

И.С. Скоропанова

СТИХИ-ДИССИДЕНТЫ

ВСЕВОЛОДА

НЕКРАСОВА

И. С. Скоропанова

**СТИХИ-ДИССИДЕНТЫ
ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА**

Минск
ИВЦ Минфина
2020

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)
С44

Рецензенты:

кандидат филологических наук, доцент кафедры истории
белорусской литературы филологического факультета БГУ

И. Э. Богданович;

кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник
Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства

В. В. Жибуль

Фото 1960-х — 1970-х В.Т. Стигнеева

С44 **Скоропанова, И. С.**
Стихи-диссиденты Всеволода Некрасова / И. С. Скоропанова. —
Минск : ИВЦ Минфина, 2020. — 468 с.

ISBN 978-985-880-043-7.

В монографии дано первое развернутое исследование творчества Вс. Некрасова, сыгравшего важную роль в возрождении и обновлении авангардизма и освоении возможностей постмодернизма в русской поэзии II половины XX века, в постсоветский же период вовлеченного в полемику, касающуюся актуального искусства, истории андеграунда, современных литературных нравов. Цель исследования — популяризация наследия Вс. Некрасова, сопровождающаяся попыткой разобраться в сущности проблем, адресовывавшихся им литературоведению и искусствоведению.

Адресуется аспирантам, научным сотрудникам, литературоведам, читателям, готовым к обсуждению дискуссионных явлений в культуре.

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-985-880-043-7

© Скоропанова И. С., 2020
© Оформление. УП «ИВЦ Минфина», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
I. НЕОАВАНГАРДИЗМ И ПОСТАВАНГАРДИЗМ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА.....	15
Мир андеграунда в творчестве Вс. Некрасова.....	15
Лианозовское содружество.....	17
Лианозовский конкретизм.....	30
Московский круг андеграунда.....	39
Двойственное восприятие концептуализма в андеграундной среде.....	55
Самопрезентация поэта.....	65
Авторское имя собственное в стихах Вс. Некрасова.....	65
Авторское «я» Вс. Некрасова.....	72
Слово в поэтическом мире Вс. Некрасова.....	82
«Автономность» слова.....	82
Игра со словом.....	88
Некрасовские окказионализмы.....	97
Сквозные концепты в универсуме Вс. Некрасова.....	103
Концепт «жизнь».....	104
Концепт «свобода».....	116
Концепт «небо».....	122
Концепты «всё» и «ничего».....	131
Союз концептуализма и конкретизма в произведениях о природе и цивилизации.....	140
Сфера природы у Вс. Некрасова.....	140
Стихи о городах.....	155
Новая модель стиха.....	187
Ритмико-композиционная организация некрасовского стиха.....	187
Интонационно-синтаксическое своеобразие некрасовского стиха.....	195
Некрасовская фоника.....	200
Новации в области строфики /астрофичности.....	205
Графика Вс. Некрасова.....	213
Функция сносок в произведениях Вс. Некрасова.....	221
Некрасовские стихи на карточках.....	227
«Вакуумные» тексты Вс. Некрасова.....	231
Визуализация с уклоном в живопись.....	238
Некрасовские стихи-перформансы.....	240
Поэтические своды и авторские книги Вс. Некрасова.....	243

II. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ВЕКТОР В ТВОРЧЕСТВЕ	
ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА	253
Специфика некрасовской интертекстуальности.....	253
Буквальное и вероятностное цитирование.....	255
Особенности некрасовской паратекстуальности	262
Не атрибутируемое цитирование. Метатекстуальные и гипертексту- альные игры	273
Некрасовская архитектстуальность	281
Деконструкция идеологической парадигмы	287
Феномен советской литературы в творчестве Вс. Некрасова	306
Полемика с классиками советской литературы.....	308
«Переписывание» советской массовой песни.....	315
Диалог и спор с поэтами-современниками	322
Некрасовская рецепция поэзии Серебряного века	351
Блоковский интертекст в стихах Вс. Некрасова.....	352
Мандельштамовский «след»	362
Поэты-авангардисты Серебряного века как предтечи в восприятии Вс. Некрасова.....	371
Апелляция к русской литературе Золотого века.....	377
Пушкинский код в поэзии Вс. Некрасова.....	378
Лермонтовский интертекст.....	389
Отсылки к Николаю Некрасову.....	394
Обращение к Тютчеву.....	396
Концептуальная полемика с Достоевским.....	406
Вс. Некрасов о вопросах «Кто виноват?» и «Что делать?»	412
III. НОВЫЕ РЕАЛИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА	
КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI вв.	416
Борьба за экологию искусства.....	416
Некрасовская двоящаяся Германия.....	432
Реакция на политическую и геополитическую сферы жизни.....	437
Заключение	447
Литература.....	453

ВВЕДЕНИЕ

Всеволод Николаевич Некрасов — поэт, теоретик искусства, вечный оппозиционер. Представитель андеграунда 1950-х — 1980-х гг., не принимавший государственное управление искусством, отстаивавший его свободу. Изначально связавший себя с неподцензурными («незаконными») изданиями: впервые опубликовавшийся в самиздатском «Синтаксисе» (Москва, 1959), продолживший эту практику в журналах «37» (Ленинград, 1978—1979), «Гральный» (Ленинград, 1981—1982), в «МАНИ» (Московском Архиве Нового Искусства, 1981—1982), тамиздатских сборниках, альманахах, журналах «Грани» (Париж, 1965), «Аполлонь-77» (Париж, 1977), «Ковчег» (Париж, № 4), «А—Я» (Париж, 1980, 1983, 1985), а также в зарубежных изданиях «Pestsäule» (Вена, 1973), «Freiheit ist freiheit» (Цюрих, 1973), «Neue Russische Literatur» (Зальцбург, 1981), «KULTURPALAST» (Эссен, 1989), «LIANOSOWO» (Мюнхен, 1989) и др. Из-за труднодоступности данных изданий известный, в основном, в своем кругу, на широкого читателя выхода не имевший. Высоко ценимый тем не менее знатоками как автор, сыгравший важную роль в возрождении авангардизма в русской поэзии II половины XX века, ее приобщении к «авангарду авангарда» — концептуализму, освоении возможностей постмодернизма. Поэт, запечатлевший в своем творчестве мир андеграунда как фактор сопротивления тоталитарным порядкам в сфере искусства, эстетической оппозиции официальной культуре. Активно отстаивавший обретения андеграунда и как теоретик, выступивший против дискредитации его достижений и подтасовок его истории с началом легализации, в период гласности. Выявивший новый тип зависимости литературы и искусства в постсоветскую эпоху — от спонсоров, издателей, галеристов, кураторов различных проектов (в том числе зарубежных), не всегда чистоплотных, нередко повязанных системой блатмейстерства, подчас преследующих сомнительные цели. «Выдрессированно-натасканное», «организуемое», с предсказуемым результатом, пусть и коммерчески успешное искусство для Вс. Некрасова столь же неприемлемо, как и управляемое. Придирчивым правдоискательством, язвительной полемикой поэт осложнил свое и без того непростое положение в литературе, попал в число тех, кого предпочитают «держат в сетях», и даже принял на себя основной удар как самый бескомпромиссный критик аномального в сфере современной культуры. «Наказан» был Вс. Некрасов — автор с пятидесятилетним стажем и реальным вкладом в поэзию — отсутствием возможности издавать свои книги на общих основаниях (с оплатой за свой труд), и в новых условиях вынужденный следовать практике самиздата. Сущность возникшего конфликта, его подоплеку отразили открытые письма, статьи, воспоминания Вс. Некрасова, а обобщает написанное им «История о том, как и мы попробовали вроде бы быть людьми и что из этого вышло (и как так вышло, что ничего же не вышло и почему же так быстро это произошло всё-таки)» (2002).

«Мы» Вс. Некрасова — это близкие ему художники и поэты, которые стояли у истоков андеграунда 1950-х — 1980-х гг., явились создателями неподконтрольного авангардного искусства, но оказались оттесненными на задворки, замалчиваемыми беззастенчивыми «организаторами» художественного процесса конца XX в., дабы преувеличить собственные заслуги либо заслуги раскручиваемых ими. Поэт считает нужным восстановить истинное положение вещей, из первых уст поведать о решившихся на противостояние тоталитаризму, пусть только в своей области — области творчества. Они создавали свободное искусство, не санкционированное Союзом Советских Писателей-Художников, не имевшее «советского сертификата». «Нас не освобождал М.С. Горбачев... — рассказывает Вс. Некрасов. — А мы сами полегоньку освобождались своим этим искусством без разрешения...» [164, с. 165]. Возникали необходимые, как воздух, «точки прорыва тотальной системы» [164, с. 155], появился целый пласт противоофициозного искусства. Произвол власти, идеологическую и эстетическую зарегулированность искусства его представители не принимали. С искусства в стране и началось освобождение, констатирует Вс. Некрасов, отмечая: «...первыми, кто освободился, по-моему, были всё-таки художники.

Искусство здесь имело честь быть первым самиздатом и диссидентом» [164, с. 154].

Эту мысль поэт настойчиво развивает, доказывая, что именно с искусства «пошло диссидентское движение. А можно и так сказать — искусство начинается с диссидентского движения. Без такого движения искусство не живет... Кто-то, может, и не против, чтоб держали за глотку.... но только не тот, чья профессия — голос. Какой-никакой, но свой. И тут первый импульс, рефлекс, движение — ать по лапе. Лапу — с глотки. От лапы уйти — это и будет диссидентское движение» [164, с. 154-155]. Правда, и время способствовало разрастанию андеграундного мира — в послесталинские годы режим несколько смягчился. «Контроль был такой же тотальный, но далеко не такой устрашающий» [164, с. 155]: стремящимся освободиться от государственного ошейника, возражающим, оппозиционно настроенным грозила уже не зона — им грозило «безденежье (поздней, правда — «Закон о тунеядстве»). Зона не зона, а тонкий намек на зону» [164, с. 155], то есть не прямая физическая расправа, а испорченная жизнь — без надежды быть признанными, напечатанными, выставленными, материально обеспеченными, не опасующимися «наездов» КГБ. Вс. Некрасов напоминает: «*Сажать за искусство — просто за искусство — действительно перестали. В столицах по крайней мере. Опять соберутся к 80-м. Дело Бродского будет исключением и даже не подтвердит — утвердит правило. Начальники убедятся — себе дороже. Тогда опять сажать надо всех... С не разрешенным, вне системы искусством система борется другим способом, но так же тотально: не допускает к заработку, не допускает к публике. Несуществование не разрешенного искусства обеспечивается намеренным, целенаправленным незнанием и организованным непризнанием. Вне системы не должно быть искусства»* [164, с. 162].

Противоофициозное искусство отстаивало права искусства, его свободу. «Потому здесь искусство было диссидент природный и неминуемой. Может быть, самый честный, полный, последовательный и надежный диссидент из всех здешних.

Диссидентство искусства было тройное, триединое:

1. Диссидентство по сюжету, по теме — «Паспорт» и много чего у Рабина, Брежнев, СЛАВА КПСС Булатова и т. д. Вроде протестного письма — только не коллективного... И не словесного.

2. Диссидентство-позиция. Неприятие диктата и неофициальное положение. И вполне осознанно принятый риск, с самим таким положением связанных.

3. Самое существенное, глубинное — борьба с внешним *внутренним редактором* — конкретными указаниями, вниканиями и помывканиями самим творчеством, творческим процессом, с дурацкими запретами, велениями и настояниями в искусстве и с искусством, указаний слушавшимся. Диссидентство внутри самого искусства — необходимое и наиболее плодотворное творчески» [164, с. 156].

Понятие «диссидентство» Вс. Некрасов использует как в прямом, так и в расширительном, метафорическом значении. В сферу социально-политической жизни данное понятие пришло из религии, где «диссидент» — это «еретик». Еретическую окраску оно сохранило в иносказательном ключе, получив семантику «инакомыслия». В СССР под «диссидентством» принято было понимать инакомыслящих, открыто выражающих свои взгляды, оппозиционные по отношению к тоталитарной власти и утверждаемым ею порядкам, для начала добивавшихся соблюдения Советской Конституции, положения каковой не так уж редко расходились с реальностью. Диссидентское движение возникло в 1965 г. после суда над А. Синявским и Ю. Даниэлем, что сигнализировало о начавшемся свертывании политической «оттепели» и возрождении репрессий за художественное творчество. Правдивую информацию о процессе А. Синявского — Ю. Даниэля в виде «Белой книги», содержащей в себе осуждение наказания за творчество, подготовил Александр Гинзбург, вскоре сам оказавшийся в тюрьме. Косвенным образом это задевало печатавшихся в гинзбургском «Синтаксисе», в том числе Вс. Некрасова, но он оставался на стороне А. Гинзбурга. *«И не рассказывайте мне про свободную прессу — я сам вам про нее расскажу. Что и был тот же «Синтаксис», как не первая свободная пресса: не освобожденная, а освободившаяся... Свобода искусства обростала свободой слова...»* [164, с. 166], — заявляет поэт.

А. Гинзбургу Вс. Некрасов посвятил «Стихи про следствие и причину», выражающие симпатию и поддержку пострадавшему за свои убеждения. Общался Вс. Некрасов и с некоторыми другими диссидентами, например, Андреем Амальриком, как и прошедшими по политическим причинам через тюрьму и лагеря Леонидом Пинским и Львом Кропивницким. Но себя самого, как и круг андеграундных художников и поэтов, в котором вращался, диссидентами (в прямом смысле слова) он не считал, разве что иносказательно. Диссидентом было само искусство **подпольного авангарда**, находившееся под запретом, поносившееся как формализм, непонятный и ненужный народу. У Вс. Некрасова, по его же словам, диссидентами были стихи. Оппозиционные, антитоталитарные мотивы в них могут наличествовать, могут отсутствовать (с чем встречаемся даже чаще), но в любом случае некрасовские стихи являлись «диссидентскими» по своему типу, по характеру поэтики, по отношению к социалистическому реализму.

О приоритетности искусства для андеграундных художников и поэтов в «Истории...» говорится: «Что ж: мы и не политики: наше счастье. Нам и не так обязательно задаваться кардинальными решениями глобальных проблем — проблем глобализма и патриотизма, либерализма и традиций, государственности и демократии. Мы просто даем слово искусству, и оно уже само берет эти проблемы, и делает с ними, что надо, — оно знает, что и как надо. Оно умней нас, умней людей, поскольку оно не что иное, как все люди вместе. И оно дает не компромисс проблем, и не баланс, и не какое-то одно, но временное решение, а просто их взаимодействие — как в жизни. Само дает слово и глобализму, и патриотизму — тогда, когда там, где и постольку, поскольку у того и у другого находится, что сказать интересного. Резонного» [164, с. 224].

Некрасовское «все люди вместе» можно понять как метафору общечеловеческих ценностей, а перечисление идей, с которыми на равных работает искусство, — как предпочтение, отдаваемое плюральности, полноте жизни, включающей в себя противоположности. Таковую же «многоукладность» Вс. Некрасов ценил в искусстве. В «Истории...» он сообщает, что, скажем, в живописи принимал и изобразительное, и беспредметное, и выразительное искусство, конечно, если это было искусство настоящее. Так что позиция поэта изначально преломляла установку не только на неоавангардизм, а и предпост-модернистские веяния. Всё это обобщалось словом «авангард». «Пусть позиция растет из конкретики, а не наоборот» [164, с. 226], — таков был подход поэта.

В «Истории...» Вс. Некрасов сообщает, с кем наиболее тесно был связан:

«С 59 года я в Лианозово (значит — и в Долгопрудном, и на Северном, и в Прилуках), где Рабин, Кропивницкие, Немухин, Мастеркова, Вечтомов. Поздней — на Чистых Прудах, на 42-м по Казанке, на Открытом шоссе, где Булатов с Васильевым, в Красково, где Инфантэ: словом, с художниками бок о бок» [164, с. 226].

Общался же Вс. Некрасов со всем кругом московского андеграунда, отчасти и ленинградского. Поэт стремится отдать должное создателям искусства, «которое не давалось расправе, диктату и принуждению. Сознательно, твердо и десятками лет» [164, с. 218]. Более того, Вс. Некрасов считает нужным подчеркнуть значимость сделанного андеграундом: «...такого искусства-диссидентства на 30-40, больше лет не было и не то что в Германии, а просто, похоже, больше и нигде в мире в XX веке» [164, с. 155]. Оно восстановило оборванную линию развития русской культуры, послужило переходным звеном к неомодернизму и постмодернизму, заложило основы новой концептуально-эстетической парадигмы, сумело выстоять в противостоянии официозу.

Андеграундное искусство, однако, согласно Вс. Некрасову, явилось не только главным героем времени, но и его жертвой в условиях пришедшей в Россию свободы. Диссидентство моментально становится модным, ходовым товаром. Появляется немало желающих предстать в этом почетном статусе, далеко не всегда имея на это реальное право, завышая свои заслуги в обновлении искусства и литературы, иногда даже претендуя на роль первопроходцев и — соответственно — умаляя либо полностью игнорируя заслуги многих неофициальных творцов искусства, что Вс. Некрасов испытал на себе. Поэт критикует «визговню про первое свободное поколение, которое сейчас с дороги сметет не первое и не свободное» [130, с. 209], так

как это полностью расходится с историко-литературными фактами и в лучшем случае — проявление невежества, чаще же, убежден Вс. Некрасов, — бессовестная наглость повязанных массивированной системой новой номенклатуры: «Да какое там незнание-неведение — вы что... Не неведение, а активное воинствующее невежество — 1) нежелание знать-признавать весь смысл и значение стержневой традиции противоофициозной поэзии, всю ее историю, и 2) самая дешевая падкость на сладкость, пристрастие к магазинам готовых красотей и почти искренняя неспособность уразуметь самоё позицию поэзии, которая сторонится этих красотей и этих магазинов.

Не слабая какая-то сориентированность в ситуации — всяческое подчеркивание характера ситуации, наслаждение, самый смак, знак, скок, кайф и пляски. А нам пОфигу, что вы тут 30 лет парились — теперь тут хозяйвы пришли» [164, с. 186]. Вся слава бесцеремонно подгребается под себя, так как начинает приносить дивиденды.

Для Вс. Некрасова поразительно, что ради раскрутки даже некоторые вечерашние неофициалы, не говоря уже о многих представителях нового поколения авангарда, поступились творческой свободой, как нечто само собой разумеющееся приняли зависимость от спонсоров и соответствующего информационного давления, действуют в навязываемом кураторами ключе. Особенно прогибаются перед западными «раскруточиками», у которых больше возможностей (финансовых и информационных)*. Вс. Некрасов приводит такой факт:

«Как не вспомнить тут рассказ очевидца явления в Тартуском университете представителя Совета Европы: гость выговаривал хозяевам за **завышенный уровень** русскоязычной филологии — не влезил покойный Ю.М. Лотман в стандарты Совета Европы...» [164, с. 224]. Вс. Некрасовым зафиксирован новый, чаще завуалированный, диктат, появившийся в русском искусстве, для нонконформиста неприемлемый, но обеспечивающий продвижение тех, кто устраивает спонсоров. Им и все лавры, и не так уж редко приписывание достижений замалчиваемых.

«Никак не скажешь, чтобы при помощи акций-инсталляций-перформенсов итп в искусстве был установлен какой-то тотальный режим бездарей и негодяев. Но так, строго говоря, не скажешь даже про сталинское искусство. И тогда был Твардовский с «Тёркиным».

А тут вообще в принципе другие условия: свобода. Вроде бы. Но условия — с одним небольшим условием. С условием отсутствия таких-то и таких-то. Зато вон сколько других — и каких интересных...» [164, с. 220].

«— Вы что же, и правда думаете, что про вас кто-то вот так просто писать станет?.. — приводит поэт точку зрения уловившего пульс нового времени.

* В. Кулаков затрагивает и смягчающие обстоятельства (у Вс. Некрасова отсутствующие) — неопытность и известную наивность нацеленных на успех во взаимоотношениях с западным миром: «Да, арт-рынок диктует свои условия, но рынку эти условия диктует международное экспертное сообщество. И так хотелось побыстрее войти в это сообщество, что на всякие детали вроде более глубокого осмысления предмета времени уже не хватало» [107, с. 245]. То, что происходит вписывание в новый, замаскированный диктат, могло не осознаваться. Ведь и сам Вс. Некрасов отдавал дань наивности, полагая, что там «искусству никто и ничто не мешают» [176, с. 445]. Но то, что видел своими глазами, Вс. Некрасов оценивал адекватно.

— Честно говоря, да. Правда думали...» [164, с. 165], — делится пережитым Вс. Некрасов.

Для моральной оценки происходящего поэт использует определение Сабини Хэнсен — Shweinensee (свинство).

Поскольку Вс. Некрасов, испытывая негодование, активно обличал наблюдаемые манипуляция, не считаясь с принципами «политкорректности»* (не так уж редко маскирующими существо дела), не сдерживая свой язык (ибо в душе его все кипело от возмущения), ему был устроен негласный бойкот. Вс. Некрасов называет его Общим Молчком: «Отчетливый Молчок. Круглый. Наглый. Блатной. По-ихнему “информационная блокада” или “информационный вакуум”. Ну как же — они же могут **ПОГРУЗИТЬ В ИНФОРМАЦИОННЫЙ ВАКУУМ**. <...> Ты есть, и тебя нет» [187, с. 398].

Но, напоминает поэт, в вакууме подобного рода он находится уже свыше 30 лет, так что «кому вакуум, а кому дом родной. Мы и выросли, все это наше искусство выросло в таком вот вакууме...» [187, с. 398]. Что ж, сопротивлялись как могли Бывшему Большому Блату, намерены продолжать сопротивляться Новенькому Большому Блату, заявляет Вс. Некрасов.

Сопротивление у него, линия русского правдоискательства находит выражение и в поэтическом творчестве конца XX — начала XXI вв. Имеются в виду стихи, непосредственно посвященные состоянию литературно-художественной жизни и ее конкретным фигурам, фактографические в своей основе, мало сказать, язвительно-саркастические, не так уж редко — издевательско-дискредитирующие, в духе скоморошества содержащие в себе поношение относимых автором к сплоченной демократуре в искусстве, так или иначе пользующихся предоставляемыми ею благами. Других средств наказать устроивших ему (и не только ему) нихтзайн** поэт, по-видимому, не видит, поскольку все его обращения в различные публичные инстанции с разоблачениями никакого действия не возымели, только ухудшили его положение. «Бодаясь» с возникшей в искусстве системой, в каком-то смысле он выступает как диссидент, и стихи его по-новому диссидентские. Ощущает себя Вс. Некрасов борцом за правду, справедливость, защитником действительно свободного, не скособоченного искусства. Поэт «воевал не с ветряными мельницами. Профанация искусства оборачивается очень неприятными вещами. Искусство — это душа общества, и если при взгляде на иные образцы современного искусства складывается впечатление, что их творил душевнобольной, обществу впору задуматься о душе» [107, с. 246], — отмечает Владислав Кулаков, один из самых последовательных приверженцев творчества Вс. Некрасова и некрасовской линии среди ученых-филологов.

Только однажды Вс. Некрасов «согласился стать “признанным” — когда принял Премию Андрея Белого. Что не помешало ему в благодарственной речи в очередной раз упомянуть о своем “чемпионстве в замалчивании” — тогда уже был полувековой юбилей...» [107, с. 244].

Всегда ли поэт прав в каждом отдельном случае? С этим предстоит еще разобраться, так как почти никто «поносительной» поэзией Вс. Некрасова

* «...Я же собственноручно науку эту, эту литературу, эту общественность, эту прессу носом тыкал в её говно...» [164, с. 184].

** От. нем. — Nichtsein — несуществование.

(а не только его литературной позицией, как В. Кулаков) не занимается. Исключение — Владимир Бондаренко как автор статьи «Третий Некрасов» [31], придающий, однако, некрасовскому творчеству не характерный для него уклон. Между тем *суть* неприемлемого для Вс. Некрасова в искусстве его стихи отражают и ставят перед исследователями немало вопросов, вполне убедительные ответы на которые до сих пор еще не получены. Это касается специфики русского концептуализма, не укладывающегося в понятие *концептуального искусства*^{*}, различных стадий в развитии концептуализма — поставангардистской^{**} и постмодернистской^{***}, переходных — предпостмодернистских форм творчества, внутриавангардистского раскола и поворота отвергавших концепты «смерть искусства» и «смерть автора» к «литературе после литературы» — постмодернистской, где данные концепты используются как метафорические и наполняются новым содержанием, а постмодернизированный концептуализм становится одним из течений постмодерна.

Кроме того, немаловажно уточнение хронологии в апробации новых подходов в творчестве различных авторов, без чего проблема приоритета в той или иной области может оспариваться, что испытал на себе и Вс. Некрасов. Нельзя считать вполне разрешенным спор о роли и месте поэта в русском концептуализме, вообще принадлежности к нему (скажем, Борисом Гройсом первоначально признанной [60], позднее без вразумительных объяснений отвергнутой [62]). вполне убедительные выводы можно будет сделать после обстоятельного изучения наследия всех претендентов, включая Вс. Некрасова.

Несмотря на предпринятое вытеснение Вс. Некрасова из литературной жизни (пусть и в особой форме)^{****}, изучение его наследия идет, круг исследователей некрасовской поэзии расширяется. Этому способствовало издание поклонниками поэта в конце 1980-х и 1990-е гг. малотиражных некрасовских

* Чтобы четче отразить неидентичность понятий «концептуалистское искусство» и «концептуальное искусство», последнее здесь и в дальнейшем выделено курсивом.

** Вс. Некрасов называет его «первым концептуализмом».

*** Есть у Вс. Некрасова и определение «второй авангард».

**** Вот несколько примеров:

В 1988 г. вышел научно-популярный фильм «Красный квадрат» — первый о неофициальном искусстве, в котором его главные фигуры не названы, а рассказ О. Свибловой сопровождается стихами А. Парщикова, появившегося на литературной арене лет на 15 позже, чем андеграундное искусство, включая поэзию, зародилось. Ни Вс. Некрасов, ни другие лианозовцы даже не упомянуты.

В том же году в альманахе «Личное дело №», куда вошло ядро семинара Чачко-Шейнкера, Вс. Некрасов — один из старейших и основных его участников — представлен не был.

Более того, ВТО «пустилось прокатывать-раскручивать почем зря это приго-айзенберго-рубинштейновское мероприятие именно в таком демонстративно усеченном составе... И, пожалуй, самое интересное — на сцене этой у них еще и ставилось похабное действо, где один из персонажей носил на жопе — моё имя и фамилию...» [49, с. 6].

В «Моей лианозовской хронике» Вс. Некрасова под номером 95 (1995 год) зафиксировано:

«По ТВ про Лианозово живо рассказывают Сапгир и Холин. Без моей фамилии. Под водительством Вознесенского и Кедрова» [168, с. 76].

В 2002 г. выходит книга «Поэты-концептуалисты: избранное. Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров», как бы закрепляющая отсутствие Вс. Некрасова в числе концептуалистов. И т.д.

книг «Стихи из журнала» (1989), «Справка» (1991), «Пакет» (1996; в соавторстве с А.И. Журавлевой), «По-честному или по-другому (Портрет Инфанта)» (1996), «Дойче Бух» (1998; двуязычное издание — 2002), «Лианозово. 1958—1998» (1999), в 2000-е гг. «Стихотворения» (2000), «Живу вижу» (2002), «Детский случай» (2008).

Сам Вс. Некрасов особо отмечал работы «Поэтика Всеволода Некрасова» В.С. Библера [25], «Поэзия как факт» [109] и «О пользе практики для теории» Владислава Кулакова [108], «Стих и проза в русской литературе» Юрия Орлицкого [208], «После книги» Елены Пенской [215], «Лирика стиха, который “никак не сделан”: Всеволод Некрасов как первооткрыватель русского концептуализма» Ирины Плехановой [218], «Аструктурированный стих Всеволода Некрасова» [203] и «Диалог с Пушкиным в поэзии Всеволода Некрасова» [204] Дарьи Новиковой, статьи Татьяны Михайловской [141]*. Отдавал поэт дань и зарубежным переводчикам, публикаторам, исследователям: Вольфгангу Казаку, Лизл Уйвари, Георгу Витте и Сабине Хэнсен, Джеральду Янечку, Антонину Броусеку (см. [90], [44], [294], [295]) и др. Благодарен был он поющему поэту Александру Левину, в оригинальной форме выложившему некрасовские стихи на своем сайте в интернете [238].

Нельзя не отметить также публикации Эдуарда Лимонова [121], Михаила Берга [20], [22], Геннадия Айги [1], Михаила Сухотина [262], [263], [264], [265], Михаила Шейнкера [286], Сергея Бирюкова [28], Олега Буркова [39], [40], Игоря Васильева [42], Данилы Давыдова [67], Галины Зыковой [81], [82], [83], Елены Пенской [214], [215], [216], Валерия Мароши [129], Натальи Осиповой [207], Татьяны Светашевой [243], [244], Сергея Трунина [266], Александра Скидана [247], касающиеся различных аспектов жизни и творчества Вс. Некрасова.

Попадает Вс. Некрасов и в некоторые библиографические справочные издания: «Русские писатели: Библиографический словарь» под редакцией П.А. Николаева [234] и «Новый путеводитель: Русская литература сегодня» Сергея Чупринина [284]**, а также учебные пособия «Поэзия в годы гласности» [249] и «Русская постмодернистская литература» [250] Ирины Скоропановой и «Русские поэты XX века» (сост. Л.П. Кременцов, В.В. Лосев) [235].

Уже при жизни поэта, в 2008 г., в Москве состоялась Первая некрасовская конференция, организованная Юрием Орлицким, в 2014 г. — Вторая, посмертная, но их материалы, к сожалению, не изданы.

Сразу же после смерти поэта большой блок статей о разных гранях творчества Вс. Некрасова появился в журнале «Новое литературное обозрение» (№ 99, 5'2009). Это «Поэтические записки *О Всеволоде Некрасове*» Георга Витте и Сабины Хэнсен [44], «Всеволод Некрасов и русский литературный концептуализм» Джеральда Янечка [294], «Преодолевший поэзию (*Заметки о поэтике Всеволода Некрасова*)» Юрия Орлицкого [207], «“Обернуть речь си-

* Тогда как отзыв о нем Михаила Эпштейна [292] оценил отрицательно.

** Тогда как в итоговом энциклопедическом справочнике по русской литературе XX в. на английском языке под ред. Нила Корнуэлла «Reference Guide to Russian Literature» (London; Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1988) Вс. Некрасов отсутствует, продолжает свое несуществование.

туацией”: пространственность поэтической речи Всеволода Некрасова» Алены Махониновой [133], «Больной вопрос» Владислава Кулакова [107], «Об “упрямстве лирики” Всеволода Некрасова» Кирилла Медведева [138].

Наследники и правообладатели архива Вс. Некрасова Галина Зыкова и Елена Пенская при участии поэта и друга Вс. Некрасова Михаила Сухотина предприняли фундаментальное издание поэтических текстов Вс. Некрасова андеграундного периода творчества: «Стихи 1956—1983» (Б-ка московского концептуализма Германа Титова) (2012), «Авторский самиздат (1961—1976)» (2013), к которым примыкает «Самара (слайд-программа) и другие стихи о городах» (2013). Намечается и выход сборника «Всеволод Некрасов. Воспоминания. Письма. Разговоры» [47] (сост. Г. Зыкова, Е. Пенская). В полном объеме остаются неизданными произведения Вс. Некрасова последних 25 лет его жизни (1984—2009 гг.), а также сопутствующие им материалы, которые готовятся тем не менее к печати.

В 2014 г. к 80-летию со дня рождения Вс. Некрасова в Минске вышел некрасовский номер журнала «Слово и Культура» (№ 12), издаваемого Сергеем Труниным. В него вошли интервью с Михаилом Сухотиным и Галиной Зыковой, некоторые ранее не издававшиеся стихи Вс. Некрасова, переводы его произведений на белорусский язык, выполненные Верой Бурлак, Виктором Жибулем, Сергеем Труниным, на украинский и чешский языки — Сергеем Труниным [253]. Литературно-критическая часть представлена статьями «Всеволод Некрасов: попытка портрета» и «Образ белорусской столицы в поэтическом очерке Всеволода Некрасова “Из минских заметок”» Дарьи Новиковой, «Поэма Всеволода Некрасова «Минск»: судьба текста в различных редакциях» Сергея Трунина, «Имя собственное как объект языковой игры в поэзии Всеволода Некрасова» (на материале сборника «Стихи из журнала») Татьяны Светашевой, «Литературная полемика в статьях, открытых письмах, стихах Всеволода Некрасова» Ирины Скоропановой [253].

Так что в совокупности накоплено не так уж мало интересного, приближающего к пониманию своеобразия некрасовского творчества. Обращают на себя внимание, однако, следующие моменты:

при изучении поэзии Вс. Некрасова преимущественное внимание уделяется форме его произведений, а о чем, собственно, он пишет, каковы основные темы и диапазон его творчества, говорится крайне скупно, выборочно;

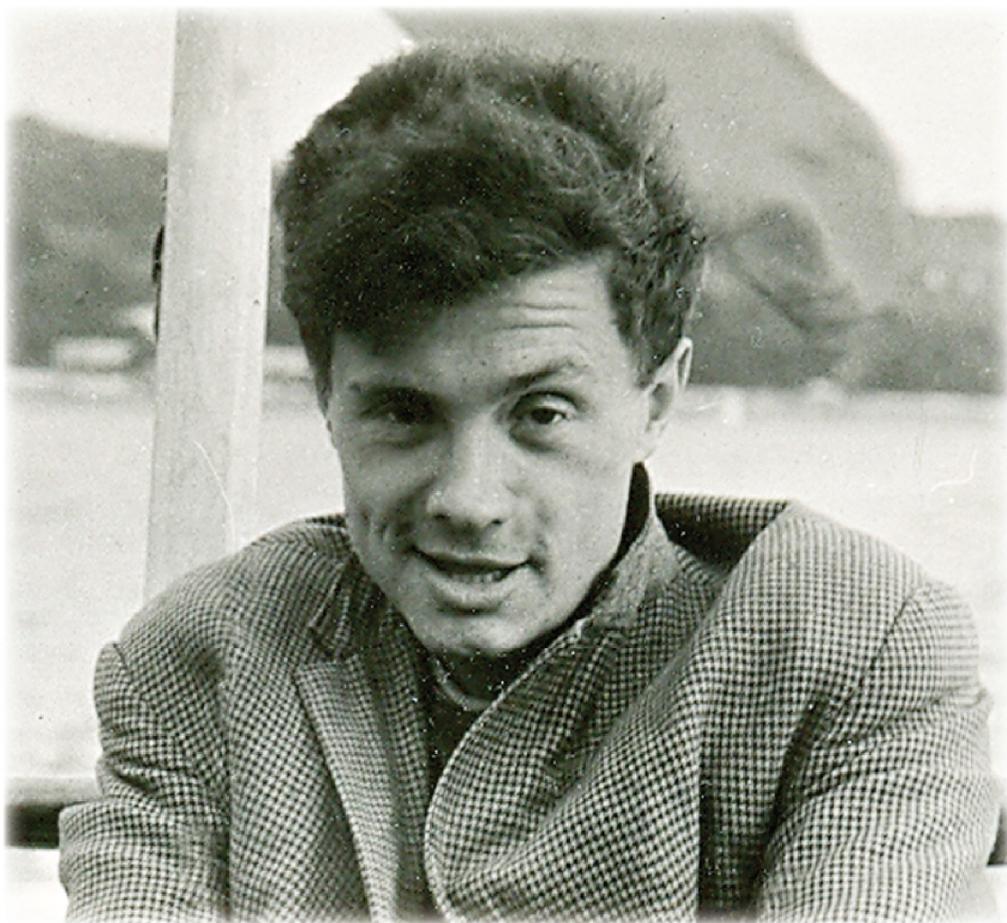
конкретный анализ большого числа произведений Вс. Некрасова отсутствует;

нет разъяснений некрасовского тезиса «конкретизм и концептуализм — это две стороны одного и того же» [264, с. 216];

есть необходимость уточнить представление о некрасовском конкретизме и концептуализме;

явно недостаточное внимание уделяется постмодернистскому вектору творчества Вс. Некрасова.

Потребность развернутого изучения наследия Вс. Некрасова с учетом означенных факторов и опорой на достижения предшественников — цель, которую ставит перед собой автор данной монографии.



Вс. Некрасов
1960-е

I. НЕОАВАНГАРДИЗМ И ПОСТАВАНГАРДИЗМ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Мир андеграунда в творчестве Вс. Некрасова

Молодой Вс. Некрасов был в числе авторов, воскрешавших и обновлявших в послесталинские годы авангардистскую линию в русской поэзии.

На вопрос: «Что пробудило Ваш интерес к авангардизму? Где Вы доставали тексты, ведь авангардизм в годы советской власти был, по существу, запрещён?» — поэт ответил:

«Был ли запрещен напрямую авангардизм?.. Я кончал в школу в 1953 году. В программе был Маяковский. Я извлекал понравившееся из первого тома его собрания сочинений. Заинтересовало в высшей степени. Можно было тогда читать также Хлебникова, изданного в малой серии библиотеки поэта. Но Хлебников меня менее задел. Полное зачеркивание Маяковского сегодня, например, в книге Ю. Карабчиевского, раздражает. У Маяковского есть и плохие, и подлые стихи, но для меня открытие Маяковского стало событием. То, что Пушкин для поэзии сделал стихом, как мертвой водой, в XIX в., то Маяковский сделал речью. Стих проверяется речью. Если речь стих может выдержать, он получился.

Но вообще-то «авангардизм» долгое время был бранным словом» [48, с. 62].

Во время же учебы Вс. Некрасова в Московском педагогическом институте им. Потемкина (1955—1960) он входил в институтское литобъединение, сдружился с его членом Михаилом Соковниным — большим энтузиастом авангардизма. «“Пришло время стихов” — Эренбург писал. Время разбираться, что где — где стихи, а где так, строчки-столбики... Чем на ЛИТО и занимались. С острейшим интересом... Из леса *столбиков* выбирались со скрипом и не враз, зато аппарат, умение отличать попытки от результата отладились неплохо: *результативные* стихи Мартынова, например, — казались чуть ли не напечатанными другим каким-то шрифтом... Хотя первым

делом аппарат в ход шел **для собственного употребления...** » [49, с. 1]. Все это время Вс. Некрасов жил литературой, взахлеб читал: русскую классику, «Василия Теркина» А. Твардовского, рассказы М. Зощенко, пародии А. Архангельского, причем многое знал наизусть. Перевешивал все же интерес к авангарду, который подпитывали своими экспериментами Михаил Соковин и открытый Вс. Некрасовым для себя Николай Глазков. Вообще, свидетельствует поэт, в то время «авангардизм лез отовсюду» [48, с. 62]. В 1958 г. бывший одноклассник Алик Русанов предложил Вс. Некрасову напечататься в самиздатском журнале «Синтаксис», затеянном еще одним Аликом — А. Гинзбургом. Молодой поэт сознавал, что публикация в самиздате небезопасна, но сразу же откликнулся: «Ощущал себя отчаянным» [48, с. 63], готов был лезть на рожон. Правда, впоследствии вспоминал: «Это была игра в галерею: сделали вид, что это настоящее издание. 10+5. Были даже иллюстрации Е. Кропивницкого. Мы осознавали, что искусство обязано быть. Вышло три номера «Синтаксиса»: два московских, один ленинградский. Со временем видишь, что это было символическое деяние» [48, с. 62], — оно знаменовало зарождение самиздата в СССР*. Через Александра Гинзбурга и Александра Русанова Вс. Некрасов познакомился со стихами Генриха Сапгира и Игоря Холина (также опубликованными в «Синтаксисе» № 1 за 1959 г.) и увидел, что «существует какой-то новый модус поэзии» [48, с. 63]. Затем произошло и личное знакомство со столь заинтересовавшими автора лианозовцами. Привезли Вс. Некрасова в Лианозово вместе с только что изданным «Синтаксисом» «те же Алики» — здесь жил их приятель, художник-авангардист Оскар Рабин. С первого же посещения к Лианозову и О. Рабину Вс. Некрасов «прикипел».

В «Моей лианозовской хронике» Вс. Некрасова, написанной в духе «Я — сам» В. Маяковского, есть запись:

«59 г... Еду в Лианозово, гляжу Рабина, и с тех пор в Лианозове (где Рабин) и в Долгопрудном (где О.А. Потапова и Е.Л. Кропивницкий) я лет 6 подряд большинство воскресений. И вожу, кого могу» [168, с. 72].

Лианозово побудило Вс. Некрасова избрать судьбу андеграундного поэта.

Войдя в этот круг, он открыл для себя О. Мандельштама и обэриутов, оказался вовлеченным в сферу авангардистских устремлений и дружеского общения. Всё это стимулировало его творческое развитие, делало жизнь наполненной до краев.

Одним из первых в русской литературе Вс. Некрасов сделал андеграунд и объектом своего творчества, опозитизировал мир неофициального искусства как фактор свободных поисков творческого духа. Позицию Лианозова в культурной жизни общества поэт определил так:

«Некая из знаменитых фигур оппозиционного совискусства шутила: расхождения ее с властью не политические, а стилистические. Кто-то мог бы сказать и наоборот. Хотя бы Ахматова.

* В энциклопедии «Альтернативная культура» (сост. Д. Десятерик) дается уточнение: «В 1956 году в Ленинграде вышла газета «Культура» со стихами Евгения Рейна, Дмитрия Бобышева, Анатолия Наймана. Москва откликнулась... альманахом «Синтаксис» Александра Гинзбурга» [12, с. 162]. Так сложилось, что прозвучал именно «Синтаксис».

ЛИАНОЗОВО как раз и было местом, где вполне отчетливое расхождение шло по обеим линиям сразу, изначально и неразрывно — получалось, собственно, одно расхождение. Оно публике и предлагалось. Искусство, последовательно стоявшее поперек властям в искусстве: 1. По «форме»; 2. По «содержанию». И поскольку по пункту первому, постольку и по второму. Или наоборот. 3. А отсюда и по поведению, манере с властями держаться» [168, с. 63].

Представляют андеграунд в стихах Вс. Некрасова лианозовское сообщество и круг московских авангардистов.

Лианозовское содружество

Задолго до появления публикаций о «лианозовской школе» Вс. Некрасов начал создавать произведения, адресованные лианозовским художникам и поэтам и кругу близких к ним лиц.

