвет чуть ли ни архаического параллелизма, в разных своих проявлениях столь характерного для всей книги.

Вот, например, мотив «подстрочника»:

Так мало осталось того, что по-прежнему бы меня занимало
[интересовало],
Возможно само это малое [маленькое]
[сама эта малость]

одно [одна] только и занимает меня
измерением её [его] параметров [периметров]
я занята [занят] целый день [целыми днями].
Здесь я точка моего исчезновения.
[Я пребываю в точке исчезновения меня.]
[Я нахожусь в исчезновения меня точке.]
Мое пребывание в ней давно окончено [завершилось],
мое исчезновение в ней продлится годы.

(*Подстрочник*)

Ни один фрагмент не может остаться «непарным», лишенным альтернативного истолкования; минимальнейшие грамматические и синтаксические вариации, будто бы порождаемые мучительным поиском адекватного «перевода», приводят к мерцанию смысловых сдвигов, принципиальной для Зингер многозначности высказывания.

Важнейший текст книги, «фарс» «Морфей и душечка», сочетающий изощренную интертекстуальность с подлинностью балаганной стихии, населен «действующими лицами» — на самом деле призраками, двойниками некой звуковой основы *ок / ак*: *Первый урок, Второй урок, Третий урок, Четвертый урок, Пятый урок, Сурок, Порок, Рок, Рак, Дурак, Всевидящее око.*

Здесь вспоминается и средневековые глоссолалия и шутовство, и хлебниковские «Эмчь, Амчь, Умчь» или «Ольга, Эльга, Альга», и генералы из набоковского «Изобретения Вальса» , и многое что еще... В «Морфее и душечке» происходит не бесцельное умножение сущностей, но дробление Целого с целью продемонстрировать его разнородные качества, «гуморы». Быть может, именно это «осмысленное дробление» и лежит в основе литературной маски Зингер, которую зовут Адель Килька (под этим именем вышла предыдущая книга Зингер, «Из»)? Не есть ли это, так сказать, «комплекс Пессоа»?

Мифотворение, «умножение мира», по Зингер, остается прерогативой поэта. «Поэты по-прежнему являются подателями имен, создателями мира в его текстовом воплощении и посредниками между тремя царствами» (высказывание Зингер в изложении Н.Мушкина). При этом драма поэта состоит в принципиальной невозможности *быть-как-поэт* в этом мире: осознание этой невозможности и, одновременно, собственного онтологического статуса, шизоидное неразличение эмпирического времени и «времени

сновидений», создает эффект «хождения по канату». Поэзия невозможна, но и тем самым явлена, как то демонстрирует Зингер в одном из лучших стихотворений книги (невозможно не процитировать его полностью):

Я не хочу пограничником быть, — сказал пограничник, —
я граничником быть не хочу,
я гранильщиком быть не хочу,
гранью я быть не хочу,
быть не хочу я гранитом,
не хочу быть гранатомётом,
гранатом хочу я не быть,
но нежеланье моё гранит меня и ограняет,
сам я на страже стою сам осьмигранник себе.

Сторожем быть не хочу, — сторож ответил, —
стражем быть не хочу,
стражей быть не хочу,
но нежеланье моё меня стережёт и треножит,
ветром колеблем стою.

Я приворотником здесь, — заметил привратник, —
но о желаньи меня
никто не спросил.

(*Жалоба пограничника*)

Ценность поэтического статуса Зингер — в неопределенности этого статуса. Безусловная формальная авангардность большинства стихов, сверхсложность, гиперинтеллектуальность и тотальная ироничность не мешают этим текстам репрезентировать самые архаические, ультратрадиционалистские модели взаимоотношения поэта и мира:

Творец творенье сотворил
Отверз трезорные твердыни
И орды рдяные в гордыне
Подзорных тварей он творил

(*At the dacha*)

Еврейский книгоноша, 2003, № 2(3)

Диалоги со смертью

Семен Липкин. Воля: Стихи; Поэмы. — М.: О.Г.И, 2003. 492 с.
Инна Лиснянская. Одинокий дар: Стихи; Поэмы. — М.: О.Г.И, 2003. 512 с.

Легендарная литературная пара представлена, стараниями «ОГИ», стремящимся к полноте двухтомником. Это важно хотя бы потому, что уход Семена Израилевича делает новый том первыми посмертным «Собранием стихотворений» (а это особый, близкий к академическому, жанр издания).

Мне мучительно хочется писать об этих двух поэтах и одновременно это оказывается необъяснимо сложным (даже мучительным, в прямом уже смысле слова) занятием. Все ярлыки («религиозная поэзия», «гражданственность», «стоицизм») давно уже висят и даже несколько пожелтели. Проблема ярлыков (а это всегда квинтэссенция дурной — подчеркиваю — банальности) в том, что, по сути дела, они не лживы. Они всего лишь огораживают и изолируют те или иные фрагменты истины.

Эти отвлеченные (и, заметьте, тоже вполне себе банальные) рассуждения к тому, что литературная репутация и Липкина, и Лиснянской чуть ли не абсолютна, но при этом в этом абсолюте несколько холодно и вообще не вполне уютно. То есть Бродский — «наше всё», Пригов — «закрыл поэзию», Кузнецов — «гордость земли русской». А Липкин и Лиснянская просто есть. И в этом заключается нечто раздражающее остатки совести.

Помимо остатков совести, раздражается и некий орган, ответственный за филологизм. Привычным образом заносишь Липкина и Лиснянскую в графу «архаисты» (не в гундосые консерваторы, конечно, а именно в классические архаисты, по Тынянову) и тут же чувствуешь: несостыковочка. Не работают тут формалистские законы наследования, а коли и работают, то уж больно хитро.

Само присутствие Липкина в неком легендарном «тогда», сама его миссия быть не «вне литературного процесса», не ««вне его», но над ним» заставляет ощущать его фигурой чуть не ветхозаветной, современников не только дедов и отцов, но и детей, внуков, правнуков, праправнуков... Исключительная, архаическая какая-то монолитность Липкина (недаром он переложил «Гильгамеша»!) удивительно гармонирует с беспафосной, тихой, максимально ли-

ричной, но столь же непреклонной стойкостью и строгостью Лиснянской. Радость тоже, обратите внимание, может быть строгой.

Эта удивительная стойкость (не статичность!), это вечное сопутствие и на-путствие поэтическим современникам-наследникам, эта непостижимая возможность немодности и непартийности, — не связано ли всё это с бесконечным диалогом со смертью? Не истеричным призыванием, не юродским высмеиванием, не снобистским отказом признать саму возможность ее, — но именно диалогом, жестким и спокойным, на равных? «Близится тот, кто слышит Приказы. / Первенец смерти тысячеглазый / С капелькой желчи на остром мече» (С. Л.); «Забуду и во смерть войду / И положу конец разлуке — / Слепыми пальцами найду / Меня заждавшиеся руки» (И. Л.).

Физическая смерть Липкина — не повод спорить с этим. Это просто переход в другую фазу, не отменяющий смысла вышесказанного. Тем более, и Липкин, и Лиснянская представляют (и здесь, вероятно, уместнее всего вспомнить о христианской их позиции, — именно как поэтов) ситуацию смерти чуть ли не творческим актом (да не зачтутся мне эти слова за кощунство): «Из множества двустиший / Одно скажу опять: / Искусств не знаю выше / Искусства умирать» (С. Л.); «Срок думать об иной монете... / Чёт-нечет, нечет-чёт... / Но если мы потонем в Лете, / То Лета петь начнёт» (И. Л.).

Говорю вновь, увы, совершеннейшую банальность: лирика Липкина и Лиснянской направлена не столько гражданственно или этически, сколько метафизически. Это — чистейший и редчайший пример философского мышления в образах (кстати, обратите внимание на крайнюю их экономность в отношении метафор и прочих тропов).

Смерть Липкина не разлучает нас с ним, и то, что Лиснянская среди нас — удивительное и радостное чудо соприсутствия. Простите за пафос, так получилось. Спасибо «ОГИ» за эти два тома.

Ex libris НГ, 02.04.2003

Верный Маяковскому

Гринберг С. Посвящается В. В. Маяковскому. — М.: изд-во «Рудомино», 2003. — 52 с.
Гринберг С. Онегостишия и Онгсты / ред. и сост. Э. А. Вертоградская. — Томск — М.: Водолей Publishers, 2003. — 240 с.

При жизни Савелия Гринберга (1914—2003) были изданы, не считая блестящих переводов с иврита (из Давида Авидана, Натана Заха, Ионы Волах...), две оригинальные книги его стихотворений: «Московские Дневниковинки» (Иерусалим, 1979) и «Осения» (Москва, 1997). Подготовленный самим Гринбергом сборник «Посвящается В. В. Маяковскому» вышел уже после смерти поэта. Вскоре появилось и своеобразное избранное, «Онегостишия и Онгсты».

Говорят: со смертью Савелия Гринберга закончился русский футуризм. Можно расширить: не только футуризм, но и вообще классический авангард. Гринберг был последним живым свидетельством той эпохи, живым не только в сугубо биологическом смысле, но и в высшем, творческом. До конца дней он был полноправным участником израильского и российского литературного процесса, — более полноправным, чем многие из молодых.

Участник Бригады Маяковского, уехавший в Палестину и вернувшийся в СССР, ополченец и фронтовой лектор Великой Отечественной, многолетний сотрудник музея Маяковского, затем эмигрант. Нетривиальная судьба яркого поэта и человека. Главный пафос гринберговского творчества — в отстаивании памяти и, более того, художественного метода Владимира Владимировича Маяковского. Составитель книги «Онегостишия и Онгсты» Э. Вертоградская пишет в послесловии пишет, что, побывав в 1993-м в России, Гринберг с горечью говорил: «Когда меня пригласили в Москву, то я обнаружил там такие антимаяковские настроения».

Гринберг неравнодушно боролся с идеологическими постперестроечными предрассудками в отношении основателя ЛЕФа. И здесь следует отметить вот что: вообще, влияние Маяковского (прямое ли, опосредованное ли) на русскую послевоенную поэзию, особенно неподцензурную, самиздатскую, весьма и весьма преуменьшено (как преувеличено влияние обэриутов). «Официальные» наследники маяковского метода, поздний Николай Асеев и Семен Кирсанов, дискредитировали в глазах несоветских авторов сам этот метод. Изящные безделушки Кирсанова, интересные стихо-

веду, оставляют равнодушным читателя, ищущего что-либо кроме кунштюков. Вот почему не могу согласиться с Александром Барашом, который пишет в «Новом литературном обозрении» (№ 62, 2003): «По собственно поэтической функции, при всей разнице «человеческих» образов и «стратегий», Савелий Гринберг ближе всего, вероятно, — к Семену Кирсанову... Радость работы со словом, транслируемая обоими поэтами, — и легковесна, и летуча». Гринберг летуч, но не легковесен. Понятно, откуда берется такое сближение — и Кирсанов, и Гринберг мастера, классики палиндрома. Однако Кирсанов именно мастер, технолог. Гринберг же — один из немногих, кому удавалось превратить сверхжесткую форму перевертня в факт поэтического искусства (в ряд с Гринбергом можно поставить — не считая Хлебникова — Николая Ладыгина, Дмитрия Авалиани, Валентина Хромова, Владимира Гершуни):

да перепугу перепад
да пса распад да пса распад
заказ вымыв вырыв заказ
«Палиндро-лаборатория»

Естественность говорного стиха не дает зациклиться на оборотничестве слов; к тому же, не будучи пуристом в отношении строгости палиндромических рядов, Гринберг больше доверял живой языковой стихии, нежели параноидальному расчету.

С кем действительно следовало бы поставить Гринберга в ряд — так это с учениками-друзьями Евгения Кропивницкого, московскими поэтами и художниками-лианозовцами (кстати, сам Гринберг был незаурядным рисовальщиком, в чем могут убедиться читатели обеих рецензируемых книг). У Гринберга обнаруживаются ходы, приемы, интонации, ставшие визитными карточками поэтов лианозовского круга. При этом, подлинный авангардист старой закалки, Гринберг не делает какую-либо из этих интонаций превалирующей. Вот, например, отрывок, заставляющий вспомнить горький сарказм Яна Сатуновского или публицистическую лирику Всеволода Некрасова:

свобода —
вот что такое Маяковский

Но получилось так
что те кто был против
оказались нужней для тех кто

Но получилось те кто против
сочлись нужней для тех кто за
«О великом Маяковском»

А вот жесткий каталог-перечень, лубочный стих, известный нам преимущественно как любимый прием Игоря Холина:

Куда судьбу Израиль тянет
куда летят израильтяне
Израиль
дерзаний
Израиль
изгнаний
Израиль
из рая
Израиль
за гранью
Израиль
изгранен
изранен
Израиль
розарий
Израиль
парабол

Израиль

гроза
«Израиландия»

Гротески, стихотворения-клипы, сближают Гринберга с Генрихом Сапгиром (здесь у них, помимо Маяковского, найдется и еще один общий предшественник — Алексей Елисеевич Крученых). Другой повод сопоставить двух поэтов — их склонность к творческому переосмыслению пушкинского наследия. Сапгир написал «Черновики Пушкина», Гринберг — «Онегостишия». Безукоризненно соблюдая онегинскую строфу, Гринберг в то же время решительно взламывает нормативный синтаксис; в результате образуется своего рода футуристический неоклассицизм:

Экран Гримаса Чарли Чаплин
Шарло — На стыке двух эпох
Двадцатый в двадцать первый вкраплен

Двадцатый век — сплошной подвох
Двадцатый век — веков смятенье
Преграда Сердца средостенье
Бравада Годам огневым
Осенних рощ прогорклый дым
Что скажешь тут — Что нету дыма
что нету дыма без огня
Что век — крутая беготня
Надзвёздным промыслом хранима
хоть призван вновь другой Харон
от предыдущих похорон
«Онегостишия»

Заслуга Гринберга, помимо собственно поэтической, в том, что он стал проводником между классическим авангардом, и авангардом новым, послевоенным. Само существование такой фигуры, как Савелий Гринберг (а еще таких, как Алексея Крученых, Георгия Оболдуева, Игоря Бахтерева, Андрея Николева, Евгения Кропивницкого...), позволяет смело отбросить любые утверждения о прерванности традиции, самозарождении послевоенной неподцензурной поэзии. Гринберг был прямым наследником предыдущей поэтической эпохи — и значительным деятелем эпохи, пришедшей ей на смену.

Еврейский книгоноша, 2003, № 4

Филологический юмор нарцисса

Александр Жолковский. Эросипед и другие виньетки. — М.: Водолей Publishers, 2003. — 624 с.

Знаменитый филолог, автор многих лингвистических и литературоведческих работ, Александр Жолковский начинал как верный структуралист, убежденный сторонник превращения поэтики в точную науку, соавтор (вместе с Юрием Щегловым) так называемой «поэтики выразительности». Позже Жолковский отказывается от подобного научного радикализма — в пользу радикализма иного, постструктуралистского рода. Многие работы Жолковского последних лет имеют, помимо научного, и чисто художественное измерение, могут быть восприняты как изящные образцы эссеистики.

Закономерно, в этом смысле, обращение Жолковского к собственно художественному письму: в 1991-м появляется книга рассказов «НРЗБ» (задолго до романа Сергея Гандлевского <НРЗБ>). В 2000-м году появляется первое издание автобиографической прозы «Мемуарные виньетки и другие non-fictions». Наконец, спустя три года, выходит новое, существенно расширенное издание «мемуарных виньеток» под названием «Эросипед».

Критики, пишущие о мемуарной прозе Жолковского, неизменно отмечают о «нескромности», «нарциссизме», «эгоцентризме» повествователя. Сам Жолковский, соглашаясь с этим, отмечает: «...авторство вообще вещь нескромная. Особенно нахальное занятие — мемуаристика, тем более — избранный мной кокетливый завиток этого жанра».

Становление советского интеллигента, оппозиционно настроенного, но не готового до поры до времени вступить на путь откровенного диссидентства, и лишь потом приходящего к «подписантству» и эмиграции, — всё это изображено Жолковским с отменной чёткостью. Но этого мало: автор не был бы исследователем, если бы не свел характерные эпизоды воедино и не проанализировал собственное социальное поведение — это проделывается в тексте «Из истории вчерашнего дня», несколько выбивающемся из общей стилистики книги (может быть, потому что на месте «нарциссизма» здесь — холодный взгляд самоаналитика).

Зато абсолютно в стилистике книги воспоминания о Р.Якобсоне и отце, юбилейный спич об Игоре Мельчуке, наконец, феерическая по своей ядовитости виньетка «О редакторах».

Один из главных конструктивных приемов виньеток Жолковского — несовпадение разных речевых и культурных навыков: будь то столкновение интеллигенции и советской власти, либо же появление в американском академическом сообществе новоприбывшего эмигранта из СССР. Именно эта конструкция остается неиссякаемым источником комических ситуаций и положений:

«Дежурная по редакции просит AZ задержаться — ожидается важная новость. AZ томится. Наконец, из Главной редакции поступает долгожданная страничка: «В связи с предстоящим празднованием столетия со дня рождения Ленина, принято решение...»

— Какая же это новость, — комментирует AZ, — если что-то случилось сто лет назад?» (AZ — инициалы Жолковского на латинице).

В книге, под видом необязательных и заведомо ироничных заметок, разбросано множество тонких литературоведческих, психологических, культурологических рассуждений. При этом чтение «Эросипеда» вовсе не обязательно — прерогатива профессионалагуманитария. «Обычный читатель» также получит, прочитав книгу, массу удовольствия.

Библио-Глобус, 2004, № 2

Как наркоман вселенную спас

Егор Радов. Суть: Роман. — М.: Ad Marginem, 2003. 416 с.

«Там, в глубине леса, явно ощущалось присутствие чего-то великого и загадочного, и от него исходила очевидная благодать, которая в один миг осенила всё существо Турченко, взорвав его душу внезапным грозовым счастьем». Неподалеку от поселка Усинска Коми АССР двое персонажей обнаруживают некую загадочную субстанцию (которая, впрочем, и не субстанция вовсе), названную *сутью* (или же, если хотите, *зельцем*). *Суть* представляет из себя суть всего; она подчиняет людей простым соприкосновением с ней, после чего человек неуклонно стремится к утрате самости и полному слиянию со всем сущим. Но вот беда, — не всякий, причастившийся сути, готов уверовать в нее: есть отдельные выродки, не желающие утрачивать собственное «я» и вступающие на путь борьбы...

Расцвет «конспирологического» романа в нынешнюю эпоху, кажется, ни для кого не является секретом. Имена Крусанова, Сорокина, Проханова на слуху; подзабытый уже «Generation П» тоже в этом ряду. Назову, пожалуй, и роман Олега Кузницына «Федеральные любовники» (большим фрагментом опубликованный в № 4 альманаха «Риск»): там российская политическая элита состоит из геев-оккультистов.

Прелестный этот список заставляет задуматься о месте конспирологического романа в типологии жанров. Мне очевидна его связь с утопией и (или) антиутопией; только «дивный новый мир», финалистский по определению, помещается не в иное время или иное место, а в альтернативную реальность. Степень альтернативности, разумеется, остается прерогативой автора.

Утопичность Проханова и Крусанова очевидна, как очевидна и антиутопичность Пелевина. Сложнее со «Льдом»: все разговоры о повороте Сорокина к «новой искренности» и т.п. представляются мне надуманными; Владимир Георгиевич, по своему обыкновению дает два взаимоаннигилирующих финала (слияние «говорящих сердцем» в общем уничтожении — и странные манипуляции ребенка со льдом).

«Суть» Егора Радова тоже штучка непростая. Это роман конспирологический формально: поздесоветские и постсоветские события и явления объясняются борьбой принявших *суть* за ее скорейшее распространение во всем мире; однако же обилие комических моментов дискредитирует саму возможность идеологической интерпретации («Суть — это когда Мандельштам и Дзержинский — одно лицо, одна душа, один дух! А раз так... я буду поэтом! И буду работать... служить... в органах!»). Но дело даже не в этом. «Эзотерическая субстанция», подобный *голубому сал*у или *льду*, становится чем-то вроде наркотического препарата; вывозимые из Турции томики Назыма Хикмета, источающие *суть* и вызывающие желание «прильнуть» к ним, становятся веществом, распространяемым на черном рынке. И тут возникает прелестный радовский парадокс: единственным «сильным» борцом с *сутью* предстает опийный наркоман: «— А если... — почти шёпотом произнесла Ирина. — Если я дам чистой... сути?..

— Это интересно, — неопределенно ответил Коля. — Но по-моему она на меня не действует. В любом случае, мне надо раскумариться».

Есть соблазн счесть роман Радова пародией на конспирологический роман (как в его «позитивной», так и в «негативной» формах). Возможна интерпретация «Сути» и как иронической притчи: нищий духом торчок Коля Турченко, как Петрушка, побеждает черта, чего не смогли сделать более продвинутые персонажи. Но победив суть, Коля меняет реальность, подобно герою «Обмена разумов» Шекли: кстати, как и прочие радовские романы, «Суть», может интерпретироваться и как абсурдистская фантастика.

Не будучи записным идеологом, бестрепетным концептуалистом или ловким рыночным мошенником, Радов играючи превращает отраву конспирологии в конфетку, начиненную, впрочем, запретными к распространению препаратами.

Ex libris НГ, 22.05.2003

Исследования Протея

Михаил Эпштейн. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 864 с.

Названный в одном западном справочнике «одним из ведущих теоретиков культуры последней четверти столетия», Михаил Наумович Эпштейн и впрямь — фигура чрезвычайно значимая. Такие его работы минувших лет, как «Парадоксы новизны», «Природа, мир, тайник вселенной», «Новое сектантство», «Постмодерн в России», могут без преувеличения быть названы интеллектуальными бестселлерами позднего совка и постсоветской эпохи.

В 2000-м Михаилу Эпштейну была вручена премия «Liberty», учрежденная за год до этого и предназначенная подчеркивать «выдающийся вклад в русско-американскую культуру и развитие культурных отношений между Россией и США». Среди иных лауреатов — Лев Лосев, Василий Аксенов, Лев Рубинштейн, Михаил Барышников, Виктор Голышев... Издательство «Новое литературное обозрение» (его главный редактор Ирина Прохорова, кстати, — также среди лауреатов премии) начало книгой Эпштейна новую серию, в которой предполагается издавать авторов, увенчанных «Liberty».

Сам Эпштейн подчеркивает именно русско-американскую природу своего бытия. С его точки зрения, совмещение национальных качеств «коллективизма и индивидуализма, равенства и свободы, соборности и privacy» в едином культурном сознании и поведении русского американца дает тому возможность своего рода «бинокулярности», удвоенность широты восприятия мысли.

Проективность двукультурия «Америосии» превосходно укладывается в общую концепцию его новой книгни «Знак пробела». Подзаголовок («О будущем гуманитарных наук») разъясняет смысл объединения весьма разнородных текстов под одной обложкой. По сути дела, это — очерк футурологии культуры, «футурокультурологии» или «культурофутурологии»; о склонности Михаила Наумовича сочинять схожим образом самые невообразимые новые термины скажем ниже.

Мир человека предстает у Эпштейна не застывшим, но динамичным; то, что представляется вершиной человеческого духа сегодня, в будущем, скорее всего, окажется лишь слабым предо-

щущением великих изменений реальности. В этом смысле Эпштейн настаивает на том, что приставка «пост-», столь часто в последние десятилетия предшествовавшая различным терминам и радикально менявшая их значение (постмодерн, постструктурализм, постгуманизм), уже сменяется приставкой «прото-», под знаком которой «культуре сново позволено всё, на что накладывал запрет постмодернизм: новизна, история, метафизика и даже утопия».

Вообще, изменчивость, — характернейшая черта эпштейновской мысли. Неуловимый античный бог Протей, принимавший любые образы, таит в себе дорогую Эпштейну приставку, и символизирует культуру и цивилизацию будущего, которая «состоит из потоков энергии и информации, легко меняющих свою материальную форму в конкретных условиях своего прохождения через ту или иную среду». Сам язык предстает пока еще необыкновенно бедным словоформами, но имеет потенцию к чуть ли не бесконечному росту, причем Эпштейн отдает дань и хлебниковскому авангардному словотворчеству, и архаизаторскому языковому расширению Солженницына. Более того: слово несет в себе не только семантику, но и эстетический эффект, может быть целостным произведением, «односложием».

Будущее культуры, будущее гуманитарных наук подразумевает, по Эпштейну, движение в неосвоенные области, требующие выделения новых областей знания. Здесь автор ссылается на Фрэнсиса Бэкона, на его концепцию «желательных наук», отсутствовавших энциклопедии знания той эпохи, но позже возникших. Так и Эпштейн постулирует необходимость гуманологии, которая «изучает человека как часть техносферы, которая создается людьми, но постепенно подчиняет и растворяет их в себе»; культуроники, «гуманитарной технологии, изобретательской и конструкторской деятельности в области культуры»; реалогии, «науки о единичных вещах», и так далее...

Метод мысли Эпштейна — эссеизм, последованный и идеологизированный. Недаром Михаил Наумович — живой классик эссеистики, теоретик и пропагандист эссе как типа творчества и формы мышления, более того, как «возрождение мыслеобразной целостности мифа на основе авторской рефлексии». Отсюда и противопоставление «логийных» наук, аналитических — «софийным», синтетическим, а, следовательно, и то предпочтение, которое очевидно выказывает Эпштейн мудрости перед философией.

Отсюда, однако, — и та эссеистическая поверхностность, необязательность, что столь характерна для эпштейновской манеры мыслить. Если углубленное знание ограничено (а в этом есть безусловная доля правды), то широта мудрствования порой необязательна, а порой внутренне противоречива (впрочем, «протеичность» вполне может смириться с противоречиями).

Периодически возникает чувство легкой досады: Эпштейн своим поразительным, прямо-таки фантастическим чутьем обнаруживает точки роста — либо, напротив, болевые точки — культуры и цивилизации, указывает на них, но не способен толком ничего продемонстрировать.

Одна из причин этой неприятности — эпштейновское пренебрежение работами соратников по мыслительному цеху. Нет, работы его полны цитат — но вполне произвольных. Конечно, эссе — не слишком академический жанр. «Авторская рефлексия», безусловно, подразумевает изрядную долю субъективности, более того, является, по сути дела, высказыванием частного лица, пусть и не чуждого претензий на экспертную оценку. Однако ряд эссе Эпштейна, увы, вторичны — так можно было бы помянуть предшественников. Так, например, рассматривая понятия «жуткого» и «странного», автор не знал, видимо, работы Сергея Лишаева «Эстетика Другого» (а ведь там подобного рода категории рассматриваются с поразительной глубиной), и это не единственный пример...

Нельзя, впрочем, объять необъятное. Но есть в книге Михаила Эпштейна одно умолчание, представляющееся прямо-таки кричащим. Это — Станислав Лем. Его молчаливое присутствие обнаруживается на протяжении всей книги — от конструирования терминов будущей цивилизации, до описания путей культурных технологий и трансформации человека. И ситуация неупоминания в данном случае вызывает законный вопрос: почему?

Протей, однако же, есть Протей: он вывернется из рук, обернется неведомо чем, ускользнет. И в этом ускользании — особая прелесть новой книги Михаила Эпштейна.

Библио-Глобус, 2004, № 11

Порно-2060

Линор Горалик, Сергей Кузнецов. Нет: Роман / Послеслов. М.Фрая. — СПб.: Амфора, 2004. — 499 с.

Появившийся на грани минувшего и нынешнего годов роман Линор Горалик и Сергея Кузнецова «Нет» рискует оказаться на обочине внимания и «элитарной критики», и фантастического сообщества. Во втором случае не говорю «вообще выпасть из внимания», так как психоделическо-сетевые детективы Кузнецова более популярны среди той же молодежной среды, что предпочтет киберпанк какому-нибудь «новому реализму», а Горалик и вообще — культовая фигура в Рунете, и не только литературном.

Но, тем не менее, «Нет» — книга слишком яркая и неожиданная в отечественном контексте, чтобы вызвать широкую и адекватную реакцию. «Я не верю, что эта книга была написана на русском», — говорит главный редактор «Амфоры», ознакомившись с рукописью, и то же, независимо от него, повторяет главный редактор «Книжного обозрения» (откуда сии реплики и подчерпнуты). Макс Фрай в послесловии к роману предлагает включать «Нет» в «список рекомендованного чтения» для старшеклассников — дабы «лет через десять дышать в русскоязычном пространстве стало бы вольготнее».

О чем же роман? Формально — о порноиндустрии в 2060-х годах. Само это уже отсекает некоторую потенциальную часть аудитории — ведь для того, чтобы понять, про что книга *на самом деле*, необходимо ее, как минимум, пролистать, а это действие блокируется показной брезгливостью, а на деле — страхом перед материалом.

Впрочем, таких ханжей и чистоплюев «Амфора» не предполагает среди своих потенциальных читателей. Всем ясно, что если роман *как бы* о порнографии, то он, конечно же, не о порнографии. Всем ясно, что порнография оказывается метафорой душевных переживаний. Обычная, мол, инверсия, характерная не столько для притчи сколько для аллегории.

И тут Горалик с Кузнецовым делают превосходный кунштюк: роман все-таки и о порнографии. Воспринимать «Нет» как притчу — не ошибка, подобный подход явно входил в авторский замысел. Между прочим, сам Кузнецов говорил в интервью «Книжному

обозрению»: «... это, роман про людей, почти каждый из которых в какой-то момент сталкивается с переживанием ужаса и дальше продолжает жить... Это история повседневного ужаса».

Но порнография здесь играет и иную роль — роль своего рода метки, характеристики творимого ими мира. Притча в чистом вида пользуется чисто условным антуражем. Здесь же, в «Нет», мы видим убедительно сотворенный мир не слишком далекого будущего — убедительный и в целом, и в мелочах (об этом несколько ниже).

Пересказывать сюжет романа — дело безнадежное. Во-первых, в нем искусно перепутаны линии, связанные с довольно многочисленными — и, что крайняя редкость для текста, пусть даже и лишь формально фантастического, крайне индивидуализированными, нестереотипными — персонажами. Вот преуспевающая сотрудница фирмы, предпочитающая заниматься сексом с зооморфми (т.е. людьми, изменившими свей телесный облик в соответствии с обликом того или иного животного), оказывается, против своей воли вовлечена в подпольный порнобизнес. Вот человек с риском для здравого рассудка и даже жизни перевозит из Израиля (где подпольные в иных странах жанры порнобизнеса разрешены) на собственном теле бионы — эдакие носители, позволяющие фиксировать эмоции. Вот женщина-полицейский, морфированная под нимфетку, соблазняет и отлавливает педофилов...

В пересказе, прямо скажем, это звучит несвязно. Но дело в том, что, во-вторых, это идеальная проза со стилистической точки зрения. Каждая глава — это продолжение монолога (внутреннего или внешнего) того или иного из героев, монолога, в котором уже на уровне синтаксиса проявлен его характер. Ко всему прочему, периодически монологи поднимаются до уровня подлинной поэзии: «Спали в одной кроватке, в Фелькиных рыжих простынкях потягивались по утрам, ленились, пританцовывали под будильник, в тяжеленной старинной кровати Вупи говорили о мамах и о ребенках, тискали кошку, видели сны размером с теннисный мячик, нашаривали тапочки в желтом свете ночника на каминной полке, зажженного, чтобы нестрашно. Ластились друг к другу, заплетали косы, дело было нечестное: у Вупи едва хватало на два захвата, зато у Фелли вполне хватало на два часа с половиной...»

Наконец, в-третьих, возвращусь к творению мира. Станислав Лем в классической работе «Фантастика и футурология» пишет: «Мне представляется возможным и даже правдоподобным, что одной из причин слабости научной фантастики является распро-

страненная и нормальная у всех людей (а значит и у писателей) слабость интуиции социологического типа». Горалик и Кузнецов — благодаря субъективации, отказу от авторского голоса, предоставлению права «свободно говорить» многочисленным персонажам — находят редкий способ преодоления подобной, действительно существующей беды. Дело ведь не столько в технических атрибутах творимого мира — бионы, морфирование и т.д. — сколько в социальном и психологическом конструировании. Некий абстрактный факт конструируемого мира — подпольные соревнования по художественной гимнастике, например, — приобретает, благодаря голосу персонажа, его частному мнению, тот объем, котоый никогда не был бы достигнут холодным автиорским описанием структуры социального устройства будущего.

И дело не в прогностической силе Горалик и Кузнецова — хота порой и кажется, будто мир, описанный в их романе, будет таким *на самом деле* — но в том, что мир этот самодостаточен, живет своей жизнью, где-то там, за пределами финала.

Реальность фантастики, май 2004

Добрая и злая проза

Александр Етоев. Человек из паутины. — М.: Иностранка, 2004. — 254 с.
Линор Горалик, Станислав Львовский. Половина неба. — М.: Иностранка, 2004. — 191 с.

Вот парадоксы: «Иностранная литература» печатает русскую прозу, и даже затеяла специальную серию. И, более того, там уже вышли вполне себе прославленные тексты: «Великая страна» Леонида Костюкова и «<НРЗБ>» Сергея Гандлевского.

Мир представлений о литературе создателей оной серии немало широк, и это замечательно. Впрочем, видны и его черты: от «новой искренности» до «фантастического реализма».

Романы, не столь давно вышедшие в серии «Русская литература» вышеупомянутого издательства, соотносятся с двумя вышеупомянутыми граничными категориями серии. И это скорее раду-

ет — именно эти граничные категории, думается, предстает точками роста новейшей отечественной прозы.

Александр Етоев — неожиданная звезда русской литературы. Те, кто следит за метафизическими антиутопиями петербургского извода, должны, впрочем, знать его прозу. Эта линия несимпатична рецензенту. Эта линия кажется рецензенту довольно-таки дурацкой. Имеются в виду, в первую очередь, сочинения Павла Крусанова. Его имперские откормленные управители мира видятся мне чем-то крайне провинциальным. «Моги» (от слова «мочь») Александра Секацкого, противопоставленные «логам» (от слова «логос»), — более изощренная конструкция, но и в ней отчетлив запашок гордыни.

Етоев, писатель, замеченный и ранее, причем замеченный как «серьезными» писателями, так и «фантастами», однако замеченный не вполне, внезапно прозвучал громко, опубликовав одновременно отличную детскую повесть про девочку Улю Ляпину и «взрослый» роман. В новом романе Етоев создал мифический Петербург, не скажу равновеликий Москве Булгакова (было бы бестактно по отношению к писателю-современнику приводить подобного рода аналогии), но не лишенный конгениальности.

«Человек из паутины», вопреки заданности ожидания, отнюдь не книга про Интернет. Напротив, это текст про человека-паука. Точнее, про тихого, интеллигентного Ивана Вепсаревича, книжного редактора, охваченного мистическим недугом: всё его тело покрылось паутиной. Злодейские пауки (среди коих — воплощенная в человечески образ старушка Калерия Карловна) хотят прочесть письмана, закрытые под сим покровом, ибо знание таковых письмен даст им власть над миром. Паучьей угрозе проитивостоят сибирские шаманы: Шамбордай Михайлович Лапшицкий и Медсестра Лёля (это имя!) Алынхеререловна Кок-оол. Ну и любовь, конечно. Любовь зовут Машенька. С Ванечкой они в конце концов поженятся.

Пересказ, пожалуй, лубочен. Не спасет положения и разговор о прелестной сатире на богемное книоиздательство. Но сила книги не в сюжете. Не в мистических прозрениях (Лапшицкий в конце романа ощутимо напоминает Чапаева из пелевинской книжки — настолько ощутимо, что подозревать следует сознательную пародию). Не в стёбе над реалиями культуры (таковых немало, особенно хороши шутки о стиле современного литературного редактиро-

вания). Не в воспевании алкоголя (который, как ни крути, давно осуществлен Венедиктом Ерофеевым).

Но — в изощренности интриги, столь забытой у всех новых повествователей. В точности языка. В позитивном пафосе. В той свободе письма, которую мы забыли после классических текстов братьев Стругацких. Это — фантастика, выходящая за пределы жанра, ценая для всякого любителя русской литературы.

Роман Линор Горалик и Станислава Львовского, в отличие от етоевского, не мимикрирует ни под что. Это — сочинение стилистически относящееся к совершенно иной традиции. В сущности, это реализм, простите за выражение. Реализм интимного высказывания, реализм частного переживания, ибо, кажется, другие формы объективизации нынче затруднены. Через нежность необязательности, через личное говорение, — к общему. Иначе невозможно.

Роман «Половина неба» состоит из монологов, диалогов, писем. Тут обитают люди, рожденные в начале семидесятых минувшего века, избыточно ироничные и до болезненности сентиментальные люди, разъехавшиеся нынче черт знает куда, трогательные, циничные, плаксивые и правильные. Первое сексуальное влечение и тотальный страх ядерной войны есть для этих героев целостный опыт. Вообще, книга об опыте. Если не бояться пошлости — об опыте любви.

Роман, пожалуй, устроен иначе, нежели положено быть роману, хотя такая положенность и проблематична. Но роман Сергея Кузнецова и Линор Горалик «Нет», о котором мне приходилось писать, был, при всей формальной нетривиальности. вполне дискурсивно традиционен: его можно пересказать (утратив, конечно, всё содержащееся там художественно ценное). «Половину неба» даже так не перескажешь. Здесь оба соавтора дают волю своему мастерскому умению строить поток говорения, эмоционально чрезвычайно убедительный: «Она пока мне это рассказывала, я всё время хотел ей сказать, что вообще ненавижу детские фотографии тех, кого люблю, потому что для меня человек на любительском фото всегда мертвый. Это же правда, на фотграфии всегда — мертвый человек, через секунду его — того — нет. Я могу тут дать банальное объяснение, но ты понимаешь, я думаю. Но когда она сказала «Мой единственный ребенок», я, понятно, уже не мог ей ответить: «Ты что, он же мертвый». Но он был мертвый, я знаю».

Контрапункт начала восьмидесятых и двухтысячных — тот дух незаменимого говорения, что предлагают Горалик и Львовский.

Это очень добрая и очень злая проза. Впрочем, это можно сказать и о Етоеве, но по другим причинам. Впрочем, много о каких текстах можно это сказать.

Библио-Глобус, 2005, № 4

Естество как искусство

Biomediale: Современное общество и геномная культура / Сост. и общ. ред. Д. Булатов — Калининград: Государственный центр современного искусства; Изд-во «Янтарный сказ», 2004. — 500 с.

Калининградский (кёнигсбергский) художник и неутомимый деятель на ниве расширения нашего знания о стратегиях прекрасного, Дмитрий Булатов предлагает искушенному читателю уже третью антологию материалов, связанных с нетрадиционными искусствами. Предыдущие две были посвящены эмбриональным, так сказать, видам искусства, порожденным словесностью совместно с музыкой (саунд-поэзия) и изобразительным искусством (визуальная поэзия).

Новая книга, по причинам, которые станут ясными ниже, не снабженная образцами творчества участников, посвящена иному гибриду, на сей раз выводящему нас из разговоров о чистом искусстве (да и возможно ли таковое в наше мутное время?). Скрещиваются на сей раз уже само искусство в целом — с наукой, точне — с генетикой.

Пытливый человеческий ум готов эстетизировать что угодно. Приходилось где-то читать о необыкновенной, ни с чем не сравнимой красоте ядерного гриба. Но это не в осуждение скрещивателям генома с художественной практикой.

Книга посвящена разного рода практикам, находящимся на грани науки и искусства. Точнее, создающим искусство руками науки. В основном, речь идет о создании организмов, не существующих в природе.

И здесь нет ничего удивительного. Многие тысячелетия человек, приручая животных, одомашнивая растения, занимался селекцией, создавал несуществовавшее дотоле. Но лишь в XX веке мы сталкиваемся с практикой биоконструирования как осознан-

ного эстетического жеста (именно осознанного — ибо не обусловленное хозяйственно, имеющее целью лишь создание прекрасного — создание, например, новых сортов всяческой растительности происходило многие столетия). Это связано во многом с самим характером искусства модернизма и постмодернизма. Постепенное размывание объектности, девальвация традиционных представлений (кстати, концептуально заложенная в них самих), наконец, неразрешимый вопрос о ценностности, — всё это сопутствовало художественной практике XX века (и, между прочим, с наступлением нового тысячелетия никуда не делось). Что есть искусство, а что естество — ныне отнюдь не просто различить. Является ли занятно изогнутый корешок предметом эстетики? И если да, то только ли он предмет эстетической рефлексии, либо самоценный эстетический объект? Между прочим, ответа эстетика как наука так и не дала. А это лишь простейший пример...

Именно из этой релятивистской картины вырастают те новейшие виды искусства, рассуждениям о которых и посвящен рецензируемый том. Здесь речь — не столько механизмах порождения новых биологических («влажных») объектов, сколько об их символической значимости: «В сложившихся условиях одной их возможных стратегий художников «влажно-технологических» направлений является изыскание не того, что искусство *тоже* может, но того, что *может только оно*. Это выражается в перенесении своей деятельности с производства «влажных» биообъектов (чем. собственно, занимается наука и биопроизводство) на исследование *условий порождения* «влажного» искусства. В частности — на тот момент, когда художественный биообъект теряет свою утилитарную функцию, придающую ему действительную целесообразность, а, следовательно, и «прогрессивистскую» убедительность. В результате такого подхода «влажный» биообъект и соответствующая ему та или иная биологическая технология должны сначала потерпеть неудачу, чтобы затем быть эстетизированными, должны утратить практическую ценность, чтоб в дальнейшем получить ценность художественную» (Д. Булатов; курсив автора).

Две основные стратегии биоконструкторного искусства называются ars genetica и ars chimaera.

Первое — в сущности, эстетизация обыкновенной селекции. Работа с существующими видами. Концептуализация реальности. Здесь мы особенно ярко наблюдаем механизмы действия современ-

ной культуры, придающей статус художественного волюнтаристически выделенному объекту.

Второе поражает именно характером объектности. Искусство химер, по сути, есть искусство несуществующего (но, заметим, могущего существовать благодаря самой структуре природы). Самый знаменитый проект в этой рубрике — крольчиха-альбинос по прозвищу Альба, произведение бразильца Эдуардо Каца. Она флуоресцирует в синем или ультрафиолетовом свете. Технически это — не уникально. Важна концепция: «монструозность» Альбы не есть нечто, навязанное бытию, свечение ее заметно лишь при определенных (специфических) обстоятельствах. По сути дела, речь идет о свободе, о том, что генетическое предопределение не может полностью навязать существу modus vivendi.

Самый, пожалуй, впечатляющий, проект здесь — крылья свиньи. Получены из стволовых клеток свиного костного мозга, выращенных на биоразлагаемых / биорассасывающихся полимерах по форме крыльев птерозавра. Авторы: И. Цурр и О. Каттс. Сделано в Австралии. Просто крылья, без свиньи. Изящная автопародия, вопрос о релевантности трансгенного искусства.

Сам составитель работает над флуоресцирующим кактусом, не простым, а психоделическим, ритуально поедающимся индейцами. В результате должен получиться тираж галлюциногенов, которые сами галлюцинируют...

В книге, впрочем, не только описания реально созданных монстров. Здесь и рассуждения о монстрах мифологических, и отчеты о разного рода компьютерных проектах, в рамках которых имитируется биоповедение, и, наконец, думы об этичности такого рода искусства. Ценность этой книги велика — подобной антологии материалов о самой, пожалуй, экстремальной области изящных искусств, мы дождемся не скоро, а ведь практики такого рода не стоят на месте. Стоит быть готовым к тому, что экспонат на вернисаже может зашипеть на вас, прыгнуть и укусить.

Библио-Глобус, 2005, № 7

Стратегии независимости

Сен-Сеньков А. Дырочки сопротивляются: Стихи, визуальная поэзия. — М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2006. — 112 с. — (Проект «Воздух», вып. 8).
Кубрик А. Древесного цвета: Книга стихотворений. — М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2006. — 80 с. — (Проект «Воздух», вып. 9).
Полещук В. Мера личности: Избранные стихотворения. — М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2006. — 120 с. — (Проект «Воздух», вып. 10; серия «Поэты русской провинции», вып. 2).

Новые книги в рамках проекта «Воздух» — приложение к готовящемуся одноименному журналу поэзии. Заголовок книжной серии — отсылка к принципиальным для литературного нонконформизма мандельштамовским словам из «Четвертой прозы»: «Все написанные стихи я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух». Соответственно, формат серии предполагает издание авторов, по тем или иным причинам мало инкорпорированных в литературный истеблишмент, вне зависимости от их возраста или места жительства. Новые книги серии, безусловно, убедительно демонстрируют установку авторов проекта на внутреннее многообразие.

Андрей Сен-Сеньков (р. 1968), живущий последние годы в Москве, — фигура принципиальная для новейшей русской поэзии. Эстетическим радикализмом трудно нынче кого-либо удивить, однако и на фланге максимальных инноваций место Сен-Сенькова уникально. В целом, новейший неоавангард можно — очень условно — разделить на два принципиально разных типа. Один — воспроизводство поэтических моделей «исторического», «классического» авангарда 1910—30-х годов. Порой эти опыты имеют самостоятельную ценность, порой оказываются абсолютно эпигонским, но, в любом случае, они завершают определенную традицию, не обновляя ее. Другой тип — следование не букве, но духу авангарда, контркультурность, протестность, порой ничуть не близкая эстетике футуризма или ОБЭРИУ. Здесь ценен пафос новизны, но чувствуется эстетический разрыв с предшествующим опытом.

Андрей Сен-Сеньков не следует моделям русского авангарда (скорее, европейского, но и тут четко обозначить корни было бы несколько затруднительно). Его тексты — и стихи, и проза, и визуальные опыты — могут восприниматься и как форма академического, «университетского» рафинированного письма «для немногих», и как совершенно уникальный опыт обновления русского поэтического языка — через одновременное отстранение от предмета и максимальное внимание к нему, через полное снятие барьера между рациональностью и телесностью: «она мне никогда не снилась / зато / снились страшные московские куклы семидесятых / с их честными, / ничего не обещающими, / сросшимися пальцами».

Московский поэт Алексей Кубрик (р. 1959), напротив, может показаться автором, нарочито растворенным в неоклассической просодии и традиционалистском мироощущении. Это будет, однако, поспешная и поверхностная оценка. Кубрик в значительной степени апеллирует к тем образцам «неоклассического стиха», которые, на деле, не менее инновационны, нежели авангардные, — к поэзии Пастернака, позднего Мандельштама, Заболоцкого, «парижской ноты».

В значительной степени, Кубрик — представитель неоакмеизма в его максимально философичном, глубинном изводе. Общеакмеистическое доверие к предмету, проповедь его самоценности, несимволичности, становится, однако, в постакмеизме поводом для новой символизации — на сей раз целомудренной и даже эзотеричной. Оппозиции предмета и абстракции, жизни и культуры не снимаются, но и не подчеркиваются, они приобретают мерцающий характер, колебательное даижение. Миф и психология, природа и культура сопоставляются как равноправные: «В небе плывут, только вглядись, / облако и самолет. / Плотный звук обрывает лист. / Вряд ли он упадет».

Наименее известен из всех трех авторов выпуска Виктор Полещук (р. 1957), в прошлом — ответственный секретарь журнала-книги «Памир», после начала гражданской войны в Таджикистане перебравшийся в город Гулькевичи Краснодарского края. Поэт публиковался в журналах и коллективных сборниках, однако «Мера личности» — первая (!) его книга. Эта ситуация тем более досадна, что Полещук — совершенно самостоятельный, не похожий ни на кого сочинитель. Как и Сен-Сеньков, он занимает совершенно уникальное место в разношерстных рядах отечественных верлибристов, но если первый максимально далек от психологизации

лирики, то второй совершил в этой области немало ярких открытий.

Стихотворения Полещука на первом своем слое имеют признаки то бытоописательного этюда, то притчи: «Для начала она опускала / черепаху в кипяток, ибо только так / мог отделиться / панцирь от тела, / и уже после этого / приступала к работе. // Вот тогда-то я и услыхал, / как кричит черепаха: / то ли захлебывающееся верещание, / то ли писк, то ли тусклый шепот, / но и он постепенно смешивается / с бурчанием кипятка».

Однако ряд воспроизведения картин, подразумевающих аллегоричность или нет, лишь первичен: на него наслаивается авторский монолог, порой логичный, порой чуть ли не заумный, напоминающий психоделическое письмо. «Картинки» могут рассыпаться на мельчайшие, не связанные между собой эпизоды. Наконец, «достоверным», «реалистическим» эпизодам порой сопутствуют абсурдистские. Все эти компоненты текста оганизованы в различные композиционные структуры, от стихотворения к стихотворению сильно варьирующиеся. Результат — многомерный портрет человека, в его восприятии изнутри и снаружи, в его диалоге с окружающими и самим собой.

Максимально различные, все три поэта, безусловно, заслужили применение к ним мандельштамовской формулы «ворованного воздуха».