Лианозово в восприятии Вс. Некрасова — символ нонконформистского андеграундного искусства и первоклетка свободы.* С 1958 по 1965 гг. в подмосковном поселке близ этой железнодорожной станции по инициативе художника О. Рабина в его собственной комнате в доме барачного типа по воскресеньям проводились выставки независимого искусства. Частное помещение приобрело немыслимый в советскую эпоху статус «общедоступной галереи» [168, с. 41]. Здесь-то и сложилось содружество лианозовцев, патриархом и душой которого был художник и поэт Е. Кропивницкий**, а главным энергетическим генератором — О. Рабин, притянувшие к себе Г. Сапгира, И. Холина, Вс. Некрасова, Я. Сатуновского — из поэтов, Н. Вечтомова, В. Немухина, Л. Мастеркову, О. Потапову, Л. Кропивницкого, «полулианозовца» Б. Свешникова — из художников. В числе постоянных посетителей Лианозово — И. Губерман и Р. Петросян, угодившие «в “Московский Комсомолец”, в фельетон Романа Карпеля “Жрецы помойки № 8” (61). ...Особый разговор о таких людях, как Гинзбург или Амальрик — явно диссидентской закваски. (Тот и другой, кстати, были в короткой дружбе с Оскаром и Вале́й). Со многими, кто тогда или позднее шли на посадку, у лианозовцев были самые лучшие отношения — с Галансковым, например, с Литвиновым. Но из самих лианозовцев никто так и не сел, хоть любой из них тогда дорого бы дал, чтобы знать это наверняка наперед... Они все-таки не были настоящими диссидентами (в те времена, впрочем, не было еще и этого слова — но суть была), зато диссидентами были их стихи и картины» [173, с. 357].

* Слово Лианозово, пишет поэт, «как будто хочет стать общей маркой всего «подпольного», нонконформистского, искусства» [164, с. 170].

Определение «первоклетка свободы» требует уточнения, так как и до Лианозово возникали отдельные кружки свободомыслящих. Так, Э. Неизвестный рассказывает о созданном им и друзьями в 1949 г. кружке представителей «катакомбной культуры» (см. [148]). Но их было всего трое, и кружок до конца оставался законспирированным, хотя занимались здесь не политикой, а запрещенной культурой. Появление Лианозово сигнализирует о новой стадии в развитии неофициальной культуры в СССР — переходе от подпольного существования к андеграундному — незаконспирированному, хотя эстетически оппозиционному. Тут Вс. Некрасов не вполне точен, хотя слово «подпольного» у него в кавычках и допускает переносный смысл.

** Руководитель студии, в которой занимались в 1940-е гг. юные О. Рабин и Г. Сапгир. Жил вместе с женой О. Потаповой неподалеку — в подмосковном Долгопрудном.

В этой среде культивировался авангардизм, вновь возрождаемый в русской культуре, ветвящийся по новым направлениям.

Своеобразной «визитной карточкой» неоавангардизма становится у Вс. Некрасова строчка «Дыр бул шыл» из стихотворного цикла «Помада» А. Крученых — классический пример «заумного» языка с самореферентным словесным означающим. Ее появление у современного поэта — и указание на развиваемую традицию, и знак неповиновения («красная тряпка» для запретителей немиметического искусства), и символ творческой общности близких друг другу по духу людей. Крученыховская строка объединяет у Вс. Некрасова О. Рабина, В. Немухина, Г. Сапгира, И. Холина, самого Вс. Некрасова и — через сквозные для его творчества образы — других лианозовцев.

Формировал школу, по убеждению Вс. Некрасова, прежде всего О. Рабин — и своей позицией*, и своими картинами. Молодой автор был потрясен, «глазами увидав вот ту самую поэзию, какой жил и писать которую тогда учился» [168, с. 64]: «...я... ошалел, увидев собственные стихи — тогда в основном будущие — в изображенном виде» [168, с. 39]. Так что он «год полтора-два старался не пропускать ни одного показа, ни одной картины, которые уже начинали «уходить» — иногда и за рубеж» [169, с. 306], и влияния, оказанного на него О. Рабиным, никогда не скрывал.

«Рабину я был зритель-псих: пропустить боялся хоть одну работу... А он крепче всех учил, я сказал бы, умению противостоять на своем» [49, с. 3], — признавался поэт спустя годы.

Характеристика Вс. Некрасовым поэтики О. Рабина — скрытая форма самохарактеристики (с учетом, конечно, специфики живописного и словесного искусства). Речь идет о «поэтике нищеты», востребованной для создания непарадного образа советской действительности 1940-х — 1960-х. Ее олицетво-

* В 1974 г. О. Рабин явился одним из организаторов «бульдозерной выставки» авангардистов. Она должна была проходить на открытом воздухе — на одном из московских пустырей в районе Беляево. Выставка подверглась вандалистскому разгрому: «Какие-то люди в штатской одежде набрасывались на художников, выламывали им руки, вырывали холсты и швыряли на самосвалы, которые сразу же уезжали. Три бульдозера, словно танки, не спеша передвигались по пустырю. На другой стороне улицы около пятисот зрителей, как замороженные, наблюдали за происходящим. <...> Рабин раскрыл картины, стараясь показать их зрителям. И тут случилось невероятное: разъярившийся и, как выяснилось впоследствии, сильно подвыпивший бульдозерист... сначала раздавил холсты, а потом двинулся дальше. Рабин висел на верхнем ноже, подогнув ноги, чтобы нижним их не отрезало. На помощь отцу бросился сын. Кто-то из милиции остановил бульдозер. Рабина бросили в милицейскую «Волгу» и увезли» [55, с. 1009].

Заслуживают внимания и наблюдения И. Кабакова:

«Это интересное явление: персонализм 60-х годов странным образом не породил живой и активной околхудожественной среды. <...> К счастью или несчастью, художники 60-х годов сами и составляли мощную художественную среду. И довольно долго она держалась на собственной энергии, а не наружной.

Оскар Рабин боролся с этой патологией в своей художественной практике: рисовал то, что хотел, под любым предлогом выставлялся (пример — «Бульдозерная выставка века»), пускал к себе каждого, кто хотел прийти, и спокойно продавал кому хотел. Он «как бы» не знал, не замечал социальные границы и переходил их, испытывая на себе все возможные издевательства властей» [89, с. 192—193], но не менялся.

рением стал у О. Рабина мир барачков — жалких, пошатнувшихся развалюх, теснящихся на каких-то задворках, налезających друг на друга, вызывающих грустное сочувствие, и — не слишком отличающаяся от него — неухоженная, с «изнанки» показанная Москва. Чувствуется влияние раннего М. Шагала с его особым типом примитивизма: пластический язык М. Шагала «связан с бытовизмом, жанром и повседневностью жизни», однако бытовизм этого художника — «вселенского масштаба»: «Он помещает быт в пространство: снимает стены, границы <...>, остраивает обыденность и привычность...» [99, с. 391].

Но прежде всего картины О. Рабина «захватывали остротой состояния, переживания изображаемого... Острое переживание какого-то сдвига в окружающем пейзаже города, пригорода. Начало сдвига, предчувствие или самое первое движение... Мог быть сюжет и более или менее «барачный». Но дело, в общем, не так в этом, как именно в пойманном миге, когда взглянул — и сморгнул: а что-то в этой ночи не так, как в тех...» [49, с. 3].

В цикле «Рабин I», «Рабин II» Вс. Некрасов характеризует созданное О. Рабиным как «кромешную красоту», от которой мороз по коже продирает, не забывает и о «небе с дыркой», давая понять, что деформация, условность служат раскрытию сущности явления — изуродованности насущно необходимого человеку. Художник словно наделяет других собственными глазами, и Вс. Некрасов, описывая дорогу к его дому, отмечает:

а как барак
так не абы как барак
а всякий раз
барак
только так
как нам оскар рабин показывает
по-разному оскар рабин

а как буерак
так буерак настолько он рабинский
до того буерацкий
что-то
что такому
ей богу
вот я могу
верней сказать
я бы
радоваться только бы мог [160, с. 105].

Ясно, что радуется поэт не реальным баракам и буеракам, а художественным — символам неустроенности жизни, противостоящим ее приукрашиванию. Притом барак и буерак О. Рабина не перепутаешь ни с чьими другими — настолько рабинский в них почерк, собственный, неповторимый стиль. В неопримитивизме О. Рабина Вс. Некрасов обнаруживает знакомство с экспрессионизмом (от *лат.* *expressio* — выражение) и ташизмом (от *франц.*

tache — пятно), особо выделяет «рабинский черный цвет, мазанный иногда, кажется, кистью в кулаке» [168, с. 67]. Но, констатирует поэт, на самом деле этот цвет — «живой, нажит-прожит и куда как живописен, несет образ и состояние», а «черный-копченый контур как раз и явился средостением, живой тканью, заживлявшей разрыв между графичностью и живописью... <...> Чернота черт-контуров с самого начала была для особого по-рабински решительного конструирования плоскости сразу читаемыми, гнутыми и шевеленными линиями — разом и плоскостного, и активно перспективного, — ради четкого и чуткого жеста оживающих построек, мимики кусков неба, земли и своего горизонта. Для острой отчеркнутости, пика выявленности образа, состояния: ударов тишины и непогожего электричества» [168, с. 67]. Совмещенными оказываются наивный объективизм («и как-то всё факты» [160, с. 105]) и знаковость («русская никакая не сказка» [160, с. 105]). О. Рабин предстает не как бытовик, а как «рентгенолог» своего времени, грустный и мужественный, закладывающий основы *другого* искусства. Вс. Некрасов констатирует:

... тут же и будущее
и дыр бул шыл [160, с. 105].

Под «будущим» имеется в виду появление под воздействием О. Рабина «барачной поэзии» (представленной упоминаемыми И. Холиным, Г. Сапгиром, самим Вс. Некрасовым), а в более широком смысле — одной из ветвей русского неоавангардизма, давшей прекрасные плоды. У «барачных» авторов — новая поэтическая реальность, которая может быть определена как квинтэссенция нищенского и уродливого. В этом виделась лианозовцам существенная черта времени, официальной литературой обходимая. «Их стихи были прозаически заниженными...» [228, с. 237]. Но есть у лианозовцев и параллельная «барачной» реальность света — пространство свободного искусства и его творцов, и в нем каждый* в духе конкретизма назван по имени. Жизнь естественным образом перетекала в литературу. По сравнению с собратьями-лианозовцами у Вс. Некрасова определеннее выражено соединение фактичности и знаковости. Он, явно отталкиваясь от О. Рабина, словом концептуализирует изображенное кистью:

барак просто барак

2-х этажный барак

3-х этажный барак

много много много много
много много много много
много много много много
многоэтажный барак.

(«Числовые стихи», [160, с. 31]).

* Из тех, кого знали лианозовцы.

«Барачная» основа двенадцатиэтажек указывает на духовную убогость и примитивизм жизни их обитателей. Намеренно упрощенный тип стиха (лексический минимализм, многократные тавтологические повторы, сквозные пустоты) адекватен предмету изображения, вносит элемент остранения привычного. Представленное в разных картинах О. Рабина Вс. Некрасов концентрирует в одном произведении, выявляя его сущность, выражая и собственное отношение к воссоздаваемому.

Важнейший признак барака, в котором живет сам О. Рабин, однако, — свет в его окне, отмечает Вс. Некрасов:

у рабиных чего собираются
свет горит
народ
особенно никого не боится
бояться-то понятно боится
только не крутится
не вертится
держится
за своё
свой риск
какое-никакое искусство
как делу требуется
а не как начальство велит
мало ли какое
великое [160, с. 106]*.

Реальный электрический свет прочитывается и как символ света духовного. Именно такое ощущение давало поэту Лианозово, пусть он сознавал и другое:

дыр бул шыл
тыр пыр
и бутыр [160, с. 106].

* У И. Холина в поэме «Рыбина Рабина» «у рабиных чего собираются» — на день рождения Оскара Яковлевича. На большом эмоциональном подъеме, пусть и не без юмора, звучат слова:

Да здравствуют
Картины художника
Да здравствуют
Друзья художника
Глезер
Холин
Некрасов
Сапгир
Сатуновский
Да здравствуют все
Кто приглашен
На день рождения [278, с. 31].

Урезанное слово «бутыр» намекает на Бутырку, образ которой тоже маячит на заднем плане в стихотворении «Рабин II». И все равно в Лианозово у Вс. Некрасова ощущение, что он находится

против неба на земле [160, с. 105].

Цитируемые слова из стихотворной сказки «Конек-Горбунок» П. Ершова дwoятся — не совсем ясно, какое небо имеет в виду поэт, возможно, и созданное на картинах О. Рабина:

небо небо
небо и небо

небо небо
небо и
о

и оба неба [160, с. 107].

Два неба, конечно, лучше, чем одно, и такой дар можно было получить именно в Лианозово. Трудно сказать наверняка, какую именно картину О. Рабина имеет в виду Вс. Некрасов, но по восклицанию «о», выражающему предельное восхищение, можно предположить, что речь идет о рабинском шедевре «Отраженная церковь (Деревня Прилуки)» (1966). Здесь у художника на горе расположены невзрачные сельские домики, однако отражаются в озере под горой не они, а небо с несуществующим на берегу строением — православным храмом. Это и намек на церковные гонения и разрушение культовых религиозных сооружений в годы пещерного атеизма, и воссоздание на полотне неба души О. Рабина (ибо в «небесном» небе на полотне никакой церкви нет). О. Рабин «материализует» невидимое, но реальное для него духовное измерение Русской Земли с хранимым ею идеалом высшей правды. Художественная условность преломляет потребность в возрождении идеалов христианского гуманизма, расцениваемых как необходимые обществу.*

Помимо того, «Деревней Прилуки» О. Рабин как бы протягивает руку продолжавшим там жить «лианозовцам» В. Немухину и Л. Мастерковой после того, как переехал в Москву.

Но хотя лианозовские встречи прекратились, выработанная в Лианозово линия поведения осталась. С полным правом мог сказать (и сказал) Вс. Некрасов:

Времена Рабина

никак не пройдут [160, с. 36].

* У О. Рабина есть и эскиз портрета Вс. Некрасова с большим крестом на груди (!).

Стихотворение «ВРЕМЕНА РАБИНА» заключено в род рамки, оформлено как картина; имеется и пояснение: «(большая картина)» — подразумевает картина лианозовской жизни, главным центром притяжения которой (во всяком случае для Вс. Некрасова) был О. Рабин. Выходцы из Лианозово не предадут его идеалов — к такой мысли подводит автор.

Обыгрывая созвучие с «Робин Гудом», поэт провозглашает: «Рабин Гуд» («Лондон Донн»). В таком определении содержится и оценка, и лестное для художника уподобление Робин Гуду.

«В конце 70-х Рабин поехал в Париж и там внезапно, без объяснения причин, был лишен гражданства — как полагают, за организацию знаменитой «бульдозерной» выставки...» [169, с. 306]. Вс. Некрасов не побоялся продолжать поддерживать отношения с опальным художником.

В одном из стихотворений Вс. Некрасов протягивает нить от О. Рабина к В. Немухину:

дыр*
бул
щыл

кто-нибудь
еще был

еще
был
не кто-нибудь
а володя немухин

*дыр божий

и так же бул
так же щыл [160, с. 96].

Поэт расчленяет окказионализм А. Крученых и сопрягает его составные части с эпитетом «божий», на паронимической основе производя в сноске замену словосочетания «дар божий» на «дыр божий», при которой первичное значение благодаря созвучию отчетливо проступает. Играя со словом, автор добивается сгущения смысла: одновременно дает представление об авангардистской ориентации творчества В. Немухина, его отходе от предметности и большом таланте. Сгущение «зауми», при котором легко достраиваются словосочетания «бул божий», «щыл божий», во-первых, лишает крученовский окказионализм негативной семантики, во-вторых, указывает на увлечение В. Немухина абстракционизмом. Вс. Некрасов поясняет: «Абстракционизм... Ну как же: это же наша заумь» [200, с. 31]. И посвященное В. Немухину стихотворение имеет признаки «зауми»-абстракционизма, обрастающей, однако, смыслом.

«Абстракционист в 62 — это было почти то же, что диссидент в семьдесят, скажем, седьмом. В абстракционисты шли, можно сказать, уходили. Объявляли и заявляли себя абстракционистами» [149, с. 510], — поясняет Вс. Некрасов.

сов, побуждая оценить степень дерзости В. Немухина и давая представление о риске, каковому тот себя подвергал. Беспредметное искусство, раскрученное на Западе, воспринималось властью как принадлежность чуждого, антисоциалистического мира, подвергалось остракизму. В Лианозове же оно являлось одним из проявлений тенденции к освобождению искусства (прежде всего от идеологической заданности) в надежде ответить на вопрос: «так что же есть живопись как таковая» [149, с. 511], потерявшая литературный сюжет, оставшаяся наедине с самой собой? Для Вс. Некрасова то было захватывающее зрелище, тем более что происходило всё «в условиях осадного положения» и выливалось в «сплошные приключения вроде авантюрного биографического романа» [149, с. 511]. В абстракционизме Вс. Некрасов ощутил интенцию выхода в сферу бессознательного и в виртуальную реальность. Но именно интенцию, которая легко оборачивалась попугайством и провалом (поэт иронизировал над высказыванием: «Знакомьтесь: наш Пикассо» — а зачем нужен второй Пикассо?). К тому же сам абстракционизм, успевший на Западе стать коммерческим, переживал застой, нуждался в обновлении. У В. Немухина, считал Вс. Некрасов, это получилось. Осуществляя задачу «вживания в современность», он нащупал свою органику. Сквозь его картины проступает живое чувство, живая энергетика. Главные удачи художника все же связаны с полубеспредметностью, и для Вс. Некрасова наибольшую ценность представляли работы В. Немухина, включающие в абстрактные полотна фрагменты изобразительности — «лоскуты цветных пятен, держащиеся на каркасе, набранном в основном из элементов графики...» [149, с. 514]. Вот одна из его попыток описать получившееся:

Стена
 Не стена

Письмена
 Не письма

И огонь

И кора [168, с. 10].

Что-то весьма необычное перед нами, загадочное, но и заинтриговывающее. Элемент некоей тайны, вносимой в живопись, видится поэту как обновляющий ее фактор.

Узнаваема-неузнаваема и немухинская Ока («Ока река...», «Ока-то а/Какая...», «Река Ока...»), каковую «механика» художника побуждает увидеть по-новому и вдохнуть сам воздух этих мест. Зримость незримого оттеняет у Вс. Некрасова необычность используемой формы слова «воздух»:

и всё это
 и вся эта
 вода
 и да
 и воздухА [168, с. 15].

Множественная форма слова призвана подчеркнуть, как много воздуха на картине и сколь он осязаем. Впрочем, у Вс. Некрасова граница между живописью и реальностью размыта, и наверняка сказать, что именно он описывает, не всегда возможно.

Словами:

видимо
володино

невидимо
лидино [168, с. 15], —

в стихотворении «Река Ока...» Вс. Некрасов обозначает различие в абстракционизме В. Немухина, не порывающего полностью с изобразительностью, и его жены Л. Мастерковой, избравшей экспрессивный абстракционизм. Метод последнего поэт характеризует как «метод мазка, удара, следа мгновенной эмоции» [149, с. 513]. Яркость и выразительность работ Л. Мастерковой, присущий им национальный колорит зафиксированы в стихотворении «Красный ах что платок...».

Нередко Вс. Некрасов угадывает, чью линию в авангардизме подхватил тот или иной художник, подчеркивая, что это не помешало лианозовцам состояться, обрести собственную манеру. Вот что он пишет в связи с этим о В. Немухине:

«При всей открытости и восприимчивости — он ведь действительно старался обучаться. По крайней мере так этого выглядело. Но выходило всё равно по-своему, собственная, немухинская реплика на заинтересовавшую тему. Реплика отсюда, с этой парты... “А вот это я увидел Манесье...” Смотришь, думаешь — ну, может, и Манесье... Но Немухин точно...» [149, с. 514].

Особо отмечает Вс. Некрасов картину В. Немухина «Город, в котором живут одни поэты», скорее всего, навеянную лианозовскими реалиями*, тогда как сам он в «лианозовском» цикле преимущественно живописует художников. Они, так сказать, отдают должное друг другу, фиксируют оказываемое друг на друга воздействие.

* Ср. с немецкими авангардистами-предшественниками: «Те художники, кто не погиб на войне, ими же воспетой и званой, в тридцатые годы сделали салонными мастерами — как Кирхнер, уехавший в местечко Фрауенкирхе, под Давосом, и писавший пейзажи с горными склонами и хвойной растительностью. В 1927 году Кирхнер создает групповой портрет немецких экспрессионистов — на картине изображены Отто Мюллер, Шмитт-Ротлифф, Хекель и сам Кирхнер. Персонажи одеты в жилеты и двубортные пиджаки. Если бы речь шла о собрании врачей или адвокатов, группа смотрелась бы убедительно. Но если вспомнить, что эти аккуратно причесанные люди звали к мировым потрясениям и выкликали толпы на стогны градов, то поневоле призадуматься» [92, с. 243]. Чем-то невыносимо филистерским веет от описания данной картины, сделанного М. Кантором в книге «Чертополох. Философия живописи». Опосредованно она передает тупик коммерциализировавшихся ветвей авангардизма как весьма заметной тенденции в его истории.

Не обойдены у Вс. Некрасова и другие представители лианозовского круга: Е. Кропивницкий и О. Потапова («Тут и ель и сосна...»), Н. Вечтомов («Луна / она луна...»), Б. Свешников («Деревенька...»).

Повышенное внимание Вс. Некрасова к авангардистской и неоавангардистской живописи объяснялось сознанием, что именно здесь делаются главные открытия, и поэзии 1950-х—1960-х до живописи расти и расти. Игнорирование отмеченного воздействия на лианозовскую поэзию затрудняет понимание особенностей ее формирования и ряда специфических признаков.

Так и Вс. Некрасов впитывал у каждого из художников что-то новое, по своему трансформируя его в собственном творчестве.

Поэт не скрывает, а, напротив, подчеркивает: «...Лианозово тем и Лианозово, что жило и действовало как творческое сообщество. Друг у дружки так или иначе учились: налицо была, как в аквариуме, та точка концентрации, когда жизнь может уже развиваться и без внешней подкормки — только светом и кислородом. Все всеми питаются и все и всё всем тут на пользу» [168, с. 63].

Акцентируется ликующее состояние одержимости творчеством, радостное изумление талантами и открытиями друг друга, напряженность и яркость переживаний, присущие лианозовцам:

Окна все
распахнутые

А цветы
как пахнутые

А люди
как ахнутые

А это мы [168, с. 27].

Стихотворение посвящено И. Холину, другое, «Считалочка», — Г. Сапгиру, «Взять Сатуновского...» — Я. Сатуновскому, так как и лианозовские поэты оказывали влияние друг на друга, взаимно стимулировали творческие импульсы друг друга. При всех отличиях их связывает между собой «дыр/бул/щыл» — авангардистская ориентация:

дыр
бул
щыл

Еще бы

А еще был

Сапгир

Холин [160, с. 149].

Пожалуй, наиболее поражает в лианозовских стихах их просветленно-восторженный дух, что особенно бросается в глаза при сопоставлении, например, с мемуарами И. Кабакова, в которых доминирует воссоздание депрессивности, шизоидности, страха, а андеграунд уподобляется бомбоубежищу во время бомбежки, где спасаются, «теснясь и прижимаясь друг к другу» [89, с. 292]. Правда, и И. Кабаков на вопрос: «Что помогало выживать?» — отвечает: «Конечно, молодость. Конечно, творчество, изобретательность, которые всегда противостоят косности, затхлости, спящему существованию...» [89, с. 292]. И все же заключает он словами: «...Наша общность в большей степени была вызвана не столько внутренним сходством, духовной или художественной общностью наших интересов, сколько облегающим всех чувством одинакового иррационального страха, паники» [89, с. 293]. Судя по Вс. Некрасову, все-таки не всех, и духовная общность лианозовцев служила им мощной моральной поддержкой. Всё перевешивает у Вс. Некрасова радость обретения «своего круга» — уникальных людей и талантов, ставших второй семьей поэта, счастье свободного творчества и сопутствующего ему интеллектуального общения:

Все свои

Все мои [168, внутр. обложка].

Остальное в сравнении с этим кажется ему не столь уж важным.* Лианозово вкупе с Долгопрудным и Виноградово связываются у поэта с открытым пространством, обилием воздуха и света, целительным для душ. Настроение таких произведений приподнятое — в них опыт добывания свободы, а с ней — и прорыва в искусстве. Искусство же у Вс. Некрасова реализуется как жизнетворчество. Именно такая жизнь по душе Вс. Некрасову, и в своем творчестве он создает опозитизированный образ Лианозово (вкупе с Долгопрудным и Виноградово), как бы собственный вариант рая.

Тут и ель и сосна
И береза сама
Тут и куст тут и лес
Тут и хвоя и лист
Тут и зим тут и лет

И чуждак человек
И чего только нет [168, с. 23], —

так передает поэт свое впечатление о Долгопрудном, где навещал Е. Кропивницкого и О. Потапову. Возникает ощущение богатства-изобилия, среди которого протекает жизнь Евгения Леонидовича и Ольги Потаповны (хотя бытовые их условия были достаточно скромными), — Вс. Некрасов как бы материализует внутреннее наполнение их жизни и художественных работ. В

* Хотя есть у Вс. Некрасова и стихотворения с «прозаизированным» обликом поселка Лианозово, но это относится к самому поселку, а не к андеграундному содружеству.

большей мере он ориентируется на неопримитивистские картины Е. Кропивницкого, о чём сигнализирует избранный Вс. Некрасовым инфантилистский стиль. Поэт уловил самое важное для Е. Кропивницкого: ценность мира природы (а вместе с ним — самой жизни), доброе, теплое, любовное отношение ко всякой малости на Земле: и корова у него с «человеческим лицом», и дети не слишком отличаются от ангелов. С женой он образует единое целое и не препятствует ее увлечению абстракционизмом.

Не без юмора Вс. Некрасов завершает:

Если тут
Чего нет

Значит
И не надо [168, с. 23], —

воссозданный им рай самодостаточен.

Побывал поэт и в Виноградово, где жил сын Е. Кропивницкого и О. Потаповой — Лев, подобно отцу, художник и поэт. Его картины Вс. Некрасов воспринимал как сюжетную абстракцию, передающую ощущение «выхода из-под тьмы и возвращения к цивилизации» [149, с. 513] (созданы они после возвращения Кропивницкого-младшего из лагеря и ссылки), то есть одушевлены сильной эмоцией. По душе Вс. Некрасову были и ироничные стихи Л. Кропивницкого. Воссоздаваемый в стихотворении «За полями за лесами...» образ жизни Льва — суровый, спартанский, без удобств:

где Москва

и где
не Москва

и правда

во дворе дрова
вода два ведра [168, с. 24].

Зато Виноградово от Долгопрудного, где родители, да и от Лианозово недалеко. А там, согласно Вс. Некрасову, нечто вроде рая.

Даже луна оказывается у Вс. Некрасова как бы его непосредственной принадлежностью в Лианозово:

а луна

голубая

глобальная

то
что луна
то луна
то что надо
над Лианозово [168, с. 3].

Нетрудно догадаться — луна большая (полная), яркая, волшеббно-красивая, к тому же «знакомая» — по картине Н. Вечтомова. Это словно награда Лианозово за то, что ее увидели, оценили, запечатлели. Сияние луны — как благословение небес связавшим себя с Лианозово творцам искусства.

Новаторский дух и дух свободы, царивший в Лианозово, отражают слова из стихотворения «Запросто до верхних этажей...»:

Всем Европа Европа
Америка была
Жизнь
Была [168, с. 22].

Достижения лианозовцев не уступают европейским и американским, убежден Вс. Некрасов, пусть андегрудных художников и поэтов до поры не знают. Их картины и стихи — великолепный порыв и прорыв, дававший ощущение полноценности, наполненности жизни, радости творческих открытий. Он сопровождался ощущением своей призванности, о чем у Вс. Некрасова говорится:

Мы одни
Одни мы [168, внутр. обложка].

Тут идет игра с семантикой, ибо второе значение выражения «Одни мы...» предполагает такое продолжение: «...взяли на себя задачу дать русскому искусству полную свободу»,* и в этом звучит скрытая гордость.**

Как не вспомнить высказывание И. Бродского: «Это не было, как может показаться, еще одно потерянное поколение. Это было единственное поколение русских, нашедших себя...» [32, т. 2, с. 335].

* Так казалось лианозовцам, ибо о существовании каких-то других андеграундных групп до поры они не знали. Позднее Вс. Некрасов писал:

«Конечно, Лианозово было не одно. Но одно Лианозово с 58 года открыто было по воскресеньям практически для всех, кто придет-придет. Это было диковинно и небезопасно» [164, с. 162].

** Реакция власти — исключение Е.Л. Кропивницкого из Союза художников с формулировкой «за формализм и организацию лианозовской группы» (см. [169, с. 305]), хотя намеренно никто ничего не организовывал — лианозовское ядро сложилось само по себе.

Лианозовские художники и поэты были непохожи друг на друга — каждый имел собственное лицо. И все же есть признак, их объединяющий, побуждающий говорить о «лианозовской школе». Эту общность фиксирует закрепившееся за лианозовцами определение «конкретизм».

По словам Вс. Некрасова, лианозовцы узнали о существовании конкретизма из ругательной статьи Л. Гинзбурга, опубликованной в 1969 г. в «Литературной газете». Как выяснилось, однако, к настоящему времени, память поэта отчасти подвела: в 1964 г. он мог познакомиться с «Молчанием» О. Гомрингера и конкрет-поэзией Ф. Мона, представленных в «Иностранной литературе» № 7 в качестве иллюстраций к статье Е. Головина «Лирика “Модерн”» [57], на что обратил внимание, поправив ошибку, В. Кулаков [108, с. 96]. В более поздней статье Е. Головина «Поэзия конкретная и конкретность поэзии» [58] иллюстративный материал расширен. К конкрет-текстам Д. Рота, Ф. Мона, К. Леонгардо, Г. Хайсенбюттеля, О. Гомрингера, Г. Шульдта добавляются стихи Д. Фарнивели, П. Гарнье, Р. Азереду, Э. Уильямса, Я.-Г. Финлея, К. Хоффа, П. Шисту, Х. Майера, М. Гёрлица, Д.С. Хоэдарда, Д. Пиньянтари, Г. Рюма, что отражает масштабы распространения конкретизма в западном искусстве. Статья же Льва Гинзбурга «В плену пустоты» была опубликована в «Литературной газете» в 1969 г. [54]. Как бы там ни было, необычные стихи швейцарских, австрийских и немецких конкретистов заинтересовали. Но к тому времени у Вс. Некрасова уже были выполненные в родственном духе стихотворения «Рост...», «Вода...», «Свобода есть...». Тем удивительнее было для поэта прочесть в справочных материалах к антологии русской поэзии, изданной в 1977 г. в Белграде (Югославия), что он будто бы «пытается подражать поэзии западной, конкретной и визуальной» (см. [174, с. 300]), ведь, чтобы подражать, эту поэзию нужно было знать, а такой реальной возможности тогда не было.* «Чистым вымыслом» (из-за недостатка информации) оказалось и причисление Вс. Некрасова и некоторых других поэтов-лианозовцев к несуществовавшей группе «Конкрет». К тому же, замечает Вс. Некрасов: «До конкретности и до кому чего надо доходили больше порознь и никак не в подражание немцам, а в свой момент по схожим причинам» [174, с. 300].

Зарубежная конкрет-поэзия сформировалась в середине 1950-х годов, ее основателем считается немецкоязычный швейцарский поэт Ойген Гомрингер. Она возникла как реакция на ситуацию «после Освенцима», когда поэзия казалась невозможной, ведь сам язык стран, породивших фашизм и его чудовищные преступления во время Второй мировой войны и являвшийся проводником бесчеловечной пропаганды, был полностью скомпрометирован,

* М. Сухотин констатирует:

«Некрасов ничего не знал ни о «Ста тысячах миллиардов стихотворений» Рэймона Кено, своего рода комбинаторном перформансе 61 г., ни о его же «Упражнениях в стиле», впервые изданных «Галлимаром» еще в 47 г. (99 пародийных жанровых интерпретаций одной и той же незначительной бытовой сценки), — а они, я уверен, были бы интересны ему...» [262, с. 649].

вызывал ужас и отталкивание либо же воспринимался как мертвый. Остро ощущалась потребность в каком-то новом языке, не несущем на себе отпечатка фашистского антигуманизма. Одним из путей выхода из тупика и стал конкретизм, сигнализовавший о появлении неоавангардизма. Концептуальное различие между авангардизмом 1910-х — 1920-х гг. и неоавангардизмом 1950-х — 1960-х убедительно обосновал В. Кулаков: «Модернистский преобразовательный пафос, вера в безграничные права художника, творящего мир по своему образу и подобию, вытесняется совершенно противоположным: стремлением к поэзии вообще без субъекта (как правило, преломляющего ту или иную идеологию — *И.С.*), поэзии “самой по себе”» [109, с. 98]. На смену «модернистскому максимализму» приходит неоавангардистский минимализм. «Отсюда главный принцип конкретизма, принцип невмешательства, “регистрационности”, так, например, сформулированный О. Гомрингером: “Мы должны давать только обнаженные слова без грамматических связей, без отвлеченных понятий, слова, обозначающие либо конкретные действия, либо конкретный предмет”» [109, с. 98].

Ставка во многом была сделана на «слово как таковое», изъятые из привычного контекста и сопутствующих ему синтаксических и грамматических связей и всякого рода ассоциаций. Наблюдается изживание из языка всего, что можно изжить, своеобразная атомизация текста и слова. Особенно необычны в данном отношении стихотворения, образованные повторами одного только слова, удостоверяющие его самоценность и как бы возвращающие слову его первоначальное, исконное значение.

Конкретная поэзия — «объект в себе и по себе и не интерпретируется внешними объектами или более или менее субъективными чувствами», это определенная «языковая и полуграфическая формация, замкнутая в себе, объясняемая только своими внутренними законами и несущая не информацию в обычном смысле, но информацию принципиально новую, рожденную новым поэтическим восприятием языка» [58, с. 199–200].

Интерпретация текста как бы возлагается на читателя, отучаемого от принципа линейности чтения и приучаемого «видеть страницу во всех ее направлениях» [58, с. 202].

Подобные тенденции наблюдались и в русской андеграундной поэзии и возникли они, в общем, по сходным идеологическим причинам, только тип идеологии, не устраивавшей авторов, был другой.

Корни конкрет-поэзии — в беспредметном, полубеспредметном, «литералистическом» искусстве, и общим для них признаком «является их принципиальная семантическая не-нагруженность» [145, с. 7]. Постулируется полная свобода (освобождение) от всех детерминантов внешнего и внутреннего характера. Разница не только в используемых средствах, но и в попытках конкретистов создать не-агрессивный, не-идеологизированный, нетоталитаризированный литературный язык, так или иначе отражающий и демилитаризированный, деидеологизированный, детотализированный характер мышления, основанный на принципах, образно говоря, не только классической, но и квантовой и термоядерной физики.

У М. Имдаля дается определение конкретного произведения «как феномена, не означающего ничего, кроме самого себя», на что указывает исследова-

тельница наследия немецкого искусствоведа А. Вайсбанд [41, с. 64]. Радикальное конкретное произведение «Имдаль стремился понять прежде всего не как воплощение того или иного типа, тенденции, закономерности или процесса, а как уникальный, самоценный и незаместимый (в его терминологии — несубститулируемый) феномен» [41, с. 58]. При этом первостепенную значимость приобретает материал вещи, а не ее форма, и особенно ценным признавалось не отображение, а реализация пластики, каковая «представляет собой “не образ, а реальный случай экзистенциальной структуры...”» [41, с. 64].

Заметно перекрестное воздействие друг на друга живописи (вариант: скульптуры) и поэзии, усиливавшее визуальность последней.

Одними такой подход рассматривался как новаторство, другими — как кризис искусства. Скорее всего, это была попытка выхода из кризиса, предварявшая *концептуальное искусство*.

Вс. Некрасов рассказывает: «Уже в 80-е ... я ахнул, увидав такие стихи — прямоугольник, ровно заполненный одним повторяющимся словом: *alles alles alles alles* и т.д. Герхард Рюм, 50-е, по-моему, годы» [197, с. 600].

Ахнул поэт потому, что в начале 1960-х бился над подобной задачей. В конце концов он «догадался, что страницу слово т а к заполняет, пожалуй, еще лучше чем немецкое *alles* — но против аллеса (который значит “всё”, как известно), “так” — слово все-таки более частное, куцее и специфичное» [197, с. 600—601].*

Ощущение «омертвения стиха и засилья стихописания где-то в первой половине 50-х» [197, с. 571], изнасилованности языка, пропитавшегося идеологией и утверждавшего лже-истины, семантически и этически себя дискредитировавшего в годы сталинизма, — вот что толкало лианозовцев в направлении конкретизма. Осознавался тот факт, что означающее в языке официальный литературы разошлось с означаемым, черное нередко выдавалась за белое, белое за черное. Пользовавшаяся таким языком литература

* Нем. *alles* переводится и как «мир», «Вселенная» — вот слово и заполняет всё пространство текста.

Чувствуется, что Г. Рюм пытается вырвать это слово из контекста «*Deutschland über alles*» — «Германия превыше всего», стремится отделить от ввевшегося в плоть и кровь немцев в гитлеровские времена значения.

Свой эксперимент со «всё» Вс. Некрасов тоже провел в стихотворении «Всё-всё-всё-всё-всё-всё...», но впоследствии признал, «что это была его неудача» [260, с. 657]. Своего поэт всё-таки добился, создав такой «вакуумный» текст:



[172, с. 469].

дезориентировала читателей, способствовала идеологическому зомбированию людей. Формальное правдоподобие в этом случае натурализовало «господствующую идеологию в форме произведения» [13, с. 2], что для искусства губительно. Со временем стало более понятно, что «правдоподобие имеет вовсе не референциальный, а открыто дискурсивный характер, опираясь в простраивании своей убедительности на некоторые внутренние механизмы письма... Правдоподобие — это всего лишь то, что удастся утвердить таковым, даже рецептивной, но чисто дискурсивной конвенции» [13, с. 2].

Наибольшую последовательность и радикальность в сфере разрыва со сложившейся в советской литературе поэтической системой проявил именно Вс. Некрасов, испытавший сильнейшее влияние неоавангардистской живописи.

Из русских художников-неоавангардистов, наиболее успешно работавших с конкретикой «как вещь в себе» и привозивших свои картины в Лианозово, Вс. Некрасов выделяет Д. Краснопевцева: «У него здорово получались какие-то черепки, какая-то посуда. Почему? Он сумел здорово задействовать фактуру грубо плетеного холста на оргалите... Как будто это прямо изображает куски тоже какого-то материала: или камень, или керамику, иногда на металл он выходит, иногда на смятую, но сохраняющую какую-то конструктивную фактурность поверхность бумаги. Вот такие вещи» [189, с. 48]. Поэт уловил в этом какую-то новую красоту:

плоскость кость
 полкуска
 металлически чиста

четкость
 ясность

как треска
 под созвездием креста

строгость
 и красота [160, с. 33].

Аскетизм стиха призван передать дух аскетизма, который несут в себе картины Д. Краснопевцева. Такова реакция художника на окружающую действительность — страна только-только пришла в себя после войны, и упиваться успехами рано.

Вместе с тем поэт заявлял: «...Сходство между Холиным и Сапгиром с одной и Рюмом, Яндлем, Моном или Гаппмайром с другой стороны, кстати говоря, совсем не так уж очевидно, как между тем же Холиным и Хармсом — при всей между ними разнице, тоже очевидной [172, с. 502]. Отечественные корни, прежде всего обэриутские, для лианозовских поэтов, безусловно, важней: признаков сходства здесь больше. Неудивительно, что лианозовцев не так уж редко именуют постобэриутами. С обэриутами их сближают поэтика примитивизма, ироничность, игра.

И именно обэриуты «дали им пример смелого синтеза формотворческой энергии футуристов со стремлением постигнуть иероглифический знак времени...» [228, с. 236]. Не к этому ли же шли тот же О. Рабин и Г. Сапгир? Для Вс. Некрасова наиболее значимым в данном отношении оказался именно Д. Хармс. В 1979—1980 гг. им был трижды прочитан доклад «Хармс, Блок, Мандельштам», «и по крайней мере один раз прочитан вполне гласно, официально даже — на майском 79 года собрании секции критики и литературоведения Московского профессионального комитета литераторов» [172, с. 488]. Также Вс. Некрасову принадлежит описание первого литературно-художественного вечера, посвященного Д. Хармсу и состоявшегося в 1975 г. в Доме актера ВТО («Что это было»). У Д. Хармса поэт улавливает стремление освободиться от литературности, понимаемой как рутинная «художественность». Как он этого добивается? «Какая-нибудь миниатюра Хармса норовит вести себя с нами так, словно она вообще и не литературный текст вовсе, а что-то функциональное, какая-то “реплика по делу”» [199, с. 201]. Ставка при этом делается на живую речь, обусловленную реальной ситуацией. А живая речь бывает не без огрехов, и «стихи Хармса редко обходятся без озорной демонстрации технического якобы неумения (особенно частые и забавные «затруднения», естественно, вызывает рифма). Такое труднейшее «неумение» любят изображать цирковые коверные — посредники между манежем и публикой» [199, с. 204]. В результате отношения между произведением и публикой как бы включены в сам текст, размывая границу между ним и читателем. «При всей невиданно смелой эксцентричности, острейшей пародийности, глубокой иронии Хармс просто уникальным образом воздерживается от форсированной характерности речи, которая для того же Зощенко — основное художественное средство. Поэтому, кстати, текст Хармса — речевой документ редчайшей подлинности и, надо думать, прочности» [199, с. 205] — он максимально адаптирован к социальной среде, которой адресован, ее языку. Точность линии поведения в конкретной ситуации позволяет автору попасть в цель.

«Людская речь», согласно Вс. Некрасову, — и у О. Мандельштама. «Просто речь осрамилась, идеологизировалась, — замечает в скобках поэт, — но изживать это должна сама — что и делает помаленьку тот же Мандельштам» [166, с. 284].

К чему-то подобному стремился сам Вс. Некрасов. И стих у него речевой, формально тяготеющий к примитивизму, и речь ситуационна, и попытка выхода за границы привычного наблюдается. Вместе с тем, как и другие лианозовские поэты, он — постобэриут, представляет новую стадию в развитии авангардизма — неоавангардизм. В нем перепроверяются открытия всех без исключения авангардистских течений и школ (в момент появления, может быть, враждовавших между собой), и на этой основе осуществляется поиск подходов, способных адекватно передать сущность современности и мироощущение диссидентов духа, приступивших к очередной смене культурной парадигмы. На этот раз она демонстрировала отказ не только от соцреалистической эстетики, но и от утопических (либо воспринимавших как утопические) тенденций внутри самого авангардизма (а таковые есть в револю-

«Н. Заболоцкий — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя» [80, с. 524];

«Даниил Хармс — поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла» [80, с. 524];

«Люди конкретного мира, предмета и слова, — в этом направлении мы видим свое общественное значение» [80, с. 524].