Книжное обозрение, 2006, № 12

Илья Носырев. Карта мира. — М.: ФОРУМ, 2006. — 400 с. — (Другая сторона)

Вот роман, опровергающий многие заведомые установки. Писатель Носырев предлагает нам роман, не укладывающийся, кажется, ни в какие четкие каноны фантастики. Рискну назвать здесь имя автора, работавшего столь же бескомпромиссно: Станислав Лем (никоим образом не сравниваю здесь т.н. художественный уровень).

В некий час своей истории, — час максимального технологического торжества, — человечество почему-то внезапно утеряло власть над силами природы, утратило проверяемость своих научных знаний. И, довольно быстро, с наслаждением, скатилось в средневековье. Но это не средние века по Энгельсу или Гуревичу, — это миф о Средневековье, со всей возможной магией и нарушением ньютонианских законов. Упал сверху — хоть бы хны. А сбоку — расплющит. Мелочь, но в древности, говорят, было не так...

Похождения рыцаря Рональда (чья образованность не вполне привычна для представителя сего сословия) и монаха Иегуды (обладателя некоего небессмысленного дара) — авантюрная оболочка романа. Встреча героев со злодеем — сэром Браккгаузентруппом, прямой эманацией «божественного маркиза» де Сада; столкновение героев с крестьянским восстанием, чью основную силу составляют воскресшие мертвецы; диалог героев с сотворенными химерическими существами: русалками, кентаврами и т.д. и нахождение героями загадочного Муравейника, — всё это вполне укладывается в каноническое, пусть и несколько безумное фэнтези.

Но нет, не всё так просто. То человечество, что аналогично нашему, было: оно — история, преломленная отчасти косо, отчасти карикатурно. И смерть не смерть, и чудо — не чудо. В модели Косырева есть вполне «позитивистское» объяснение происходящего. Но оно не дает окончательного удовлетворения. Важен сам способ, каким писатель излагает свою вполне нетривиальную, горькую и одновременно смешную историю. Этот метод, метод гротеска, абсурда, самопародийности, выхода за проверяемость любыми способами, — будь то точное знание или миф, — крайне ущемлен в современной отечественной фантастике (да и вообще словесности). Может быть, роман Носырева создаст новую моду, — это было бы очень приятно.

Если, 2006, № 8

В поисках цхры

Михаил Дидусенко. Полоса отчуждения: Избранные стихотворения. — СПб.: Пушкинский фонд, 2004. — 112 с.
Михаил Дидусенко. Из нищенской руды: Книги стихов. — М.: Изд-во Н.Филимонова, 2006. — 252 с.

Имя Михаила Александровича Дидусенко (1951—2003) до последнего времени не было особенно на слуху даже среди знатоков поэзии. Несколько подборок в журнале «Знамя», небольшая биографическая статья в энциклопедии «Самиздат Ленинграда». Лишь после смерти поэта появились его полноценные книги[1]: избранное и, спустя два года — весьма полное собрание стихотворений.

Ключ к такой (увы, не слишком уникальной) ситуации — и в биографии, и в поэтике Дидусенко. Жизненнный путь поэта тянется через учебу в Минске и Вильнюсе, выступления с песнями в вильнюсском Русском драматическом театре, работу журналистом в литовской периодике и на радио, сторожем в Ленинграде, затем — к чуть ли не бомжескому существованию в подмосковном Расторгуеве. История жизни Дидусенко рассказана Эргали Гером (его неизмененный текст открывает обе книги) и дополнена психологическим портретом: «Откуда у него взялась отвага для такой нечеловеческой жизни, я не знаю. Он ведь, Мишенька, никогда не был вполне самостоятельным человеком, и всю свою жизнь шел за своим призванием как привязанный. А призвание оказалось — без дураков: пройти поэтической юдолью от начала и до конца, от театральных подмостков до пригородного майдана. Вот на это ему отваги хватило — быть верным себе»[2].

Жизнетворческая модель, называемая «уходом», известна и в отечественной, и в мировой словесности давно, имея при этом множество самых разнообразных вариаций. Но, в данном случае, как видно, речь не может идти о сознательном удалении себя из социума, о самосокрытии. Скорее, здесь перед нами — случай последовательного сужения круга социальных функций, растворения всех возможных проявлений (театральной богемы, журналистского сообщества, неофициальной ленинградской культуры) до един-

---

[1] Сам Дидусенко при жизни издал лишь одну, мало кем виденную: «Междуречье» (Вильнюс: Вага, 1988).

[2] *Дидусенко М.* Из нищенской руды. С. 9.

ственно значимого (собственно, поэтическое высказывание). Это не путь юродского служения, и не сакральное нищенство, не аскеза и не кинический выбор. Это — просто некий поток событий, ложащихся один к одному.

Дело, однако ж, и в письме Дидусенко. По Геру, эволюция его творчества выглядит следующим образом: «Питерская привычка к изысканной инструментовке осталась, но зашелестела лузгой подмосковных платформ, пришла свобода дыхания — нагая к нагому, как положено. В степи мирской, печальной и мерзлой, Дидусенко заговорил с неслыханной простотой и точностью интонаций — с той неслыханной простотой, что доступна лишь избранным»[1].

Это и так, и не так. Сложно простроить четкую картину изменения поэтики Дидусенко. Ускользающий ее характер, неуловимость лирического субъекта при его очевидном присутствии не мешают ни легкому ёрничеству, ни определенной метафилософичности, ни созерцательности, ни пафосу. Всё это есть, вне зависимости от даты создания текста, но есть в различных пропорциях. Максимально неконцептуализированное многообразие лирических модусов не разрывает «я» автора, но как раз наоборот, подчеркивает его многомерность. «Неслыханная простота» — уж очень сомнительный комплимент для поэта, поскольку если эта поэзия ощутима как явленный факт, «простота» всегда представляет собой сращенных намертво, но генетически различных материй и обстоятельств.

Вот, к примеру, стихотворения 1999-го года. Одно посвящено, с очевидностью, памяти Лермонтова:

Горец, лёгкий, как бумага,
над ущельем пролетал.
Ты — ага, а я — Живаго! —
ундер грозно прошептал.

У него казённый штуцер,
пуля медного свинца.
Никаких не хватит Турций
на такого молодца!

Выстрел. Чу!.. за эхом эхо,
по горам: «Хухры-мухры!..»
Оторвали человека,
понимаешь, от цхры!..

[1] *Дидусенко М.* Из нищенской руды. С. 9.

И опять ложится ундер
под ракитовый кусток:
нынче — отдых, на цугундер
он с утра возьмет Восток.

... Да, цхра... А вот не знали,
вижу мысли на лице.
Значит, вам привет от Даля,
том четвёртый, буква «Ц».

(с. 120)[1]

Гротеск, доходящая до пародии (вполне доброжелательной, впрочем) на культурные мифы, игра с интертекстами (которыми предстают и язык, и история), яркая фоника, мастерская работа с экзотическими рифмами, нетривиальная провокация рецепиента. А вот другое:

Посмотри-ка ты под койкой,
нет ли чудом сигарет?
Нет, сиди-сиди, не ойкай —
нет так нет.

Я скажу, а ты послушай,
только тихо посиди.
Вот придут по наши души —
поглядим!

Я хочу сказать, что верю:
есть профессия — поэт.
Слушай, посмотри за дверью? —
нет так нет.

(с. 133)

Нарочитая скупость интонации и изобразительных средств, оказывающаяся не тяжеловесной, но, напротив, крайне легкой, естественность введения бытовой речи в поэтическую ткань, открытость (и даже некоторая наивность) пафоса.

Это — в общем-то, довольно непохожие друг на друга стихотворения, создаваемые в один и тот же год. Неуловимость авторского метода завораживает, но, одновременно, мешает критику сосредоточиться на определении, что скрывается, обыкновенно,

[1] Здесь и далее стихи Дидусенко цитируются по книге: Из нищенской руды.

максимально неточными, общими словами. Весьма богатый набор средств, используемый поэтом в стихах, никак внутренне не разграничен, не приведен в системный порядок; напротив, это богатство само норовит спрятаться, оказаться вне препараторского взгляда. «Простота» предстает методологической закрытостью, способ письма заменяется результатом, история которого стёрта.

Сначала писать, как вприпрыжку,
вот так и писать, как плясать,
как пляшут хватившие лишку,
чтоб выплясать злую отрыжку
и больше о том не писать.
А только о том, что не прожит
большой удивительный год,
об этой раздумчивой дрожи
над первой строкою...
Отложим.

Теперь и само нас найдёт!
(с. 210)

Очевидна и неизбежна растерянность перед необходимостью вписать Дидусенко в какую-либо нишу, классифицировать его. Это не единственный такой поэт, оказавшийся ночным кошмаров систематизатора; более того, таких поэтов немало, и среди них не один десяток имен первостатейных. Но и в этом внеиерархическом списке Дидусенко окажется одним из самых чистейших примеров.

...Кстати, цхра — это: «ж. *астрах.* грузинск. карточная игра. *Играть в цхру*». В.И.Даль, «Толковый словарь живого великорусского языка». Том четвертый, буква «Ц».

Не публиковалось

Звук и смысл

Маланова М. Просторечие: Стихи. — М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2006. — 104 с. — (Приложение к журналу поэзии «Воздух», вып. 15). Сунцова Е. Давай поженимся: Стихи. — М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2006. — 64 с. — (Приложение к журналу поэзии «Воздух», вып. 16; серия «Поэты русской провинции», вып. 4).

Новые книги, выпущенные в качестве приложения к поэтическому журналу «Воздух» представляют двух женщин-поэтов (о значительности современной поэзии, создаваемой именно женщинами, можно говорить долго; позволю себе обратить внимание читателей на посвященную данному феномену статью Александра Скидана в третьем номере «Воздуха»). Пожалуй, на первый взгляд эти поэты предстают совершенно разными, если не противоположными, то перепендикулярными друг другу. Но определенное, глубинное сходство между ними мне все-таки видится.

Московский поэт Мара Маланова не входит ни в какие группы и, кажется, не отождествляет себя с тем или иным поэтическим направлением. Маланова — поэт-одиночка, поэт приватный, быть может, даже интравертный. Впрочем, важно и то, что к первой книге Малановой («Экспресс»; М.: Итака; Комментарии, 2002) написала предисловие Ольга Седакова, которая и сама не склонна к тусовочности и групповщине.

Стихи Малановой, огрубляя, можно разделить на два типа, вполне самостоятельные интонационно и структурно. Первые — более или менее развернутые дискурсивные структуры, как правило, верлибрические. Отчасти это — поэтические притчи, отчасти — преобразования бытовых выморочностей и мелочей в явление художественной рефлексии: *«Раньше смотрела на солдат / И боялась этих страшных мужиков. / Теперь гляжу на них / И вижу несчастных детей. / Я больше не думаю о времени, / Делаю вдох, / С выдохом никто не торопит»*.

Вторая категория стихотворений может быть описана как своего рода продукт внутреннего говорения, подспудной речи; это — чистые образцы самозарождения поэтического смысла в рамках могучего ритмического движения языковых стихий*: «боль припада-*

ет к ране / шатаются леса / шум воды в кармане / заглушает голоса / самолётов / спящих на лету / молитвы ангелов / творящих / потерявшим высоту».

Елена Сунцова — более открытый, экстравертный. В разные годы она жила в Нижнем Тагиле (что позволяет ее иногда причислять к предлставительницам «нижнетагильского поэтического ренессанса», весьма утопичного и отчасти автопародийного литературного проекта), Санкт-Петербурге, теперь она обитает в Екатеринбурге. «Давай поженимся» — первая книга опубликованная автора (по тем или иным причинам не вышло два предыдущих сунцовских сборника).

Сунцова, в отличие от Малановой, не разделяет внимание к зыбкой действительности и самоценную игру ритмического говорения, поддержанного механизмами языка. Внутри стихотворений Сунцовой личный, индивидуальный опыт просматривается сквозь решетку семантической игры, а подчас и элементов глоссолалии: *«ангел анегле ангелуша / брынзу чёрствую беря / станешь белая каркуша / в лютой стае воробья // вот и повод баснописем / лёгкой вечности фонарь / животом атласнолисен / обрываешь календарь...».*

При всей разности темпераментов, методов письма, стилистической ориентации, и Маланова и Сунцова работают на той едва заметной грани, которая отделяет звук от смысла и которая сама по себе является местом означивания, осмысления звучащего слова. Это область риска, но и одна из продуктивнейших областей письма.

Книжное обозрение, 2006, № 46

Глеб Соколов. Адам & Адам. — М.: ФОРУМ, 2007. — 256 с. — (Другая сторона)

«Человечество будет разделено на две неравные части...»

Глеб Соколов в своём романе, кажется, поправляет или уточняет известную формулу Айзека Бромберга. Во-первых, никакой сверхцивилизации, лишь матушка Эволюция. А во-вторых, что важнее всего, человечество делится на три и более класса, и остановить процесс уже не удастся.

В романе затрагивается, действительно, нетривиальная идея: из недр Африки, оттуда (в точности!), откуда вышел в своё время homo sapiens, выходит новое человечество, называемое толерантно людьми-индиго, а враждебно — людьми-дьяволами. Они, вроде бы, мало чем отличны, но всё-таки иной вид. Эта идея сама по себе могла бы быть забавной, но несколько тривиальной. Однако Соколов готовит сюрпиз: вот-вот, опять-таки из определенного африканского леса, выйдет еще одно человечество, превосходящее. А еще по земле разгуливают генетически пробужденные неандертальцы. И все эти расы — под видом наших современников-человеков, а как же.

Вокруг всего этого — криптологическая антиутопия, махинации фашиствующих чиновников, заговор всемирной организации людей-дьяволов, гениальный маньяк-генетик, — и благородный русский следователь Иван Кожедуб, на лицо ужасный, но добрый внутри, противостоящий всему миру.

Пересказ такого рода может вызвать однозначную эмоцию: перед нами очевидный бред. Но загадка Соколова-сочинителя — именно в том, что в его исполнении подобный сумасшедший коктейль превращается в энергичную, логически выстроенную, остроумную и просто умную книгу. Достигается это странным, абсолютно неразрывным сплавом сверхэнергичного экшена и отлично осознаваемого гротеска, чистого действия и интеллектуальной рефлексии в соколовском письме.

Забойный эпизод, гипертрофия характеров и обстоятельств оборачивается у Соколова не пародией на разные массовые и околомассовые жанры, но и не автопародией, — это представление мира как насыщенного четко проявленной жизнью пространства, а подобная насыщенность всегда немного чрезмерна (нормативна только серость). Соколов хочет наблюдать и описывать только избыточные, гиперболизированные взаимодействия между персонажами, — и как существами разумными, и как носителями инстинктов своих популяций.

Если, 2007, № 5

Пространства и слова

Ронен О. Шрам. Вторая книга из города Энн. Сборник эссе. — СПб.: ЗАО «Журнал «Звезда», 2007. — 326 с.

Это — второй сборник эссеистики Омри Ронена, одного из крупнейших современных славистов. Тексты, собранные в книгу (как и в предыдущую: «Из города Энн», СПб., 2005), публиковались до этого на страницах журнала «Знамя», однако под одной обложкой смотрятся как вполне композиционно целостное сочинение.

Ронен — гражданин мира: родился в СССР, вырос в Венгрии, жил в Югославии, Израиле, США. Можно было бы вывести из этого весьма банальную формулу: мол, настоящая его родина — культура, язык, словесность, но это было бы лишь полуправдой. Потому что все мы существуем не в абстрактных странах и городах, но живем среди знаков; однако эти знаки живы и активны, они воздействуют на нас не только семиотически, но и вторгаются в плоть, кровь, душу.

В этом смысле принципиален оказывается спор Ронена с нобелевским лауреатом: *«Как женщины... места все разные, хотя все они — города, и мне чужд скучавший в Венеции, где рыба-фиш, и на Темзе... и на Босфоре бедный Бродский, которого всюду подавляла безысходность набережной Неисцелимых»*. В Ронене поражает именно интимность переживания: пространства собственной юности, печальной судьбы покойного друга, стихотворения Анненского.

При этом перед нами эссеистика именно филолога, а не праздного литератора. Обусловленные субъективно, наблюдения Ронена безупречны с логической точки зрения, его тонкие лирические пассажи о Будппеште времен антисоветского восстания или друзьях времен эвакуации перемежаются вполне академическими по смыслу заметками о композиции, фонике, синтаксисе текстов. «Всё есть текст» — тезис для современного филолога, в общем-то, обязательный, но выводы из него могут проистекать самые что ни на есть противоположные.

В блистательных «виньетках» Александра Жолковского факт биографии и факт литературы уравнены интертекстуально, приравнены друг к другу, при этом автор не жалеет ради красного словца не то что ближнего, но даже и себя, превращая прозрачного альтер-эго в материал для социально-семиотического экспери-

мента. Ронен знает: всякий объект системен, но это не уничтожает значений и ценностей, наоборот, придает миру осмысленность. Умение производить вскрытие присуще и хирургу, и некотором из маньяков, но цели их, их мировоззрение, существенно разнятся. В этом смысле подкупает очевидный этический смысл эссеистики Ронена, проявленный (в отличие от писаний многих современных критиков) столь непафосно и деликатно, столь непроповеднически, что становится для читателя очевидностью — как таковой, вне подпорок риторики или идеологии: «... истину нужно высказывать, полагая за верное, а на правду достаточно указать пальцем».

В ряду иных не-академических сочинений современных филологов (Гаспаров, Чудаков, Жолковский, Безродный) эссеистика Ронена занимает вполне самостоятельное место — ироническая без ехидства и нежная без ложной сентиментальности, она связует пространства и слова в единую картину.

Книжное обозрение, 2007, № 42

Виктор Колупаев. Сократ Сибирских Афин: фантастическая пародия. — Томск: Изд-во ТПУ, 2007. — 612 с.

Эта необычная книга — второй том незаконченной трилогии «Безвременье. Времена. Вечность», поздний роман незаслуженно забытого томского фантаста Виктора Дмитриевича Колупаева (1936—2001). Читатели знают такие блистательные, вырывавшиеся из советского контекста колупаевские произведения, как «Фирменный поезд «Фомич»», «Жизнь как год», ««Толстяк» над миром», «Билет в детство», «Качели Отшельника»... Между тем философская трилогия, создававшаяся писателем в последнее десятилетие жизни, вроде как и отсутствует в пространстве чтения: так, первая книга трилогии была напечатана в 2001-м тиражом в 75 (!) экземпляров.

Фантасмагоричность, сатира и философический тон, удивительно переплетаясь, образуют эту книгу, жанр которой не так-то просто определить. Это, конечно же, не строгая фантастика — может быть, в первую очередь пародия? Но не на античную философию же, фигуранты которой встречаются, бестрепетно создавая

анахронизмы, в Сибирских Афинах — а их неспешные беседы и препирательства слушает и воспринимает некий «глобальный человек», олицетворение то ли человека как такового, то ли самой потенции его духовного роста...

Не пародия и на советскую идеологию — хотя роман, создававшийся на грани эпох, полон ядовитых намеков на марксистско-ленинскую демагогию (особенно в этом смысле прекрасен «исторический и диалектический материалист» Межеумович — своего рода олицетворение пошлости и подлости в среде философов и мудрецов).

«Сократ Сибирских Афин» предстает своего рода книгой-процессом, книгой-экспериментом, в которой ревизии подвергается всё и вся, однако цели самые возвышенные. Колупаева интересовала суть Простанства и Времени, Жизни и Смерти — неопределимых основополагающих понятий, которые он пытался постичь и как ученый (в трактате «Пространство и время (Физический аспект)»), и как художник.

Пародийная Античность в романе позволяет взглянуть на него как на мениппею или «мениппову сатиру» — особый диалогический жанр античной литературы, из которой, по Михаилу Бахтину, вышли многие традиции новоевропейского философского романа. Действие у Колупаева сосредоточено не столько в передвижении или какой-либо иной физической активности героев, — но именно в разговоре, диалоге, собеседовании. Это не самое простое чтение, но многоуровневая ирония и живая мысль писателя полностью искупают эти сложности.

Если, 2008, № 7

Роман Арбитман. Поединок крысы с мечтой: О книгах, людях и около того. — М.: Время, 2007. — 416 с. — (Серия «Диалог»)

Сборники критических работ наших современников в жанре «отчет за истекший период» подчас оказываются нужными только потенциальным историкам литературы да ревнивым собратьям по цеху. Увлекательность чтения, самоценность критического выска-

зывания — свойство, нечасто встречаемое в данном секторе словесности. При всем разнообразии мнений о критическом творчестве Романа Арбитмана, яркость его критических заметок очевидно.

Будучи литературным многостаночником, в настоящем томе Арбитман ограничился рецензиями и заметками, посвященными фантастике, мистике, детективу, триллеру, некоторым другим беллетристическим жанрам — как переводным их образцам, так и отечественным.

Пусть мнения Арбитмана пристрастны, однако его критический стиль выгодно отличается от работ многих коллег многослойностью высказывания. Формально строгий, ориентированный на внешние филологические атрибуты анализ здесь практически не встречается, но нет и чистого постулирования собственного мнения (в духе «это плохо, потому что плохо»), одномерной публицистики. Зато есть много яда, применяемого, впрочем, в целях скорее медицинских (с рядом рецензируемых текстов можно бороться только противоукусной сывороткой).

Большинство критических текстов Арбитмана, особенно посвященных текстам либо объективно скверным, либо субъективно неприятным критику, устроены весьма изощренно: вместо праведного гнева Арбитман предлагает нарочито гротескную интерпретацию, частную ли, общеконцептуальную ли (к примеру — «Повесть о настоящем человеке» как эталон американских литературы и кино о киборгах), которая дискредитирует саму серьезность говорения о данном тексте или автора. Однако сквозь пародийную концептуальную конструкцию проступает мощный аналитический аппарат, позволячющий одновременно со смеховым остранением увидеть действительные механизмы порождения текста.

Конечно, этот критический прием работает в разных случаях по-разному: иногда переходя в откровенный фельетон, иногда — склоняясь к более серьезному эссе. О текстах ему симпатичных Арбитман, естественно, пишет в более элегических тонах... Важно здесь даже не это, а то, что в стилистически и интеллектуально занимательных (при всем возможном несогласии с позицией критика) заметках Арбитмана достаточно представлена картина беллетристического книгоиздания 1990-х — середины 2000-х — и не вина автора, что более половины описанных книг канули в Лету.

Если, 2008, № 1

Пространство достоверности

Славникова О. Любовь в седьмом вагоне: рассказы.
М.: АСТ; Астрель, 2008. — 285 с.

Вышедший недавно сборник рассказов Ольги Славниковой уже вызвал противоречивые оценки. Так, Лев Данилкин написал в «Афише», что данный сборник — худшее из опубликованного писательницей за последние десять лет.

Причин такой неадекватной, на мой взгляд, реакции — две. Одна сугубо внешняя: сама Славникова указывает на «заказной» характер этих текстов: они писались специально для гланцевого журнала «Саквояж-СВ», распространяемого в поездах. Отсюда — объединяющая тексты железнодорожная тематика, кое-кому могущая показаться произвольной (хотя мне она видится внутренне оправданной в *каждом* из рассказов), отсюда — кажущаяся прозрачной наративность, столь отпугивающая доморощенных эстетов.

Вторая причина вытекает из первой, но уже не связана с прагматикой создания текстов, а лежит в самой жанровой природе рассказа — и в репутации Славниковой как романиста. Критика разочаровывает неожиданная от Славниковой «структурная бедность», — но критик не делает следующего шага, не хочет понять, что эта самая «бедность» — изощренный прием. На этом этапе критик коллапсирует, выдвигая в качестве недостатков сборника одновременно и простоту, чуть ли не примитивность, — и замысловатую выделанность. Думается, здесь очевидно непонимание самой природы этого цикла славниковских рассказов.

Публиковавшиеся по отдельности в разных номерах «Саквояжа-СВ», тексты эти и говорили каждый сам за себя, — в читательских глазах. Однако писательница с очевидностью из внешнего заказа сотворила внутренний — и весь сборник выстраивался вполне телеологично, изначально обладал, думаю, для автора внутренней архитектоникой. Именно поэтому железнодорожная тематика не «произвольна»: она сама по себе становится метафорой пути, движения смысла внутри сборника.

Кажущаяся разностильность представленных в сборнике рассказов объединена единым конструктивным приемом. Сама Славникова говорит об этом разноголосом единстве так: «Под обложкой — микс из разных жанров, от антиутопии до детектива, от

любовной истории до мистики. Всё это я бы определила как достоверную фантастику». И далее: «Фантастическое допущение работает в полную силу только на основе подлинности».

Сам разговор о фантастическом (магическом, метафизическом, мистическом и т.д.) реализме не нов, в т.ч. для отечественной литературы. Думается, впрочем, что он недостаточен и избыточен одновременно при необходимости говорить о конкретных текстах. Избыточен — поскольку конструктивные черты яркого текста и так очевидны, недостаточен — поскольку ярлык-термин описывает класс или род, но не вид.

Впрочем, обратим внимание: Славникова пишет в данном случае не о фантастическом реализме, но о «достоверной фантастике», — как говорится, «дьявольская разница»!

В романах Славниковой мы сталкиваемся именно с пространством фантастического реализма, подчас проявленного вне фактологического ряда, подспудно, в пространстве косвенных ощущений и намеков. По сути дела, ни параноидальный ужас «Одного в зеркале», ни оплетающая волнокнами, тяжелая безысходность на грани яви и сна в «Стрекозе», ни гротеск «Бессмертного» прямо не включают фантастических элементов, а в проективной антиутопии «2017» фантастика выступает лишь фоном. Несмотря на это, сам эффект измененной реальности, почти онирического видения, сама позиция вскрытия миметической установки объединяет романы Славниковой, — при всей их несхожести.

В рассказах из книги «Любовь в седьмом вагоне» установка, быть может, потивоположна. Невероятное событие (будь оно положено в основу экспозиции, кульминации или развязки — не столь важно) самоочевидно, однако оно призвано оттенять саму идею смыслового перехода, семантического слома. То, что Данилкин презрительно называет «трюком» или «фокусом», на деле есть необходимый структурный элемент новеллы.

Вспомним классическое определение Гёте, данное в разговорах с Эккерманом: «Новелла ничто иное, как случившееся неслыханное происшествие». Однако здесь идея новеллы присутствует в «свернутом» виде: по сути, само происшествие, «событие» (по Набокову), «случай» (по Хармсу) есть точка сингулярности, момент принципиального разрыва контекста, моментально создающего новый контекст. Новелла же во всей своей целостности есть именно пространство двух разорванных точкой сингулярности контекстов, их диалектическая целостность. Именно по этим законам по-

строены рассказы славниковского сборника, — и работают не как часовой механизм, но как органическое существо, неповторимое, но анатомически нормативное.

Обратим внимание, что Славникова говорит не о «реалистичности», но о «достоверности». Достоверность же не есть свойство прямого отображения. Достоверны не только нарисованные ягоды, к которым слетаются птицы, но и недовоплощенный в образе ночной кошмар ребенка, и тень на стене, внезапно совпавшая с неким узнаваемым объектом, и шуршание листьев, в какой-то момент напоминающее разговор... Вновь вспоминается Гёте, его «Правда и правдоподобие», исполненное уверенности именно в эстетической достоверности в рамках, заданных самим произведением, — вспоминается именно потому, что подобным образом организован сборник «Любовь в седьмом вагоне».

Не публиковалось

Преодоление путаницы

Аксёнов В. Малые святцы: роман, повесть. — СПб.: Амфора, 2008. — 415 с. (Наша марка)

Василий Иванович Аксёнов — петербургский писатель и тезка Василия Павловича. На совпадении имени и фамилии сходство их, полагаю, заканчивается. У петербургского Аксёнова голос, может быть, глуше, но глубже и ровнее.

При всей неадекватно малой известности Аксёнова вокруг него слишком много литературных мифов. Путаница со знаменитым В.П. — не единственный. Более важным и определяющим в глазах читателей свойством аксёновского письма считается создание некоего аналога фолкнеровской Йокнапатофы — сибирских Ялани и Ворожейки. Эпос Фолкнера, безусловно, оказал влияние на Аксёнова, однако замкнутость американсткого местечка имеет черты скорее социальное, енисейские же селенья ограничены самим своим устройством, отделены не столько замкнутость патриархального мировоззрения, сколько самими свойствами пространства и времени. Здесь, скорее, вспоминается Макондо Гарсиа Маркеса, однако аксеновское пространство лишено очевидной фантастики,

чудо зреет где-то на периферии восприятия, оно несказуемо и явственно не проявлено (хотя и, безусловно, присутствует).

Вспоминаются и отечественные писатели-«деревенщики», с которыми Аксёнова частенько сравнивают. Сравнения, что и говори, не в пользу последних. Попытка отечественного магического реализма (столь явственно ожидаемая в «Белке» Анатолия Кима или «Царь-рыбе» Виктора Астафьева) провалилась, ибо была подменена почвенной риторикой и чудовищным ограничением воспринимаемого всерьез куска мироздания. Самоизоляция приводит художника к потере адекватности, консервации в растворе идей не первой свежести, ко ксенофобии, наконец. В этом смысле близкий скорее к ленинградскому андеграунду, нежели к «правой оппозиции» совписовских деревенщиков, Аксёнов чуть ли не единственный воплотил их мечту и осуществил их литературную программу.

Наконец, существует миф о «простоте» аксёновского письма. Павел Крусанов где-то остроумно сравнивает прозу Аксёнова с произведениями художников-«неоакадемистов» по причине их общей «простой непростоты». Здесь, думается, есть издержки: покойный Тимур Новиков со товарищи всё же преодолевал поставангардную и концептуалисткую критику искусства через концептуальную критику следующего порядка; Акасёнов никого не критикует, ни с кем не вступает в спор. Вот, в романе «Малые святцы», давшем название книге, герой (кажется, автобиографический — по кайней мере, он писатель) приезжает в деревню к родителям, мыслит, несмпешно общается, вспоминает. Архетипический сюжет для деревенщиков (Распутина, например) — бездуховные городские дети приезжают к «подлинным деревенским корням». Здесь же нет противопоставленности поколений (спор, скорее, происходит между атеистом-отцом и верующей матерью, но и это не «идеологический спор», столь характерный для русской прозы — нет, бытовой разговор, лишенный пафоса правдоискательства). Аксенова интересуют не искусственные «главные вопросы», но сам экзистенциальный опыт всякого человека. Просто яланские жители ему ближе, хотя и петербуржцы дороги.

Книжное обозрение, 2008, № 35

Леонид Иоффе. Четыре сборника. М.: Новое издательство, 2009

Леонид Иоффе (1943—2003) входил в один круг с поэтами Михаилом Айзенбергом, Евгением Сабуровым, прозаиком Зиновием Зиником. В 1972 году эмигрировал в Израиль. В 1985-м стал лауреатом премии им. Р. Н. Эттингер «за русские стихи в Израиле». Автор пяти книг, три из которых вышли в эмиграции, две в России (причем одна из них — «Короткое метро» (М., ОГИ, 2001) — избранное поэта). Нынешний том весьма полно представляет поэзию Иоффе.

Описание Зиником модели литературно-бытового поведения, которая была присуща вышеописанной группе («...отчужденность от общего языка и общих идей выражалась чисто эстетически — как поза, в почти панковской, мужской, брутальной непричесанности и одновременно ритуальности мужского поэтического застолья...»), не мешает осознавать поэзию Иоффе как лежащую в пространстве возвышенного; только категория «возвышенного» здесь должна пониматься совершенно особо.

Если для Айзенберга характерен взлом речевой инерции, своего рода мерцание смысла, если недавно ушедшему от нас Сабурову была свойственна особая «высокая корявость», поэтическое проникновение в саму суть речи, то Иоффе совмещает собственно работу внутри языка, по периферии значений, обладая «каким-то экзотическим восприятием слова» (по Айзенбергу), — и кажущийся непосредственным, ненарочитым лиризм. Этот загадочный синтез иногда создает ощущение особой сокрытости непосредственного смысла, желание найти секретный вход в эти тексты, их второе дно. А иногда — особенно в стихах из сборника «Голая осень» — позволяет произносить чрезвычайно обыденные вещи, наделяя их свойствами иномирности и, повторюсь, возвышенности. Но это возвышенность не кантовской эстетической теории — напротив, это отказ от снижения, девальвации стихотворного материала, лишенный при этом риторики и пафоса. В последнем случае вспоминаются, что парадоксально, не столько современники поэта, будь то конкретисты, концептуалисты или «ахматовские сироты», сколько модернистские классики, Аполлинер, или Гарсиа Лорка, или даже Превер. По аналогии, разумеется, — здесь нет прямой связи, есть лишь прикосновение к некоторому объединяюще-

му их началу: «Куда-то шли оживленно / решительными шагами / девушки, чтобы Лондон / обстукивать каблуками. // О независимость шага, / о деловитость походок, / о ноги девушек, лаком / обтянутые колготок. // Город стоит Лондон, / а девушки обаятельные / и тылом в ходьбе, и фронтом, / с видом самостоятельным».

Однако и айзенберговская мысль о «языковой» природе поэзии Иоффе неслучайна и важна. В ранних стихах, датированных 1960-ми — началом 1970-х, минимальные смещения значений, ненарочитая, но тонкая звуковая работа, неожиданные сочетания слов и конструкций создавали ощущение зыбкости мира, не отменяя его вовсе — напротив, наполняя новым существованием: «Игольчатое сито / разгоряченных век. // Нисходит на Россию / примерным цветом снег...». Или: «...Потом свои зрачки расширить и напрячь / и разобрать, как перепутаны поступки, / как невозможно заржавели наши сутки, / и жутким словом заряжается пугач...».

Переезд в Израиль придал поэзии Иоффе новое качество, не отменив старых. Сам поэт пишет в эссе «Искусство — для жизни?!»: «... речь пойдет уже не о личной доблести стояния в одиночку, а о беспрецедентном, на мой взгляд, положении, в которое нас погрузила судьба. Я имею в виду совершенно объективно существующий в нас разрыв между землей, речью и национальным происхождением (кровью)». И далее: «...служить русской речевой традиции через Бога Израиля невозможно. Служение Ему словом и русская речевая традиция не скрещиваются и не состыковываются. Остается только — говорить, чтобы не умереть, говорить, раз жить без разговора не можем». Израильские русскоязычные поэты избирали и избирают различные способы такого говорения: можно, как Михаил Генделев, осознавать себя именно израильским, а не русским поэтом, можно, как Анна Горенко, закуклиться, выйти из самой проблемы путем самоуничтожения, можно, как Александр Бараш, избрать ностальгическую аскезу, заменяя ею травму. Иоффе отказался от замен, он постулировал разрыв опыта и данности, извлекая из него притчу: «...Променял он речь на всё, что кроме, / кроме слов на белом свете свято,/ и теперь безмолвье душу кормит, / а она, потворщица, не рада».

Место Иоффе в новейшей поэзии — особое. Помимо дружеских и собственно стилистических и мировоззренческих связей с вышеупомянутым кругом поэтов, можно вспомнить также и Станислава Красовицкого, и Леонида Аронзона. Первого Иоффе отчасти напоминает неброской смысловой потаенностью стихов, второго —

легкостью и обманчивой прозрачностью. Какие-то следы — вряд ли намеренные — обнаружатся и в текущей поэтической практике: мне слышится нечто близкое Николаю Звягинцеву в таких стихах Иоффе: «Деревянная платформа. / Город Павловский Посад. / Две косички в школьной форме / Провожали поезда. // Взгляд был низок, как порезан, / А сама цеплялась вслед / Человечкам, что по рельсам / Уносились ото всех...». Но эти сближения, в общем-то, не обязательны, оставаясь перпендикулярами к творчеству Иоффе, которое с выходом нынешнего тома наконец, может быть, будет достойным образом прочитано.

OpenSpase.ru, 13.08.2009

Этюды в серых тонах

Дарья Симонова. Половецкие пляски. Повести и рассказы. — М.: Вагриус, 2002. — 384 с

Сначала вспоминается, что, если пишешь о Дарье Симоновой, вероятно, придется говорить вообще о современной женской прозе: и не отвертишься. Потом приходит спасительная мысль о возможности избежать этого разговора, будто бы само собой разумеющегося: да, издательство «Вагриус», да, книга находится в одном ряду с той-то и той-то. Но, заметим, при этом книга прозы Дарьи Симоновой появилась в гендерно-нейтральной, основной («двуцветной») серии «Вагриуса», а не в серии «Женский почерк», которая задает вполне очевидную рамку. С другой стороны, изда́ли (точнее, переиздали) в этой специально-женской серии роман Ольги Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»: посмотрел бы я на того критика, что стал бы называть «женской прозой» этот эпос о невозможности диалога, беспощадно мизантропический и в то же время изобилующий описаниями мельчайших элементов ускользающего бытия. А гротески Людмилы Петрушевской, а декоративная психоделика Анастасии Гостевой — это тоже какая-то специальная, особенная «женская проза»?

Итак, Симонова. Самая краткая (один абзац) и самая разумная рецензия на «Половецкие пляски» принадлежит Дмитрию Кузьми-

ну[1]. Соглашаясь с ней в большинстве моментов, буду по необходимости полемизировать.

Действительно, повести (их в книге четыре) сильнее, значительнее, да и просто заметнее рассказов: последние написаны не без изящества, но в значительной степени дублируют друг друга, необязательны, стираются из памяти сразу же по прочтении. На месте рассказов образуется гул, персонажи повторяют, в разной тональности и с разным темпом, одни и те же слова (думают те же мысли, чувствуют те же чувства). Интересно, что не все известные мне симоновские рассказы таковы: рассказы, памятные по альманаху «Вавилон» или антологии «Очень короткие тексты», вполне индивидуальны, так что здесь мы имеем дело, очевидно, с редакционной политикой.

Занятно другое: повести, также насыщенные гулом, не оказываются этакими смазанными пятнами: они целостные и взаимодополняющие (а не взаимозаменяемые, как рассказы из книги). Кузьмин называет «Легкие крылышки» самой значительной из четырех повестей. Действительно, так: построенная как связанный достаточно четко прочитываемым, но все же мерцающим сюжетом ряд небольших (порой и вовсе миниатюрных) фрагментов, эта вещь отсылает к неожиданному прототипу: «симфониям» Андрея Белого — и к слабо исследованной традиции подражания им. Соположения параллельных событий (описываемых крайне лаконично) и мини-монологов персонажей, ненавязчивой рефлексии повествователя, имеющие в «симфониях» Белого онтологическое значение, здесь «гносеологизируются», приобретают качества камерности:

«Миша своими выходками придавал жизни авантюрный привкус, за это ему много прощалось. И чем серьезнее была его мина — тем веселее казалась игра.

Лилечка вышла замуж совсем не за философа. Выдался удачный день, когда Лиля на троллейбусной остановке познакомилась с Леней не противной внешности, интеллигентом, и ее судьба лихо повернулась на сто восемьдесят градусов <...>

На свадьбу Кулемина подарила Лиле розового слона из клеенки. Кулемина была затейницей по части поделочек. Вскоре она нашла себя, устроившись воспитателем в группу продленного дня».

Тем не менее я не стал бы говорить об этом тексте как о самом удачном. Три другие повести — «Половецкие пляски», «Шанкр» и

[1] Литературная жизнь Москвы. Сезон 2001 / 2002. Вып. 10 (61). С. 6.

«Сорванная слива» — в некотором смысле более интересны, особенно последние две: история мнимого заражения сифилисом и чуть ли не готическое по материалу повествование о распутывании семейной тайны. Кузьмин пишет: «Симонова хорошо укладывается в канон современной женской психологической прозы...» Такой «канон» (как совокупность текстов с перекличками в проблематике и стилистике) в самом деле, видимо, существует, однако возможно «вписать» прозу Симоновой и в другой канон: произведения так называемого «поколнения земноводных», о котором в свое время немало писал Олег Дарк[1], — тем более, что Симонова соответствует этому поколению и по возрасту. Проза Ольги Зондберг, «Утренние прогулки» Сергея Соколовского — именно те тексты, с которыми представляется необходимым сопоставлять симоновские повести. «Приехавшие из провинции», «всегда испытывающие серьезные проблемы с социализацией»[2] героини (реже герои, находящиеся на периферии сюжетов) Симоновой населяют камерный, люмпен-интеллигентский, ненадрывно-маргинальный или же, наоборот, благополучно-невозмутимый «офисный» мир — ни в том, ни в другом мире, как принято думать, не случаются Главные События Жизни. В тех сферах жизни, о которых пишет Симонова, все построено на приглушенности, на частице «не», умаляющей, но не отрицающей (как, например, в слове «небольшой»). Постоянные занятия ее персонажей — не вполне осмысленные передвижения по городу, необязательные разговоры, неясные и не могущие быть проясненными личные обстоятельства. Герой здесь — «маленький человек» (см. рассказ «К теме маленького человека»), — но, что очень важно, ни он сам, ни окружающие его не воспринимают этой «малости», да и рассказчик не вкладывает в это описание сколь-либо заметного социального пафоса. Постепенно это отсутствие пафоса — при сохранении внимания и интереса автора к своим героям — начинает ощущаться как последовательная социальная и нравственная позиция.

---

[1] *Дарк Олег*. Поколение земноводных. Русская проза конца века. Предварительные итоги и продолжение. // Ex Libris НГ. 10.06.1999. №72(94). С. 3; Он же. Аутизм как новейшая задача литературы. // Новое литературное обозрение. 1999, №5(39). С. 261. Следует отметить, что, если в недавней полемике Дарка с Кузьминым первый фактически отказывается от собственной позиции, я все больше и больше склонен признавать, с некоторыми поправками, ее правомерность.

[2] Цитирую ту же рецензию Кузьмина.

Повести Симоновой — этюды «в серых тонах», серый же цвет — не что иное, как результат смешения многоцветия жизни. Не гендерная проблематика здесь важна, важен некий трудноуловимый этический смысл существования «где-то сбоку», где-то вне бури и натиска.

Новое литературное обозрение, 2003, № 61

Сила неброскости

Полина Слуцкина. Путешествие во времени. Стихи / Ред. И. Ахметьев. — М.: ЛИА Р. Элинина, 2002. — 116 с.

Стихи Полины Слуцкиной лежат вне магистральных тенденций (как бы мы их ни выделяли) русской поэзии 1990-х и, что более важно, с очевидностью предшествуют некоторым тенденциям в поэзии начала 2000-х (каким — поясню несколько ниже).

По сумме внешних стиховых признаков Слуцкина — минималистка. Не случайно составителем книги является живой классик минимализма Иван Ахметьев. Впрочем, Слуцкина, отдав дань конкретистской жесткости, гораздо более традиционна в своем лиризме. Слуцкина оказывается в ряду таких разных поэтов, как Александр Макаров-Кротков, Ира Новицкая, Юрий Милорава, Наталья Кузьмина, Борис Кочейшвили. Все они — мастера лирического высказывания, но не «концептуализаторы», если так можно выразиться, собственных представлений о письме.

Тексты Слуцкиной мировоззренчески классичны, и в этом причина их кажущейся неброскости. Эта неброскость, однако же, компенсируется четкостью и выверенностью языка, интонаций, эмоциональных сюжетов:

Я кидаю драгоценный окурок на асфальт
и с ненавистью
раздавливаю его каблуком
я бросаю курить навсегда
а жить

Или:

Меня перевели на зимнее питание
на молочно-белый рацион
на обсасывание нежных веточек тающих от моего взгляда
на угасание

Можно сказать, что манера Слуцкиной генетически восходит к верлибру школы Арво Метса и (в несколько меньшей степени) Владимира Бурича. Поэтика этой школы, чрезвычайно важная в истории становления русского свободного стиха, в 1990-е годы в значительной своей части автоматизировалась (данный процесс могли наблюдать все, кто сколько-нибудь внимательно следил за эволюцией некоторых участников московских фестивалей свободного стиха). Быть может, поэтому такие поэты, как Слуцкина, оказывались несколько в тени: в самой ее поэтике ощущался налет неактуальности. Между тем у Слуцкиной благодаря умению строить стихи на едва заметных смещениях стилистических пластов появлялись порой подлинные удачи:

Когда душа бежит из тела оно
тупо следует за ней
и погибнет непременно погибнет
а душа
эта юркая сучка
так и норовит в блистательные америки

Но самое интересное заключается в неожиданной актуальности поэтики Слуцкиной непосредственно в настоящее время. В особенности это касается несколько более пространных текстов, также помещенных в книге:

Ты оставил в моем теле кусочек боли
гарантирую тебе его сохранность
до моего последнего вздоха
я отдам его тебе перед тем как стать мертвой
мне он больше не нужен будет
мертвый кусок стекла в мертвом теле

Здесь Слуцкина оказывается предтечей явления, еще не вполне осознанного критикой, — того, что можно назвать *молодежным женским сетевым мэйнстримом*: определенным образом сближающегося потока стихотворной продукции девушек-поэтов, публи-

кующейся в Сети на полупрофессиональных сайтах и достаточно отчетливо складывающейся в единый «большой стиль», целостный на всех уровнях (от стихового до тематического). В данном тексте говорить об этом феномене не совсем уместно, однако следует отметить: женский сетевой мэйнстрим породил несколько действительно ярких поэтов, таких, как Юлия Идлис, Ксения Щербино, Ксения Маренникова. Сквозь их поэтическое письмо мы можем читать Слуцкину, подобно тому как Борхес предлагал читать Броунинга или лорда Дансейни сквозь Кафку. Здесь мы и сталкиваемся с не вполне объяснимой конвергенцией — поскольку вряд ли молодые поэты, прославившиеся через Интернет, читали Слуцкину; а совпадение гендерной проблематики здесь важно, но не первостепенно — во всяком случае, не объясняет близости поэтических манер. Тем не менее благодаря этой перекличке тексты Слуцкиной в ближайшие годы смогут привлечь давно заслуженное внимание читателей и критиков.

Новое литературное обозрение, 2003, № 63

Поэт, изменяющий вещи

Николай Шатров. Неведомая лира. Избранные стихотворения и поэмы / Ред. и сост. Ф. Гонеонский. — Томск; М.: Водолей Publishers, 2003. — 560 с.

Фигура Николая Шатрова (1929—1977) не вписывается в существующие клише. *Проклятый поэт, почвенник...* Элементы чего-то подобного можно уловить, но свести поэтическую судьбу Шатрова к определенным этикеткам невозможно. Это касается и того контекста русской неподцензурной поэзии, в котором Шатров volens nolens существовал: ни с одной школой, группой, ни с одним кругом его не удается связать, хотя и с участниками так называемой «группы Черткова» он находился в отношениях «дружбы-вражды», и со смогистами был связан.

Шатров — *отдельный*. Во всем, и, в первую очередь, — в своей поэтике. Впрочем, определенные переклички с другими авторами, конечно же, у него есть. К примеру, Владимир Алейников ставит Шатрова в один ряд с такими поэтами, как Александр Величан-

ский, Леонид Губанов и сам Алейников, и поясняет: «эти поэты... являются не только лириками, но и эпиками, и современный эпос частично уже написан, но не одним человеком, а несколькими людьми, а частично еще создается. И форма его иная, чем прежде... Это новый современный, совсем особенный, да еще и русский эпос — именно собрание всех написанных поэтом вещей, объединение их в одно целое»[1].

Интересно, что Алейников называет поэтов, которых нечуткий критик объявил бы графоманами — по причине грандиозности корпуса их текстов. Это и впрямь «графомания» — в безоценочном смысле *любви к письму*. Конечно же, склонность писать много никак напрямую не влияет на качество поэзии и говорит лишь об определенном темпераменте данного автора. Важно другое: существует как минимум два типа поэтов (я говорю только о знаковых фигурах новейшей русской литературы, не рассматривая вопрос о «плохом письме», дилетантизме и т.п.). Одни из них, например Шатров (а из более ранних — Федор Сологуб), оставляют огромное наследие, другие (вспомним хотя бы Михаила Ерёмина) всю жизнь словно бы составляют одну книгу.

Так вот: в случае многопишущих поэтов усложняется задача, которая стоит перед публикаторами их текстов. Если представить «изборник», в котором стихотворения автора попадают в адекватный контекст, то в книге может оказаться много лакун и пустот. Именно такова первая шатровская книга, «Стихи» (Нью-Йорк: Аркада; Arch, 1995. Сост. Ф. Гонеонский, Я. Пробштейн), и ее недостаточность, «пористость» отметил в уже цитированной статье Алейников. Другой путь для публикатора — издать тот или иной авторский цикл, сборник так, как хотел бы его видеть поэт, — при этом заведомо отказываясь от представления всего творчества, ограничиваясь определенным, узким периодом времени. Такова вторая книга Шатрова — «Переводы из себя» (Сборник стихов 1977—1975 гг. М.: Третья волна, 2000. Сост. Ф. Гонеонский).

Во всяком случае, и один, и другой тип издания предлагают нам лишь свидетельство о поэте: фрагменты, обломки. Если произведение в полном смысле слова — это вся совокупность текстов, весь корпус в целом (именно он, по Алейникову, и является «эпосом»), то по любому неполному изданию мы можем судить лишь крайне приблизительно.

---

[1] *Алейников В.* Присутствие Шатрова // НЛО. 1997. № 24. С. 313.