Конечно, обэриутская реальность особого рода — она переконструирована творческим сознанием и воспроизводит мир таким, каким его воспринимает / оценивает автор, стремящийся за привычной внешней оболочкой предметов и явлений различить их сущность. Свой метод обэриуты характеризовали как метод «конкретного материалистического ощущения вещи и явления» [80, с. 523].

Аналогичные во многом задачи ставили перед собой и поэты-лианозовцы, и вышеперечисленные признаки нетрудно обнаружить в их произведениях:

- а) конкретный предмет, очищенный от шелухи;
- б) предмет, принимающий новые конкретные очертания;
- в) частота конкретных форм;
- г) голые конкретные фигуры;
- д) конкретный мир, предмет и слово.

Метод конкретизма в творческой работе, как и обэриутам, присущ лианозовским поэтам.

Пробиться к сути обэриутам позволяло обращение к поэтике примитивизма, используемой в формах игрового юродствования с применением сдвига, столкновения смыслов, игре с бессмыслицей, алогизму, гротеску, абсурдизации, а также — инфантильного письма. Поэтика примитивизма снижает / профанирует утвердившееся в официальном метанарративе либо предлагает свежий (пусть и наивный) взгляд на вещи. Воссоздаваемая суть проступала через конкретику, каковой густо насыщены обэриутские тексты.

Лианозовские поэты, естественно, не перепевали предшественников, — принцип «запрета на запрет» побуждал их двигаться дальше, в том числе — в «прозападном»-конкретистском направлении. Но конкретика обэриутского типа, каковой наполнены тексты лианозовцев, лишает их произведения схематизма (что ни говори, присущего текстам немецких и австрийских конкретистов), делает их стихи по-настоящему живыми, интонационно выразительными. Кроме того, опора на опыт ОБЭРИУ позволила лианозовцам наряду с изживанием неприемлемого произвести и утверждающую творческую работу: принять участие в выстраивании новой эстетической парадигмы — неоавангардистской.

Сознавая ограниченность любого литературоведческого определения, Вс. Некрасов тем не менее характеризовал себя так: «Поэт-пост (пусть тут будет так) обэриут Всеволод Некрасов...» [172, с. 499].

Конкретизация обэриутского типа выражает себя у лианозовских авторов в нескольких аспектах: а) как сгущенная детализация фактически-конкретного, бытового материала, входящего в стихи; б) как факт речи, фактическое слово,

то есть слово, употребляемое применительно к конкретной речевой и жизненной ситуации (в другой то же слово будет иметь иную окраску); *в*) путем введения в тексты конкретного автобиографического материала, включая реальные имена собственные; *з*) посредством приближения к живой речи (в том числе внутренней), передающей живое чувство, спонтанный характер мышления, и которая контекстуальна и ситуационна и т.д. Вс. Некрасов отмечает следующее: «...Нам ... не надо было поэтичности помимо фактичности — ну, или реальности, или конкретности — и т.д. Как не надо ее было и обэриутам. Но речь не о подчеркнутой фактичности или реальности сюжета — натуралистичности, скажем, или документальности — от этого не отказывались, но из этого не исходили — речь о фактичности, конкретности речи. Слова, стиха — это было главное. <...> Выражаясь по-теперешнему, хотелось лирического конкретизма...» [172, с. 502—503].* Близкое к этому высказывание он сделает на одном из выступлений в 2005 г.: «Конкретизм ... это факт, это слово, фактичное слово» [189, с. 47]. Так было, во всяком случае, у него самого. У всех же лианозовцев конкретизм проявлял себя по-разному. Свой он у Е. Кропивниченко, И. Холина, Г. Сапгира, Я. Сатуновского, Л. Кропивницкого и, конечно же, Вс. Некрасова. У Е. Кропивницкого мы наблюдаем «оголенность жизни вещей» [103, с. 201], прозаичной и скудной, у Г. Сапгира — сюрреалистическую шизоидность, проступающую сквозь конкретику, у И. Холина — сгущение детализированных низовых реалий, для Я. Сатуновского важна конкретная ситуация письма, и его стих — «это письменная устная поэтическая речь» [3, с. 116]. Для Вс. Некрасова тоже характерна ориентация на живую речь и то, что стоит за речью, при балансировании между поэзией и прозой и использовании «минимума средств, необходимых для создания художественного эффекта» [78, с. 366]. Нужно, однако, подчеркнуть, что многие лианозовские стихи Вс. Некрасова обнаруживают черты синтезирующего конкретизма. Им присуще соединение фактичности, автобиографичности, живого чувства, речевой конкретики, минимализма, фрагментарности, ситуационности, визуализации. А кроме того, есть в них — при использовании инфантилистского типа письма — налет «детскости», не стесняющейся своих «наивных» переживаний. И у всех лианозовцев миру, в том или ином отношении аномальному, противостоит мир творчески окрыленных людей — не придуманный в состоянии грёзы, а фактичный, где каждый назван по имени. Это мир андеграунда. Подобного у зарубежных конкретистов мы не обнаруживаем.

Врубившийся в сложившуюся ситуацию С. Бирюков подшутил над отождествлявшими русский и зарубежный конкретизм как абсолютно будто бы идентичные в стихотворении «Рецептура» из серии «Чисто конкретная поэзия» («Чи-ко-по») [27]. Заявленной установке на «прозападный» тип конкретизма у него противоречит сам текст стихотворения, написанного в духе обэриутского конкретизма, правда, в юмористическом ключе.

* Впрочем, кое-что у обэриутов не принимали. Так, у Н. Заболоцкого Вс. Некрасов ценил «Столбцы», но не «Осень» («механическое соединение обэриу с классикой» [172, с. 503]), не утопические футурологические проекты и не «диво на диве» («Лебедь в зоопарке»).

Вс. Некрасов же спустя годы объединит свои лианозовские стихи, сопроводив их комментариями и полемическими заметками, в книге «Лианозово. 1958—1999» (1999). «Искусство с собственным конструктивным опытом авангарда как опытом диссидентства в искусстве» [168, с. 71], — так охарактеризовано в книге творчество лианозовцев.

После 1965 г. (дата переезда О. Рабина в Москву и завершения «лианозовского» периода*) поэт открывает для себя новых художников, особенно подружившись с Олегом Васильевым и Эриком Булатовым. «Могу сказать, что от работ Булатова и Васильева осталось то же впечатление, что и от рабинских, — при всех между ними различиях. Только (беря очень грубо) поэзия Рабина — поэзия осени, зимы, ночи, вечера, электрического света, огня, поэзия города, а поэзия Булатова и Васильева — поэзия лета, дня, если вечера, то не позднее заката, а то и прямого солнечного света, поэзия природы» [169, с. 306], — вспоминал позднее Вс. Некрасов. Немало поражало поэта органическое соединение в творчестве этих художников классических традиций с веяниями авангарда, включая их трансформацию, и движение к поставангардизму и постмодернизму.

О. Васильеву посвящены стихотворный цикл «Четвертое ноября» и призывающие к нему произведения. И по стилю, и по духу они адекватны тому, что делал О. Васильев в живописи. Поэтический портрет О. Васильева, создаваемый Вс. Некрасовым, — одновременно образная характеристика его творчества.

Стиль Вс. Некрасова приобретает легкость, воздушность, импрессионистичность. Кратчайшие строки (1–2 слова), удваиваемые повторами и отделенные друг от друга большими пробелами, фразы с нарушением синтаксических связей, отсутствие знаков препинания — как бы мазки на полотне, создающие общую «эскизную», но поразительно живую, трепетную общую картину. Доминирующий образ первого (идушего) снега придает изображаемому впечатление просветленности, белизны, праздничности. Это словно подарок природы в день рождения О. Васильева (отмечаемый 4-го ноября), ведь именно «поэзия природы» для него особенно важна. Не случайно Вс. Некрасов называет Олега коллегой — он видит в нем поэта. А, может быть, и «коллегу» снега, преображающего старый, привычный мир. К тому же снег идет с неба, и все на полотнах этого художника — дар небес. Он чувствует «душу» снега, неба, сосны, тропинки, «перевоплощается» в них. Это дает основание Вс. Некрасову выстроить равноправный ряд:

сентябрь-октябрь
март —
апрель —

* Картина «Прощай, Лианозово» у О. Рабина грустная, хотя из барачной дыры он переселился в приличную московскую квартиру.

лось

олень изюбрь

олег васильев [160, с. 83].

Перед нами гуманист-антиантропоцентрист, человек с экологическим сознанием. К тому же Вс. Некрасов неявно обозначает значимость сделанного художником и значимость его личности. Без него так же непредставим мир культуры, как мир русской природы без смены времен года.

Вс. Некрасов дает понять, что О. Васильев — тонкий лирик. Объекты и явления природы у него наделены способностью думать и чувствовать, как люди. Собственно, это «слепки» душевных состояний художника. Вот восприятие поэтом олевасильевской сосны:

сосна

в лесу

сосна

сОздана

создана

ну и создана

нарисована

так нарисована

но как

нарисована

сосна

о нас

она

всё

знает [160, с. 84].

Сосну О. Васильев наделил собственной душой, собственным характером. Не случайно она — одиночка: это опосредованный автопортрет художника, то, что он внутри.

Лиризм О. Васильева светоносен, и это «свет сознания художника — запечатленный в его сознании образ светового потока, световой материи, движение которой “несет жизнь” окружающему нас предметному миру» [43, с. 354]. И. Кабаков интерпретирует васильевский «свет» как высвечивание «внутри самого сознания всех компонентов бытия и вообще всего “реального” из мрака, черноты, несуществования, “безвидности”» [189, с. 96]. Само

сознание в этом контексте — свет, и в сфере «живого непосредственного восприятия, живого “контакта” с миром, — согласно самому О. Васильеву, — обязательно присутствует элемент творчества» [43, с. 350]. Вс. Некрасову такой подход близок — он «прочитывает» и подтекст васильевских картин и в каждой узнает (помимо изображенного) автора.

Общение с прекрасной душой — радость, о чем и сообщают некрасовские строчки:

что-то
как хорошо

легко-то как
как редко когда [160, с. 84].

Собственное лирическое самовыражение в некрасовских стихотворениях-посвящениях опосредовано дважды и преломляет как восхищение талантом Другого, так и «небесные» переживания:

снегушки
всей этой земле

смотри-ка
а мы
поехали к олегу себе

побегали хоть
по земле
как по небу [160, с. 90].

Вс. Некрасов словно продолжает Пастернака, у которого после дождя «палое небо с дорог не подобрано» [211, с. 92], а в начале зимы «Небеса опускаются наземь, / Точно занавеса бахромы» [211, с. 281], давая собственный вариант жизни на земле, как на небе. От созерцания преобразовавшего землю своей белизной чуда он непосредственно переходит в его владения — мир прекрасного, что для поэта так же естественно, как дышать.

Небо может быть у Вс. Некрасова «индивидуализировано»:

облако небо
Эрика Олега [160, с. 80].

Это небо (и облако) как его увидели и изобразили О. Васильев и Э. Булатов — то есть небо искусства. Оно побуждает не скользнуть по нему привычно-равнодушным взглядом, а задержать этот взгляд и «познакомиться», «подружиться», «унести с собой». Искусство, следовательно, дарит новое зрение, повышает ценность бытия. Особенно понравившийся небесный

пейзаж поэту хотелось бы перенести на картину, чтобы он не пропал для потомков:

То
небо

это было бы да

и то
не было на него
Эрика Булатова

эх

облака этого
не хватало [192, с. 189].

Иногда невозможно понять, физическое небо (или облако) имеет в виду Вс. Некрасов либо изображенное на картине — по значимости они для Всеволода Николаевича равноценны:

облако как облако

так

а так
о

какое облако-то

(а
было такое дело) [160, с. 91].

«Странное дело, — рассуждает поэт, — чем больше вроде бы отходят от реальности булатовские пейзажи и деревья, чем становятся они обобщеннее, тем больше они похожи на пейзажи и деревья» [169, с. 306—307].* Именно Булатову — неутомимому в творческом поиске, знаковой фигуре русского концептуализма и соц-арта посвящено больше всего стихотворений Вс. Не-

* «...Считаясь учеником Фалька, при всей преданности мазку и цвету, Булатов тяготел к конструкции, ловил пространство, и прежде всего хотел соединить Фалька с Фаворским — качество холста с силой листа. Как и Олег Васильев. Что и получилось; но при таких звучных массах, мощных плоскостях самые тончайшие вуалёры могли и уходить — оставались только нужные» [164, с. 221], — проясняет свою мысль Вс. Некрасов.

красова. Познакомился с ним поэт в 1965 г., когда Булатов «вставал на путь анализа картины...<...>. Взаимодействие аналитического обобщения и живо-го изображения картину и создавали...» [198, с. 32].

Эрик ходит напрямик

как привык

Эрик знает как. И я хочу так [200, с. 36], —

обозначил Вс. Некрасов свою близость к булатовским устремлениям. Роднит художника и поэта практика «добывания свободы» — в искусстве и для искусства. Мир Булатова и предстает в стихотворениях Вс. Некрасова как пространство свободы. Всё нравится поэту у Булатова, но, по его собственному признанию, больше всего —

воздух [192, с. 191].

Воздух у Вс. Некрасова и есть сквозная метафора свободы.

Особо акцентируется (благодаря повторам) «эриково небо» — прекрасное небо-праздник, насыщенную синеву которого оттеняют клубящиеся облака. Кажется, что это именно к нему относится высказывание художника:

«Чтобы краска ожила, чтобы картина из крашеной поверхности превратилась в пространство, надо, чтобы она имела свой свет, который должен быть как бы свойственен ей самой, а не тому изображению, которое на нее нанесено. То есть картина должна светиться в каждом сантиметре...» [36, с. 346].

У Булатова облака дают ощущение, что в небе совершается нечто значительное, символизирующее апофеоз бытия. У Вс. Некрасова появляются строки:

почему облака
идут себе тут
и ведут себя так
будто

как будто
это они
дом для человека
а не москва
малаховка [160, с. 92].

Облака у поэта покровительствуют творческим людям (любящим «витать в облаках»), настраивают на «укорененность» в небе. Не случайно на одной из картин Булатова появляется «ответное» слово — «Иду». В пространстве картины небо и слово «сопоставляются таким образом, что возникает ощущение

ние стремительного движения в глубину. Поверхность картины ... играет роль границы социального пространства, откуда и пришли эти буквы. Но они уже по другую сторону границы, и они свободно летят между облаков в глубину синего неба, удаляясь от нас. Образ свободного полета сквозь предметный мир, сквозь картину — это и есть образ СВОБОДЫ» [36, с. 49].

Работа с идеями как материалом искусства, разъясняет Вс. Некрасов, зачастую и предполагает у Булатова введение в живописный мир того или иного текста либо же создание картин непосредственно из слов в качестве единственного предмета изображения. В последнем случае концептуализируется представление, что посредником между живописным полотном и зрителем является слово. Подобные вещи Вс. Некрасов именуется картинами-формулами, картинами-конструкциями. Материалом для создания цикла таких работ под названием «ВОТ» послужили Булатову стихи Вс. Некрасова.* Сам художник разъясняет: «Цикл из 12 картин под названием «ВОТ» (слово в пространстве картины) почти целиком состоит из слов, принадлежащих Всеволоду Некрасову. Только в одном случае это фраза Александра Блока» [35, с. 199]. Востребованы стихотворения поэта «Я уж чувствую...», «Живу и вижу», «облако как облако...», «Погоди // я посмотрю...», «Там / Это небосвод...», «Небосвод / Где Новгород...», «Стихи про всякую воду», «хотелось / засветло...», «Вот», «В⊙Т». Однако «картины вовсе не являются иллюстрациями к поэтическому тексту. Смысл фразы, использованный в картине, может быть даже совершенно иным, чем он был в контексте стихотворения, откуда эта фраза взята, — комментирует художник. — Ведь я произношу ее как свою собственную и, значит, наполняю собой, своим сознанием, своей жизнью.

Нет, не литературный, а визуальный образ слова, его связи с внешним миром и с пространством картины являются темой этой работы. Именно характер движения слова, его положение между пространством нашего сознания и пространством картины — вот что важно. Ведь имеется в виду слово не написанное, не закрепленное еще на плоскости, а слово, которое мы произносим сейчас, слово между нашим сознанием и пространством картины, именно оно должно стать словом изображенным. То есть слово — это образ, но одновременно и посредник между картиной и нашим сознанием. <...> Так что тема этой работы — значение слова для картины» [35, с. 199].

Вс. Некрасова тоже интересует «положение» слова в мире, его появление из пустоты (=из небытия слова). Это приводит к созданию «вакуумных» произведений. Пустота листа в них обозначена рамкой и олицетворяет Ничто, которое потенциально содержит в себе Всё. На фоне такой пустоты 1–2 слова (редко более) именно видны, ничем не заслонены, ни с чем не сливаются. Обнажается сама ценность слова, не детерминированного какой-либо идеологией (изначально жестко программирующей конечный результат), не заштампованного, не девальвированного — свободного. Как и булатовские картины, составляющие цикл «ВОТ», это тоже стихотворения-формулы, стихотворения-конструкции, свидетельствующие о едином движении в русском концептуализме при взаимном диалоге друг с другом.

* ЕСТЬ у Э. Булатова и два портрета Вс. Некрасова.

В «вакуумном» тексте «ВОТ» внутри О (внутри очерченной овалом пустоты) появляется точка.* Она сигнализирует о «проявлении» пустоты и может быть уподоблена «стягивающемуся» в точку Абсолюту оккультизма. Такая точка символизирует «начало эманации» умопостигаемого света. В оформлении некрасовской книги «Справка» О. Кулик изобразил точку в виде гвоздя, на котором все держится, — ведь из «проявленной» пустоты возникла книга стихов.

По той же причине белая точка в центре черного квадрата на картине Булатова — знак надежды. «Прорвать ипостась умозрительного слепого черного пятна, проколоть его проекцией оси, световой **точкой зрения** — туннелем, проходом в живое пространство, оказалось, действительно, миссией Эрика Булатова» [200, с. 46], — пишет Вс. Некрасов.

На картине «ВОТ» белые буквы у Булатова как бы внедряются в космос, в беспредельность. «...Белая полоса, проходящая по горизонту картины..., не полоса вовсе, а свет на горизонте. И тогда оказывается, что черное — не плоскость, а глубокое пространство, и буквы В и Т летят в глубину картины. <...> ВОТ — это как бы движение в О, внутрь О, где Т служит поддержкой движения, как бы взлетной площадкой» [35, с. 201]. Это — визуальный апофеоз слова, которое держится само собой (без идеологических и религиозных подпорок) и обладает «реактивной» инновационной энергией (открытия неизведанных пространств).

Своеобразный «комментарий» к картинам Булатова — стихотворение Вс. Некрасова «вот...»:

вот

и весь белый свет
без секретов

либо

либо весь этот свет
белый

сплошной
целый
большой белый секрет

так
интересно [160, с. 95].

* Вс. Некрасов вспоминает, как к нему попали стихи Е. Харитоновы, включенные в его прозу, и поэт «слегка всполошился, увидев среди прочего слово «вот» как отдельный текст», поскольку у него «таковой вот “вот” лежал в коробке в книжечке на колечке тогда уже лет 10, о чем Харитонов не знал». Потом Вс. Некрасов «догадался поставить точку в центре “о” и успокоился» [158, с. 83]. Он обратил внимание, что у Е. Харитоновы стихи «остро “формалистические”, конкретные, минималистские, концептуальные» [158, с. 83], — то есть в этом разбирался.

Фиксируются неограниченные возможности свободного творчества. Мир открывается в своей подлинности, без идеологических искажений, мифологизации, запретных зон (поэтому у Вс. Некрасова «белый свет — без секретов»), а поскольку в процессе становления он непрестанно меняется, как и взгляды на него, то процесс познания видится бесконечным, не предполагающим «окончательных» ответов (отсюда определение мира как «большого белого секрета»), и важнейшая из задач искусства — помочь людям не «потерять» реальность, отделить истинное от лжеистинного, прекрасное от безобразного, выдающего себя за прекрасное.

Больше всего в булатовском цикле «ВОТ» Вс. Некрасову нравилась картина «ЖИВУ ВИЖУ», пусть по-своему, концептуализирующая некрасовское стихотворение с таким же названием. Вот как описана она у поэта:

«О рабинской штукатурной темпере и небе, замешанном на непогожем электричестве, писать мне приходилось. А ЖИВУ ВИЖУ — самый свет, самая денная погожесть, какую только может нести поверхность: белёная стенка. Макнула тетка веник, и махнула, постаралась как надо, в хорошую минуту. Конечно, так картины не пишут. Да еще всю картину закрыли слова, буквы. Белые и белые» [182, с. 83]. И тем не менее картина есть, «и она приветствует тебя прямо-таки пиком существования, ровной вспышкой. Белым днем.

И конечно, буквы-то и несут самый свет этого пейзажного пространства именно своей видимой открытой известковостью, надпись откровенно выстраивает его в глубину перспективы, наконец, и самый смысл слов работает...» [182, с. 83].

Если когда-нибудь будет создан Музей Картины, включает Вс. Некрасов, то первой надо будет постараться заполучить в него картину Э. Булатова «ЖИВУ ВИЖУ».

Так художники и поэты андеграунда взаимно «питали» друг друга, добиваясь впечатляющих результатов.

Опыт О. Васильева и Э. Булатова, по Вс. Некрасову, в том, «чтобы точнее проведя границу, выяснить взаимные права, юрисдикцию, отношения между художником и жизнью. И между искусством и идеологией. <...> Речь о приращении необходимого нового качества художественного мышления» [79, с. 194]. Неудивительно, что к поздравлению с очередным Новым годом у Вс. Некрасова присоединяется неявно выраженное поздравление народа с такими талантами, как Э. Булатов и О. Васильев:

с новым снегом
с новым морозом
со всем
советским народом
кино кином
с кем с кем
но только с олегом
с эриком

це ли ком [160, с. 111]

Разбивка последнего слога на части делает его выделенным, более протяженным в произношении.

В интервью А. Альчук Вс. Некрасов рассказал, что с Э. Булатовым и О. Васильевым многие годы находился не только в зрительских, но и в дружеских отношениях, и просто «по уши» им «обязан и творчески, и житейски» [49]. Связывало их прежде всего творческое родство. Также в число своих друзей он включил художника Франциско Инфантэ.

Есть у Вс. Некрасова не только цикл «Стихи про Инфантэ», но и книга «По-честному или по-другому (портрет Инфантэ)», настолько значимым считает поэт вклад этого художника в русское искусство и настолько он близок ему самому. Учитывая любовь Ф. Инфантэ к К. Малевичу, можно охарактеризовать многие его работы как новый супрематизм. Но он также прошел школу Татлина, Габо, Мондриана и стал самим собой. Вс. Некрасов ценит и работу Ф. Инфантэ с артефактами, и его кинетизм, и слайд-программы и тем не менее отмечает: «...Все-таки эмблема, фирменный знак Инфантэ — его зеркальные треугольник, круг, квадрат, полукруг» [182, с. 35]. Эти артефакты (то есть предметы собственного изготовления, предметы искусства) наделены у Ф. Инфантэ «специфическим обликом некоего изделия из мира сверхтехнологии и суперцивилизации — а верней, изделия, провоцирующего или даже лишь допускающего подобные ассоциации» [182, с. 35]. И эти феерические, почти марсианские сверхфантастические изделия вторгаются у Ф. Инфантэ в мир земной природы — его фотоизображение, сверкая, «отражая, отображая этот пейзаж и этот мир...» [182, с. 36]. Возникает резкий контраст между природой и технологией, но у Ф. Инфантэ он не драматичен: это «встреча одной красоты с другой красотой...» [182, с. 72]. Ситуацию встречи с красотой мы и обнаруживаем у Ф. Инфантэ. Среди его работ есть и «чудеса света», конструктивистские утопии.* «В утопии его захватила поэзия утопии» [182, с. 34], а утопизмом он не заразился, считает Вс. Некрасов. Свое понимание таких произведений-объектов поэт отразил в стихотворении «то...»:

то

что никакая это тут
не утопия
называется
а это
надежда

а это разница

разница же
не жизнь / жизнь [182, с. 98].

* Вс. Некрасов имеет в виду «Рождение вертикали», «Проекты реконструкции звездного неба», утопические феерии Ф. Инфантэ.

Вс. Некрасов словно продолжает спор, опуская его начало. Он выстраивает бинарную оппозицию «жизнь — не жизнь» и доказывает, что работы Ф. Инфантэ соотносятся с первым членом оппозиции — жизнью, а потому воспринимающееся кем-то как утопия на самом деле — метафора надежды. По Б. Окуджаве, обожаемому Вс. Некрасовым,

Когда бы не было надежд — на черта белый свет? [205, с. 90], —

и у Ф. Инфантэ много света, блеска, сияния, как бы указывающих на то, что может быть и в жизни:

блеск

и если не бестолку

это †

здесь

Франциско

или близко к тому [182, с. 96].

В сноске автор поясняет:

это †

искра такая [182, с. 96].

Перед нами — описание одного из инсталляционно-кинетических объектов Ф. Инфантэ, так что поэт вводит даже особый знак † для передачи возникающего эффекта. В стихотворении «представляете себе...» он, впрочем, ограничивается словами:

ночь

и посреди ночи

Сочи

Поти

почти все

ГОЭРЛО

творчество

чёрт те что

Монтекарло

всё на свете

блеск

и фонтан

артефакт

триумф

Франциско

Инфантэ [182, с. 95].

В данном случае внедрение сверкающего кинетического объекта в городской пейзаж признается удачным, поражающим воображение, превращающим ночь в праздник, переносащим вообще в какое-то запредельное измерение. В сноске поэт, правда, высказывает опасение, как бы чего не случилось с электроэнергией в городе:

не испортилося бы
и всё ничего [182, с. 95], —

и эта бытовая деталь еще более сближает сделанное Ф. Инфантэ с самой жизнью, но в то же время несколько нейтрализует восторженную пафосность стихотворения, у Вс. Некрасова практически не встречающуюся.

Тем не менее поэт напрямую связывает Ф. Инфантэ с солнцем, призывает:

раз ты Франциско
возьми
солнце

что тебе стоит

раз
его ты

вот

и отрази [182, с. 101].

Автор верит в способность Ф. Инфантэ создать собственное солнце, и его таинственно-загадочное искусство действительно излучает солнечный свет. Вс. Некрасов признается: будь его воля, он каждый вечер показывал бы по телевизору слайды Ф. Инфантэ, приобщая людей к красоте, — красоте бесспорной, идеальной.

Большой интерес Вс. Некрасова вызывали работы Александра Пономарёва, одинаково успешного как живописец, график, фотомастер, инсталлятор, акционист. В стихотворении «при пономарёве...» поэт уподобляет его пушкинским тридцати трем богатырям, выходящим из моря, ибо море — главный объект творчества А. Пономарёва, представленный в необычных ракурсах. Можно сказать, что оно концептуализирует «море жизни». Но для А. Пономарёва характерно совмещение природной стихии и техники как неотъемлемой приметы человеческой цивилизации. Вс. Некрасов обозначает эту техническую составляющую как разнообразные «железяки». Чаще они грубо-натуралистичные, занимающие всё пространство полотна, не оставляющие, кажется, места ничему другому, например, в картине «Навигация». К тому же металл может оставлять у Пономарёва ощущение раскаленности. К «железякам» Вс. Некрасов относит и морские суда — как бороздящие Мировой Океан, так и затопленные, ржавеющие на дне. Художественный мир

А. Пономарёва поэт характеризует как «полуморе-полунебо, под ногами железом» и резюмирует: «Такова механика мира. Верней, наверно, физика мира» [171, с. 26-27]. Но также чрезмерное изобилие «железяк» у этого художника можно трактовать как негативный аспект вторжения человека в экосистему. В обнаженном виде данное обстоятельство демонстрирует пономарёвская слайд-серия «МАЙЯ. Потерянный остров», представленная в ходе одной из акций. Здесь даны виды острова Седловатый, расположенного в Кольском заливе Баренцева моря, сначала отчетливо видного (как и нос корабля), затем покрывающегося клубами белого дыма и полностью исчезающего (во всяком случае, от взгляда). Вряд ли это туман — море остается таким же, как было. Скорее, исчезновение острова из вида — результат военных учений по маскировке объекта с применением ДШ — дымовых шашек и проч. Поэт всё же склоняется к тому, что у Пономарёва — лишь имитация документализма, а на деле это род концептуалистской игры, которая будит воображение, задавая читателю / зрителю некую загадку, и Вс. Некрасов не исключает других интерпретаций.*

В эссе «Морской мир Пономарёва» (см. [171]) Вс. Некрасов отмечает характерный для А. Пономарёва «естественный баланс между традиционной и нетрадиционной формой осуществления и существования произведения. Между произведением и акцией-инсталляцией, между вещью, которую можно продать, к которой может возвратиться зритель, и экспозиционным воздухом...» [171, с. 27]. Подобный подход близок самому Вс. Некрасову.

Вообще неплохо было бы открыть музей андеграундного искусства, считает Вс. Некрасов. «Честь и место бы в таком музее и Касаткину, и Шаблаину, и Николаю Полисскому, и конечно, Рабину, и кое-каким работам Немухина и Кропивницкого-старшего, Яковлева, Рогинского, и конечно уж, Вечтомова, Харитоновна, Свешникова, Калинина и другого Калинина, и Волкова и еще Волкова, Туманова и наверно Шарова, наверняка Ивановской, Затуловской и Старженецкой, Маслову, Наховой, Стерлинговой, Морковникову, Брайнину — особенно тому, что пораньше. И, конечно же, назвал я не всех — всех не мог бы...» [182, с. 79], — как бы извиняется Вс. Некрасов за неполноту перечисления.** Одним из них восхищенный поэт поет хвалу, например, А. Константинову:

*единственный такой константинов

зато и стоять может хоть иных десяти [160, с. 116], —

* Подробнее об этом см. текст для каталога к выставке А. Пономарёва в галерее «Кино» в 1996 г., написанный Вс. Некрасовым [151]. Его предваряют выдержки из дневника А. Пономарёва; последний пункт гласит: «Очертания проступают вновь» [219, с. 3]. Тем не менее, поминутное описание «операции» вызывает соображение, что «при необходимости» остров может быть уничтожен полностью.

** Интересно и суждение: «...Приветствовали бы в таком музее и глазуновцев — в тех случаях, когда они не сфальшивят» [182, с. 79]. Выходит, цену И. Глазунову Вс. Некрасов знал, хотя и активно с ним полемизировал.

других притворно осуждает, скажем, С. Файбисовича, представленного на фотоизображении в нескромной позе:

ай бессовестный файбисович
бессовестный человек
не советский [160, с. 118], —

тут поэт как бы предсказывает и пародирует реакцию официальной прессы. Юмористическую подоплеку, если она появляется, адресаты уловят, не сомневается Вс. Некрасов:

Чёлушкин
да Пономарёв
да кто ещё
да Леонардо да Винчи [160, с. 114].

В шуточной форме, прибегая к юмористическому преувеличению, поэт стремился поддержать дух своих товарищей по андеграунду.

Не обошел Вс. Некрасов работы В. Наседкина («вот...»), С. Чуйкова («чья / куча облаков...»), В. и Р. Герловиных («как вы там...»), Ю. Соостера («дело просто в чем...»), А. Монастырского («Стихи про какие-нибудь нити»), В. Бахчаняна («Бедный / Честный...»), Н. Нестеровой («нет // сперва и нет если...»), Н. Касаткина («и опять / тут как тут...»), Л. Сокова («кто / покатит колесо...», «Пара слов Лёне Сокову»), М. Рогинского («Дорогой / мой...»), В. Яковлева («Записи отзывов»), М. Борисова («фигуры...»), В. Орлова («бумага / думать надо...»), М. Гробмана («михаил гробман...») и ряда других художников, и каждый повернут у него «своим лицом».

Может передавать Вс. Некрасов ситуацию восприятия работы художника, включая попытку анализа того, как это сделано, правда, еще первыми попавшимися словами. Таково стихотворение, посвященное И. Кабакову:

так так
 так
так
так
 так
так
 а какой
 смысл? [160, с. 110]

Вс. Некрасов не скрывает, что в силу новизны и необычности не всё и не сразу бывает понятно. Зато восторг он хочет разделить с другими:

Айги, Кабакову

Как так сделано так

а
моя мама [160, с. 112].

Все же это в большей мере эмоциональная реакция. Есть у Вс. Некрасова и иное. Одним из первых он отразил в своих стихах и начавшееся в андеграундной среде концептуально-теоретическое осмысление сделанного. И бесконечное обговаривание картин в мастерских не прекращалось, и своеобразные семинары стали проводиться, что по-своему также стимулировало творческую мысль.

Так, стихотворение Вс. Некрасова «на что...» — не столько «перевод» с языка живописи на язык поэзии изображенного на картине С. Шаблавина, сколько воспроизведение ее концептуализации:

С. Шаблаину

на что
душа похожа*

вообще-то на шар
показал нам Сережа
с. ш.

а бабочка бы
была оболочка

бабочка бы рада была

*а это
и вообще
вышел
и нам сказал
нам доказал
показал
сам
миша шварцман

к нашему сведению [160, с. 100].

Рост уважения к М. Шварцману в андеграундной среде автор подчеркивает вносимым уточнением:

михал матвейч
даже можно сказать

и даже уже нужно сказать
михаил матвеевич [160, с. 100].

Изменение формы имени собственного — от приятельского «миша» к несколько фамильярному «михал матвейч» и исполненному достоинству «михаил матвеевич» и отражает возросшую авторитетность М. Шварцмана.

М. Шварцман — художник метафизически-окультурной ориентации; в метафизическом ключе, с использованием мифологических образов он трактует и картину С. Шаблавина. Так что «интерпретацию интерпретации» воссоздает в стихотворении Вс. Некрасов, что еще интересней. Вырисовывается следующее.

Концепт «душа» у С. Шаблавина отсылает к античной традиции. У Платона, Анаксимандра, Эмпидокла, пифагорейцев космос шарообразен, так как шар считался самым совершенным телом, наиболее полно выражающим идею гармонии. У Ксенофонта шарообразно божество, у Демокрита божество трактуется как ум в шарообразном огне. Считалось, что по такому же образцу создан человек, наделенный шарообразной головой, представляющей божественную часть личности. Душу-шар С. Шаблавина можно интерпретировать как выражение представления об идеале — она гармонична, вбирает в себя всё, связана с космосом. Идущий же от Гермеса Трисмегиста образ души-бабочки трактуется (со ссылкой на М. Шварцмана) как оболочка души-шара. Передавая интерпретацию картины, обладающей большой степенью условности, Вс. Некрасов акцентировал духовные устремления создателей неофициального искусства.*

Само «неразрешенное искусство» знаменовало истинную реальность — реальность духа, облакающегося в живопись или поэзию. И если на официальном уровне оно подвергалась непризнанию или разгрому, то у Вс. Некрасова представлено как замечательное явление культуры, а творческое (и человеческое) общение с его создателями как истинная жизнь в ее лучших проявлениях. Некрасовские же произведения о живописи нередко обобщают характерное для целого ряда картин того или иного художника. Таковы выделяемые Вс. Некрасовым, явно концептуализируемые, «барак» О. Рабина, «луна» Н. Вечтомова, «солнечность» Ф. Инфантэ, «океан...» А. Пономарёва, «числа» А. Константинова, «металлический аскетизм» Д. Краснопецева, как бы «фирменные знаки» этих художников. Стихи позволяют понять их картины и усилия в целом лучше.

* Вместе с тем Вс. Некрасов был убежден, что «любой факт искусства» можно при желании «комментировать бесконечно», и к нему не применим какой-то единственно-верный «обязательский» анализ «на манер технической характеристики изделия»; «всякий факт искусства» заведомо неисчерпаем [166, с. 289], как и само познание.

Поместил в своей книге «Живу вижу» Вс. Некрасов и фотоизображение картины С. Шаблавина «Бабочка», написанной в 1980-е годы.

Более того, чтобы по-настоящему разбираться в происходящем в искусстве, оценить новые веяния в нем, поэт активно участвует в его обсуждениях. Вс. Некрасов вспоминает, что, начиная с 1978 г., посещал семинар Д. Чачко — М. Шейнкера в Старосадском.* «Программа была простая: кто-то выступает, затем ему культурно моются кости. <...> Кто там был? Кто там только не был. Кублановский, Величанский, Сабуров, Вигилянский, Пригов, Ерофеев Виктор, Айзенберг, Кабаков, Гройс, Рубинштейн, Кривулин, Сапгир (кстати, моими стараниями: почему пришлось маститого Сапгира пробивать по-советски с боем — до сих пор не понимаю — то есть не понимаю буквально), Попов, Стратановский, Миронов, Сорокин. <...> Многие читали дважды, больше. Собирались обычно раз в месяц, реже два. В те времена в Москве отличались еще домашними чтениями такие героические (без особого преувеличения) женщины, как Маша Шавырина в Черемушках и Наташа Осипова на Пушкинской улице. Молодцы, умницы, и все-таки, думаю, лучшей, чем “семинар”, площадки не было...» [152, с. 577]. Обстановка была демократичная, достаточно дружелюбная. Поэт припоминает только два скандала, учиненных неким «рыженьким пушкинистом», явившимся «как бы навести тут порядок именем патрона» [152, с. 577]. Первый раз, «изъяснясь научными оборотами», он принялся обзывать прослушанные стихи Вс. Некрасова говном, за что был «отделан» присутствующими («отделан» словами). Во второй раз, явившись в свите О. Седаковой, «пушкинист» активно поучаствовал в истерических криках и оскорблениях как реакции на обсуждение седаковских стихов. «...И с Пушкиным случалось иной раз разное — в стихах, имею в виду.

Чего нельзя сказать об Ольге Александровне Седаковой. Низь-зя. А то плохо будет» [152, с. 578], — иронизирует Вс. Некрасов, решившийся на семинаре озвучить мысль, что у О. Седаковой есть не только хорошие, но и неудавшиеся стихи (как переводчик она действительно сильнее). Семидесятников, «втайне мучительно умных против нашего дурака-брата, совершенно отсталого от их передовой информации и одичалого в своей давно ненужной никому конфронтации искусства с властями» [151, с. 580], — продолжает иронизировать поэт, «приходилось в больших количествах тоже наблюдать на этих семинарах» [152, с. 580—581]. Чаше они снисходительно фыркали по поводу стихов андеграундных авторов, хотя их как бы приглашали задуматься: «А НЕ СТИХИ ЛИ НА САМОМ ДЕЛЕ ЭТИ ВОТ НЕ СТИХИ» [152, с. 581], настолько необычные вещи зачастую преподносили авангардисты. Поддерживало и укрепляло нонконформистов понимание «своих».

«Конечно, ситуация у нас уникальная, — констатировал в андеграундные годы И. Кабаков, — никто не делает ничего ради денег, никто не диктует снаружи, все делают что-то из себя...» [89, с. 328]; правда, художник выражал сомнение, во всем ли столь хороша такая «необусловленность» (например, работа без оплаты); и все же он резюмировал: «будущее покажет» [89, с. 328].

* «...Говорил ли кто-нибудь печатно отчетливое спасибо хозяевам — Мише Шейнкеру и особенно Алику Чачко, на которого и валились хозяйственные заботы, жэковские гадости и милицейские визиты из-за семинара — не знаю, мне не подалось» [152, с. 577]. Вс. Некрасов это, пусть *post factum*, делает, отдавая должное бравшим на себя основную ответственность прекрасным людям.

Все более насущна была в андеграундной среде потребность осмыслить сделанное и делаемое. В таких условиях формировались и теоретические представления Вс. Некрасова о концептуализме как новой тенденции в развитии авангардного искусства, наиболее характерной для 1970-х годов.

Двойственное восприятие концептуализма в андеграундной среде

Творчество андеграундных авангардистов совершенно не интересовало профессиональных искусствоведов и литературоведов, а, не зная его, официальная наука конца 1960-х — 1970-х гг. проморгала и такое явление культурной жизни, как концептуализм. Осуществлялось самостоятельное и, можно сказать, самодеятельное осмысление данного феномена самими представителями андеграунда (прежде всего московскими), и оказалось, что понимается концептуализм отнюдь не однозначно, и даже возникла определенная неразбериха, выражавшаяся в том, что одно и то же слово прилагалось к отличающимся друг от друга, хотя имеющим и общие признаки феноменам культуры. В одних случаях особенности концептуализма формулировались посредством обобщения реально наработанного в русском авангардизме в послесталинскую эпоху, и это понятие трактовалась более широко. В других шли по пути обнаружения аналогий с процессами, осуществлявшимися в это время в западной культуре, где к концу 1960-х гг. возник авангард «новой волны», представленный «такими художественными направлениями, как “ABC”-art, концептуальное искусство и “невозможное искусство”» [145, с. 523]*. Наиболее продвинутым считалось *концептуальное искусство*, и заимствованные положения его теоретиков и создателей под иным, однако, зачастую обозначением — «концептуалистское искусство», — были перенесены на российскую почву. Поскольку определение «концептуализм» на ней прижилось, нужно уточнить, что при подобном подходе это концептуализм в узком значении, в большей степени адекватный понятию *концептуальное искусство*. Такое в русском неоавангардизме тоже было как составная часть андеграундного искусства, и возникло на волне вспыхнувшей к началу 1970-х гг. «социальности» в качестве реакции на «шквальный ветер идеологической пропаганды, несущейся из всех репродукторов, газет, плакатов, наглядных и других форм агитаций...» [89, с. 102].

Вс. Некрасов в статье «Фикция как искусство (но не искусство как фикция), или как дело было с концептуализмом» первым русским концептуалистом называет И. Кабакова, точнее, пишет: «...Кабакова первого и стали обзывать концептуалистом», но «Кабаков этот язык нажил и разработал задолго до всякого Кошута...» [169, с. 313]. Ещё из одной некрасовской статьи становится ясно, что «обозвал» И. Кабакова И. Голомшток**, первым при-

* Подробнее об этом см. [6], [12], [30], [42], [60], [62], [89], [97], [99], [100], [145], [146], [210], [222], [232], [252].

** Источник установить не удалось. Возможно, это было устное выступление И. Голомштока, оставшееся в памяти, и в каком значении он использовал понятие «концептуализм» покрыто туманом.

менивший (пусть в плане отрицательном) определение «концептуализм» к представителю новой линии в русском авангардизме.

Обращение к принципам *концептуального искусства* не всегда поглощало творчество автора целиком, оно могло иметь более широкий диапазон. Дифференциация между *концептуальным* и концептуалистским искусством, однако, не производилась. Отсюда — споры и распри по данному вопросу в андеграундной среде, не исчерпавшие себя и после легализации андеграунда в постсоветский период.

Между тем сам концептуализм — явление в истории человечества не новое. Так называлось возникшее в Средневековье философское учение (от *лат.* *conceptus* — понятие), утверждавшее, что общие понятия «воспроизводят объединяемые в человек<еском> уме сходные признаки единичных вещей», «на основе чего возникает концепт, выраженный словом» [97, с. 279]. Концепт — это «содержание понятия, его смысловая наполненность», отнюдь не всегда формулируемые непосредственно, чаще — «в отвлечении от конкретно-языковой формы его выражения» [202, с. 503]. Через конкретику можно вычленил и общий, концептуальный смысл. Подобное, в сущности, попытался делать Вс. Некрасов, скажем, в стихах об О. Рабине, расценивая как основополагающие в его живописи лианозовских лет концепты «барак» и «небо» и утверждая, что О. Рабин «не бытовик». Поэтому у Вс. Некрасова конкретизм и концептуализм не отрицают, а дополняют друг друга, как две стороны одной медали: это разные принципы и способы работы с материалом, в том числе — с концептами. Внимание к концептуализму актуализируется во II пол. XX столетия в связи с развитием «философии языка» и наличествующей в ней тенденцией недоверия к возможностям языка вполне адекватно реферировать реальность и необходимостью выработать противодействия этому.

В контекст таких настроений вписывается программная для *концептуального искусства* статья американского художника и теоретика новой ветви концептуализма Дж. Кошута «Искусство после философии».

Дж. Кошут исходит из положения, что настало время «конца философии и начала искусства». Философия (в том состоянии, в каком пребывает), по Дж. Кошуту, себя исчерпала, ее функция в сфере мышления и познания переходит к искусству. Искусство понимается как определенный тип высказывания, но критика (особенно формалистическая) «неизменно обходит концептуальный элемент в произведениях искусства» [100, с. 4]. Между тем, согласно Дж. Кошуту, «морфологическое понятие искусства воплощает заданную априорную концепцию возможностей искусства. Столь априорная концепция природы искусства ... априорно же делает невозможным вопрошание о природе искусства. Но такое вопрошание — концепционно весьма важно для понимания функции искусства» [100, с. 4]. Как правило, интерпретируют результат творческой работы, например, картину, но оставляют в стороне замысел автора: что он «хотел сказать». Также пишут о «новом языке» современного (то есть модернистского) искусства, но это новая форма языка, а не новое высказывание. «...Искусство с наименее закрепленной морфологией — это и есть тот пример, откуда мы выводим природу обобщающего понятия *искусство*, — пишет Дж. Кошут. — Ведь там, где есть контекст, существую-

щий независимо от морфологии [искусства] и включающий его функцию, именно там и можно ожидать наименее предсказуемый, нонконформистский результат» [100, с. 8]. Нечто совершенно неожиданное, включаемое в контекст искусства, меняло и представление о том, что есть искусство. «Событием, открывшим путь к реализации того, что сделало возможным “говорить на другом языке”, стало первое использование Дюшаном самодостаточного готового предмета (unassisted ready made). При помощи самодостаточного готового предмета искусство изменило свой фокус с формы языка на то, о чем говорилось» [100, с. 4], — доказывает Дж. Кошут. Эта перемена (от «внешности» к «концепции») стала началом «современного» искусства и началом концептуального искусства» [100, с. 4]. Определение *концептуального искусства* «заключается в том, что это — исследование основ понятия «искусство» и того, что оно стало означать» [100, с. 10].

Итак, по Дж. Кошуту, «история искусства есть не история произведений, но история концепций творчества, и признание этого обстоятельства должно иметь своим следствием переосмысление самой сущности искусства, т. е. понимание художественного творчества в качестве генерации эстетических концепций или своего рода концептуальных моделей (проектов) произведений» [145, с. 380]. Так мыслилось развить когнитивный потенциал искусства. Концептуализм этого рода «создает “чистый концепт”, отказываясь от воплощения идей в чувственных формах, в образах, связанных с изображением мира или с эмоциональной выразительностью; он соотнесен с игрой фрагментов мысли — знаков» [99, с. 146].

Изобразительность и выразительность при этом должны были из него уйти, уступив место проектам, в наиболее радикальном варианте — нематериальному искусству. Таковое искусство провозглашалось актуальным.

«Основное высказывание» *концептуального искусства* — в необходимости расширения «прав искусства» не только внутри уже признанного искусством, но и превращения в искусство зон не-искусства посредством выхода в сферу функционирования искусства при утверждении равноправия, а чаще приоритета «концепции перед реализацией» [169, с. 313] в создаваемом *концептуальном произведении*, оказывавшемся не «вещью», а «событием» (по М. Фуко / Ж. Делезу), то есть феноменом процессуальным, задействующим интеллектуальную активность воспринимающего для своего понимания, а интерпретации могут быть самые разные.

Концептуальное искусство знаменовало появление поставангардизма, поскольку оно было полемичным и по отношению к неоавангардизму, и в какой-то степени прокладывало дорогу постмодернизму, нацеливая на пересечение границ, пусть понималось это по-разному.

М.А. Можейко отмечает: «К.И. может рассматриваться как своего рода рубежное между модернизмом и постмодернизмом» [145, с. 382].

С теоретическими работами американских основоположников концептуализма — как Дж. Кошута, так и Д. Хюблера, Р. Берри, Я. Вильсона* — в СССР 1970-х были недостаточно знакомы и в любом случае не склонны были

* Наиболее раскрученных, хотя возник концептуализм (в сфере искусства) в Англии.

рассматривать концептуализм как универсальную аксиому, обязательную для творцов искусства, напротив, ценили его антидогматический потенциал. Поэтому у русского концептуализма — собственная специфика и, по выражению Вс. Некрасова, это скорее, русская реплика по поводу концептуализма, имеющая и точки соприкосновения, и существенные различия.

Укоренению самого термина «концептуализм» для обозначения новых веяний в русском искусстве, к тому же получившего позитивное наполнение, способствовало появление статьи «Московский романтический концептуализм» Б. Гройса, опубликованной в эмигрантском журнале «А—Я», издававшемся в Париже [60]. Речь там шла лишь о творчестве С. Чуйкова, А. Монастырского, Ф. Инфантэ, Л. Рубинштейна, однако термин (с отброшенным эпитетом «романтический») «сразу прилип ко всему направлению» [169, с. 310]. Вс. Некрасов предполагает, что Б. Гройс заимствовал этот термин из какого-то номера журнала «Флэш-арт», да и сам в концептуализме не сразу определился, меняя круг относимых к концептуализму художников и поэтов и всё более отчетливо идентифицируя его только с *концептуальным* (а не всем русским концептуалистским) искусством. Получается, что он стал использовать слово «концептуализм» в узком, «западном» значении, тогда как были основания использовать его и в широком понимании, что и делал тот же Вс. Некрасов в качестве одного из теоретиков русского концептуализма — с поправкой на практику самого андеграундного искусства. Отсюда протекает и их взаимонепонимание, и общая неразбериха с термином. Понятие подверглось обсуждению в спорах представителей андеграунда.*

На первый план выходит полемически ориентированная игра с официальной художественностью**, вообще — с языком социума.

Вс. Некрасов концептуализм расценивал как новую (сравнительно с конкретизмом) стадию в освобождении искусства от омертвления, искусственности, «идеологичности», расширения его границ, аналитического рассмотрения механизма функционирования искусства в соответствии со сферой массового сознания и бессознательного, вообще — сферой социальной жизни, ее знако-

* Вот описание одного из таких споров, правда, более позднего периода, в конце 1980-х, на семинаре А. Чачко — М. Шейнкера:

«...И какой же прошелестел шорох, когда, помню, мы с Эриком и Олегом, вслушавшись в передовые реферативные суждения этой братии, вставили-таки словечко. И как было не вставить: они там на все лады в один голос пытались приспособить к делу дежурную идею о перепроизводстве, засилии материальных благ, рекламы товаров, обществе потребления и т. п. — ну что носили ТАМ. А они читали-реферировали и проверяли друг дружку на осведомленность и причастность. Вообще подкованность. Хотя разговор сам был как всегда о чем-то из здешнего искусства. Это где-то в конце 80-х... Как же было не завопить караул — какое перепроизводство товаров при дефиците товаров! Какое общество потребления при очередях — да выйди из Старосадского, загляни за угол! Какое там засилье рекламы — если засилье, так рекламы идеологии...

Тут и зашелестело: — идеологии... Идей... У них — товаров, а у нас — идей... У нас навалом идеального при материализме, у них — ... и т. д.» [152, с. 576—577].

** «МОСХовская казенщина, “социалистический реализм” и рутинные омертвельные “сезаннистские” попытки отвращали художников от мира как живой природы» [176, с. 433].

выми репрезентантами. Для русского авангардного искусства концептуализм, по мысли Вс. Некрасова, был органичен (не заимствован). «Мы сами честно подошли к нему, “вышли на него” — работая лет двенадцать с чем-нибудь... В смысле — с конкретикой, с анализом и рефлексией, и с изживанием — собственно, не с изживанием, а с непременным, непрерывным критическим осмыслением собственного материала — а изживать мы тем самым изживали эстетство. И когда узнали, как это называется, оказалось, что делаем вот это самое» [166, с. 298], — говорилось в статье Вс. Некрасова «Концепт как авангард авангарда», опубликованной в 1982 г. в самиздатском МАНИ — Московском Архиве Нового Искусства, вып. 3. Сама действительность привела авангардистов к работе «с материалом идей. Идеями, концепциями как материалом искусства» [176, с. 456]. В России концептуализм расширил «исходное западное значение» [169, с. 310] и обозначал фундаментальную тенденцию в развитии неофициального искусства, характеризуясь общностью разнородного в изживании всех типов догматики в искусстве, приращении смыслов, обновлении художественного творчества. Принимается точка зрения, что явлением искусства может стать не обязательно «материальный объект, но и жест, поступок, деяние» [273, с. 322]. Выход за границы ведет к проведению акций и перформансов, осуществлению всякого рода проектов — как бы в полном соответствии с призывами Дж. Кошута. Но этим русские концептуалисты отнюдь не ограничивались и далеко не все ради модной теории отреклись от искусства (то есть вышли за его границы вообще, а не за границы признанного на сегодняшний день искусством). «Дадаизм, минимализм, конкретизм, поп-арт, визуальная поэзия, перформанс, хеппинг, соц-арт и кто скажет еще какие обозначения, включая, конечно, и собственно концептуализм, обобщились у нас в этом, последнем» [169, с. 310], — констатирует Вс. Некрасов, подводя итог: «Словом, это то неофициальное искусство, которое к тому времени успело, изжив комплекс вторичности, заимствованности, созреть в здешних условиях — за те два десятка лет, когда за искусство не сажали, но искусство и не разрешали (кроме разрешенного)» [169, с. 310].

Вс. Некрасов отмечает: «Бывшее изобразительное искусство по сути разделилось на изобразительное и что-то, что можно назвать АРТ. Art — по-английски, а точнее — по-американски. Начиная со знаменитого pop (popular) art'a. То, что называют объекты — а последнее время в ходу все больше слово *проекты*. Поскольку выставляются не единичные объекты — а целые затеи — хороводы объектов — *инсталляции*, объекты, разнообразно действующие, и т. д.» [164, с. 212]. Концепция *проекта* получает приоритет перед реализацией. «Действительность выступает в виде документа: вещи, надписи, фото» [99, с. 146]. В Art-живописи это ведет к появлению «лингвистического искусства», в поэзии — «антипоэзии»; более того, визуальность не только нивелируется, но и активно вытесняется вообще; заявляет о себе так называемое «нематериальное искусство». На практике означенные тенденции выявляли себя по-разному и с разной степенью продуктивности (либо же — непродуктивности). Тем не менее в силу новизны *концептуальная ветвь* русского концептуалистского искусства вызвала большой интерес и весьма котирировалась.

«Московские концептуалисты представлены произведениями А. Кузькина, А. Юликова, И. Кабакова, а также Н. Паниткова, Н. Козлова, В. Со-

рокина, группы «Медицинская герменевтика», работами А. Монастырского и членами группы «Коллективные действия» (Н. Алексеев, Г. Кизельватер, И. Макаревич, Е. Елагина, М. Константинова, С. Ромашко и др.)» [99, с. 146—147], — сказано в «Энциклопедии русского авангарда» Т. Котович. У Вс. Некрасова перечень фамилий иной:

«Выставок таких тогда было много, но в трех местах — у Сокова, Одноралова и на Юго-Западе — собрался народ от Шаблавина до Герловиных, от Чуйкова до Скерсиса с Альбертом, Рощалем и Донским; и Рогинский, и Орлов с Приговым, и Шелковский, и Косолапов, и конечно, Комар и Меламид. Добавить сюда Кабакова, Инфантэ, Булатова с Васильевым (а назвал я еще не всех) — и вот в основном те, кого причислят к концептуалистам» [169, с. 309]. «Разногласия», думается, вызваны тем, что, говоря «концептуализм», Т. Котович имеет в виду именно *концептуальное искусство*, а Вс. Некрасов — концептуалистское в широком смысле слова.

Поэт удостоверяет: как остро антидогматическая тенденция «концептуализм просто мало кого не затронул <в андеграундной среде>. Откуда я про него знаю, почему говорю так уверенно? Так я тоже — концептуализм» [169, с. 309]. Вс. Некрасов заявляет: «К<онцептуализм> — типичное основополагающее открытие, и такое открытие просто обязано испробовать себя на универсальность, — вместе с тем оговаривая, — только чур: честно, считаясь с результатами — что получается — а не только с намерениями» [169, с. 317]. Он дает положительную оценку наиболее удачным проявлениям «искусства действия» у Й. Бойса, Дж. Кошута, И. Кабакова 1960-х — нач. 1970-х, А. Монастырского, А. Жигалова и Н. Абалаковой.*

Все же основные успехи, согласно Вс. Некрасову, давало скрещивание изобразительного либо выразительного (в общем «материального») и актуального искусства, что наблюдается, например, у Э. Булатова, в «альбомах» И. Кабакова.

Сам Вс. Некрасов также апробировал различные техники актуального искусства. Есть у него «объекты», скажем, мини-тексты на карточках, соединенные кольцом для ключей. Это как бы модель возможного типа книги — не сброшюрованной, не похожей на книгу. Принимал участие поэт в акциях группы «Коллективные действия», основанной в 1976 г., подклю-

* Впрочем, есть у Вс. Некрасова и определенные оговорки. Скажем, такая:

«...Работу с идеями как материалом искусства наподобие увековеченной в одном из немецких музеев лекции по марксизму*, прочитанной Бойсом, человеку отсюда крайне трудно поставить в один ряд с такой классикой того же Бойса, как жировой угол или ящик с кистью из музея Людвига.

Хотя логика преемственности и налицо. А дальше уже дело музеев, какого Бойса манифестировать и канонизировать — радикала-художника или просто радикала. Но так или иначе Бойс исходит из сущностей. Опирается на них. К ним отсылает. <...> Форсированный марш Бойса от инсталляции к акции, от акции к лекции, лозунгу, жесту и всемерной дематериализации искусства — это уже Бойс впереди Бойса и впереди прогресса по известному выражению — старинному, но не стареющему. Все-таки не тот Бойс» [176, с. 457, 460].

«Нельзя не отметить, что лекции по основам расовой теории бесстрашный художник прочесть все-таки не рискнул...» [176, с. 460], — говорится у Вс. Некрасова в сноске: чужое, естественно, развенчивать легче и безопаснее.

чаясь тем самым ко нематериальному «искусству действия». Не без влияния концептуализма менял он сам тип стиха, выступив как первопроходец в русской концептуальной поэзии.* Некрасовский концептуализм был нацелен на смену концептуальной парадигмы, закрепившейся в «социальной речи», по крайней мере — ее смену в своем творчестве. А это было невозможно без работы с концептами. В какой-то степени это была и «постфилософская деятельность» (по Дж. Кошуту), хотя не в меньшей мере и эстетическая, так как осуществлялась в сфере искусства, пусть и допуская выход за границы привычного в искусстве.

Вместе с тем не всё в концептуализме, подгоняемом подчас под зарубежную его модель, Вс. Некрасов принимал: во-первых, отсутствие качества при демонстрации многих *проектов*, ставку преимущественно на провокацию, шок или скандал; во-вторых, — отрицание всех других типов художественного творчества и «ломом учиняемую актуальность» [164, с. 221], в сущности, новую нормативность; в-третьих (что, может быть, самое важное) — идею «смерти искусства» как результата выхода за границы искусства. «Арт этот просто выпер отовсюду искусство, — в какой-то момент начинает осознавать поэт, предупреждая: «...по-моему, арт сильно поторопился» [164, с. 212]. Концептуализм в роли потенциального могильщика русской культуры поэта не устраивал.

Против «правоверного концептуализма», ставшего для кое-кого догмой, против арт-технологий вместо творчества Вс. Некрасов выступал.

Достигнутое будто бы, наконец, в акции и перформансе слияние искусства и жизни Вс. Некрасов считал типичной утопической идеологемой, которая «может работать как интенция», но «оборачивается вреднейшим бредом при попытке реализовать его буквально как программу» [169, с. 313]. Подобное слияние, полагал он, достигается «только в языке искусства» [169, с. 312]. «Естественное дело авангарда — атаковать, оспаривать “рамку”, границу искусства, так и эдак выясняя новые и новые стороны его природы. Но в принципе “рамка” неотменяема — без нее-то искусство и сваливается черт-те во что» [169, с. 313].

Поэт не скрывает, что многими акциями и перформансами он разочарован как в силу их низкого качества (где же тут искусство действия?), так и необходимостью выполнять запрограммированные команды организаторов (где же в таком случае свобода творчества?); получается, что это «упражнения на коллективную экзальтацию» [166, с. 291], каковые бывают в сектах. Да, акция может быть искусством, убежден Вс. Некрасов, но если она проводится в рамках поля искусства, только эти рамки невидимые — подразумеваемые. Изживание и отрицание материала и самого искусства не надо понимать буквально: «Радикальность тут не в радикальности как таковой» [166, с. 297] — изживается, по Вс. Некрасову, искусственность в искусстве, наживается какое-то новое его качество. «А решает всё, конечно, практика...» [166, с. 297] — как у кого получилось, и не продуктивно превращать постулаты *актуального искусства* в новую догму. «Может, теперь совсем долой, вон произведение, будем жить акциями? — задается полемическим вопросом

* Это так называемый «первый концептуализм» — поставангардистский.

Вс. Некрасов и отвечает. — Что-то нет, не очень выходит...» [166, с. 317]: результаты весьма неоднозначные, нередко куда-то улечучивается критерий качества.

В этом поэт переключается с Э. Булатовым, выступившим против лозунга «Долой картину!». Одно дело — балансирование на грани отрицания материала, другое — реальное отрицание без чего-то равноценного взамен.

Да, убежден Вс. Некрасов, искусство обязано испробовать все свои возможности, но обязано считаться и с результатами экспериментов. А оные далеко не всегда удовлетворительны, и чем дальше, тем больше халтуры под завесой лженоваторства. Не в последнюю очередь это связано с тем, что автор концепта «спешит наперед критика, спешит сам стать себе критиком, теоретиком, интерпретатором еще и прежде чем автором... И тут конец искусству. Потому, что искусство по определению не может исчерпываться суждениями о себе. Искусством называется то, что заведомо больше любого о себе суждения...» [169, с. 317].

Хорошо, граница искусства «оспаривается непрерывно», это как бы входит в условия игры. «А за гранью что будет? [166, с. 287] — за самой последней гранью? Исчезновение искусства? — каковое стало бы невозместимой утратой для человечества. Поэтому не нужно доводить концептуалистские постулаты до абсурда. Инстинкт должен подсказать, где стоит остановиться, а лучше — рефлексия над тем, что делаешь, неотделимая от «непосредственного и посему первичного импульса творчества...» [166, с. 288].

Для поэзии полное изживание материала означало бы отказ от речи. «Понять такую позицию можно и очень можно, но принять буквально для нас, конечно, нереально, не получится, даже при желании. Это наша вся жизнь, культура, цивилизация, как известно, насквозь словесная и речевая, вербальная — во всяком случае по преимуществу. И слишком все мы в ней далеко проехали и глубоко сидим — мы все, что там ни говори или как ни немотствуй» [166, с. 296]. Поэтому не отрицание, а исцеление речи требуется, согласно Вс. Некрасову, прежде всего — от фальши и «идеоложества», к чему поэт был устремлен уже в лианозовскую эпоху.

У самого Вс. Некрасова концептуализм был одним из аспектов творчества, не отменяющим другие. Его интересовало всё, что происходит в искусстве. «Дискретность и минимальность, демонстрируемое слово, предлагаемое речение. Концепт. Редимейд, аппроприация, формализация. Комбинаторика. Интертекстуальность. Редукция авторского я...» [164, с. 190] — вот основные пункты некрасовской деятельности в годы андеграунда. И, скажем, от того же конкретизма поэт полностью не отказался, активно обращаясь к нему даже и в 90-е годы XX века — нулевые XXI. Все зависело от тех задач, которые Вс. Некрасов ставил перед собой в каждом конкретном случае. Вот почему параллельно с практикой приведения к первоэлементам, «ограничивающего» («дематериализующего») письма, побудившего в конце концов упереться в чистый лист бумаги («пустоту»), поэт, знакомый с техникой *ready made*, использует технику *ready texts*, создает первые в русской поэзии образцы соц-арта.* В

* В живописи аналогичную работу осуществили Э. Булатов (начиная с «Горизонта»), В. Комар и А. Меламид (начиная с «Хорошо!»).

соц-арте «искусство вгляделось не только в саму реальность, но и в ее образ, порожденный и постоянно воспроизводимый руководящей идеологией...» [69, с. 101]. Отсюда берет начало постмодернистский вектор творчества Вс. Некрасова, в целом ряде случаев создающего свои произведения в ризоматическом сцеплении со всем текстом русской культуры, подвергаемом деконструкции. К постмодернизму Вс. Некрасова привело именно сопротивление тезису о «смерти искусства» как такового, хотя поэт и сам не знал, как называется то, что он делает. Ведь постмодернизм в России первоначально также именовался концептуализмом — и потому, что с иной терминологией до поры не были знакомы, и потому, что в одной из своих разновидностей он воспринял у актуального искусства тенденцию выхода за границы текста в сферу его функционирования — пространство акции и перформанса. Однако в этом пространстве представлялись / разыгрывались реальные тексты постмодернистской (чаще соц-артовской) направленности, а не их *проекты*. Можно сказать, что в постмодернизме *проекты* особым образом реализуются.

Близкие по характеру решаемых задач авторы — Вс. Некрасов, Д.А. Пригов, Л. Рубинштейн — в середине 1970-х годов составили московскую школу поэтов-концептуалистов (как их первоначально назвали). Но это, если отталкиваться от некрасовского определения «первый концептуализм», уже — «второй концептуализм»: одна из ветвей постмодернистского искусства. Сохранение приверженности акциям и перформансам, отчасти и принципу *проективности* соединялось у них с деконструктивистской работой с культурным интертекстом, результаты каковой и демонстрировались во внетекстовом измерении. Так, Л. Рубинштейн удостоверяет: «Жанр, который я нашел в середине 70-х годов и который продолжаю разрабатывать (его можно назвать картотечным), соединяет в себе черты поэзии, визуально-манипулятивных искусств и перформанса» [233, с. 24]. Значит, от самого искусства слова (поэзии) Л. Рубинштейн не отказывается (пусть по-новому препарирует), но соединяет его с тактикой *концептуального искусства* (манипулятивность, перформансы). Такой подход отражает специфику русского концептуализма в его постмодернистской редакции (то есть ставшего течением постмодернизма). Впрочем, Л. Рубинштейн указывает, что «концептуализмов столько, сколько концептуалистов» [231, с. 271], у каждого он — свой. Свой он, естественно, и у Вс. Некрасова.

Специфика творчества Вс. Некрасова, однако, в том, что он создавал как нео- и поставангардистские, так и постмодернистские произведения параллельно, и количество тех и других у него примерно одинаково. Отсюда — справедливое суждение М. Айзенберга: «Поэтика Некрасова почему-то не укладывается в тарифные сетки классификаций», — с добавлением: «Хорошие стихи, к счастью, не очень зависят от публикаторов и критиков...» [7, с. 203]. Позднее сам поэт писал: «Многоукладность современного искусства — очевидная реальность и настоятельное требование **постмодернизма** как **постдогматизма**» [164, с. 192]. Своеобразная «многоукладность» присуща и творчеству Вс. Некрасова, поэзия которого оказалась на самом острие перелома в искусстве и позволяет лучше понять, как шел этот перелом.

Подводя же своеобразный итог творческой деятельности андеграунда, Вс. Некрасов был убежден: «Нам ещё позавидуют».



Вс. Некрасов
1970-е

Самопрезентация поэта

Отличие русского конкретизма и русского концептуализма от зарубежного проявляется и в отношении к субъекту и, следовательно, фигуре автора в произведении. Из зарубежной конкрет-поэзии субъект изгоняется, авторская идентичность себя практически не проявляет. Есть такого рода стихи и у Вс. Некрасова — когда это «чистый» конкретизм. Но в большинстве произведений поэта проступает и авторское начало, в чем сказывается приверженность наследию ОБЭРИУ. Это же относится и к концептуалистским текстам — более того, в целом ряде случаев Вс. Некрасов подвергает осмыслению сам концепт «я», подразумевая авторское «я».

Презентация фигуры автора у Вс. Некрасова осуществляется в двух основных направлениях:

посредством введения в тексты своего имени собственного;
путем отстаивания и интерпретации своего авторского «я», включая игру с ним.

Авторское имя собственное в стихах Вс. Некрасова

Введение в текст авторского имени собственного исторически восходит к античности, с разными обоснованиями реализовывало себя в литературе на протяжении веков, являясь значимым средством экспрессивности и важным фактором формирования авторского имиджа. В. Мароши выявляет динамику в использовании имени автора в движении от «риторико-эмблематической “хвалы”» (высокой самооценке сделанного с целью закрепиться в памяти потомков) к самопрезентации реалистического типа (допускающей и “хвалу”, и нейтральную персонализацию, и подтрунивание над собой) и нарастающей авторефлексии, особенно «модернистского словесного “колдовства”», подготовившей ономастику авангарда, основанную «на всеприсутствии авторского имени в художественном пространстве и времени», распространяющуюся и «за пределы уникального художественного мира» [129, с. 266].* Вытеснение литературы как формы авторского сознания литературой идеологического внушения — социалистическим реализмом — трансформировало фигуру автора в выразителя коллективного мифа, чем далее, тем менее

* Об особенностях использования авторского имени собственного в творчестве Г. Державина, А. Пушкина, Н. Гоголя, И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского, В. Розанова, В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого, А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, В. Хлебникова, В. Маяковского, И. Северянина, С. Есенина, Н. Заболоцкого, Д. Хармса, М. Булгакова, Л. Добычина, В. Набокова, Э. Лимонова, А. Битова, С. Соколова, частично И. Холина, Вс. Некрасова, Д.А. Пригова см. [129].

стыковавшегося с реальной действительностью. Официальный советский писатель позиционировал себя как оракул-ясновидящий, пророк коммунизма, суперидейный наставник масс, на деле же способствуя формированию «линейных» людей с мифологизированным сознанием. Появившаяся в после- сталинские годы контркультура отказалась от нормативных требований и в данном отношении.

Разрабатывавшаяся лианозовцами поэтика конкретизма предполагала и включение в произведения имен реальных людей, в основном из ближайшего окружения. Тем самым преодолевалось «несуществование» непечатающихся авторов, осуществлялась своеобразная «документализация» авторской личности. Однако трактовка фигуры автора была у неоавангардистов полемичной не только по отношению к официальной культуре, но отчасти и авангардистской, где культивировались сверхчеловеческие качества, гиперболичность, харизматичность.

У лианозовцев же наблюдается снижение авторской персоны, в чем сказалось влияние обэриутов. В самом общем плане можно говорить о приеме редукции авторского «я».*

Сверхчеловеческое измерение фигуры автора сменяется человеческим. Осуществляется ее десакрализация и сокрушение идеализированного образа поэта, будто бы всегда выступающего в ослепительном сиянии Высшей Истины.**

* Что осознавал Вс. Некрасов и как теоретик, писавший: «Редукция авторского я — вы что, всерьез, думаете, что знать это все будет тот, кто про это прочитал и разговаривает, а не кто с этим работает..?» [164, с. 192].

** Вот как Вс. Некрасов ответил на вопрос:

— «Помимо писательской деятельности, <Вы> чем-либо занимались?»

— ...Да мало чем занимался. Устраивался вожатым в лагере. Чуть-чуть репетиторствовал. Но в основном пытался все-таки держаться ближе к профессии — рецензии-консультации-ответы на письма. Редактирование-корректирование. По-моему, я рассказывал, как из этого всего самотеком мне все-таки дали сделать пару сборников в «Детской литературе». Это уже в 70—80-е, но я о том, что за рецензии мои мне не стыдно: все-таки я всегда старался отмечать из присланного то, что считал самым удачным. Вообще-то я филолог по образованию, но у меня нет диплома об окончании. Я, собственно, прослушал курсы в Московском педагогическом институте им. Потемкина, и в год окончания (в 1960-м году) этот институт разогнали. Зачем? <...> Так что я, действительно, старался заниматься только литературой. Жить, вернее. Дело туго, но шло... Шло, но туго... И чужой живописи радовался — радовался, что у людей дело идет веселее... Вел жизнь лодыря; можно и так сказать. Действительно, такое со мной было года два или три, по крайней мере. Но мне было очень важно иметь время свободное. Я точно знал, что, если у меня его не будет, я не научусь писать стихи. Это на самом деле так. Я и сейчас уверен, что, если бы я не был таким балбесом, ничего бы не сумел. Бывают такие случаи, оказывается. А тут у меня оказалась такая заинтересованность в этом деле. У меня нет совершенно настоящей настойчивости в характере, вообще, характера такого стального нет, никогда не было. Но вот этот интерес, в котором завяз я, он как-то сделал так, что у меня получилось, то поэтому. Вот по такому остолопству» [189, с. 59].

Скромность, нежелание выпячивать свои достоинства, порой даже сниженно-снисходительное отношение к сделанному и к самому себе — достаточно характерная черта русского национального характера. Объясняется она, однако, присущим русскому человеку максимализмом, высотой его идеала, в соотношении с которым всё видится недостаточным.

Проступает нечто подобное и в высказывании Вс. Некрасова.

Конкретистский принцип авторизации был востребован и Вс. Некрасовым. Но если для И. Холина и Г. Сапгира характерен «настоящий перформанс имени» [129, с. 266], то у Вс. Некрасова сильнее выражена безоценочность в использовании своего имени собственного и его трансформация, преломляющая возрастную эволюцию.

Второй (машинописный) сборник поэта назывался «Новые стихи Севы Некрасова» (1962). «Название, очевидно, придумано не самим Некрасовым, который никогда бы не назвал себя так в третьем лице на обложке» [264, с. 6], — указывает М. Сухотин. Есть основание предполагать, что его дал Е. Кропивницкий, не только оформлявший обложку, но в уменьшительно-ласкательном варианте воспроизведший имя Вс. Некрасова в одном из своих стихотворений 1960-х гг., что особенно бросается в глаза по сравнению с обозначенным по фамилии И. Холиным:

Сева,
Ева,
Холин.
Ими мир доволен —
Они реальны
И оригинальны [103, с. 257].

Неудивительно, что и у самого Вс. Некрасова первоначально представлен только один вариант авторского имени собственного — Сева. Имя одомашненное, идентифицируемое с конкретным человеком лишь в узком кругу, указывающее на его молодость, «несолидность». Впервые оно появляется в стихотворении «Вроде письма», написанном «после поездки Некрасова в 1962 году в Абхазию к своему другу Валерию Стигнееву» [264, с. 6]:

Сева думает Валера
Валера думает Сева [150, с. 107].

Имена собственные здесь скорее знаки, за которыми стоит комплекс отношений, для адресата и адресанта не нуждающихся в расшифровке.

Стихотворение «Автопортрет» во многом зиждется на шестикратном повторе имени собственного Сева и напоминает ответ поэта на вопрос «Как дела?»:

Как, Сева?
Как Сева
Сева
Сева как все
Сева как Сева
так себе [150, с. 176].

Средствами минимализма Вс. Некрасов передает свое душевное состояние («так себе»), в общем не жалуясь и опосредованно связывая его с об-

становкой в стране (что передает анаграмматический оборот «*Сева* как *все*»:* живет в несвободном обществе, на гроши) и тем не менее свое неофициальное положение в литературе менять не собираясь («*Сева* как *Сева*»: всё тот же).

По-разному можно интерпретировать стихотворение «Сила сила». Возможно, речь идет о завалившем город снеге; возможно, это метафорическое обозначение усилившегося общественного давления, способного погрести поэта:

Сила сила

Навалила

<...>

Осела

И сказала:

— *Сева* [150, с. 409].

Созвучие «*Осела — Сева*» усиливает ощущение угрозы, нависшей над поэтом.

Ответ на угрозу содержит одно из соседних стихотворений «снегопогребающего» цикла:

Никогда

Ни за что

Ни под каким

Снегом! [150, с. 407].

Смысл ответа в том, что от своего Вс. Некрасов не отступится, сохранит нравственную стойкость и преданность избранному в поэзии пути, хотя он уже привлек к себе внимание опасной «силы».

В дальнейшем у Вс. Некрасова наряду с *Севой* («Москва столица страны», «слово/за слово», «небо небо небо») появляется и Всеволод («За весь/год»), и Всеволод Николаич («собака лает»), и Некрасов («Вот канал», «Таков Мамлеев», «все/так как-то», «живу и вижу»).

Трансформация имени собственного отразила изменение возрастного статуса Вс. Некрасова, возросшее к нему уважение как к состоявшемуся поэту, что подтверждают стихи Я. Сатуновского 1970 г.:

Поговорим с тобой

как магнитофон с магнитофоном,

* Тут акцентируется и индивидуальное, и общее, как бы включаемое в индивидуальное.

лихая душа
Некрасов Николаевич Всеволод,
русский японец [242, с. 17].

Я. Сатуновский фиксирует и обоюдную приверженность речевому стиху, и склонность Вс. Некрасова к игре с языком (через инверсию его имени и отчества), и «самурайскую» непреклонность поэта, не признающего компромиссов.

Между тем для Вс. Некрасова все более частые обращения по имени-отчеству — грустный признак того, что молодость прошла, а в его литературном положении на родине ничего не изменилось. Поскольку союз «поэтизма с деспотизмом» он отвергает, то замалчивается и для большинства не существует. В лае собаки поэту слышится:

— Всеволод Николаич
— Всеволод Николаич
— Всеволод Николаич [192, с. 168].

Здесь обыгрывается народная примета, что собака воеет по покойнику; правда, это пока еще лай-предупреждение, но тревожный, гнетущий.

И именно в 1970-е гг. в произведения Вс. Некрасова проникает его фамилия, как бы удостоверяющая: такой поэт есть, и вводимое имя собственное — одно из средств авторизации написанного. В стихотворении «живу и вижу» (1978) поэт использует прием самоидентификации, заимствованный у художников: в углу картины они ставят подпись, фиксирующую авторскую принадлежность полотна, и правую колонку своего стихотворения Вс. Некрасов завершает словами:

стихи некрасова

всё

не так страшно [192, с. 504].

Этим приемом поэт привлекает внимание и к визуально-конфигуративной стороне своих произведений, так как учитывает в них опыт неоавангардистской живописи, как бы разъясняет, что столь странная по форме и необычная вещь, как «живу и вижу», — это стихи, только стихи нового типа, — аструктурированные, со сносками. Свое имя собственное в выражении «стихи некрасова» автор обозначает с маленькой буквы, как нарицательное. Тем самым он подводит к мысли, что новый тип стиха будет называться его именем (подобно тому как мы говорим, например, «пушкинская эпоха»). Непечатающийся поэт словно закрепляет за собой сделанный в литературу вклад, напоминает о приоритетах (ибо многие его приемы были «разворованы»).

Д.А. Пригов замечает, что далеко не обо всех талантливых авторах можно сказать: «как»; например, «как у Бродского», «как у Сорокина. В какой-то мере можно сказать “как у Саши Соколова”. Несколько труднее сказать “как у Кибирова”. <...> “Как у Некрасова” — можно сказать <...> Вот это редкое как — высшая степень художника...» [15, с. 126, с. 125]. Степень непохожести на других, ярко выраженной индивидуальности, уникального стиля. Фамилия в этом случае — род кода к созданному.

Вместе с тем Всеволоду Николаевичу нужно было еще отграничить себя от других Некрасовых — Николая, Виктора, Андрея, в отличие от него самого опубликованных, известных, дабы не возникало путаницы. В стихотворении «всё/так как-то» он даже оговаривается:

не тот Некрасов [192, с. 547], —

хотя не уточняет какой.

Дабы прояснить, что имеет в виду самого себя, в стихотворении «Таков Мамлеев» Вс. Некрасов включает свою фамилию в андеграундный литературный контекст, соотнося себя с Ю. Мамлеевым и Э. Лимоновым. Стихи раннего Э. Лимонова Вс. Некрасов ценил, но сам Лимонов его отталкивал пижонством и претензиями на суперменство. О сущности расхождений с Ю. Мамлеевым поэт умалчивает, но намекает на что-то для него неприемлемое:

Таков Мамлеев [192, с. 271], —

а чуть ниже пишет:

Таков Лимонов [192, с. 271].

Вс. Некрасов как бы дает понять, что его отношение к названным людям таково, каковы эти люди, и резюмирует:

Таков Некрасов [192, с. 271], —

уточняя далее, что использует это определение в ином значении:

Да не таков
Вот [192, с. 271].

Как бы там ни было, фамилия Вс. Некрасова закрепляется среди фамилий других представителей андеграунда, а словечко «Вот» отсылает к некрасовскому циклу с таким же заглавием.

Значима этимология некрасовского имени собственного. Хотя фамилию знаменитого предшественника Всеволода Николаевича — Н. Некрасова — русские формалисты возводили к этимону «некрасивый», применительно к Вс. Некрасову более подходит значение «не красующийся (собой)»: не позер, не зазнайка, напротив, — скромный, не любящий помпы и фанфар человек.

Ведь поэт во всем предпочитал естественность, культивировал ненаигранность поведения, категорически отвергая притворство и понты. Вместе с тем в сочетании фамилии с именем **Всеволод** имя собственное содержит указание на то, что поэт как раз обладает (=володеет) многими достоинствами. Корень же уменьшительно-ласкательного **Севы** — сев. Впрямую того не выражая, многократным повтором автор намекает на то, что производит свой «посев» в русской поэзии.

В стихотворении «Вот канал» Всеволод Николаевич не только вводит свою фамилию в текст, четырежды ее повторяя, но косвенным образом определяет свое место в русской поэзии XX в., опять-таки не избегая скрытой полемики, пусть и в шутливой форме. Вс. Некрасов воссоздает свои впечатления о пребывании в Ленинграде / Петербурге и не может не вспомнить А. Блока и И. Бродского, для творчества которых «петербургский текст» весьма значим. Вид канала и фонаря рядом с ним мгновенно вызывает ассоциацию с А. Блоком, и прежде всего со стихотворением «Ночь, улица, фонарь, аптека», тем более что эта строчка по-своему обыгрывалась в стихах лианозовцев — Е. Кропивницкого, И. Холина, Г. Сапгира. Сам же Вс. Некрасов неоднократно полемизировал с А. Блоком по разным поводам и в названном стихотворении юмористически снижает его фигуру, побуждая А. Блока заниматься дурацким делом: макать и макать фонарь в канал; И. Бродский же помогает в этом поэту Серебряного века, традиции которого во многом наследовал. Помещая И. Бродского рядом с А. Блоком, Вс. Некрасов обозначает масштаб его творческой личности, и оба поэта оказываются у него символами петербургской культуры. Это не мешает автору подвергнуть их персоны травестию, лишая культовой неприкосновенности. Налетом комедийности отмечена и фигура самого Вс. Некрасова, что подчеркивает пятикратный повтор предложения:

Некрасов спал [192, с. 131].

Каким-то беспробудным соней показан поэт, явно не стремящийся возвести себя на пьедестал.* Но, возможно, он воспроизводит свой сон о Ленинграде / Петербурге? Ведь все описываемое и принадлежащее разным временам у него происходит одновременно. Во всяком случае, Вс. Некрасов не только присоединяет И. Бродского к А. Блоку, но и себя к ним обоим, только, в отличие от И. Бродского, он А. Блоку не помогает — находится как бы несколько в стороне от них, словно не желая заниматься остраеваемыми им действиями. Можно предположить, что в столь необычной форме Вс. Некрасов отразил разницу между ленинградско/петербургской и московской поэтическими школами. «...Петербургская культура сделала ставку на репрессированные советской культурой ценности» (главным образом, модернистские, созданные в эпоху Серебряного века), «а московская — на сакрализованные»

* Вот как видится ситуация В. Мароши: «... Лирический субъект, вроде бы включаясь в чужой литературный и вполне классический миф, абсолютно пассивен или вообще меняет статус своего имени на апеллатив, который растворен в жизни» [129, с. 244].

ные ею» [20, с. 279] (советско-коммунистические, подвергаемые десакрализации, осмеиваемые в неоавангардистской и постмодернистской практике). Москвич-концептуалист посмеивается над собратями-петербуржцами, усилия которых ему кажутся не слишком продуктивными, поскольку ценности самого модернизма нуждаются в известной переоценке. Возможно, именно «повторение пройденного» клонит автора ко сну, хотя на самом деле без возрождения в андеграунде модернизма вряд ли столь успешное развитие в русской литературе получил бы постмодернизм.

Вс. Некрасов отстаивает то, что ему ближе. Вместе с тем, несмотря на трагедию, он вписывает свое имя в авторитетный поэтический ряд.

Авторское «я» Вс. Некрасова При использовании имени собственного Вс. Некрасов как бы смотрит на себя со стороны либо адресуется к самому себе. Он словно фиксирует свое положение в социуме, место в культуре. Чаще всё же поэт говорит от первого лица, и фигуру автора у него в этом случае репрезентирует местоимение «я». От его лица осуществляются размышления, даются суждения, звучат исповедальные ноты, предпринимается самохарактеристика. Но некрасовский я-субъект — не психологическая, а речевая инстанция, то есть речь является основным средством его воплощения и характеристики. Воссоздается «не объектный образ» «я», а *слово/речь* я-субъекта «о себе самом и о мире» [102, с. 17].

Иногда даже складывается впечатление, что поэт защищает, отстаивает свое «я», с кем-то споря:

я есть я ведь я есть я

а не я
и не я [154, с. 49].

Неотменяемость личного местоимения «я» как обозначения «сознаваемой человеком собственной сущности» [251, т. 4, с. 1065], самотождественности индивида Вс. Некрасов удостоверяет ссылкой на факт: «ведь я есть» (=живу, существую). Самоидентификация осуществляется посредством настойчивого использования повторов («я есть я») и антитезы («а не я» — это «не я»).

Вс. Некрасов, как представляется, полемизирует с концепциями «смерти субъекта» и «смерти автора» культивировавшимися в зарубежном концептуализме и поддерживаемыми кое-кем на родине, настаивая:

/ а литературу-искусство
тут или не тут
здесь
не здесь
делает
<...>
автор и автор / [168, с. 88].