Издание нового, весьма объемистого тома шатровских стихотворений скорее относится к первому типу — это «изборник». «Стихотворений и поэм Н. Шатрова хватит еще на шесть томов», — пишет редактор и составитель книги Феликс Гонеонский, друг покойного поэта и пропагандист его творчества. Впрочем, и представленный корпус текстов позволяет сделать вывод о характере шатровской поэтики; к тому же несколько поздних авторских книг или циклов (разграничить эти понятия в случае самиздатского бытования текстов не всегда удается однозначно) представлены в книге почти полностью.

Есть странное ощущение, будто Шатров совмещал в себе самым удивительным образом два, казалось бы, противоположных способа поэтического существования: визионерство и позерство (последнее слово использую не в качестве негативной оценки, а как обозначение сознательного конструирования своей судьбы, жизнетворчества — быть может, несколько навязчивого). Вот, например, как Шатров поддерживает жизнь Мифа о Поэте, как бы противопоставляя стратегию своего творчества иным стратегиям, существовавшим в андеграунде, стратегиям, условно говоря, авангардным или постмодернистским:

Как хорошо, что ты — поэт
И можешь жить землей и небом,
Питаться воздухом и хлебом
(Хоть ничего дороже нет).
(*«Самое гениальное»*)

Стихи неведомые миру...
Свою невиданную лиру
Невидимый таит поэт.
(*«Сонет при свечах»*)

И в то же время — визионерское бормотание:

Заверни себя в пальто,
В страх и из дверей,
Как из тела — из авто,
Выйди из зверей.
Из себя, из плоти пор
Паром изойди...

Спор напрасен. С этих пор
Некуда идти.
(*«Поэма на четыре вкуса»*)

Такая двойственность характерна для многих поэтов-одиночек «бронзового века» (так, мне представляется, что в некоторых отношениях к Шатрову близок — эстетически, не идеологически — Леонид Аронзон). В некоторых стихотворениях мифологизирование роли поэта и визионерство соединяются:

Поэт, изменяющий вещи

И все существа заодно,
Откуда твой голос зловещий?
Ужели и вправду ты вещий,
Ходящий и в храм и в кино?
(*«Баллада о поэте»*)

Николай Шатров — поэт крайне неровный, но и сама эта неровность предстает скорее плюсом его поэтики, нежели минусом. Некоторые стихи, кажущиеся формально неудачными, предстают, при внимательном рассмотрении, шедеврами поэтического примитивизма, сравнимыми с лучшими стихами основателя лианозовской школы Евгения Кропивницкого. А другие стихи кажутся почти «парнасскими» благодаря своей четкости и выделанности. Таков, к примеру, «Ясный сонет» (из наиболее ярких стихотворений Шатрова):

Нас для себя Бог создал, помни это
И не бунтуй, подопытный зверек.
Пока еще игрушечна планета,
Пусть не идёт нам мирозданье впрок.
Но все же наша песенка не спета!
Господь не зря на муки тварь обрек:
Мы служим высшему, как стих поэта,
И провиденье — не бездушный Рок.
Придет пора — игрушка станет вещью,
Вещь — существом, с другими наряду...
Сама первопричина дышит жертвой:
Жизнь только внешне кажется зловещей,
В лаборатории, а не в аду, —
Ты, человек. Морская свинка — герб твой!

На фоне разнообразнейших поэтических экспериментов второй половины XX века творчество Николая Шатрова может показаться излишне традиционалистским. Доля правды в таком ощущении есть — по типу поэтического сознания Шатрову, безусловно, ближе такие хранители памяти о Серебряном веке, как Пастернак, Тарковский, Антокольский, нежели многие его современники (те же «чертковцы» или лианозовцы).

Но при этом по результатам своего творчества Шатров — несомненный экспериментатор; новаторским кажется ускользание от любых определений, от любых рамок. Теперь, будем надеяться, настает эпоха взвешенных оценок, и многие ценители постепенно начинают осознавать место Николая Шатрова в русской поэзии. Место пусть второстепенного, но классика.

Новое литературное обозрение, 2003, № 63

Панк-памятник

Егор Летов. Стихи. — М.: ХОР; Нота Р, 2003. — 512 с.

Эта книга — самое обширное, хотя и не первое издание стихотворений и текстов песен Егора Летова, живущего в Омске лидера знаменитой рок-группы «Гражданская оборона» (в рок-культуре ее называют «ГО» или «ГрОб»). Перефразируя известную формулу, можно сказать: если верно, что Егор Летов[1] — представитель сибирского панк-рока[2], так же верно и то, что Егор Летов и есть сибирский панк-рок. Летов имел то или иное отношение (соавторство, продюсирование, моральная поддержка) к большинству акций, создавших известность этому движению. Кроме «Гражданской обороны», Летов является автором также известного проекта «Коммунизм» — серии записей, в которые входят композиции из переделанных и таким образом переосмысленных советских песен, чтения стихов и пр.

[1] Не путать с его братом Сергеем Летовым («Летовым-старшим»), джазовым музыкантом и акционистом, участником многочисленных литературно-музыкальных перформансов (совместно с такими поэтами, как Г. Сапгир, С. Бирюков, А. Альчук и др.).

[2] См., например: *Кукулин И.* Как использовать шаровую молнию в психоанализе // НЛО. 2001. № 52.

Применить к Летову слово «классик» как-то не приходит на ум. Все те молодые поэты, для которых значимо творчество Летова (в том числе и как один из факторов их становления), вряд ли сочтут уместным помещение Летова в один ряд, к примеру, с Ольгой Седаковой или Александром Еременко (называю авторов бесспорно значительных и с устойчивой репутацией). Летов проходит словно бы «по иному ведомству». Чтобы включить Летова в ряд «статусных» поэтов, требуется некоторая смелость — примерно того же рода, как и та, какая, например, позволила бы поставить в один ряд Сартра и Туве Янссен.

В новейшую эпоху, впрочем, стало принято выстраивать подобные неканонические иерархии. «Некроинфантильная» авторская позиция в современной поэзии, о которой мне приходилось писать[1], в сущности, предполагает именно такую замену «общепринятой» иерархии на иерархию личную и связанную с субкультурой детства. На этом же сдвиге иерархий отчасти основана и поэтика таких «новых песенников», как Псой Короленко или Андрей Родионов: «мерцание» статуса, то есть нахождение автора в «высокой» культуре и *вне* ее одновременно, характерные для русского постмодернизма «героического периода» (термин Вяч. Курицына), — в случае этих авторов достигает степени полного неразличения. В результате реципиент воспринимает автора как «искренне играющего», то есть пусть и говорящего при помощи «чужого слова», но зато делающего это вполне искренне. Собственно, это и есть столь бурно обсуждаемый ныне «постконцептуализм»[2]. Думается, сибирскому панк-року (в первую очередь, Летову) он обязан своим возникновением не меньше, чем московской концептуальной школе. Если от концептуалистов отталкиваются, то Летову наследуют (не всегда, впрочем, осознанно).

(Возможно, в сопоставлении[3] концептуализма и панка заключается некоторый вызов, поскольку первый канонизирован и архивирован, а второй для подобных культурных операций крайне неудобен.)

Вернемся к предмету нашего непосредственного интереса. Культурная позиция Летова достаточно своеобразна. С одной стороны,

---

[1] *Давыдов Д.* Мрачный детский взгляд: «переходная» оптика в современной русской поэзии // НЛО. 2003. № 60

[2] См. в первую очередь: *Кузьмин Д.* Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии // НЛО. 2001. № 50.

[3] Заданном, между прочим, еще манифестом Летова и Константина (Кузи Уо) Рябинова «Концептуализм внутри» (см.: www.grob-records.go.ru).

он провозглашает свое творчество стихийным и нерефлективным: «Надо сказать, я вообще сторонник максимально быстрой, внезапной записи»[1]. Эта позиция вообще свойственна панк-искусству, которое ориентировано на спонтанную импровизацию — чем наследует традиции дадаизма. У Летова стремление к импровизации подкрепляется настойчивым требованием «плохого», «непрофессионального» в художественной продукции: «...я окончательно и бесповоротно впал в убежденнейшие сторонники сугубо домашне-гаражного, рукотворно-дилетантского творчества»[2]. Подобный метод имеет не только эстетическое, но и этическое измерение: ценители сибирского панк-рока не только предпочитают «грязные» домашние записи прежних времен выпущенным в последнее время «чищеным», но и последовательно критикуют конформизм тех или иных панк-рокеров, «продавшихся» системе шоу-бизнеса (характерный пример взаимопроникновения различных структурных уровней в субкультуре).

С другой стороны, «дикость» Летова вполне культурна. Это тип культурного поведения, производный от руссоистского любования природным, естественным. Культура в текстах Летова часто воспринимается как пространство репрессий и даже как репрессивное орудие. Однако это такое орудие или такой источник силы, который Летову — или, если угодно, его герою — нужно присвоить заново. Это присвоение происходит через разрушение и переосмысление традиционных культурных смыслов.

Они сражались за родину
Грешили словно ангелы, грустили словно
боги[3]
Решительно теряли память, совесть и честь
Искали в поле полночь, находили рассвет
(«*Они сражались за родину...*»)

Понятно, что любое продолжение руссоизма относится к книжной, а не к «низовой» культуре. Сибирские панки никогда особенно это и не скрывали. На альбомах «Коммунизма» и «Гражданской обороны» между музыкальными композициями читаются стихи. Такого рода летовские «интермедии» — образцы редкой в русской

---

[1] *Летов Е.* ГрОб-хроники // Контр Культ Ур`а. 1991. № 3. С. 21.

[2] Там же

[3] Аллюзия на строки Б. Окуджавы из «Песни о московском муравье»: «Прекрасные и мудрые, как боги, / и грустные, как жители земли».

традиции «высокой психоделики», генетически восходящей к сюрреализму:

В сумасшедшем доме
Художнику
Приснилось
Что кровавые туши убитых зверей
На мясокомбинате
Превратились в огромные сочные
Апельсины гранаты лимоны
И вот они
На крюках
Легонько покачиваются
Тихонько звенят.

На кассетах Летов читает не только свои стихи, но и произведения других авторов. Имена этих других, как правило, не называются. Анонимность выступает в качестве способа присвоения, включения в метатекст «чужого» слова на правах своего, своего рода «нецитатной цитации», рэди-мейда. Так, например, присваиваются стихи Эриха Фрида в переводе Вяч. Куприянова: «УБИВАТЬ / сначала время / потом муху / возможно мышь / потом как можно больше людей / потом опять время». Этот текст, записанный на одном из альбомов проекта «Коммунизм» как «ничей», «неважно чей», становится переприсвоенной *авторской* речью. Он обретает ту ангажированность, что снималась советским подцензурным изданием[1].

В новой книге, как и в прежних изданиях текстов Летова, стихи и тексты песен публикуются вперемешку, на равных правах. Это позволяет думать, что Летов изначально осмысливал собственную позицию одновременно в литературном и рок-музыкальном контексте[2]. Впрочем, это, вероятно, является чертой и других «сибирских панков»: так, в 1993 г. в Москве вышел коллективный сборник стихотворений Летова, Яны (Янки) Дягилевой и Константина Рябинова (Кузи Уо) «Русское поле экспериментов».

Этим Летов (и другие названные авторы) отличается от большинства рок-певцов, считавших и считающих свои тексты только частями песенных композиций. При этом сами тексты могут быть

---

[1] *Фрид Э.* Избранное. М., 1987.

[2] Впрочем, были и другие рок-авторы, кажется, довольно рано осознавшие себя и в литературном контексте.

поэтически состоятельными и даже могут плодотворно развивать существующие в литературе направления — как, например, Борис Гребенщиков, чье творчество, несомненно, соотносится с поэзией «петербургского самиздата». Тем не менее изначально он самоопределялся не в этом контексте, а в пространстве англоязычной рок-поэзии. Отрицать влияние на Гребенщикова поэтической линии, тянущейся от обэриутов к хеленуктам, было бы бессмысленно, но влияние это было сначала опосредовано такими авторами песен, как Алексей Хвостенко и Анатолий Гуницкий. Поэты «сибирского панка» — и в первую очередь Летов — кажется, никогда и не выходили из литературного поля. Они реформировали его в качестве новаторов, не будучи в нем «чужаками»[1].

(Впрочем, новая книга Летова имеет и атрибуты рок-музыкального издания: в ней есть большая вклейка с постановочными фотографиями автора, взятыми, возможно, из фотосессий для обложек кассет или компакт-дисков.)

При всем сказанном о литературной отрефлексированности позиции Летова, все же книга «Стихи» может вызвать смешанные чувства. Действительно, чуть ли не полное собрание, дополненное алфавитным указателем текстов, — пристал ли панку, хотя бы и заслуженному, академический тип издания?

Думается, что даже строгим ревнителям чистоты рядов говорить о том, что Летов «сдал позиции», все-таки рано. Книга тщательно выстроена композиционно. Начинается она со стихотворения-эпиграфа:

Ни времени ни пространства
Лишь скорбная воля
Да терпеливая вера звериная
<...>
В то, что победа встанет на пороге
В то, что наши возмутительные боги
Вдруг возьмут да и заглянут
К нам на огонек

Далее — стихотворения с традиционными для Летова мотивами обреченности и потерянности, а потом — сложное чередование

[1] Хотя есть и В интервью Летов называет громадное количество любимых писателей XX века в диапазоне от Александра Введенского до Кэндзабуро Оэ.

мотивов до самого конца книги, до стихотворения «Забота у нас такая...», которое возвращает к началу, но на новом уровне:

Бережет зима своих мертвецов
Стережет своих гостей теремок
Лишь одно для нас с тобою — ремесло
Радуга над миром
Радуга над прахом
Радуга над кладбищем
Негасимый апрель

Все тексты датированы, и из их сопоставления очевидно, что принцип составления — не хронологический, но смысловой. Эта последовательность позволяет увидеть трудноуловимый метасюжет поэзии Егора Летова. Этот метасюжет — преодоление любой власти, которая всегда осуществляет себя через язык. Преодоление власти человек может осуществить с помощью метафизического побега («мы уйдем из зоопарка!») или — что важнее — пересоздавая себя.

Запрятанный за углом
Убитый помойным ведром
Добровольно ушедший в подвал
Заранее обреченный на полнейший провал
Я УБИЛ В СЕБЕ ГОСУДАРСТВО

Об этом же — и знаменитый гимн Летова «Прыг-скок» («НАД ДЕРЕВЬЯМИ! / ПОД МОГИЛАМИ! / НИЖЕ КЛАДБИЩА! / ВЫШЕ СОЛНЫШКА! / ПРЫГ — СКОК!!!»).

Быть может, задачей автора, выстроившего подобный метасюжет, было развеять некоторые мифические представления, и это удалось.

Так, книга позволяет увидеть ограниченность давних споров о том, насколько серьезна политическая ангажированность Летова — антисоветской до перестройки, радикально ультралевой и ультраправой (одновременно) — в конце 1980-х и в 1990-е годы. Его политическая ангажированность — метонимическое выражение философской позиции. Летов был и остается противником всякого политического режима не потому, что тот или иной режим плох или хорош, а потому, что всякий режим неадекватен, по мнению Летова, мироустройству в целом. Поэтому «своими» Летов счита-

ет любые «неотмирные» фигуры — будь то Джа (крайне неканонически интерпретированное представление о христианском Боге в синкретическом культе растафарианства) или Иуда («Иуда будет в раю»). Вспомним о любви романтиков к фигуре Агасфера. Каждая из таких фигур не может быть упрощена, исчерпывающе объяснена, сведена к функциональности. Вообще «голая» функциональность, безусловно, — наиболее опасная черта для Летова (и здесь традиционная авангардистская ненависть к «мещанству», конечно же, относится лишь к нулевому смысловому уровню). А с функциональностью коррелирует другой враг всякого руссоизма — пустотная имитация:

Пластмассовый мир победил
Макет оказался сильней
(*«Моя оборона»*)

Соответственно, слова «борьба» и «война» приобретают у Летова онтологический смысл и порождают целую традицию, от Александра Непомнящего до Алины Витухновской и Натальи Ключаревой. Это описание не земного и массового, а личного метафизического сражения, для которого образы земных войн и революций являются лишь метафорами. Именно поэтому Летов записывал на своих кассетах и песни времен Великой Отечественной войны, — попадая в иной контекст, «Воздушные рабочие войны» и другие подобные произведения становились развернутыми метафорами.

Другой миф, разрушаемый этим собранием стихотворений, — мнимая «примитивность» (в нетерминологическом смысле) поэтической техники Летова. В целом рок-поэзия и поэзия «вообще» — понятия нетождественные еще и потому, что сугубо стиховые законы (в том числе самый важный — двойная сегментация текста) в синтетической словесно-музыкальной композиции работают иначе, чем в поэзии «на бумаге»[1]. К Летову — автору, равно ориентированному и на звук, и на письмо, — это не относится. Летовская тоника оказала влияние на дальнейшее развитие русского стихосложения, потому что его уроки учли некоторые значительные поэты 1990-х (самый яркий пример — Олег Пащенко). Вот пример такой тоники у Летова:

---

[1] Эта проблема неоднократно обсуждалась в сборниках «Рок-поэзия: текст и контекст», выходящих по итогам ежегодных конференций в Тверском государственном университете.

А злая собачка
Умерла восвояси
Безусловно являясь
Тринадцатым апостолом

Памятник контркультуры и, одновременно, живая часть литературного процесса, книга Летова достойна внимания не только поклонников панк-рока, но и «неохваченных» ценителей поэтического слова, не боящихся радикальных утверждений об устройстве мироздания. Впрочем, поэзия, наследующая романтизму, уже два века живет именно такими утверждениями.

Новое литературное обозрение, 2003, № 64

Аскетизм естественного отбора

Пуханов Виталий. Плоды смоковницы. — Екатеринбург.: У-Фактория, 2003. — 176 с.

«Деревянный сад» (М.: «Новая Юность», 1995) — первая книга Виталия Пуханова — сразу же выдвинула двадцатидевятилетнего (тогда) поэта как фигуру необыкновенно яркую. Впрочем, уже первая фраза требует разнообразных «впрочем». Во-первых, знающие уже знали: Пуханов, безусловно, был звездой Литинститута — не нынешнего, во всем его убожестве, а того, который в 80-х пережил недолгую пору перестроечного расцвета. «Деревянный сад» вышел уже после публикаций пухановских стихотворений в «Гранях», «Русской мысли», легендарном альманахе «Латинский квартал», получения поэтом Премии имени Мандельштама, которую тогда присуждало издательство «ПИК» (1991)...

Во-вторых, будучи оценен представителями различных литературных флангов, Пуханов тем не менее выпадает из всех «обойм». Это породило странную ситуацию существования-несуществования Пуханова в поэзии — что, кстати, самим поэтом всячески подчеркивалось: вторая его книга, «Absque Nota»[1] (2000), самиздатский сборник тиражом 51 экз., как сказал сам автор на

[1] «Absque Nota» — нулевой экземпляр (библиографический термин).

презентации, была проектом, чьей целью было произвести на свет публикацию, принципиально не включенную в литературный процесс. И лишь спустя восемь лет появилась третья книга стихов — «Плоды смоковницы» (новые тексты плюс «хиты» предыдущих лет примерно в равной пропорции), — вполне типографская, хотя тоже не лишенная намека на маргинальность: московский поэт издает сборник в Екатеринбурге...

Попробуем разобраться: в чем причина несколько призрачного положения Виталия Пуханова — при всеми, кажется, признаваемой бесспорности его дара — на карте современной русской поэзии.

По всем внешним признакам Пуханова следовало бы занести в лагерь «пассеистов» и навесить на него ярлык традиционалиста. Но сделать это может лишь очень уж нечуткий и невнимательный читатель. Само название книги парадоксально: «плоды смоковницы» отсылают к «бесплодной смоковнице». Столь же парадоксальны и поэтика Пуханова, и его место в литературном контексте. «Учись поэт, учись пьянеть от яда / До полной гибели всерьез». Или: «Всё это весть, проклятье и завет, / Что кровь моя не вытечет из яви, / И мой кривой, безумный силуэт / Достоин затеряться между вами» — такая патетическая риторика, такие нарочито романтические модели построения текста в актуальной поэзии последнего десятилетия выглядят крайне неожиданно.

Возможно, эта черта сближает Пуханова с концептуализмом. Но ни приговское остранение всякого стиля, ни кибировское центонное «пробалтывание» всей предшествующей традиции здесь не работают. Пуханов *действительно* тотально цитатен, но при этом цель его цитирования — не только перебирание намеков, но и компрессия, сверхконцентрация смыслов:

Говори на мертвом языке
О любом житейском пустяке
И о той, о родине далекой,
Где плывут деревья по реке.

Говори же ты, из мертвых лучший,
Обитаешь в мятом пиджаке,
Говори на мертвом, на тягучем,
На могучем русском языке.

Тексты Пуханова в основном небольшие, объемом 8—12 строк. Они кажутся аскетичными, но это не суровый монашеский аске-

тизм, а, скорее, аскетизм естественного отбора, устраняющего все формы, не приспособленные для выживания.

Пуханов — поэт необычайной точности. Мощь его стихов проистекает из едва заметных, внутриатомных смещений ритма, синтаксиса и семантики, с завидным упрямством ускользающих от аналитического инструментария. То, что происходит благодаря этим смещениям, имеет не престидижитаторскую, но алхимическую природу, является не фокусом, но трансмутацией:

Поезжай в Египет.
Поезжай на юг.
Там тебя не обидят.
Даже если убьют.

Никакой обиды
В Египте нет.
Строй себе пирамиды.
Тыщу лет.

Поэзия Пуханова имеет метафизическое устремление, но это, по определению самого поэта, «метафизический прагматизм». Мне кажется, под «прагматизмом» автор имеет в виду этическую значимость своей метафизической позиции. Его текстам совершенно чужда барочная роскошь Бродского и порожденной им традиции, включая метареализм[1]. Прямые предшественники Пуханова — символисты: у него, так же как и у символистов, демонстративно ограниченный запас «слов-сигналов» (хотя, в отличие от младших символистов, — намного более широкий словарный запас), и эти «слова-сигналы» тоже отсылают не к вещному, но к надмирному бытию. Но за поэтикой Пуханова стоит иной социальный опыт и иная позиция. Получается символизм подполья, символизм «двор-

[1] Эта идея, вероятно, требует оговорок и в таком упрощенном виде выглядит спорной, но в целом мне кажется допустимой. Собственно, я основываюсь на мысли М. Липовецкого о том, что стихотворения Бродского «Осенний крик ястреба» (1975) и «Рождественская звезда» в сжатом, афористическом виде выражают соответственно трагический и скептический модусы речи в поэзии позднесоветской эпохи и что поэтика Жданова может быть описана через «Осенний крик...», а поэтика Ольги Седаковой, Елены Шварц, Алексея Парщикова и Аркадия Драгомощенко — через «развитие теологии «Рождественской звезды»». Подробнее см.: *Липовецкий М.* «Сознанье смерти или смерть сознанья» // The New Freedoms. Contemporary Russian and American Poetry / Ed. By E. Foster and V. Mesyats. [Б.м.], 1994. P. 130.

ников и сторожей». Модернистский проект нового мироустройства становится сугубо приватным делом; в стихах Пуханова говорится чуть ли не обо всем мироздании, но эта речь является продуктом и программой личного усилия.

Пухановская интонация, странное сочетание ностальгии и отрешенности, позволяет усмотреть переклички с «парижской нотой», но у Пуханова нет свойственной «парижанам» тоски по утраченной классической культуре (вся эта утраченная будто бы культура присутствует в «свернутом» состоянии — и готова при должной расшифровке быть воспроизведенной в полном объеме). Впрочем, и в том и в другом случае следует оговорить: у рецензируемого автора почти нет интонаций «подпольного человека».

Другие параллели к пухановским текстам — стихи петербуржцев Леонида Аронзона и, отчасти, Александра Миронова (но Пуханов, при всей метафизичности, чужд мистической экзальтации этих двух авторов) или Сергея Гандлевского, Бахыта Кенжеева, Алексея Цветкова — участников группы «Московское время»: «В тот дивный год со мной водилась блядь, / Мне нравилась ее седая прядь...» Однако тут не найти ни сурового стоицизма, ни отчаяния, замаскированного под цинизм. Пуханов, при всех возможных параллелях и пересечениях с коллегами по цеху, предстает чуть ли не единственным сознательным выразителем идеи о том, что поэтическое ремесло — сакрально. Он явно ощущает себя ответственным за «потерянное поколение»:

Себя мы в детстве плохо повели.
Нас вывели из образного ряда,
Зашив карманы, выдавив угри.
По яблоку надкушенного взгляда —

Ногтем редактора, прививкой против тли,
В остывшем гении перемешав угли, —
Дипломы выдали и выгнали из сада.

Из детского, вишневого, пешком!
Пустеть в садах словесности российской,
Где мальчиком резвился босиком
И бабочек ловил, и василисков.

Желание читателя сопротивляться подобной позиции — крайне архаичной и одновременно вполне отрефлексированной, как это и

пристало современному литератору, — сталкивается с тем, что стихи Пуханова выше любой авторской идеологии, — и возникает тот самый катарсис, о котором применительно к современной культуре принято говорить как о крайне проблематичном понятии. Тем не менее стихи Пуханова, их действие оказываются неотменимыми.

«Плоды смоковницы» снабжены предисловием Леонида Костюкова и послесловием Кирилла Кобрина — вполне конгениальными пухановским стихам.

Новое литературное обозрение, 2004, № 65

В черном блеске времени

Генделев Михаил. Неполное собрание сочинений. — М.: Время, 2003. — 560 с.

Имя Михаила Генделева — из самых значительных в той части израильской литературы, что написана на русском языке. Однако российская известность Генделева явно недостаточна. Странно, но факт: первой его книгой в России стало собрание избранных стихотворений, написанных на протяжении тридцати лет, а все российские публикации до этого можно пересчитать, кажется, по пальцам одной руки. И, хотя с израильскими поэтами такая история временами случается (достаточно назвать незаслуженно мало известного в России Леонида Иоффе, — к сожалению, умершего в прошлом году), Генделев выглядит особенно радикальным случаем — если учесть большую известность поэта в Израиле, причем не только в русской, но и в ивритоязычной среде.

Генделев родился в 1950 году в Ленинграде, по профессии — врач. Публиковал стихи в самиздате: в периодике (журналы «Часы» и «Молчание») и в виде авторских сборников. В 1977-м эмигрировал в Израиль (с 1979-го жил в Иерусалиме), участвовал как врач в крупных военных кампаниях, выпустил несколько поэтических сборников.

Фигура Генделева необходима при разговоре о двух весьма разных литературных пространствах — ленинградском андеграунде и русскоязычной поэзии Израиля. Причем следует подчеркнуть: речь идет не только о механическом переносе биографических факторов

на свойства поэтики. Творчеству Генделева присущи некоторые принципиальные черты обоих названных пространств.

Ленинградская неподцензурная поэзия эпохи самиздата — чуть ли не самое многомерное и сложно структурированное явление в послевоенной русской литературе. Попытки выделить некий стилевой и/или поведенческий инвариант этого движения оказываются, как правило, вынужденно односторонними[1]. Тем не менее и в этом разнообразном, разнотипном, «разношерстном» поле можно выделить несколько сменявших друг друга литературных поколений[2].

Генделев, безусловно, принадлежит к «третьей волне петербургской поэзии». Это — поколение, пришедшее вслед за «ахматовскими сиротами» и «филологической школой» и прославленное именами Елены Шварц, Виктора Кривулина, Сергея Стратановского, Александра Миронова, Владимира Эрля, Константина Кузьминского, Олега Охапкина и многих других.

Михаил Генделев в этом ряду и характерен, и самостоятелен. С одной стороны, говоря о ранних стихах поэта, Михаил Вайскопф утверждает: «Пустотность и выморочность стали стержневой темой (не содержанием!) его сочинений... Доминировал игровой, но отнюдь не шуточный пафос разрушения, дискредитирования любой действительности... Эта барочно-романтическая позиция в многом отвечала, однако, действительному положению вещей: и статусу поэта во владениях прозы, и традициям ленинградской — а равно эмигрантской — поэзии, и статусу русскоязычного сочинителя в Земле Обетованной».

Трудно не согласиться, но верно и другое: подчеркивание значимости конкретных мест, локусов (пусть и семантически «опустошенных»), сложное совмещение метафизического и вещного, телесного начал, мотив двойничества, подчеркнутая «архитектурность» текста (вплоть до графики стиха: выравнивания строк по центральной оси

---

[1] Ср., например, критику (во многом, с моей точки зрения, справедливую) в адрес работы С. Савицкого «Андеграунд: История и мифы ленинградской неофициальной литературы» (М., 2002) в рецензии Д. Равинского: Новая русская книга. Критическое обозрение. 2002. № 2. С. 40—42.

[2] Фундаментальный очерк истории ленинградской неподцензурной поэзии с этой точки зрения представлен в работе: Иванов Б.И. Литературные поколения в ленинградской неофициальной литературе: 1950-е — 1980-е годы // Самиздат Ленинграда. 1950-е — 1980-е. Литературная энциклопедия / Под общ. ред. Д. Северюхина. Авторы-составители В. Долинин, Б. Иванов, Б. Останин, Д. Северюхин. М., 2003. С. 535—584.

страницы, что, кстати, является характернейшим приемом и Кривулина) — все эти черты сближают Генделева с теми авторами ленинградской поэзии 1970-х годов, которым было свойственно тяготение к стилистике необарокко: Миронов, Шварц[1], Стратановский, отчасти Охапкин. Следует оговориться, что барочность здесь понимается типологически, по Делёзу: «...барочный мир... организуется сообразно двум векторам — погружения в глубины и порыва в небеса». И далее: «То, что один вектор — метафизический и касается душ, а другой физический и касается тел, не мешает им вместе составлять один и тот же мир, один и тот же дом»[2]:

Он в черном блеске времени возник
мой ангел, брат мой, мой двойник,
и в миг
как слезы заблистали
лик ослепительный
исчез,
тогда звезда рассыпала хрусталик,
а об другой расплющил ноздри бес.
(«Опыт изображения живой природы»)

С другой стороны, будучи ярким представителем вышеупомянутого «ленинградского необарочного письма», Генделев не стал тем не менее фигурой, принципиальной для неподцензурного литературного процесса в Ленинграде: от его вхождения в круг поэтического андеграунда (1972 год — время знакомства с «опекавшим неофициальную и непризнанную пишущую молодежь города»[3] Давидом Даром) до эмиграции (1977 год) прошел не слишком большой срок, да и тогдашние тексты Генделева были скорее ученическими. Поэтому можно говорить о генезисе поэта в рамках ленинградской поэзии, о его стилевой близости с яркими авторами ленинградского андеграунда; не входя в «первый ряд» неподцензурной поэзии Ленинграда 1970-х, Генделев тем не менее в своем зрелом творчестве сохранил многие черты, сближающие его поэтику с общестилевыми устремлениями этого движения.

---

[1] О необарокко в текстах Е. Шварц см. подробнее: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 3 кн. Кн. 3. В конце века (1986—1990-е годы). М., 2001. С. 33—36.

[2] *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998. С. 53.

[3] По формулировке из включенной в книгу статьи: Кацис Л. Краткий биобиблиографический очерк // Генделев М. Неполное собрание сочинений. М., 2003. С. 524.

Иным образом соотносится творчество Генделева с русскоязычной литературой Израиля: именно в этой стране поэт становится зрелым мастером. Несмотря на то что стихи Генделева написаны по-русски, его называют «национальным поэтом Израиля». Это не пустая риторика: у Генделева русский язык как художественный инструмент совмещен с чрезвычайно резко провозглашаемым еврейским культурным сознанием (заметим, что Генделев, кроме всего прочего, переводил средневековую еврейскую поэзию; переводы в книге не представлены). Если вообще для израильской русскоязычной литературы характерен максимальный отрыв от языковой метрополии (в этом смысле Израиль — единственный, пожалуй, сформировавшийся в русскоязычной ойкумене практически самодостаточный анклав[1]), то Генделев доводит подобную тенденцию до конца.

Важно здесь и то, что в поэзии Генделева сильны военные, «киплингианские» мотивы, непривычно жесткие и бескомпромиссные для русской поэзии; при этом «политизированная» генделевская поэзия, как и положено «необарокко», пронизана метафизическими мотивами. В основе лирических сюжетов Генделева — не политика или история, но метаистория и метаполитика, увиденные одновременно с земли и с горних высот (и в этом можно обнаружить еще одно сближение Генделева с одним из самых значимых авторов петербургской неподцензурной поэзии — Виктором Кривулиным). Отсюда — уникальное для современной поэзии внимание Генделева к эпосу[2]. В этом смысле особенно характерна книга «В садах Аллаха»:

Ибо нас аллахв рот целовал
шерстяною губой
мой род спускается в котлован
и могилы сержантов берет с собой
чтобы кто присягу разбинтовал

---

[1] Мне уже приходилось писать об этом, например, в: Давыдов Д. Поэтика последовательного ухода // НЛО. 2002. № 57. С. 195—196. Впрочем, здесь все не так просто: в русскоязычной литературе Израиля помимо авторов, позиционирующих себя именно как израильских поэтов, есть и другие фигуры, не проводящие четкой грани в своем творчества между письмом до и после отъезда и ориентирующиеся на литературный процесс в метрополии.

[2] Еще один из немногих (кроме Генделева) авторов, склонных к эпосу в современной русской поэзии, — Виктор Соснора — также вырос, сформировался и до сих пор пишет в Петербурге.

роты мертвые взбунтовал
нет
мы спускаемся в котлован
с Голан барабан с Голан.
(«Церемониальный марш»)

Но Генделев, конечно же, не всегда столь однозначен и публицистичен. На фоне барочной пышности обыкновенной генделевской манеры особенно выделяются тексты, построенные на «минус-приеме», на подчеркнутом отсутствии ярких метафор и сложных аллюзий. Они сближаются с новейшей художественной проблематикой «прямого высказывания»:

Я
помнится был женат
да и разве я возражал
я был женат на тебе война
чего безусловно
жаль
ты конечно была в меня влюблена
времена еще были
те
я
был женат на тебе
война
мы
забыли
убить детей.
(«Мотылек-2»)

С упомянутой выше эпичностью генделевской поэзии связана столь характерная для этого автора циклизация текстов. Граница между стихотворением, циклом, разделом книги здесь не вполне определима, благодаря чему создается полифонический эффект[1].

Обширные белые поля, возникающие благодаря выравниванию строк по центру, усиливают действие текста, подчеркивают своим молчанием поэтическое слово. Вообще оригинальность генделевского стиха отчасти объясняется неканонической сегментацией текста: стихораздел, как правило, анормативен, соотношение сти-

[1] В раннем творчестве Генделева обнаруживаются тексты эпические даже по формальным признакам — такие, как поэма-стилизация «Охота на Единорога» с многочисленными аллюзиями на «Песнь о Роланде».

хов диспропорционально, отчего поверхностный читатель может воспринять такой стих как свободный, — между тем как у Генделева преобладают тоника и силлаботоника. Единицей регулярности оказывается не стих, но строфа; повторение структурно сходных строф на протяжении того или иного стихотворения или цикла задает восприятие текста как регулярного (и в этом еще одна, помимо устремления к эпичности, причина пространности многих генделевских текстов).

«Неполное собрание сочинений» — почти исчерпывающий изборник зрелого Генделева (в книгу не вошли стихи ленинградского периода). Предисловие Михаила Вайскопфа, биобиографический очерк, составленный Леонидом Кацисом, комментарии Натальи Коноплевой — все это придает тому почти академический формат.

Новое литературное обозрение, 2004, № 66

«Дебаты возле монумента...»

Сапгир Г. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, подг. текста, состав, примеч. Д.П. Шраера-Петрова и М.Д. Шраера. — СПб.: Академический проект, 2004. — 606 с. (Новая библиотека поэта. Малая серия).
Шраер М.Д., Шраер-Петров Д. Генрих Сапгир — классик авангарда. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. — 263 с., ил.

Не секрет, что претендующие на определенную степень академизма издания классиков русской послевоенной неподцензурной поэзии крайне малочисленны: довольно полные тома Олега Григорьева, Леонида Губанова, Владимира Казакова, Вадима Козового, Николая Ладыгина, Роальда Мандельштама, Георгия Оболдуева Яна Сатуновского, Евгения Харитонова, Игоря Холина, Николая Шатрова и немногих других, как правило, лишены аппарата (либо таковой сведен к минимуму — например, в двухтомнике Харитонова) и весьма сомнительны текстологической точки зрения[1].

[1] Наша попытка текстологически выверенного издания новейшей поэзии, кажется, осталась единичной. См.: Нина Искренко. Стихи о Родине. Подг. текста и коммент. Д. Давыдов. М.: АРГО-РИСК, 2000. Еще один, довольно неожиданный пример корректного с текстологической точки издания: Александр Башлачев: Стихи, фонография, библиография. Сост. О.А. Горбачев. Науч. ред. Ю.В. Доман-

Еще малочисленней исследовательские работы, посвященные этому ряду авторов. Вспоминаются монографии Леона Робеля о Геннадии Айги, Е.В. Хворостьяновой об Олеге Григорьеве, работы С.Е. Бирюкова, Л.В. Зубовой, И.В. Кукулина, В.Г. Кулакова, Ю.Б. Орлицкого, Ст. Савицкого, Н.А. Фатеевой, отдельные фрагменты трехтомного учебника Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, — совсем мало, если учесть плотность населения на карте русской поэзии второй половины минувшего века[1]. Исключение здесь составляет весьма и весьма обширное бродсковедение, могущее представить пространную библиографию.

На этом фоне практически одновременно в двух питерских гуманитарных издательствах появляются подготовленные отцом и сыном Шраерами том стихотворений и поэм Генриха Сапгира — и монография, посвященная этому же поэту.

Нельзя сказать, что жизнь и творчество Генриха Вениаминовича Сапгира (1928—1999) вовсе обойдены вниманием аналитиков. Существует посвященный Сапгиру сетевой ресурс (http://sapgir.narod.ru), печатались критические и исследовательские статьи. Наконец, издан отдельный том: «Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире» (М.: РГГУ, 2003). Судьба этой книги крайне показательна как пример положения дел в сапгироведении. Подготовленная вчерне вскоре после смерти поэта (основа сборника — воспоминания и доклады, зачитанные 19 ноября 1999 г. в Георгиевском клубе), книга многократно переверстывалась, меняла место издания, состав, объем, концепцию и, наконец, чудом появилась на свет. В составе книги: неопубликованные тексты Сапгира, воспоминания о нем, исследования и эссе о его творчестве, библиография (кстати, практически полная на тот момент, что удивительно, если знать об издательском пути «Великого Генриха»). Главное достоинство этого тома — полифоничность, соседство разных взглядов и оценок сапгировского творчества — и даже личности покойного автора. Но здесь же и недостаток — эклектичность, невозможность вычленить из калейдоскопа мнений сколь-нибудь убедительный портрет Сапгира. Подобным образом за полистилистикой, разнообразием манер сапгировского письма часто не видят инвариант его творчества. В этом смысле хотелось бы солидаризироваться с мнением Всеволода Не-

ский. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. Хорошо откомментированы некоторые немногочисленные публикации прозаика Павла Улитина.

[1] В данном случае речь идет лишь о существовании тех или иных работ, но не об оценке их качества и вменяемости.

красова: «... есть целый массированный, авторитетнейший слой, контингент, который в Сапгире привык видеть именно такое обилие, калейдоскоп манер и методов, случаев продуцирования, театр масок и экзерсисов — демонстративное видимое постмодерновое отсутствие некоего авторского ядра, отправной и опорной точки... Но мне плохо верится в реальность такого авторского отсутствия, несмотря на все демонстрации — как научные, так и авторские»[1].

Итак, перед монографическим исследователем Сапгира стояла прежде всего задача построения целостной картины его творческого метода (или же здесь надо говорить о «метаметоде», об общей стратегии письма, преобразовывавшейся в различные манеры?).

С другой стороны, перед издателем большого сапгировского избранного вырастала проблема представить весь творческий путь поэта, не нарушив авторской воли. Сапгир неоднократно подчеркивал, что он пишет книгами, при этом под книгой подразумевалось вполне жесткое образование, едва ли не аналогичное циклу. Вместе с тем, невозможно представить в однотомнике всё поэтическое наследие такого плодовитого автора, как Сапгир, приходится выбирать, и именно качество выбора, а не сам он, говорят о профессионализме составителя. Необходимость однотомного избранного усугублялась до последнего момента и тем, что «Избранное» (М. — Париж — Нью-Йорк: Третья волна, 1993) по вполне очевидным причинам не включало циклы, знаменовавшие поздний сапгировский расцвет, а предполагаемый четырехтомник, выходящий в том же издательстве, затормозил на втором томе (тт. 1, 2: 1999), и неведомо когда продолжится, и продолжится ли вообще.

И вот — два издания, подготовленные Давидом Шраером-Петровым и Максимом Шраером. Первый — поэт и прозаик, петербурженц, перебравшийся в Москву, приятель Сапгира, сначала советский поэт и переводчик, позже диссидент-отказник (вторая часть фамилии изначально функционировала самостоятельно, как псевдоним). Второй, сын первого, поэт и филолог, также знакомый Сапгира. Оба давно живут в Соединенных Штатах и нечасто появляются в России.

Несколько загадочно появление двух книг практически одновременно. Есть в этом что-то зловещее, отдающее рекламной компанией (об этом, впрочем, ниже). Рассмотрим, покамест, оба издания per se.

---

[1] Великий Генрих. С. 254.

Том стихотворений и поэм, то самое давно чаемое однотомное избранное, вышел в Малой серии «Новой библиотеки поэта». Это само по себе есть событие знаковое: из всех поэтов, чье творчество связано с второй половиной XX века, лишь Булат Окуджава доселе удостоился отдельного тома в «НБП» (правда, в Большой серии). Даже обещанный давно том Бродского всё никак не появится. «Пробивание бреши» в консерватизме редколлегии серии само по себе замечательно, хотя, справедливости ради, следует отметить: отдельные издания Крученых и братьев Бурлюков уже подготовили таковой акт. Вообще, возникает ощущение, что Малую серию редколлегия «НБП» воспринимает как полигон, испытательную территорию, — или же, что было бы обиднее, как своего рода площадку молодняка. То есть альтернатива: либо представленные поэты слишком «взрывоопасны», либо «не доросли».

Вот теперь — Сапгир. С одной стороны, это значит, что академики признали его (единственного помимо Бродского, если не считать всё-таки советского Окуджаву) достойным перейти из андеграунда в сонм классиков. С другой, — хоть классиков, но второго ряда, «малых» (издай уважаемые коллеги том Сапгира в Большой серии — и многих досадных сокращений делать бы не пришлось). Вообще с Малой серией парадокс: позиционируется она как более популярная, нежели Большая, на деле же печатает по преимуществу поэтов экспериментальных, требующих максимально выверенной подачи, расширенного аппарата, подробного анализа...

Впрочем, к составителям сапгировского тома это всё не относится, спасибо, что удалось пробиться в Малую серию. Посмотрим собственно на их работу.

Предисловие к тому является сокращенным вариантом отдельно изданной монографии, о которой ниже. Важен состав. Шраеры сами указывают исключенные циклы и книги: «Люстихи» (1964), «Путы» (1980), «Стихи для перстня» (1981, кроме поэмы «Вершина неопределенности»), «Монологи: Книга для чтения и представления» (1982), «Черновики Пушкина» (1985), «Встреча» (1987), «Лица соца» (1990), «Женщины в кущах» (1995), «Еще не родившимся» (1984, 1996), «Новое Лианозово» (1997), поэмы «Камень» (1963), «Рундала» (1984), «Блошиный рынок» и «Единоборство» (обе — 1985). По словам составителей, в этом списке преобладают «прежде всего книги и циклы, которые сильнее других пострадали бы от неполной публикации» (с. 525). Полностью отсутствуют, по недоброй традиции, стихи для детей и переводы (а среди последних, меж тем,

переводы из Овсея Дриза, которые являются неотъемлимой частью сапгировского наследия: «До какой-то степени можно сказать, что Овсей Дриз, так, как мы его знаем, персонажный автор Сапгира. Генрих практически создал русского Дриза. Никто из нас не знает, каков Дриз на идиш. Мы знаем Дриза сапгировского. Это больше, чем перевод, даже больше, чем то, что называется конгениальный перевод. Некоторый поздние стихи Дриза, например из «Хеломских мудрецов», вообще не имеют авторской рукописи. Дриз иногда «наговаривал» подстрочник, а Генрих делал из него стихи. Но главное то, что он из себя «сконструировал» еврейского поэта, который стал частью русской поэзии»[1]). К указанному составителями добавим: нет и не упомянуты даже поэма «Быть — может!» (1981), имеющие самостоятельное значение переводы из Уильяма Блейка, стихи из повести «Армагеддон».

Включенные же в книгу книги и циклы все (!) представлены не полностью (кроме); единственное исключение — «Этюды в манере Огарева и Полонского» (1987). Впрочем, составители невнимательны: «Псалмы» (1965—660 представлены в таком же объеме, что и в собрании сочинений, который, как указано, послужил в данном случае источнком публикации. Повторю еще раз: само по себе изъятие тех или иных текстов из книги хоть и досадно, но не смертельно. Важно, *что* именно изымается.

Так, классические «Голоса» (1958—62) представлены двадцатью шестью текстами из пятидесяти трех — сокращение вполовину. Нет таких объективных шедевров, как «Смерть дезертира», «Радиобред»[2], «Разговоры на улице», «Провинциальные похороны», «Боров», «Бог». Зато из «Московских мифов» (1970—84) исключены лишь пять текстов (в том числе три — из раздела «Жития»), и логику этих изъятий я постичь не в состоянии. «Сонеты на рубашках» (1975—89) также пострадали «не сильно» — выпало двадцать сонетов, но среди них классический текст «Она» и «Сонет Данте Алигьери», соположение которого с двумя «Сонетами Петрарки» является довольно значимым. Изъятие «Стихов для перстня», учитывая минимальный объем этого цикла, необъяснимо. Сильно и произвольным образом урезаны «Дети в саду» (1988), «Дыхание ангела» (1989), «Параллельны человек» (1992), «Собака между бежит

---

[1] *Пивоваров В.* Его голос // Великий Генрих. С. 328.

[2] Всеволод Некрасов посвятил именно этому тексту цитировавшееся выше эссе, в котором говорит о «Радиобреде» как об одном из ярчайших сапгировских стихотворений.

деревьев» (1994) и, особенно, «Тактильные инструменты» (1999): «формальность», экспериментальность этих книг не делает отдельные стихи из низ взаиморепрезентирующими, заменяющими друг друга.

Меж тем, причины такого жесткого сокращения находим в монографии Шраеров: «Среди поэтических книг и циклов Сапгира, созданных в начале и середине 1990-х годов, есть б льшие и меньшие удачи». В этих книгах «местами видны творческие швы и чертежи, в которых порой выпячен *метод*...» (с. 109). И далее: «В 1990-е годы на самоселективность Сапгира негативно повлиял тот факт, что его стихи в последние годы шли «нарасхват»... Поэт торопился возместить упущенное за годы непечатания» (с. 110). Если Вс. Некрасов высказывает частную позицию, говоря о «Голосах» как вершине сапгировского творчства, предпочитая ранние стихи Сапгира поздним, то Шраеры волюнтаристически делают собственную вкусовую позицию (нисколько не доказанную в монографии, и тем более в ее сокращенном варианте — предисловии к тому Малой серии).

Комментарии к стихотворениям и поэмам Сапгира, на первый взгляд, выгодно отличаются от обыкновенных для Малой серии и постоянно критикуемых и высмеиваемых примечаний в стиле: «*Десница* (устар.) — правая рука». Такое ленивое и оскорбительное для читателя заполнение места не является в нашем случае основным содержанием примечаний (хотя не думаю, что стоило пояснять, что такое ленд-лиз и кто такие конунг и клошар). Порой сомнения вызывают указываемые подтексты и интертексты. К примеру, в стихотворении «Премьера» комментаторы видят закодированное упоминание Ахматовой (с. 532). Столкновение имен «Анюта» и «Ахмет» может, конечно, навести на эту мысль, но закодированное имя «Анна Ахматова», даже если это и верно, ничего не добавляет к пониманию текста. Меж тем, прямо называемый как один из авторов драмы, премьера которой описывается в стихотворении — Назым Хикмет, названный комментаторами «турецким поэтом и деятелем международного коммунистического движения» (с. 531). Если бы Шраеры вспомнили, что он еще и драматург, как прямо им напоминает сам текст Сапгира, они бы открыли хикметовскую пьесу «Чудак» (1955, Москва), главного героя которой зовут «Ахмед» (переход «д» в «т» никак не может смущать, учитывая превращение Сабгира, как он писал свою фамилию молодым, в Сапгира). Зато в комментарии к тому же тексту поминается зачем-то Сельвинский (только за упоминание Эриний?). Этот пример не единичен; много

явно необязательных параллелей, зато практически нет контекстов из Кропивницкого, Сатуновского, Холина, Лимонова, и это понятно, т.к. сложно работать с ненапечатанным по-людски материалом, но от того не менее равно обидно.

Впрочем, всё перечисленное выше (и то, что можно было бы перечислять и перечислять дальше) не делает том Сапгира в «Новой библиотеке поэта» книгой неудачной. При существующей ныне чудовищной неразработанности самой проблемы изучения и комментирования новейшей поэзии, при общем невнимании филологов к русской неподцензурной словесности — работа Давида Шраера-Петрова и Максима Шраера безусловно должна быть оценена как добротная.

То же можно сказать и о монографии Шраеров, вышедшей в «Дмитрие Буланине». Заслуга авторов книге — тщательный просмотр всей доступной литературы о Сапгире, умело цитируемой в подробных примечаниях к основному тексту и в библиографии. Думается, без этого свода не обойдутся последующие исследователи. Странно, однако, что просмотр печатных источников (в том числе, не в последнюю очередь, сетевых) помешал Шраерам ознакомится с бременским архивом Сапгира — меж тем, он вполне доступен и открыт. Не успели? — можно было бы поработать и подождать с изданием, тем паче сокращенный аналог того же текста вышел в качестве предисловия к другой книге...

Для мини-монографии (основной текст занимает менее 120 страниц небольшого формата) книга довольно насыщена. Биографический очерк и анализ творчества не разделены, а переплетены, что, может быть, в данном случае, оправдано. Несколько раздражают некоторые неловкости в тоне повествования: «Некоторые из них <т.е. лианозовцев> еще живы...» — как-то это нехорошо звучит. В главе о «детском» Сапгире (с. 48—55) напрочь забыт его постоянный соавтор Геннадий (Генрих) Цыферов, а ведь их совместное творчество не всегда дает нам возможность различить, кто и где и что именно сделал[1]. Почти ничего не говорится в книге о прозе Сапгира, которая его занимала в последний период творчества чуть ли не более всего.

Неоспоримое достоинство книги — фрагменты, посвященные стиху Сапгира (с. 33–39). Говоря о сапгировской микрополиметрии, Шраеры вплотную подходят к актуальнейшей проблеме раз-

[1] См. об этом эссе: Лемминг Е. Кто заплатит алименты лягушонку // Великий Генрих. С. 223–230.

деления микрополиметрии и гетероморфного стиха, поставленной недавно Ю.Б. Орлицким. К сожалению, авторы дали лишь беглый очерк этой интереснейшей проблемы. Зато довольно подробно они говорят о сапгировском абсурде (с. 21–33), и это чисто схоластическое перечисление различных «фигураций абсурдизма», которое могло бы быть ценным как каталог разнообразных приемов, сводит их различие и особенности функционирования на нет.

Здесь же возникает и знакомая по комментариям к тому «Стихотворений и поэм» проблема произвольных сравнений. Сравнительно немаленькие в масштабе книги фрагменты текста посвящены сравнению Сапгира с Ионеско и Беккетом (с. 24—26), Гинзбергом (с.65—66), Ч.К.Вильямсом (так у авторов) и Гертрудой Стайн (с. 107—108). При этом сами Шраеры пишут: «Здесь нас интересует не столько выяснение генезиа абсурдизма Сапгира (что практически недостижимо по ряду понятных методологических и историко-социологических причин), сколько попытка сопоставить творческие искания Сапгира конца 1950-х — начала 1960-х с экспериментом творивших в одно и то же время с ним западных авангардистов» (с. 24—25). Вновь, как это частенько происходит при разговоре о послевоенной неподцензурной словесности, типология не дополняет, а подменяет историю литературы. Меж тем, одно сопоставление «Голосов» с книгой Крученых «Говорящее кино» (1928), безусловно, известной Сапгиру[1], дало бы куда больше, нежели рассуждение о том, что на что похоже. Это же касается и сопоставления Сапгира с другими лианозовцами, которое у Шраеров, увы, крайне бегло и не всегда убедительно.

Шраеры предлагают своего рода сводную таблицу особенностей поэтики Сапгира, «Формулу Сапгира» (с. 42—48). В этом аналитическом своде множество ценных наблюдений, связанных со стихосложением, языковыми особенностями, стилистическими и жанровыми параметрами сапгировского письма. Несколько озадачивает раздел «Тематика и проблематика», включающий, кжется, вообще всё, что возможно. Не это важно, важно что анализ в данном случае не ведет к синтезу, к пониманию того авторского «Я», которое скрывалось за сапгировсками отражениями и масками. Но, впрочем, глупо предъявлять такое требование к пробной, в сущности, работе.

---

[1] Пользуюсь сведениями, любезно сообщенными Л.С. Родовской (Сапгир), вдовой поэта.

Вторая половина монографии — уже не монография, это воспоминания Давида Шраера-Петрова о Сапгире, доселе уже дважды публиковавшиеся, — изящный, но затянутый текст, в котором избыточно педалируется еврейство Сапгира (моё слово против шраеровского: никогда ничего такого за Сапгиром не замечал). Быть может, в этой републикации — объяснение, зачем Шраерам было издавать эту книгу отдельно? И вообще, почему бы не воспринять эту неожиданную сапгироведческую активность отца и сына Шраеров как автопиаровскую акцию? Не хотелось бы верить, что так, ведь мы в самом деле должны быть благодарны Давиду Шраеру-Петрову и Максиму Шраеру за их полную недочетов, но важную и ценную работу. Но если вдруг и так — что ж, пусть это будет стимулом для иных исследователей и публикаторов Сапгира, а не вывеской: «Место занято».

Критическая масса, 2004, № 3

«Сердца как есть в огне...»

Шостаковская И. Цветочки. — М.; Тверь: АРГО-РИСК; KOLONNA Publications, 2004. — 60 с. — Б-ка молодой литературы, вып. 25.

Московский поэт и прозаик Ирина Шостаковская принадлежит к младшим представителям «поколения «Вавилона»». Было бы неверно назвать ее среди наиболее «раскрученных» авторов этого поколения, — напротив, представляется, что Шостаковская недооценена (хотя пишущему эти строки многократно и из самых неожиданных уст приходилось слышать об уникальности творческой манеры нашей героини), в том числе и потому, что сама она не предпринимает никаких саморекламных акций. И неслучайно, что «Цветочки» — фактически первая книга поэта. Предыдущая, вышедшая пять лет назад мизерным тиражом, полусамиздатского вида, без выходных данных и пагинации, — «Ирина Шостаковская в представлении изд-ва «Автохтон»», — была, в сущности, личной акцией прозаика и издателя Сергея Соколовского, отобравшего и напечатавшего двадцать лично ему приглянувшихся стихотворений.

Понятие «литературная деятельность» вообще с трудом применимо к Шостаковской, хотя она вовсе не наивный, а вполне сознательно выстраивающий свою поэтику (хотя и совсем не «головной») автор. В разговоре о ее стихах то и дело сбиваешься на труднообъяснимое понятие «искренности» — которое с литературоведческой точки зрения может обозначать решительно что угодно. При попытке конкретизировать его применительно именно к Шостаковской можно видеть, что в этом интуитивно важном понятии сплетены сразу несколько различных аспектов ее поэтики и творческого поведения.

Во-первых, Шостаковская — ярчайший представитель того, что я условно предлагаю именовать некроинфантильной оптикой — письмом, предлагающим детский взгляд как позицию для метафорического выражения радикального трагизма «взрослой» жизни[1]:

...А потом мы встретили ЭТОГО.
Ленка с Шуриком видели затылок, а Германов вообще убежал.
Мне было с пистолетом не страшно, я стояла
и долго рассматривала, а он стоял и никуда не смотрел.
Потому что у него со всех сторон был затылок.

(Впрочем, некроинфантилизм в новейшей поэзии становится настолько распространенной тенденцией, что по этому поводу начали звучать даже грозные окрики от пассеистически настроенных критиков старшего поколения[2]).

Однако Шостаковская принципиально отличается от поэтов, казалось бы, близких ей по «некроинфантильному» методу. Целый ряд текстов может показаться невнимательному читателю «тотальным авангардом»: неконвенциональные синтаксические и грамматические приемы будто бы оправдывают оценку того или иного стихотворения как чисто заумного (ср. примеры в дальнейшем тексте нашей рецензии).

Такая интерпретация — на мой взгляд, путь наименьшего сопротивления. Подобным путем шли в недавнем времени и некоторые исследователи творчества футуристов, обэриутов, представителей послевоенной неподцензурной поэзии: проще обозначить ту или иную поэтику как «абсурдистскую» или «заумную» и таким

[1] Об этом я уже писал в «НЛО» — см. мои статьи в № 57 и 61.

[2] См. об этом в памфлетах И. Шайтанова и Е. Невзглядовой в журнале «Арион» — соответственно в № 3 за 2003 и № 1 за 2004 г.

образом отказаться от интерпретации, нежели попытаться обозначить контекст того или иного автора — и таким образом приблизиться к пониманию текста.

Рамочная, «пояснительная» часть в текстах Шостаковской чаще всего «изымается», — вернее, оказывается нулевой (как ощутимый читателем «минус-прием»). Таким образом, «зоны непрозрачного смысла» (выражение Дмитрия Кузьмина[1]) охватывают не тот или иной фрагмент, но текст в целом. «Загадочные» реалии, недоступные читательскому пониманию, в стихах Шостаковской вовсе не есть авангардный прием: например, на недавнем авторском вечере в клубе «Премьера» Шостаковская охотно поясняла многие «темные» места своих стихотворений.

Потенциальность, неочевидность контекста, не предъявленного здесь-и-сейчас, вынуждает читателя интерпретировать текст как интуитивный, визионерский — а это не совсем точно. Самый простой пример такого словно бы визионерского стихотворения:

Ты снова со мной, криворотый Марсель
Без тебя мне так больно и трудно
Слушай, этот французская город такая чума
Тут приехал какой-то с картинками что ли с текст*а*ми
Холощеные барышни бережно крутят педали
На прилавках консьержи селедка и дохлые воши...

Здесь Марсель — не столько название города, сколько личное имя персонажа, причем не абстрактного, а ставшего постоянным элементом авторской мифологии (у Шостаковской есть и другие стихи, где он появляется — например, не вошедший в книгу текст «Герой герой двенадцатой войны...»). Но этот факт, очевидно значимый для автора, принципиально остается «за кадром». Можно гадать о причинах этого (к примеру, говорить о принципиальной «свернутости» и отрефлектированной — в отличие от наивных авторов — приватности авторской позиции), но бесспорно, что это — не шифровка в духе авангардиста из рассказа К. Чапека («О шея лебедя! О грудь! О барабан!»), а нечто совсем иное.

Та значительная группа текстов Шостаковской, которые можно условно назвать «непрозрачными монологами», есть попытка высказывания в условиях дозированного использования привычных

[1] *Кузьмин Д.* Еще раз к коллизии «Колкер vs. Гаспаров» // http://www.vavilon.ru/diary/000921.html.

меток «искренности»: сленг, нарочитые речевые неправильности, анаколуфы. Однако эти метки, делающие текст скорее непрозрачным, включены в откровенно программные высказывания. Возникает ощущение, что это манифесты скорее нового эмоционального строя, нежели новой поэтики.

с такой-то башкой под первых трамваев что там внутри
как будто муха в окошко себя херачит
и о тщете что ли думает дура о существах
стой-ка стой-ка там же стекло а тебе не надышаться
вот ведь зумзум что там зудит нечем воспринимать
как будто заледенел от непогоды поставь чайник
согрей ручонки не калифорния чай зима
а зимой в калифорнии будто бы лучше теплее
а в далеких горах говорят и цветы веселей...

Эстетический метод Шостаковской, в отличие от метода большинства ее ровесников, — размыт, аморфен. Возникает аналогия с «эстетикой *не*-Х» Николая Байтова[1]. Правда, Шостаковская не пишет, как Байтов, о невозможности современной теории. Тем не менее некоторые ее стихотворения могут быть поняты именно как указание на подобное положение вещей — как описание того, что в современной поэзии манифесты невозможны, потому что невозможно заранее «спроектировать» какую бы то ни было законченную новую стилистику — можно только необычной структурой текста выразить новые возможности эмоционального восприятия мира.

Эмоциональная прямота высказывания соединена в стихотворениях Шостаковской с тотальным снижением поэтического пафоса. Это не ирония (даже не самоирония) и не кокетство, — это, по сути дела, еще одна метка «искренности». Своего рода письменная фиксация принадлежащих внешней и внутренней речи форм окказионального, мимолетного комизма. Этот способ поведения может быть оценен как «масочный», но маска и нагромождение цитат здесь — своего рода рупор для передачи эмоциональной достоверности:

Сердца как есть в огне; весенний май,
Июльский осень, радуга, пейот.

---

[1] *Байтов Н.* Эстетика *не*-Х // НЛО. 1999. № 39.

Кругом враги, войнушка и Чапаев:
Войнушка ждет, ныряется Чапай,
Ворона любит сыр. Моряк плывет.

В результате возникает эффект, описанный Ильей Кукулиным: «Эмоциональный сюжет стихотворений Шостаковской непредсказуем и развивается как джазовая импровизация...»[1]. Существенно, что при неопределенности (и, замечу, нелинейности) эмоционального сюжета — само то, что такой сюжет есть, всегда очень ощутимо. Принципиальное преодоление поэтической риторики заставляет читателя стихов Шостаковской постоянно балансировать на грани подозрения: не артефакт ли перед ним, читателем, не случайно ли это?

Нет, это не артефакт — это метод, не желающий быть распознанным в качестве метода. Подобное самоизъятие из литературного процесса, интровертность предстает авторской утопией: только так, по Шостаковской, возможно лирическое высказывание. Развернутой метафорой этой утопии становится стихотворение, которое — насколько это возможно для Шостаковской — можно считать программным:

улиточкой стану и буду улиточкой жить
так как нигде никого никогда не встречали
улиточкой маленькой хочется стать умереть
затем что все будет сначала и синенький дождик прольется
и так хорошо когда ветер сырой и сырой
ласкает дышаться и нитков игрушков пластинков
и мандельштама я нет не люблю не надейтесь
просто мрачный собой стишок и больше вообще ничего
в следущей жизни быть может такой разноцветный
верткий как майское дерево будет звенеть.

Новое литературное обозрение, 2004, № 69

---

[1] *Кукулин И.* Рождение ландшафта: контурная карта молодой поэзии 1990-х годов // Девять измерений: Антология новейшей русской поэзии. М.: НЛО, 2004. С. 21.

Поэт без мифа

Семенов Г. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, состав., подг. текста и примеч. Е. А. Купман. — СПб.: Академический проект, 2004. — 528 с. (Новая библиотека поэта. Малая серия).

Не успел я попрекнуть[1] издателей Малой серии Библиотеки поэта в некоторой неотрефлектированной парадоксальности собственной позиции: с одной стороны, серия предполагает более широкую, нежели Большая, аудиторию, с другой же, как на подбор, представляет поэтов, требующих формы издания, максимально приближающиеся к академической, — и вот, будто в опровержение моих измышлений, появляется том стихотворца вовсе иного толка, прозрачнейшего и доступнейшего, на первый взгляд, поэта Глеба Семёнова (1918—1982).

Фигура Семёнова представляется занятной даже на фоне того разноукладного и дискретного пространства, каковым была русская поэзия середины минувшего века и которое породило множество нетривиальных фигур. При этом под «занятностью» я подразумеваю не столько качество собственно поэтической продукции, сколько специфику существования в литературном поле.

Семёнов был поэт «советский», но, вместе с тем, и выпадавший из советского литературного контекста. Он воспитал нескольких умеренно-андеграундных авторов, но сам в андеграунд не влился[2]. Думается, в значительной степени это положение предопределено поколенческим статусом Семёнова.

Елена Кумпан, говоря в предисловии о ровесниках поэта, таких как Слуцкий или Самойлов, совершенно справедливо отмечает «<...> силою сложившихся обстоятельств Глеб Семёнов не попал на фронт, а попал в ленинградскую блокаду, и, тем самым, *выпал* из своего фронтового поколения» (с. 5, курсив автора). Но Купман рассуждает дальше: «Но, возможно, разница эта была запрограммирована с самого начала и тем обстоятельством, что Глеб Семёнов был петербуржцем, кончил перед войной не ИФЛИ в Москве <...>,

---

[1] В рецензии на том Г. В. Сапгира (см. КМ, 2004, № 3).

[2] С полным правом можно причислить Семёнова к ряду «литераторов, тесно связанных с неофициальной культурой, но не оставивших заметного следа в самиздате» (по формуле составителей энциклопедии «Самиздат Ленинграда»; М.: НЛО, 2003. С. 53).

а химфак Петербургского университета <...> И, что хотелось бы еще отметить, принадлежал он к тому многочисленному и очень типичному для Петербурга, очень славному слою российской интеллигенции, предки которой нередко были иностранцами, прибывшими к нам еще в XVIII веке, позднее — обрусевшими и породнившимися с русскими семьями. Большинство из них трудилось на ниве русской культуры» (с. 5—6).

Это, конечно же, значимые обстоятельства. Однако, представляется мне, избыточна «петербургоцентричность» подобных рассуждений. Генезис творческой личности — вещь немаловажная, но важнее сознательный выбор позиции. В рамках описываемого поколения позиций такого рода, — если не говорить о рептильных прислужниках власти и, с другой стороны, о совершенно изолированных маргиналах, — можно выделить две. Обе они, так или иначе, определяются через отношение к наследию предшествующей эпохи русского модернизма. Но если первая позиция предлагала воспринимать Серебряный век как эпоху, исторически завершенную, то вторая — как искусственно прерванную, имеющую потенции к продолжению: «Когда мы говорим о десятилетиях культурного провала, об отсутствии поэзии, нельзя забывать об условности высказывания. Люди жили, писали, вдохновляя окружающих своим упорством. Какие-то цепочки, от мастера к мастеру, не прерывались, и только этим путем что-то дошло до нас»[1]. Придерживавшиеся второй позиции персонажи выступали для молодого, послевоенного поколения своего рода медиаторами, носителями знания об эпохе расцвета отечественной словесности. Одной из подобных фигур был Глеб Семёнов, но Петербург здесь не при чем: такую же культурную миссию осуществляли Мария Петровых, Евгений Кропивницкий, Арсений Тарковский, Давид Самойлов.

Но, в отличие от всех вышеназванных, Семёнов остался в истории литературы главным образом именно как наставник. Будучи руководителем нескольких литобъединений, более всего он известен как ведущий ЛИТО в Горном институте. Деятельность Семёнова там, безусловно, следует назвать ярким эпизодом становления независимой литературы в Ленинграде. Так называемая «геологическая» школа, образовавшаяся вокруг этого ЛИТО, дала такие имена, как Леонид Агеев, Андрей Битов, Владимир Британишский, Глеб Горбовский, Александр Городницкий.

---

[1] *Айзенберг М.* Взгляд на свободного художника. М., 1997. С. 47.

Обратим внимание: всё это авторы эстетически умеренные, далекие от авангарда, образующие своего рода ленинградский извод шестидесятничества. По словам Елены Кумпан, «Наше тогдашнее желание приблизиться вплотную к жизни и вскрыть или ее неправду и ужас, или ее поэтичность и прелесть, предметность, проблема отдельно взятой человеческой судьбы, экспрессионизм природы и человеческих отношений — вот, что нас тогда занимало. Палаточный романтизм тоже был у нас не на последнем месте»[1]. Не случайна, при всем фрондерстве, последующая инкорпорированность многих «горняков» в советскую литсистему: эстетических разногласий с властью эта школа, в отличие от «лианозовцев» или представителей «филологической школы», не имела, а этическое соглашательство не столь заметно, как смена формальных особенностей письма.

По сути дела, во многом это можно сказать и об учителе «горняков». Его поэтика в значительной степени определяется померанцевскими понятиями «искренности», «правды жизни». И здесь Семёнов — скорее правило, чем исключение. Поэты-фронтовики подчас имели возможность говорить о запретном в рамках советского литературного этикета — то есть о живом, лишенном заданного пафоса, эмоциональном восприятии. Подчас это давало возможность подняться до экзистенциальных выводов, как во многих стихах Слуцкого. Но здесь уже проходила граница, за которой простирался мир неподцензурого сочинительства. Младшие поэты формировали мир самиздата — старшие, за некоторыми исключениями, сочиняли «в стол», демонстрируя запретные тексты немногим.

Такова судьба и семёновского наследия. При жизни поэта у него вышло четыре книги, посмертно — еще две. Настоящий том, — и в этом его главная ценность, — впервые представляет наследие Семёнова в соответствии с его волей. Стихи публикуются в составе авторских книг, далеко не совпадающих с опубликованными сборниками. Книги в значительной степени выстроены хронологически, однако есть между ними и тематические различия.

Вообще, для многих стихотворений Семёнова характерна принципиальная возможность сказать: *о чём* они. Изредка тип письма подразумевает изображение как нечто более важное, нежели преображение. Это внеличное письмо (к тому же помещенное в стер-

---

[1] Цит. пот: Самиздат Ленинграда. С. 547.

тые стиховые формы), в котором субъект лирического говорения кажется растворенным, поглощенным миметической природой текста, интересным образом «обрамляет» творческую биографию Семёнова, преобладая в ранних и поздних текстах:

А потом — по сжатой ниве
зашагать домой;
переждать внезапный ливень
в поле над сосной.
(1937; с. 84)

Дальний сосен перескрип,
перистый зенит.
И насквозь промерзший гриб,
тронешь — зазвенит.
(1967—69; с. 394)

Очевидно, однако: это не «наивность» поэтов-самоучек, вроде Сурикова, это, скорее, стремление к «неслыханной простоте». Вообще, Пастернак, вроде бы, — наиболее повлиявший на Семёнова поэт. Стремление к изощренной, но не вычурной метафорике и ударная роль рифмовки тому подтверждением. Порой целые стихотворения, еще чаще отдельные строфы будто бы «сделаны» по пастернаковской модели:

Постой, не вчера ль это было?
Не вспомнить без календаря.
Я вышел, пространство знобило,
свою безоглядность даря.
<...>
И верилось, вовсе не трудно
вот так, хоть полсвета пешком.
И ветренность белого утра
служила зубным порошком.

Послушай, когда это стало?
Он все продолжается, путь. —
И ветер того же состава,
от счастья не передохнуть.
(с. 398)

Кажущаяся «пейзажной», семёновская лирика порой приобретает натурфилософский характер (в примитивистском духе «естественных мыслителей»). Здесь вспоминается скорее Заболоцкий:

Я затихаю на природе.
Как бедный родственник, вхожу.
Среди больших ее угодий
угла себе не нахожу.

Постыдно тянет подольститься —
помочь ручью, спасти жука —
и на небо перекреститься,
как атеист — исподтишка.

Я умиляюсь глупой птахе,
травинке малой на лугу...
Но блудным сыном, ниц во прахе,
вернуться в лоно не могу.

Сижу, философ безбородый,
на краешке чужого пня.
Природа занята природой,
ей нету дела до меня.

(с. 390—391)

Социально окрашенные тексты Семёнова представляются мне значительно более слабыми, не выходящими за пределы шестидесятническо-либеральных стандартов. Но и здесь есть поразительные удачи. Это и стихи, объединенные в книгу «Воспоминания о блокаде». Снижение пафоса, минимализм средств, будто бы «перерезанные нервы» — всё то, что стало открытием русской поэзии от Слуцкого до конкретистов-«лианозовцев»:

Мы настоящие герои:
хоть суеверней стали вторе,
не ремтеряемся, когда
перебежит дорогу кошка...

... Ах, кабы к ней еще картошка —
и чем не заяц, господа!

(с. 107)

Это и то жёсткие, то гротескные портреты более поздней эпохи...

Однако и общая неравноценность, и неопределенная стилистическая разбросанность стихотворного наследия Семёнова заставляют задуматься о его месте в истории русской поэзии. Подлинный дар, поэтический слух, культура письма, наконец, — с учетом времени написания, — стилистическая смелость (внутристрочные анжамбеманы, к примеру, были в ту эпоху сверхредкостью), — всё это бесспорно у Семёнова. На другой чаше весов, пожалуй, лишь два фактора: некоторая неэнергетичность, отсутствие месседжа, — и несуществование мифа о поэте. Второе, быть может, удастся изменить благодаря рецензируемому тому, хотя и маловероятно: просто хорошие стихи, увы, никогда не определяли поэтическую репутацию. Первое же свойство было, видимо, имманентно присуще Семёнову-стихотворцу. А значит, его приходится воспринимать как элемент потока, пусть и значительный, но не как самодостаточный феномен.

Критическая масса, 2005, № 1

Письмо-для-себя как письмо-для-другого

(Военная документальная проза)

Я это видел. Новые письма о войне / Сост. Э. Максимова, А. Данелевич. — М.: Время, 2005. — 256 с.
Твардовский А. «Я в свою ходил атаку...» Дневники. Письма. 1941—1945. — М.: Вагриус, 2005. — 400 с.
Слуцкий Б. О других и о себе. — М.: Вагриус, 2005. — 284 с. — (Серия «Мой век»).

Обсуждение того, как литературное письмо выражает ситуацию человека на войне и после войны и как это сказывается на развитии литературы, ведется давно. В России эти размышления в последние полвека по понятным причинам относятся прежде всего к эпохе Великой Отечественной (и, несколько шире, Второй мировой) войны и послевоенного времени. Однако стремление исследователей, общественных деятелей и правозащитников к неофициозному пониманию истории (особенно значимое на фоне помпезного государственного празднования 60-летия Победы) внесло в этот

разговор некоторые коррективы, связанные и с недавними публикациями многих, подчас поразительных материалов, и с интерпретацией проблемы в целом.

Исследование в данном случае должно избегать публицистического говорения (отнюдь, впрочем, не запретного, просто уводящего в сторону от непосредственного предмета нашего интереса); мне представляется, что наиболее важно в данном случае понять ту новую роль, которую приобретает в историко-литературных сюжетах антропологическая проблематика. Во многом такой подход предложен в статьях Игоря Вишневецкого, Вадима Михайлина и Ильи Кукулина[1]. Однако в этих работах речь идет о взаимодействии частного экстремального опыта и письма, претендующего на эстетическую значимость в рамках относительно устойчивой эстетической системы, то есть — как экстремальные переживания трансформируют поэзию и прозу. Публикации, вкратце рассматриваемые ниже, хотя и различны, но в целом устроены иначе: это не «художественная литература» в традиционном смысле слова. Анализ этих книг позволяет уточнить некоторые детали.

Принципиальный тезис Михайлина, завершающий вышеупомянутые заметки, звучит так: «...любой повествовательный текст о «внешнем», маргинальном опыте — какими бы образными системами он ни оперировал и к каким бы риторическим стратегиям ни прибегал — в первую очередь подлежит декодированию на предмет «снятия» жанровых интерпретативных систем: если мы ставим себе целью уловить смысл исходного сообщения»[2]. Речь в этой фразе идет не только о текстах, осознанно художественных, но и о текстах, претендующих вроде бы на чистую информативность, о так называемых «свидетельствах».

Причем говорить можно о совершенно различных типах необходимого декодирования, применимых в зависимости как от социокультурного статуса автора, так и от контекста высказывания.

---

[1] *Вишневецкий И.* Частная война: голоса, которые я слышу // Новое литературное обозрение. 2002. № 55. С. 249—257; Михайлин В. Бойцы вспоминают минувшие дни: интерпретация маргинального опыта в литератур-ном тексте (Традиционная совместимость несовместимого) // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 205—208; Кукулин И. Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940—1970-х годов) // Неприкосновенный запас. 2005. № 2—3. С. 324—336.

[2] Михайлин В. Указ. соч. С. 208. Исследователь считает военный опыт разновидностью маргинального опыта.

Сборник «Я это видел...» составлен на основе писем, приходивших в газету «Известия» от ветеранов Великой Отечественной, начиная с перестроечной эпохи. Хронологическое ограничение подчеркнуто в редакционном предисловии: предполагается, что публикуемые тексты —«подлинные», так как написаны в эпоху, «когда уже можно говорить открыто», и поэтому противостоят цензурированным, в том числе самоцензурированным воспоминаниям ветеранов, печатавшимся в предыдущие времена. Однако «человеческий документ» предстает в современной культуре не только как потенциально пригодный к эстетизации[1], но даже и как самоценный в рамках художественной литературы[2] (деконструкция самого этого понятия, много раз уже проделанная различными авторами, не входит в наши задачи). Ожидание такого рода воздействия задано составителями книги: «Мы хотели, чтобы из мозаики лиц, поступков, текущих частностей составился *образ* солдата, защищающего свой дом»[3]. «Я думаю, везде — и в книгах о войне — мы ищем *историю человеческих чувств*, еще бы я назвала это *знанием духа*. Нас трогают *подробности человеческой жизни* в любом времени и любом событии, а тем более тогда, когда быт и бытие смыкаются, когда все отражается в зеркале смерти, которая остается главной человеческой тайной — тайной поверх всего»[4], — пишет в предисловии к сборнику Светлана Алексиевич. Очевидно, ожидания, предъявляемые составителями и читателями к таким документам — личным письмам «из войны», — куда больше, нежели предполагаются при обращении к «просто» историческим документам. Само понятие «свидетельства» подразумевает нахождение между нами и прошлым «очевидца» — субъекта, наделенного индивидуальным опытом (и, как неявно предполагается, индивидуальным способом сообщения об этом опыте)[5].

---

[1] Ср., к примеру, новейший расцвет «документального театра» в российской (и не только) драматургии.

[2] Мы говорим не столько об «истинном» статусе такого документа, сколько о его оценке социумом и культурой как «подлинного»: ср. нашумевшую книгу Бибиш «Танцовщица из Хивы, или История простодушной» (М., 2004), «наивный» статус которой вызывает множество сомнений (от подчеркнуто «литературного», отсылающего к просвещенческой традиции заголовка до очевидной тотальности редакторского вмешательства в текст).

[3] Максимова Э. Однажды на войне // «Я это видел...» С. 6. (Курсив мой. — *Д.Д.)*

[4] *Алексиевич С.* Нас оглушают десятки человеческих правд и тайн // Там же. С. 8. (Курсив мой. — *Д.Д.*)

[5] В этом смысле составители «Я это видел...» прямо следуют традициям публикаций дневников Анны Франк и иных подобных документов.

Сообщения, представленные в сборнике, в значительной степени деформированы контекстом. Самое поверхностное — это формат издания. Сборник «Я это видел...» — не сплошная публикация материалов редакционной почты на определенную тему, а монтажное произведение, в котором составители могут претендовать на авторство не меньше, чем ветераны — корреспонденты «Известий». Письма представлены фрагментарно (некоторые фрагменты сводятся к одной-двум, вероятно, наиболее «выразительным» фразам); фрагменты сгруппированы в тематические блоки (названные цитатами из писем: «И тут мы поняли, что это война»; «Из сережек вынули алмазы, и станки заработали»; «Вот и всё, что осталось мне от мамы»); блоки выстроены в соответствии с определенной логикой, заданной хронологией войны, и внутри самих блоков соблюдается определенная композиция. Все это говорит о том, что, в конечном счете, для составителей индивидуальный опыт авторов писем — каждого в отдельности — менее ценен, нежели общий «образ солдата», «образ войны». Налицо использование «человеческого документа» в художественных целях и помещение его в единую мозаику-композицию, где структура целого мало зависит от сути сообщаемого — потому что эта суть подчас оказывается чуть ли не противоположной у публикуемых рядом корреспондентов.

Но, вне зависимости от такого использования, сам тип высказывания человека, пишущего письмо в газету (тем более — в газету с таким большим символическим капиталом, как «Известия»), подразумевает определенные механизмы самоограничения, автоцензуры, не вполне зависимой от ослабления внешнего цензурного давления. Причем автоцензура эта, как правило, не смысловая, но стилистическая. Письма в газету, написанные «просто человеком», не профессиональным литератором, как правило, устойчиво воспроизводят газетные риторические клише: «Ратный труд — не только тяжелый, но и кровавый труд» (с. 82); «Что дала нам, каждому, эта работа, война? Черные, грозные беды прибавили силы. Доброту, уважение, ласку к людям, трудолюбие, ответственность за большое и малое. Война душу не огрубила. Забота и нежность — вот с чем я пришла в школу на учительское поприще» (с. 156).

Обобщающим риторическим ходом большей части публикуемых фрагментов оказывается, по выражению В. Михайлина, «эпическая дистанция»[1]. Это, впрочем, как указывает тот же исследова-

[1] *Михайлин В.* Указ. соч. С. 206.

тель, — общее свойство повествований о военном опыте. Здесь же мы встречаемся и с иным риторическим модусом, который можно условно обозначить как «нарочитую наивность».

Речь здесь идет не столько об очевидной стилистической правке, сколько о двойном фильтре — самого пишущего и редактора, — приводящем личный опыт в соответствие с нормами читательского ожидания.

В лучшем на сегодняшний день исследовании «наивного жизнеописания» читаем: «С одной стороны, <наивные> тексты видятся публикаторам привлекательными своей «свежестью», «смачностью». Они их соблазняют, отсюда — сам факт публикации. С другой, возникает зуд нормирующей активности. Отношения между производителем «наивного письма» и редактором (а также и «культурным читателем») — отношения непонимания»[1]. Однако это непонимание порождает своего рода вторичную конвенцию: сама публикация «исправленного» редактором (либо изначально «подлаженного» самим автором под публикационный формат) «документального» текста, как правило, устраивает обе стороны, так как приобретает вид привычного, конвенционального текста, пусть и ценой утраты аутентичности.

Попытки воспроизвести эту самую аутентичность, например, предпринятые авторами приведенной цитаты Н.Н. Козловой и И.И. Сандомирской в их публикации наивного жизнеописания Е.Г. Киселевой[2], ведут к своего рода культурному шоку, вызванному, однако, не столько тем, что сообщается, сколько способом сообщения: « <...> Были из х<утора> Новозвановки хлопци с ним в германии Бондаревский Саша розсказал в письме, что Витю Кишмарёва повесили, как я уже говорила он был упрямый наверно он и там щитал себя как дома вольним и вобще в Советском союзе а оно не тутто было, когда получил от меня письмо, то не загнавшы коров в водвор, получил на улице письмо сел читать, а скот пошол в шкоду, хазяйка его ударила а он ее, и она пошла заявила на ниво в комендатуру, и его взяли и повесили, с ним там не цяцкалися. Жестокие кровожадные фашисти руских людей ненавидили плювали им в глаза и говорыли черти срогами из союза, а не люди. В особенности старики немци, кормили наших людей брюквой, и то неуво-

---

[1] *Козлова Н.Н., Сандомирская И.И.* «Я так хочу назвать кино». «Наивное письмо»: Опыт лингво-социологического чтения. М., 1996. С. 21.

[2] Эта публикация противопоставляется исследовательницами отредактированной публикации того же текста в «Новом мире» (1991. № 2).

лю давали»[1]. Воздействие этого текста можно назвать не анти-, но *вне*риторическим, причем оно рождается именно от публикации в аутентичном виде; как ни странно, снятие орфографической и пунктуационной безграмотности и минимальная стилистическая правка уравнивают «сообщение» Киселевой с «сообщениями» авторов рассматриваемого сборника писем. С другой стороны, подобная аутентичность, будучи максимально не приспособленной к апроприации ее культурой, может вызвать (заведомо ложное) ощущение автопародийности; если автоцензура и действует в подобных случаях, то все равно неконвенциональность высказывания оказывается сильнее. Во многом это объясняет вторичную конвенцию между «свидетелем» и его редактором: оба стремятся «не быть смешными», но — пафосными, патетичными, стилистически адекватными материалу.

Может показаться, что главная ценность «человеческих документов», связанных с войной, относится отнюдь не к их риторическому устройству, но к предмету сообщаемого, к фактичности, понимаемой как главная ценность. Понятно, что, говоря словами Михайлина, «интерпретативные системы» задают параметры отбора фактов, однако они не могут вовсе устранить фактографическую, собственно «документирующую» сторону. Вообще, в советской (и, отчасти, постсоветской) критике мысль о военной документальной прозе как о литературе факта[2] весьма распространена, сам тип говорения в такого рода текстах вроде бы может описываться словосочетанием «быть верным факту»[3].

Но слово «факт», как ни парадоксально это звучит, слишком туманно для того, чтобы делать его основой для определения модуса повествования. Под «фактом», если интерпретировать это слово оценочно, можно понимать нечто всеобъемлющее, общее, грандиозное. Описание величественного сражения, подчеркивающее именно масштаб события, тоже может «исходить из факта». Но можно говорить о литературе факта (причем не только документальной, но и относящейся к fiction) в совершенно другом смысле: военная литература как литература частного, личного, максимально индивидуального. Об этом неоднократно писали исследователи:

---

[1] Цит. по: *Козлова Н.Н., Сандомирская И.И.* Указ. соч. С. 95.

[2] Обыкновенно вне соотнесения с лефовским термином.

[3] См., например: *Оляндер Л.* Документалистика о Великой Отечественной войне. Львов, 1990. С. 48.

«В глазах участников военных действий или страдающего от тягот войны мирного населения человеческое существование выглядит донельзя хрупким и эфемерным, а смерть, которая может настигнуть любого и в любой момент, становится наглядно случайной <...> При такой смене оптики принципиально важным оказалось фиксировать ежедневные «мелкие» ощущения, саму ткань повседневного восприятия мира»[1]; «Когда я размышляю над тем, чем же отозвалось массовое искусство военного времени в сердцах людей <...>, то кажется мне, что главным был присутствовавший в этом искусстве — в первую очередь стихах и песнях — очень частный взгляд на войну»[2].

Фиксация как частностей, «мелочей» внешнего мира, так и даже самых микроскопических движений в мире внутреннем есть обыкновенный предмет дневниковой прозы. В военных дневниках, которые ведет человек, выдернутый из привычного миропорядка, помещенный в экстремальную ситуацию (фронт, эвакуация, блокада), подобная фиксация достигает максимума, поскольку дает возможность «уцепиться» за нечто вещное, предметное.

Иное дело — эпистолярный жанр. Во-первых, здесь место осязаемой предметности окружающего военного мира занимает диалог с географически отдаленным, но психологически максимально приближенным собеседником; внешние детали отступают на второй план. Во-вторых, не будем забывать о военной цензуре, не склонной поощрять избыточную внимательность к миру. Книга Александра Трифоновича Твардовского «Я в свою ходил атаку...» с этой точки зрения крайне эклектична (но поэтому же и очень интересна). Здесь в хронологическом порядке приводятся военные дневники и Рабочие тетради поэта, его переписка с семьей и некоторые официальные документы, черновики стихотворений. Разноплановость материала сказывается не столько на отборе материала, сколько на его интерпретации. Так, принципиально отличны письма, посланные по почте и «с оказией»; вторые существенно откровеннее. Причем эта откровенность касается не только неприглядных сторон войны, но и, так сказать, общекультурной ситуациии, связанной с навязываемым — не только тоталитарным режимом, но и, как ни странно, существующей, несмотря ни на что, модой — восприятием войны: «Сейчас нужен герой-офицер,

[1] *Кукулин И.* Указ. соч. С. 327.

[2] *Вишневецкий И.* Указ. соч. С. 251.

желательно дворянского, по крайней мере интеллигентного, происхождения, в виде отклонения от нормы (что будет одновременно и допустимой смелостью) — религиозный, свято уважающий традиции военной семьи и т.п. Солдат сейчас не в моде. Он должен занять подобающее ему место. Это все трудно объяснить, но это все так примерно и еще хуже, и об этом не хочется» (с. 189)[1]. Занятно то, что очевидные в письме как «диалогическом» жанре обобщения характерны и для дневников Твардовского, более того, занимают в них не меньше места, нежели собственно фактография, становящаяся часто лишь «трамплином» для обобщения:

Немки. Что-то тягостное и неприятное в их молчаливой работе, в безнадежности непонимания того, что происходит. Если бы они знали хоть то, что их мужья и родственники вот так же у нас, в России, так же давали стирать белье нашим женщинам (да не так же, а гораздо грубее, с гораздо большим сознанием права победителей), если бы они хоть это понимали, но похоже, что они ничего не понимают, кроме того, что они несчастные, согнанные со своих мест бесправные люди, которым мыть полы, стирать и пр. при любой армии, при любых порядках.

Для меня война, как мировое бедствие, страшнее всего, пожалуй, своей этой стороной: личным, внутренним неучастием в ней миллионов людей, подчиняющихся одному богу — машине государственного подчинения...

<...> Можно, конечно, страдать оттого, что происходит множество безобразий, ненужной и даже вредной жестокости (теперь только вполне понятно, как вели себя немцы у нас, когда мы видим, как мы себя ведем, хотя мы не немцы). Можно быть справедливо возмущенным тем, например, что на днях здесь отселяли несколько семей от железной дороги, дав им на это три часа сроку и разрешив «завтра» приехать с саночками за вещами, а в течение ночи разграбили, загадили, перевернули вверх дном всё, и, когда ревущие немки кое-что уложили в саночки, — у них таскали еще, что понравится, пря-мо из рук. Можно <...> Но как нельзя на всякого немца и немку возложить ответственность за то, что делали немцы в Польше, России и т.д., и приходится признать, что все, сопутствующее оккупации, почти неизбежно, так же нельзя наивно думать, что наша оккупация, оправданная к тому же тем, что она потом, после, в отмще-

[1] С большой вероятностью эта инвектива направлена в сторону Константина Симонова; см. о взаимоотношениях двух поэтов во время Великой Отечественной войны: *Чудакова М.* Военное стихотворение Симонова «Жди меня...» (июль 1941 г.) в литературном процессе советского времени // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 244 и далее.

ние, — что она могла бы происходить иначе (запись от 15 марта 1945 г., с. 346—347).

Более того, если процитированные выше строки идеологически весьма крамольны, то и во вполне нейтральных, ничего не прибавляющих к общей оценке событий, часто следует риторически оформленный вывод, «разбавляющий» частную действительность, лишающий сообщение эффекта, которого может достичь «голый» факт:

Сейчас передали сообщение о наступлении 1-го Украинского фронта на Львовском направлении. Какая могучая власть единого ума и воли, управляющих всей этой гигантской, чудовищно громоздкой штукой. Похоже, что едва начали уставать белорусские фронты, как пошло там, и, кажется, не менее грозно. Насколько мы сильней, умней, богаче, организованней, чем три года назад. И это после трех лет такой войны, на нашей земле и почти один на один со всем немцем!

Школа самой войны. Тому, кто воевал под Москвой, под Ржевом, не говоря уже о Сталинграде или Ленинграде, — почему не воевать под Вильно и даже под Варшавой (запись от 19 июля 1944 г., с. 273).

Письмо-для-себя оборачивается письмом-для-других; причем не следует сводить эту проблему к давлению властных механизмов; выстраивание частного высказывания как риторического говорит, скорее, об автоцензуре, «оглядывающейся» на привычные стереотипы письма, на то, «как должен» вести дневник литератор. И даже чистые «наблюдения», «зарисовки», «анекдоты» бывают выстроены по отработанным литературным моделям (например, «Народ на войне» С. Федорченко)[1].

Если Твардовский подразумевал ожидающего риторических конструкций читателя вне зависимости от формальной адресации текста, то собранная в книге «О других и о себе» проза Бориса Абрамовича Слуцкого даже и формально адресована вовне; иное дело, публикация ее затянулась до 1991 года, а некоторые фрагменты, вошедшие в эту книгу, публикуются вообще впервые [2]. По

---

[1] Нечто подобное мы обнаружим, например, в поздних записках Константина Симонова «Глазами человека моего поколения», формально не предназначенных для публикации, по крайней мере прижизненной.

[2] Основную часть книги занимают «Записки о войне», впервые напечатанные к 55-летию Победы; в новом издании к ним и к циклу очерков «О других и о себе» (опубликованному в 1991 году) присоединены несколько фрагментов, извлеченных из архива поэта.

жанру это мемуарные очерки, но литературное значение их не исчерпывается фактографией: эти тексты — стилистический и жанровый эксперимент.

Здесь мы обнаружим то же соседство «голого факта» с обобщением, что и у Твардовского. Однако Слуцкий не риторичен, как последний, но и не наивно-внериторичен. Он *анти*риторичен, и в этом его документальная проза близка к документальной прозе Лидии Яковлевны Гинзбург, хотя и держится на совершенно ином идеологическом фундаменте. Впрочем, есть и другое отличие, кроме идеологического. Если, по словам Кирилла Кобрина, Гинзбург «анализирует (с чудовищной тщательностью) различные обстоятельства жизни, поведение людей, его мотивы и проч. с одной лишь целью — выделения некоей нормы социального поведения человека, причем не просто «человека», а человека умного, рефлектирующего, пишущего, — т.е. самой Л. Я.»[1], то для Слуцкого более важным оказывается различение, выделение разных типов ненормативного и столкновение их (при этом и Слуцкому присуща «чудовищная тщательность»).

Факты, причем порой поразительные, сополагаются Слуцким так, что осмысление их связи принципиально невозможно. Тезис и антитезис не дают однозначного синтеза. Приводя истории конфликтов (и именно такие истории, очевидно, составляют большую часть военной литературы факта, если под фактом понимать нечто, имеющее фабульную структуру), Слуцкий дает четкую оценку всем сторонам, подчас признавая за каждой из них «свою правду». Однако в результате оказывается, что все эти «правды» несовместимы в одном контексте. Слуцкий, как наследник футуристическо-формалистской традиции, отстраняет собственное сообщение, подходит к материалу чуть ли не с бихевиористской точки зрения:

Зимой разведчики поймали фрица. Возили его за собой три недели — в комендантской роте. Фриц был забавный и первый в дивизии. Его кормили на убой — тройными порциями пшенной каши. Наконец встал вопрос об отправке его в штаб армии. Никому не хотелось шагать по снегу восемь кило-метров. Фрица накормили досыта — в последний раз, а потом пристрелили в амбаре. Этот пир перед убийством есть черта глубоко национальная (с. 21).

---

[1] *Кобрин К.* Профили и ситуации (В сер.: «Urbi. Литературный альманах». Вып. 12.). СПб., 1997. С. 42.

В Констанце мы впервые встретились с борделями.

Командир трофейной роты Говоров закупил один из таких домов на сутки <...> Закупив бордель, Говоров поставил хозяина на дверях — отгонять посетителей, а сам устроил смотр нагим проституткам. Их было, кажется, двадцать четыре. «За свои деньги» он заставил их маршировать, делать гимнастические упражнения и т.д. Насытившись, Говоров привел в дом свою роту и предоставил женщин сотне пожилых, семейных, измучившихся без бабы солдат (с. 36).

Мемуарные очерки Слуцкого, по сути дела, оказываются антропологическим исследованием, в котором одним из исследуемых объектов оказывается он сам.

Итак, перед нами три книги. Первая из них состоит из писем, казалось бы, не претендующих на литературность, но подчиненных литературным и обще-культурным конвенциям. Другая — материалы для себя и интимные письма, написанные с оглядкой на внешнего наблюдателя. Третья — тексты, явно подготовленные для читателя, но неопубликованные. При этом, парадоксальным образом, наименьшей риторичностью обладают тексты, именно осознанно направленные вовне [1].

Сама ситуация войны, оказывается, активизирует и даже гипертрофирует установки письма: экстремальность, внеположность приобретенного опыта требует экстраординарных способов отображения, но способы эти, как правило, заимствуются из подходящих конвенциональных наборов. Письмо-для-другого становится менее вторичным (в литературном смысле) в том случае, если автор сам ставит под сомнение применимость этих конвенциональных наборов и тем самым — вырабатывает новые пути описания: если он и оглядывается при этом на существующие литературные традиции, то делает это более или менее осознанно.

Новое литературное обозрение, 2005, № 75

[1] Здесь очевиден выход на гораздо более общую проблему культурного статуса искренности, прямого высказывания и т.п., столь важную для современной словесности, но это, конечно, уже тема для другой работы.

Два Воденникова

Воденников Д.Б., Лин С. Э. Вкусный обед для равнодушных кошек. — М.: ОГИ, 2005. — 136 с. (Твёрдый переплёт).

«Твердый переплет», новая поэтическая серия издательства «ОГИ», открывается книгой Дмитрия Воденникова. При этом, книга, собственно, — не вполне стихотворный сборник. Это, скорее, своего рода воденниковский портрет: избранные стихи плюс занимающие немалую часть книги интервью со Светланой Лин (ее имя даже обозначено в выходных данных как соавторское).

Стихотворения в книге почти все знакомы, поэтому нетерпеливый читатель сразу же обратится к разговорам. Что ж, последую за этим читателем.

Вообще, интервью — жанр безответственный. Авторский рефлективный текст — эссеистический, критический, литературоведческий — предполагает хоть какую-то, пусть минимальную близость высказанного мнения — и мнения подразумеваемого. Пусть автор врет, но и выбор предмета для вранья или способа соврать нечто говорит о его позиции. Интервьюируемый же не ответственен вовсе. То есть, в конечном счете, существенно: отвечает герой интервью за базар или не отвечает, в каком он был настроении, в какой стадии подпития, связаны задаваемые вопросы с подлинными интересами интервьюируемого хоть на полпроцента или вовсе чужды и безразличны, насколько глуп интервьюер и, если даже не глуп, насколько он способен говорить со своей жертвой на одном языке. И так далее. Не забудем о милейшей привычке интервьюеров не согласовывать записанные разговоры с собеседниками и публиковать нечто, вовсе не говорившееся.