К тому же аналогичная концептуальной терминология, но с новым содержательным наполнением и в метафорическом ключе стала использоваться в постмодернизме, каковой из-за недостатка информации о нем в СССР первое время путали с концептуализмом (*концептуальным искусством*), так его и называя и зачастую трактуя положения о «смерти субъекта» и «смерти автора», вульгаризаторски, буквалистски, отнюдь не попостмодернистски. Возникшая путаница мешала вникнуть в суть вопроса, сбивала с толку.

Слово «автор» в переводе с греческого *αυτοϛ* означает «сам» — в нем проакцентирована субъектная составляющая творческой деятельности, что предполагает и наличие некоего субъекта. Автор трактуется как надтекстовое единство по отношению к совокупности созданных текстов и «референт внетекстового (онтологически заданного) источника смысла и содержания письма [145, с. 17]. Но не случайно в английском языке семантика слова «author» двойная: I — «творец», II — «виновник» (см. [145, с. 16]). Традиционно автор воспринимался как ключевая семантическая фигура, владеющая Истиной в последней инстанции, что в «философии языка», а в дальнейшем и в «философии текста» начинает расцениваться как «метка власти», проявление тоталитаризма мышления и языка, ставится ему в вину. Отказ от подобной фигуры автора и фиксирует выражение «смерть автора», укоренившееся после появления статьи Р. Барта «Смерть автора». Хотя Р. Барт — предтеча постфилософии, он занимает промежуточное положение между структурализмом и постструктурализмом, и в большей степени исходит из «философии языка», нежели «философии текста». Р. Барт солидарен со С. Малларме, заявлявшим о необходимости «поставить сам язык на место того, кто считался его владельцем» [18, с. 385], — Автора, и доказывает, «что говорит не автор, а язык как таковой» [18, с. 385], то есть автор заменяется письмом. «С точки зрения лингвистики, — проясняет он свою позицию, — автор есть всего лишь тот, кто пишет, так же как «я» всего лишь тот, кто говорит «я»... <...> Скриптор, пришедший на смену Автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо...» [18, с. 389]. Умаление и даже полное устранение Автора (Автора-Бога) как высшей надтекстовой инстанции, «сообщение» которой будто бы непреложно в своей истинности, рассматривалось как условие преодоления смысловой однозначности и рождения читателя, фокусирующего в себе смысловую множественность написанного. Поэтому Р. Барт утверждает: «Присвоить тексту Автора — это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо» [18, с. 389].

Постмодернизм кое-что воспринял у Р. Барта, в том числе деабсолютизацию фигуры автора, потребность воплотить представление о множественности становящейся истины; но он исходит из «философии текста» и разрушает бинарные оппозиции, в том числе деиерархизирует иерархию в оппозиции «автор — читатель», рассматривая ее члены как равноправные и равноценные в «производстве смысла». Принцип множественности интерпретаций как адекватный смысловой множественности постмодернистского текста активи-

зирует фигуру читателя; фигура автора тоже не дискриминируется, но предстает в новом — децентрированном, номадическом виде. «Смертью автора» прежнего типа «оплачена возможность плюрального означивания и бесконечная верификация текстовый семантики», т.е. то, что Р. Барт назвал «рождением читателя» [145, с. 775]. Расщепление монолитности субъекта венчается не только его «смертью», но и «воскрешением субъекта» «в контексте субъект-субъектных отношений — посредством Другого» [145, с. 136]. «Я» мыслится как возможное.

В андеграундной среде при осмыслении означенных вопросов в большей степени ориентировались на «дематериализующие» веяния в *концептуальном искусстве*, предполагавшие и реальное исчезновение («смерть») автора. Вс. Некрасов в статье «Смерть автора» выражает резкое несогласие с этим постулатом. Между тем у него самого в наиболее радикальных проявлениях конкрет-поэзии автор поглощается языком и лишь как бы подразумевается. Такое явление подпадает под бартовское определение «смерть автора». Однако обращение Вс. Некрасова к концептуалистско-речевой практике сопровождается возвращением авторского «я». От авторитаризма высказывания поэт боится, прибегая к различным формам его вариативности, игры с бинарными оппозициями, паралогии, недосказанности, умалчивания.

Речь некрасовского я-субъекта монологично-диалогична. Не так уж редко это обращение к кому-то, фрагмент разговора, ответ на сказанное (вариант: написанное) другим, реакция на внешний раздражитель и почти всегда в ней ощутимо ожидание ответной реакции, даже когда в тексте содержится пробел, представляющий собой «молчание с “содержанием”» [2, с. 244]. Установка на коммуникацию эквивалентна дискурсивности, обращенной к «другому». «...Читателя как бы втягивают в проблемы и в сам процесс, ситуацию стихописания» [178, с. 378]. Часть полномочий я-субъект словно передает читателю в открытом или имплицитном диалоге с ним.

Авторское «я» у Вс. Некрасова — не фиксация существующего, а предмет рефлексии о том, что оно собой представляет, и по ходу размышлений его конструирование. И если до поры ответ кажется поэту самоочевидным:

Из чего же сделан я —
Просто сделан
Из
Меня [150, с. 67], —

то в связи со втянутостью Вс. Некрасова в полемику о «смерти автора» он обретает оттенок проблемности. Это связано с осмыслением того, из чего состоит «я» и является ли оно только персоналистичным, и во многом самостоятельно поэт пытался ответить на вопросы, обсуждаемые в мировой философии, снова и снова перепроверяя себя. Основная интенция таких стихотворений — в отстаивании авторского «я», пусть и видоизменяющегося, реализующего себя по-новому. Понимания в данном вопросе Вс. Не-

красов чаще не встречал. Но, как показало время, его усилия оказались созвучными возникшей в конце концов стратегии «воскрешения субъекта», фундированной «отказом от радикализма в реализации установки на «смерть субъекта», сформулированной в рамках постмодернистской классики» [145, с. 135].

Параметры индивидуализации сохраняются, но понятие «автор» переосмысливается «в плане смещения акцента с индивидуально-личностных и социально-психологических аспектов его содержания — на аспекты дискурсивно-текстологические» [145, с. 17]. Здесь фигура автора — принадлежность мира-текста, рассматриваемого в его процессуальности, при восприятии атрибутируемых автором конкретных текстов как дискурсивных практик, так что автор — «это принцип некоторого единства письма», «группировки дискурсов», способа их «существования, обращения и функционирования» [273] в обществе.

Подчас Вс. Некрасов даже ерничает, огрызаясь и отстаивая свое «я». Если считается, что он умер (наступила его смерть как субъекта и автора), это ничего не меняет по существу:

... обойдусь
и без меня [192, с. 49], —

язвит поэт, мнимо соглашаясь с неприемлемым для него тезисом, а на деле его опровергая фиксацией самого фактора своего продолжающегося существования.

Однако полемика побуждает Вс. Некрасова снова и снова обращаться к феномену «я», уточняя свои представления о нем.

Стихотворение «Вариант» оставляет впечатление, что поэт листает альбом с фотографиями, кому-то показывая, где на них он сам:

Это я

Я это
Это я
Это я
А это я
А это я
Зря

(Зря это я так
делаю) [150, с. 158].

Опять-таки фиксируется сам факт наличия «я», а не то, какое оно. Но необходимость пояснений (комментирования) указывает на то, что фотографии — разного времени, и поэт основательно менялся, становясь не вполне

узнаваемым. Каждая отдельная фотография — вариант авторского «я», а совокупное стихотворное «я» множественно (повторено 7 раз при отсутствии каких-либо других объектов), по крайней мере — во времени. Можно сказать, что, сохраняя личностный характер «самопортретирования», Вс. Некрасов предпринимает своеобразную концептуализацию феномена «я». Отталкивался он, думается, от «Метаморфоз» Н. Заболоцкого с его «текучей» моделью человека, представленного в процессе становления:

Лишь именем одним я называюсь, —
 На самом деле то, что именуют мной, —
 Не я один. Нас много. Я — живой.
 Чтоб кровь моя остынуть не успела,
 Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел
 Я отделил от собственного тела! [80, с. 191].

Сравнительно с Н. Заболоцким у Вс. Некрасова все «я» живые (а поскольку это фотоизображения, то условно-живые). Так что общее «я» не только множественно, но и децентрировано, а «текучесть» человека, определяющая его множественность во времени, домысливается имплицитно.

Коррелирует с «Вариантом» стихотворение «Моя / Ялта...», где воссоздана аналогичная ситуация рассматривания фотографий, только уже с конкретным видом — курортной Ялты; вместе с тем здесь появляется и мотив сомнения в утверждаемом:

Ялта
 А это я

То
 Я хотел сказать
 Я ли это [192, с. 345].

Фотография, видимо, прошлых лет, и поэт уже не тот, что был. Возникает мысль: правомерно ли идентифицировать себя сегодняшнего с тем, кто сохранился только на фото? На нем т «я», а не нынешнее.

Оппозиция «я — не-я» / «я — я ли» сближает Вс. Некрасова с А. Тарковским: но если у А. Тарковского выражено недовольство собой, недостаточно совершенным, то Вс. Некрасов фиксирует тот факт, что в каждый новый момент жизни человек не равен самому себе, является «вариантом» своего «я». Некрасовское «я» в стихотворении опять-таки оказывается децентрированным, что на свой лад сближает поэта с постмодернизмом.

Все же, полагал Вс. Некрасов, должно быть некое «ядро» личности, определяющее ее индивидуальность, как бы человек ни менялся. На его наличии поэт настаивает в стихотворении «опять опять...», описывая ситуа-

цию встречи (похоже, с кем-то из родственников) после продолжительной разлуки:

тот же я

я же тот же

ещё когда уже
а я был тот же да? [192, с. 236]

Впрочем, начав с утверждения, завершает стихотворение Вс. Некрасов вопросом. Нарочитая неуклюжесть формулировок в последних строках передает смятение поэта, усомнившегося в том, в чем был уверен.

Неоднозначно у Вс. Некрасова и вариативное (меняющееся) «я»; не так уж редко его характеристика основана на контрасте:

Я-то кто
да я-то никто
я так только

Но только я-то
я-то
это не только
я [192, с. 298].

Самоумаление «я» («я — никто»)* не отменяет у Вс. Некрасова самоукрупнения «я» («я — не только я»). Первое, надо думать, относится к плану внешнему и полемично по отношению к упивающимся собой поэтам. Второе — явление внутреннего плана и сигнализирует: а) либо о вбирании в свое «я» андеграундного «мы», неразрывность с каковым ощущает Вс. Некрасов; б) либо об ощущении присутствия в «я» божественного (вообще какого-то

* Ср. с И. Бродским:

И если кто-нибудь спросит: «кто ты?», ответь: «кто я,
я — никто», как Улисс некогда Полифему [32, т. 2, с. 183].

Впрочем, И. Бродский допускал и иное — то, что его лицо
вполне способно собой украсить
бронзовый памятник или — на дне кармана —
еще не потраченную копейку [32, т. 2, с. 169].

Аспект признания у Вс. Некрасова выражен применительно ко всему андеграунду, но значит — и по отношению к самому себе как его неотъемлемой составляющей:
не нас не станет [192, с. 93].

Однако степень своей оппозиционности Вс. Некрасов не завышает, дает понять, что она имела литературный (а не чисто политический) характер. Данное обстоятельство проясняет стихотворение «Ян Палах...».

Молодой чех Ян Палах в знак протеста против вторжения войск стран Варшавского договора в Чехословакию и подавления Пражской весны 1968 г. подверг себя самоожжению, превратил в факел. В то время как в советской прессе вторжение оправдывалось, Вс. Некрасов — на стороне Яна Палаха, ставшего для чехов национальным героем. Его поступок — политическая акция, знак неповиновения и сопротивления, оплаченный смертью. Стихотворение строится как противопоставление гражданского мужества и конформизма, жертвенного подвига и реакции на него:

Ян
Палах

Я не Палах

Ты не Палах

А он
Палах

Он Палах

А ты
Не Палах

И я не Палах [192, с. 254].

«Ты» у Вс. Некрасова — любой, смирившийся с подавлением свободы. Но и себя самого в герои поэт не производит, хотя, создавая оппозиционное по духу стихотворение, проявляет несомненную гражданскую смелость (решились в 1968 г. на протест в стихах, кроме Вс. Некрасова, лишь Е. Евтушенко («Танки идут по Праге») и А. Галич («Бессмертный Кузьмин»)). Подвигом написанное Вс. Некрасов не считает — это реакция на подвиг, в СССР замалчивавшийся.

Сопоставление с настоящим героем — способ более объективной самооценки и лучшего понимания, что собой представляешь.

С большим основанием называл поэт себя и свои стихи свидетелями происходящего — честными, максимально приближенными к реальности жизни.

Вариативное «я» у Вс. Некрасова ситуационно и может привязываться к созвучным словам, подчеркивающим специфику его проявления: «Грузия» — «И я», «Ялта» — «...я», «я» — «яма» и др. Созвучия в свою очередь подтверждают: роль «я» у Вс. Некрасова значима. Поэт признавался, что иногда не чувствовал себя самим собой. Расстроенного, на время упавшего духом, апатичного Вс. Некрасова приводило в чувство, как это видно из стихотворения

«сосны...», общение с природой — преодолевалась депрессивность, возвращалась бодрость, уверенность в себе:

я
снова я [192, с. 183].

Аналогичной была и роль искусства, например, картины Э. Булатова:

я уж чувствую
тучищу
я хотя
не хочу
и не ищю
живу и вижу [192, с. 245].

Сила воздействия искусства такова, что, «ни о чем не спрашивая», оно возвращает к жизни, в каком-то смысле — к самому себе. «Я» полноценное, следовательно, ассоциируется у Вс. Некрасова с адекватной реакцией на происходящее, когда мысли и чувства живы, а не мертвы. А конкретика их проявления зависит от того, на что они направлены.

Из рассмотренного явствует: Вс. Некрасов, отталкиваясь от самого себя и пользуясь средствами минимализма, анализирует сам концепт «я-субъект» и стоящий за ним концепт «автор», будучи готовым к уточнениям, но отказываясь «я» и «автора» хоронить. Механизм выявления / конструирования авторского «я» основан у него на наррации и коммуникативном диалоге с Другим (в том числе в форме спора). Субъективации способствует «дух открытости и свободного перетекания Я в Ты. <...> Разговор выманивает речи, те — ответные речи, в конце концов они сливаются друг с другом. <...> Игра речей и ответов доигрывается во внутренней беседе души с самой собой, как прекрасно назвал мышление Платон» [51, с. 139].

Как Ты у Вс. Некрасова могут выступать близкий человек, наиболее родственный поэт или художник, Бог, а также потенциальный читатель.

Так, например, происходит при рассмотрении картин О. Рабина, Э. Булатова.

А вот более усложненный вариант означенного:

ты
...
. моё я .
.....
яма [192, с. 529].

Кого автор имеет в виду под «ты» точно сказать невозможно (многозначие указывает, что многое в высказывании опущено).

Скорее всего, это кто-то близкий по духу, повлиявший на творчество, воспринимающийся как своеобразное «второе я» (не исключено — в связи с упоминающейся ниже «ямой» — О. Мандельштам). Однако авторское «я» у Вс. Некрасова в данном случае перечеркнуто, поскольку включает в себя «ты», но полностью с ним отнюдь не совпадает, что означало бы порабощенность Другим, исчезновение «я». «Яма» у Вс. Некрасова — синоним «могилы», а «могила», в свою очередь, — метафора возможной судьбы диссидентствующего поэта, так как «я» и «яма» рифмуются.* Тем не менее, всё остается на своих местах: «ты», «моё я», «яма». Выбор сделан.

Аналогичную стратегию демонстрирует стихотворение Е. Харитоновна:

я = я я — я = ты ты + ты = 2 ты [274, с. 143], —

поэзию которого Вс. Некрасов ценил, но узнал с опозданием, когда сам уже состоялся.

Однако у Е. Харитоновна отчетливо проступает привязка к работе М. Бубера «Я и Ты», где «я» диалогично, а «вечное Ты» — Абсолют, Бог. Вс. Некрасов же, судя по всему, в данном вопросе идет не от книг, а от собственного жизненного опыта и четкой определенности формулировок избегает, склоняясь, по-видимому, к возможно-вероятностному варианту, так как решенной окончательно проблему субъективации считать нельзя.

Сам характер некрасовского высказывания с его недоговоренностью, паузами-пробелами, самопоправками, нередко — паралогией, лишает авторское «я» однозначности, образует вокруг него некий флер вероятностного, лишь предполагаемого читателем.

Во всей совокупности написанного Вс. Некрасовым есть отпечаток его личности, а образ автора делают более узнаваемым штрихи и детали, разбросанные в разных произведениях.

* Был ли знаком Вс. Некрасов со стихотворением-перевертышем «Я» А. Кондратова:

Я — мира чар имя

или

яма нам «я»? [96, с. 101], —

либо, напротив, А. Кондратов — с некрасовским «ты...», еще предстоит установить.

У А. Кондратова «я» рифмуется как со словом «имя» (синонимом «славы»), так и со словом «яма» (синонимом «могилы»). Но стратегия перетекания «я» в «ты» у него отсутствует.

Слово в поэтическом мире Вс. Некрасова

Свою поэзию Вс. Некрасов избавляет от парадного мундира и украшающих его аксельбантов, золоченых пуговиц и пряжек, предоставляет ей полную свободу.

Первонасушной оказалась задача — «как сказать, чтоб не соврать» [164, с. 182], ведь в метанарративе официальной культуры означающее оторвалось от означаемого в угоду господствующей идеологии, стало маской лжи, слово девальвировалось, превратилось в симулякр-подделку (по Ж. Бодрийяру), чеканящий, как фальшивые монеты, фикции. «И это не соврать — по сути глубинный импульс, резон, мотор всего здешнего постлесталинского авангарда» [164, с. 182], — свидетельствует Вс. Некрасов. Слово требовалось возродить к полноценному бытию, можно сказать, реанимировать его, спасти, вдохнуть в него жизнь. Но как этого добиться? Вс. Некрасовым был востребован опыт русского футуризма и младоавангардизма (значимый и для других поэтов-лианозовцев), и в ранний период своего творчества он предпочитает эстетику «вроде “самовитого слова”» [164, с. 215]. По всему видно — его интересует «слово как таковое» — освобожденное от внеэстетических заданий, да и от сковывающих эстетических ограничений, не слово-средство, а слово-цель. В данном отношении Вс. Некрасов идет еще дальше предшественников, ориентируясь на слово выделенное, «растворенное в речевом потоке, свободное от синтаксических связей», «слово “конкретное”», контекстуальное [109, с. 30, 100].

Поэт добивается «автономности», локализации слова, которое не должно играть роль простого прикладного инструмента, используемого для передачи некоего смысла, а самостоятельного значения будто бы не имеющего и в официальной литературе оказывавшегося лакеем идеологии. В стихотворениях Вс. Некрасова, напротив, максимально акцентируется самоценность слова — вербализатора речи, мысли, смутных ощущений, иррациональных импульсов, даже молчания, породителя образности. Поэтому слово у Вс. Некрасова может освобождаться от передачи какого-то сообщения, постороннего самому слову, выступать как главное «действующее лицо» и настраивать на восприятие той семантики, какой наделено оно само, и той поэтичности, какую оно излучает, не будучи подчинено чему-то другому. В большой степени отвечает данной задаче использование поэтики мини-

мализма*, даже выстраивание стихотворений из одного, двух, трех слов с минималистским же финальным авторским комментарием, иногда — без него («зима...», «весна», «лес и лес...», «правда/трава...» и др.). Автор как бы проверяет: действительно ли слово самодостаточно и им можно обойтись, создать «произведение в себе». Поэтика Вс. Некрасова-конкретиста «предельно аскетична» [109, с. 33].

Чтобы показать независимость свободного слова, Вс. Некрасов изымает его из устоявшейся системы связей и помещает в «пустотное» пространство, делая слово подчеркнуто видимым (визуальным), что оттеняет наличие пауз и многократный повтор — все это при соблюдении определенной ритмической организации текста. «Демонстрационность вела к конкретности, опредмечиванию слова и текстовой массы — а ощущение предметности неминуемо вызывало и ощущение поля, в котором этот предмет, затекстового пространства» [164, с. 216], — указывает сам Вс. Некрасов.

Показательно в данном отношении стихотворение «весна...», на примере которого Вс. Некрасов-теоретик разъясняет свои эстетические принципы, подходы и решения:

весна
весна весна весна

весна
весна весна весна

весна
весна весна весна

и правда весна [194, с. 223].**

Не сосредоточиться на слове «весна» (поскольку все другое устранено) при чтении стихотворения невозможно. Повтор в стихотворении «фиксирован, определен интонационно... Интерес предполагается в том, что тот же повтор каждый раз образует по-иному интонационно построенную фразу. Тут можно наставить знаков препинания [175, с. 617], передающих и радость, и недоверие, и удивление — что угодно. Но при фиксированности повтора особенно заметен финальный отход от заданного ритма, явственно улавливается смена интонации. Используемый прием, по мысли Вс. Некрасова, и позволяет ловить «живую речевую интонацию полней всего и надежней» [175, с. 618]. Более того, повтор «не может не обертывать текст — ситуацией отношений

* О чем писали Дж. Янчек (см. [295]), В. Кулаков (см. [109]), Ю. Орлицкий (см. [207, 206]).

** Нужно отметить, что это и многие другие стихотворения Вс. Некрасова имеют различное графическое оформление, что может стать отдельным предметом исследований; здесь избран вариант, представленный самим Вс. Некрасовым в «Пакете». И в дальнейшем указанный подход будет доминировать.

между текстом, автором и читателем: читатель-слушатель сразу попадает в ситуацию ожидания»: “сколько можно, и к чему бы это?”

К чему? А вот как раз к выявлению ситуации отходом от нее и итоговым комментарием: — И правда весна... На выходе из ситуации ожидания. К выходу из ситуации повтора интонацией и закрепление интонации уже ситуацией, сюжетом выхода» [175, с. 617].

Не менее показательное стихотворение «Вода...»:

Вода
Вода вода вода
Вода вода вода вода

Вода вода вода вода
Вода вода
Вода
Текла [188, с. 6].

Пятнадцатикратное повторение одного и того же слова создает впечатление, что вода все прибавляется и прибавляется, вот ее уже целое море, а наращивание ямбических стоп в первой части и последовательное их сокращение во второй словно воспроизводит ритм движения, что и подтверждает заключительное слово: «Текла». Течет вода не застоявшаяся, не закупоренная в чем бы то ни было — в естественно-свободном своем состоянии, и некую ауру «свободной стихии» некрасовская вода обретает. Однако все это суггестия. Отсутствие каких-либо деталей отнесенности воды к чему бы то ни было конкретно подтверждает: перед нами не столько изображение воды, созданное посредством слова, а само умножающееся слово, занимающее все пространство текста и благодаря «волновой» графической конфигурации превращенное в своеобразную картину. Ключом к пониманию стихотворения является его заглавие — «Стихи про всякую воду». Оно подсказывает, что у Вс. Некрасова получает воплощение сам концепт «вода» (=всякая вода), представленный не в виде научной формулировки, а в художественном выражении. Таков один из избранных поэтом путей ко внеидеологизации слова, его очищению от налипших семантических напластований, посторонних слову, превращающих его в орудие лжи.

Аналогичный подход наблюдается и в стихотворении «лес и лес...». Многократный повтор слова «лес» дает здесь представление о протяженности леса (сколько ни идешь — все лес), а удвоение при этом длины 5-й и 6-й строк производит впечатление, что лес стал гуще:

лес и лес
лес и лес

лес и лес
и лес и лес
и лес и лес и лес и лес
и лес и лес и лес и есть [192, с. 119].

Визуальный облик стихотворения не менее важен, чем смысловой. Раз, кроме слова «лес», другие слова не употребляются, то закономерен вывод: это и есть лес. Одно слово удерживает на себе всю поэтическую конструкцию. Правда, отбирались Вс. Некрасовым слова, себя, если так можно выразиться, не скомпрометировавшие, по большей части представляющие сферу природы, к каковым труднее привязать идеологическую референцию. «“Идеология” ли — Небо и Земля?» [2, с. 293]. Да и не стал поэт злоупотреблять апробированным приемом, вырабатывая различные стратегии очищения и переприсвоения слова, как и создания новых слов. Вс. Некрасов не скрывает вероятности неудач у обращающихся к повтору, если это механический автоматизм, предупреждает: «Повтор всегда будет сам себе проблема, всегда будет исследованием ... возможности. Или опасности. Работой с ней и риском ее.

Этим он и интересен. Хоть и не только этим... Повтор всегда конкретен — вполне по Гегелю и соответственно термину “конкретизм”. Это слово в этом тексте в этих обстоятельствах»; оно может «повтору поддаться, а то — нет» [157, с. 93].

Освобождению слова от идеологического референта способствует у Вс. Некрасова и его расположение в «пустотном» пространстве, образуемом пробелами. «Функция пробела-паузы — выделение слова» [47, с. 63], — формулирует поэт. Вариантов у Вс. Некрасова множество. Преобладают у него двустрочные пробелы:

День апрель

День апрель

А день

Не апрель [192, с. 222].

Речь идет о неустойчивом состоянии погоды: то она по-настоящему весенняя, апрельская, то хмурая. Используются всего два слова (в одном случае — с отрицательной частицей *не*), образующие назывные предложения, причем каждое из них обретает известную самостоятельность: вынесено на отдельную строку и таким образом подчеркнуто, благодаря пробелам не слипается с другими, равноправно с ними и как бы окружено воздухом (=пустотой).

Встречаются вместе с тем у Вс. Некрасова и пробелы, по объему превышающие вербальный текст:

весна

а я

её знаю [192, с. 321].

Пробел из 7 строк оттеняет слово «весна», подчеркивая его самостоятельность, и получает роль подтекста. Достаточно констатировать: «весна», убежден Вс. Некрасов, — и у людей, как и у него самого, возникнут связанные с этим временем года ассоциации. Это столь очевидно, что нет необходимости их конкретизировать, — достаточно зафиксировать пробел-подтекст. И лишь после большой паузы (как бы взгляды в картину изменившегося мира) Вс. Некрасов выражает свое отношение к перемене в природе, причем неявным образом очеловечивает весну, уподобляя хорошему знакомому: «а я // её знаю». На весну благодаря этому распространяются теплые чувства, она предстает как ж и в а я .

В. Кулаков констатирует: у Вс. Некрасова «слово интонированное, подразумевающее речевой контекст» [109, с. 32], и оно имплицитно окрашивает паузу-молчание.

Пробел внутри слова в дополнение к окружающей «пустотности» — еще одно средство его усиления, наделения самостоятельностью:

Эх ты

а ты скажи
тихо

Гос поди [192, с. 283].

Значимость последнего слова — «Господи» усиливает его разбивка на части, передающая протяжность произнесения, осуществляемого как бы с неким надрывом и предполагающая мольбу о помощи, детально не проговариваемую. Слово в таком случае — знак чего-то большего, отсылающего и к затекстовому пространству.

Восходящая к футуризму концепция «самовитого слова» корреспондирует у Вс. Некрасова с известным библейским постулатом «Слово было Бог» (Ин. 1, 1), что призвано со всей определенностью обозначить семиотическую ориентацию автора, соотносящего высказывания с самим языком, а не той или иной идеологической доктриной, проакцентировать самооценку и незапятнанность слова, которым он оперирует. Также обращение к библейскому дискурсу — род напоминания о величайшей значимости слова: утрата слова (языка) полностью разрушило бы коммуникацию между людьми как существами разумными, а утрата им самостоятельности, эксплуатация слова идеологией (вариант: религией) ведет к появлению искаженной (мифологизированной) картины реальности. Вот Вс. Некрасов на новом витке литературного развития (наряду с некоторыми другими поэтами*, но по-своему) и

* Скажем, у Г. Айги читаем:

«Хочется думать, что Мироздание продолжается (“законченный мир” — одна из наших условностей). Слово художника — одна из Миротворящих сил. Понимание его в таком контексте возвращает нас к первичной функции Миропорядывающего

воскрешает представление о приоритетной роли слова в литературе, причем слова, не ставшего подделкой (по Ж. Бодрийяру), источающего свет заложенного в нем смысла:

Слово было Бог

Слово Бог есть

И слава Богу

Слава Богу

Если есть Бог [193, с. 46].

Конечно же, возникает переключка со «Словом» Н. Гумилева, тоже не любившего «слова-хамелеоны». Но, в отличие от теургической интенции Н. Гумилева, у Вс. Некрасова «Слово — Бог» — метафора, что подтверждает вероятностный характер последней строки. Более того, поэт предлагает не считать «Ге Бе за Бога», но и «Бога за Ге Бе» [193, с. 60]. Относительно же значимости для поэта слова оговорок нет. Вс. Некрасов может специально подчеркивать «равнозначность» слова самому себе использованием тавтологического повтора, выступающего в новой функции: «Утро есть утро» [193, с. 25], «воздух есть воздух» [193, с. 29], «зелень это зелень» [157, с. 58], «туман это туман» [157, с. 38], «свобода есть свобода» [188, с. 5], «Россия / есть Россия» [157, с. 156], «сосед есть сосед» [157, с. 120], «Рабин это Рабин» [164, с. 162], «юло соостер / это юло соостер» [160, с. 98], «О это О» [160, с. 159], «север это север» [183, с. 61], «москва она москва» [183, с. 32], «максла ун максла»* [183, с. 33], «POIKANS есть POIKANS**» [183, с. 32], «Лианозово значит “Лианозово”» [187, с. 401], «нестерова есть нестерова» [160, с. 98], «поросенки / есть поросенки» [157, с. 162], «Мерзавцы они мерзавцы» [157, с. 116], «я есть я» [160, с. 32]. Целое стихотворение, на первый взгляд, напоминающее детскую потешку, а на деле воплощающее постулаты «философии языка», составлено у Вс. Некрасова из фразеологизмов, представляющих тавтологические повторы, и как бы с опорой на народную мудрость удостоверяет самодостаточность «непривязанного» слова:

это значит это

Нету значит нету

Точно значит точно

Ясно значит ясно

Нужно значит нужно

Надо значит надо

Что

[160, с. 40].

Слова... Что-то из такой возможности Слова, естественно, приходится искать в самом “слове как таковом”» [2, с. 290].

* С *латыш.* — искусство есть искусство (см. [263, с. 91]).

** С *латыш.* — Пойканс есть Пойканс (см. [263, с. 90]).

Заглавие стихотворения — «Стихи про всё» — подчеркивает, что означенный принцип, отнюдь не всегда эксплицитно выраженный, распространяется у Вс. Некрасова на всю массу языка.

Своими поэтическими формулами Вс. Некрасов демонстрирует отказ от «идеоложества», поиск «невиновного» слова — не девальвированного, честного, свободного.

Игра со словом

Встречается, впрочем, у поэта и утверждение типа:

Денно это денно

но ночью [168, с. 6].

Самодостаточность и самоценность слова здесь не отменяется, но фиксируется важность его контекстуального семантического наполнения («ночной» день может быть за Полярным кругом, в катакомбах под землей, в космосе...). Как и у Д. Хармса, «это» может отождествляться у Вс. Некрасова с «то», порождая парадоксальность суждения:

стой

то есть
то есть это вот
(это) и есть то
/лето/ [192, с. 482].

Выделено, вынесено на отдельную строку, отграничено от других слово «стой» как сигнал и самому себе, и читателям приостановиться и оглядеться вокруг. Тройной пробел подготавливает интонацию удивления / недоумения, с какой предлагается воспринимать остальной текст. Видимо, лето плохое, холодное, не похожее на то, что ожидалось, но используемое отождествление подтверждает: это / то — лето. Так косвенными средствами обозначается качество погоды и разочарование автора. Более того, проступает концептуальный посыл: в определенных условиях «это» выступает как «то». «То» здесь — указание на качество «это<го>». Слово как факт языка в речи контекстуально окрашено, подчеркивает тем самым автор.

На антитезе, не отрицающей, а дополняющей задействованное слово, основано стихотворение «вот она...», воссоздающее начальный период прихода весны. По Вс. Некрасову, еще

холодно
но тепло [192, с. 452], —

то есть зима полностью не отступила, но уже чувствуется дыхание весны. Об этом же сигнализируют и эпитеты, прилагаемые к явлениям природы:

«холодная теплота», «светлая темнота». Обозначения переходного состояния природы и времени суток следует признать удачными и в силу их необычности запоминающимися.

Точно так же встречаются у Вс. Некрасова «осеннее лето», «летняя осень», «весенняя зима», «зимняя весна». Формальным лету, осени, зиме, весне противопоставляются лето, осень, зима, весна, наделенные художественными определениями, уточняющими реальное состояние погоды на тот или иной момент.

Вс. Некрасов полагал: «Язык наш — и враг, и друг наш, и вырвать его — нам не выход в любом случае. Он нас доводит до жизни такой, ему же теперь и вытягивать нас помаленьку, иных способов не видно» [166, с. 296—297]. Поэт прибегает к выработке антител.

Используемые эпитеты дают словам неожиданную окраску, хотя у Вс. Некрасова (сравнительно с другими авторами) их количество минимально. Поэт считал: «...собственная наша живая речь ведь не знает такой частотности и такой бойкости, уверенности в употреблении эпитетов. <...> Речь не спешит сорить смыслами» [155, с. 566]. Данному принципу он и следовал, и редкость эпитетов на общем фоне привлекает к ним повышенное внимание. К тому же зачастую некрасовские эпитеты парадоксальны и сочетаются с определяемым словом (как это видно из приведенных примеров) по принципу оксюморона.

Есть у Вс. Некрасова и тавтологические (по отношению к определяемому слову) эпитеты: «горная гора», «лунная луна», «местные места», «странная страна» («Черная гора...») По своему составу они созвучны характеризваемым словам, что в большей степени заостряет на них внимание и выявляет признаки именно данных объектов данных мест в их конкретном состоянии. Словосочетание «горная гора» можно понять как описание горы, открывшейся взору, когда уже совершили подъем в горах (более низких по высоте). «Лунная луна» воспринимается как полная (шарообразная, не серповидная) луна, к тому же отчетливо сияющая (не заслоненная какими-то воздушными массами). «Местные места» — скорее всего шутка, обозначающая некую специфику, но не раскрывающая ее. «Странная страна» — игра со словом, побуждающая уловить некую родственность между словами «странная» и «страна» и задуматься над происхождением слова «страна», в звуковом отношении полностью поглощаемого словом «странная»; действительно, каждая страна чем-то непохожа на другие, и инонациональному взгляду может казаться странной.

Игра со словом — его формой, значением, звучанием у Вс. Некрасова вообще важнейший фактор обновления лексического состава литературного языка, реанимации «заносившихся», «залоснившихся» слов, освежаемых, обретающих приметы авторского стиля.

Прибегает Вс. Некрасов к приему инфантилизации — имитации речи ребенка, каковой может допускать различные грамматические, синтаксические, орфоэпические ошибки и смещения. Например:

Небо в тучах
Мокрых очень

Солнце то
чего мы хотим [192, с. 91].*

Форма слова «хотим» здесь «приносится в жертву» рифмовке, что напоминает детские стихотворные импровизации — сиюмоментные, ни на что не претендующие, творимые от избытка чувств. Отклонение от нормы вносит в некрасовские произведения веселую, шутливую ноту и как бы призывает разделить радость «проказничания» со словом, вообще радость сочинительства. Нарочитость допущенного ляпа улавливается читателем, знакомым с контекстом творчества Вс. Некрасова. Возможно, поэт не стесняется показать, что так же хочет солнечных дней, как дети, на манер древней магии заклинающие: «Дождик, дождик, перестань!». Искажённое неправильным употреблением слово парадоксальным образом вносит в произведение волну искренности и тепла.

В «Фабрике кактусов», напротив, прием примитивизации — намеренного использования неправильных окончаний в словах «фикусы» и «кактусы»:

фикусА
и кактусА [192, с. 36], —

имитирует безграмотно-просторечное произношение, что призвано усилить впечатление уродливости воссоздаваемой картины жизни, в свою очередь являющейся вербальной «копией» художественного полотна, увиденного автором во сне. Сюрреалистический объект — фабрика по производству фикусов и кактусов — олицетворяет некий бред, который выдает себя за жизнь и проникает повсюду.

Производится и игра со словом на основе омонимии:

опера опера
<...>
ария ария [192, с. 531].

Поминаемая «опера» у Вс. Некрасова — отнюдь не «музыкально-драматическое произведение, сочетающее инструментальную музыку с вокальной и предназначенное для исполнения в театре» [249, т. 2, с. 850]; в тандеме с дополнением, обозначающим «опера» как «оперативного работника», первое слово приобретает пародийный характер, так как «напоёт» «опер» нечто, совсем противоположное искусству.

И некрасовская «ария» — род монолога, исполняемого не желающим никого слушать «арием» (*устар.*) — человеком, принадлежащим к говорящим на индоевропейских языках.

* В редакции стихотворения, опубликованной в «Пакете», после пробела и в скобках дается своеобразное примечание для непонятливых:

(хотя правильно
надо говорить то
что нам хочется) [194, с. 240].

Не проговариваемое, но отчетливо ощущаемое созвучие возникает при размышлении Вс. Некрасова о ходе жизни и использовании в просторечном же ключе предлога о к местоимениям «что», «кто»:

об чем об ком [192, с. 506], —

слышится «обком»: он-то и определяет ход жизни, дает понять автор, хотя у Вс. Некрасова подразумеваемое обрастает насмешливым ореолом чего-то не вполне полноценного.

Комедийный характер обретают у Вс. Некрасова советские аббревиатуры, подаваемые в сгущенном виде и просторечном звучании, игра с которыми ведется в «Стихах на нашем языке»:

бесеме велкесеме
гепеу энкаведе
эмгеу векапебе
эсэспе капеэсэс [192, с. 29].

Признаки стиха — ритмическая урегулированность, наличие созвучий есть, но возникает впечатление бессмысленности сообщения, написанного русскими буквами, но как бы не на русском языке, каковому приводимые слова неизвестны. Такое впечатление усиливает начальное слово стихотворения «бесеме» — просторечная же артикуляция названия испанской песни «Besame mucho...». Как многие напевали эти слова, не понимая, что они обозначают*, так же полумеханически они воспроизводили, отчасти коверкая, советские аббревиатуры, заполонившие русский язык. Не по этой ли также причине С. Есенин в свое время признавался: «В своей стране я словно иностранец» [74, с. 272]. С момента написания этих строк положение только ухудшилось. Позднее зафиксированное Вс. Некрасовым явление В. Пелевин квалифицировал как «лексическую шизофрению», наносившую «лексический удар» по сознанию людей, способствуя их «зомбификации». Он приводит в пример такие аббревиатуры, как «ЦПКТБТЕК-СТИЛЬПРОМ», «МИНСРЕДНЕТЯЖМАШ», «МОСГОРТРАНС», «ЖЭК», «РЭУ», «ПЖРО», «РЖУ-РСУ № 9», «РЭТЭУ», «МИИГАИК», и замечает: «Все эти древнетатарско-марсианские термины рождают ощущение какой-то непреклонной нечеловеческой силы — ничто человеческое не может так называться. <...> Страх перед непонятным и ощущение присутствия некоей злой и могущественной силы, в любой момент способной поглотить каждого, — ее неперемные условия, та “дверь”, через которую и проходит “удар по душе”» [213, с. 322—324]. Вс. Некрасов, однако, наносит «лексический контрудар», представляя «шизолексику» нелепой, комически абсурдной и тем самым снимая страх перед стоящей за ней «силой». Он подвергает горделивые аббревиатуры «разжалованию», лишая их сакрального сияния, пишет «по слуху», как обычные слова, строчными буквами, иногда — в

* С исп. — «Целуй меня крепче...»

просторечном произношении (=нарочито передразнивая). Величавую помпезность сменяет у него комическая бессмысленность белиберды, причем благодаря ассонансу на е — э возникает фонетический ореол какого-то баранье-козлиного бляенья, что усиливает смеховое начало. К тому же при написании аббревиатуры КПСС по произношению — «капееэсэс» отчетливо проступает звукосочетание «эсэс», созвучное с немецким SS — Schutzstaffeln, что вызывает неблагоприятные для КПСС ассоциации. Заканчивает же поэт перечислением букв алфавита — так он возвращает к языковой реальности и в то же время намекает, что рано или поздно «зомбифицированным» придется заново осваивать азбуку жизни. Поэт готов помочь желающим, предлагая «незамаранные» слова и смыслы.

Привлекает внимание к используемому слову у Вс. Некрасова его удвоение:

она
луна
луна-луна [192, с. 20].

Создается впечатление: то ли очень большая (в полной фазе), то ли отраженная в воде луна.

Встречается у поэта и слияние в одно нескольких слов, местоимений, частиц, в основном, с комедийной целью. Так, в стихотворении «Окрестности» появляется слово-урод «тоготоготоготоготавотсевога», пародирующее сверхдлинные названия некоторых колхозов, наименованных в честь каких-то советских событий и героев. Запомнить их практически невозможно.

С другой стороны, есть у Вс. Некрасова и усечение слова:

...тучая гряда [192, с. 238].

Это легко угадываемая, несмотря на урезанность, цитата из Пушкина:

Редет облаков летучая гряда [226, т. 1, с. 313].

В слове «летучая» Вс. Некрасов отсекает первый слог, акцентируя заложенную в слове «тучу», так как действительно видит на небе четыре гряды туч. У Пушкина потенциальное, у Вс. Некрасова становится реальным.

В стихотворении «Кто есть что» усечено слово «трудящиеся» — использованная форма слова «трудящие» фиксирует недостаточную образованность и прямую безграмотность превозносимых советской прессой. «Недотепистое» слово — смешное. Но адресуется насмешка «работникам пера», приукрашивающим реальность.

Особую значимость какого-то слова может подчеркивать у Вс. Некрасова присоединение к нему рифмующейся частицы, вызывающей звуковой резонанс. Вот, например:

свобода да [157, с. 7].

Это и «да» свободе, (повтор да — да усиливает это слово), и «нет» — не-свободе под видом свободы:

свобода
да [157, с. 7].

И в других случаях значение да у поэта чаще — усиливающее экспрессию высказывания, как, скажем, в стихотворении «что делать»:

думать надо да [192, с. 505].

Это — вывод из сказанного ранее, непреложность которого усилена введением частицы «да», рифмующейся с рядом стоящим словом «надо». Автор как бы еще раз подтверждает: «надо думать», а не бездумно воспринимать пропаганду.

А в выражении

А звезда да [192, с. 319], —

частица «да», рифмующаяся со словом «звезда» и союзом «а», передает эмоцию восхищения. Аналогично выражение:

да даугава
угадывается вода [183, с. 37].

Есть у Вс. Некрасова и случаи повторения последнего слога в строке ради сохранения ритма и передачи комедийной интенции:

Лирику Глазкова ва [150, с. 45].