В этом смысле, Светлана Лин, кажется, близка к безупречному интервьюеру. Воденников, вообще склонный к откровенности (быть может, здесь нужны кавычки — разберемся несколько позже), доселе, кажется, нигде не демонстрировал столь подробно свои воззрения (быть может, и здесь нужны кавычки).

Ценность этих разговоров — в их двойном дне. Умело пользуясь безответственностью жанра, собеседники позволяют себе очень много сильных высказываний, могущих шокировать человека невнимательного. Меж тем, почти все эти сильные высказывания мо-

гут быть дезавуированы с помощью иных фрагментов тех же самых разговоров.

В современной критической мысли сложилось мнение о значимости чуть ли не каждого воденниковского жеста. В соответствии с этой хорошей традицией, Светлана Лин пишет в предисловии: «Одного взгляда достаточно, чтобы понять, что он герой. Однократного прочтения текстов, чтобы угадать: он — гений» (с. 5). Немало, впрочем, и обратных отзывов (скорее, правда, устных, произнесенных с стилистике бытовой сплетни). Как бы то ни было, сама ситуация повышенного внимания к фигуре поэта Воденникова требует рассмотреть: что же он там сказал, в этих разговорах и этих стихах? Простите, но придется много цитировать.

«Просто я сам расхотел быть трагическим.

Да, я тоже хочу, чтобы в конце разливался свет, я тоже хочу, чтобы песня, стихотворение, книга заканчивались так: встаньте, не бойтесь, идите, всё хорошо, награда — смех... или что там ещё может быть.

Но кроме этого — я просто хочу ЖИТЬ» (с. 22).

Мне представляется это высказывание ключевым — от него расходится множество воденниковских позиций, порою кажущихся противоречивыми. Это, впрочем, не противоречия:

«Всё дело в том, что я (явление, предмет, событие, мысль) вижу сразу с нескольких точек зрения, то есть во мне нету эгоизма, собственно говоря, как и нарциссизма, о чем пишут идиотки из газеты «Коммерсантъ». Во мне этого нет. И когда вот сейчас вы это говорите — как определить, хорошая поэзия или нет? — я сразку думаю о том, как *я* ее определяю и как *вы*» (с. 93).

Итак, «я» хочет «жить», но это «я» — «явление, предмет, событие, мысль». Жить может только «Я», целостная самость, различные же «я» могут являться, предметствовать, сбываться, мыслить. Это — большая внутренняя игра. Между прочим, одно из самых устойчивых признаков персонажа под названием «Воденников». Как бы он не менялся: изменение есть тоже род игры, игра сущностей.

Так во всём: «Возможно, это всегда во мне было, ну, в частности, воспринимать стихотворение, книгу, выступление как единое тело, как спектакль. «Я разыграл себя — как карту, как спектакль...» Это моя органика».

Это давно подмечено — в отношении воденниковского творчества (опять нужны кавычки) — в традиционном понимании «корпуса текстов». К примеру: «Интонационный зачин каждой вещи

принадлежит автору, но через какое-то время та же тема подхватывается другим голосом, развивающим ее (тему) как драматический монолог. Своеобразием стихи Воденникова отчасти и обязаны такому двухголосью — литературному аналогу сценического перевоплощения»[1].

Или: «... присущее Воденникову виртуозное режиссирование закручиваемого им в текстах фантасмагорически-мистического действа приобрело новый размах...»[2].

Или у Елены Фанайловой, о «текстуальном театре» Воденникова[3].

Но это ведь касается не столько стихотворений, сколько метания различных «я». «Весь мир — театр» — тезис фальшивый. Для кого-то — музыка, или молитва, или пахота, или спорт, или роман, психологический или «новый». Здесь, действительно, театр.

Здесь следует объяснить, почему «творчество» выше требовало кавычек. Речь ведь шла о стихотворной продукции. Меж тем: «Я ведь стихи, как таковые, не люблю.

Я люблю то, что перекипает через них, как каша или молоко — через край. Своего рода СВЕРХЗАДАЧА стиха. Некое указание к жизни. Не случайно в поэзии так плодотворно работает биография... Но мне всегда и этого не хватало... понимаете... Одной биографии недостаточно. И без нее можно обойтись. Я имею в виду какую-нибудь... сугубо героическую или страдальческую. Иногда это даже мешает. Но стихи должны быть трамплином. Подспорьем».

И далее: «... я про себя могу сказать, что я-то на самом деле не поэт. Я не поэт в прямом смысле этого слова. Есть поэты, которые луче меня, и я всегда это признавал... Понимаете, я человек, который своими стихами делает свою жизнь, т.е. для меня цель именно это, и только это меня всегда интересовало» (с. 24).

Итак, стихи — всего лишь «трамплин». Подлинное, без кавычек, творчество Воденникова — созидание «Воденникова», то самое «Я», что будет способно жить.

Это не жизнетворчество символистов или футуристов. Не перформанс длинною в биографию. Скорее — самотворение, работа

---

[1] *Айзенберг М.* Оправданное присутствие. М., 2005. С. 88.

[2] *Вязмитинова Л.* «Цветущий куб» в пространстве русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2002. № 6 (58). С. 313.

[3] См.: *Фанайлова Е.* [Рец. на:] Воденников Д. Holiday: Книга стихов // Новая русская книга. 2000. № 1(2). С. 41.

гусеницы над куколкой (при полном понимании того, что родившаяся из куколки бабочка будет уже *не она*, не гусеница).

Короче говоря, перед нами очередной утопический проект, прекрасный в своей безнадежности. Именно отсюда у читателя-зрителя-слушателя возникает закономерное и одновременно столь неприятное Воденникову желание видеть в нем трагика: «Поэтому-то я понимаю, что многие хотят видеть во мнге исключительно трагического поэта, который вышел и умер — и ушёл. И это, конечно, прекрасно. И я очень рад. *Особенно за них*» (с. 22). Неприязненная ирония курсива закономерна: рецепиент, по определению, дурак. Он-то думает, что актер помирает по-настоящему. А он возьми да выйди на поклон. В самом деле, забавно.

Однако можно умирать на сцене, а можно в ритуале, и это будет смерть не-настоящая для праздного зрителя, но совершенно подлинная для участников ритуала. Распятие подлинно. Разница между спектаклем и ритуальным действом — вот то, что порождает разницу между Воденниковым и «Воденниковым».

Что это за воспоминания детства? Зачем они рассказываются Светлане Лин (и затем — нам)? «Но что поделаешь, мне очень нравились женские слёзы, я доводил своих домашних разговорами о том, что я скоро умру, и однажды мне сделали замечание: никогда не говори так! Я вышел из-за стола и стал возиться в грядках, взял прутик, похожий на крест, и запел тоненьким голосом: «И никто не узнает, где могилка моя!» И вдруг ор с веранды: «Тебя же просили!»» (с. 124).

Изощренное издевательство? Невинный детский театр? Нет — концентрат будущей метапозиции поэта Воденникова.

Потому что, как бы само по себе письмо не отходило на второй план, поэзия принципиальна для Воденникова. «Поэзия — это подвиг жизненный. Жить не так, как все, — это и есть: быть поэтом» (с. 92). Отсюда следует ожидаемое противопоставление в духе: «Всё прочее — литература».

Но тут нас подстерегает очередное воденниковское «я». Хоть он и «перестал этим <литературой> интересоваться», но ведь сбежать невозможно!

Была в свое время такая статья Дмитрия Александровича Пригова про Льва Семеновича Рубинштейна: «Как вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим». Эта чудесная формула, описывающая концептуалистскую практику, требует, в применении к Воденникову, переформулировки. Что-то вроде: как

остаться в литературе, выйдя из нее и ее же замочив. В самом деле, увлекательная задача.

«Воденников» выходит из литературы. Он — «поэт», то есть «герой». Но: «... я герой, который может находиться в слабости, то есть, если я забуду, что я герой, который может находиться в слабости, значит, я просто навру, я обману самого себя» (с. 97—98). В любом случае, его сфера — жизнь тела, поступки тела.

Воденников остается литератором, борясь с литературой (пренебрегая ею, презирая ее, отстраняясь от нее — как угодно). Он создает эстетические программы, рядя их в наряды психологических тренингов или опытов самопознания.

Если «Воденников» один, то Воденников видит литературное поле. Видит чудовищно своеобразным оком, но обозревает внимательно:

«Поэзия — это вообще экстремальный вид жизни, потому *такой* взгляд необходим. Поэтому человек, который смеет говорить, что сейчас поэзия — это прерогатива людей со стретыми четрами лица и не бог весть как одетыми и которые что-то там пописывают, — так вот, этот человек, который это говорит, — это человек, который либо ничего не понимает в поэзии, либо сознательно вредит, а еще лучше — всех примеряет на свою мерку, совершенно устаревшую» (с. 91).

«Понимаете, по-моему, сейчас поэзия принципиально иная, нежели она была раньше. Я объясню, почему: вот мы с вами говорили про *ренессанс чувственности*. Да, я считаю, что те стихи, которые могут быть присвоены только одним полом — это уже плохие стихи, потому что в нас есть и то, и другое. Идеальные стихи — это те, которые может себе присвоить и женщина, и мужчина. Но для начала *ты* должен просто это понять в себе, ты должен эту трагическую мысль (потому что она трагическая, на самом деле) осознать» (с. 98).

Приведу еще высказывание Воденникова из другой новой книжки, где он выступил уже в качестве аналитика, автора предисловия: «Какие-то идиоты от литературы до сих пор талдычат о возможности или невозможности в современной поэзии прямого высказывания.

Да кроме прямого высказывания у поэзии сейчас вообще *ничего не осталось*»[1].

Расцветшая бурным цветом «новая искренность», конечно, обязана не только Воденникову (автор этих строк, увы, тоже не без

---

[1] Воденников Д. О поэзии // Шатыбелко О. Вооот. М., 2005. С. 9.

греха). Но именно в его лице молодые поэты видят пример Поэтического Пути, — не понимая, что наблюдают свечение иррационального тела под названием «Воденников».

Они думают, что говорить искренне — это говорить непреображенными словами. Воденников этого им не говорил, скорее наоборот: «Меня не устраивает то, что сейчас сознательная позиция людей, делающих культуру, отвечающих за нее, прежде всего журналистов, — это на самом деле позиция мелкого человека. Их интересует то, что можно встретить на улице. А поэзия — это событие *внутреннее*» (с. 92). Но преображение телесное и психическое вовсе не обещает преображения в слове. Быть может, нам будут предложены важнейшие «человеческие документы», интереснейшие заметки о приключениях гендера, исповеди внутренней эволюции и самосовершенствования (либо самоумаления, распада — не правда ли, какая разница?) Но, с большой вероятностью, это будет весьма непрочная словесная ткань.

Поэзия — это не крик. Крик не различим, не индивидуален. Одинаково неистово орущие герои — уже не герои.

Видящие гения, когда на деле виднеется его маска, — не поэты.

Желаю Дмитрию Воденникову вспомнить об участи, ожидающей тех, кто соблазнил малых сих.

Что до стихов, то получилось: ничего я так и не написал. К чему писать о трамплине, интересней о прыгуне с трамплина.

Критическая масса, 2005, № 2

Пограничный случай

Смирнов Юрий. Слова на бумаге: Стихотворения, записи, наброски / Ред. — сост. Г. Лукомников. — М.: Культурный слой, 2004. — 480 с.

Мне приходилось уже писать о проблемах текстологии новейшей поэзии, о буквально единичных примерах серьезно подготовленных изданий классиков так называемого «бронзового века». Между тем издательство «Культурный слой», выпустившее незадолго до этого превосходный (и, кстати, очень давно ожидавшийся) том сочинений Евгения Кропивницкого[1], на этот раз предлагает

[1] *Кропивницкий Е.А.* Избранное: 736 стихотворений + другие материалы / Пре-

читателю не менее интересное и значимое издание: книгу избранных произведений Юрия Смирнова. Том любовно подготовлен поэтом и знатоком новейшей русской поэзии Германом Лукомниковым[1]. Зная о пристальном, порой даже кажущемся чрезмерным, внимании Лукомникова к проблемам текстологии и публикаторской аутентичности, не удивляешься тому, сколь внимательно подготовлено это издание.

«Слова на бумаге» — весьма показательная и несколько парадоксальная книга. Сам Лукомников пишет в заметке «От редактора-составителя»: «С конца 80-х, с наступлением эпохи свободной публикации, внимание издателей и читателей поэзии оказалось в значительной степени сосредоточено на поэзии неофициальной, на творчестве авторов сугубо «самиздатских». В целом такое положение, пожалуй, можно счесть на тот момент справедливым, но, конечно, оно имело и свои издержки. Поначалу противопоставление печатавшихся и не печатавшихся в прежние времена авторов в каком-то смысле еще более обострилось. Полутона долгое время мало кого занимали, и наследие Смирнова, увы, осталось фактически невостребованным» (с. 418).

Действительно, Юрий Васильевич Смирнов (1933—1978) занимал в литературном пространстве эпохи позицию промежуточную, «межеумочную»: имея публикации, в том числе и книги, значительную часть своих стихотворений он не мог печатать либо вовсе, либо публиковал в виде, искаженном автоцензурой.

Здесь-то и возникает парадокс: как ни странно, между иерархией историко-литературных ценностей и адекватностью публикации творческого наследия того или иного автора есть очевидное противоречие.

С одной стороны, можно представить гипотетическую «очередь» авторов — чей корпус текстов будет раньше представлен в достаточном объеме и с должным аппаратом? Этот щекотливый вопрос — «кто ценнее» или, если угодно, «кто исторически значимее», — видимо, имеет несколько адекватных ответов, но зато

дисл. Ю.Б. Орлицкого, сост. и комм. И.А. Ахметьева, подгот. текста И.А. Ахметьева и В.И. Орлова. М., 2004.

[1] Позволю себе заметить: сколько ни написано про болезненный разрыв между филологией и актуальной литературной практикой, сколько ни предпринято усилий по сближению этих полей, а «воз и ныне там»: текстологией русской неподцензурной поэзии второй половины XX века продолжают заниматься в основном сами поэты (Ахметьев, Лукомников; есть и другие примеры).

и множество неадекватных. Вот, к примеру, редакция «Новой библиотеки поэта», взявшись за послевоенную поэзию, предлагает тома Булата Окуджавы (в Большой серии), Генриха Сапгира, Глеба Семёнова и Вадима Шефнера (в Малой)[1]. Либо издатели исходят из принципа тотальности, пытаясь представить по возможности «всё» (такова была, к примеру, стратегия составителей поэтического раздела антологии «Самиздат века», и тем более К.К. Кузьминского в его многотомном собрании «У голубой лагуны»), либо выстраивают некую иерархию, которая должна содержать в себе хоть какую-то логику (хотя бы даже и вкусовую). Видна ли логика в ряду Окуджава — Сапгир — Г. Семёнов — В. Шефнер? Нет. Первые два — безусловно, из «первого ряда», точнее из совершенно перпендикулярных «первых рядов». Третий и четвертый — на мой взгляд, «не из первого». Так что же, не надо было издавать их книги? Да нет, надо, конечно, только как-то иначе.

В довольно уже давнем обзоре В. В. Николаенко замечал: «Есть, конечно, элемент абсурда в том, что [Александр] Тиняков, [Игорь] Терентьев и [Нина] Хабиас изданы по принципу omnia quae supersunt, а сколько-нибудь приличных изданий Бальмонта или Сологуба по сей день не существует, — но уважение, которое вызывают эти книги, неподдельное»[2]. Оставим в стороне ценностную иерархию, выстраиваемую филологом (она, с моей точки зрения, весьма спорна). Но, в самом деле: отсутствие мало-мальски вменяемых текстологических изданий Георгия Оболдуева или Леонида Аронзона, лишенные какого-либо аппарата новые публикации Игоря Холина, Леонида Губанова, Александра Величанского или Владимира Казакова, да и безграмотная текстология в вышеуказанном томе Сапгира взывают к ответу. Так же, кстати, взывают к ответу и зияния на месте внятно сделанных томов Бориса Слуцкого или Николая Глазкова, если уж говорить о «полутонах», о «промежуточных» между андеграундом и советским мейнстримом авторах.

Но тут возникает необходимое «с другой стороны». С другой стороны, то «неподдельное уважение», которое вызвали у Николаенко тома Тинякова, Терентьева и Хабиас (и которое у нас вызыва-

---

[1] *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб., 2001; *Сапгир Г.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2004; *Семенов Г.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2004; *Шефнер В.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2005.

[2] *Николаенко В.В.* Письма о русской филологии (Письмо шестое, адресованное другу, проживающему близ Пекина) // Новое литературное обозрение. 1999. № 37. С. 354.

ет том Смирнова), обусловлено не только уровнем работы исследователей, готовивших публикации, — уровнем, замечу, неоспоримо высочайшим. В самой природе творчества некоторых поэтов заложены потенциально бóльшие возможности для текстолога, нежели в творчестве других. Некоторые авторы могут быть прочитаны гораздо более адекватно именно в окружении текстологического аппарата, нежели без такового; другие же прочитываются «сквозь» текстологию почти без изменений по отношению к их «наивному» прочтению. Разностатусность текстов Смирнова и обилие редакций позволяют отнести его к первой категории, так что издание, подобное «Словам на бумаге», оказывается вполне оправданным, вне зависимости от «порядка публикационной очередности».

И здесь нам необходимо, наконец, обратиться собственно к творчеству Смирнова, с тем чтобы понять особенности его «полутоновой» поэзии, его промежуточного литературного статуса.

Поэзия Смирнова в целом лежит в русле лирико-иронического (что не исключает ни драматизма, ни сарказма), несколько эмоционально остраненного, просодически прозрачного письма, во многом представляющего собой реакцию на «шестидесятнический» пафос, ушедшего от этого пафоса в своего рода минимализм средств, но не отказывающегося от этической составляющей поэтической работы и не стремящегося к эстетическому радикализму:

Я чувствую себя горой
Железисто-магнитной,
Покрытой каменной корой —
Базальтовой, гранитной.

Мне скулы жесткие свело,
И складчатые щеки
Навек утратили тепло.
К чему ж твои упреки?

Ведь сон мой каменный глубок,
Пошевелиться больно.
И только слабый огонек
Мигает в дальней штольне.
(С. 139)

Этой поэтике близки, к примеру, Александр Аронов (кстати говоря, приятельствовавший со Смирновым) или Александр Тимофеевский. Нельзя не увидеть связи поэтики Смирнова и с бардов-

ской традицией (кстати, некоторые стихи Смирнова Вадим Черняк положил на музыку и исполнял «по московским кухням»).

Но такое описание поэтических параллелей нельзя назвать достаточным. Само «постшестидесятничество», в общем-то, представляет собой феномен, изобилующий внутренними разрывами и противоречиями. Неопределенность статуса многих поэтов, публиковавшихся в официальной печати и оставлявших часть произведений «в столе», или даже сознательный отказ от четкого литературного самоопределения, одновременная ориентация на «прогрессивные» (или, хотя бы, просто пристойные) имена в официальной литературе и на творчество участников неподцензурного поля во многом усложняют картину генезиса поэтических языков 1970-х. Более того, можно говорить о принципиальной гетерогенности поэтики некоторых авторов. Не следует забывать о дискретности, разорванности неофициального литературного поля, при которой многие художественные открытия старших современников и даже ровесников воспринимались с заметным временным отставанием, представали не как сами собой разумеющиеся факты литературной эволюции, а как артефакты, с которыми каждый пишущий мог считаться или не считаться в зависимости от собственных воли, вкуса и интуиции.

В результате поэтика Смирнова — в разных пропорциях и соотношениях — учитывает и «тихую» советскую пейзажную лирику (в диапазоне от Прасолова до Жигулина), и метафизическую публицистику Бориса Слуцкого, и иронизм в духе Юлия Кима или Игоря Губермана, и конкретистское письмо лианозовцев (особенно Генриха Сапгира и Игоря Холина). Неразрешимость математической задачи о взаимной гравитации нескольких тел метафорически описывает ситуацию влияния многих несхожих поэтик на самостоятельный, но статусно не отрефлектированный поэтический голос — а следовательно, порождает естественную реакцию «нечитывания» промежуточного, а на самом деле — сложно концептуализируемого автора.

Именно вышеописанная сложность оказывается дополнительным аргументом в поддержку такого текстологически выверенного издания, как смирновский том, подготовленный Лукомниковым. Уже само распределение стихотворений по двум разделам — опубликованное при жизни и не опубликованное — носит принципиально иной характер, нежели при издании классиков XIX — начала XX века или поэтов эмиграции «первой волны»: понятное дело, не

опубликованным при советской власти мог оказаться текст, забракованный не только по эстетическим соображениям, но и по велению «внутреннего цензора» — или просто по указанию редактора. В этом смысле граница между разделами говорит не столько об авторской воле, основанной на эстетических критериях, сколько о пропорции дозволенного и недозволенного в смирновских стихах, как ее воспринимал сам автор и его редакторы. При этом ситуация усложняется наличием цензурных и неподцензурных вариантов многих стихотворений (впрочем, эта особенность, как известно, была свойственна не только Смирнову). Составитель, объясняя, почему он отказывается от предпочтения позднейших редакций, замечает: «Печатать в основном корпусе «приглаженные» варианты стихотворений, явно предназначенные для публикации в условиях советской цензуры, на том лишь основании, что они более поздние, было бы нелепо. Однако в ряде случаев отнюдь не очевидно, продиктована ли поправка авторским эстетическим пуризмом или расчетом на публикацию...» (с. 419). Невозможность развести качественный отбор и отбор, так сказать, «конформистский», оказывается, казалось бы, одной из характерных черт исследования и публикации таких стихотворений; приходится, вслед за Лукомниковым, «полагаться на собственный вкус».

Но это слишком пессимистический взгляд на рассматриваемый материал. Дело в том, что для «приглаживания» текста, для его конформистской переработки, которая устроила бы советскую цензуру, необходим минимум конвенциональности текста в целом (причем под «текстом» в данном случае можно понимать и отдельный опус, и корпус сочинений). Если Глеб Горбовский или Александр Кушнер, не совпадая в частностях, совпадали с официальной литературой парадигматически, конвенционально и, соответственно, были ею в результате апроприированы (в качестве «разрешенной» оппозиции, «правой» и «либеральной» соответственно), то, к примеру, Леонид Аронзон или Михаил Еремин не поддавались подобной операции принципиально, по самой структуре своей поэтики (и, что немаловажно, своего литературного поведения). Собственно, нечто подобное имел в виду Андрей Синявский, высказывая известную мысль об «стилистических разногласиях с советской властью», которые, оказывается, были принципиальнее разногласий идеологических.

Специфика фигуры Смирнова (и некоторых других «промежуточных» поэтов) — в том, что «разногласия» их носили то эстетиче-

ский, то идеологический характер, а то и вовсе отсутствовали. Это «ненамеренное разнообразие» подходов к собственному творчеству хорошо демонстрируется в нынешнем издании Смирнова.

Вот текст допустимый:

Хранит торжественно Царь-пушка
Величье грозное свое.
Перепугаться можно пуще,
Вблизи увидевши ее.

Глазам не верят экскурсанты,
Смятенных не покрыв голов,
И бьют кремлевские куранты,
И слышен звон колоколов.

Когда-то в землях отдаленных
Военный заседал совет,
И пробирались в Кремль шпионы
Затем, чтоб выведать секрет...

Бабахнет — целый полк положит.
В жерле ее таится мгла.
Вот лишь стрелять она не может.
И раньше тоже не могла.

Стоит на площади Царь-пушка,
И ядра рядышком лежат.
Большая царская игрушка.
А царь-то был дураковат.

(С. 29)

При всей игровой природе данного текста он вполне укладывался в публикационные каноны той эпохи. Такого рода псевдоинфантильная (на уровне внешних приемов, но не антропологической мотивировки текста) поэтика была распространена (вспомним, к примеру, Новеллу Матвееву). Однако вторая и третья строфы были в книжном издании (*Смирнов Ю.* Обруч. М.: Советский писатель, 1969) опущены. И понятно, почему: там говорится о Кремле, причем как о политическом центре, а этот разговор в инфантильно-игровом ключе неуместен. Зато очень уместна финальная антимонархическая ирония.

А вот стихотворение из неопубликованных при жизни Смирнова:

Завелто сидлобоки
Дугаба теримбо. —
Цени свои пороки, —
Говаривал Рембо.

Зашил он в пояс деньги
И золотой песок.
Трапази ма туэнте
Зимбалы посуок.
(С. 336)

Понятное дело, этот текст в принципе не мог быть опубликован: заумные элементы текста[1], безусловно, относились к заведомо неконвенциональным. Но неконвенциональность могла проявляться и тоньше:

Когда играете на биллиарде
Противника не бейте кием в морду

И паве повидавшей виды
Не предлагайте пиво или воду

Когда вы сняли с женщины трико
Не вспоминайте песенки Трике

А в остальном живите как хотите
(С. 286)

Сугубо игровая природа текста в данном случае не носит оттенка «беззаботной инфантильности» (как в случае со стихотворением про Царь-пушку). Напротив, здесь присутствует модус «циничеcкой морали», типологически восходящий к образцам домашнего стихотворчества обэриутского круга. «Цинизм» плюс «домашняя» игровая природа текста заведомо исключали его из числа предлагаемых к публикации.

Благодаря тому сочинений Смирнова возникает возможность разговора об авторской установке на ту или иную форму бытования текста, на его принципиальную печатность или непечатность.

[1] Кстати, в принципе, интерпретируемые: заумь в данном случае может имитировать некий экзотический язык, уместный в контексте «постпоэтического», авантюрно-коммерческого этапа жизни Рембо. Лукомников отмечает возможное влияние Сапгира и Холина на создание этого текста.

В значительной степени этот разговор может прояснить взаимосвязь разных полей отечественной литературы второй половины минувшего века, разграничение которых на официальное и неофициальное представляется упрощенным. Пример тому — Юрий Смирнов, полузабытый «пограничный» поэт, возрождение интереса к творчеству которого, надеюсь, произойдет благодаря нынешнему изданию.

Новое литературное обозрение, 2006, № 79

Курицын В. Курицын-weekly. — М.: Emergency Exit, 2005. — 736 с.

Неоднократно было замечено разными достойными людьми: в последнее время литература non fiction читается гораздо лучше, нежели fiction. Не хотелось бы делать столь далеко идущие обобщения (особенно после выхода превосходных — и очень разных — прозаических книг Михаила Шишкина и Олега Зайончковского, Александра Иличевского и Алексея Иванова), но факт: за не очень долгий срок с необыкновенным вниманием и увлечением автором этих строк прочитаны такие совершенно разные, но схожие своей «будто-бы-непридуманностью» книги «Ощупывая слона» Сергея Кузнецова и «Баскервильская мистерия» Даниэля Клугера, «Оправданное присутствие» Михаила Айзенберга и «Демон сочинительства» Олега Давыдова, «Знак пробела» Михаила Эпштейна и «Толкование сновидений» Виктора Мазина и Павла Пепперштейна, «Где-то в Европе» Кирилла Кобрина и «Частное письмо по неизвестному адресу» покойного Михаила Новикова... И ведь действительно: это чтение во многом потеснило беллетристику. Если же, паче чаяния, под руку попадается какой-нибудь толстый журнал (что, впрочем, происходит всё реже и реже), то первой прочитывается критика, публицистика и пр., но уж никак не изящная словесность.

Каковы бы ни были объяснения этой девиации чтения, Вячеслав Курицын, безусловно, лежит у ее истоков. При всем многообразии курицынских ипостасей — беллетристической, исследовательской, критической, культуртрегерской — наиболее значимым мне представляется Курицын как журналист, хроникер культурного

быта. В иных жанрах он будто бы скован, загнан в извне навязанные рамки и, при всем возможном хулиганстве (или, если угодно, новаторстве, умении деформировать канон), вынужден подчиняться тем самым жанровым стереотипам, которые столько лет со смаком деконструировал и раскладывал по полочкам. Это заметно и в печальной памяти романах о Матадоре, и в превосходной, посвоему образцовой, но ощутимо робкой книге «Русский литературный постмодернизм» (М.: ОГИ, 2000).

Иное дело — вольные по форме и сюжетно непредсказуемые заметки якобы про литературный и общекультурный быт, на деле же — про всё, что угодно. Такого рода тексты Курицын сочинял в разные годы для разного рода изданий («Сегодня», «Русский телеграф», «Независимая газета», «Октябрь», «Матадор», «НЛО», «ОМ»...); часть из них собрана в книге «Журналистика. 1993—1997» (СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998). Но воистину вершиной этого направления курицынской деятельности можно считать сетевые обзоры «Курицын-weekly» печатавшиеся сначала на Гельман.Ру, а позже в «Русском журнале» с 17 декабря 1998 по 9 сентября 2002 гг. Отчасти вершинность данного проекта связана с фактическим прекращением (хотелось бы верить, временным) деятельности Курицына в данной области. Во всяком случае, собранные полностью в толстенном бумажном томе, «уикли» предстают не только историко-литературным памятником, но и памятником собственно Славе Курицыну, такому, каким мы его знали и любили (или знали и терпели — кто как и как когда).

Надо сказать, что изданный «Запасным выходом» том производит совершенно иное впечатление, нежели те же тексты опубликованные в Сети, даже если представить их сплошное и последовательное чтение. Соединенные книжным монолитом, «уикли» из разрозненных обзоров-заметок-записей превращаются в элементы тотальной системы, энциклопедически описывающей мир. В этом смысле писать об этом книжном издании — задача тяжелая и неблагодарная: и сочинитель отзыва, и сам его отзыв оказываются потенциально включен в курицынских текст; так насмешливо играют столь любовно пропагандировавшиеся Курицыным постмодернистские идеи с критиками новой эпохи, что досадливо и со скукой во взоре отмахиваются от ризомы и гипертекста. Названная из рекламных соображений в аннотации «энциклопедией русской жизни» (какой уже по счету на нашем веку?), книга эта и в самом деле монструозно-энциклопедична; только упрятана в «энцикло-

педию» не столько абстрактная «русская жизнь», сколько человек Вячеслав Курицын, страстно желающий отказаться от иерархий и репрессивных механизмов культуры, пересекающий границы, засыпающий рвы, — и при этом не машина для уравнивания всего со всем, но теплое, живое, холеричное, остроумное, трансгрессивное, телесное существо. И эта смесь желаемого каталога всех и вся с личным, интимным дневником создает совершенно особый привкус курицынских заметок.

Издательская аннотация гласит: «... герой этого авантюрного повествования — сам Слава, вхожий в такое число разнообразных контекстов, которое трудно даже вообразить героям и авторам романов того времени *(т.е. «прекрасной ельцинской эпохи» — Д.Д.)*». Пожалуй, сказано верно. «Приключения в контекстах» — главная, пожалуй, тема всего курицынской сочинительской деятельности. И авантюрность, действительно, важный, один из основных, признак героя этих разножанровых повествований. Более того, двойственность натуры этого героя вполне укладывается, если произвести необходимую работу остранения, в трикстерский архетип, к которому восходят все главные авантюрные персонажи.

С одной стороны, герой этот воздействует на действительность, воздействует непредсказуемо, иронично. Но это не тот демиургический пафос взрыва всего мироустройства, что характерен для мифологических альтер-эго Льва Толстого или Солженицына. Здесь, скорее, локальные взломы, не идущие далеко деформации реальности, революции в максимально частных областях смысла, дезорганизация микросистем, пересмотр мелочей, безобидное мистифицирование. Иное дело — литературное сообщество, обладающее крайне ограниченным чувством юмора, готово принять многие подобные невинные шалости трикстера за чистую монету. И если орфографическая реформа по Курицыну: «жызнь», «мужык» породила, разве что, гораздо более радикальную «подоночью» реформу[1] (и то не факт, что генетически связанную с курицынскими приколами), вышедшую ныне, кажется, за пределы данной субкультуры, то иные проекты, глубинно нацеленные скорее на демистификацию с помощью reductio ad absurdum, оказались восприняты вполне всерьез.

К примеру, история с «Русским слэмом». Конкурс поэтов, оцениваемых залом, взламывает сразу две конвенции: «высокой поэзии»,

---

[1] См. udaff.com и проч. подобные ресурсы.

не подвластной суждению профана, и, наоборот, — «агрессивного поэта — покорителя и завоевателя». Вполне иронический по задаче, «Русский слэм» имел лишь одну позитивную сторону: возрождение репутации голосовой, звучащей, живой репрезентации поэтического слова. Это впоследствии дало мощный импульс к развитию того типа поэзии, что адекватно предстает лишь читаемой со сцены. Но иные аспекты «слэмовой» истории печально-комичны. В соревновании между дилетантами и профессиональными сочинителями возобладала борьба амбиций, заданных «внеслэмовой» поэтической парадигмой. Заведомо профанирующий конкурс стали оценивать с позиций «гамбургского счета», говорить о том, что «публика — дура», либо, наоборот, «старые авторитеты — дутые». Совершенно бессмысленная эта дискуссия — типичный пример непонимания иронической сути проекта (либо понимания, сопровождающегося агрессивным неприятием).

Если хроника «слэмовых» битв лишь частично отражена в заметках Курицына, то два других проекта, собственно сетевых, полностью представлены в книге, в качестве приложений к основному тексту. Это не собственно «уикли», но, скорее, их спутники, публиковавшиеся на сайте «Современная русская литература с Вячеславом Курицыным». И тут, опять-таки, мы сталкиваемся с неадекватным восприятием курицынских провокаций.

Проект «Сто писателей», по словам создателя — «не рейтинг, го карта текущей словесности. Не топ, но срез. В список включены ведущие или наиболее типичные представители максимального числа «литератур»: всех направлений, поколений и стилей, ориентированные на разные социальные группы, мотивированные деньгами, потехой или служением, придерживающиеся любых политических взглядов и т.д. и т.п.» (с. 608). Скандальный этот список нарочито эклектичен, неавторитетен для всякой группы, и тем провокативен безадресно и тотально. Борис Гребенщиков и Олег Павлов, Виктор Пелевин и Александра Маринина, Ольга Славникова и Кирилл Медведев, Анатолий Азольский и Павел Пепперштейн, — всё это неразобранное по полочкам хозяйство представлено корпускулярно, вне контекстов и ценностных ориентиров. В сущности, единственным контекстом оказывался сам Курицын, но это, умами вроде бы понимаемая истина, оказалась неприемлемой сердцам литературных фигурантов. Постоянные разговоры о несерьезности выборки подразумевали именно ее серьезность, статусность, а следовательно, — способность наделять символическим капиталом.

И если претензии к невключению в список того или иного персонажа по-человечески понятны, то критика концепции говорила о непонимании принципиального положения списка «Ста писателей» вне (не ниже или выше!) критического дискурса, его нацеленности на дискредитацию синхронистической литературной классификации.

Схожий эффект был порожден другим проектом, еще более скандальным. Ста десяти экспертам было предложено назвать по десять лучших современных (т.е. физически здравствующих) поэтов. По итогам опроса был составлен рейтинг, вместивший двести семьдесят шесть имен (публикация этих двух списков выглядит в рамках книги достаточно безумно: в качестве отдаленной аналогии назову выморочные пустотные финалы некоторых старых сорокинских книг). Сама идея — если оставить в стороне ее безусловную социологическую ценность — предстает заведомо издевательской, пародийной по отношению к концепту «первого поэта» (которого, вместо соборного призвания, предлагается выбирать демократическим путем). Но пародийность эта, опять-таки, замечена не была: начались разговоры в стилистике «а судьи кто», заявления о невозможности уложить свои симпатии в одну десятку (кстати, вполне справедливые во всяком ином дискурсе, кроме предложенного Курицыным), рассуждения об отличии понятий — в применении к поэтам — «любимый» и «актуальный»... Наиболее занятной, хотя и несколько примитивной представилась попытка нескольких экспертов дезавуировать условие о физическом здравствовании автора — так возникли в списках Пушкин, Хармс и Бродский. Здесь присутствовала хоть какая-то контригра, пусть и менее изощренная нежели у инициатора проекта. Но все прочие оценки свелись к заведомо неадекватной ругани.

Итак, Курицын-трикстер манипулирует публикой, заставляя ее поддаваться на более-менее очевидные провокации. И это — активная сторона нашего героя. Но он — владелец физического тела, подчас непослушного, и сознания, подчас искаженного. И если трикстер ломает мир, то и мир ломает трикстера. «Уикли» полнятся записями о том, что реальность проделывает с человеком-Курицыным. Порой это забавно, порой — вызывает искреннее сочувствие к герою. То герой в находит на улице пистолет и тут же попадается на глаза милицейскому патрулю, то сбегает от похотливой итальянской славистки, коллекционирующей акты с русскими

литераторами, то, не в силах слушать на каком-то вечере высокую литературу, вдрызг напивается у барной стойки.

Что-то — бытовая мелочь, что-то может дать целое ответвление в авантюрном романе. Но нет, не дает, протекает сквозь пальцы. Идиотские события время от времени происходят со всеми нами, но далеко не каждый готов сделать из этого предмет для письма. А если и делает, то получается либо меланхолическая притча в стилистике Довлатова, либо та разновидность «новой искренности», что говорит: ребята, ничего в жизни возвышенного нет, есть только сор и растет из него такой же сор. Прелесть курицынского подхода к подобным анекдотцам — в их совершеннейшем равновесии и равноправии с сугубо литературными рассуждениями. Воистину, всё — системы знаков, что Букеровская премия, что странствия по Питеру в алкогольном бреду. В линенйности записей это — элементы одной цепи, лишенные иерархических отличий.

Здесь бы самое время сказать об ортодоксальной верности Курицына постмодернистскому мировоззрению, но не скажу. Дело не в соблюдении тех или иных принципов, но в том, что весьма произвольный кусок жизни нашего героя выстраивается в замысловатый приключенческий сюжет. Настаиваю: «Курицын- weekly», вне первоначальных задач этой сетевой хроники, предстает не столько источником сведений о недавно минувших временах, сколько эдаким лирическим дневником трикстера — ведь может и у трикстера быть лирический дневник. Всё равно это не повредит его трикстерскому началу, всё равно никто не поверит, что это всерьез.

Критическая масса, 2005, № 3—4

«И страсть печальная скользит...»

Мария Галина. Неземля. М.: Журнал поэзии «Арион», 2005. 102 с.

«Многостаночность» представляется мне крайне позитивным качеством литератора: разные ипостаси дополняют друг друга в рамках одной художественной личности. Пожалуй, одним из наиболее ярких «многостаночников» в современной отечественной словесности является Мария Галина: прозаик (она пишет как «чистую» научную фантастику: «Волчья звезда», «Глядящие из темно-

ты», — так и прозу в духе «магического реализма»: «Гиви и Шендерович», «Покрывало для Аваддона»), критик (причем как «мейнстримовый», пишущий в основном о поэзии, так и занимающийся обзором и анализом фантастических текстов).

Однако стержень литератора Галиной — поэзия. К сожалению, Галина как поэт остается менее известной вне профессионального круга, нежели следовало бы. Выход ее поэтического сборника «Неземля», быть может, исправит эту досадную ситуацию.

Поэзия Галиной несет в себе целый ряд особенностей, которые можно было бы — при известной скудости ума — трактовать через смежные собственно поэтической работе данные о сочинителе. Так, Одесса (за Галиной, кажется, уже укрепилось прозвище «московская одесситка») и, более широко, южнорусское пространство (с очевидными украинско-еврейскими элементами) особенно благоприятны высаживанию разнообразных, самых неожиданных порой культурных символов в жирный чернозем стиховой ткани.

Здесь счастливо соединяются эманации локуса и профессиональная страсть естествоиспытателя (Галина — кандидат биологических наук, что, впрочем, знать для восприятия ее стихов вовсе не обязательно) к множеству проявлений тварного мира. Нельзя не заметить густонаселенность этих стихотворений разнообразнейшими существами. «Вплавлен жавронок в высь, точно моль в ископаемый мед», «выползают улитки и слизни, хризантемы и дикие розы»; «где плавает черная рыба, где белая рыба плывет»; «Тополь дышит, словно огромный слон»; «мокрецы, ночницы, комары»; жук, сова, соловей, айва, осы, целый «Ботанический сад» со всеми его обитателями, наконец. Иногда тварь проскальзывает мгновенной метафорой, иногда картинка некой потаенной, самодостаточной и непостижимой жизни распространяется на целое стихотворение:

Вспышка размножения кораллов на Большом Барьерном рифе в полнолуние

Когда стремит свой плавный бег полночная волна,
какой в морях гуляет снег, всплывающий со дна!
Дымясь, пылая и паря в чаду златой игры,
в тугие лунные моря возносятся миры.
Дрожит насыщенная плоть, летучая постель,
вливаясь в лунную купель, как ей велел Господь,
и в ночь коралловой любви ворочается риф,

неся сокровища свои в грохочущий прилив.
Там известковые грибы плетутся, сморщив лбы,
на зов невидимой трубы на гульбища судьбы,
и в позолоченной пурге, желанием ведом,
моллюск на розовой ноге бредет в веселый дом.
Там сонмы барышень в цвету смущают бледных рыб —
их тел божественный изгиб, убийственная ртуть,
их перламутровый наряд в извивах рококо,
им злой полип вливает яд в жемчужное ушко,
и сладость лучшего вина им гибелью грозит,
и страсть печальная скользит по масляным волнам.
Чудны дела твои, Господь, прекрасны чудеса,
где плодородная роса кропит живую плоть!
Благословенна будь вовек, полночная заря,
да воссияет лунный свет, пронзающий моря,
и содрогание икры во тьме лихих путин,
и золотистые шары, и алые пути,
когда неспящая толпа во тьме бредет по дну,
когда зеленая тропа уводит на луну.

Даже антропоморфные персонажи у Галиной приобретают какие-то природные черты: то ли хтонические, то ли присущие обыкновенно атмосферным явлениям, а не людям, хотя бы и сошедшим с ума:

И Верочка Хаит
Пылает и молчит
И вся на том стоит,
Что в тучах грозовых,
В короне из огней
Космический жених
Слетит оттуда к ней.

Или, наоборот, человек оказывается не более чем набором биологических функций:

...У тебя такие нежные гланды, говорит он, я схожу с ума.
Она молчит, поскольку знает сама, —
у нее красивая печень, которой на пользу сухое вино
(впрочем, сама она предпочитает коньяк), и крепкие мышцы ног,
ее почки распускаются, как цветы,
ее мальпигиевы клубочки
чисты.

Предметный мир на равных правах соседствует с миром фантастическим, искаженным, гротескно-изломанным. Максимально позитивистский взгляд на мироздание — с мистериальным. Причем эти миры никак не противоречат друг другу.

Быть может, во многом этот нетривиальный образ бытия связан как раз с истоками южнорусской школы, с хтоническим фольклором этой земли. Малые боги стихий чудесны, но не инобытийны, они та же часть окружающей природы, подобно флоре и фауне. С другой стороны, именно украинский мир породил мощнейшее барочное движение, и традиция эта подспудно чувствуется в стихах Галиной. По Жилю Делёзу, «барочный мир... организуется сообразно двум векторам — погружения в глубины и порыва в небеса». И далее: «То, что один вектор — метафизический и касается душ, а другой физический и касается тел, не мешает им вместе составлять один и тот же мир, один и тот же дом» («Складка, Лейбниц и барокко»). Именно подобный вариант характерен для галинских стихотворений.

Эта непротиворечивая двойственность хорошо прослеживается на уровне динамики поэтического сюжета. Статичность роскошного, может быть, нарочито избыточного барочного текста накладывается на текучий, стремительный балладный неоромантизм. Галина вообще — почти уникальный в современном литературном контексте поэт, мастерски умеющий работать с повествовательной поэзией, при этом не обедняя собственно образного насыщения текста. Впрочем, не стоит забывать, что из той же южнорусской школы произрос Эдуард Багрицкий, чье присутствие (не влияние!) у Галиной изредка прослеживается. Так, подобно Багрицкому, у которого Тиль Уленшпигель или Птицелов вполне убедительны в том же мире, что и Опанас, и контрабандисты, Галина поселяет в мире южнорусской хтоники, пропущенной сквозь барочные фильтры, не только Марусю Чурай или лирического героя «Козацкой песни» («Черным-черно ночью, / всё небо в заплатках, / конники стрекочут; / не плачь, немовлятко»), но и Байрона, и доктора Ватсона:

Доктор Ватсон вернулся с афганской войны,
У него два раненья пониже спины,
Гиппократова клятва, ланцет и пинцет,
Он певец просвещенной страны.
Холмс уехал в Одессу по тайным делам,
Доктор Ватсон с утра посещает Бедлам,

Вечерами — Британский музей,
Он почти не имеет друзей.
Нынче вечером в опере Патти поет,
Доктор Ватсон у стойки имбирную пьет,
Доктор Ватсон вернулся с афганской войны,
У него ни детей, ни жены...

Сополагаются как одновременно возможные не только различные культурные мифы (Холмс в Одессе: будто бы такое расследование действительно упоминается у Конан Дойла, — или финал текста, где возникает недвусмысленный намек на тождество Ватсона и Джека-Потрошителя), но и более тонкие оттенки смыслопорождающих моделей (афганская война, на которой побывал Ватсон, естественно отдает «нашей» афганской войной: «Для того ли в Афгане он кровь проливал, / и ребятам глаза закрывал...»). Но если это и постмодернистская стратегия, то в очень малой степени: превалирует не ирония над миром и безразличное каталогизаторство, но в первую очередь самоирония, готовность сдаться материалу, поверить в его превосходство.

Лирическая язвительность Галиной («Сиди в своем пруду, / Люби свою среду, / Глотай свою еду, / Дуди в свою дуду!») приобретает характер экзистенциальной программы, построенной на парадоксальном, казалось бы невозможном сочетании бихевиоризма, этологии — с метафизикой. Мир инстинктов и мир сущностей сходятся в дольнем мире и играют в свою малопонятную игру.

Новый мир, 2006, № 2

Георгий Оболдуев. Стихотворения. Поэма / Сост. А. Д. Благинина. Подг. текста И. А. Ахметьева. Вступ. ст. В. Глоцера. М.: Виртуальная галерея, 2005. 608 с.: ил.

Настоящее издание — третье и наиболее полное собрание стихотворений Георгия Николаевича Оболдуева (1898—1954). Первые два — давно уже раритеты[1]. При жизни поэту удалось опубликовать

[1] Оба названы по авторскому заголовку рукописного сборника «Устойчивое неравновесие», — München: Otto Sagner in Kommission, 1979; М.: Советский писатель, 1991.

лишь одно «взрослое» стихотворение («Скачет босой жеребец...»; «Новый мир», 1929, № 5), — не считая переводческой и «детской» поденщины.

Неудивительна историко-литературная репутация Оболдуева как максимально изолированного, изъятого из литпроцесса автора: «Судьба поэтического творчества Георгия Оболдуева беспрецедентна, оно возникло и осуществилось в полной беззвестности, в глубоком литературном подполье и, посмертно, еще четверть века остается практически никому не ведомым»[1]; «Георгий Оболдуев, пожалуй, самый непрочитанный из больших поэтов минувшего века»[2].

Немногочисленные авторы, писавшие об Оболдуеве, признают всё же некоторые его литературные контакты. Впрочем, контакты эти осуществлялись с вполне маргинализованными персонажами литературной сцены, такими, как Сергей Бобров или, в другом поколении, Ян Сатуновский. Поминаемое к месту и не к месту присутствие Анны Ахматовой на похоронах Оболдуева — единственная «встреча» поэтов: «Все пошли — и я. Благинину[3] я не знаю, но она была тронута, обняла меня и поцеловала. Я заметила, что вдовы, самые безутешные, всегда видят и помнят, кто был на похоронах. Значит, и бывать надо, и письма писать надо — исполнять всё. Я Оболдуева не видела живым, но вчера, глядя ему в лицо, снова поняла: смерть — это не только горе, но и торжество и благообразие»[4]. Понятно, что подобное «посмертное» знакомство может оказаться важным историко-литературным фактом (подобно присутствию Блока на похоронах Вл. Соловьева), но не в данном случае, где, на уровне бытового ритуала, просматривается сочувствие, фрондерское противопоставление «правильного», «человеческого» — «официозному», «советскому» — но вряд ли особое внимание поэта к поэту. В алфавитном указателе к двадцати четырем томам такого ценного издания, как «Минувшее», в материалах которого можно подчас обнаружить сведения о самых «затерявшихся» личностях истории отечественной культуры минувшего века, фамилии Обол-

---

[1] *Терезин А. Н.* [Айги Г.]. Судьба подпольной поэзии Георгия Оболдуева. В кн.: Оболдуев Г. Устойчивое неравновесие. München, 1979. Цит. по: Айги Г. Разговор на расстоянии. СПб., 2001. С. 181.

[2] *Куллэ В.* Расколдованные стихи. // Ex libris НГ. 19.01.2006. № 2 (351). С. 4.

[3] Елена Благинина — поэт (более всего известны его произведения для детей), жена Оболдуева.

[4] *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Т.2: 1952—1962. М., 1997. С. 103.

дуева нет. В предисловиях Г.Айги и Л.Озерова к немецкому и советскому изданию оболдуевских стихов, в подборках Оболдуева в столь разных антологиях, как «Строфы века» и «Самиздат века» содержатся, наряду с проверенными фактами, и мифы о поэте.

Если литературные биографические связи смутны для исследователя, то не менее дискуссионен вопрос о литературных корнях оболдуевской поэтики. Достоверно, что за чтение стихов «контрреволюционной» Цветаевой Оболдуев в 1933-м был арестован и получил три года ссылки в Карелию. Постоянны переклички с Пастернаком. Айги пишет о близости Оболдуева к ЛЕФу и конструктивизму. Более сомнительны сближения с обэриутами — даже типологически это очень разные поэтики.

Автор предисловия к настоящему тому, Владимр Глоцер (чье присутствие в этой долгожданной публикации не может не смущать всякого, кто знаком с прагматическими стратегиями данного исследователя) вполне тавтологично отмечает: «... больше всего в стихах Оболдуева — ... Оболдуева» (с. 18). Подобная тавтология приложима ко всякому значительному поэту, однако не отменяет вопроса о контексте того или иного авторского языка, особенно остро встающего в ситуации, подобной оболдуевской.

И в этом смысле позиция Оболдуева чрезвычайно специфична. Она многозначна, но в то же время и целостна. К сожалению, даже настоящее, наиболее полное издание не дает нам полного материала для анализа: нет стихотворений начала — середины двадцатых, а именно они могли бы дать ключ ко всему корпусу оболдуевского наследия. Однако и так очевидно, что весьма отличны три типа поэтической формы у Оболдуева: большие циклы или «обозрения», «просто» стихи и мини-циклы, наконец, — поэма (или даже «роман в стихах») «Я видел». Причем четкой шкалы различий мы здесь не построим: хотя произведения разных жанровых характеристик писались в разное время, четкие периоды в творчестве поэта обнаружить всё же не удается.

Наиболее «радикальными», приближенными к новейшей поэзии оказываются пространные циклы: «Живописное обозрение», «Устойчивое неравновесье», «Людское обозренье», «Поэтическое обозренье», «Мысли до ветру» (последний текст обозначен как «заключение к четырем обозрением», следовательно, автор воспринимал эти тексты как своего рода метацикл), написанные в 1927—32 гг. Уже отмечалась неожиданность этих стихов для своего времени: «Наиболее интересны и художественно разнообразны

вещи 30-х. Встречаются вполне прозаические отрывки, с удивительным мастерством повернутые в стиховую ритмику. Некоторые приемы даже загадочны для того времени и как будто предвосхищают позднейшие открытия «московского концептуализма»»[1]. И, в самом деле, многие отрывки «обозрений» дают право на такую характеристику:

Рабочий, интеллигент, крестьянин,
Мужского и женского рода,
С индифферентными придатками семей и детьми;
Всякое вокруг удобное расстоянье
И елико возможная погода
Вот каким представляется нужным
Видеть мир.
(С. 197)

Или:

Лежит предо мной край Москвы;
В марте, в оттепель:
Париж!
Не видал его, голубчика,
А скажу:
Ну, прямо, Париж, да и...
(С. 261)

Впрочем, отсылка к «похожести» на опыты даже не последующей, а еще более поздней литературной эпохи вряд ли что-нибудь могут объяснить в имманентных свойствах оболдуевских открытий. Другое дело — сопоставление с современной поэту практикой, особенно конструктивистской. По Г.Айги, Оболдуеву особенно близок подход А.Чичерина, предполагавшего максимально сжатое использование материала в стихе. Однако, с точки зрения исследователя, Оболдуев «явно отвергает конструктивистский «локальный прием» — «построение темы из ее основного смыслового состава» и «систему максимальной эксплуатации темы», — Оболдуев принципиально *эклектичен* в теме, в ее развитии, — ибо его «рационалистическая целесообразность» — в сохранении своей неконтролируемой *обособленности*, трезвого взгляда на мир...»[2]. Данное

---

[1] *Айзенберг М.* Взгляд на свободного художника. М., 1997.
[2] *Айги Г.* Указ соч. С. 184. Курсив автора.

утверждение следует считать верным, если говорить о конструктивистской теории, — но не о практике. Двойная ориентация — на кажущееся «расшатывание» стиховой структуры при максимальном лексическом, фоническом, интонационном наполнении каждого стиха — тенденция, идущая, с очевидностью от ряда футуристов и отчасти имажинистов — к конструктивизму, в практике гораздо более субъективному, нежели предполагали их декларации. И если Оболдуев вступает в диалог с этим цехом, то это не только отталкивание (связанное с деидеологизацией темы, с бóльшим расшатыванием стиха — вплоть до наиболее ярких для своей эпохи примеров верлибра), но и притяжение (названное Айги «трезвым взглядом на мир» оболдуевское качество во многом есть результат двойственности личной позиции — антагонизма социуму и одновременно попытки приятия его; не говоря уже о неожиданных аналогиях с подобными настроениями Мандельштама, именно эти свойства были характерны для многих конструктивистов, особенно младших, обозванных Маяковским «кудреватые митрейки, мудреватые кудрейки»). В этом смысле антагонизм Оболдуева современной ему литературе — скорее факт субъективной истории личности, нежели объективной истории письма.

Принципиальное качество «обозрений» — не просто цикличность, но фрагментарность. По словам Глоцера, они «держатся на не поддающейся связному изложению цепи неожиданных картин, ассоциаций, сцен, пейзажей и тому подобном, увиденных глазами поэта» (с. 13-14). Собственно, они и не могут «поддаваться связному изложению», так как репрезентируют не монологическое высказывание, но целый парад различных субъективностей, калейдоскоп пусть едва отличимых, но различных точек зрения. Эта попытка связать лирику с эпосом, сколь бы она не напоминала некоторые концептуалистские и постконцептуалистские опыты, была актуальна как раз для грани 1920—30-х.

Меж тем, совершенно иным, на первый взгляд, представляется более поздняя попытка Оболдуева создать поэтический эпос — поэма «Я видел» (1941—1952). Рискну предположить, что в некоторой степени это попытка ответа на пастернаковские эпические тексты более раннего времени, особенно на «Спекторского». Обескураживающая невозможность прочтения фабулы в фабульном тексте у Пастернака, его способ исключения человека из повествования о человеке оборачивается у Оболдуева феерическим избытком конкретики, — также затуманивающем фабулу: историю «небогатой

дворянской семьи с начала XX века до примерно 1918 года» (с. 18). По словам Пастернака, темой «Спекторского» оказывается то, «как восстает время на человека и обгоняет его»[1]. Оболдуев вступает в активный спор с этой интерпретацией тогдашней антропологической ситуации: в его поэме время и человек — равные партнеры в соревновании, но есть и третий участник — музыкально-языковая стихия, превосходящая и то и другого. Музыкальный профессионализм Оболдуева — известный факт. Этот пласт подробно проанализирован в цитированной выше рецензии Виктора Куллэ и я не буду на нем подробно останавливаться. Замечу лишь, что музыкальные цитации (от частушечного распева или модного танца до высокой классики) — важнейший слой во всех текстах Оболдуева (что выделяет его, конечно, из русской поэзии в целом, как скорее визуально ориентированной).

Среди такого рода цитат попадаются вполне провокативные — к примеру, эпиграф к песни третьей поэмы, представляющий собой нотную запись фрагмента из «Вариаций C-moll» Бетховена. Так аукается, кстати, диалог с конструктивизмом: нотную цитацию мы встречаем в «Пушторге» Сельвинского, да и вообще проблема записи стиха, приближенной к нотной, поставлена именно конструктивистами.

Кажущаяся классичность поэмы «Я видел», меж тем, задается как «реалистичностью» материала, так и его будто бы строгим оформлением. Действительно, Оболдуев принадлежит к тем поэтам, что сформировали собственную строфу, вроде «онегинской» или строфы Кузьмина /Ахматовой («Форель разбивает лед» / «Поэма без героя»). Эта строфа представляется сверхизощренной — за счет чередования трех- и двустопного ямба (далеко не самые распространенные в русской поэзии типы ямбических строк) — с неизбежным огромным количеством пиррихиев и спондеев:

Настанет час; цейтнот
Наложит вето
И фигу в счастье ткнёт
Взамен ответа

Это бы ещё ладно,
Когда мазурик

[1] Из письма П.Н. Медведеву. Цит. по: Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003. С. 153.

Не фимиам, а ладан
В ответ закурит.
А то ведь простачки,
Носы задрав,
На каждое «а-пчхи» —
«Будь здрав!»

(С. 448)

Такая жесткая форма дополнительно оправдывает заполненность текста инверсиями, плеоназмами, вообще ненормативным синтаксисом и сочетанием, сверхредкой лексикой специальной, архаической, диалектной лексикой, просторечиями, неологизмами, макаронизмами, звукоподражаниями и т.д. Но все эти особенности характерны и для оболдуевской поэзии в целом. Занятно другое — здесь всё это языковое пиршество накладывается на дискурсивное изложение.

В результате возникает крайне двусмысленная ситуация. Известный тезис об «эстетических, а не политических противоречиях» с советской властью здесь оказывается практически непроверяемым. Известные дискуссии о «советизме» стихов «среднего» Пастернака или позднего Мандельштама могу более или менее опираться на имманентные авторам контексты, но здесь даже сам контекст не дает оснований убедиться: «всерьез» или «иронично» сказано то или другое, настолько изощренная речевая маска скрывает семантику. Не следует забывать и об — эфемерной, понятно — надежде автора на публикацию поэмы. Так, кажущиеся ироническими строки:

Не жалко им бойца...
Вопят: война до
Последнего конца!
Ведь это надо... —

И вот вернулся Ленин:
Твёрд, озабочен,
Прям, прост и откровенен.
Сказал рабочим:

— Советам власть должна
Быть отдана.
Внутрь перенесена
Война. —

(С. 473), —

на деле отражают не «субъективную» авторскую точку зрения, но некоторый самоценный исторический факт, в котором негативная и позитивная оценка неразрывно слиты; а следующие стихи в устах фронтовика, безусловно, искренни:

Жестокий, грозный час
Всемирной бойни
Теперь всосал и нас
В свой трепет гнойный.

В час испытанья мужеств,
Геройства, скорби
Весь предстоящий ужас
Нас да не сгорбит!

Подымем в час войны
Тяжёлый меч,
Чтоб честь своей страны
Сберечь.

(С. 329)

К этим строкам прилегают многие из «просто» стихотворений Оболдуева, к примеру, его подлинный шедевр «Мы победили» (1947), имеющий «для отвода глаз» подзаголовок «Песенка английского солдата». Здесь, — несмотря на сарказм и доходящий до гротеска «гиперреализм», — мы встретим приятие мира при всей его недружественности лирическому герою:

Что́ — боя, что́ — тюрьмы
Мгновенья да не множатся:
Увоевались мы!!
И всё же — обезножившись,
Слепы, немы, хромы —
Мы счастливы в убожестве,
Мы победили, мы...

Подайте, сколько можете!

(*С. 128*)

Вообще, отдельные стихотворения Оболдуева, занимая промежуточное положение между «обозрениями» и поэмой, претендуют, пожалуй, на то, чтобы стать наиболее «классической»

частью наследия поэта. Такие тексты, как «Для детей», «Поэзия», «Вира-майна», «Муза», «Суржик», «Жезл», «Эклога», «Палец», «Нелюдимо», «Не зря», «Лихо», «Сюркуп», апеллируя одновременно к вершинам философии и философской лирики, так и к различным проявлениям обыденного сознания, наиболее полно демонстрируют «слиянную двойственность» оболдуевского поэтического мира, принципиально не делящего окружающее на высокое и низкое, но давая и тому, и другому резкую ироническую оценку, за которой, впрочем, не отрицание, но приятие:

Спокойно бодрствуй на причале:
Ещё настанет час весны...
Не зря два мира нас рожали,
Не зря долбали две войны.

(С. 119)

Издание настоящего тома Георгия Оболдуева, — которое, по логике вещей, хотелось ожидать от «Библиотеки поэта» (занятой, впрочем, изданием, видимо более важных фигур, вроде Вадима Шефнера), — без сомнения, историческое событие для всех исследователей и ценителей русской поэзии. Фигура Оболдуева корректирует ряд мифов о позднем русском модернизме в его соприкосновении с советской литературой.

Критическая масса, 2006 № 1

«Кто же он в самом деле?..»

Сергей Стратановский. На реке непрозрачной. Книга новых стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2005. 64 с.

Сергей Стратановский, один из классиков ленинградской неподцензурной поэзии, находится как бы на обочине внимания, — признан, но не загнан в автоматический ряд классиков. Это, впрочем, характерно для многих представителей данной культуры (вспомним Елену Шварц или Александра Миронова). В случае Стратановского к «общегрупповой» модели поведения прибавляется совершенно личная позиция «неприсоединения». Она прояв-

лена в первую очередь именно в плоскости поэтического высказывания как такового (и, следом уже, художественной идеологии).

Лирический герой Стратановского не вполне участник всеобщего движения феноменов и явлений, не «актант». Но он и не вполне наблюдатель (хотя наблюдатель больше, чем действователь). За ним сохраняется некоторая уверенность в праве на оценку, но оценка эта включает в себя самые различные версии и противоречия мира:

Памятник ставим
крепостному тому,
что ушел от взбесившейся барыни,
Взбунтовался безмолвно,
но прежде Муму любимую
Утопил, как велели.

Кто же он, в самом деле?
Жалкий раб или все-таки скиф непокорный,
Этот дворник, которому памятник ставим?

Присутствие неразрешимости в качестве основополагающего механизма культуры — и естественно вытекающее из него вопрошание. Это весьма распространенная у позднего Стратановского модель. Петербургский поэт Тамара Буковская (кстати, ей посвящено стихотворение в рецензируемой книге) сказала как-то, что Стратановский — современный баснописец. Если принять это не за шутку, а за своего рода «терминологическую метафору», за способ расширить жанровые ограничения, вовсе их, однако, не лишаясь, — в этом высказывании обнаружится очень важный смысл.

Для отечественных семнадцатого — восемнадцатого веков басня и притча были чуть ли не синонимами. Стратановский актуализирует это неразличение, делая его значимым. При этом собственно притчей оказывается сообщение, дополненное «моралью», — на ее месте то самое вопрошание, о котором говорилось чуть выше. Неразрешимость события (или непознаваемость феномена) усиливается его риторическим обсуждением, по определению ни к чему не ведущим.

При этом подобная модель характерна именно для новых стихотворений Стратановского. В ранних вещах притча обладала существенно более гротескным обликом, хотя и здесь трагиэйфори-

ческое внутреннее противоречие снимало возможность однозначной интерпретации:

Тысячеустая, пустая
Тыква катится глотая
Людские толпы день за днем
И в ничтожестве своем
Тебя, о тыква, я пою
Но съешь ты голову мою

Здесь центральный образ нарочито абсурден, что усиливает общий пафос «негативной мифологии». Но и для раннего Стратановского в целом характерно обращение к «реальной» предметности, к «узнаваемому» списку культурных стереотипов — не с описательно-медитативными, или концептуализирующими, или неомифологизирующими целями, — но с позиции, так сказать, морализатора-деконструктора (поэтому любые «внешние» совпадения с Дмитрием А. Приговым следует считать всего лишь родовой конвергенцией, но не подлинным родством). Постепенно вырабатывается особая, излюбленная Стратановским конструкция, восходящая к античному стиху, лишенная (как правило) рифмы, нарочито медлительная, не подразумевающая саму возможность «вскрытия» окончательного смысла, проникновения за риторический панцирь (в этом смысле неожиданно, но закономерно сближение письма Стратановского с внешне совершенно иначе устроенным методом Михаила Еремина). Вот, к примеру, стихотворение 1985 года, формально очень похожее на большинство составивших книгу «На реке непрозрачной»:

Перегибщица-смерть,
        сторожиха колхозного сада
Активистка-старуха
        с заряженным дробью ружьем
Ждет, затаившись, воришек,
        деревенских мальчишек сопливых
Похитителей яблок
        с деревьев народного рая

Многоуровневая аллегория (подразумевающая и советскую власть, и человеческое бытие вообще) замирает в своей статичности и герметичности. Это — некоторая одномоментность, совпа-

дающая с вечностью, своего рода мифологическое время, «время сновидений».

В новой книге (как и в предыдущей, «Рядом с Чечней») непостижима не столько аллегория бытия, сколько некое частное событие, за которым, конечно же, скрываются бездны смыслов или бессмысленностей, но которое материализовано и — само по себе. Акция Авдея Тер-Оганьяна, всячески сквернившего иконы из художественных соображений, становится неким «пунктумом», точкой фиксации внимания, — и лишь затем распространяется в общеметафизическом пространстве:

Вихрь одежды евангельской,
Или руки молящие,
        или краешек нимба оставит,
Лик святой соскоблив, уничтожив.

Он сказал: «Красота разрушенья сильней
Красоты созиданья...
        Прекрасны горящие зданья,
Акт искусства Нерона,
        вернее сказать, артефакт.
А икона-руина...
        Не ближе ли Богу она
Тех, что в храме целехоньки?

Именно тут проявляется «новая басня» Стратановского — бандит, авангардист, националист предстают, подобно крыловским зверюшкам, и аллегорическими функциями, и, одновременно, вполне полновесными, индивидуальными героями-демонами современности. Их модельность спорит внутри текста с их правом на высказывание, никак причем не комментируемое, если не считать значимого положения внутри стихотворной композиции.

Уникальность поэтики Стратановского — в том, что ее максимальная внешняя риторичность совершенно не мешает внутренней крайне антириторической установке. Оценка присутствует в смещении синтаксиса, в гротескном преувеличении, в контрасте между культурной установкой и ее интерпретацией:

Филемон и Бавкида
        в своей развалюхе скрипучей,
На землице горючей,

напротив коттеджа роскошного,
Грома ждут укокошного —
своей ликвидации плановой,
Чтоб пейзажа не застили

Безусловно, являясь, по сути, гражданской поэзией, новая лирика Стратановского начисто лишена присущих этому виду сочинительства штампов. Перед нами — моральный реестр современности, наложенный на онтологическую карту. Поэт, схватившись за голову руками, отслеживает их смещение друг по отношению к другу.

Новый мир, 2006, № 12

Модель мира

Соснора Виктор. Стихотворения / Сост. С. Степанова. — СПб.: Амфора, 2006. — 870 с.

Настоящее издание представляет собой наиболее полное из публиковавшихся до сих пор (однако все-таки не исчерпывающее) собрание стихотворений Виктора Александровича Сосноры (р. 1936), включающее все его стихотворные книги в том виде, как их составил автор: от «Всадников» (1959—1966) до «Двери закрываются» (2001). Безусловность имени Сосноры в литературной иерархии, его очевидное место современного классика, влияние (впрочем, порой подспудное и малоосознанное), которое его творчество оказало на немалое число авторов разных поколений и эстетических направлений, сегодня вступают в противоречие с непрочитанностью и неотрефлектированностью сделанного им. Иными словами: место Сосноры в литературе безусловно и общепризнанно, но *качество* этого места, его «форма» остаются, по сути, загадкой»[1].

[1] Характерно, например, отсутствие имени Сосноры в монографии Михаила Берга «Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе» (М.: НЛО, 2000), претендовавшей на описание структуры отечественного литературного поля с точки зрения социоанализа в духе Пьера Бурдьё. Отсутствие Сосноры в такой книге, очевидно, должно свидетельствовать о том, что он не воспринимается как участник борьбы за литературный «символический капитал».

Быть может, этот парадокс связан со своего рода «перпендикулярностью» Сосноры по отношению не только к официальной, но и к неподцензурной литературе[1]. Известна симптоматичная запись Лидии Гинзбург, сделанная после обсуждения стихов Сосноры и Александра Кушнера на одном из ленинградских поэтических семинаров (возможно, под руководством Н. Брауна) в конце 1950-х годов:

«...Наступление начал Кежун[2] в перерыве. Разговор кулуарный, потому что он, к сожалению, должен уйти. Ему больше нравится Соснора, потому что это ближе к жизни. У Кушнера — всё книжно, всё литература.

Суждение заранее заданное. На самом деле сугубо литературен Соснора с его ритмическими изысками. Но про Соснору почему-то решено, что он более свой (фамилия? работа на заводе?); решено главным образом в порядке противопоставления Кушнеру. Следовательно, Соснора не интеллигентский, не книжный, не космополитический. И не о нем будет речь»[3].

Таким образом, партийно-литературные проработчики выделили Соснору как «более своего» в пику «совсем не своему» Кушнеру. Подмечая это, проницательно анализируя социальные смыслы происходящего, Гинзбург производит, однако, обратную операцию, настаивая на подлинности именно Кушнера. То есть негативное, с точки зрения проработчиков, свойство кушнеровской поэтики — «книжность», «литературность» — оборачивается против Сосноры, который, по Гинзбург, как раз и оказывается «сугубо литературен». Получается, что и советские функционеры, и Гинзбург оперируют категориями «подлинности» и «неподлинности», понятыми исключительно оценочно. Сам Соснора в этой ситуации, по сути дела, оказался неинтересен даже внимательно следившей за литературными новациями Лидии Гинзбург: он не-

---

[1] Ср.: «Если учесть, что даже у «официальных» поэтов, как, например, Сосноры и Горбовского, подавляющая часть лучших стихотворений не опубликована и не имеет шансов, что же говорить о поэтах «неофициальных», у которых не опубликовано попросту ничего» (*Кузьминский К.* От составителя // Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны / Сост. К. Кузьминский, Г. Ковалев. Т. 1. 2-е изд., стереотипное, испр. <sic!> М.: Культурный слой, 2006. С. 15).

[2] Бронислав Адольфович Кежун (1914—1984) — поэт, переводчик, пародист. Автор (среди прочего) многочисленных официозно-пропагандистских стихотворений.

[3] *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. С. 323.

вольно стал заложником идеологической борьбы, едва закамуфлированной под дискуссию о поэзии.

Такое «непопадание» симптоматично. На протяжении десятилетий Соснора оказывался автором неконвенциональным с точки зрения самых разных литературных «конвенций». Некоторое время (в раннем периоде творчества, то есть в 1950—1960-х годах) его пытались воспринимать в рамках того не вполне очерченного явления, которое можно было бы назвать «легальный постфутуризм»[1], куда следует отнести и ряд допущенных к печати «стариков», например Николая Асеева или Семена Кирсанова (в отличие от принудительно исключенных из публикуемой литературы Сергея Боброва или Алексея Крученых) и некоторых канонизированных ныне «шестидесятников» (Андрея Вознесенского, но не только его).

Будучи соединением неустойчивым, «легальный постфутуризм» к концу 1960-х окончательно утратил подобие целостности, которая могла поддерживаться исключительно с помощью общей шкалы оценок, неявно выставляемых в критических и литературоведческих статьях (одна из косвенных причин — смерть Асеева в 1963 году). Подобная шкала, которая теоретически могла бы объединить Евтушенко и не публиковавшегося, но стилистически близкого к «легальному постфутуризму» Губанова, по вполне очевидным причинам не сложилась и не могла сложиться: метафорическая экспрессия стихов Губанова и свойственный им эмоциональный надрыв, невозможные в советской печати, показали границы, дальше которых «легальный постфутуризм» заступить не мог. В 1970-е годы в советском литературоведении сформировалось несколько оценочных шкал, применяемых с удивительной изобретательностью: так, Асеев как футурист группы «Центрифуга» и как сановный советский поэт оценивался не просто по-разному, но даже по принципиально разным критериям.

В этих рамках Соснора опять-таки оказывается вне контекста, «проваливаясь» в разрыв между разными способами наследования футуризму: официальным, неподцензурным («лианозовским»[2])

---

[1] Этот термин представляется мне более точным, чем устоявшееся в западной славистике определение поэтики А. Вознесенского как «официального авангарда» (см., например: *Kolchinsky I.* The Revival of the Russian Literary Avant-Guarde: The Thaw Generation and Beyond. München, 2001).

[2] Подробнее мои соображения о том, как Г. Сапгир продолжил традицию А. Крученых, см. в рецензии: *Давыдов Д.* [Рец. на кн.: *Генрих Сапгир.* Стихотворения

и полулегальным, «губановским». Ко всему прочему, Соснора предстает совершенно нехарактерным для авангардного (а также авангардно-эпигонского) подхода к миру культуры как к чему-то, требующему взлома и радикальной переделки. Соснора производит перекодировку, но при этом сознательно встраивается в цепочку наследования традиции, работает в диалоге с прошлым культуры и языка, переозначивая их элементы, но не отменяя их ценностной нагрузки. При этом, настаиваю, подобный подход характерен для письма Сосноры разных лет, от «раннего» до «позднего», от переосмысления древнерусских мотивов в книге «Всадники» (1959—1966) до апокалиптических аллюзий в последнем из вошедших в том сборнике «Двери закрываются» (2001).

Интертекстуальный потенциал стихотворений Сосноры порождает контексты, вряд ли предусмотренные автором. Так, в стихотворении «Сказание о граде Китеже» можно усмотреть аллюзию на мандельштамовский «Ленинград», а в финале поэмы «Возвращение к морю» — на стихотворение Александра Введенского «Мне жалко что я не зверь...», но нет никаких оснований считать эти переклички абсолютно необходимыми, предусмотренными автором «ключами» для понимания смысла — как, впрочем, нет никаких указаний и на то, что такие «ключи» автором не предусмотрены. Сверхнасыщенность текста культурной памятью порождает отсылки, действующие словно бы самостоятельно, в некотором смысле избыточные по отношению к семантике текста. Однако не хотелось бы применять к Сосноре идеологемы постмодернизма: пафос преобразования (но, повторюсь, не разрушения!) борется в его поэзии со своеобразным «сквозным видением» — способностью описывать в поэтическом тексте целые модели мироздания, составленные из крайне неравноценных объектов. Многоголосие сталкивается здесь с четко проявленным субъектом, даже не лирическим «я», а именно «лирическим героем», столь редкостным для подчеркнуто инновационной поэзии второй половины минувшего века, — героем, имеющим вполне романтические корни[1].

и поэмы / Вступ. статья, подгот. текста, сост., примеч. Д.П. ШраераПетрова и М. Д. Шраера. СПб.: Академический проект, 2004. (Новая библиотека поэта. Малая серия); *Максим Д. Шраер, Давид Шраер-Петров.* Генрих Сапгир — классик авангарда. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004] // Критическая масса. 2004. № 3.

[1] О романтизме Сосноры говорится, в частности, в предисловии к первому после многолетнего перерыва изданию стихотворений этого автора: *Гордин Я.* Школа теней, или Возвращение невидимок // Соснора В. Возвращение к морю. Л.: Советский писатель, 1987. С. 6.

Надо отметить, что подобная двойственность, усложняющая понимание поэтики Сосноры (но и привлекающая вдумчивых читателей), является своего рода «мегапроектом», некоторой последовательной стратегией поэтического метаописания культуры и цивилизации. Субъективный портрет мироздания, расщепленный на отдельные высказывания (стихотворения, циклы, поэмы, пьесы и сценки), складывается именно из всей совокупности текстов — и в этом ценность настоящего тома; стоит вспомнить, что несколькими годами ранее тем же издательством «Амфора» было предпринято издание и полного собрания его прозы — правда, вышедшего микроскопически малым тиражом.

«Расщепленность» авторского взгляда проявлена у Сосноры в строении его книг (подчеркну, что именно в рецензируемом томе все они опубликованы в авторских версиях: советские издания ранних книг были искажены цензурой и редактурой). Принято говорить о самодостаточности и самоценности каждой поэтической книги у Генриха Сапгира, который находил для нового сборника новый прием. Не столь очевидным, но всетаки безусловно ощутимым оказывается выстраивание книг у Сосноры: от мотивного единства (те же «Всадники», например, или «12 сов») — к единству дискурсивному. Соснора демонстрирует весь спектр возможностей субъектно-объектных отношений, то населяя мир многочисленными персонажами, то показывая их исключительно в качестве функций собственного «я». Однако при всех типах говорения, Соснора остается внимательным к этим «другим «я»», подлинны они или мнимы.

Вот, например, сборник «Поэмы и ритмические рассказы» (1963—1964) — опыт, отчасти параллельный работе «лианозовцев», новый, трагикомический эпос:

...Сегодня, 1 мая 1963 года в 9 час. 15 мин.
Дюк выпил бутылку портвейна «Ркацители».
В половине десятого
Дюк выпил пол-литра «Столичной» на двоих.
Что-то между половиной десятого и одиннадцатого
Дюк выпил бутылку вина
то ли 0,5 л, то ли 0, 75 л.
Дюк пребывал как раз в таком состоянии,
когда поднимаются буйные силы.
Сегодня, 1 мая 1963 года

на главной улице Дюк увидел свой портрет.
Отглянцованный фото-витязь
ретушированным взором взирал на демонстрантов,
в зрачках его мерцало
рационализаторское предложение...

(с. 325—326)

А вот фрагмент из книги «Флейта и прозаизмы» (2000), организованный как аналог истероидных метаний современного человека. Здесь лирическое «я» — демонстративно, наглядно искусственный конструкт. Его «изготовленность» ничуть не меньше, нежели «сконструированность» персонажей «ритмических рассказов»:

...Хочется педофилии, чтоб по моде, но как?
нужно лететь в Ганновер, там рядом Гаммельн,
с бронзовой дудкой собрать всех детей в мешок,
им будет легче на дне у рыбок.
Им будет чище, чем риск со мной,
хочется стрельбы по беременным и по всем, у кого пузо,
хочется инцеста, но из сестер у меня одна киска Ми,
она в боевой готовности, но я не в форме.
Хочется терроризма, это я б смог,
титулованный снайпер и ниндзя со школой,
но это так мало, хочется металлических бомб
между США, СНГ, Европой, Индией и Китаем.
Но и это не то, хочется Галактических Войн,
чтоб не ходить с козырьком от блесток солнцетока,
и на осколках воткнуть аллювиальную розу и свинью,
одну, чтоб нюхать, другую — жарить.
Скоромно, но сбыточно.

(с. 814—815)

От объективности, пропущенной сквозь романтическую иронию субъекта, происходит переход к говорению подчеркнуто субъективному, но всецело инспирированному внешним миром. Эта зацикленность на внешнем дает «глубинному автору» повод для язвительной самоиронии.

Для Сосноры важна эклектика, однако его эклектика — особая: она не «стирает» смысл отдельных элементов, но, напротив, наделяет каждый из них ценностью в качестве свидетельства о

разнообразии. Трагииронический, обильно населенный и в то же время искаженный и алогичный (замечательную роль Сосноры в становлении отечественного абсурдизма еще предстоит оценить), мир поэта — не лирическое зеркало, но многофункциональная и многоуровневая *действующая модель* большого мироздания.

Новое литературное обозрение, 2006, № 82

Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны / Сост. К.Кузьминский, Г.Ковалев. — Т.1. — Изд. 2-е, стереотипное, испр. — М.: Культурный слой, 2006. — 538 с.

Есть поэтические антологии, ценные исключительно своим наполнением, текстами, помещенными в них, — и есть антологии будто бы самодостаточные, являющиеся литературными памятниками как целостность. Таково собрание Ежова и Шамурина (1925)[1], таков «Якорь» (1936) Адамовича и Кантора[2] (вероятно, и Евгений Евтушенко строил свои «Строфы века»[3] не без оглядки на возможность для антологии подобной судьбы, но, очевидно, по причине максимальной неадекватности формата материалу, не преуспел). Ко второй категории, безусловно, следует отнести и антологию Кузьминского — Ковалева, стереотипное переиздание первого тома которой я здесь и рассматриваю (и сам факт которого подтверждает статус памятника, присущий данному проекту).

Более того, антология «У Голубой Лагуны» при ближайшем рассмотрении престает чем-то большим, нежели поэтической антологией. Это, безусловно, рупор Константина Кузьминского (о роли его сосоставителя, Григория Ковалева, скажем несколько ниже), его трибуна, его книга воспоминаний, его «лонг-лист» новейшей русской поэзии, портрет его пристрастности, портрет поколения, как оно виделось составителю. Короче говоря, это изда-

[1] 1 Переизд.: Ежов И. С., Шамурин Е. И. Русская поэзия XX века: Антология русской лирики первой четверти XX века / С ввод. ст. В.Полянского. М.: Амирус, 1991.

[2] Переизд.: Якорь: Антология русской зарубежной поэзии / Сост. Г. В. Адамович, М. Л. Кантор; Под ред. О. Коростелева, Л. Магаротто, А. Устинова. СПб.: Алетейя, 2005.

[3] *Евтушенко Е.*: Строфы века: Антология русской поэзии XX века. Минск — М.: Полифакт, 1995.

ние — нечто, неотрывное от фигуры Кузьминского, некоторое автономное продолжение его тела. «Антология давно превратилась в автобиографию»[1], — собственные слова Кузьминского.

Тотальность личностного начала, подчеркнутая Кузьминским: «Это МОЯ история поэзии за последние четверть века» (с. 17), — парадоксально сочетается с составительской задачей: «... данная антология стремится, но пока не может покрыть ВСЮ российскую поэзию последних двух десятилетий. Всю — я имею в виду ту, которая нуждается в этом» (там же). Между этими двумя высказываниями Кузьминского располагаются разнообразные факторы, объективные и субъективные, предопределившие уникальность проекта «У Голубой Лагуны». Попробую выделить важнейшие из них.

Следует, видимо, разделить субъективность заданную внешними факторами и субъективность как таковую, субъективность волюнтаристическую. В проекте Кузьминского присутствуют оба начала, и они столь взаимосвязаны, что их нелегко разделить, — однако необходимо.

Продолжу цитировать предисловие (точнее, одно из предисловий) Кузьминского «... картина составляется по наиболее популярным (а потому и наиболее доступным) рукописям, циркулирующим в поэтических и артистических кругах. По тому, что зналось в Москве и Ленинграде. Поэтому, за немногими исключениями, отсутствуют тексты поэтов: Киева, Одессы (а и там, и там — их много, русскоязычных), малых городов Украины и России, поэтов Сибири (за исключением «геологических», ленинградцев), даже не знаю — есть ли они там, городов провинциальных, Прибалтики и Закавказья <...>, словом, круг замыкается на Москву-Ленинград» (там же).

Это очень характерное — и на редкость ответственное заявление (что знаю, то знаю, что нет, то нет), вообще-то, независимо от принципиальных антифилологических установок Кузьминского (ему принадлежит известное высказывание: «А профессоров, полагаю, надо вешать»), четко обрисовывающее одну из главных проблем, возникающую перед нами при обращении к неподцензурной, андеграундной словесности.

Дело в том, что пространство неофициального письма являло собой достаточно уникальный феномен, отличный и от неконтинуальных образований (фолькор, примитив), и от континуально-целостных, иерархически выстроенных (будь то литература в эпо-

---

[1] Цит. по: Кулаков В. Поэзия как факт. М.: НЛО, 1999. С. 205.

хи относительно независимого существования или официозная советская литературная машина). Литературный (да и всякий) андеграунд системен, но это система разомкнутая, максимально неоднородная, несогласованная, дискретная, вне- или, точнее, многоиерархичная. Рассредоточенность авторов, их вынужденное незнакомство со всем контекстом несоветской словесности подчас вели к созданию субиерархий: кружков, групп, самиздатских журналов; отсюда же — возникновение мифов (например, об Александре Ривине или Роальде Мандельштаме, отраженные и в рецензируемом томе «У Голубой Лагуны» — по вполне независящим от составителя причинам). Однако, на определенном этапе, для ряда деятелей неофициальной культуры стала очевидной необходимость связи, проявленности всего ценного, что есть в рамках андеграундного поля. По причинам, которые здесь нет места обсуждать, центром консолидации стал Ленинград. Феномен ленинградского самиздата явился именно этой — мерцающей, но всё же реальной, — связью между разнообразными миниконтекстами (группы, отдельные авторы), — правда, в основно, внутри Ленинграда (и, в меньшей степени, Москвы, для которой были характерны иные формы нонконформистской самоорганизации). Кузьминский, безусловно, явился одной из центральных фигур этого объединительного движения: этапами его деятельности на данном поприще явились альманах «Призма», «Антология советской патологии», антологии «Живое зеркало» и «Лепрозорий-23». Уже в эмиграции Кузьминский продолжил — на качественно ином этапе — эту работу многотомником «У Голубой Лагуны».

И здесь нужно подметить одно обстоятельство, принципиально корректирующее устоявшее представление о волюнтаризме Кузьминского. Дело в том, что при всех особенностях позиционирования составителя антологии, ему присуще редкое и крайне ценное свойство: тотальность обзора (точнее — учитывая внешние условия — стремление к нему). Не академический объективизм, — но желание охватить максимум неизведанных областей запретной словесности, извлечь из небытия как можно больше незаслуженно замолчанных имен.

Это особенно ценно на фоне характерной для русской словесности всех флангов и в любые времена особенности изымать из архива культуры всё, сколь-нибудь не укладывающееся в прокрустово ложе той или иной идеологии, того или иного вкуса, той или иной партийности. Болезненное желание, часто упре-

ждающее реальное течение истории, увидеть «сухой остаток» словесности, канонизировать его и сделать незыблемой основой литературной иерархии, — вот подлинный бич писательского мира, ложный снобизм под видом хорошего вкуса, на деле же — лень плюс безграмотность, дающие в результате патологическую боязнь познания. Четыре великих поэта, или десять, или двадцать, — всё равно это брезгливое самоограничение неплодотворно, ибо плодит на следующих этапах всё большее и большее замыкание на собственных конструктах, всё большее и большее удаление от реалий литературного движения.

Огромная заслуга Кузьминского — в его «горизонтальном» подходе к материалу, к его установке на пренебрежение внешними (особенно внелитературными) репутациями. Да, он отсекает, к примеру, ряд несоветских по сути, может быть, достойных, но имевших в СССР доступ к печатному станку поэтов: «Не перепечатывать же, скажем, Алексея Зауриха или Юнну Мориц, Петра Вегина и Олега Чухонцева. Эти поэты избрали другой путь в литературу — пусть благополучно и следуют ему. Не перепечатывать же Колю Рубцова, посмертно взятого в классики[1], когда не опубликованы еще покойные Алик Мандельштам и Леонид Аронзон» (цитирую всю ту же страницу всё того же предисловия). То же касается и ряда поэтов, ангажированных уже эмиграцией, ставших эмигрантским истеблишментом (или, — отмечу справедливости ради, — показавшихся Кузьминскому таковыми). Не публикуются не потому что плохи, а потому, что другим нужнее, — и другие нужнее читателю (хотя какой там читатель при мизерных тиражах...), поскольку еще не прочитаны как должно, а то и вовсе никак не прочитаны. В этом смысле такой широты обзора, как Кузьминский. — насколько это было осуществимо в те времена, — не достиг никто[2].

Волюнтаризм же Кузьминского — в том аспекте антологии, который выносит «У Голубой Лагуны» за жанровые ограничения, то есть именно в личностных организации и аранжировке публикуемого материала. Это касается, в первую очередь, вступительных статей и комментариев к подборкам, а также мемуарных очерков

---

[1] Впрочем, стихи Рубцова «ленинградского периода» появились в 5А томе «У Голубой Лагуны».

[2] Это касается даже такого значительного — и куда более позднего, постсоветского! — опыта издания неподцензурной поэзии, как антология Генриха Сапгира (при участии И.Ахметьеава, В.Кривулина, В.Кулакова) «Непохожие стихи», изданная в составе тома “Самиздат века” (М. — Минск: Полифакт, 1997).

Кузьминского, которые образуют особого рода каркас проекта. Эти пристрастные до крайней грубости и откровенности заметки (интересно, что выступившие в антологии в схожих жанрах Лев Лосев и даже Эдуард Лимонов куда более нейтральны в своих интонациях) почему-то вызывали и вызывают оторопь у ряда коллег.

Меж тем, мне представляется, именно они придают антологии Кузьминского характер не просто собрания текстов, — но авторского проекта, именно они работают на значение «У Голубой Лагуны» как памятника литературной жизни и литературного быта не очень еще давних времен. Кузьминский совершает удивительный кульбит: он предлагает «два в одном», а уж трудность разделения этих субстратов — не его проблема. Меж тем, читать антологию надо, по-разному фокусируя свой взгляд (как при рассматривании картинок Эшера: из одного рисунка выглядывают то рыбы, то птицы). То улавливается слой вынужденно субъективного, но стремящегося к максимальной полноте обзора новейшей неофициальной поэзии, то — крайне пристрастный, жесткий и мало кого устраивающий, но выстраданный авторский взгляд на бытование этой самой неофициальной литературы. Не все замечают, но почти все разгромные эскапады Кузьминского касаются именно способов бытования письма, но не самого письма. Кузьминский одновременно и разоблачает мифы, пытаясь извлечь из недр андеграунда десятки имен, сотни текстов, продемонстрировать извлеченное во всей его самобытности, сказать: на самом деле, оно устроено вот так, — и, одновременно, создает мифы, выстраивая причудливые конструкции, долженствующие отобразить мир неофициальной поэзии и, шире, культуры. Миф, в данном случае, — не ложь, не искажение, но предание обыденности некоего эпического ореола, исполненной пафоса ауры.

В этом смысле даже двойная маркировка составительских имен работает на живое творение литературной истории. Уникальная фигура Григория Леоновича Ковалева (1939—1999), слепого с детства, блистательного ценителя поэзии и ее собирателя, — символ неофициальной культуры. По Кузьминскому, Ковалев «сыграл в создании этой антологии роль, едва ли не главную. Во всяком случае, все лучшее собрано им или благодаря ему. Я только продолжил» (с. 18). Безусловно, в издаваемой в США антологии Ковалев не мог принимать деятельного участия, — но само его имя рядом с именем Кузьминского оказывается знаком поэтической, антиакадемической, «горизонтальной» самоорганизации и занимает в по-

добном статусе совершенно законное место на обложке «У Голубой Лагуны».

В первом томе — стихи (иногда обширные подборки, иногда — один-два текста) А. Ривина, С. Красовицкого, А. Вольпина, Р. Мандельштама, поэтов «филологической школы» (Л. Виноградов, М. Красильников, В. Уфлянд, М.Еремин, С.Кулле, А.Кондратов), В. Хоромова, С. Вольфа (предстающего фигурой легендарной), «лианозовцев» (Е. Кропивницкий, Г. Сапгир, И. Холин, Ян Сатуновский), С. Чудакова (как и Вольф, мифологизированного), представителей «геологической школы», Г. Горбовского, образования, названного «формальная школа» (Г. Айги, В. Бурич, Г. Худяков и отнесенный сюда Вс. Некрасов), поэтов из журнала «Синтаксис»... Список впечатляет даже сегодня, когда значительная часть этих авторов издана, в том числе на родине, достаточно полно. Однако хочется добавить во всё это великолепие ложку дегтя: сегодня, публикуя «У Голубой Лагуны» как памятник, во всей его неизменимой целостности 1980-го года, не следовало бы добавить комментарий года 2006-го? Ведь Мандельштам, Кропивницкий, поэты «филологической школы», отчасти Айги, Сапгир, Холин изданы полнее, многие тексты можно уточнить... Однако, с другой стороны, это разрушило бы антиакадемический пафос Кузьминского, «приручило» бы его необузданный проект. Так что стоит прислушаться к завершающему том лозунгу: «Ipse quod paui, faciant meliora po tentes. — Я сделал, что мог, кто может, пусть сделает лучше».

Переиздание хотя бы и только первого тома — подвиг (который, увы, немногие оценят). Но, конечно же, это лишь вершина айзберга: издание многотомно[1], и кто знает, удастся ли энтузиастам продолжить это благородное дело.

Критическая масса, 2006, № 2

---

[1] С материалами других вышедших в США томов “Антологии” К. К. Кузьминского можно ознакомиться в Интернете: http://kkk-bluelagoon.nm.ru/

Школа, избегающая дефиниций

«Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография. Сост. В. Куллэ, В. Уфлянд. М.: Летний сад, 2006. 656 с. («Волшебный хор»).

Настоящая антология обещает стать если не легендарным, то по крайней мере более чем ярким явлением. Мне неоднократно приходилось писать об изданиях классиков поэзии середины века, как безупречно подготовленных — Георгия Оболдуева, Евгения Кропивницкого, Роальда Мандельштама, Евгения Хорвата, — так и, увы, вызывающих большие претензии к публикаторам и составителям — Генриха Сапгира, Булата Окуджавы, Леонида Губанова. Том поэтов «филологической школы» — благодаря подвижничеству Владимира Уфлянда и Виктора Куллэ, — безусловно, в первом из этих списков (хотя свои нюансы есть и здесь).

Впрочем, прежде всего необходимо разобраться, с каким феноменом мы имеем дело. Литературные группы в послевоенную эпоху имели свою специфику, с которой необходимо считаться. По словам Куллэ, «„Школы» складывались из посещений того или иного ЛИТО, плавно перетекавших в совместные чтения и/или возлияния. Отличием от тусовок современных являлось отсутствие литературной меркантильности и открытость другим тусовкам...». Это верно, однако здесь содержится принципиальный элемент характеристики литературных групп той эпохи: *соединение по внешнему, внеэстетическому признаку.* Разумеется, можно долго дискутировать на темы случайности и предначертанности, спонтанности и заданности. Можно заниматься подробнейшим анализом того, как пришли к символизму, акмеизму, футуризму, имажинизму, конструктивизму, обэриутству те или иные авторы, отмечать, как провидение (либо случай — как кому нравится) сводило людей друг с другом, — очевидно одно: во всех основных течениях и группах начала века внутренний, эстетический фактор объединения превалировал (со всеми оговорками вроде стилистической проблематичности места Бенедикта Лившица в «Гилее» или Владимира Нарбута и Михаила Зенкевича в акмеизме).

Для групп середины века, послевоенных — заданный социальным бытием механизм объединения представал главным организующим фактором. Учеба в одном и том же вузе или посещение

одного и того же ЛИТО, в общем, — явление, эстетически нерелевантное. Другое дело, что внешняя социальная произвольность накладывалась здесь на внутренние интенции, на личные системы взглядов, приоритетов, позиций, естественно, изменяющихся благодаря воздействию внешней, «произвольно образовавшейся» (около)литературной среды. Это колебание между внешним и внутренним во многом породило ту системную разбросанность, неконтинуальность, дискретность, что характерна для полу- и неофициального литературного движения 50—70-х годов.

В этом смысле своего рода чудом может считаться появление из этого аморфного бульона нескольких вполне целостных или по крайней мере устремленных в одном направлении кружков, таких, как лианозовцы или группа Черткова в Москве, «ахматовские сироты» или «филологическая школа» в Ленинграде. Здесь принципиальна не только общность биографии, но и наличие неких стержневых, централизующих фигур. Для одних это были авторы старших поколений — Анна Ахматова, Евгений Кропивницкий, для других — «гуру» из собственного поколения, например Станислав Красовицкий и Леонид Чертков. «Филологическая школа» в этом смысле занимает промежуточное положение: альтернативное название объединению дали имена Михаила Красильникова и Юрия Михайлова, которые были старше своих соратников всего на три-четыре года (что, впрочем, в юности может означать принадлежность к разным поколениям).

Почвенно-футуристические перформансы позднесталинской эпохи Михайлова и Красильникова со товарищи, описанные в эссе Льва Лосева и Владимира Уфлянда (краткий их пересказ испортит эффект, поэтому рекомендую читателям обращаться к первоисточнику), при всей своей аполитичности вступали в противоречие с эстетической догмой и, что особенно важно, поведенческой нормой (младоавангардистам пришлось поплатиться за это, в том числе и лагерями). Сам пафос непохожести не мог не образовать круга, избранные стилистико-поведенческие образцы, связанные в первую очередь с русским футуризмом, предопределяли дальнейшие литературные стратегии: «Это, в общем, удачно сложилось, что тов. Сталин назвал Маяковского «лучшим, талантливейшим...». Если бы в 1930 году застрелилась Ахматова, и к власти затем пришел бы Бухарин, и А. А. была бы названа «лучшей, талантливейшей поэтессой нашей советской эпохи» <...> — это был бы более трудный путь для выживания культуры: лучше через будетлянство и кубофуту-

ризм добраться до Ахматовой и Мандельштама и всего остального, чем любой другой путь. Русский футуризм заражал приобщавшихся воинственностью, установкой на эпатаж, то есть необходимыми душевными качествами, а русский формализм (как теоретический сектор футуризма) обеспечивал универсальный подход, метод, систему» (Лев Лосев). А то, что формирование этого круга было связано с филфаком ЛГУ, прибавляло особую, академическую специфику поэтике круга Красильникова — Михайлова.

И здесь нельзя не отметить чрезвычайной удачности наименования «филологическая школа», появившегося с легкой руки Константина К. Кузьминского в первом томе его знаменитой «Антологии у Голубой Лагуны». Изначально здесь подразумевалась, видимо, именно локализация на литературной карте Ленинграда (подобно столь же бестрепетно произведенной «геологической школе», включавшей поэтов-горняков и, конечно же, никак не имевшей продолжения в предложенном формате). Но, как многие этикетки такого рода, рожденные за пределами собственно определяемого круга, наименование оказалось передающим саму суть групповой поэтики.