Междометие «ва» здесь — скрытая насмешка над неразвито-тупоумными противниками неофициального собрата, их ваканьем-вяканьем, что проясняют последующие строки:

Услыхала ее мать
Зовет участкового [150, с. 45].

Не избегает Вс. Некрасов малограмотных оборотов, дабы поиздеваться над поучающим официозом:

нас учут учут
мы уже наизусть
можно сказать
чувствуем
все что можно сказать [192, с. 419].

За этим тоже стоит отстаивание свободы слова.

Отношение поэта к тому или иному объекту либо явлению могут передавать намеренные фонетические искажения слова. В стихотворении «Понял ты...» это

«...РьрэвОлющции!» [192, с. 348].

Во-первых, Вс. Некрасова раздражает использование этого слова не по назначению, чтобы повысить статус обозначаемого, например, «сексуальной революции» 1960-х. Вс. Некрасов же характеризует в ней обычно замалчиваемое — поощрение разврата (под предлогом раскрепощения), переделывает слово «сексуальный» в сниженно-комедийном ключе:

Сик
сик-сик
свальной [192, с. 348].

Во всяком случае, это оборотная сторона выдаваемой секс-революционерам медали. Во-вторых, Вс. Некрасов представляет в стихотворении тех, кто разочаровался в революционных ломках в принципе, так как жертвы во имя их осуществления приносятся немалые, а результаты чаще вгоняют в тоску. Поэтому он коверкает звучание слова «революция», лишая его пафосности и делая претенциозно-нелепым.

Самих же последователей «Сик/сик-сик/свальной революции» поэт характеризует, обращаясь к нецензурной лексике, по аналогии со словом «хунвэйбин» производя оскорбительный окказионализм «хубин»* и посылая такового подальше:

Хубин
Ну и иди
На х.. [192, с. 348]

За всем этим Вс. Некрасову виделась непорядочность, сопровождаемая желанием набить себе цену искусственным способом.

* Перед нами — буффонадное искажение слова «хунвэйбин», как назывались молодые фанатики-маоисты, натравленные китайским руководством на причисленных к оппозиции во время т.наз. «культурной революции» 1966 г. (на деле, конечно же, антикультурной).

И ведь, главное, знаю отлично я,
Как они произносятся, —
Но что-то весьма неприличное
На язык ко мне просится:
Хун-вей-бины... [50, с. 73], —

писал по аналогичному поводу В. Высоцкий. Вс. Некрасов непосредственно внедряет в данное слово в качестве корня мат, опуская часть слова «вэй», но сохраняя общее созвучие. Некрасовский окказионализм сигнализирует о приложимости к действиям хунвэйбинов самых крепких слов, готовых сорваться с языка; более того: приличное обозначение новых варваров вытесняется неприличным — семантическая маска людей достойных с хунвэйбинов срывается, заменяется отвратительно-безобразным обозначением.

На вопрос: «Ваше отношение к использованию нецензурной лексики в литературе?» — поэт отвечал:

«Можно, но осторожно» [48, с. 67], и действительно отнюдь не злоупотреблял ею.

Известное остранение «замылившегося» в восприятии от частого употребления слова вызывает его соседство со словом иноязычным. В стихотворении «Фрагмент» это местоимение «я». Вс. Некрасов использует его французский дубликат, воспроизведенный русскими буквами, — «же»:

Же я	же я
Же вы	же вы
Живые	живые [150, с. 126].

Употребление автором французского слова аргументировано специальностью адресата — Е.Н. Поманской — и указывает на существующую между ними близость. Кроме того, «же вы» образует корневую рифму со словом «живые», и это главное — то, что оба живы, как бы ни складывались другие дела (словно хочет сказать поэт). Ритм стихотворения будто вторит мелодии некоей французской песни — он грустно просветленный, утешающий. Правда, произведение имеет посвящение «Памяти Е.Н. Поманской», но, судя по тексту, посвящение появилось позднее, после смерти адресата, а написано произведение ранее.

Сопряжение «же» и «я» указывает на способность посмотреть на себя другими глазами, впитывать новое, в том числе — из сферы иноязычной лексики.

С юмором озаглавлены Вс. Некрасовым «Стихи на иностранном языке», так как написано произведение русскими буквами, но в нем представлена только французская лексика, которая вошла в русский язык: «Юманите», «либерте», «эгалите» и др. Все оказывается понятным. Так — через язык — автор сближает народы, разрушает пропагандистские стереотипы.

Русская и немецкая лексика перемешана в «Дойче Бух», причем используется и кириллический, и латинский алфавит. Русские слова могут дублировать-прояснять немецкие:

Ich	
Bin	
Neben Bienenalster	
А за Биненальстером	
За Биненальстером	
Sabinenstrasse	
Sageplatz	
Kulturpalast	
Literaturclub [157, с. 27].	

Подбор слов акцентирует точки соприкосновения русских и немцев в области культуры: Литературный клуб угадывается в «Literaturclub» и без перевода, «Kulturpalast» — название журнала, в котором печатались представители андеграунда, шутовое название улицы «Sabinenstrasse» придумано в честь Сабины Хэнсген — переводчицы и исследовательницы поэзии Вс. Некрасова.

Варианты взаимодействия русской и немецкой лексики разнообразны, но в конечном счете настраивают на сближение и взаимопонимание.

Однако и западную специфику стремится передать автор, иногда воспроизводя слова на языке оригинала, но отчасти его русифицируя:

Да это всё тут
postindustr я [157, с. 52].

Слово подчеркивает постиндустриальный характер германского общества, тогда как Россия в момент написания «Дойче Бух» оставалась индустриальной, и само слово «постиндустрия» в русском языке еще не укоренилось. Об этом и говорит латиница. А вообще, замечает Вс. Некрасов, для передачи общей атмосферы чужой жизни иногда бывает достаточно ее языковой имитации, к чему он тоже прибегает.

Два языка отлично между собой у Вс. Некрасова ужились, придавая его поэзии новое качество.

Также врываются в стихи Вс. Некрасова английские («йесытыз йесытыз»), абхазские («амагазин», «аресторан»), латышские («манс намс/мана пилс»*) слова. Есть у него и стихотворение, написанное на *суржике* (помеси русского и украинского). «Вся Восточная Украина на нем говорит, и это по-своему выразительный язык, верней, говор... Вот что-нибудь такое:

От же
былО же урэма

у усё урэма
у морэ...» [189, с. 55]**.

В этом также видится проявление конкретизма — слово соответствует обстоятельствам конкретного места и времени, конкретной ситуации, в том числе речевой.

Одновременно автор обнаруживает готовность выхода за границу наработанного, насыщая пространство своих текстов иноязычными заимствованиями.

* «Mans nams/mana pils»... — «Мой дом — моя крепость» (латыш. (см. [263, с. 93]).

** Дословный перевод:

Вот же
было же время

и всё время
в море.

ниями, благодаря чему национальный контекст расширяется до общепланетарного, и само слово обнажает свою способность мирно соседствовать со словами из других языков, что опосредованно отражает устремленность к единению.

«Многовариантность бытия оказывается обстоятельством, позволяющим преодолеть ситуацию социального тупика, выйти к новым речевым возможностям» [78, с. 370].

Таким образом, начав с «самовитого» слова при использовании принципов минимализма и «опредмечивая» слово, Вс. Некрасов все более последовательно погружает его в контекстуально-конкретистскую речевую ситуацию, будучи нацеленным на «фактичность» в передаче ж и в о г о *, каковое «ловит по молекуле» («Почти классическая конкретистская регистрация речевого события, явления (как, скажем, вывесок, заголовков и т.п.) — только речь внутренняя — и еще чуть глубже» [174, с. 303], не только реабилитируя внеидеологизированное, антиэстетствующее, изживающее заштампованность слово, но и апробируя его новые возможности, вариативные и вероятностные смыслы, креативный потенциал. Слово лишено однозначности и активизирует креативные же качества при его осмыслении.

С полным правом мог писать Вс. Некрасов, что у него

свои слова,

а у них

свои бывают права [192, с. 419].

Особенно восхищают масштабы словотворчества Вс. Некрасова, увенчавшегося созданием свыше двух сотен авторских неологизмов. Вот их перечень: «антистих», «антипротон», «антинуклон», «антикапрон», «антибелый», «антисвет», «антивоздух», «антинет», «антида», «антиморда», «анти-античепуха», «антихвост», «ошибать», «пахнутые», «ахнутые», «насеровано», «Миссисипибибиси», «кышьте», «можней», «тоготоготоготогоготоватавота», «Москов», «маловолнечно», «соснечно», «ноча», «зимаша», «фонария», «светофория», «воздухохранилище», «холодоход», «рассамара», «никогдавно», «самоуважающемуся», «экстОза», «лонжюможности», «сокольницы», «ёлкино», «снегота», «снеготаялка», «трусь», «можней», «потома**», «хубин», «прогнозника», «даки», «кагыбы» / «кагьбы», «образие», «такпросто», «воттакие», «сексучая», «сексучка», «сик-сик/свальный», «снегушки», «мызамир», «полупароход», «полупаровоз», «бегак», «либет», «продо лжаемте», «Продолжаем-лжаем», «лге», «крытики», «охолуеть», «охолуительно», «охо-

* «... Все-таки не в ямбе дело, а в жизни ямба, не в живописи, а в жизни живописи. Без ямба еще можно, а без жизни — никак» [165, с. 277], — считал поэт.

** «После потома» есть и у И. Бродского; но, скорее всего, авторы создали окказионализм независимо друг от друга.

луенно», «холоютня», «рабёныши» с «палачатами», «мыстика», «кампучисты», «ахидея», «Сдержинского», «вечистская», «припономарёвье», «мордодержавие», «россисстский», «землята», «берлинственно», «разуниверзитетштадт», «тызнаешьчто», «чертзнаетчто», «отсверкивается», «дарум», «засозерцало», «перехрень», «ЦДЛССПКПСС», «КГП», «несоседей», «МАНИпуляций», «фальшивоМАНИтчики», «нихтзайн-мейстеры», «сссссытынист», «иртеться», «иртюшки», «игрюшки», «пригушки», «пригота», «эпштейнат», «парфенчики», «русее» / «русей», «лианозовость», «телевидя», «в ТЕЛЕВИЗОВАННЫХ <формах>», «дыр<божий>», «портретнее», «не борришь», «хап/цап/туализм», «сволочонок», «самосмертоубийственный», «фигция», «словес-ност-ности», «айзенбергонизовал», «мразенберговский <альманах>», «альманахально», «сабуроватая», «сабурная», «засабурные», «тотенгруппенгуриенкомф», «с осами», «Социвлистического», «немзирая», «снегота», «<не>листя», «коляжик», «думаемымте», «корытич», «александроминкинский», «Недославля <нет>», «<лето> перелето», «звездята», «УжЭ», «ким са мол», «евтушенцев», «безразрешенцев», «понебыло», «перцеп / туалитзм», «пепперцеп / туалитзм», «ценцип / туалитзм», «правосламским», «соросососы», «До-осто- Достоевский», «Дух-/ ховно» / «дух-ховному», «а-куль таккого — а — / культитзмом», «<за> садитзм-епс-сатанитзм-епс-<составом> / -епс-ансам-/бля<солитов>», «воробьитзм», «Досто осто стоп стоп сто примечательность», «трансполком», «энтесное», «метаафёра», «Сочи/алистические», «краснокандагар», «эф/сесере», «похабиты», «худобшественность», «Прохвоменко», «авангардизъм», «концептуалитзм», «попс-постмодернитзм», «стихопатия», «никтожество», «переперестройка», «тусовецкая <власть>», «тусиздат», «тусоведение», «маньеры», «грантомёты», «VIP-шпана», «СООЛтура», «СООЛюлюканье», «ворократия», «шкурократия», «халтурократия», «журнальё», «газетеры», «смертискусники», «комнацбредятина», «шокнутость», «обобщаги», «паразиттура», «распеканцы», «популитдемагогия», «общенациональ», «дурдомострой», «курация», «коррупторство», «транс-касаткинская», «землята», «<Минск>Свисльч», «академия», «в у к о р о т и ч е н н о м <виде>», «ворчество», «СовМинкин», «женирейново», «пост-прости Господи-Модернитзм из-под Мост-извините нас-Банка», «Хлыстос», «Сего н д Я», «метамутота», «<искусство> птюнч», «концептмейстерство», «шок-секс-шоп-терапия», «ЕПС-Пригов-шок», «ГЭСы-киксы-коммунисты», «рыгыгыгу», «культушпионаж», «Гройсснихтзайн», «гройскунштюки», «Гро(й)сполитик», «гросснихтзайнмейстер», «нихзайнмахтеры», «Nichtseinkomando», «Давнокомандующего», «Недавнокомандующего», «<нас>вас-питали», «нихтзайн-арт», «презантасьонитзм», «принуднебытие», «маньеры», «сверхнаше», «лабангард», «авандан» и др.

Окказионализмы Вс. Некрасова, как правило, контекстуально-ситуационны и вместе с тем могут перерастать ситуационную фактичность, обретая обобщающий концептуальный характер. В этом случае в заостренном виде окказионализмы выражают суть рассматриваемого феномена (как она видится автору), содержат в себе и его оценку, не так уж редко — убийственную по точности попадания: тут уж Вс. Некрасов напоминает снайпера, который бьет без промаха. Чаще это явления идеолого-политического, этического, общекультурного, литературного ряда.

В числе первых — «ахидея».

Окказионализм «ахидея» создан путем сложения слова «ахи́нея» с выброшенным из него н и тем не менее легко угадывающимся, проступающим сквозь новообразование благодаря возникающему созвучию, и слова «идея». Имеется в виду ложная, глупая, идиотская, оторванная от жизни, опасная идея (из контекста ясно — государственного масштаба), принимаемая тем не менее с восхищением (о чем говорит входящее в состав окказионализма междометие «ах») в силу соответствующей ей идеологической подачи и бездумно-лопоухому восприятию.

Удачен и окказионализм «вмифтилище».

Некрасовское «вмифтилище» образовано посредством внедрения слова «миф» в слово «вместилище», из которого выпали буквы «ес». Подразумевается: люди переместились из реальности в миф; его вместилищем стало их сознание. Имеются в виду немцы, воспринявшие при Гитлере идеи национал-социализма, а вместе с ними представление о своем расовом и национальном превосходстве и праве на мировое господство. Вместе с нацизмом окказионализм вообще дезавуирует мифологизацию сознания, способную увенчаться подлинной катастрофой.

Неисполненность обещаний реформировать государственную систему акцентирует у Вс. Некрасова окказионализм «фигция», соединяющий в себе слова «фиг» и «фикция» (с заменой к на г). Красивые лозунги оказались фикцией, люди получили фигу, констатирует поэт в стихотворении «а мы-то...», где и появляется означенный окказионализм.

Нередко касается Вс. Некрасов неприглядных человеческих качеств, социальной психологии современников.

Отталкивает поэта конформизм, разные проявления которого фиксируют окказионализмы, произведенные от слова «холуй».

Роль добровольного холуя, готового поступаться человеческим достоинством, чтобы сделать карьеру, поэт осмеивает, что отражают окказионализмы «охолуеть», «охолуительно», «охолуенно». В этом случае соединяются в единое целое корень слова «холуй» и анаграмматически вкрапленный в словосовещество мат. «Охолуеть», по Вс. Некрасову, — «рехнуться», вести себя как невменяемый, враси в состояние ничтожества, каковым помыкают, достичь полной степени человеческого падения. Насквозь ироничны другие производные от слова «холуй». Таковы: *а*) «охолуительно» (к созданному окказионализму добавляется часть слова «упоительно»), вскрывающее удовлетворенность положением холуя, даже упоение им, ибо материально-карьеристские дела (как можно догадаться) идут превосходно; *б*) «охолуенно» (к созданному окказионализму добавляется часть слова «упоенно»), в ироническом ключе отражающее и степень холуйского падения, и степень довольства собой и тем, как идет жизнь; *в*) «холуятня» (от корня слова «холуй» + части слова «голубятня») — обозначение места сосредоточения холуев, занимающих высокие посты.

Обобщающий сказанное неологизм — «охолуение» (созвучный с «оледенением» и ему подобным словам), указывающий на массовый характер фиксируемого явления (тем более отвратительного). Как бы для лучшего усвое-

ния сказанного поэт использует 4-кратный повтор данного слововошества (стихотворение «охолуеть можно...»).

Слововошество «сволоченок» образовано от слова «сволочь» и иронического добавления к нему уменьшительно-ласкательного суффикса (по аналогии с «зайчонок»). Основное значение слова «сволочь» — «скверный, подлый человек; негодяй» [251, т. 4, с. 79], — выраженное в грубо-просторечной форме, сохраняется, так как входит в состав окказионализма. Используемая же суффиксация намекает: а) на молодой возраст обозначаемого, еще не успевшего стать полной сволочью, б) на то, что «сволоченок» делает не крупные, а мелкие подлости, тем не менее тоже отравляющие жизнь тех, против кого направлены.

Характер сволочизма может быть у Вс. Некрасова конкретизирован, что демонстрируют окказионализмы «сексучка» и «сексучая».

Первое из названных слов образовано путем сложения части слова «сексот» (=секретный сотрудник) и грубо-просторечного варианта бранного слова «сука» (=обозначение подлеца, к которому в силу его низости не приложимы человеческие определения), использованного в женском роде, — «сучка». Имеется в виду доносица, сотрудничающая с КГБ, либо ведущая себя на общественной арене аналогичным образом: апеллирующая к властным инстанциям, чтобы причинить зло (вариант: неприятности) невинному человеку, чаще всего — из-за идеологической невменяемости, иногда — из каких-то личных соображений. Распространенность рассматриваемого явления (по крайней мере в советские времена) фиксирует определение «сексучая», прилагаемое к слову революционность. На официальном уровне сверхбезнравственное поведение подавалось как благородная помощь в выявлении «врагов народа», противников власти, зачастую сексотами так и воспринимаясь. Вс. Некрасов развенчивает эту бредовую претензию, дает доносице точное и оскорбительное прозвище.

Немало у Вс. Некрасова окказионализмов, возникших как реакция на явления в сфере культуры, прежде всего — литературы. Неприемлемы для поэта фальсификации в сфере истории литературы, особенно касающиеся андеграундного искусства, в постсоветский период получившего легализацию, но еще недостаточно изученного. Об этом свидетельствуют окказионализмы «хап / цап / туаланизм», «нихтзайнмейстеры», «соросососы» и др.

О многом говорит, например, окказионализм «хап / цап / туаланизм», созданный посредством игры с понятием «концептуализм», созвучие с которым остается, но часть «концепт» заменяется отглагольными существительными «хап» и «цап», имеющими семантику беспардонного присвоения, захвата общего достояния. Так отреагировал поэт на манипуляции с феноменом русского концептуализма, с каковым столкнулся. Окказионализм «нихтзайнмейстеры» Вс. Некрасов прилагает к мастерам по организации несуществования в литературе, каковому подвергся и сам. Нихтзайну Вс. Некрасов объявляет нихтзайн, чему служат и гротескно заостренные слововошества: «гройскунштюки», «пригоритеты» и др.

Опыт конкретизма сказывался в производстве целого ряда окказионализмов именно от конкретных имен собственных, если Вс. Некрасов счи-

тал литературное поведение тех, в кого целился, недостойным. Поименное название с язвительно-критическим прицелом, нельзя не признать, более действенно.

Так как ни извинений, ни поддержки поэт не получил, из-под его пера выходит еще один авторский неологизм: «продо лжаемте», — имеется в виду — врать. Сердцевину слова составляет буквосочетание джа (=большая ложь), выделенное, подчеркнутое благодаря разбивке слова и появлению пробела.

Вообще каждое словоношество имеет у Вс. Некрасова фактическую подоплеку, но без знания контекста семантика окказионализма может оставаться неразгаданной, а сам поэт показаться излишне агрессивным. На деле градация смеха зависит у Вс. Некрасова от степени отступления «портретируемого» от принципов порядочности. Если даже подчас поэт «перегибает палку», все равно привлекает внимание к литературным конфликтам, требующим осмысления.

Раздачей словесных оплеух Вс. Некрасов, естественно, не ограничивается. Окказионализм может у него концентрировать в себе представление о прекрасном, вызывающем восхищение поэта.

Так, на основе имени собственного Лианозово создается понятие «лианозовость». Оно обобщает в себе все лучшее, что было в лианозовской среде. Это свободное творчество, новаторский порыв, дух товарищества, нравственная стойкость и принципиальность, бескорыстное служение искусству. «А когда Лианозово кончилось, пыль с этой свободной территории каждый унес на подошвах» [168, с. 62]. «Лианозовость» противопоставляется духу коммерциализации, рвачества, блатмейстерства, проникшему и в литературную жизнь. Следовательно, и в новую историческую эпоху Лианозово остается для Вс. Некрасова эталоном.

Имя собственное «Дырбулщыл» Вс. Некрасов прилагает к А. Крученых, «заумное» выражение какового «Дыр бул щыл» из цикла «Помада» стало «визитной карточкой» русского авангардизма. Тем самым поэт восстанавливает имя А. Крученых в литературе, из которой тот усилиями официальной науки был выброшен. В то же время Вс. Некрасов демонстрирует собственную приверженность авангардизму, дает понять, что эта линия в русском искусстве не угасла.

Возможно, некрасовский окказионализм «келеменепересете» возник именно под влиянием А. Крученых, ибо напоминает «заумь», посредством которой высмеивается распространенность «общих мест» в сфере культуры.

Множество окказионализмов поэта свидетельствует также о любовном отношении Вс. Некрасова к природе, умении передать неповторимые оттенки ее состояния, свое особенное восприятие наблюдаемого. Привычное, примелькавшееся у поэта восстанавливает свою первоизданность, живет и дышит.

Нередки у Вс. Некрасова преобразования слов с использованием уменьшительно-ласкательных суффиксов (в их исконном значении):

«<на> воздушке» (от «воздух» + аналог выражения «<на> солнышке»); «снегушки» (от «снег» + аналог слова «ладушки»); «звездята» (от «звезда» + аналог слова «ребята»); «зимаша» (от «зима» + «маша»); «ноча» (от «ночь» + аналог слова «доча»). В трех последних случаях наблюдается неясная антро-

поморфизация явлений природы, сближаемых с людьми; проакцентировано чувство родства с ней.

А вот про листья осенью: «<Уже> не листят». Существительное поэт делает глаголом, так что листья наделяются признаками живого существа — передается их легкое трепетание при дуновении ветра.

Окказионализм «снегота», с одной стороны, имеет обобщающе-укрупняющее значение (всё без исключения покрыто снегом), с другой — рифмуется со словом «красота», что передает восхищение автора открывшимся ему пейзажем. Подтолкнуло к созданию окказионализма восклицание «Снега-то», воспроизведенное по слуху, с учетом редукции.

В строке «Лето перелето» стихотворения «И лето...» словоновшество «перелето» выступает в функции приложения к слову «лето», обозначая самый его разгар. Использованная форма восходит к детским языковым играм, основанным не на смысловом, а на фонетическом созвучии, усиливающим степень качества и передающим испытываемую эмоцию. Здесь приставка *пере-* имеет значение чрезмерности, полного великолепия и — соответственно — порождаемого восхищения.

Окказионализмы «маловолнечно» и «соснечно» основаны на игре со словом «солнце» и его производными. По аналогии с «малосолнечно» создается «маловолнечно», проясняющее состояние погоды: слабый ветерок, волны небольшие, — но вбирающее все это в одно слово. По аналогии с солнечно — «соснечно». Возникает ощущение сосен со светлыми стволами, впитавшими в себя солнечный свет и как бы светящиеся, а поскольку их много, наполняющие воздух прекрасным ароматом. И в этом случае окказионализм служит экономии языковых средств.

Небо*, отражающееся в поверхности водохранилища, обозначается у Вс. Некрасова как «воздухохранилище». Объект опять-таки приближен к человеку, подчеркнута его жизненно важная ценность для людей. Воздушным аналогом же теплохода, плывущего по водохранилищу, оказывается у Вс. Некрасова «холодоход», что дает представление не о неподвижности неба, а о движении воздушных масс — чем далее от Земли, тем более холодных.

Преображающий городские сумерки вид зажегшихся фонарей и светофоров передает некрасовский окказионализм «фонария-светофория», словно переносящий в какой-то сказочный мир. Окказионализм создан посредством добавления к реально существующим словам суффиксально-флексивных частей, имеющих отчетливое созвучие с обозначениями существующих стран (например, «фонария» — «Болгария»), либо имитирующих таковые.

Вс. Некрасова можно назвать виртуозом словотворчества, дающим новый взгляд на вещи и проясняющим не всеми различимую сущность определенных явлений. Данному аспекту его творчества, думается, еще будут посвящены целые диссертации.

Обращаясь к «великому и могучему», но пострадавшему от насилия над ним русскому языку, поэт обещал: «чем могу / помогу» [192, с. 503], и свое обещание он выполнил.

* Имеется в виду тропосфера.

Сквозные концепты в универсуме Вс. Некрасова

Тенденция к изживанию окостеневшего и расширению границ поэзии проявила себя у Вс. Некрасова не только в практике конкретизма, но и в работе с концептами как объектом художественного творчества. Подобный подход отвечал потребности выстраивания собственной системы ценностей в связи с «агонией идеологии» в сознании Вс. Некрасова. Правда, в некрасовской статье «Фикция как искусство (но не искусство как фикция)...» говорится: «Концептуализм — никак не искусство концепций...» [169, с. 307]; однако часто не учитывается, что статья насковозь полемична по отношению к крайностям теории *концептуального искусства*, настаивавшей на необходимости освобождения творчества от искусства и оперировании только концепциями искусства, его всевозможными проектами и исповедовавшей отрицание материала и произведения. Именно об этом типе концептуализма идет у поэта речь. Против изгнания искусства из творчества и сужения рамок последнего до акций и перформансов и выступает Вс. Некрасов. Он имеет в виду концептуализм — не-искусство, лишь оперирующий концептами искусства, а само искусство изживший.

В «Письмах в Германию» Вс. Некрасов сообщает, на какой концептуализм он настроен:

«Действительно, уж очень радикальный переворот для какого угодно гения. Придется с нуля, собственно, создавать не больше, не меньше, как всю технику подобной работы — работы с материалом идей. Идеями, концепциями как с материалом искусства. В том числе и технику безопасности. И вот с этим-то и будут проблемы. Это будет задача. Лет на 30, и больше» [176, с. 456].

Вс. Некрасов понимал, с какими трудностями придется столкнуться, ведь концепту, «по природе несколько словно бы отвлеченному», «обычно недостает» эмоциональности, «поэзии ощущений» [166, с. 290]. Зато концепт, «тянущий» за собой рефлексию, «мешает взбеситься эмоции» [166, с. 290], дает возможность сосредоточиться на универсальном. «Означающее как бы растворяется, становится прозрачным, чтобы позволить концепту предстать самому таким, каков он есть...» [68, с. 39]. Всеобщее, универсальное, поэт насыщает своим, прежде всего своими размышлениями и переживаниями, и погружает стихи этого типа в конкретистский контекст своего творчества. Кроме того, концептуалистские стихи в контексте творчества Вс. Некрасова предстают в нелинейных сцеплени-

ях с его конкретистскими стихотворениями на те же темы, что проявляется и в непосредственных переключках с дублированием одних и тех же слов. Первое обобщает второе, второе уточняет, «разветвляет первое».

Сквозными и константными у Вс. Некрасова являются концепты «жизнь», «свобода», «небо», «всё» и «ничего». Они получают реализацию как универсальные «идеи в образах». «Материал концепта не ограничен, — считал Вс. Некрасов, — в идеале это весь наш опыт, все окружающее...» [166, с. 291], что и демонстрируют его стихи.

Размышления о жизни вытекают у поэта как из **Концепт «жизнь»** собственных переживаний и осмысления своей судьбы, так и из наблюдений над происходящим вокруг. Поэтому подтекстом к ним выступают все остальные стихи Вс. Некрасова, и многое впрямую у него не проговаривается, уходит в глубь и за границы текста. Таковы стихотворения «Живу / Живу...», «Чижик-пыжик...», «Живу...», «быть или не быть...», «Живи уж так...», «живу и вижу...», «жили же люди...», «надо тебе быть...», «жить как причина жить...», «жить как причина жить...», «живем словом...», «поживем...», «вижу живу...», «скажу...», «господи...», «хорошо*...», «темно...», «темно / и...», «живу / дальше...», «жизнь*...», «мелочи...» и др. На традиционное философствование стихи не похожи. Из произведения в произведение следует сверхлаконичное сообщение, собственно, констатация факта: «Живу», сопровождаемое краткими вариативными дополнениями. Сообщение кажется достаточно странным, если не учитывать характерной для Вс. Некрасова минималистской недоговоренности; подразумевается: «живу, несмотря на самые неблагоприятные обстоятельства», «живу так, как сам хочу», «живу жизнью неофициального поэта»; не печатаюсь, не считаюсь присутствующим в литературе, не имею достаточных средств для существования, не исключаю возможной расправы. Впрямую это вообще нигде у Вс. Некрасова не звучит (он не любит жаловаться, изображать себя в виде страдальца) — лишь косвенные намеки на неблагополучие появляются в некоторых его стихотворениях.*

Вс. Некрасов осознает, что в глазах власти он «преступник» — «виновен» в своей независимой позиции, и положение его шатко, ненадежно. Поэт, однако, неявным образом уподобляет себя маленькой, но вольнолюбивой птичке из песенки «Чижик-пыжик», — она не дается, когда ее хотят засадить в клетку («Чижик-пыжик...»). Применительно к Вс. Некрасову под клеткой имеется в виду партийный контроль над литературой, цензура, печатные площади, на которые попадают с разрешения начальства. Все это поэт отвергает, хотя понимает: отвечать за стихи, может быть, придется самой жизни (по меньшей мере — испорченной жизнью).

Неудивительно, что у Вс. Некрасова возникает гамлетовский вопрос

Быть или не быть... [287, с. 70], —

* Таковы «Всё / всё хорошо...», «Нравится Москва...», «Живу...».

и даже в двух стихотворениях с таким же названием. Размышления Гамлета поэт соотносит с самим собой, своей судьбой:

Быть или не быть
быть или не быть

очень может быть
очень может быть [192, с. 262].

Благородный духом, по мысли Гамлета, вступит в противоборство с преступной властью, хотя знает, что его ждет гибель; ведь за властью стоит вся мощь государства. При всем сочувствии к Гамлету Вс. Некрасов позволяет себе усомниться в безальтернативности гамлетовского подхода — могут быть разные формы сопротивления, не обязательно прямого: и нравственного сопротивления, и сопротивление эстетического характера через творчество, и именно такой тип оппозиционного противостояния избирает сам поэт. И это не однократный (пусть и жертвенно-героический) акт, а содержание всей жизни с ее непредсказуемыми вызовами и колоссальным нервным напряжением. Жизненные перспективы определяются у Вс. Некрасова словами «может быть» — в значении: «может быть что угодно» («Колыбель колыбель...»).

Понятия «жить» и «быть» поэт разграничивает, вздыхая:

(сколько можно
жить
и не быть...) [192, с. 505].

Здесь фиксируется то обстоятельство, что в послесталинские времена массовые репрессии прекратились, даже не вписывавшимся в официальную парадигму часто жить давали, но находили иные способы изъять их из литературы. Главным образом практиковалось организованное замалчивание, что Вс. Некрасов испытал на себе. В стихотворении «надо тебе быть...» поэт подвергает саркастической критике лжегуманизм нового советского руководства, отнимающего уже не саму жизнь, а жизнь в полной мере свободную, в том числе — права человека на свободу мысли и творчества.

Вс. Некрасов намеренно использует абсурдно-комедийную форму, характеризующую отношение власти к гражданам страны:

надо же ведь
дали нам жить

надо же

дана
жизнь
наша [192, с. 507].

На первый взгляд, это плюс в пользу смягчившейся власти, обнажающий у Вс. Некрасова, однако, тот факт, что власть считает людей государственной собственностью, раз может даровать им «ярлык» на жизнь. А как же с жизнью, принадлежащей самому человеку? К тому же, несмотря на дарованный «ярлык», власть продолжает видеть в людях идеологических крепостных и расправляется с инакомыслящими, хотя теперь уже предпочтительно «тихой сапой».*

Но ныть Вс. Некрасов себе запрещает. Он как бы призывает самого себя к терпению и мужественному принятию ударов, не отступаясь от того, что считает своим жизненным предназначением:

Живи уж так
 А то хуже будет
 Смотри
 И дальше так же пойдет [192, с. 357].

Речь о жизни без перспектив, но в согласии с самим собой, жизни почестному (как любил говорить Вс. Некрасов). И знаменитое русское «ничего» — один из ответов поэта на «несуществование»:

темно
 в общем-то
 но ничего
 жить можно [192, с. 399], —

особенно если сравнить со временем, когда жили О. Мандельштам и Д. Хармс.

Однако чаще в размышлениях о жизни и своей судьбе поэт предпочитает амбивалентность, чему служит использование бинарных оппозиций, лишаящих явления однозначности, приближающих к сложности, поливариантности самого бытия. Так, наряду с ранее высказанным суждением у Вс. Некрасова встречаем и такое:

темно
 и кто же еще
 только ты знать и можешь
 это
 жить
 можно нет [192, с. 515].

* См. стихотворения «ведь/есть я...», «пока молчите...».

И вот вслед за строчками:

жизнь
продолжается [192, с. 506], —

у автора идет насмешливый комментарий:

так это называется [192, с. 506], —

накладывающий иронический семантический оттенок на нейтральное, казалось бы, высказывание. Иронизирует автор потому, что продолжается застой, в каком нет настоящей жизни.

В свои рассуждения Вс. Некрасов стремится вовлечь и читателей, в шутивно-игровой форме предлагая определиться, что их держит в жизни, возможно, далеко не удовлетворяющей:

жить как причина жить
как причина

уважительная

неуважительная

/нужное / ненужное /
зачеркнуть / подчеркнуть [192, с. 509].

Автор напоминает об инстинкте жизни, заложенном в человеке и побуждающем его держаться за жизнь, а также присущей людям приспособляемости к окружающей среде. Жизнь в этом случае рассматривается как биологический фактор, важнейшие особенности которого — рост и воспроизводство. Отдавая сказанному должное, Вс. Некрасов вместе с тем нарочито использует неуклюжую тавтологическую форму характеристики жизни, получающую налет комичности. Ибо человек — существо не только биологическое, но и разумное, социальное, и руководствоваться только инстинктом жизни для него недостаточно. В людях заложен и духовно-интеллектуальный потенциал, взывающий к креативности, в том числе — к самосозиданию и самореализации. Бездумное же приспособление к социальному полю может выливаться в конформизм, для Вс. Некрасова неприемлемый. Чисто приспособленческая жизнь воспринимается им как неполноценная, уродующая человека.

По тому, какой выбор сделают читатели, можно будет судить об их сущности. Вс. Некрасов словно побуждает каждого задуматься: зачем он живёт.

Составляющие же бинарной оппозиции «уважительная» — «неуважительная» <причина существования>, несмотря на подчеркивание, одновременно у поэта зачеркнуты, так как биожизнь — фактор, безусловно, уважительный,

с ним нельзя не считаться, это основа основ, но, будучи абсолютизируемым, оторванным от фактора социального и креативной внутренней установки человека, он все-таки признается недостаточно уважительным (даже неуважительным) для жизни, отличающей человека от животного. Свое мнение Вс. Некрасов не навязывает, а подводит к нему исподволь посредством создания стиха по модели теста, предполагающего вариативность решений и ответов, что демонстрирует и графическое оформление.

Так что никакого отказа «от билета» на жизнь у Вс. Некрасова нет и в помине, напротив, неоднократно он подчеркивает:

чего-то же я еще
хочу жить [192, с. 302].

И снова повторяет:

а что уж я такого
сказал-то

сказал только
что
и пожить бы
не возражал [192, с. 323].

Тем самым Вс. Некрасов дает понять, что сам феномен жизни он отнюдь не отвергает (с какой стати!), не приемлет же тоталитаризованную жизнь социума, особенно «затыкание ртов», мешающее разобраться в происходящем.

Самого поэта свалившийся на него груз испытаний побуждает думать. Необходимость самостоятельного мышления для Вс. Некрасова — важнейшая составляющая жизни:

1	2
Живу	Тоже
Живу	Живу
И думаю	И думаю
Вот	Вот
	Думаю [192, с. 281]*

* В другом произведении поэт предупреждает о последствиях безмыслия:

царя в голове
не желал
малый

будь готов же к царю
но уже снаружи [160, с. 144].

Автор, в сущности, уравнивает по значимости понятия «жить» и «думать». Двустолбичность стиха допускает его прочтение как по вертикали, так и по горизонтали, что — благодаря повтору «Живу / Живу», «И думаю / И думаю» — еще более усиливает основную интенцию произведения. Можно сказать, что поэт воспроизводит саму ситуацию думания (*здесь и сейчас*):

Вот
Думаю [192, с. 281].

В каком направлении желательно, по Вс. Некрасову, переустраивать социальную жизнь, видно из строк, появившихся позднее в «Дойче Бух»:

не по идее типа как бы пожить
а как пожить
как по жизни
как-то
по способности как
так и по потребности
склонности
по возможности
и что интересно
по совести как
так и по закону [157, с. 61].

Вс. Некрасов отстаивает жизнь естественно-органическую, свободную и гуманную, в которой люди руководствуются совестью и законом. Именно такая раскрепощенная жизнь создаст необходимые условия для развития личности и процветания общества, верил поэт.

Но это — перспектива. Отрываться от реальности Вс. Некрасов не считал возможным. И вместе с тем у него нарастала потребность показать ценность самого феномена жизни, насилие над которой недопустимо.

В стихотворении «живу и вижу...» Вс. Некрасов обращается к самому концепту «жизнь». Подход поэта необычен: он концентрирует в этом стихотворении свои наблюдения над жизнью, сделанные в разных произведениях, дополняет и углубляет их, стремясь представить данный феномен в его реальной сложности, а значит — неоднозначности, противоречивости, взаимодействии различных тенденций. Данное обстоятельство акцентирует и графическое оформление стихотворения: оно трехстолбично, и каждый столбик ведет свою тему и отражает точку зрения, которая может отрицать высказанное в другом столбике. А кроме того, поэт использует сноски, не просто уточняющие, а в той или иной степени и корректирующие то, к чему относятся. Благодаря этому представления о жизни у Вс. Некрасова обретают поливариантность, а с ней и б льшую объемность, многозначность. К тому же самоцитирование, к которому также прибегает поэт («живу», «живу и вижу», «живут / люди», «жить / можно», «и нельзя может / но нам повезло», «всё не так страшно»), отсылает к другим текстам Вс. Некрасова (собственно, к

контексту его творчества), побуждая мысленно дополнять высказанное «конспективно», как сгущенную выдержку из передуманного. Открытость текста и позволяет улавливать дополнительные оттенки значений по принципу ассоциативности.

По сути, скрытый внутренний импульс, породивший стихотворение, — мысль о том, стоит ли жить? Догадываешься: слишком много негативного довелось пережить андеграундному поэту, чтобы такая мысль возникла, и он словно взвешивает все «за» и «против». У Вс. Некрасова позитивное в оценке жизни дается в неразрывном сцеплении с негативным:

жизнь жизнь
ужасна прекрасна [192, с. 504].

Есть основания предположить, что Вс. Некрасов был знаком со строками А. Кушнера, которого ценил*:

Заснешь и проснешься в слезах от печального сна.
Что ночью открылось, то днем еще не было ясно.
А формула жизни добыта во сне, и она
Ужасна, ужасна, ужасна, прекрасна, ужасна [113, с. 27].

Во всяком случае, некая переключка между этими авторами возникает. Никакого отклика, однако, не последовало бы, если бы Вс. Некрасов высказанное утверждение не выстрадал самолично. Не случайно начинается его стихотворение со слов «живу и вижу» — значит, разглядел поэт в жизни контрастные ее стороны. У А. Кушнера, однако, наблюдается резкий перевес ужасного над прекрасным (слово «прекрасное» употреблено 1 раз, слово «ужасное» — 4 раза), у Вс. Некрасова — наоборот, прекрасное перевешивает ужасное (слово «прекрасна» использовано 2 раза, слово «ужасна» 1 раз).** Помимо того, речь о прекрасном идет у него после речи об ужасном, что еще более усиливает позицию прекрасного, не отменяемого даже наличием в жизни ужасного. По-видимому, это определяется тем, что А. Кушнер передает субъективные переживания, связанные с конкретной жизненной ситуацией, а для Вс. Некрасова, при его положении неофициального поэта, уже успешшего укрепиться в стоицизме, жизнь с ходом времени начинает приобретать всё большую ценность, несмотря на все ее трудности и изъязны, осознаваться как главный для человека дар, включающий в себя и множество других. При характеристике контрастных аспектов жизни у Вс. Некрасова, в отличие от А. Кушнера, даже появляется юмористическая нота (тогда как в указанном стихотворении А. Кушнера — один сплошной драматизм). Кроме того, Вс. Некрасов периодически сам себя поправляет, хотя опровергаемое не убивает. У А. Кушнера — исповедь, у Вс. Некрасова — размышления, представ-

* См. некрасовское высказывание: «... Кушнер — это скорей хорошо» [155, с. 572].

** В этом, кстати, отличие обоих от Ю. Левитанского и Б. Ахмадулиной, у которых жизнь — явление только прекрасное, и от авторов, у которых жизнь — только ужас.

ленные в процессе их течения, потому не всегда «гладкие», приближенные к реальности. На всякий тезис у него есть антитезис. Но не с самим ли собой спорит поэт? И с самим собой тоже:

жизнь	жизнь
ужасна	прекрасна
но жить	так просто
можно*	жизнь прекрасна
вроде того что	стихи некрасова
	всё
не то что можно	
но потому что нужно	не так страшно
не потому что нужно	
а потому что уже самому смешно	

* и нельзя может
но нам повезло

[192, с. 504].

Смешно поэту потому, что, как выясняется, довольно трудно вполне убедительно («философски») обосновать самоочевидное: почему нужно жить. И Вс. Некрасов не считает, что ему это удалось, в какой-то момент приводимые резоны прерывая на полуслове. Но взявшая разгон интенция жизнеутверждения сохраняется. Ее продолжает правый столбик. Может быть, потому он и появился. Сосредоточен здесь Вс. Некрасов на ценности жизни, характеризующейся как явление прекрасное, сколь бы ужасны ни были ее конкретные проявления. А вносятся они, по большей части, самими людьми, коверкающими и извращающими жизнь, совершающими против нее различные преступления, что не отменяет ее изначальной значимости.

Более того, автор напоминает, что самое ужасное — это лишиться жизни или постоянно испытывать такое опасение:

живем

живу

дальше

* тоже

но не все

[192, с. 504].