Возникает, однако же, вопрос, связанный с определимостью этой самой групповой поэтики как целостного феномена. Ориентация на футуристические традиции, авангард, языковой эксперимент — вещь для «филологической школы» безусловная, но также характерная и для лианозовцев, и для «чертковцев», и для Геннадия Айги, и для Владимира Казакова, и для несколько более поздних «хеленуктов». Можем ли мы найти здесь нечто более глубинно общее? Для ответа на этот вопрос следует кратко охарактеризовать поэтов «филологической школы» — авторов рецензируемого тома.

«Старшие» поэты группы, Красильников и Михайлов, пожалуй, предстают авторами и наиболее «неиндивидуальными», в наименьшей степени обладающими эксклюзивной поэтикой. Впрочем, надо помнить, что в данном случае мы имеем дело не с полным корпусом текстов, но, увы, с осколками их наследия.

Михаил Красильников (1933 — 1996) может быть назван одним из первых авторов-соцартистов, инвертирующих официозные темы и мотивы, вскрывающих их выморочность не через прямое отрицание, но — сталкивая несовместимые контексты, предлагая своего рода «интонационную критику» советского дискурса: «Так был агностик опозорен, / Который мудрость Канта вызнал. / Мужик глядел на вещи в корень / С позиций материализма». Однако

этот метод Красильников переносит и на внесоциальную лирику, по сути дела, выступая в качестве метафизически ориентированного примитивиста:

Огню присуща резкость фресковая
Со стен потомков инков.
Дрова надорванно потрескивают
В подобье поединка.
Когда они бороться кончат
И выгорят в золу,
Воспоминанья станут тонче
О пустоте разлук.
Огонь угаснет понемногу,
И он уснет, огнем растроган.
Потом проснется и пойдет он
В ночную смену на работу.

С наибольшей отчетливостью футуристические корни «филологической школы» проявлены у Юрия Михайлова (1933 — 1990). Тотальность звукописи (порой изощренной, порой несколько вычурной), экзотизм рифм, самодостаточность ритма отчасти напоминают авторов «футуристического маньеризма», таких, как Семен Кирсанов. Однако это впечатление обманчиво: для Михайлова самодвижение слова предстает не экспериментом (за исключением, впрочем, сугубо игровых михайловских текстов), но глубинной герметической работой, формой философского познания:

На темно-коричневый саксофонов фон
Вазу изумрудную ставил вибрафон,
Тромбонист укладывал в вазу кирпичи,
Контрабас хоккейные в них швырял мячи.
Пианист насыпал золотых монет.
Лепетал расслабленно розовый кларнет.
А труба с сурдинкой, запахнувшись в мех,
Продолжала хриплый, суховатый смех.
.....

Интересно, что у двух эпонимов группы отчетливо заметны две, казалось бы, противоречивые, разновекторные тенденции, ставшие тем не менее формообразующими для поэтики «филологической школы» в целом: примитивизм и герметизм.

Классиком примитивизма среди поэтов круга Красильникова — Михайлова принято считать Владимира Уфлянда (род. в 1937), между прочим, одного из инициаторов настоящего издания. Его тексты, бывало, сопоставляли и с «барачной лирикой», и с опытами концептуалистов (в особенности Дмитрия А. Пригова); так же, впрочем, общеизвестно, что Бродский назвал его своим «учителем». Между тем Уфлянд близок именно Красильникову в работе с «коллапсирующими контекстами»: не суровый гиперреализм Игоря Холина, не приговское тотальное умыкание в никуда всякого стиля, но и не тяжеловесная философическая ирония Бродского, но самостоятельность речевого жеста, его остранение не через абсурд, но через неадекватность позиции, своего рода «дурашливость» лирического «я» (вспомним и «эпос» Уфлянда, «Рифмованную околёсицу», восходящую к балагану, к райку): «Крестьянин / крепок костями. // Он принципиален и прост. // Мне хочется стать Крестьянином, / вступив, если надо, / в колхоз». Концепция такого рода примитивизма — в его неконцептуальности, неуловимости, недоведенности до методологически отточенного письма, невозможности определить градус авторского пафоса или авторской иронии:

В глухом заброшенном селе
меж туч увидели сиянье.
Никто не думал на Земле,
что прилетели марсиане.
Они спросили, сев на поле:
— А далеко ли до Земли?

Крестьяне, окружив толпою,
в милицию их повели.
Худых и несколько обросших,
в милицию их повели.
Худых и несколько обросших,
в рубахах радужной расцветки.

Ведь это, может быть, заброшены
агенты чьей-нибудь разведки.
.....

В этом смысле близким Уфлянду оказываются не только классик отечественного минимализма, мастер деконструирующей саму

себя миниатюры (прозрачной в своем иронико-юмористическом модусе, но одновременно ускользающей от толкования) Леонид Виноградов (1936 — 2004):

Качнулась ветка.
Очнулась птичка.
Глядит — соседка
снесла яичко, —

но и совершенно иной, казалось бы, поэт — тончайший лирик Сергей Кулле (1936—1984), в значительной степени могущий быть адекватно прочитанным лишь сейчас, сквозь призму новейших рассуждений о «новой искренности» и «прямом высказывании». Будто-бы-детский и в то же время пропитанный глубочайшим пониманием истории и культуры взгляд Кулле позволяет вскрывать за молчаливой, инертной обыденностью целый ряд непроявленных смысловых пластов:

Сначала гильотинировали Короля.
Потом начали спорить.
Мирабо сказал:
— Наша сила — в свободе! —
Дантон сказал:
— Наше спасение — в равенстве! —
Робеспьер сказал:
— Наше величие — в братстве! —
Затем Дантон
Гильотинировал Мирабо,
а Робеспьер — Дантона.
Робеспьера гильотинировали посторонние.
В заключение
призвали Императора.
Тот не упирался.

Некоторые парадоксалистские верлибры Кулле могут напомнить Владимира Бурича или Вячеслава Куприянова, другие, строгие, интонационно целостные, скорее заставят вспомнить Геннадия Алексеева, третьи, глубоко лиричные, построенные на недоговоренности, — Арво Метса. Но вышеперечисленные классики свободного стиха сформировали достаточно узконаправленные, хотя и очень яркие, методы, для Сергея Кулле же характерно именно убегание в «соседние стилистические зоны», поиск мерцающей поэтической речи, не

отменяющей четкости и внятности говорения (между прочим, строгости ради отнюдь не всегда верлибрической, как полагают некоторые критики, — в корпусе текстов Кулле весьма велико число вполне ритмически организованных стихотворений).

Сверхгерметичный, по общему мнению, Михаил Еремин (род. в 1936), автор сконцентрированных в восьмистишии поэтическо-философских трактатов, также, пожалуй, содержит в своем методе своего рода двуполюсность, внутреннее опровержение собственных посылок. Собрат Еремина по «филологической школе», Лосев пишет: «...поэтический язык отличается от разговорного тем, что помимо прямой референциальности слова приобретают в нем дополнительную выразительность. У Еремина это происходит за счет столкновения пестрой, разноприродной лексики с лейтмотивом его творчества — единосущностью мира. При этом в минимальном пространстве ереминских текстов <...> словам придается самостоятельная, как бы сакральная, значительность иероглифов».

Действительно, символический аспект лирики Еремина принципиален, его восьмистишия могут быть развернуты в толковании и даже подразумевают подобную развертку. Но для меня очевидна и обратная сторона этого не имеющего прямых аналогов поэтического письма: его автоиронический характер, наделение сверхплотности смысла признаками обманки, этакого уловителя избыточной серьезности. В этом смысле толкователь ереминских стихов подвергается опасности обнаружить в своих руках вместо развернутого связного построения — весточки от автора, сообщающей о заведомой бессмысленности расшифровки («Абсолютный герметизм этих вещей как будто не предполагает существования читателя»[1]):

На подступах к развенчанной столице
И царственна,
Как бронзовый каузатив, что оживлен
Лишь мертвой зеленью, подобной
Подтекам ив, река,
И прописные — киноварь по медной сини — вербы
На противоположном берегу
Безмолвны.

Это, разумеется, не отменяет грандиозного герменевтического потенциала поэзии Еремина, но лишь указывает на дополнитель-

[1] *Айзенберг М.* Взгляд на свободного художника. М., 1997, стр. 68.

ный и, с нашей точки зрения, весьма принципиальный уровень его поэтики.

Фигура Александра Кондратова (1937 — 1993) уникальна даже в такой крайне нетривиальной компании, как «филологическая школа». Не только поэт, прозаик, драматург, переводчик, но и серьезный ученый-популяризатор и — одновременно — мистик, Кондратов в значительной степени олицетворял жизнетворческий аспект наследования русскому довоенному авангарду. Грандиозный объем кондратовского наследия, знакомство с которым, по словам составителей антологии, «еще только предстоит», требует отдельного описания. Однако и представленные в томе тексты позволяют сделать вывод о характере кондратовской поэзии, — опять-таки вполне двойственном. С одной стороны, грандиозный эпос человеческой инфернальности, высшее достижение ленинградского неподцензурного черного юмора, с другой — столь же грандиозная энциклопедия максимально формализованных стиховых форм. С одной стороны, высшие образцы пронзительного трагикомизма:

Задавили на улице гадину...
А она ведь — любила родину.
И луну, и страну, и пиво
и на книжку деньги копила...
Задавили на улице гадину,
превратили ее — в говядину...

С другой — своего рода метапародия на русскую поэтическую классику, да и на «высокую поэзию» вообще:

17! 10 + 7-ерка,
а 2 + 5 = 7-ми...
16 (ровно две 8-ерки).
17 — 9 при 8-ми.

Когда от 2-жды 2 — 4
и 3-жды 9 — 27,
пииту — 7 в подлунном мире,
а 49 — 7-ью 7.

И 18 и 16,
увы, всегда не 19.
И 5-ью на 25
дают всегда 125!

Метод Кондратова принципиально сериален, что, кстати, доводит до высшей точки общую тенденцию «филологической школы» (сериальность Еремина и Виноградова, циклизация Кулле и Уфлянда). Но эти стихотворные циклы-серии не отсылают к какому-то метаконцепту, они ориентированы сами на себя.

Наконец — самый, быть может, известный в широких литературных кругах автор группы, Лев Лосев (род. в 1937). Парадокс, однако, заключается в том, что «всерьез» стихи Лосев начал писать очень поздно, по сути дела, когда «филологической школы» как реально функционирующей группы уже не было, а был уже своего рода андеграундный миф. Речь о его поэзии поэтому должна вестись отдельно (впрочем, о Лосеве написано куда больше, нежели о его сотоварищах по группе): если основные тексты «филологической школы» существовали в рамках неподцензурной культуры, то лосевская поэзия в значительной степени — рефлексия по ее поводу (да и всякой культуры вообще). Однако общая трагииронническая манера, конечно же, сближает Лосева с другими авторами круга Красильникова — Михайлова.

Крайне различны манеры поэтов этой группы, но роднит их не только инновационное начало. Более важно сближение сверхконцентрации и сверхрасслабления, максимального натяжения стихотворной ткани и ее принципиального освобождения, прозрачности и герметизма, примитивизма и достаточно изощренной интертекстуальности... «Филологическая школа» осуществилась не как однонаправленная эстетическая программа, но как нарочито избегающая дефиниций, пестующая внутреннюю противоречивость — и тем крайне продуктивная сверхцелостность авторских индивидуальностей.

В качестве постскриптума — два слова собственно об издании. Составители провели беспрецедентную работу по текстологической подготовке текстов, так что в этом отношении данный том можно считать чуть ли не академическим. Эссе Уфлянда, Лосева и некоторых других объемно показывают человеческий и творческий облик публикуемых авторов. Обширна и полна предложенная библиография. Но мучительно не хватает комментария реального, который, впрочем, скорее всего — работа для будущих исследователей ленинградской неподцензурной поэзии середины — конца двадцатого века.

Новый мир, 2006, № 10

Миф и наследие

Аронзон Л. Собрание произведений. В 2 т. / Сост., подг. текстов и примеч. П. А. Казарновского, И. С. Кукуя, В. И. Эрля. — СПб., Изд-во Ивана Лимбаха, 2006 Т. 1: 560 с.; Т. 2: 328 с.

Настоящее — долгожданное! — собрание произведений Леонида Львовича Аронзона (1939—1970) без всяких скидок должно быть признано образцовым. В первую очередь благодаря текстологии данного издания. Давно велись разговоры о насущной необходимости «полного» Аронзона; зная, сколько лет и с какой тщательностью составители (особенно подчеркну роль Владимира Ибрагимовича Эрля) готовили это собрание, я никогда не сомневался в том, что оно осуществится, но — не сразу. Сам масштаб текстологической работы объясняет неспешность издательской судьбы аронзоновского наследия.

В самом деле, Аронзона нельзя счесть самой неизвестной фигурой русской неподцензурной поэзии. Непрочитанной — может быть, хотя и это не очень верно (предисловие Петра Казарновского и Ильи Кукуя в сноске к первой же странице содержит изрядную библиографию написанного об Аронзоне). Все, причастные к этой стихотворной культуре, всегда понимали центральное место Аронзона в определенной системе координат. Было несколько книг, либо слишком лаконичных[1], либо не очень удачных по конструкции[2]. Были публикации в различных антологиях. Наконец, был миф, но миф, в отличие от других мифов, подкрепленный определенным корпусом текстов.

Но, всё равно, выход этого двухтомника непереоценим. Аронзон теперь вписан в *научную* историю русской литературы — так, что постороннему, не вовлеченному в неподцензурную традицию исследователю, не придется доказывать необходимость внимания к наследию Аронзона. Ценность любого удачного *научного* издания

---

[1] *Л. Аронзон.* Избранное / Сост. [Е.Шварц и И.Орловой]. Иерусалим: Малер, 1985; Л.Аронзон. Стихотворения / Сост. Вл. Эрля. Л.: Ленинградский комитет литераторов, 1990; Л.Аронзон. Избранное / Сост. и послесл. Е.Шварц. СПб: Камера хранения, 1994.

[2] *Л. Арнозон.* Смерть бабочки / С парал. пер. на англ. яз Р.Маккейна. [Сост. В.Андреевой и А.Ровнера]. [М.:] Gnosis Press&Diamond Press, 1998. Будучи довольно полным, это издание характерно весьма пренебрежительным отношением к графической составляющей аронзоновских текстов.

того или иного автора — в его четком позиционировании как классика.

При этом — парадокс — Аронзону, в отличие от ряда других сочинителей, не грозит мумификация. Подлинное наследие подлинным наследием, миф мифом. Они расположились на параллельных полочках и вполне довольны собственным наличием.

Поэтика Леонида Арнозона, как было почти со всеми значительными авторами неподцензурной словесности, неотделима от того, что можно назвать стратегией поведения, а можно — контролируемой судьбой (обращаю внимание: это еще не миф о поэте!) И когда автор второго предисловия к двухтомнику, Александр Степанов (его замечательный текст в первой редакции был написан еще в 1983-м году, но до сих пор не устарел), указывает на четыре периода в творчестве Аронзона, он прав, но эти периоды не есть сломы и даже вряд ли являются трансмутациями; это, скорее, изгибы растущего растения, вполне целостного в полноте своей телесности. При этом вырванные из контекста того феномена, который называется «Леонид Аронзон», текст одного периода и текст другого окажутся ничуть не похожими, принадлежность их одному и тому же автору удивительна (так, некоторые, причем не только ранние стихи, вполне укладывающеся в постакмеистическую традицию и заумные опыты, сосуществуют в корпусе аронзоновских текстов «на равных», что возможно далеко не для всякого поэта).

Быть может, именно особая антириторическая установка не позволят классифицировать тексты Аронзона с полной уверенностью, делить их на четкие хронологические, стилистические, да и жанровые группы (так, разделение стихотворений и поэм представляется достаточно условным; впрочем, это общая тенденция новой и новейшей поэзии: длинное стихотворение и короткая поэма разделимы исключительно волюнтаристически). Антириторичность поэтики Аронзона, впрочем, не отменяет того, что эта поэтика не чужда «просчитываемым», одноходовым приемам; просто приемы, маркированные как авангардные, не являются фундаментом данной поэтики, а всего лишь одним из конструктивных элементов. Как, например, и «нарочитый» поэтический язык, восходящий к образцам лирики XVIII–XIX веков, причем не только канонизированным (Фет: Аронзон цитирует как похожее на себя: «Тяжело в ночной тиши / выносить тоску души», т. 2, с. 111), но и находящимся вне канона, «графоманским» (понравившийся Аронзону пример из второстепенного поэта А.Е. Анаевского (1788—1866): «Полетела

роза на зердутовых крылах / взявши виртуоза с ним летит в его руках», там же). Важен и минус-прием, будто-бы-просто-говорение в ситуации, когда ожидается некоторый особый ход. Но ни один из этих аспектов не определяет поэтику Аронзона в целом, и даже подчас не способен объяснить отдельный текст. Вот, к примеру, далеко не самое известное стихотворение Аронзона:

Чтоб себя не разбудить,
на носках хожу, ступая.
Прячет ночь, на свет скупая,
одиночества стыд.

Чем не я не хандрою стойкий
мокрый сад под фонарём?
Глядя в утреннюю Мойку,
все когда-нибудь умрём.

Чьи мою обгонят души,
Богом взятые к себе?
С винной чашей встав снаружи,
пью я полночи небес.

Пью ночей осенних горечь,
их горячую струю,
море лжи, печали море,
запрокинув очи, пью,

иль, трескучею свечою
отделясь от тьмы, пишу:
«Мокрый сад и пуст и чёрен,
но откуда листьев шум?»

(т. 1 , с. 142)

Предъявляется видимость риторики, «просто стихотворение», при инертном чтении не определимое как антириторическое. Меж тем и нарочито-заумное удвоение слога в четвертой строке («одино*чече*ства»), имитирующее и одновременно деконструирующее стремление поэта-дилетанта уложиться в размер, и двойнический алогизм первых двух строк, и незаметный плеоназм пятой-шестой строк и т.д., — всё это не «выпячивается» Аронзоном, а, скорее, напротив, прячется, будучи растворенным в самом акте речевого говорения. Аронзон готов играть на одном поле не только с Хлебни-

ковым и с Фетом, но и с Анаевским; причем «Анаевский» (как тип наивного художника) предстает в ситуации Аронзона не столько материалом для метатекста, сколько сотоварищем по ремеслу, что не отменяет глубокой рефлективности Арнозона.

И здесь необходимо остановится на литературной генеалогии Аронзона. Очевидны Хлебников (комментаторы двухтомника пишут: «Велимир Хлебников был одним из любимых поэтов ЛА. Многие современники несправедливо упрекали ЛА в подражании Хлебникову. Вероятно, во избежании подобных упреков ЛА изменил «ветер Хлебникова» в № 113[1] на «ветер Моцарта» (вар. — Каина)<...>»[2]) и обэриуты (чуть ли не в полном составе, хотя натурфилософские мотивы Заболоцкого, кажется, были наиболее близки Арнозону; не будем забывать и о крайне фрагментарной известности текстов других обэриутов в то время). Эта очевидность слишком очевидна, чтобы не быть достаточно некорректной. Обэриуты прием обнажали, а их сближение с наивными авторами, «естественными мыслителями», носили характер эстетико-философской заинтересованности, бытовой близости, — но не слиянности. Хлебников, безусловно, будучи одновременно и «наивным автором», и метахудожником, рефлектирующим над наивностью (эта его неразрывная двойственность породила парад неадекватных интерпретаций), хотя и готов был печатать наивые стихи юной «малороссиянки Милицы» вместо своих[3], но в собственном творчестве был слишком «перпендикулярен» текущей поэтической норме (в т. ч. формирующейся авангардной), чтобы «раствориться» в неконвенциональном, антириторическом письме (хотя на некоторых этапах именно такова, очевидно, была хлебниковская задача).

Ситуация Аронзона — совершенно иная. Он работает с самым широким набором стилей, не демонстрируя их, однако, как жест, не противопоставляя их, но и не микшируя, а соединяя максимально незаметным способом. Классический образец аронзоновской графической (или уже визуальной?) поэзии, «Пустой сонет», именно своим графическим обликом встраивается в поставангардную традицию, вербальная же составляющая представляет собой пример

---

[1] Под этим номером в двухтомнике опубликовано стихотворение «Когда наступает утро, тогда наступает утро...»

[2] Т.1, с. 499.

[3] См. на эту тему подробнее нашу статью: Хлебников наивный и не-наивный // Арион. Журнал поэзии. — 2001. № 4. — С. 100–105.

именно «растворения в дилетантстве», крайне насыщенного стертыми вне текста языковыми конструкциями, в художественной речи обретающими вторичный эстетический смысл.

Кто Вас любил восторженней, чем я?
Храни Вас Бог, храни Вас Бог, храни Вас Боже.
Стоят сады, стоят сады, стоят в ночах.
И Вы в садах, и Вы в садах стоите тоже.

Хотел бы я, хотел бы я свою печаль
Вам так внушить, Вам так внушить, не потревожив
Ваш вид травы ночной, Ваш вид ее ручья,
чтоб та печаль, чтоб та трава нам стала ложем.

Проникнуть в ночь, проникнуть в сад, проникнуть в Вас,
поднять глаза, поднять глаза, чтоб с небесами
сравнить и ночь в саду, и сад в ночи, и сад,
что полон Вашими ночными голосами.

Иду на них. Лицо полно глазами...
Чтоб вы стояли в них, сады стоят.

— именно так, неадекватно, стихотворение напечатано в сборнике, подготовленном Андреевой и Ровнером[1] (в двухтомнике, в т. 1, на с. 182—183, естественно, воспроизведен авторский вид текста, в двух вариантах, но без искусственного разбиения на строки). Помимо обессмысливания заголовка, обессмысливается и весь текст. Построенный на нарочитых повторах, деформирующих последующие участки текста, как бы «наматывающихся» на пустой центр графического листа, текст оказывается «скрывающим» как свою неавангардную суть (внешняя форма сугубо авангардна, внутренняя — отрицает авангардный дискурс разрушения, говоря о целостности и полноте), так и суть авангардную (тот, кто решиться прочесть сонет, переворачивая по ходу дела книгу или лист, скорее всего, остранится от формального решения, будучи заворожен самим квазишаманским строем стихотворения).

Понятное дело, «Пустой сонет», в некотором смысле, крайний случай. Но подобное «сокрытие метода» в целом характерно для поэтики Аронзона:

[1] С. 140.

Вторая, третия печаль...
Благоуханный дождь с громами
прошёл, по древнему звуча, —
деревья сделались садами!

Какою флейтою зачат
твой голос, дева молодая?
Внутри тебя, моя Даная,
как весело горит свеча!

Люблю тебя, мою жену,
Лауру, Хлою, Маргариту,
вмещённых в женщину одну.

Поедем, женщина, в Тавриду:
хоть я люблю Зеленогорск,
но ты к лицу пейзажу гор.
(т. 1, с. 164)

— частное, приватное, будто бы, высказывание, встраивает личную ситуацию в контекст культурной памяти и одновременно иронизируется. Но это не последовательные операции, как у Бродского, концептуалистов или метареалистов (у каждого из них, конечно, по-своему), а некая одновременность несводимых друг к другу актов. В результате нет аннигиляции смыслов, или метафизического сиротства, или построения смысловой гипершарады, а есть разомкнутое тело художественных смыслов, открытое со-пониманию и со-переживанию.

Эта открытость пониманию и сокрытость метода (при, на самом-то деле, весьма эзотерическом смысле многих текстов и наличии многоуровневой структуры текста, которую необходимо рассматривать «под микроскопом») создает впечатление от Аронзона как о поэте « внерационально доступном». Подобное представление и создает тот самый миф об Аронзоне, о котором я говорил выше как о не пересекающемся с «собственно» Арнозоном. В своей деградации данный миф рождает субкультурную рецепцию аронзоновского творчества. Кажущаяся «неинтеллектуальность» (бессмысленно и спорить с подобным пониманием Арнозона, одного из самых интертекстуально насыщенных поэтов эпохи, автора, создавшего вполне оригиальную концепцию бытия), «праздничность», «легкость» поэта позволяет некоторым его текстам быто-

вать в старой хиппейской среде в качестве знака противопоставления профессиональной литературной структуре. Это существование мифа об Аронзоне, уж и вовсе отдельное от поэта, конечно же, отдельный феномен. Но в некотором смысле он спровоцирован именно той поразительной формой самопредставления, что занимал поэт. Подчеркнутая аллюзивность и интертекстуальность Бродского естественным образом провоцирует на интерпретацию всех и вся, поскольку здесь отсутствует сопротивление материала; текст Бродского «готов». чтобы его интерпретировали с философских, историко-культурных, политических и т.д. позиций. Текст Аронзона «сопротивляется» подобному вскрытию (его не надо вскрывать, он и так, вроде бы, открыт), и поэтому прочтение скрытых смыслов аронзоновской поэзии требует не только знания его наследия, любви к его текстам, — но и понимания того неподцензурного контекста, в котором формировалось противостояние риторического и антириторического.

Критическая масса, 2006, № 4

Второй метауровень

Нугатов Валерий. Фриланс: Стихотворения 2004—2006 годов. — М.: АРГО-РИСК; Тверь: KOLONNA Publications, 2006. — 56 с. — (Проект «Воздух», вып. 12).

Валерий Нугатов (р. 1972) известен как прозаик, переводчик стихов, прозы, культурологической и эзотерической литературы с нескольких языков, устроитель «Ктулхуистического фестиваля им. Нугатова»[1], но в первую очередь он, конечно, поэт.

В предыдущей его книге (первой, изданной типографским способом), «Недобрая муза» (М.: Автохтон, 2000), стихи были просто-таки переполнены образными, языковыми, ритмическими экзотизмами, отличались изысканностью и стилизованностью версификации. Автор постоянно словно бы играл то в У. Одена, то в Иосифа Бродско-

[1] На котором поэты и, в меньшей степени, прозаики, представляющие актуальную российскую литературу, коллективным чтением собственных текстов призывали проснуться Ктулху — архаическое божество, описанное (и придуманное) Говардом Ф. Лавкрафтом.

го, то в У.Б. Йейтса, то в Аллена Гинзберга, при этом оставаясь самим собой. Тогда о нем можно было сказать так: «Нугатов подчеркивает в своей стилистике черты декаданса: эстетство, неоромантическую «отверженность», культивирование неврастении, эротическую откровенность, склонность к оккультизму <...> богоборчество. <...> Декадентские эротизм и демонизм деконструируются, но после деконструкции обнаруживается, что за состояниями литературными и стилизованными угадываются породившие их реальные глубинные переживания, близкие по значению к мистическим»[1]. В моей рецензии была заявлена несколько иная позиция: «Автор «Недоброй музы» относится к тому типу литераторов, для которых иноязычная культура не менее уютна, нежели собственная... Лучшие вещи в книге... демонстрируют искусное жонглирование инокультурными стилями и мифологемами. Авторская позиция... до предела отстраненная, заставляет читателя искать в каждой из стилизаций пародию, но эти поиски тщетны. Само понятие иронии оказывается неприменимо к стихам Нугатова. Здесь нет стеба вроде митьковского «Сада камней» у Шинкарева («Максим и Федор»), но нет и попыток лирического высказывания, «приукрашенного» той или иной экзотической традицией... Для Нугатова экзотическая культура — лишь кунштюк, жест ради жеста, эффектный прием — один в ряду прочих. Это чувствуется даже в наиболее «традиционалистских» опусах Нугатова...».[2] Сейчас, после выхода нового сборника, эти соображения необходимо развить и дополнить. Во-первых, «жест ради жеста» в стихах Нугатова предстает не лирическим высказыванием, но именно ритуальным, почти мистическим действием; это, кажется, примиряет оценки, данные Кукулиным и мной. Во-вторых, «Недобрая муза» представляла собой, по сути, избранное Нугатова за десять лет (с 1990 года); вошедшие в эту книгу стихотворения изначально располагались в самиздатских сборниках разных лет, весьма различных по своей эстетике. Отсюда неизбежная аберрация — избранные стихи не дают представления об отдельных периодах развития Нугатова, произведения, вошедшие в состав «Недоброй музы», симулируют стилевую общность или, по крайней мере, делают ее более заметной, нежели при последовательном рассмотрении отдельных авторских книг.

---

[1] *Кукулин И.* Рождение ландшафта: контурная карта молодой поэзии 1990-х годов // Девять измерений: Антология новейшей русской поэзии. М.: НЛО, 2004. С. 21.

[2] *Давыдов Д.* Оки-доки, хохомое // Интернет-газета «Vesti.ru». 2000. 16 августа [http:// vesti.lenta.ru/knigi/ 2000/08/16/nugatov/].

Однако в книге «Фриланс» поэт предстает перед нами в новом облике, принципиально отличном, на первый взгляд, от предыдущей эпохи, какие бы в ней самой ни присутствовали внутренние этапы. Сравним. Вот два манифестарных нугатовских стихотворения. Одно — из «Недоброй музы»:

Моя любовь к тебе оправданна,
хоть, видит Бог, необоснованна:
какая-то вся невпопад она,
из несовместных лоскутков она.

И ладно бы уж ладно скроена
из разноцелевой материи,
так нет же: двое, мало, трое на
единственной полупостели, и,

не соблюдая очередности,
меж нас измена двусторонняя
доходит до десятка «врет» на стих,
табличкой заградясь «*Ирония*».

Тотальной адюльтеризации
противиться — анахронизменно;
сползаться, снова расползаться и
ad aeternum союзы призваны.

Гражданский брак плюсами минусы
не зачеркнет, как шило лезвия:
за разом раз печально миримся
с тобой мы, русская поэзия[1].

А вот — из «Фриланса», финал текста «Стокгольмский счет»:

...если б я был великим поэтом
все у меня было бы заебись
и я не знал бы за что мне такое счастье
но понимал бы что заслужил его по праву
своим талантом упорным трудом и щедрой душой
я просыпался бы каждое утро в своих апартаментах
в нью-йоркском пентхаусе или швейцарском шато
и подходил бы к высокому окну от пола до потолка

[1] *Нугатов В.* Недобрая муза. С. 33. Курсив автора.

с ослепительным видом гудзона или женевского озера
и этот прелестный божий мир неизменно
исторгал бы из моей груди
восторженный возглас
а в голове звучала бы мощная неземная мелодия
которая испокон веку звучала в головах
всех великих поэтов
и принадлежность к их светлому сонму
наполняла бы меня гордостью теплотой и блаженной истомой
а из моего пересохшего рта раздавалась
бы лишь благодарность

(с. 14—15)

Перед нами два типа риторики, более того, два способа отношения говорящего субъекта к риторическому пространству. При этом, что самое замечательное, «резонерство», «неврастения», «богоборчество» и иные характерные особенности ранних стихотворений Нугатова (назовем так условно произведения, написанные в 1990-е годы) остаются и в новых стихах вполне актуальными модусами авторского «я». Сохраняется и остраненность, акцентированная позиция своего рода вненаходимости, демонстрируемая «от противного»: в первом случае — это наигранно-смиренное «приятие» сложившейся поэтической ситуации, во втором —это крайне резкий ответ на известное стихотворение Иосифа Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (породившее, впрочем, и до этого произведения Нугатова несколько пародических и критических реакций в новейшей поэзии). Ответ, построенный на деконструкции риторики нобелевского лауреата, совершаемой благодаря мнимому отождествлению с пародируемым.

Прежний Нугатов постоянно указывал на принадлежность своего героя к культурной традиции с помощью всевозможных отсылок к «высокой поэзии», вполне гипертрофированно представленной в его ранних стихотворениях и технически, и дискурсивно; Нугатов «Фриланса» использует маркеры «исключенности», характерные для различных изводов «новой искренности», но также гипертрофированные. Метрической, языковой, образной, синтаксической сверхизощренности противопоставляются «голые» высказывания.

В обоих сборниках Нугатова его поэтика основана на представлении используемого стиля как метафоры. Такую поэтику можно назвать метаписьмом — но в двух книгах, прежней и новой, автор

использует метаписьмо двух различных, даже противоположных по своей задаче типов. Можно условно обозначить эти типы метаписьма по именам поэтов, для которых они являются центральными. Назовем первый, основанный на метках «принадлежности», — «пепперштейновским», второй, построенный на «исключенности», — «бренеровским».

«Пепперштейновская» модель подразумевает игру со знаками культурной традиции, понятой как «ничейное поле», как пространство, в котором художник может осуществить своего рода операцию тотального переприсвоения. Используя стертую, безличную стихотворную структуру, «пепперштейновский» автор ее переосмысливает с помощью окказиональных, сугубо авторских псевдомифологических систем, построенных на эклектическом соединении разностатусных элементов: например, в романе Павла Пепперштейна и Сергея Ануфриева «Мифогенная любовь каст» действуют персонажи культовых детских книг, используются эзотерические и оккультные понятия, сюжет основан на переосмыслении штампов позднесоветской мифологии — все это, так или иначе, имеет отношение к архаическому типу мышления, но устроено совершенно по-разному, что для «пепперштейновского» автора не важно.

«Бренеровская» модель построена не на присвоении, а на взрыве, демонтаже этой же безличной стиховой структуры. Однако цель подобной деконструкции, на мой взгляд, — не в обновлении поэтической речи, не в преодолении стиховой инерции, но в окончательной ее дискредитации (с помощью эпатажного высказывания, или нарочитой, до полного размывания художественного смысла, примитивизации, или избыточной тавтологии, дурной бесконечности ряда, — не так важно). Поэтическая речь разрушается, дабы дать простор «подлинному творчеству», максимально эстетическому жесту, возможному лишь вне всяких рамок. На демонстрации такого разрушения построена, например, книга Александра Бренера «Обоссанный пистолет».

Обе эти модели утопичны. Первая — поскольку либо скатывается с метауровня в «нулевое» пространство обыкновенного письма, либо утрачивает статус самодостаточного текста, являясь лишь иллюстрацией к определенной эзотерической концепции. Вторая — поскольку в конечном счете вообще выходит за пределы эстетического. Не случайно ставшие «эпонимами» этих моделей Павел Пепперштейн и Александр Бренер — более художники, не-

жели литераторы. Оба они относятся к поэзии как к эстетически «мертвому» материалу, который необходимо подвергнуть новой валоризации. При этом творчество каждого из них хоть отчасти и наследует традиции московского концептуализма, но в обоих случаях отказывается от концептуалистской аналитичности по отношению к «первичному» материалу советских плакатов, идеологических конструкций, клише обыденного сознания. Выход на метауровень подразумевает не только критику «господствующего дискурса», но и его использование. Вместо чистого деконструирующего остранения «пепперштейновский» и «бренеровский» авторы подразумевают своего рода метод «троянского коня» (или «осы, помещающей свои яйца в тело парализованной личинки»).

Причины, породившие обе модели критики поэтической инерции, вполне существенны. Их преодоление ощущается как насущная необходимость. Однако если практика «постконцептуалистов» (дискуссия о которых последние время носила несколько избыточный характер, о чем неоднократно говорил сам автор термина, Дмитрий Кузьмин) отсылала к «каноническому» концептуализму Пригова и Рубинштейна, то возможна реакция и на «троянские» методы, будь то «медицинская герменевтика» Пепперштейна или антиконцептуализм Бренера. Эту «троянскую» рефлексию, выводящую поэтическое говорение с первого метауровня на второй, осуществил именно Нугатов.

Его ранние стихи отталкиваются от «пепперштейновского», а новые — от «бренеровского» метода. Различие источников порождает разный подход к риторике и разную поэтику. Но сам эффект «остранения остранения» в данном случае един. Нугатов демонстрирует не «свое», не лирическое в прямом смысле слова, но — лично определенное, выделенное, выбранное из целого ряда возможностей. Ритуал безличен, но творящий его в момент действа наделяется полномочиями Носителя, полномочиями Проводника — и он применяет данное ему в этот миг прицельно и осмысленно; пусть сама форма ритуала и не поддается связной интерпретации, но ее содержание здесь и сейчас определенно.

В этом — принципиальное отличие составивших книгу «Фриланс» нугатовских стихотворений от внешне похожих опытов Кирилла Медведева первой половины 2000-х годов. Медведев сообщает принципиально частное, принципиально нераспространяемое, Нугатов же говорит «за» субкультуру, поколение, социум, человечество, мироздание и т.д., оставаясь фигурой, локализованной

«здесь и сейчас», но при этом — и вполне сознательно — не вполне проявленной как индивидуальность, во многом «выносящей себя за скобки». Поэтому в этих стихах принципиальны повторяемость, метаописательность, стремление к исчерпанию всех ответов на поставленный вопрос. Этот подход к поэтическому говорению может, и даже отчасти должен, вызывать раздражение, но, похоже, целью нынешней работы Нугатова и является именно раздражение в биологическом смысле: проверка нерва на способность передачи всей информации.

Новое литературное обозрение, 2007, № 85

Не только медиатор

Ирина Винокурова. «Всего лишь гений». Судьба Николая Глазкова. М.: Время, 2006. 464 с. («Диалог»).

Неоднократно приходилось писать о принципиальной недостаточности аналитической литературы, посвященной отечественной неподцензурной словесности, в особенности — поэзии. В последнее время положение начало исправляться, однако скорее за счет публикаций художественных текстов, снабженных исследовательским аппаратом (в этом ряду отмечу блестящие издания Евгения Кропивницкого, Роальда Мандельштама, Леонида Аронзона, Юрия Смирнова); увеличилось и число работ, появляющихся в периодике и различных сборниках.

Проблематичной остается ситуация с монографическими исследованиями; увы, имеющиеся можно перечислить по пальцам, да и те вызывают массу вопросов (книги Максима Шраера и Давида Шраера-Петрова о Генрихе Сапгире, Елены Хворостьяновой об Олеге Григорьеве; речь не идет об исследователях Бродского, составляющих отдельную касту и всячески отгораживающих объект своего исследования от реального контекста). Наиболее ценные работы лежат несколько в стороне от истории литературы (социологизм работ Михаила Берга, лингвистический подход Людмилы Зубовой, стиховедение у Юрия Орлицкого).

Книга Ирины Винокуровой, посвященная судьбе и поэтике Николая Глазкова, является в нынешней ситуации радост-

ным исключением. Написанная в традиционном историко-литературном ключе, она при этом лишена «забалтывания», пустой псевдокритической риторики, столь частой в подобном жанре. Основательная проработка источников, позволяющая демонстрировать окружавшие поэта контексты во всей их полноте (не скажу — разнообразии, так как разнообразием не отличалось литературное поле эпохи), тонкое владение аналитическими моделями, позволяющими говорить не только и не столько о биографии, сколько о текстах и жизни сквозь тексты, — все это делает книгу Винокуровой редким и значимым явлением в истории новейшей русской поэзии.

Но важно не только это. Важна сама фигура, которой посвящена книга.

Николай Иванович Глазков (1919 — 1979), один из поэтических лидеров военного поколения, не ставший при этом фронтовиком, и отец самиздата, вынужденно ушедший в официоз, был из числа самых парадоксальных поэтов (и творчески, и жизнетворчески) середины минувшего века. Но при этом надо помнить и о парадоксальности — и о недоосознанной вполне специфике — самой этой эпохи.

Распространены несколько версий представления об эпохе конца 30-х — первой половины 50-х годов. Одна из них, самая упрощенная, подразумевает полный разрыв времен, в том числе в истории литературы, обусловленный разными факторами: от «внешнего» (репрессии, война) до «внутреннего» (исчерпание художественного потенциала русского модернизма). В этом смысле «новое», возникающее в преддверии Оттепели, от официального «шестидесятничества» до первых групп неофициальной культуры, возводится к тем или иным традициям типологически, отчасти даже генетически, но именно при «разрывном генезисе», связанном, так сказать, с «дистанционным обучением».

Это, конечно же, модель крайне упрощенная и во многом неадекватная. Очевидно наличие фигур-медиаторов — Ахматовой, Пастернака, Крученых, Евг. Кропивницкого, некоторых других. Однако возникает искушение рассматривать эти имена в контексте «исторической поэтики исключений», как своего рода системно не связанные феномены. Так, Михаил Айзенберг пишет: «Когда мы говорим о десятилетиях культурного провала, об отсутствии поэзии, нельзя забывать об условности высказывания. Люди жили, писали, вдохновляя окружающих своим упорством. Какие-то це-

почки, от мастера к мастеру, не прерывались, и только этим путем что-то дошло до нас»[1].

Эта картина, однако, также подразумевает ситуацию разрыва, в рамках которой возможны «хранители» и «восприемники», но нет «действователей», привязанных именно к данной эпохе. Между тем — перечислим. Особая, не укладывающаяся в модели «апокалипсиса андеграунда» роль обэриутов; сложное место Ильи Эренбурга, Сельвинского, Асеева, Крученых, Лили и Осипа Бриков в историко-культурном ряду; одиночки, подобные Оболдуеву, Кропивницкому, Роальду Мандельштаму, Александру Ривину, Андрею Николеву, Яну Сатуновскому, Леониду Мартынову (называю фигуры принципиально разных масштабов и литературных позиций); наконец, Пастернак и Ахматова, столь по-разному сформировавшие свои мифы, так или иначе деформирующие литературную реальность (неоценимо в этом смысле значение недавней книги Романа Тименчика «Анна Ахматова в 1960-е годы», показавшей великое разнообразие контекстов, окружавших Анну Андреевну в эпоху, непосредственно пришедшую за кажущимся безвременьем).

Даже в этом, весьма неполном, списке имен просматривается огромное многообразие стратегий и тактик передачи и сохранения, наследования и преемственности, последовательного осуществления жизненной программы или сознательного и бессознательного отхода от нее... Соблазнительно описывать подобные движения биографий в публицистической терминологии, но это создаст глубоко ложную перспективу, при которой многомерное тело литературы предстает плоскостью или даже линией. Альтернатива, представляющаяся мне куда более разумной, ценной и интересной, — видеть в рассматриваемом времени особую историко-литературную формацию, со своими, порой сокрытыми от нас, осознаваемыми лишь благодаря косвенным меткам, но вполне реальными закономерностями и свойствами.

Особое место здесь — у ифлийско-литинститутских поэтов Бориса Слуцкого, Давида Самойлова, погибших Михаила Кульчицкого, Павла Когана, глазковских друзей-антагонистов. И совершенно особое место — у самого Глазкова. Это место обрисовывается Винокуровой с полнотой и убедительностью.

Это место новатора-изолянта, создателя достаточно эфемерной постфутуристической группы «небывалистов», почему-то

---

[1] *Айзенберг М.* Взгляд на свободного художника. М., 1997, стр. 47.

«вываливающейся» обыкновенно из поля зрения исследователей поэтических групп (быть может, потому что хронологическая одновременность этого образования, построенного вокруг Глазкова со товарищи, с поздними обэриутами-чинарями опровергает «финалистскую» концепцию обэриутского движения?), группы, безусловно, эпигонской по отношению к историческому авангарду, но совершенно «перпендикулярной» официальной структуре литературной жизни.

В самой Москве, белдня среди
Оболтусы неумной бражки
Антиглазковские статьи
Печатали в многотиражке,

Мелькало много разных лиц.
Под страхом исключенья скоро
От всех ошибок отреклись
Последователи Глазкова...

Я поругался с дурачьем
И был за это исключен.

Говоря о движении «небывалистов», Винокурова вводит в исследовательский оборот многие ценные материалы, в том числе тексты товарищей Глазкова по группе: Ю. Долгина, Е. Веденского, В. Баженова и других, само наличие которых резко корректирует идею «исключительных переходных явлений» (задушенная социумом, поставангардная поэтика тем не менее в потенции была актуальна для целого пласта молодежи конца 30-х).

Такая позиция Глазкова имеет и другое измерение — а именно статус «законного наследника» русского авангарда, «легитимно» переданный молодому поэту Лилей и Осипом Бриками. Не столько реальные последствия этого, сколько самоощущение поэта делают подобную передачу фактом непрерывности поэтического движения.

Известна роль Глазкова как родоначальника самиздата (первоначально — «Самсебяиздата»), одной из центральных институций русской неподцензурной словесности. Но и этот метод «альтернативного бытования текстов» был задан наследственно, имея в своем основании глазковское машинописное избранное, составленное Бриками и иллюстрированное графикой известных художни-

ков (среди которых были Александр Тышлер и Давид Штеренберг). С очевидностью, Брики ориентировались в этой ситуации на авторские книги русских футуристов. Таким образом, наследование самиздата книге русского авангарда предстает не типологическим, но прямо генетическим.

Трагическая эволюция Глазкова — от независимого поэта, не имеющего доступа к типографскому станку, к «разрешенному» поэту, штампующему крайне слабые книги, — интерпретируется Винокуровой (совершенно, с моей точки зрения, справедливо) как вынужденный, но концептуализированный «юродский» жест, содержащий в самом дурном качестве «советских» текстов пародирование советской поэзии. Подобный «вынужденно-трикстерский» ход предстает совершенно отдельным, оригинальным методом противостояния системе.

Наконец, важнейшим представляется последний параграф книги, где исследовательница показывает перспективу глазковского метода — в творчестве Всеволода Некрасова и Дмитрия Александровича Пригова. Здесь можно было бы назвать еще несколько имен (хотя бы Игоря Холина, Эдуарда Лимонова), но и само выстраивание исторически непрерывных связей от исторического авангарда к поставангарду видится ценным и перспективным. Фигура Глазкова в этом смысле важна не только медиацией, но и определенной перекодировкой смыслов, в рамках которой традиция, изменяясь, сохраняет свой энергетический потенциал.

Новый мир, 2007, № 3

Время отложенное и раздробленное

Татьяна Щербина. Запас прочности. Роман. М., ОГИ: 2006. 288 с. («ОГИ-проза»).
Александр Бараш. Счастливое детство. Ретроактивный дневник. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 200 с.

Темы детства и детского в более широком смысле, при всей своей укорененности в постромантической культуре, становятся важнейшими, чуть ли не центральными в самых различных аспектах современной словесности. К примеру, немаловажен здесь разговор

об инфантильной оптике, характерной в основном для молодой (но не только) русской поэзии: мне приходилось об этом писать и даже дискутировать с Игорем Шайтановым[1].

Детство возникает как объект манипуляции, или как метафора, или как своего рода регрессивная или вневременная утопия. Наряду с этим затрагивается и отрочество, странный момент прединициации, в нашей (то есть вообще современной) культуре навеки отложенной (школа, армия, институт берут на себя инициационные функции, но выводят их из пространства сакрального). В антропологии подобное состояние называется «зоной перехода», но своего рода отложенное пребывание в этой переходной зоне порождает особые психотические типы — и особые виды текстов. «Алиса в Стране чудес» Л. Кэрролла и фильм «Гостья из будущего» (или, во втором случае, «Приключения Электроника») — произведения абсолютно разной прагматики, но занятно, чем они порождены и от чего отталкиваются: первое — от викторианской морали, вторые — от позднего совка, формально также вполне пуританского. Максимально негибкие, ханжеские, изымающие тело из пространства говорения, культуры эти парадоксальным (но и вполне объяснимым) образом создают сказки, построенные на поиске высших проблем ребенком — и на мерцающем, запретном, непроизносимом эротизме самого состояния предвзрослости.

Симптоматика сказочной прозы или фантастического кинематографа является, по-моему, системообразующей для разговора как о детстве, так и о взрослении и становлении в определенные эпохи. Роман воспитания в расширительном смысле — одна из самых общих моделей нарративного текстопорождения, но столь же верна и историко-культурная специфика этих форм становления. У Филдинга будет один сценарий, у Льва Толстого — другой, у Льва Кассиля — третий, и это не видовые, но родовые отличия.

Именно специфичность как детского опыта, так и выхода (а точнее, в некотором смысле «не-выхода») из него позволяет объединить две довольно разные — и жанрово, и стилистически, и содержательно — книги, вышедшие почти одновременно: роман московского поэта и эссеиста Татьяны Щербины и «ретроактивный дневник» израильского русскоязычного поэта Александра Бараша. Объединить даже не по причине независимого друг от друга вни-

---

[1] См. мои статьи в «Новом литературном обозрении», № 61 (2003) и «Арионе», 2003, № 3.

мания двух авторов к советскому детству, но и из-за особенностей взгляда на это детство.

Вообще-то в указанном контексте можно было бы вспомнить и другие книги. «Альбом для марок» Андрея Сергеева. «Ветер с шоколадной фабрики» Вадима Месяца. «Похороны кузнечика» Николая Кононова. Еще несколько книг, все о разном, но в чем-то сходящиеся. Однако не будем расширять поле наблюдения: два интересных нам текста вполне образуют работающую аналитическую систему.

На первый взгляд перед нами в чем-то даже и противоположные сочинения. У Щербины логичный, линейный (хотя и двухвекторный) текст, в котором чередуются истории становления героини и ее бабушки. У Бараша — история одного человека в его возрастании, но рассыпанная на фрагменты, формально организованные тематически, хотя легко нарушающие собственную тематизацию. Остановимся на не бросающихся в глаза с первого взгляда свойствах каждой из двух книг.

Роман Щербины — и история семьи, и история воспитания, и история внутреннего поиска, но и в конечном счете история аннигиляции возрастной ценности детства, не победа над ним (по-кассилевски), не мечты об утраченном и воссоздание того, что невозможно воссоздать (по-прустовски), но именно рассказ о прекращении определенной формы бытия, прекращении нежеланном, но и не трагическом. Щербина вообще весьма радикально (это вызывает большую симпатию к ее композиционному мастерству) отменяет трагедийный модус истории, не впадая при этом в пересмешничество.

Значит ли это, что перед нами просто репрезентация того, что «было как было»? Это не такой простой вопрос, к нему мы еще вернемся.

А пока — вот, смотрите: смерть бабушки вызывает необходимость восстановить ее бытие с самого начала. И здесь повествовательница принимает радикальное решение: отказывается от традиционной повествовательности. «<...> мне не хочется выбирать одно: одну линию, одну тему, один сюжет. Мне обидно пропускать все остальное, хотелось бы иметь круговое зрение: мне свойственна экстенсивность». И далее: «Сейчас меня волнуют тайны моей бабушки, а узнать их мне неоткуда. <...> Отправляясь на поиски, я не знаю, что встречу по пути».

История бабушки меж тем вовсе не становится аналогией истории повествовательницы: первая возникает на страницах книги с момента вступления ее гимназисткой старших классов в РКП(б), героиня же появляется с момента рождения. В истории бабушки вспышками проявляются центральные эпизоды, перемежаемые белыми пятнами неопределенных периодов жизни, повествовательница же существует не столько в автобиографии, сколько в пучке — нет, не событий даже, а обстоятельств. Из некоторых обстоятельств (к примеру, ненависть матери и любовь дочери к отцу, порождающие со временем квазифрейдистские последствия в личной жизни героини) рождаются боковые ветки повествования, не являющиеся на деле боковыми, — просто «другие».

Обстоятельства жизни внучки таковы, что все, происходящее в ее жизни, задано сложным механизмом незаметного фатума, предчувствованного в судьбе семьи (и особенно бабушки, которая становится своего рода «контрольным образцом») и собственном детстве героини. Но дело в размытости семейной истории — и небывалости детства. Поиск выхода из детства («<...> друг детей Чуковский отнесся ко мне, как к маленькой девочке, которой я и была в действительности, но мне в мои 11 лет это показалось обидным» — это детское чувство знакомо всем, но не все готовы его сознательно восстановить в памяти) ведет не к взрослению, а к «зависанию» в безвозрастной (не биологически, конечно, но антропологически и в конце концов авторефлективно) фазе.

Стройное вроде бы повествование (бабушка — внучка — бабушка — внучка...) к середине книги утрачивает свою очевидную двунаправленность. Течение времени приобретает характер если не хаотический, то обрывистый. Ретроспекции в сюжете о «будто бы взрослом» состоянии повествовательницы уже приобретают характер правила, а не исключения. Вне детства словно и нет биографии, есть лишь отдельные происшествия или отдельные потенциальные возможности. Все случившееся случается в детстве или, может быть, на его внешней грани.

Тем не менее первоначальное чувство, будто книга посвящена истории семьи и вырастания главной героини в ней и из нее, может все-таки утвердиться у читателя романа Щербины. Возможно ли оно при чтении «ретроактивного дневника» Бараша?

Это даже не «отмененная история», как у Щербины, это — не история вовсе. Повествователь не столько повествует, сколько каталогизирует признаки детства, отрочества, юности. Обозначение

авторского жанра может ввести в заблуждение — перед нами, конечно же, не дневник, пусть и создаваемый сильно задним числом, но автоэнциклопедия, попытка самоописания не вполне в хронологической, скорее, как уже было замечено, в тематической (может, лучше сказать — парадигматической?) последовательности. Правда, и здесь пытливый читатель может попытаться выкроить биографию: в каждый момент жизни есть приоритеты; обязательные для всех либо сугубо личные и даже тайные, они выстраивают, конечно же, некое «древо событий». Но Бараш тщательно избегает даже такой косвенной хронометрии.

Улица, дача, семья, школа, друзья, перемещения в пространстве, ранние эротические фантазии, ранние попытки творчества — что может быть очевидней? Но именно эти гнезда очевидных смыслов позволяют Барашу произвести впечатляющий самоанализ — ну и анализ контекста, естественно, анализ общего, проявляемого в частном (ведь не все твое — исключительно твое: воздух, язык, физиология, социальное устройство, много чего, — однако оно и твое, принадлежащее каждому, ведь каждый прибавляет к этим феноменам частицу собственного отношения).

Вот пример такого аналитического письма у Бараша — фрагмент о школе:

«Казенный дом заставлял *почувствовать себя* — в нем — как в универсуме (здесь и далее курсив автора. — *Д. Д.)*.

В семье я сталкивался со своей отдельностью только через конфликты с братом, но это принципиально не меняло того, что я — часть единого организма. <...>

Осознание *себя*, и с *погружением,* началось в ситуациях отделенности от семьи — в первом казенном доме: в детском саду».

И далее: «Вполне достаточным для выпадания *в себя* стало выпадение *из семьи*.

Я должен был ощутить, собственно, где — Я; переформироваться, отступив в тыл, как понесшая потери *в живой силе* воинская часть».

Бараш тоже, как и Щербина, пишет не о конкретных обстоятельствах; но для Щербины важна пронизанность частной истории недовершенным, отложенным временем, Бараш же пишет о времени раздробленном, времени, образующем внехронологические анклавы смыслов. Здесь и вовсе нет взросления: попадая в те же пространства, занимаясь теми же делами, герой Бараша не видит точку разрыва, он продолжает воспроизводить определенные

социальные игры. «Трех-четырехлетний младенец — конструирует внутреннюю ситуацию, перескакивая через ее вербализованное осознание; кажется, ему автоматически доступно то, что часто будет неподъемно ему же — во взрослом состоянии». Бараш описывает ребенка не как непостижимое, чуть ли не инопланетное существо, но и не как «недоделанного взрослого»; он просто вводит дополнительные смыслы, расставляет дополнительные словесные метки на том поле, где уже практически все устроено.

Книги Щербины и Бараша — обе, безусловно, художественная проза. Пусть Щербина стремится скорее к повествовательности, Бараш — к медитативному анализу. Но вот что важно: в «Запасе прочности» автор замечает: «Мою бабушку звали иначе. И меня, которая записывает все это, зовут иначе, чем персонаж, который тоже „я». Это не нарочно, по-другому не получается. Точно ли такой была моя бабушка? Всегдашнее стремление — рассказать „всю правду», а всей — нету; и сама правда — как летучий аромат, только флакон от него — подлинный, только вещицы, мебель и здания были на самом деле». Мне представляется, что тексты Щербины и Бараша диагностируют неадекватность самого понятия *non-fiction* в применении к словесности.

Казалось бы — трюизм, а повторять его необходимо. То, что может быть в косвенной своей функции историческим (или, как говорят, «человеческим») документом, в основной функции — эстетическое произведение. И ведь эта нетождественность текста и прототипических обстоятельств всем очевидна, и множество филологических и философских школ обломали на этом месте свои штыки — все равно соблазн прочесть, «как там было», неизбывен. Тут-то и приходят на помощь писателю композиционные средства, разрывающие необработанную, грубую и бессмысленную ткань «реального времени», располагая причинно-следственные связи в необходимом им порядке.

Новый мир, 2008, № 2

Политизация и послание

Очиров Антон. Ластики: Книга стихов. — М.: АРГОРИСК; Книжное обозрение, 2008. — 64 с. — (Серия «Поколение», вып. 24).

Московский поэт Антон Очиров (р. 1978) стал заметен в середине 2000-х годов благодаря публикациям на сайте «Полутона», в журналах «Воздух», «Критическая масса», «Абзац», интернет-блогу (kava_bata.livejournal.com). «Ластики» — первая книга этого автора (так сказать, первая официальная: до нее были самиздатские).

Очиров пришел к своему нынешнему методу относительно поздно. В стихах начала 2000-х годов, уже содержавших многие характерные очировские приемы, главным было медитативное, медлительное «кружение» вокруг пучка нерасчлененных смыслов. В стихах более новых происходит своего рода фокусировка говоримого. К природе этой эволюции я вернусь ниже.

Природу очировского письма можно оценивать, исходя из разного рода стилистических концепций (постконцептуализм) или поэтических утопий («новая искренность» — не в том смысле, который вкладывал в этот термин Д.А. Пригов, а скорее в том, который появился в разговорах о русской поэзии конца 1990-х). Действительно, с расхожим представлением об этих новациях стихи Очирова имеют немало общего: циклизация, фрагментарность письма, неустановимость окончательной позиции лирического «я», «плавающий» субъект высказывания... Однако принадлежность к характерным тенденциям времени, понятым односторонне, для таких авторов, как Очиров, — отнюдь не главный определяющий фактор.

Гораздо интереснее в его творчестве противоположная тенденция. Ее можно определить как поиск — быть может, заведомо «провальный», обреченный на неудачу. «Неудача» в рамках житейского понимания может, однако, предстать удачей экзистенциальной или эпистемологической. Для того чтобы более точно определить направление нынешних поисков Очирова, нужно описать более широкий контекст.

Сказать нечто, основанное на явно утверждаемой *ценностной установке*, сформулировать экзистенциально значимую *позицию*, оставаясь при этом на поле поэзии, пытались — разными способами и с разной долей успешности — многие авторы 1990—2000-х.

Стремление к такой манифестарности происходит «на фоне» общего для многих литераторов перехода от идеологии постмодернистского релятивизма — к постмодернизму, понимаемому как новый этап в развитии эстетики модернизма и потому подразумевающему установку на построение нового смысла (в не наивном, конечно же, избавленном от ложной миметичности, варианте)[1].

Одним из принципиальных (а порой даже и небезопасных) выходов становится недвусмысленное провозглашение гражданской позиции. При этом возможны разные понимания этого сюжета — как сугубо политические, так и менее прямолинейные и основанные прежде всего на эстетических поисках. Примером преимущественно политического решения проблемы мне представляется творчество поэта и прозаика Дмитрия Черного, эволюционировавшего от авангардистских публикаций в альманахе «Вавилон» до деятельности комсомольского вожака[2] — что сказалось и на эволюции его поэтики: от изощренных в языковом и образном отношении стихов книги «Выход в город» через «новолефовскую» поэму «Дом» Черный перешел к «радикальному реализму» романа «Поэма столицы». Примером более эстетического по своей природе хода можно считать нынешнее творчество Натальи Ключаревой: ее переход от поэзии к прозе — своего рода изживание травмы, связанной с осознанием дефицита ценностей в нынешнем левом протестном движении России — без отказа от самой идеи общественного протеста, каковой представляется героям Ключаревой лично необходимым. Эту травму можно считать в равной мере психологической и идеологической.

Меня в наибольшей степени интересуют здесь те авторы, что, выступая на поле левой идеологии (понимаемой в рамках разных традиций, от леволиберальной до анархистской), воспринимают политическое в первоначальном, аристотелевском смысле. Человек у них — именно zoon politikon, но за социальностью в их произведениях открывается своего рода метауровень. Чтобы избежать понятия метафизики, назову его ментальным. Важнейшим в их произведениях оказывается представление субъекта говорения через объект, попытка определить себя в рамках (мета)социального

---

[1] Подробнее об этом см. в новейшей книге: *Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000 годов. М.: НЛО, 2008. С. 457—530.

[2] С 2005 года Д. Черный — секретарь по идеологии Московского городского комитета Союза коммунистической молодежи (СКМ).

пространства: «я» понимаю «себя» и Другого через описание мира, а не своего психологического состояния. В этом отличие подобной установки от новейшей поэтической утопии «нового эпоса» (предложенной Федором Сваровским и вызвавшей уже важную дискуссию): Другой здесь — не максимально экзотический, для читателя, субъект, наподобие роботов Сваровского или городских маргиналов Андрея Родионова, но персонаж, «похожий на тебя» — и на автора, и на читателя. В обращении к такому Другому и рождается лирическое начало. В разной степени, не образуя никакой группы или направления, с таким представлением работают Елена Фанайлова, Александр Скидан, Линор Горалик, Кирилл Медведев... В этом, вполне виртуальном, ряду я вижу и Антона Очирова.

Впрочем, четкой грани между «(мета)социальщиками» и «новыми эпиками» нет: в обоих литературных направлениях действует одна и та же тенденция, связанная с десакрализацией субъекта и ролевой трансформацией лирического «я». За обеими стратегиями стоит давняя традиция, по сути, восходящая еще к реформе поэтического «я», совершенной Шарлем Бодлером: «Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!»[1]

Вхождение Очирова в (мета)социальную поэзию, как я уже говорил выше, произошло не сразу. В стихах рубежа 1990—2000-х, когда уже вполне сформировался поэтический язык многих авторов «вавилонского» круга, в том числе и «младших вавилонцев», приблизительных ровесников Очирова (родившегося в 1978 году), молодой поэт ориентировался на неомодернистский канон. По словам самого Очирова, «<Иван> Марковский заобщался с Кузьминым, и подарил мне альманах «вавилон», где Кузьмин его напечатал. Мне этот альманах казался фигнёй, я не особо в это врубался. Современная поэзия для меня была Бродским, Ждановым, Барсковой и пр. Короче, я её не читал. (сборники «пушкинского фонда» были достаточно консервативны)»[2]. Характерен здесь набор ориентиров: Бродский; метареализм Жданова; Полина Барскова, хоть и «родом из «Вавилона»», но тогда, в начале 2000-х, воспринимавшаяся чуть ли не как наиболее академический — или, если угодно, «постакмеистический» — молодой автор из числа заслуживающих внимания. Впрочем, уже в текстах того времени появляются вещи, приближающиеся к нынешнему Очирову:

---

[1] «Читатель-лжец, мой брат и мой двойник...» (пер. Эллиса).

[2] Цитирую неопубликованные заметки Очирова, любезно предоставленные мне автором. Орфография и пунктуация текста сохранены.

Землю твою прорывая корнями,
словно рисовую бумагу, —
от истока к самой сердцевине,
от коры — к ядру — сквозь ядро, —
Ты вынырнешь по обратную сторону
шарика, где
живут антиподы, и где
Земля, как бумага, несет на другой стороне
всенародное небо.

В этом тексте мне видятся реминисценции из Егора Летова, особенно в финале, — явление, впрочем, само по себе ни о чем не говорящее, характерное и для таких совершенно других авторов, как Олег Пащенко или Ирина Шостаковская, и для целого ряда сугубо субкультурных практик текстопорождения.

«Развитие идёт, но очень долгое»[1]. В стихах Очирова начала 2000-х парадоксально сталкиваются постакмеистическая (в варианте, заданном «ахматовскими сиротами») и постфутуристическая (в панк-роковом, «облегченном» изводе) традиции, которые не образуют целостного языка.

Губы жаркие, точно блюз
чернокожих, и наш союз
лишь скольжение пальцев по грифу электрогитары.
Я не верю, что время наступит, и ты станешь старой.

Ни о чём никогда
не проси у богов, невзначай заглянувших сюда —
провода знают больше о странностях жизни под током.
И беда — не беда.
Видно, чудо случается лишь вопреки, ненароком...

Переломным моментом оказывается 2004 год — чтение текстов Дмитрия Воденникова (влияние которого в текстах Очирова будет прослеживаться скорее на композиционном, чем на содержательном уровне или на уровне структуры поэтического «я») и круга авторов интернет-сообщества «Полутона». «Осенью 2004 года я перестал писать отдельные тексты, и стал писать их в рамках «лирического цикла», т.е. некоего паззла, где важно целое, которое больше, чем сумма частей»[2].

[1] Там же.
[2] Там же.

Книга «Ластики» включает тексты только того Очирова, что сформировался в результате вышеописанного внутреннего переворота, то есть стихотворения 2004-го — самого начала 2008 годов. Отмеченная автором циклизация, кажется, менее заметна в сборнике, нежели в сетевых публикациях, — из-за того, что в книге чередуются собственно циклы и отдельные тексты. Впрочем, можно сказать, что очировские циклические структуры никогда не составляют четко структурированного целого: это скорее гипертексты, включающие в себя цитаты и «промежуточные эпиграфы» — как из других поэтов, так и из собственных более ранних сочинений Очирова, и иные «текстовые артефакты» — к примеру, письма, а также графические маркеры (курсив, полужирный, чередование прописных и строчных, изменение кегля, ненормативные графемы, внутристиховые пробелы). Для них характерны разные уровни организации (части, нумерованные и ненумерованные фрагменты, деление разными типами отбивки и т.д.). Такие тексты образуют авторские «книги», отличные от вышедшего сборника по структуре и составу.

Описанный метод разноуровневого монтажа в книге «Ластики» смягчен благодаря «выправлению» графики, но сохранена его суть: монтажный принцип заложен в самой структуре поэтического сообщения — прежде всего, в многоголосии, разнообразии субъект-объектных взаимодействий в стихотворениях или циклах:

Как же мало ты в себя способен вмещать,
а способен только многое обещать:
невыполненные обещания,
несчастье под левой лопаткой,
бывший Советский Союз, хлопья его красот.

Один говорит: — поэтов пять шесть
другой говорит: — шестьсот[1]

Какая на Васильевском острове почва,
отчего там двойные двери в метро, и лимит
на высоту архитектуры,

[1] Здесь явственная отсылка к спору, произошедшему между Дмитрием Воденниковым и Дмитрием Кузьминым в телевизионном ток-шоу Татьяны Малкиной: первая точка зрения в закурсивленной строфе принадлежит Воденникову, вторая -- Кузьмину. В дальнейшем спор был продолжен развернутыми высказываниями обоих авторов в Интернете.

скажи,
непостроенный небоскрёб Газпрома на Охте,
постыдная речь, в которую вкладывают купюры.
(с. 51)

Рифмованный тонический, приближающийся к раешному, тип стиха, наиболее характерный для произведений Очирова, несет двойную функцию: он и приближает реципиента к тексту, предлагает ему кажущуюся «неакадемическую» простоту соположения разнотипных элементов — и уводит, напротив, к глоссолалии, заговорному стиху (здесь очировская поэзия обнаруживает неожиданные переклички с творчеством Марианны Гейде, Аллы Горбуновой и отчасти даже, быть может, Виктора Іваніва):

...вот сощурь глаза, через щёлочку на дома посмотри:
даже сейчас они больше похожи на мыльные пузыри
ветер неба седьмого, скорей карусель неси
лучшее твоё платье — то, что ты никогда не носил
лучшая твоя песня — то, что ты никогда не пел
как же красив твой свет господи как он бел
(с. 49)

Все эти формальные особенности текста парадоксальным образом ориентированы как раз не на затемнение послания, но на максимальную четкость расстановки акцентов, на постоянное прояснение.

Интересно, что на это ориентирована и своеобразная (мета)литературность Очирова — связанная не только с прямой цитатностью, но и с выходом литературной проблематики на уровень метасоциального анализа[1]. Характерен в этом смысле не вошедший в «Ластики» новый цикл стихотворений, названный по цитате из Яна Сатуновского — «Войну зовет противогаз». Очиров вначале цитирует «Тезисы к политизации искусства» Александра Скидана:

«Политизированное искусство, таким образом, не следует путать с агитацией или пропагандой; это искусство, которое через цезуру, остранение, саморефлексию, фрагментарность, дробление нарратива позволяет обнаружить асемантические зазоры, складки смысла, еще не захваченные идеологией. Искусство, втягивающее

[1] См. предыдущую сноску — характерный пример экстраполяции (мета)литературного опыта на (мета)социальную картину.

зрителя и читателя в процесс сотворчества-становления и тем самым подводящее к пониманию того, что он связан с телами и сознаниями других...» [1] —

а затем пишет, продолжая мысль:

«...Огромная часть поэзии сейчас является социальной практикой, и солидарности в ней хоть отбавляй, потому что говорится только общеизвестное, а момент открытия происходит в точке солидарности с этим коллективным опытом банального — банальной жизни, банальной работы, банальных стихов. Так поэзия превращается в макароны и проскальзывает незаметно, она течёт — в жж, в журналах и тд, и не является событием, а событием является её социальная или медийная репрезентация. Проблема в том, что она (такая) тоже создаётся с позиции «неподвижной точки», поэтому для неё так важна иерархия и авторитеты.

Если эта «точка человечности» постоянно перемещается, тычется как щенок, то тогда каждый раз как впервые, и нет никаких макарон, а только то, что позволяет дальше жить и так далее: месяц без сладкого — и шоколад взрывается на языке»[2].

Подобная «разгерметизация» поэтического высказывания наследует, конечно же, определенной линии в авангардном искусстве. Внешняя «эзотеричность» авангарда во многом явилась способом обнаружить именно *новые формы понимания.* В известном своем тезисе о прагматике авангарда М.И. Шапир говорит: «...искусство *авангардное* отличается от *агитационно-политического* (ведь и то и другое социально активно и рассчитано на ответную активность). Агитационное искусство, во-первых, добивается сочувствия и сомыслия, а во-вторых, хочет сообщить активности адресата вектор. В отличие от него авангард просто «раздражает» обывателя, причем делает это попусту, бескорыстно, *из любви к искусству.* Реакция на него — не направленная, а броуновская, заставляющая «бежать на месте». Настоящий авангардист бросает в воду камешки и созерцает образуемые ими круги»[3].

---

[1] Первая публикация указанного текста А. Скидана: http://www.vavilon.ru/textonly/issue12/skidan.html.

[2] *Очиров А.* [Предисловие к циклу:] Войну зовет противогаз (тексты под эпиграфами) // http://polutona.ru/ ?show=0531174639

[3] *Шапир М.И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. Двуязычный журнал по русской и теоретической филологии. 1995. Т. 2. № 3/4. С. 138. Курсив автора.

Это «раздражение», однако, возможно лишь как раз на фоне внешнего запроса «быть раздраженным». Эстетическая функция, пусть и в чистом виде, не обязательно нацелена только на субъект: раздражение должно понимать не в эмоционально-оценочном, но и просто в физиологическом смысле. «Бескорыстность» этого «взаимодействия на уровне непонимания» означает особую форму заинтересованности.

При этом покойный ученый, разумно разводя «чистый авангард» и «агитационно-пропагандистское» искусство, намеренно умалчивает не только об их общих корнях, но и о выходе в дальнейшие литературные движения. «Чистый» авангардный жест «гилейцев» и последующая лефовская агитлитература, создававшаяся на разных этапах одними и теми же людьми, — явления разного порядка. Обэриуты и конструктивисты, растущие, в конечном счете, из одного корня (футуризма), представляются концептуально несовместимыми. Однако выход в неподцензурную поэзию показывает как вторичную эстетизацию агитационной поэзии (например, у представителей «филологической школы»), так и (мета) политизацию «чистого авангарда» (у лианозовцев, к примеру; наиболее яркий пример — конкретизм уже называвшегося Яна Сатуновского, Всеволода Некрасова, отчасти Игоря Холина). Так, по словам Льва Лосева, описывающего, как молодые неофициальные ленинградские поэты начала 50-х воспринимали предшествующую литературную традицию, Маяковский, «...хотя и служил исправной пропагандистской завитушкой на ихнем (официозно-коммунистическом. — *Д.Д.*) железобетоне, но также прикрывал и не замеченный товарищами пролом в стене, через который можно было проникнуть к футуризму, к Хлебникову, к главному стволу»[1]. Именно официальный миф о Маяковском — концентрирующий внимание на пропагандистском начале — вынужденно включал и представление о художественном эксперименте. С другой стороны, работа лианозовцев с чистым, «оголенным» объектом или со словом, не «захватанным» советской идеологией, логически вела к форсированию социальной рефлексии.

В современной поэзии дихотомия «агитпроп» vs. «чистый авангард» не работает. Вернее, работает, но прямое следование той или иной тенденции уже нельзя считать актуальной стратегией. И многочисленные наследники авангарда-жеста, и некоторые продолжа-

---

[1] *Лосев Л.* Собранное. Екатеринбург: У-Фактрория, 2000. С. 547.

тели авангардистской пропаганды (тот же Дмитрий Черный), воспроизводя исчерпанную традицию, остаются в большинстве своем эпигонами.

Новое политизированное, (мета)социальное искусство не претендует на продолжение отработанных форм. Его наследования авангарду в его самых различных, порой несовместимых изводах расширяют само «пространство говорения»: сообщение доносит не частные идеологические установки и не установку на тотальный эксперимент, но мировоззренческие межличностные послания.

Когда Очиров пишет:

> ...и это будет как в семидесятых
> там на велосипеде евтушенко
> гоняет в кунцево, ещё не умер слуцкий
> и еще помнится великая война
> ещё попы не ездят в чёрных бмв,
> приехав посмотреть на содомитов
> [в нагрузку европейских депутатов]
> к манежной площади, где отстояли честь
>
> здоровье, веру, совесть русской нации,
> а также бабушку, и маму, и семью.
> я представляю пушкина со свечкой,
> сливающимся кожей с полумраком
> церковным,
> мне становится смешно... — . . . . . *(с. 32)*

он не предлагает социальной или политической программы в прямом смысле, он призывает к деавтоматизации самосознания.

Новое литературное обозрение, 2008, № 3

Поэзия личного познания

Тимофеевский Александр. Пусть бегут Неуклюжи. — М.: Самокат, 2008. — 80 с.; Он же. Размышления на берегу моря. — М.: Воймега, 2008. — 160 с.; Он же. Краш-тест: Книга поэм. — М.: Время, 2009. — 96 с. — (Поэтическая библиотека).

То, что Александр Павлович Тимофеевский (р. 1933), как любят многие упоминать, известен всем носителям русского языка в качестве автора одного стихотворения, к тому же детского, «Песенки крокодила Гены» (вот и Людмила Петрушевская в предисловии к сборнику «Пусть бегут Неуклюжи» пишет о этом), — странно и незаслуженно. Впрочем, воздействие — без преувеличения, культового — мультфильма на публику значимо само по себе. Но можно предположить, что эта навязчивость текста вполне может утомлять автора.

Вообще участь тех поэтов неподцензурной словесности и близких к ней, что избрали себе в качестве легальной формы творческой работы детскую литературу, часто обрекает их на деформацию внешней оценки: Генрих Сапгир, к примеру, известен всем именно как автор «Лошарика» или «Погода была прекрасная, / Принцесса была ужасная...», — а не «Голосов» или «Сонетов на рубашках». Однако если забыть об этих парадоксах репутации, недоумение у критика может вызвать скорее существование поэзии Тимофеевского как пространства, перпендикулярного «литературному процессу» и поэтому описываемого с трудом.

Так, Владимир Новиков писал в послесловии к одной из предыдущих книг поэта о парадоксальности отношения Тимофеевского к традиции: его поэтика, по словам критика, «зиждется на канонизации авангардного опыта русского стиха»[1]. Напротив, тот же Сапгир в заметке, предваряющей подборку Тимофеевского в антологии «Самиздат века», пишет: «В каком-то полуподвале длиннокудрый носатый юноша читал нам стихи, вполне традиционные, по моим тогдашним взглядам. Но энергия там была — и горечь»[2], — и между прочим, помещает эту подборку в раздел «Диссиденты», где стихи Тимофеевского оказываются рядом с произведениями Юрия

---

[1] *Новиков В.* XX+1 // Тимофеевский А. Опоздавший стрелок. М.: НЛО, 2003. С. 220.

[2] Самиздат века. Минск; М.: Полифакт, 1997. С. 384.

Домбровского, Александра Галича, Натальи Горбаневской. Аналогично, и Владимир Губайловский настаивает, что поэтика Тимофеевского подхватывает эстетические проблемы русской классики XIX века, придавая им новое дыхание: «Лирика Тимофеевского, несмотря на ее внешне довольно простую форму, — это лирика философская. Это та же, что и у Тютчева, трудная и нескончаемая тяжба с хаосом и попытка рационального проникновения за его границу...»[1]

Нельзя сказать, чтобы все вышесказанное (и многое иное, написанное о Тимофеевском) радикально противоречило друг другу. Однако разговор о стихах этого автора, если извлечь основной смысл, с неизбежностью скатывается к совмещению в них «простого» и «сложного», «абсурдного» и «прозрачного», «традиционного» и «авангардного».

Подобный синтез, на первый взгляд парадоксальный, не может быть описан как «соединение противоположностей» — хотя бы потому, что в его случае все эти пары признаков не находятся в оппозиции друг к другу. Тимофеевский, не принимая участия ни в «неофициальный» период, ни сегодня в каких бы то ни было литературных группах, в равной степени и не наследует прямо никакой четко описываемой линии в развитии русской поэзии. Он опирается на самые разнообразные традиции, пропущенные сквозь личный лирический опыт. Пушкин, о котором говорит В. Новиков, Тютчев, о котором говорит Губайловский, и Хлебников, упоминаемый ими обоими, — не отсылки к определенным традициям, но просто указания на имена, «узловые» для очень значительной части русской поэзии XX века.

Тимофеевский пользуется для самообозначения мандельштамовским определением — «смысловик»[2] (которым Мандельштам определял поэтику и свою собственную, и Анны Ахматовой), — однако отнюдь не в том понимании, что предлагает нам известная концепция «семантической поэтики»[3]. Лирическое сообщение Тимофеевского не претендует на то, чтобы стать онтологическим

---

[1] *Губайловский В.* Собеседник: О стихах Александра Тимофеевского [Рец. на кн.: Тимофеевский А. Опоздавший стрелок. М., 2003] // Дружба народов. 2006. № 3 (цит. по републикации в Интернете: http://www.litkarta. ru/dossier/gubailovskiy-o-timofeevskom/dossier_20813/).

[2] *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М.: Вагриус, 2006. С. 215.

[3] *Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature (Amsterdam). 1974. Vol. 7—8. P. 47—82.

анализом мироздания; напротив, в фокусе его творчества — личностное познание, субъективная реакция, оценка.

Тем не менее поэзия Тимофеевского нацелена на поиск некоторых общих закономерностей бытия, — именно поиск, мучительный и, в общем-то, безуспешный по самой природе той формы субъективности, что свойственна его поэзии. Риторические механизмы этой поэзии в значительной степени устроены так, что лирическое «я» максимально готово к самоиронии, не отказываясь при этом от самой ценности смысла: «...«идей» в стихах Тимофеевского сколько угодно»[1]. Тимофеевский высказывается «наивно» и в то же время вступая в постоянный диалог с предшественниками (от Блока до Маяковского). Его поэтика отлична и от статичного мира неоклассики, и от метафизических претензий постакмеизма («семантической поэтики»), и от неоавангардного познания через деформацию внешнего и внутреннего говорения. Элементы всех этих моделей можно найти у Тимофеевского. Но их синтез происходит у Тимофеевского благодаря диалогу с традицией, понятой принципиально вне рамок какой-либо школы.

Три вышедшие почти одновременно книги поэта, казалось бы, представляют его с разных сторон, однако очевидна их глубинная целостность. Особенно это занятно при сопоставлении «детских» и «взрослых» стихов. Кавычки в данном случае обозначают отнюдь не сомнение в наличии целевых аудиторий, но указание на условность подобного деления: если одни поэты, так или иначе работающие с текстами для детей, склонны четко разделять свои «детскую» и «взрослую» ипостаси (вспомним Александра Введенского или Игоря Холина), то для других эта грань призрачна — это характерно для творчества Всеволода Некрасова[2] или Игоря Жукова.

Таков, думаю, и случай Тимофеевского. Сборник «Пусть бегут Неуклюжи» (каламбурное название отсылает не только к хиту поэта, но и к другому тексту, в котором действуют существа, называемые Неуклюжами) по виду, по выбору шрифтов, по иллюстративному ряду — «детский», но родство собранных в нем текстов со «взрослыми» очевидно.

Кто о собаке, кто о птахе,
Кто о всамделишном коне,

---

[1] *Губайловский В.* Указ. соч.

[2] Показательна в этом смысле новая книга: Некрасов В. Детский случай. М.: Три квадрата, 2008.

А я мечтал о черепахе,
Она во сне явилась мне.
Я думал, принесу в портфеле
И этим удивлю весь класс,
И скажут все: «У Тимофея
В портфеле черепаха. Класс!»
Томленье страсти безнадежной,
Предел мальчишеской мечты.
В своей защитной спецодежде
Мне и сегодня снишься ты,
Твоя змеиная головка,
Таинственная, как Китай...
Открой мне личико, плутовка,
Как Гюльчатай.

(С. 55)

Грустная ирония неосуществимости, характерная для лирики Тимофеевского в целом, предстает здесь предельно концентрированной, хотя и «обращенной в сторону детства», приглушена кажущейся незначительностью материала. Вероятно, именно об этом писал Николай Александров: «Мгновенная сладость невоплотимых мечтаний... позволяющая забыть неустроенность мира, оставленность и одиночество...»[1], — но приведенная цитата взята из размышления о «взрослых» стихах поэта.

В сборнике «Размышления на берегу моря» видно важнейшее отличие ранних стихов поэта от поздних: в давних, «диссидентских» произведениях гражданский пафос требовал риторических механизмов, подчеркнуто отсылающих к традициям духовной оды или сатиры XVIII века или гражданской элегии XIX века — но и взрывающих традицию изнутри, как в известном стихотворении «Пророк»:

...И плыли надо мной стада,
Стыдящихся на треть стыда,
Познавших честь на четверть чести,
А я желал быть с ними вместе.
И ангел их хлестал бичом,
И жег кипящим сургучом,
И пламень тек по этой моли,

---

[1] *Александров Н.* Право оглянуться [Рец. на кн.: Тимофеевский А. Песня скорбных душой: Книга стихотворений. М.: Книжный сад, 1998] // Дружба народов. 1999. № 12 (цит. по интернет-перепечатке: http://www.litkarta.ru/ dossier/pravo-ogl/ dossier_20813/).

Но пламень был им нипочем, —
Они не чувствовали боли.
И он сказал мне: — Воспари!
Ты — их певец. Они — твои. —
И разразился странным смехом.
Подобный грохоту громов,
Тот смех гремел среди домов
И в стеклах отдавался эхом.

В новых текстах мы видим стремление если не к миниатюре, то к фрагменту или иным максимально компактным поэтическим формам.

Мне уже неоднократно приходилось писать о становлении в новейшей русской поэзии восьмистишия как своеобразной твердой формы, подразумевающей синтез в целом тексте тезиса первого четверостишия и антитезиса второго и имеющей различные авторские версии — от Горбаневской до Михаила Еремина[1]. Тимофеевский, безусловно, находится в ряду авторов, активно работающих с этим новым «квазижанром» — одна из его предыдущих книг включала обширнейший цикл восьмистиший[2]. Именно в восьмистишии Тимофеевский часто находит принципиальную пропорцию для собственного высказывания: проговаривание некой «екклезиастовской» правды в первом четверостишии сталкивается с волей к преодолению ее «помимо всего» — во втором, целостность же и является синтезом:

Я знал всю жизнь, чего не надо:
Не нужен жест, не нужен знак,
Не надо слов, не надо взгляда —
Оно понятно всё и так...
Мне б замолчать, пока не поздно,
Но в споре долгом и крутом
Зачем-то сотрясаю воздух,
Жестикулируя притом!
(С. 90)

Конечно же, не только восьмистишия важны для Тимофеевского: он мастер и вовсе миниатюрных, четырехстрочных стихотворе-

---

[1] См., например: Давыдов Д. Глубокое дыхание // Горбаневская Н. Чайная роза. М.: НЛО, 2006. С. 8—9.

[2] Тимофеевский А. Сто восьмистиший и наивный Гамлет. М., ОГИ, 2004.

ний, и сложных стихопрозаических конструкций («Письма режиссеру Н.»), и разного рода циклических форм. Последние есть и в книге «Размышления на берегу моря», однако наиболее полно они представлены в сборнике «Краштест». Подзаголовок этого сборника — «Книга поэм» — требует, по-моему, определенной корректировки. Собственно поэм, как линейных, сквозных сочинений, у Тимофеевского почти нет (за исключением представленных в книге «Тридцать седьмого трамвая» и «Молитвы); для него характерны промежуточные между поэмой и лирическим циклом конструкции, что, впрочем, и вообще характерно для современной крупной поэтической формы: единство лирического сюжета (и — далеко не всегда! — лирического повествователя) не отменяет разорванности представленных в различных фрагментах голосов или масок, различных ипостасей «я» или моделей «Другого». По сути, перед нами — череда отрывочных реакций субъекта на происходящее. «Море» — цикл импрессионистически-эротических стихотворений, ярких и насыщенных; «Второе пришествие» — сложная конструкция, включающая яростный и жесткий монолог и отсылающая к «Легенде о Великом Инквизиторе», однако понятые в новом, диссидентском контексте отрывки, будто бы сугубо констатирующие, но полные горечи отчасти даже мизантропического толка:

«По Би-би-си передавали,
Вчера Христа арестовали».
«Христос? Я слышал имя это.
Его я даже видел где-то.
Христос... Конечно же, Христос!
Какой же у меня склероз...»
(С. 71)

Интонационно очень разные, циклы-поэмы Тимофеевского открывают оборотную сторону его лаконического лиризма, его блестящее умение демонстрации разных аспектов одной эмоциональной, ментальной, идеологической проблемы: не только возможность говорения от имени авторитетного «я», но и желчное, саркастическое — или же проникновенное и нежное, в зависимости от задачи — обозрение самых разных возможностей описания некоего феномена.

Александр Тимофеевский, казалось бы, не претендует на указание какихлибо кардинальных путей в новейшей поэзии, хотя по-

добные указания слишком часто оказываются лишь формой редукции собственно лирического опыта. К Тимофеевскому последнее как раз никоим образом не применимо. По сути дела, он обращает нас к проблематике, которая — с разных сторон — была важна как движению конкретистов (и наследовавшим им концептуалистам), так и диссидентским поэтам-сатирикам и поэтам-публицистам. Тимофеевский оперирует разными уровнями смысла и на разных уровнях может быть прочитан; он не очень удобен для встраивания его в какую-либо тенденцию, однако именно это и делает его поэзию — несмотря на принципиальную «немодность» — очень современной.

Новое литературное обозрение, 2009, № 97

Кто и зачем

Михаил Айзенберг. Переход на летнее время. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 560 с.

Нынешний том — не вполне обыкновенное избранное, хотя по форме это именно оно. Однако Михаил Айзенберг, как всегда, перпендикулярен академичности привычных форм, и избранные его сочинения предстают вполне живой книгой.

Заявленная издателями позиция — «устранить “и”» между разными ипостасями автора (поэт, эссеист, критик), показать его как целостную фигуру — разрешается в первую очередь композиционно. Более того: разрушению подвергнут и иной привычный аспект собрания сочинений: хронологичность, демонстрация жизненной линейности. Это не случайно: для Айзенберга характерна установка как раз на преодоление линейности (как и иных форм структурной однозначности).

За авторским предуведомлением (не предисловием — здесь захотелось вспомнить маркированное практикой Дмитрия Александровича Пригова слово, и позже станет понятно почему) следует сборник «За Красными воротами» (2000), затем — статья «Уже скучает обобщение» (1999), затем — сборник «В метре от нас» (2004), эссе «Чистый лист» (2003), сборник «Рассеянная масса» (2008),

(квази)мемуарное эссе (или все же просто «проза»?) «Ваня, Витя, Владимир Владимирович» (2001), стихи из машинописных сборников (1969 — 1986) и не попавшие никуда стихи из сборника «Пунктуация местности» (1995), из сборника «Указатель имен» (1993), наконец — эссе 1992—2002 годов. Нет жанрового равновесия, нет ни прямой, ни обратной хронологии, но нет и тематического хаоса: подразумевается некоторая композиционная значимость, но эта значимость нигде впрямую не прописана и не подлежит единственному толкованию. Быть может, это приглашение к путешествию по книге в любом направлении, а может, это некий интимный, ясный лишь автору метасюжет.

Неочевидность хода при его явственной значимости — важнейшее свойство поэзии Айзенберга, но нечто подобное он предлагает и в качестве художественной программы. Прошу прощения за пространную цитату, но она представляется важнейшей: «Новейшая поэзия не ищет принципиально иных средств, но меняет свое отношение к старым. Как будто старается вообще освободиться от *средств*. Что, понятное дело, невозможно, но очень показателен сам жест отстранения. Изменились вопросы, которые мы, вероятно, не вполне сознавая, задаем произведению. Вместо „что» и „как» мы начинаем спрашивать „кто» и „зачем». Уже не спрашиваем: из чего делать стихи? Да из чего угодно. Накопилась материя, не убитая обстоятельствами — не траченная убожеством. Пусть иногда это хорошо забытое старое, но важно, что перед автором снова „чистый лист». Его надо чем-то заполнить — какими-то крючками. Эти крючки постепенно начинают вытягивать, вынимать невидимое, соединяя новое со старым как уто2к и основу.

Стихи ищут (как новые возможности) какой-то род понятий и ощущений, которых мир раньше не знал или не осознавал. Их как будто не было. Разглядеть их можно только из новой позиции. Но здесь не обойдешься лишь новой точкой зрения, необходимо и само это *новое зрение*. Оно принадлежит автору и герою — но и еще кому-то третьему, кого раньше не было. Он прибыл из-за границы.

Граница между приватным и публичным — самая неохраняемая. Впрочем, и самая опасная».

Перед нами программа поиска неуловимого, непроизносимого — казалось бы, традиционная для определенных этапов поэтической истории (романтизм, символизм). Между тем нет ничего более далекого для Айзенберга, нежели постановка поэта на котурны, нежели противопоставление поэтического и посюстороннего.

Речь идет совершенно о другом. По сути, мы наблюдаем развитие знаменитого седьмого афоризма из «Логико-философского трактата» Витгенштейна: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать». Но «говорить» здесь — именно произносить прямые, «непреображенные» (по Л. Гинзбург) слова, нести внешние по отношению к самому глубинному мерцанию слова смыслы — смыслы словарные, тождественные даже не самим себе, но лишь псевдоматериальной своей оболочке.

Айзенберг говорит о вскрытии смыслов несуществующих, присутствующих на грани потенциальности, о самой природе поэтического письма. Важно предложенное противопоставление «что» (наивный смысл) и «как» (внешняя форма) другой паре — «кто» (смыслообразующая судьба) и «зачем» (внутренняя форма), — максимально последовательная, хотя вроде бы и ненавязчивая программа (это вообще характерно для эссеистики и статей Айзенберга — казалось бы, избегание явственных дефиниций, однако настойчивое понимание подлинности той или иной точки приложения усилий).

В поэтическом пространстве Айзенберг странным образом занимает место, в чем-то сближающее его с концептуалистами (вот почему выше был помянут Пригов, с которым — и с Львом Рубинштейном — Айзенберг одно время участвовал в проекте «Альманах», носившем, однако, скорее дружеский или репрезентационный, но не глубинно-целостный характер). Стихотворения Айзенберга, впрочем, в отличие от текстов концептуалистов, не есть метаязыковая критика как таковая, это — лирика со всеми присущими лирическому роду атрибутами, но наделенная рефлективным аппаратом. В текстах Айзенберга контекст бесконечно проверяется и взвешивается, происходит своего рода «уточнение терминов», перепроверка возможности поэзии как таковой. Лирика осуществляется именно в ситуации принципиальной проблематичности лирического высказывания; зазор между «возможно» и «невозможно» собственно и оказывается лирическим событием.

Другой круг (гораздо менее, увы, известный читателю), с которым Айзенберг был близок, связан с перпендикулярным всем отечественным прозаикам Павлом Улитиным (1918 — 1986). Улитинские «уклейки», странные конгломераты фрагментов, отсылающих к разговорам и текстам, никак из самого текста не выводимым, тоже, кажется, можно сравнивать с айзенберговскими стихами. В этом кругу значимы имена и Евгения Сабурова с его

поэзией, освобожденной от формальных стиховых условностей, но остающейся в плоскости лиризма, не оборачивающейся в концепт, и покойного Леонида Иоффе, в стихотворении памяти которого Айзенберг пишет: «Но, обнюхав собственные следы, / перейдет сознание без возврата / в те края, откуда и мы, и ты. / А без нас уже ничему не радо»...

Айзенберг со товарищи никогда не впадали в патетику, не конструировали виртуальных пространств и не искали метафизического знамения в каждом шевелении ветра. Смысл возникает, протекая сквозь языковое и стиховое (в их одновременном единстве и противопоставленности) движения:

Сил набирается темнота
в ночь перетягивать одеяло.
Все разбегается как вода.
Все из негодного материала.

Знаю, что яма ее без дна.
Темные правила не нарушу.
Только б, как оборотня луна,
мехом не вывернула наружу.

Сам, одеяло наискосок
ночь продержавший наполовину,
уголь вытряхиваешь, песок —
и превращаешься в мешковину.

Ахронологический принцип строения книги имеет интересный дополнительный смысл: ранние стихи из машинописных сборников, отчасти прежде не опубликованные, конечно же, при дотошном текстуальном анализе (который, уверен, будет еще проделан, и не раз) отличимы от более поздних — представлены как полноправная часть айзенберговской работы:

Стараюсь думать о своем,
но между прочим
я понимаю, что живьем
когда-то был проглочен.

Не надо думать: это кит.
Ну, сделай вид,
что просто заперся.

Ну, захотелось в тишине
составить из попутных записей
письмо жене:

«Одолевает духота
внутри кита».
Зачеркнуто. «Представьте, я в пещере!
А привела меня сюда
боязнь открытых помещений».

Это стихотворение — «Внутри кита», — опубликованное в первой типографской книге поэта, «Указатель имен», относится к самиздатским еще сборникам.

Поэтика Михаила Айзенберга действительно целостная как в стихотворной части, так и в рефлективной (но и стихи ведь его рефлексивны!), — безусловно признанное поэтическим сообществом явление, оказывающее влияние на многих молодых поэтов, — впрочем, предполагающее не прямое наследование, но ориентацию на силовые линии, заданные поэтом.

Новый мир, 2008, № 12

СОДЕРЖАНИЕ

Опыт и вкус. *Юрий Орлицкий* 3
Добрая весть. *Дмитрий Кузьмин* 5
От автора. *Д. Дадыдов* 10
Двойники 15
Аллегорическая философия маргинальности 17
Тело поэзии 19
Хвалин, Хвилин или Хволин 22
Гражданин эпохи троглодитов 24
Большая машина тишины. 25
Гибкий жгучий пряный солёный. 28
Мягкое побеждает твёрдое 31
Мифы о рок-поэтах 33
Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. Современная русская литература 36
HOMO SONORUS: Международная антология саунд-поэзии 39
«Сам осьмигранник себе» 41
Диалоги со смертью 45
Верный Маяковскому 47
Филологический юмор нарцисса. 50
Как наркоман вселенную спас 52
Исследования Протея 54
Порно-2060 57
Добрая и злая проза 59
Естество как искусство 62
Стратегии независимости 65
Илья Носырев. Карта мира) 67
В поисках цхры 69

Звук и смысл 73
Глеб Соколов. Адам & Адам 74
Пространства и слова 76
Виктор Колупаев. Сократ Сибирских Афин: фантастическая пародия . . 77
Роман Арбитман. Поединок крысы с мечтой: О книгах, людях и около того 78
Пространство достоверности 80
Преодоление путаницы 82
Леонид Иоффе. Четыре сборника 84
Этюды в серых тонах 86
Сила неброскости 89
Поэт, изменяющий вещи 91
Панк-памятник 95
Аскетизм естественного отбора 102
В черном блеске времени 106
«Дебаты возле монумента...» 111
«Сердца как есть в огне...» 119
Шостаковская И. Цветочки 119
Поэт без мифа 124
Письмо-для-себя как письмо-для-другого (Военная документальная проза) 129
Два Воденникова 140
Пограничный случай 145
Смирнов Юрий. Слова на бумаге: Стихотворения, записи, наброски 145
Курицын В. Курицын-weekly 153
«И страсть печальная скользит...» 158
Георгий Оболдуев. Стихотворения. Поэма 162
«Кто же он в самом деле?..» 170
Модель мира 174
Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны 180
Школа, избегающая дефиниций 186
Миф и наследие 195
Второй метауровень 201

Не только медиатор 207
Время отложенное и раздробленное 211
Политизация и послание. 217
Поэзия личного познания. 226
Кто и зачем 232

Литературно-художественное издание

Данила Давыдов

КОНТЕКСТЫ И МИФЫ

Сборник рецензий

ISBN 978-5-902976-25-7

Подготовка оригинал-макета —
издательство «Арт Хаус медиа»

ООО «Арт Хаус медиа»,
Россия, 115035, г. Москва, а/я 42

Подписано в печать 20.07.2009.
Формат 60×88/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,0.
Тираж 650 экз. Заказ №

**Вы можете заказать книги издательства
«Арт хаус медиа»**

по адресу:
ООО Арт хаус медиа,
Россия, 115035, г. Москва, а/я 42

e-mail: director@protodesign.ru

на сайте: www. ahm.ru, www.books.ru,
www.bolero.ru

по телефону: 8 903 730 91 83

**Вы можете купить книги издательства
в магазинах Москвы,**