В сноске содержится намек на репрессированных писателей. Значит, главная угроза жизни — насилие над ней, пусть и принявшее завуалированные, не столь пугающие формы. Это реальность, в которой существует и о которой не может забыть Вс. Некрасов. Но как поэт он не в состоянии и не отреагировать на прекрасные, восхищающие проявления бытия, каковые столь захватывают, что перевешивают мрак в душе.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в колонку о прекрасности жизни автор вводит строчку: «стихи некрасова». Таким образом он соотносит свои стихи со сферой прекрасного, эстетического, и это один из неявных ответов на вопрос, чем замечательна жизнь: в ней есть творчество, поэзия. Мысленный выход за границы открытого текста отсылает также к стихам Вс. Некрасова о природе, а она у поэта тоже прекрасна.

Например, стихотворение «я уж чувствую...» завершается словами:

живу и вижу [192, с. 245].

Хотя не исключено, что имеется в виду природа на картине Э. Булатова, которому посвящено стихотворение.

Прекрасное позволяет выдержать ужасное и отдать должное самому феномену жизни — источнику и основе существования людей на Земле. Это антитеза небытию, с которым для человека исчезает всё: и плохое, и хорошее. Вс. Некрасов же — сверхлаконичен:

жизнь

прекрасна

так просто [192, с. 504].

По-видимому, следует учитывать еще одну причину своеобразного «примирения» Вс. Некрасова с жизнью — возрастной признак. Точная дата создания стихотворения неизвестна, но по ряду деталей можно судить, что поэт приближался к 50-летию либо уже отметил 50-летие. Большая часть жизни, что ни говори, была позади, и оставшееся стало больше цениться при все более отчетливом осознании: совершенно стерильная, идеальная жизнь без конфликтов и противоречий — это миф.

Некрасовские стихи свидетельствуют о мужестве поэта, пусть никаким героем он себя не считает и красоваться своей оппозиционностью, набивать себе цену и не думает. Если когда-нибудь спросят о пережитом, Вс. Некрасов предполагает ответить так:

скажу ну

жил

нужно было [192, с. 233].

Жизнь вместе с выдержанными в ней испытаниями для поэта вдвойне ценна.

Ценность для него жизни как таковой Вс. Некрасов особым образом обозначит в стихотворении «вижу живу...», название которого перевернуто по отношению к «живу и вижу...», но тесно с ним связано, и как бы подтверждает правоту авторских суждений. Оно создано после потребовавшейся операции на сердце, которую перенес поэт в 2000 году и продлившей его жизнь на 9 лет. Произведение написано в форме благодарности людям, вытащившим Вс. Некрасова с «того света», давшим возможность

днем
да летним
да еще и пожить
<...>

* сколько-то еще
дополнительно [160, с. 80].

В духе конкретизма Вс. Некрасов перечисляет спасших его поименно. Это хирург Демешкевич Леонид Сергеевич, совершивший, казалось бы, невозможное, а также благородные, отзывчивые люди, давшие деньги на операцию (каковых у самого Вс. Некрасова не было): художники Оскар Рабин, Сергей Пивоваров, Эрик Булатов, Олег Васильев, его сын Алексей Васильев, филологи Джерральд Янечек, Владислав Кулаков, Галина Зыкова, Елена Пенская и есаул Сабуров. Завершает стихотворение поэт словами:

и слава Богу [160, с. 80].

В них звучит и благодарность Небу за чудесный дар, и восхищение людьми, способными на бескорыстные, великодушные поступки. Еще и существование таких людей делает жизнь прекрасной, как бы дополняет свои размышления о жизни поэт (на что и указывает «перевернутое» название произведения).

Формулу же «жизни-свидетельствования»:

живу и вижу
живу [192, с. 545], —

Вс. Некрасов закрепил в названии одной из своих главных книг — «Живу вижу» (2002). В нем проакцентирован факт своего существования и присутствия в культуре вопреки официальному нихтзайну:

есть я
этот я
да
нет
меня нет [160, с. 515], —

как и принцип правдивости / конкретности / фактичности («вижу» — предполагается «своими глазами») как основа для предпринимаемых концептуальных обобщений и игры с концептами в целом.

То, что жизнь нанесет ему новые удары уже после крушения тоталитарной системы, поэт не ожидал. Между тем он столкнулся с попытками задвинуть его «в угол», продлить «несуществование» поэта для читателей и в постсоветский период.*

Из-под пера Вс. Некрасова выходит новая редакция стихотворения «жить как причина жить...», в которой весь предыдущий текст зачеркнут**, зато появилось добавление:

~~жить как причина жить~~
~~как причина~~
~~уважительная~~
неуважительная

~~/нужное/~~
~~/ненужное/~~
~~/зачеркнуть/~~
/подчеркнуть/

новые реалии
новые печали

и

новые реалии
новые печали [160, с. 73].

* Подробнее об этом см. открытые письма и статьи Вс. Некрасова «Как смотрим», «Лианозово — Москва», «Упрямство лирики», «Статьи из сборника “Справка”», «Разговор редактора с автором», «Собеседники», «Письма в Германию», «Наука как не знать», «Блат», «Опыт самоопределения, или Шестнадцатое слово и постмодернистская ситуация» и др.

** Пусть и с подчеркиваниями.

Воспроизведением, пусть и в зачеркнутом виде, стихотворения прежних лет, Вс. Некрасов показывает, что начинает не с пустого листа, — проблеме его литературного нихтзайна много лет, и не удивительно ли, что и в новую эпоху в его положении по большому счету ничего не изменилось. Зачеркнутое, но не вымаранное, оставленное, играет роль «следа» (по Ж. Деррида) и может рассматриваться как «вчеркивание», способ сохранения «фрагмента в особом онтико-прагматическом статусе» [281, с. 3]. Вс. Некрасов, в сущности, напоминает, до чего был доведен, когда психологически даже должен был цепляться за жизнь, рассматривая разные варианты ее значимости / незначимости и убеждая самого себя жить. Все это теперь как бы не в счет, никого не интересует. Огромный пробел в 14 строк призван зафиксировать, что прошлое позади, но наступившее время оборачивается для Вс. Некрасова как профессионального автора новой пустотой (в соотношении с ранее сказанным), вызванной новыми реалиями. Как обычно, поэт немногословен, лишь замечает: «новые печали», но именно двуплановость произведения позволяет догадаться о его достаточно угнетенном состоянии.

Возвращаются знакомые мотивы и в стихотворение «живу / дальше...»:

живу
дальше видно будет

живи
дальше будет хуже [160, с. 146].

Чувствуется, что Вс. Некрасова многое не устраивает и в общем ходе российской жизни конца XX — начала XXI вв. (по сравнению с ожидавшимися переменами).

Грустью и обидой овеяно стихотворение «жизнь...», написанное уже в двухтысячные годы и напоминающее горестный вздох, хотя упреки жизни у Вс. Некрасова сдержанные:

жизнь*

а не пора ли уже
и честь знать**

*раз есть
такая возможность

**если есть
такая возможность [160, с. 152].

«Жизнь устраивают нам друзья-хозяева жизни, и не только же в литературе и искусстве» [168, с. 323], — с большей определенностью прояснял суть происходящего Вс. Некрасов в одной из статей. Поэт не принимал положе-

ние вещей, при котором автор по-прежнему (пусть на новых основаниях) зависит от издателей*, к тому же не так уж редко встроенных в систему блатмейстерства, отторгающую «посторонних». Где же настоящая свобода? — и свобода «без подлости»? — таков подтекст стихотворения. Вс. Некрасов призывает «честь знать» — сделать жить нравственной, хотя не уверен, что в сложившейся ситуации это реально.

Вместе с тем Вс. Некрасов никогда не отказывался от стихотворения андеграундных лет «мелочи...», а из него видно, что прожитую жизнь поэт не считал напрасной, напротив, был убежден, что она состоялась:

теперь скажите
имело (все-таки)

(имело смысл)

((имело смысл быть)) [192, с. 197].

Напрашивающийся ответ — да.

Более того, спустя годы к стихотворению «Запросто до верхних этажей...», в котором опозитизирована настоящая жизнь, Вс. Некрасов добавит строчки:

И я и был
жизнь [160, с. 42].

После М. Цветаевой, провозгласившей:

Я! — Живейшая из жён:
Жизнь [279, т. 1, с. 185], —

на подобную самоидентификацию с жизнью никто, кроме Вс. Некрасова, больше не решился.

Наделяя жизнь своим лицом, оба акцентируют максимальную полноту «живой жизни» в себе, вошедшую в стихи М. Цветаевой как экспрессия дионисийства, у Вс. Некрасова проявившуюся в предельном сближении поэзии с речевой спецификой человеческой жизни и отстаивании ее креативного потенциала.

Концепт «свобода»

Содержание творческой жизни у Вс. Некрасова сопряжено с отстаиванием свободы. Сам концепт «свобода» входит в его стихи. Он появляется в стихотворениях «свобода есть...», «да...», «свобода да...», «слава...», «Чего-чего?...», «право права...», «Увы / Или не увы...». Наибольшую известность получило стихотворение «Свобода есть...», имеющее несколько вариантов.

* А не наоборот.

Один из основополагающих тезисов марксизма-ленинизма — «Свобода есть осознанная необходимость», отсылающий к пересказываемому Ф. Энгельсом своими словами в «Анти-Дюринге» тезису Гегеля: «свобода есть познание необходимости» [291, с. 107], в свою очередь со ссылкой на Ф. Энгельса цитируемому В. И. Лениным в «Материализме и эмпириокритицизме», сокращенному И. В. Сталиным в «Экономических проблемах социализма» до «познанной необходимости», скорее всего по согласованию с ним превратившийся в «осознанную необходимость»* в «Кратком философском словаре» 1954 года, вышедшем под редакцией М. Розенталя и П. Недина [101, с. 562], откуда совершил экспансию всюду куда можно и нельзя для оправдания отсутствия свободы в СССР**, Вс. Некрасов представляет в пародийном, абсурдизируемом виде.*** Он урезает цитату до слов «свобода есть» и подвергает их шестикратному повтору:

свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть [160, с. 60].

При этом происходит перекодирование значения слова «есть», основанное на омонимии: оно начинает восприниматься не как глагол-связка, а как синоним глагола «кушать», что дает комический эффект. Получается, что единственная свобода, которой располагают советские люди, — это свобода принимать пищу (=есть). Абсурдная нелепость вызывает смех. В финале же автор непосредственно полемизирует с советской идеологией и пропагандой, утверждая:

свобода есть свобода [160, с. 60].****

Нарочитая тавтология направлена против манипулирования концептом «свобода» в интересах власти.

Стихотворение Вс. Некрасова имеет три редакции*****. Первая относится к 1964 году, и хотя в ней поэт обращается к цитатному письму, сам стих еще

* Под предлогом более точного перевода с немецкого используемого Ф. Энгельсом высказывания Гегеля.

По интернет-данным, аналогичным образом переводил Ф. Энгельса Л. Троцкий.

** Что считать «необходимостью», определяла власть.

*** Вс. Некрасов вспоминал: он не сразу догадался, «что это не просто, скажем, Фридрих Энгельс с бороздки соскочил и застрял в ухе, а это уже текст. Стихи» [175, с. 618].

**** Уже в этой редакции стихотворение получило резонанс — некрасовской строчкой озглавлен сборник неподцензурной поэзии «Freiheit ist Freiheit» («Свобода есть свобода»), вышедший в Швейцарии в 1975 году.

***** Подробнее об этом см. [207].

не аструктурирован. Учитывая последующую его трансформацию, данную редакцию можно отнести к предпостмодернизму. Уже тогда у автора мелькала идея приделать к тексту «крылечко», «какой-нибудь еще выход», «скажем, “Свобода есть осознанная необходимость свободы” или хоть “свобода есть — где?”» [175, с. 618]. Но и запрятанное в подтексте наводит на мысль о том, что где-то свобода действительно есть, и вызывает мысленный вопрос: а есть ли она в СССР? Поэт корректирует жесткую идеологическую формулу, по сути, отрицая ее. В 1970-е и 1990-е годы Вс. Некрасов создает вторую и третью редакции стихотворения, дополняя его своими комментариями, представленными в двух приложениях. Они проясняют заложенные в первой части произведения смыслы, причем поэт усложняет и развивает ранее высказанное, касаясь и вопроса прав, каковые предоставлены советским людям, и прибегая к комическому абсурду:

/право же
не есть
право есть [160, с. 60].

Следовательно, и права — такие же фиктивные, как и свобода. Возможность двойного прочтения добавляет смеха: теоретически — можно и не есть, но от такого права быстро окачуришься. Да и свобода есть (=кушать) оказывается ограниченной — она реальна,

если есть
что [160, с. 60]

есть. Тут действует избирательный фактор — одни сверхблагополучны, другие доходят:

тут уж
что дадут

кому есть
кому пожрать

кому и покушать / [160, с. 60].

Таким образом в опровержение сладких коллективистских сказок фиксируется и социальное неравенство.

Наконец, учитывая многообразие точек зрения на понятие «свобода» — от жестко детерминистских до индетерминистских, Вс. Некрасов трактует абсурдируемое высказывание в вероятностном ключе:

/ свобода
свобода да
может быть

свобода есть
когда

тогда
свобода
и есть

эта

осознанная необходимость

а нет
свободы нет

тогда
свобода есть свобода / [160, с. 60].

«Осознанная необходимость» может быть одной из форм свободы*, но это при условии, что сама свобода в обществе существует, дает понять Вс. Некрасов. Иначе всеобъемлющий детерминизм окажется воплощением диктата и принуждения.

В окончательном варианте стихотворения «свобода есть...» логоцентризм ниспровергается, смыслы еще раз переворачиваются, напоминая о разных обликах и формах свободы.

Дополненное стихотворение приобрело аструктурированный вид, цитатное письмо в нем соединилось с нелинейностью. Им сопутствует возникающая вариативность, умножающая смыслы. По всем параметрам перед нами постмодернистский текст, каким стало, в конце концов, стихотворение «свобода есть...».

Свобода воли индивида, однако, может проявлять себя и в условиях политической несвободы. Об этом говорится в стихотворении «свобода да...»:

нет
должна же все-таки быть
и моя воля [160, с. 79].

В стихотворении «право право...» эта мысль получает продолжение:

а воли нет
так и воли нет [188, с. 68].

Омонимия не мешает отграничить «волю» как часть словосочетания «свобода воли» от «воли» — синонима свободы. Тавтологичность, по-видимому, и призвана показать неотделимость одного от другого.

* Например, в соблюдении законов.

Не обходит поэт и вариантов свободного выбора человеком (по какой-то причине) несвободы:

свобода да
свобода есть
и свобода предпочесть
несвободу

не то какая же она будет
свобода

да [160, с. 79].

Вынесенная на отдельную строку и отделенная пробелом частица *да* фиксирует состояние проблемного раздумья, разрешающегося таким пассажем:

но несвобода
она
уже не будет свобода
пред чего-нибудь почитать

обратно
выхода нет
не то какая же она
несвобода [160, с. 79].

Получается, что свобода — не гарантия безошибочного выбора, а — благоприятная возможность для самореализации и осуществления человеком своих целей, стремлений, желаний. У Вс. Некрасова она неотделима от этического фактора и достаточно высокого уровня культуры, без чего вырождается в нецивилизованность, хамство, вседозволенность. К игнорирующим нравственную составляющую свободы Вс. Некрасов обращается с ироническим пожеланием:

да
давайте
давайте
отстаивайте
свою вашу
свободу

да спускайте
воду за собой [192, с. 327].

Можно сказать, что Вс. Некрасов — сторонник разумной и этичной свободы, которая должна быть использована не в ущерб другим людям.

Наконец, в стихотворении «слава...» поэт касается и свободы слова:

а право слова
В этом всё дело [192, с. 419].

Право на свободу есть и у слова, как бы хочет сказать Вс. Некрасов. В то же время он ведет игру, основанную на созвучии понятий «право слова» и «православие», давая понять, что у слова — более широкие права, нежели только славить (тут содержится намек на лозунги «Слава КПСС», «Слава советскому народу — строителю коммунизма» и т. п. и общий дух помпезного славословия, присущий тоталитарной культуре).

В стихотворении «Вообще конечно...» строка «свобода слова» сопровождается сноской:

^{*}/свобода слова — измена Родине! [192, с. 548], —

проливающей свет на отношение советской власти к данному тезису, реализуемому на практике: попытки отстоять свободу слова могли расцениваться как криминал.

В общем, стихи Вс. Некрасова как бы перетекают друг в друга, и контекст творчества поэта для их понимания весьма значим.

Метафорическим обозначением свободы у поэта нередко выступает воздух — то, без чего невозможна жизнь, условие полноценного существования. Выход из неблагоприятных обстоятельств, по Вс. Некрасову, есть:

Выход

да здесь везде

выход^{*}

в воздух

воздух есть воздух

<...>

^{*}выход здесь

а только мы

так отвыкли [192, с. 205].

Но выход в воздух предполагает подъем ввысь^{*}: поэтому воздух одновременно связан у Вс. Некрасова с концептом «небо».

* Что наглядно показала М. Цветаева в «Поэме Воздуха».

Концепт «небо»

Данный концепт проходит через все творчество Вс. Некрасова и проясняет свое значение при совокупном рассмотрении стихотворений «небо небо небо...», «всё же...», «То/небо...», «идет снег...», «снегушки...», «почему-то облака...», «Рабин », «Закончено зато чисто», «самолет летит...», «Горы более менее горы...», «Небо...», «холодно...», «радоваться надо...», «Ну...», «Небо/Об это небо...», «Не за этим...», «ибо/небо...». Логично предположить влияние на поэта в данном отношении любимого О. Мандельштама, у которого образ неба сквозной, и в не меньшей степени — живописцев андеграунда, на картинах которых есть небо: Э. Булатова, О. Васильева, Г. Ивановской и др. У всех у них метафорическое небо служит обозначением прекрасно-идеального, прообраз которого — Рай, и чаще именно в таком значении представлено у Вс. Некрасова, хотя у него есть своя специфика.

Наличие неба в произведениях поэта, несмотря на его пристрастие к конкретике, «мелочам», ситуативности, лишает стихи Вс. Некрасова впечатления «приземленности». Горизонталь соединяется у него с вертикалью, земля с небом, причем небо может и перемещаться у поэта на землю. Это и реальное, природное, и творимое небо искусства, и небо воображения и устремлений.

Неотъемлемая принадлежность природного неба у Вс. Некрасова — воздух, облака, солнце, иногда снег, которые могут выступать его знаками, и дают ощущение света и красоты. Восхищение небом передает его сравнение с Луной:

Луна
А

А небо
О [192, с. 207].

И то, и другое побуждает открыть рот от изумления и издать возгласы «А», «О». Использованные междометия передают непроизвольно вырвавшиеся эмоции, но в «О» заключена б льшая степень восторженного восхищения (не случайно междометие «О» нередко употребляется в риторическом обращении для усиления его выразительности, передачи экспрессии высказывания). Ограничиваясь эмоциональными междометиями, автор стремится уйти от трафарета.

Желая показать, что небо для него родное, близкое, в сущности, второй дом, в стихотворении «холодно...» Вс. Некрасов прилагает к нему определение, характерное для человеческого быта:

небо нетоплено [192, с. 207], —

потому, дескать, и холодно. А открыл окно и посмотрел ввысь поэт, потому что его

на небо потянуло [192, с. 207].

Мотив желанного полета (вариант: подъема) в небо встречается и в других произведениях.

В стихотворении «жара...» Вс. Некрасов воспроизводит свою детскую мечту — пройти по воздуху на небеса:

а тогда со двора
только поглядишь
видишь
над собой
сплошной
воздушный бассейн

думаешь вот
ты большой будешь
войдешь
босой
в воздушный бассейн [192, с. 233].

Здесь небесно-воздушное тоже приближено к земному, о чем говорит сравнение воздушного океана с бассейном, в котором можно поплескаться, поплавать, очиститься.

Но и у взрослого Вс. Некрасова подобные желания не исчезают. Он не скрывает, что ему хотелось бы

Стать
И
Полететь

Просто так

Поглядеть [192, с. 112].

В процитированном тоже проступает нечто детское, но в большей степени оно говорит о крылатой душе поэта, стремлении расширить свои горизонты, добиваться сверхвозможного.

Иногда Вс. Некрасову хочется уцепиться за хвост какой-то большой птицы (орла?) и с ней полетать по небу:

за хвост
и в воздух
в воздухе над
горами
и над другими
горами [192, с. 474].

Ценен сам полет, отрыв от повседневно-примелькавшегося, новый ракурс видения мира, тем более что от неба поэт не ждет ничего дурного, только хорошее. Это пространство высоты, невесомости, красоты, и полет (пусть воображаемый) символизирует пребывание души в высших сферах бытия:

Видишь

Летишь [192, с. 228].

Поражает Вс. Некрасова небо и разнообразием открывающихся на нем картин в северных и южных широтах, в разные времена года и время суток. Каждый день в природе для него — своего рода вернисаж, и в постоянных переменах, умножении форм прекрасного тоже нуждается душа.

На зиму небо словно закрывается от человека, занято сотворением снега. Осенью тоже может время от времени прятаться — готовится к зиме, воздух периодически превращается в воду:

небо
то как небо

а то

как и не бывало [160, с. 62].

В это время года оно не всегда «плачет», но и «не смеется», («а мокро-то как...»). К своему удивлению осенью Вс. Некрасов замечает на небесах овраги и ямы — такое впечатление производит иногда небесный пейзаж в облаках и тучах («ах ты господи ты...»). Бывает и так:

на-ка вот
наволокло
завалило
<...>
либо небо
либо болото [160, с. 84].

Зато весной и летом небо предстает во всей своей красе:

радоваться надо

да вот кстати
н небе весна [192, с. 216], —

не в силах сдержать своих чувств Вс. Некрасов.

Поэт может ничего не конкретизировать, лишь констатировать:

ибо
небо [192, с. 376], —

давая читателям возможность самим дообразить, сколь прекрасно всё вокруг.

К встрече с новым небом (новым его видом) поэт готовится как к встрече с кем-то близким, дорогим, необходимым; показательно, однако, что и само небо у Вс. Некрасова готовится к встрече с человеком, напиваясь синевой, дабы предстать во всем своем блеске:

небо
синело синело

стало
сделалось
синим синим
совсем

в том-то всё и дело

и скоро мы с ним увидимся [192, с. 109].

Это южное небо цвета сапфира, поражающее своей яркой насыщенностью, роскошью. Говоря, что они с небом скоро «увидятся», автор отчасти очеловечивает небо, делает его живым. Отголоски пантеизма призваны проакцентировать драгоценность небесных даров.

Северное небо у Вс. Некрасова более скромное и как бы не столь общительное — в какой-то момент оно может не захотеть показаться человеку (быть затянута облаками), не спешит демонстрировать свои богатства, выставляя их напоказ, хотя, прояснившись, всё вокруг меняет. Вс. Некрасову, выросшему под северным небом, оно, тем не менее, ближе — они как бы более родственны по характерам:

Небо

Небо не больно

Видно

Небо

Моё

Того

Поглядело

В Белое море [192, с. 334]*.

Если море названо Белым, то таков, следовательно, (по преимуществу) и цвет отражающегося в нем неба: в нем преобладает белизна / голубизна. Это небо тоже живое, оно наделено взглядом («поглядело»), и Вс. Некрасов словно узнает в нем себя.

Северное небо не столь роскошное, как южное, зато зимой оно само опускается на землю в виде покрывающего ее чистейшего снега. Радость вызывает возможность побегать по земле, как по небу (см. [192, с. 370]). Связь неба с землей имплицитно преломляет идеи русского космизма (прежде всего — В. Вернадского).

Вс. Некрасов шутливо уподобляет небо с идущим снегом тундре, как бы его не узнавая:

это не небо

не небо

это тут

это тундра

тут тундра [160, с. 82].

Интересно взглядом пройтись и по тундре, узнать еще один облик неба, сближаемого с землей, акцентируя существующую между ними связь. Сам феномен жизни порожден космической энергией, и Вс. Некрасов констатирует:

всё оттуда

всё оттуда [160, с. 82], —

а идущий снег — это подарок неба земле.

* Отражение неба в водной поверхности — тоже у Вс. Некрасова один из вариантов его восприятия:

небо где

в воде

обыкновенно [192, с. 193].

Немаловажна для Вс. Некрасова естественность природных явлений, поэтому небо у него может быть и пасмурным, серым в соответствии со временем года, но оно «не притворяется», и главное в нем для поэта то, что оно «без подлости», как говорится в стихотворении «небо пасмурно...». Здесь тонко передано переходное состояние в природе: холодно, поскольку, в общем, тепло, — холод отчетливее ощущается с наступлением весны, ее первых проявлений. Само небо не терпит однообразия, и человеку дает возможность испытать разные ощущения, что тоже ценно.

Созерцание природы, устремление взгляда в небо, по Вс. Некрасову, — вовсе не праздное занятие: это проявление единения с окружающим человека миром, насыщения души красотой. Потому как о чем-то важном Вс. Некрасов пишет о наблюдении за облаками, плывущими по небу:

Погоди

Я посмотрю

Как идут
Облака

Как идут дела [192, с. 239].

Большие пробелы передают длительность времени созерцания небесного пейзажа, от которого никак не может оторваться поэт. Можно ли назвать «делом» движение облаков? С метеорологической точки зрения идет формирование атмосферного фронта, каковое скажется на погоде, на людях. Однако Вс. Некрасов, скорее всего, имеет в виду другое: как идут дела у жизни, олицетворяемой природой. К тому же особым образом он демонстрирует свое отстранение от официальной сферы жизни общества.

Движение туч по небу в стихотворении «Идут тучи...» подается как присущая им возможность соприкоснуться с чудом:

Идут тучи
Видят
Чудо [192, с. 123].

Естественен и порыв самого поэта:

И я
Туда хочу [192, с. 123].

Восприятие именно неба как своего настоящего дома передают стихотворения «Горы более менее горы...» и «почему-то облака...». Из первого явствует, что в горах побродить неплохо, но все же есть ощущение: вы не дома:

А то бы давно бы
А то бы мы были на небе
А то мы не на небе [192, с. 77].

В стихотворении «почему-то облака...» собственные мысли и переживания автор передоверяет облакам, воспринимающимся как настоящий дом поэта. Ведь сам творческий процесс иногда называют «витанием в облаках».* В известной степени относится это и к Вс. Некрасову; но полностью от земли он отнюдь не отрывается (используются сравнительный союз «как» в сочетании со сравнительным союзом «будто» в условно-предположительном значении). Более того, над игнорирующими реальность поэт иронизирует:

голова
в небе
нога в говне [192, с. 246].

Вс. Некрасов, скорее, акцентирует насущную необходимость для него «полетов в небо» (пример чего давали В. Хлебников и Д. Хармс), «блужданий по небу» — хотя бы взглядом, вбирание в себя богатств бытия. Так, чувствует поэт, обогащается его душа, приходят уравновешенность и умиротворенность. А если Вс. Некрасова спросят: кого еще можно встретить в небе? — он ответит:

... в небесах
оказывается обязательно
саша
левин
левин саша
саша левин [160, с. 147].

* См. высказывание Вс. Некрасова: «Все равно настоящий дом речи, дом стихов внутри нас: они там живут, они знают как» [174, с. 303].

Имя и фамилия поэта и барда А. Левина повторяются несколько раз, чтобы лучше запомнились читателям. Его песни очень нравятся самому Вс. Некрасову, и он хочет, чтобы их знали другие. А в небо А. Левин попадает, потому что уж

такой у саши характер [160, с. 147].

Так что некрасовские небеса отнюдь не пустые, в них можно пересечься с отличными людьми.

Немаловажно и то, что у устремленных в небо появляются необходимые слова для передачи испытываемого, вообще для творчества:

одно слово
облако

одно слово
облако
облако

слов
слов

облаков [192, с. 83].

Значения используемых слов у Вс. Некрасова двоятся. Имеется в виду и такое необычное облако на небе, что для его адекватного описания не подберешь слов, и рождаемое полученным впечатлением «облако слов» — некий воздушный нерасчлененный их сгусток, требующий еще дальнейшей обработки, но необходимый как предпосылка творческого процесса. Стихи Вс. Некрасова о небе подтверждают факт перетекания созерцания в творчество.

Не так уж и редко Вс. Некрасов смотрит на небо глазами художника и мысленно сравнивает наблюдаемое с какой-то известной ему картиной, причем небо на полотне может нравиться ему больше, чем какой-то небесный пейзаж. В булатовском, например, небе поэт видел символ прорыва к свободе (максимуму воздуха и красоты), что было ему близко. Хотя, не скрывает Вс. Некрасов, он почувствовал бы себя обделенным без неба О. Васильева, Ф. Инфантэ («все же...»). У каждого из названных оно свое, индивидуализировано, воплощает душу художника:

и как оно
как далеко далеко

далеко
а близко

близко
близко

/а здесь Франциско
специалист/

облако небо
Эрика Олега [160, с. 80].

Несколькими словами, но акцентирующими связь с небом, характеризует поэт картину И. Чуйкова:

куча облаков
художник чуйков [160, с. 64].

Оценил Вс. Некрасов и небо Г. Ивановской, что отражает стихотворение «Закончено зато чисто»:

как у гали ивановской
небеса наискосок

несколько [160, с. 130].

Но хорошо, что они все-таки проглядывают за верхушками сосен, уводя взгляд от тусклой лампочки под навесом и образуя незамкнутую перспективу.

Вс. Некрасов не скрывает, что получает огромную радость и от восприятия реального неба, и от талантливых картин художников, тогда как в повседневной действительности ее так не хватает.

Особое пристрастие Вс. Некрасова к живописи приводит к тому, что в его стихах появляются «два неба», дополняющие друг друга: природное и художественное. Природа и культура равно необходимы человеку — таков подтекст внушаемого поэтом.

В стихотворении «что...» образ неба дополняется такой универсалией, как Бог. Обращение к религии в среде интеллигенции в 1970-е и 1980-е годы было знаком оппозиционности, и Вс. Некрасов ее демонстрирует. Впрочем, поэт не скрывал, что во многом Господь остается для него непостижимой тайной, неким упованием на высший суд:

плохо мне
но есть Бог на небе [192, с. 499], —

и высшую силу, олицетворяющую всё благо бытия, а его ценность не сравнима ни с чем. Причастная небу душа полна благоговейной благодарности за счастье жить, перевешивающей все плохое:

сухо
в лесу
тихо
хорошо ходить
отдохнуть

искать идти
с какой стати
прости Господи
спасибо за всё [192, с. 499].

Небо, таким образом, у Вс. Некрасова — духовная вертикаль, без которой поэт не мыслит своего существования.

Концепты «всё» и «ничего» Свои представления об общих принципах бытия Вс. Некрасов реализует посредством использования концептов «всё» и «ничего» — разговорной формы понятия «ничто». Это употребляемые в качестве существительных местоимения, причем «ничего» в определенном значении может совпадать у поэта с одноименным наречием. «Всё» и «ничего» замещают у Вс. Некрасова книжную философскую терминологию, поскольку поэт стремится уйти от жесткой определенности (однозначности), присущей различным философским системам и закрепившейся в языке. Концепты, преломляющие размышления Вс. Некрасова о мире, помимо основного, вбирают в себя и другие значения и отражают стремление приблизить авторские размышления к практике живой разговорной речи. Чувствуется в этом влияние обэриутов (например, Я. Друскина и Д. Хармса с их «Это» и «То»).

«Всё» Вс. Некрасова многозначно. Это:

а) обозначение сущего, бытия, универсума, всей совокупности существующего, существовавшего, того, что еще будет существовать, взятое в полном объеме, целиком, без каких-либо изъятий и исключений;

б) наличия всего, в чем нуждается человек, либо, напротив, усиление с помощью «всё» степени его отсутствия;

в) выражение максимальной полноты чувства или желания (реже его осуществления);

г) синоним понятия «конец».

Таково семантическое наполнение концепта в стихотворениях «да всё...», «Листьев-то уже...», «Это что...», «всё всё всё...», «Всё...», «В случае чего...», «всё. // Какого же...», «это всё это...», «что делать...», «ни свет ни заря...», «всё / так как-то...», «Как это всё...» и др.

Концепт «ничего» (см. выше: «ничто») наделяется следующими значениями:

а) небытия, пустоты;

б) отсутствия необходимого, полноценной жизни;

в) сносности, готовности перенести трудности;

г) чистой возможности, предпосылки для проявления чего-то.

Эти значения проступают в стихотворениях «Ночью...», «Ничего...», «Это что...», «это не это...», «всё / всё всё всё...», «Ничего ничего...», «В случае чего...», «темно...», «ни свет ни заря...», «Ничего. И ничего, что...» и др.

Совпадения ряда названий стихотворений сигнализирует о том, что «всё» и «ничего» у Вс. Некрасова, как правило, образуют бинарную оппозицию, каковая, однако, в контексте произведений может расшатываться, и вообще одно

перетекать в другое. Это своеобразная концептуальная парадигма, каковую держит в голове поэт, вписывая в нее конкретные проявления того или иного. «Всё»-универсум у Вс. Некрасова объемлет и землю, и небо, и космос, и между ними существует невидимая глазу, но тем не менее реальная взаимосвязь:

да всё
заодно

заодно сосны

да звезды [192, с. 195].

Пробелы подчеркивают расстояние между удаленными друг от друга объектами, тем не менее образующими общую систему, и связь между ними акцентируют повторы соединительного союза «да» и наречия «заодно» в значении «вместе», «сообща».

Некрасовское «всё» может быть похоже на восклицание, вопрос, констатацию факта, поставленную точку.

«Всё»-бытию поэт говорит «да» в стихотворении «Это что...», имитируя детскую ритмизированную импровизацию в виде вопросов и ответов с симметричными повторами, создающую впечатление одновременного прихлопывания и притопывания:

Это что
Это что

Это всё
Это всё [160, с. 52].

Так передается сама радость существования на белом свете, радость бытия, не нуждающаяся ни в какой дополнительной аргументации. Некрасовское «всё» обобщает вызывающее ликование человека, следовательно, стоящее за ним прекрасно. Это подтверждают и заключительные строки стихотворения:

И всё очень хорошо
И всё очень хорошо

Всё [160, с. 52].

Вынесенное на отдельную строку и принимающее на себя ударение, «Всё» предельно проакцентировано, опозитизировано, распространяет свои значения и на сущее, и на мироощущение человека, вовлеченного в танец жизни. Ко всему еще оно фиксирует окончание высказывания, и в данном

отношении играет роль точки. Подобная многофункциональность превращает слово в «пучок смыслов» (по О. Мандельштаму), что и было одной из задач Вс. Некрасова.

Какое-то удивительное впечатление из детства, связанное с открытием для себя очарования бытийности, хранит и взрослый поэт, не перестающий поражаться тому, как всё устроено в мире:

Как это всё
И как всё
Как всё
Как это
Как-то все-тки всё это
Так [192, с. 274].

Несколько бессвязного лепета автор не стесняется, говорит первыми попавшимися, еще не отрефлексированными словами, и в этом проступает ж и в о е ч у в с т в о , не поддающееся четким формулировкам.

Есть и более проясняющие впечатления от восприятия бытия произведения Вс. Некрасова:

это всё это
и так и сверкает

вот это свет
свет [192, с. 519].

Понятие «свет» используется и в прямом значении:

а) лучистая энергия (электроэнергия), делающая видимым окружающий мир;

б) земля со всем существующим на ней;

в) сам мир в его живом бытовании.

Возможно, в данном случае речь идет о впечатлении от картины (О. Васильева? М. Рогинского? — в связи с упоминаемым в стихотворении трамваем). Впечатление же от картины совпадает с общим впечатлением от бытия.

О картине или о реальности говорится, не всегда у Вс. Некрасова различишь, но в одном произведении появляется уточнение того, что из входящего в состав «всё» он наиболее ценит:

всё

всё-таки
но что больше всего

воздух [192, с. 191].

Воздух — это то, что соединяет землю с небом*, возможно, поэтому Вс. Некрасов выделил его особо, хотя привлекает поэта «всё»-бытийное.

* То, что воздух может выступать синонимом свободы, уже отмечалось.

«Всё» у Вс. Некрасова может быть также признаком избытка, хотя в связи с этим встречаются и оговорки:

сочи

и всё чего
/ ты хочешь /*

сочи и всё**

*/ и хочешь / ты

и не очень
и хочешь/

**без очереди
чтобы ещё [192, с. 397].

Вынесенные в сноски уточнения (касательно очередей) не отменяют ощущения праздника, получаемого от города-курорта Сочи, тем более что и воздух тут замечательный.

Наряду с оптимистической насыщенностью концепта наделяется он у поэта и драматическими коннотациями, так как «всё» в любой момент может обернуться для человека «ничто»:

Случись чего
Случись чего
И всё [192 с. 303].

Здесь «всё»-конец фиксирует смерть, значит, «всё» для человека прекрасно, пока он жив. Поверить в свое исчезновение трудно, почти невозможно:

Всё? [192, с. 303].

Данное «Всё»

— это
ничего

Это ничего
ничего [192, с. 303].

«Ничего» — отсутствие чего бы то ни было. Повтор усиливает впечатление пустотности и передает скрытый надрыв в голосе поэта.

Использование одного и того же слова в разных значениях подводит к пониманию, что «всё»-бытие включает в себя и смерть. Таким образом раз-

граничиваются «бытие в себе» и «бытие для себя», каковое со смертью прекращается. Вс. Некрасов задается странным, на первый взгляд, вопросом:

смерть*
<...>

* самое интересное

это что она
сумеет нам сделать [192, с. 197].

Предполагается: может и «не сумеет», смерть не всеильна.
Поэт пытается заглянуть в за-смертие, разобраться с «ничего»:

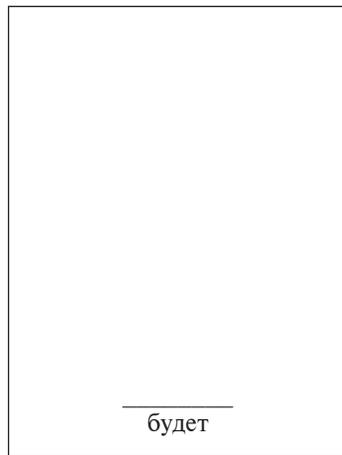
Ничего. И ничего, что

ничего не будет
будет ничего

в том числе и ничего
страшного [192, с. 526].

Поэт ведет игру со значениями слова «ничего», и наречие с семантикой «всё равно», «пусть», «мало что значит» указывает на готовность выдержать и «ничего» как «ничто». Во-первых, пустота сама по себе — уже «ничто», во-вторых, из-за отсутствия чего бы то ни было в ней не должно быть пугающего, в-третьих, пустота — это потенциальная возможность появления в ней чего-то.

Непосредственно воспроизводит порождающий потенциал пустоты такой «вакуумный» текст:



[160, с. 137].

Его можно понять как визуализацию оппозиции «нет» — «будет»*: из пустоты — синонима свободного, детотализованного мышления, из того «воздуха», которым дышал андеграунд, родится слово: живое, омытое речевой стихией, поэтичное в своей подлинности. Значение пустоты здесь лишается двойственности, перекодируется в безусловно положительное. Утверждающий аспект к концу серии нарастает. Креативная пустота побеждает у Вс. Некрасова пустоту-отрицание.

Загробной пустоте, ждущей человека, все-таки безусловно предпочитается «всё»-бытие:

всё
всё всё всё

или ничего

или ничего
тоже ничего

тоже ничего
но не то [192, с. 300].

Четырехкратный повтор «всё» указывает на множественность, разнообразие, богатство сущего. Для его характеристики в стихотворении «Это что...» использовалось определение «очень хорошо». «Ничто»-пустота определяется наречием «ничего» в значении «терпимо», «выдержать можно», и возникающий контраст еще раз подчеркивает величайшую ценность бытия.

«Всё» и «ничего» могут использоваться Вс. Некрасовым и в отрицательном значении при обращении к негативному в социальной сфере жизни:

всё
так как-то [192, с. 541], —

то есть не совсем плохо, но далеко не во всем удовлетворяет поэта. Конкретизируют неудовольствие, например, строки:

из-под палки если всё
то что
ничего

* Это «есть» в форме будущего времени.

не из-под палки
не делать
тогда [192, с. 441].

Здесь и вопрос, и ирония, и обобщение, фиксирующие неприемлемое. Отвращает Вс. Некрасова и непомерная идеологическая (вариант: религиозная) сакрализация того, во что верят сами и что готовы навязывать другим как обязательное:

теперь всё
если только святое

а не святое
то всё не то [192, с. 384].

Некрасовская ирония, по сути, развенчивает сам тоталитаризированный тип мышления (вариант: верований), несовместимый с духовной свободой.

Отсутствие необходимого для полноценной жизни Вс. Некрасов обозначает концептом «ничего»:

да чего-то нет ничего [192, с. 396].

Поэт использует одностроку, ибо самое важное уже сказал. Но данный мотив может развиваться, повторы подчеркивать, сколь многого нет:

ничего

ничего

в общем-то

ничего
и вон ещё
ничего [192, с. 396].

Вс. Некрасов имеет в виду и дефицит товаров, продуктов, и дефицит свободы, гуманности в обществе. Правда, и в этом случае «ничего» может варьироваться в своей семантике и означать не только «отсутствие», но и «продержимся» («Ничего ничего...»).

Даже и в условиях социального «ничего» «всё» у Вс. Некрасова не оставляет человека в полной депрессии. Радость приносит, скажем, красота природы:

то ли дело
впереди
лето

посреди
всего
ничего [192, с. 229].

Таким образом, и «ничего» заполнено у поэта чем-то примиряющим с жизнью, не позволяющим забыть о «всё».

По многим признакам быт Вс. Некрасова аскетичен, но как раз на это он не жалуется — необходимый минимум имеет, а потребительству предпочитает духовное насыщение и даже чувствует себя многократно одаренным красками и ароматами бытия:

Ничего
И ничего
И не надо

Нет
а чего
хватает —
это
черемухи
уж черемуху-то
бери
не хочу [192, с. 111].

Так что Вс. Некрасов нашел свой подход к освоению философских тем, огибая завалы накопившихся литературных штампов, на свой лад сблизил философию с жизнью, во всяком случае — своей собственной. Правда, он признавался, что не в силах уйти и от задевавшей его конкретики, так сказать, «мелочей» жизни, особенно болезненных:

Окошки
Позабитые досками
Идиотскими

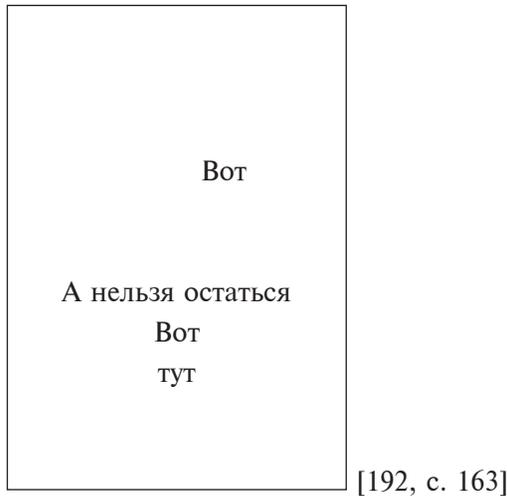
И думалось
Поглядеть философски

Да не удалось [192, с. 169], —

земля тянула Вс. Некрасова к себе не меньше, чем небо.

Главный фактор противостояния как социальному негативу («ничему»), так и посмертному растворению в пустоте («ничто») у Вс. Некрасова — творчество. Оно не только наполняет жизнь смыслом, дает радость и удовлетворение, но и рождает надежду не исчезнуть полностью навеки — со-

храниться в слове. Такую надежду отражает некрасовский «вакуумный» текст «Вот...»:



По сути, речь идет о символическом модусе бессмертия — сохранении своей духовной ипостаси, воплотившейся в творчестве, в пространстве культуры. Правда, у Вс. Некрасова это еще вопрос, но потенциальную возможность символического воскрешения и бессмертия поэт не отрицает. Во всяком случае, Вс. Некрасову этого хотелось, иначе он не задавал бы свой вопрос, и его слова на белом листе проступают из пустоты.*

* См. также подраздел «“Вакуумные” тексты Вс. Некрасова».

Союз концептуализма и конкретизма в произведениях о природе и цивилизации

Более конкретизированное представление о том, чем является «всё», дают стихотворения Вс. Некрасова о природе и городах, олицетворяющих урбанистическую цивилизацию. Особенно много таких произведений в андеграундный период творчества, причем концептуалистские стихи оказываются тесно связанными с конкретистскими.

Сфера природы у Вс. Некрасова

Отчуждение Вс. Некрасова от тоталитарной действительности сопровождается его укоренением в большом мире — мире природы, воспринимаемом как желанная среда обитания. Свою позицию андеграундного автора в стихотворении «быстро / быстро быстро...» поэт соотносит с отключенностью природных объектов от социально-политической сферы жизни, их независимостью по отношению к ней, как бы параллельном существовании, отвечающем интересам б ы т и й с т в е н н о с т и . Таковы у поэта сосны:

с до войны
и до глубины
три сосны
и хоть бы хны
вне игры

главное и я
вне игры [192, с. 478].

Сосны, природа ассоциируются с непреходящим, подлинным, исцеляющим и одухотворяющим. А поскольку Вс. Некрасов — коренной москвич, речь у него идет не только о естественной природе, но и о ее островках и проявлениях в урбанистическом пространстве.

Есть основания предположить, что повышенное внимание Вс. Некрасова к феномену природы предопределило его тесное общение с художниками, у большинства из которых есть пейзажи либо связанные с миром природы артефакты. У них поэт учился оттачивать глаз. А поскольку картины и объекты некрасовских друзей, в основном, были авангардистскими, и Вс. Некрасов отвергает «фотографический» мимесис, создает произведения в духе неопримитивистского минимализма, иногда даже полубеспредметности — как разновидностей русско-

го концептуалистского искусства 1960-х — 1970-х гг. Из-за преобладания в стихе номинативной лексики, подчеркнутого и ее повторами, минимума глагольных форм, ослабления синтаксических связей, редкости эпитетов и метафор, визуальности слова произведения Вс. Некрасова подчас сами напоминают картины. По технике исполнения они ближе к графике — рисунку, прочерченному на поверхности листа четкими усеченными линиями разной длины. Аналог таких линий — фрагменты, из которых моделируется стих, повышено частотные пробелы, отделяющие их друг от друга как по горизонтали, так и по вертикали. Основную нагрузку при этом у Вс. Некрасова несут концепты, служащие для обозначения:

а) важнейших геофизических и космических объектов: «земля», «лес», «горы», «море», «река», «небо», «солнце», «луна», «звезды», «воздух»;

б) времен года и суток, их длительности и состояния: «зима», «весна», «лето», «осень», «снег», «дождь», «ветер», «год», «месяц», «утро», «день», «ночь»;

в) объектов растительного и животного мира: «дерево», «куст», «кот», «собака».

Стихотворения у Вс. Некрасова могут состоять и из одних концептов, скажем, «Зима...», «Весна весна весна весна...», «лес и лес...». В первом из них двенадцатикратный повтор слова «зима» подчеркнуто визуализирует его и передает ощущение «бесконечности» зимы, от которой уже устал человек и которая, кажется, никогда не кончится. Возникающее после пробела краткое (в одно слово с союзом) сообщение о весне звучит как вздох облегчения:

Зима
Зима зима
Зима зима зима

Зима зима зима зима
Зима
Зима
Зима

И весна [192, с. 69].

И здесь, и в других произведениях (а их графический рисунок достаточно разнообразен) состояние природы и перемены в ней переданы опосредованно — через реакцию поэта — его восприятие, переживания, мысли. Лиризм может быть скрытым, уходить в подтекст, может заявлять о себе и открыто.

Надо же [192, с. 222], —

таким удивленно-радостным восклицанием реагирует поэт на приход весны.

А весна
Вся весна

Это лето [150, с. 276], —

таково несколько парадоксальное определение лета.

И встреча с летом не обходится без проговариваемой реакции — встреча с ним каждый раз сюрприз. Лето — любимое время года Вс. Некрасова, когда всё пышно цветет, залито солнцем.

Воздействие солнца на природу (сияние, сверкание) не описывается — Вс. Некрасов дает об этом опосредованное представление, воспроизводя испытываемое им восхищение:

что
делается

что
делает солнце [192, с. 249].

Поэт бывает сверхлаконичен, ибо считает, что сказанное говорит само за себя, и к нему нечего добавить:

солнце
налицо
всё [192, с. 466].

Автор полагается на житейский опыт читателя, его способность довообразить только обозначенное, и это принципиальная установка.

А вот высказывание, из которого можно догадаться, что лето плохое:

время от времени
лето на дворе [192, с. 413].

Возникает впечатление малосолнечного, дождливого, холодноватого лета, что подразумевает заглядывание лета в гости лишь по временам.

Особенно поразивший поэта природный объект может быть дан у Вс. Некрасова «крупным планом» либо выделенным из числа других объектов.

Желая показать, что сплошной лес кончился и какая-то сосна стоит на некотором расстоянии от него отдельно, Вс. Некрасов лишь изменяет множественное число в слове «сосны» на единственное:

сосны сосны
сосны сосны
сосны сосны
и сосна [192, с. 183].

Отдельно стоящая сосна привлекает к себе больше внимания, как бы концентрирует в себе красоту всех сосен:

всё-таки
и насколько она

сосна
сосна [192, с. 183].

На первый план у Вс. Некрасова выходит воссоздание контакта поэта с природой. Он может обращаться к ее объектам и явлениям непосредственно, чаще — с приветствием, как обращаются к хорошему знакомому или другу, которого рады видеть:

Из-под сосны

Весна

Весна

Выдвинулася

А вернулася — здравствуй [192, с. 214].

Тут Вс. Некрасов намекает на то, что осенью и зимой в оголенной (без листвы, травы, цветов) природе больше всего бросаются в глаза вечнозеленые сосны (у поэта даже есть определение: «Осень — / Это время сосен» [192, с. 92]). Весна же с появляющейся зеленью несколько их затеняет, зато сама более видна. Автор с ней здоровается, как с близким другом, наконец откуда-то вернувшимся.

Наряду со «здравствуй» использует Вс. Некрасов и демократический «привет», выявляющий более короткие отношения между общающимися:

ветер так

— привет [192, с. 471].

Или:

Апрель апрель
 Привет
 Апрель
 Привет
 Апрель [192, с. 221].

Выражает поэт также пожелание скорейшей встречи, например, в стихотворении «Я сучков не ломал...»:

Вылезай
 Месяц май
 Помогай
 Жить жукам [192, с. 110].

По-видимому, речь идет о поздней весне, и май имплицитно уподобляется куда-то запрятавшемуся сорванцу, какового призывают выйти наружу. Без него не появляются майские жуки, о чем жалеет поэт.

Иногда текст выстроен таким образом, что точно невозможно сказать, обращается Вс. Некрасов к природе или самому себе, — в нем заложена двойственная семантика:

солнце солнце

 солнце-то солнце

 солнце солнце
 а какое у нас
 сегодня число? [192, с. 102].

Допустима трактовка данного фрагмента как обращения к солнцу с вопросом, ибо в своем созерцании природы и упоении ею автор «забылся» — оторвался от текущей повседневности.

Показательно, что и восхищение природой Вс. Некрасов передает не привычной возвышенно-эстетизированной лексикой, а разговорными оборотами («привет», «надо же», «какое число»). Тем самым подчеркиваются существующие между ними неформальные отношения — близость, конфиденциальность.

Вступая в диалог с природой, поэт может даже подшучивать над какими-то ее проявлениями, сознавая, что природа не обидится, ибо знает, как он ее любит, от себя не отделяет. Вот шутивное обращение к месяцу:

Месяц месяц
 Месяц месяц
 Месяц месяц
 Месяц месяц

Как ты висишь
Кто так висит
Как ты висишь

Разве так висят [192, с. 237].

Имеется в виду перевернутость «рога» месяца в турецком стиле, характерная для южных широт и для северянина непривычная, «неправильная». Автор, по сути, расширяет представление о возможных формах даже известного, но делает это ненавязчиво, исподволь, оставляя читателю и некую загадку.

Нужно отметить и ответную реакцию природы на обращение к ней поэта. Так ведет себя апрель в вышеназванном стихотворении:

Привет
Апрель

Привет
Говорит апрель [192, с. 221].

Речью Вс. Некрасов наделяет также ель:

и сказала ель
свое еловое слово [192, с. 493], —

способностью думать — солнце:

Солнце
видно совсем
подошло к окну
и подумало [192, с. 102], —

и дубок:

дубок
как думает [192, с. 494].

У дерева поэт обнаруживает желание, как в колени матери, «уткнуться в весну» [192, с. 218]. Во всех этих и многих других случаях природа у Вс. Некрасова ведет себя, как человек. Ветер у поэта едет на велосипеде («Ветер ветер...») — так передается его несильное дуновение, какое возникает при поездке человека на велосипеде. Для новогодней елки в комнате окно играет роль прозрачного киноэкрана, сквозь который можно увидеть интересное

кино. К тому же у каждого явления или объекта природы свой характер, своя психология. Вот как показан март:

март
наобещает
чего уже вообще
не бывает

теперь нервничает

видит

ничего нет [192, с. 182].

Месяц в стихотворении напоминает человека, любящего набить себе цену, много обещающего, но ничего не исполняющего и оказывающегося «трепачом». Его как будто черт за язык дергает, о чем и сам потом жалеет. Март — начало весны, но в нем еще немало от зимы, а яркое солнце побуждает ожидать большего.

Да и апрель себе самому не равен — видимо, погода ещё неустойчивая, бывает тепло и солнечно, бывает бессолнечно, холодновато. Можно предположить: месяц апрель нервничает («День апрель...»).

Вс. Некрасов обыгрывает двойную семантику слова «волнуется», также приближая явление природы к человеку, когда речь идет о море:

Ну
море волнуется

Море
не волнуйся

Я не утонул [192, с. 473].

Волны на море действительно создают опасность для пловцов, но с поэтом всё хорошо, и он успокаивает беспокоящуюся стихию. Море оказывается добрым, благосклонным к человеку. О том, что оно способно говорить, свидетельствует обращение к своей компании:

Всё.

слушаем море [192, с. 473].

Поэт способен услышать в шуме моря больше, чем другие, — такой уж у него слух.

У Некрасовского дождя явно черты человека: он — «никто», к тому же «идет». Посвященный ему текст соединен с рисунком-схемой:

////// /никто/
//дождик// [192, с. 394].

Угадывается: кто это стучит в окно и чертит линии на стекле? — никто, косою дождь.

Очеловечивая природу, Вс. Некрасов ее одушевляет. Душами он наделяет кусты черемухи:

во как
кувыркались
белые души
нерасцветших еще черемух [192, с. 190], —

и кучи туч, собравшихся на небе:

Сколько ж их тут штук
Душ
Чего они тут ждут [192, с. 116].

Души черемух — это потенциальная красота их распустившихся и покрывшихся белыми цветами ветвей, своей воздушностью напоминающих нечто небесное. Уподобляются души маленьким детям, радостно кувыркающимся в животе матери в предчувствии скорого появления на свет. Мать их — природа. Все это придает изображаемому особую теплоту.

Души же туч, «серых и сырых», черваты дождем, который капает на землю; затем под влиянием солнца капли испарятся и снова вернутся в небо. Идущий дождь (или снег) у Вс. Некрасова — это «деловой» и «касающийся всех» разговор

Между небом
И землей

Между летом
И зимой [192, с. 94].

Таким образом обозначается и взаимосвязь всего сущего, определяющего ход бытия.

Подчас поэт прозревает в живой природе не только душу, но и дух. Подобный отпечаток на его восприятие накладывает, например, пребывание во Пскове с его старинными церквями, атмосферой божественного и вписанными в городской пейзаж березами и черемухой:

В черемухах и березах
Ночью белых

И не ночью
Не черных

Душа
Дух [192, с. 71].

Но и в человеке традиционно выделяют тело, душу, дух, и это еще более оттеняет поистине родственное отношение Вс. Некрасова к естественному миру. Отсюда и обращения «брат март», «брат ноябрь», причем в первом из них родственная близость подчеркнута и анаграмматическим созвучием.

Все же нельзя не отметить, что слово «дух» имеет и значение «аромат». Применительно к выше процитированному подходит и то, и другое.

Явления природы становятся у Вс. Некрасова даже частью человеческого быта, поэтически его преображая:

Утром у нас
чай с солнцем

На ночь
молоко с луной [192, с. 109].*

Скорее всего, речь идет о пребывании за городом, на даче, где природа более видна, не заслонена многоэтажными строениями. Солнце и луна подаются как желанные гости за общим столом. Настроение автора приподнято-просветленное.

В воспоминаниях о детстве («ты думаешь...») чаепитие в цветущем солнечном саду вместе с родными (мамой, дядей) приравнивается к пребыванию в раю:

весна
всюду
яблони
и это все здесь
цветет [192, с. 447].

Прообраз изображаемого — райский сад.

* Еще один вариант этого стихотворения включает в себя воспоминания:

а потом там
лес
летом

чай
с солнцем

и мама с отцом [192, с. 244].

Дары, которые преподносит природа, у Вс. Некрасова бесчисленны:

ещё тебе

ещё и деревья

ещё облака облаками

ещё один ветер [192, с. 496].

Первый снег в стихотворении «вот тебе и первый снег...» тоже подается как дар природы художникам Э. Булатову и О. Васильеву.

Не меньший восторг вызывают горы и море. Карадаг, сохранившийся словно с до-времен и заораживающий своей красотой, характеризуется как «дорогой подарок», рождающий слова благодарности: «спасибо / Большое // [153, с. 475]. А Чёрное Море в восприятии поэта

Ничему не равно [192, с. 344], —

и столь впечатляет, что сравнить его просто не с чем, всё будет «не тем». Оба слова в словосочетании «Чёрное Море» в стихотворении «Море Чёрное...» у Вс. Некрасова — с большой буквы, что подчеркивает величие морской стихии.

Подчас поэт ощущает себя зрителем в великолепном спектакле, заслуживающем оваций:

Черемуха
Чего там чего
А утро вечера
Утренней
Дерево
Вот где дерево
Это дерево
А трава
Ты
Ты
Какая трава
Этого
Этого
Нет

Автора

Автора автора [192, с. 479].

Деревья, кусты, трава — всё оценено высшим баллом, всё наполняет душу восторгом. Вкрапление косноязычных оборотов, недоговоренность сигнализируют опять-таки о невозможности вполне адекватно передать владеющие поэтом чувства. Но они раздражаются в конце концов возгласом: «Автора // Автора автора» (явно напрашивается восклицательный знак), воспроизводящим реакцию восхищения и желание отблагодарить за испытываемое ликование.

Вс. Некрасов находит нешаблонные средства, чтобы вызвать у читателя мысли и чувства, совпадающие с его собственным восприятием. Например, желая отразить состояние погоды, когда зима идет к концу, снег рыхлый, грязно,

и не то что весна
весна
но и не весна [192, с. 461]*, —

поэт применяет к природному явлению технический термин, означающий «выход из строя»:

но только то что зима
испорчена

это уже и я
знаю [192, с. 461].

Необычное в данном контексте слово «испорчена» привлекает к себе особое внимание, позволяет понять, что зима на исходе, и опять-таки сближает с миром людей, у которых есть техника, а у нее и свойство портиться.

Предчувствие весны и ранняя весна ассоциируются у Вс. Некрасова с художником О. Васильевым (его картинами), а неустоявшееся, плохое лето — с клоуном О. Поповым (его фокусами).

Самый же прекрасный день в году Вс. Некрасов отождествляет с конкретным человеком — С. Есениным:

один единственный
день

один
один
Есенин
Есенин

* Совмещение в «одном пакете» утверждения с отрицанием встречается и в других стихотворениях: «И осень и нет» [192, с. 206]; «морозно / но здорово // здорово / но / морозно» [192, с. 181].

один
один
зелёный
зелёный [192, с. 476].

С. Есенин — в числе самых любимых поэтов Вс. Некрасова, и если день такой же замечательный, как есенинские стихи о природе, ему правомерно присвоить имя Есенина (так прочитывается подоплека уподобления).

А вообще всех Вс. Некрасов поздравляет

С этим
летом
осенью
и зимой

И с этой
весной
(И той весной...) [192, с. 228], —

так как каждое время года по-своему хорошо, чем-то радует и преподносит сюрпризы.

Филологический уклон проявляется в ассоциировании поэтом зимы с письменной речью, весны — с устной («письменно...»). Зима, все покрывшая снегом, воспринимается более визуально, как написанное на бумаге, а весна, когда всё потекло, и тающие сосульки издают звук «кап-кап», а ручьи — звуки бегущих вод, — с устной речью, воспринимаемой слухом:

но я
не настаиваю [192, с. 214], —

заявляет поэт, сознавая всю степень субъективности проводимой аналогии.

Обращает Вс. Некрасов внимание и на то, что дождь считается непогодой, а снег — нет («дождик...»), и побуждает задуматься: собственно, почему? Подсказку содержит используемое слово «непогодь»: в дождь не та погода, которую ждут от весны, лета, даже начала осени, а от зимы и ждут холода и снега, поэтому они и не воспринимаются как некая аномалия.

Необычным для пишущего о природе является некрасовское признание, что встреча с Волгой не породила отклика в душе («Увидеть / Волгу...»). Сравнительно с традиционным воспеванием этой реки такой подход был новым. В то же время поэт дает понять, что по разным причинам (усталость, переизбыток впечатлений, погруженность в другие мысли, разочарование увиденным) реакция может быть притуплена, что в свою очередь становится материалом для стихотворения.

Обновлению взгляда на привычное служат и некрасовские окказионализмы:

— «зимаша» (зима + маша) — ласково-очеловеченное обозначение зимы;

- «снегота» (от «снег» + часть слова «красота») — снежная красота;
- «снеготаялка» (от «снег» + «таять») — овеществленный механизм таянья снегов в природе;
- «воздухохранилище» (от «воздух» + «хранилище») — небо;
- «побродячие» <кусты> — кусты-бродяги: самосев на месте порубленного леса;
- «маловолнечно» — превращение в наречие образа действия выражения «маленькие волны»: ужимание двух слов до одного; тот же принцип создания — слово «соснечно»; его семантика — много сосен, освещаемых солнцем, на побережье как заметный признак пейзажа (от «сосны» + «солнечно» при наличии элизия);
- «передовые» <облака> — шуточный окказионализм, так как понятие «передовой» в некрасовское время чаще обозначало «высокосознательный» (=политически подкованный), поэт же его демегафоризирует, использует не в переносном, а в прямом значении: находящиеся впереди, ближние; однако налет распространенного штампа остается, и окказионализм получает юмористический оттенок, ведь «высокая сознательность», прилагаемая к облакам, смешит;
- ночь характеризуется как «августейшая», то есть и августовская, и императорская — всем, чем надо, наделенная (от имени римского императора Августа).

Немаловажна у Вс. Некрасова и роль фоники, усиливающей внимание к концептуально значимым словам. Фирменный некрасовский прием — это использование утвердительной частицы «да», реже междометий «ух», «во», «ура», повторяющих часть такого слова и как бы подтверждающих и усиливающих заложенную в нем (или во фразе с этим словом) семантику: «да» — «вода», «Да вода / вода да камыш», «во вода», «А звезда да», «далеко да как», «Гора гора / Ура Ура», «черемух... / ух», в том числе в анаграмматическом созвучии («снег / да Сендега»).

Необычный эффект дает и имитация взгляда ребенка, открывающего для себя мир:

море
какое море
можно сказать про море

целое море моря

полное море моря [192, с. 124].

Огромность моря удостоверяется сравнением с ним же.

Темнота же характеризуется словами детской песенки «Каравай»:

сумерки
и всё
и в сумме
Сухуми

там и темнота
и темнота
вот такой вышины [192, с. 378].

Южная ночь, действительно, очень черная, насыщенная, но не страшная, о чем сигнализируют детский дискурс и наивные попытки определить разницу темноты в городе и в горах.

Про отсчитывающие время часы говорится:

сто минут
пешком идут
сто минут
и сто минут
и сто минут
и сто минут
еще
сто минут [192, с. 333].

Ребенок еще не знает, что в 1 часе — 60 минут, а 100 для него — это много; значит, много времени прошло. Вот эту длительность, имитируя детскую психологию, и передает Вс. Некрасов.

Инфантильность вносит свежесть, неизбежность, даже когда речь идет о хорошо известном.

Одновременно общение с природой побуждает поэта к философствованию. Вид моря вызывает размышление:

и мы тоже

вроде
капли в море [192, с. 126].

Море здесь олицетворяет бытие; каждый индивид в нем — своеобразное подобие капли, образующей единое море человеческой жизни. Так сиюминутное соотносится с вечным. Это некрасовский вариант раннее озвученного К. Бальмонтом:

Все мы капли в вечном Море [17, с. 252], —

и взывавшего:

Дай мне быть твоей пылинкой влажной,
Капель в вечном... Вечность! Океан! [17, с. 138].

Вс. Некрасов, правда, больше ругал К. Бальмонта, но, значит, знал его. В отличие от К. Бальмонта у Вс. Некрасова вечность не метафизическая, по-

тусторонняя, а посюсторонняя.* В стихотворении «Как Анька сказала...» он перечисляет, что относит к вечности:

вечный ветер
 <...>
 вечный снег

 вечный огонь

 вечный покой

 вечный сон [192, с. 202].

Правда, понятия, которые можно употребить с эпитетом «вечный», приписываются жене — А. Журавлевой, но Вс. Некрасов их принимает и отчасти развивает. Все они относятся к сфере природы (включая природу человека). Тем выше в восприятии поэта ее ценность как источника и обиталища всех «капель».

В стихотворении «пожалуй...» к перечисленному добавляется лес — уж конкретного-то человека он переживет и потому кажется вечным. Вот этот налет вечности накладывает свой отпечаток на лесные прогулки Вс. Некрасова:

не помешало бы

 пойти пройтись
 по лесам

 по местам
 какие мы оставим [192, с. 305].

В лесах поэт постигает и традиционную, тысячелетнюю Русь — страна настолько изменилась, что стала неузнаваемой, и лишь ели и сосны дают представление о том, какой она была («Русь Русь...»). Побродить по лесу — не значит ли прикоснуться к истокам, окунуться в традицию неразрывной близости с природой?

Любимое дерево Вс. Некрасова — сосна. Он восхищен и ее устремленностью в небо, и некичливой красотой, и способностью выстоять в любых условиях:

сосне
 весна
 осень
 и всё одно
 небо

* Что касается «там» (мира потустороннего), Вс. Некрасов нуждался в подтверждении его существования, использовал двойственнозначный фразеологизм: «а там и увидим» [192, с. 283].

холодно
хорошо

тепло
тоже неплохо

ей-богу [192, с. 282].

Бросается в глаза сходство сосны с русским национальным характером, не в последнюю очередь сформировавшимся под влиянием окружающей среды. И Вс. Некрасов учится у сосны стойкости, неприхотливости, аскетизму.

Не забывает поэт и русское поле, вообще — широту русских просторов, раскинувшихся чуть ли не на полсвета («ли...»). Здесь всем «полно места», всех готова принять природа. Пасынков у нее нет. Правда, воспроизводя известный лозунг:

...вода
наше богатство [192, с. 497], —

Вс. Некрасов добавляет:

еще пока [192, с. 497].

Тем самым он намекает на постепенное истощение природных ресурсов в результате прагматического вторжения в мир природы людей. Некрасовское отношение к этому миру — бескорыстно-любовно-благодарственное. Природой поэт исцеляется, на природе отходит от горестных переживаний, набирается сил и новых впечатлений. Стихи о природе у него самые светлые.*

Островки природы или ее отдельные объекты у Вс. Некрасова также — составная часть городского пейзажа; они тем более ценимы, что их мало.

Стихи о городах Отраду в жизнь Вс. Некрасова вносило не только общение с природой — он любил поездки из Москвы в другие города, дававшие смену впечатлений, позволявшие лучше узнать мир. Едва ли не все поездки «задокументированы» в стихах. Вс. Некрасов создал своеобразные портреты городов, в которых побывал. Это Ленинград / Петербург, Мариуполь, Владимир, Суздаль, Сухуми, Зугдиди, Гудаута, Гульрипш, Калуга, Таруса, Кашира, Коломна, Торжок, Псков, Пятигорск, Ростов, Новгород, Кинешма, Вологда, Кострома, Клин, Тверь, Сочи, Потти, Ялта, Казань, Рязань, Нижний Новгород (Горький), Мещёра, Шатура, Углич, Самара, Рига, Таллин, Тюмень, Тобольск и др. Не забыт, конечно, и родной город — Москва. Чувствуется, что очень интересовала поэта Средняя Россия, хотя посетил он и северные места, побывал в Сибири и в Прибалтике, на Украине, в Беларуси, на Кавказе и в Крыму. За

* Как и стихи для детей.

немногим исключением, каждому городу и региону, к которому тот принадлежит, Вс. Некрасов отдал дань.

По большей части мы встречаемся не с зарисовками, а с воссозданием реакции автора на тот или иной город, какими-то его знаками. В стихотворении «Ока-то а ...» их целых четыре: Калуга, Таруса, Кашира, Коломна, мимо которых следовал поэт, направляясь в деревню Прилуки к обосновавшимся там на лето художникам В. Немухину и Л. Мастерковой. Все эти места объединяет река Ока. И изначально выразив восхищение ею посредством использования местоимения «какая», обозначающим высшую степень качества, удостоверяемую рифмующимся с «какая» местоимением «такая» в значении «именно», в дальнейшем Вс. Некрасов прилагает эти определения ко всем городам, да и к Прилукам:

какая Калуга
какая Калуга

такая Таруса
такая Таруса

какая Таруса
какая Таруса

такая Кашира
такая Кашира

какая Кашира
какая Кашира

такая Коломна
такая Коломна
и т. д. [192, с. 67].

Паронимия («какая Калуга», «такая Таруса», «такая Кашира», «какая Кашира») еще более усиливает заложенные в словах «какая» и «такая» значения. К тому же в «Калуге» проступают луга, в «Тарусе» — Русь, русость, в Кашире — ширь. Сами слова несут в себе генетическую информацию и играют скрытыми смыслами.

Ни один город не уступает у Вс. Некрасова другому, и в то же время в них фиксируется нечто общее. Догадываешься, что Вс. Некрасов плыл по Оке на пароходу или катере, и ему с реки открывался общий вид перечисленных городов, сходных родственными ландшафтными и архитектурными признаками. Двойное же повторение названий городов, по-видимому, указывает и на обратный путь — в Москву. При всей экономии средств свое восхищение среднерусскими городами до читателя автор доносит.

Ценит Вс. Некрасов и наследие старины, каковое открывает для себя во Пскове, Суздале, Владимире, Торжке, Новгороде, Костроме, Кидекше, Кинешме, Нижнем Новгороде, Ростове, Клину, Твери, Вологде.

В Вологде, упоминающейся в летописи с XII века, поэт выделяет прежде всего купола грандиозного Софийского собора как памятника церковной архитектуры:

Ну
вроде как

слава Богу

луг
вдоволь воды

и белые головы Вологды [192, с. 246].

Тем самым Вс. Некрасов напоминает о православно-христианской традиции русской культуры, полностью не исчезнувшей и в годы советской власти и определяющей облик старинного русского города. Неявно присутствует в последней из процитированных строк и русоволосость северян как характерная примета их внешности. Головы людей и купола собора имплицитно соотносятся между собой. Достаточно «пустынный» пейзаж — река, Вологда, луга — не заслоняет у Вс. Некрасова собора, приближающего людей к Богу.

Акцентирует данный момент поэт и в стихотворении «Вот откуда...», по-своему используя фразеологизм «вот Бог / вот порог» [192, с. 247] — с Вологдой связывает он открывающуюся «дорогу» к Богу. Одновременно пунктирно намечаются и приметы вологодского ландшафта: путь на север к Архангельску как одному из центров торговли с границей в старые времена и — на северо-запад, к Онежскому озеру, а оттуда — к Белому морю. Эпитет «белый» в стихотворениях о Вологде сквозной. Он прочитывается как намек и на холода северных мест, и на чистоту царящих здесь нравов. Не отсюда ли — с русского Севера — пошло выражение «белый свет», догадывается Вс. Некрасов, так как в этих широтах свет (воздух) действительно кажется белым:

Висит

Белый свет
Не совсем белый свет

А южней
Нет этого [192, с. 240].

В Пскове же, куда попал в канун Пасхи, поэт ощущает себя, «как в сказке» (так и называется стихотворение), ибо и здесь жива православно-христианская традиция, в канун религиозного праздника выходящая на поверхность. Проясняет это контекст, в который попадает стихотворение: про-

изведения «Есть новость...» и «Христос воскрес...». И в том, и в другом случае повторяются строки пасхального поздравления:

Христос воскрес

Воистину воскрес [192, с. 185].

Обращаясь к воображаемому собеседнику, автор не только предлагает разделить общую радость, но и иронизирует:

Слушай

А хорошая новость

Но большой секрет [192, с. 185].

Так обозначает Вс. Некрасов отношение к христианству советской власти и идет ей наперекор.

И если над Новгородом поэт обнаруживает небосвод, то над Псковом — небосклон, поясняя:

А небосклон —

Небо

Склонное ко Пскову [192, с. 84].

Слово «склонное» употребляется в значении «благосклонное». Город как бы находится под защитой небес и отражается у Вс. Некрасова в небе:

Дальше по небосклону

Псков [192, с. 84].

Дождь омывает-очищает город, сияющий белизной.

Как «бесконечно святое место» характеризуется Ростов на Неро (что оговаривает автор, чтобы отличить город от Ростова-на-Дону). Это Ростов Ярославский, упоминаемый в летописях с IX в. и богатый памятниками русского церковного зодчества, у Вс. Некрасова — место поклонения верующих. Небо к городу тоже благосклонно:

Ростову на Неро

Ростову на Неро

Просторно и ровно

Просторно и ровно

А то что сыро

Это Ростову не вредно [192, с. 81].

Явно любитесь поэт Суздалем в стихотворении «Суздаль. Суздаль...». Это неудивительно — город называют сокровищницей древнерусской архитекту-

ры XVI—XVIII вв. Он небольшой, но хорош собой, и автор ласково называет его Суздалек — по аналогии с гоголек. Значение такого сближения двойное: и независимый, с чувством достоинства, и прячущийся от похвал, скромный, а потому недостаточно известный. Намек на последнее — финал стихотворения, где поэт вступает с городом в шутивную игру:

Ты где ты был ты раньше
Где ты был ты раньше
Где ты был ты раньше где ты был ты? [192, с. 50].

Вс. Некрасов, уподобляясь ребенку, нарочито добавляет в речь лишние «ты», чтобы проакцентировать присутствие Суздаля на земле, так как и сам, во-первых, узнал его с опозданием, во-вторых, шутивно имитируя местный говор.

В фонетическую игру с названием города вступает поэт в стихотворении «А за Клином...»

А за Клином
Будет Тверь

ер
еры ерь [192, с. 310].

Так Вс. Некрасов напоминает о дореволюционном написании слова «Тверь». И само изначальное название — вопреки официальному Калинин — он возвращает городу, пишет о екатерининских ритмах Твери, предсказывает, что

... по всей по Тверце
отворятся церкви
и ответственные лица
переменятся в лице [192, с. 311].

Пока же поэт наблюдает обратное. Не обходит он того факта, что некоторые города были изуродованы в ходе борьбы с религией — памятники церковной культуры в них разрушены, например, в Костроме:

Было
сорок четыре храма
эх мы

от кого ж это
ты так пострадала
а
Кострома..? [192, с. 250].

Как и в произведениях о природе, обращение к городу у Вс. Некрасова — это обращение к живому, разумному существу: город с его строениями, улицами, площадями очеловечивается, максимально приближается к читателю. И оказывается, что Кострома действительно жива, рассказывает о себе своими строениями. В их числе — оставшиеся от XIX столетия торговые ряды. Даже сама вывеска «Торговые ряды» умиляет поэта:

слова-то какие
правдивые [192, с. 250].

Выделенность «О» в слове «Торговые» проясняет стихотворение «овраги...», повествующее о Нижнем Новгороде. Автор не только не использует новое наименование Горький (даже, как простак, недоумевает: почему это город горький?) — в старом он большой буквой обозначает «о», акцентируя тем самым поволжское оканье:

овраги
и головой
в Волгу

Нижний НОвгород

другой разгОвор [192, с. 410].

В других словах с буквой «о» она не выделена — значит и говор здесь иной:

а Ока

Ока
а как Кама

столица Волги

ВТО-то [192, с. 410].

Довольно бессвязный, на первый взгляд, перечень примет указывает и на то, что Нижний Новгород расположен у слияния Оки с Волгой, и на то, что больше всего городов данного региона — на берегах Камы, самого большого притока Волги, и на то, что здесь находится дом отдыха ВТО — Всесоюзного театрального общества (добавление к аббревиатуре частицы -то обозначает, что у руководства ВТО губа не дура, ибо здесь весьма живописный ландшафт). Автор также обыгрывает созвучие в названиях разных явлений. Ведь ВТО можно расшифровать и как Всероссийское торговое общество, что отсылает к дореволюционному прошлому города и напоминает, что уже тогда Нижний Новгород был крупным торгово-промышленным центром,

славящимся своими ярмарками. Не конкретизирует данные факты, а лишь намекает на них Вс. Некрасов скорее всего потому, что считает хорошо известными и стремится уйти от шаблона. Вместо развернутых описаний у него — опорные знаки, которые должны вызвать соответствующие ассоциации.

Кроме того, у Вс. Некрасова — непарадный Нижний Новгород. Монументальная лестница, спускающаяся к Волге от площади Чкалова, не упоминается, зато запечатлены крутые, обрывистые берега с оврагами, что передает естественный вид спуска:

овраг
другой
третий четвертый

другой
крутой крутой
третий
тоже очень крутой

а четвертый
даже еще более крутой [192, с. 410].

Возможно, поэт хотел обратить внимание и на то, что Нижний Новгород все еще не полностью благоустроен. Тем не менее у Вс. Некрасова это отнюдь не горький город, и с обрыва в жару броситься с головой в Волгу и поплыть — прекрасно.

Отдает должное поэт и Кинешме — порту на правом берегу Волги и пункту перевалки грузов с речных судов на железную дорогу. В данном отношении это конечная остановка судоходства на Волге, что и акцентирует автор в стихотворении «и совершенно прав...»:

а вот и свету конец
лестница
полупароход
полупаровоз [192, с. 411].

Дальше начинаются пространства, не снабженные электричеством (по крайней мере в описываемый период), не вполне благоустроенные. В Кинешме еще чувствуется цивилизация. Но на ее примере фиксируется полугородской-полусельский характер многих провинциальных поселений:

город
огород двор [192, с. 411].

Ничего плохого в этом для Вс. Некрасова нет, напротив, близость к природе расценивается как плюс. Фоника процитированных строк подчеркивает

перетекание одного в другое (о-город = огражденный = город; сближает город и деревню двор, каковой есть и там и там; д, о, р входят и в слово «город», и в слово «огород»). Вс. Некрасов удостоверяет правоту М. Соковнина, хвалившего Кинешму:

и совершенно прав
Мишка
конечно Кинешма
даже что-то весьма
Кинешма [192, с. 411].

Слова «Мишка» и «Кинешма» анаграмматически созвучны. Так устанавливается существовавшая между другом Вс. Некрасова и этим городом связь. Через Кинешму М. Соковнин добирался из Москвы до села Щёлыково, где в свое время находилось имение драматурга А. Островского, где он умер и похоронен, и где есть музей А. Островского, и одно время М. Соковнин работал там экскурсоводом. В том, что это путешествие непростое, Вс. Некрасов убедился на собственном опыте («скажешь нет...», «тьмы...», «всё.»), ибо прямое сообщение со Щёлыково, находившегося в 27 км. от Кинешмы, отсутствовало, и сами поиски села превращались в приключение / злоключение. Поэтому обороту: «Какого еще дьявола?» у Вс. Некрасова соответствует:

Какого же
какого же еще
Щёлыково [192, с. 408],—

так как пока что добрались только до Щёлково, и легко запутаться. Этимологию слова «Щёлыково» поэт предлагает шутливую, по созвучию. Шутливую потому, что также напрашиваются: а) «Що Лыково?», б) место, где много «щёлока» «в воде, например», в) какие-то «щёлки»-просветы в густом лесу. Вс. Некрасов же предпочел зафиксировать ёлки, видимо, как заметную примету щёлыковского пейзажа, и юмор снимает некоторое раздражение, простиупающее в «щёлыковских» произведениях.

Появляется у Вс. Некрасова и Казань, с которой он сроднился в годы войны, — вместе с матерью находился здесь в эвакуации. И все-таки поэт не знает, как о ней сказать, настолько необычен этот город. Чтобы оттенить его своеобразие, Вс. Некрасов использует выражение

разнообразная
казань да рязань [192, с. 387], —

и по поводу последней добавляет:

как здесь оказалась [192, с. 387].

Соединение Казани с Рязанью фиксирует татарско-русский состав населения города, совмещение в нем мусульманской и православной традиций, мечетей и христианских храмов. Тем самым автор напоминает, что Россия — не только православная, но и многонациональная и многоконфессиональная, российское — шире русского, и нужно ценить многообразие жизненного уклада страны.

С Кавказом у Вс. Некрасова связано больше экзотики — грузинской, абхазской, азербайджанской. Ее передают строки, словно воспроизводящие выкрики торговцев:

Мандарины мандарины
Помидоры помидоры
Винограды винограды [192, с. 57], —

названия городов, рек, озер, гор:

Агудзеры Агудзеры
<...>
Рица
Рица
<...>
Псырцха
Псырцха Псырцха
<...>
Гульрипш — Гульрипш [192, с. 57—58].

Также использует Вс. Некрасов абхазские слова, созданные посредством присоединения к русским протетической гласной *а* (протетические гласные не так уж редки в индоевропейских языках) и с непривычки поначалу кажущиеся смешными, тем более что поэт выстраивает параллели с русскими словами, предваряемые союзом *а* в уступительном значении:

А гастроном а гастроном
Агастроном агастроном

А ресторан а ресторан
Аресторан аресторан [192, с. 58].

В результате при передаче впечатления от Кавказа у Вс. Некрасова господствуют звучность, яркость, экзотичность.

Отличительная черта Юга у поэта — просто-таки бросающийся в глаза свет — солнечный свет:

Кругом свет
Кругом
Свет [192, с. 241], —

в какую сторону ни посмотришь. От этого — ощущение красочности, нарядности, какой-то праздничности и сопутствующее ему приподнятое настроение. К сожалению, это не такой уж большой кусок территории СССР, констатирует поэт:

Юг

Да и сколько там этого юга [192, с. 241].

Возникающее сопоставление позволяет Вс. Некрасову лучше понять: Россия — территория по преимуществу с прохладным, а то и суровым климатом, по-своему формировавшим русский национальный характер.*

Когда же речь идет об украинском городе Мариуполь**, расположенном на берегу Азовского моря (где у Вс. Некрасова была родня), картина возникает малопривлекательная:

В небе
Копоть
В море
Уголь

Это город
Мариуполь [192, с. 44].

Для Донецкого каменноугольного бассейна Мариуполь был ближайшим выходом к морю, и перегрузка угля в морском порту загрязняла окружающую среду. Так что производство Вс. Некрасова — явно в защиту природы и городской инфраструктуры.

Отразил поэт и особенность языкового говора в этих местах — одно из стихотворений написано у него на суржике:

о
о це
сонце

а от то
море [192, с. 472].

* Имеется в виду не только стойкость и выносливость русских, но и присущий русским идеал соборности (коллективизма). Д. Галковский в «Бесконечном тупике» поясняет, что в условиях сибирских и северных морозов и буранов выжить поодиночке, без взаимной помощи и поддержки, было невозможно.

** В 1948 г. переименован в Жданов, но Вс. Некрасов использует старое название города.

Так передавался русско-украинский колорит.

Побывал Вс. Некрасов и в Прибалтике. Ее облик отчётливо проступает по контрасту с южными краями.

Свое лицо — у некрасовской Риги*: она сдержанная, «закрытая», формально вежливая. По архитектуре и образу жизни этот город — больше западного типа. Правда, приводимая местная точка зрения:

Рига город
Типа Парижа [192, с. 85], —

далеко не убеждает — не тот характер у города, нет в нем интернационально / космополитического духа и ощущения «праздника, который всегда с тобой».** Бросается в глаза (приехавшему из России)

Готика [192, с. 88], —

каковая

Просит дождика

Дождик дает
Балтика
Вот и вся графика

Вся Прибалтика [192, с. 88].

Преобладают у Вс. Некрасова немногие четкие линии и штриховка дождем. Выделен Домский собор с замечательным органом и звуками колокола, созывающими на службу (их передают повторы слова «дом»). Не забыто и Рижское взморье (Юрмала), где и солнечно, и соснечно, и песочно — не жарко, не холодно, всего в меру.

Опять-таки, как к живому существу, поэт обращается к городу со словами:

Дорогая Рига [192, с. 86], —

* Согласно комментариям М. Сухотина, Вс. Некрасов с женой А. Журавлёвой посетили Ригу в 1984 г. «...Останавливались у Асии Сваринской («Ася»), которая показывала Некрасову город, знакомила с художниками Иварсом Пойкансом, Аусеклисом Баукшениусом. В Риге жила (и живет до сих пор) и Нина Колбаева, подруга Журавлёвой по университетскому семинару В.Н. Турбина. Она была главным редактором рижского двуязычного журнала «Кино», для которого писал и Некрасов...» [263, с. 89].

Также Вс. Некрасов и А. Журавлёва побывали в Риге в 1987 г.

** Не случайно в «Риге II» появляется соображение:

Рига
город — та самая
цивилизация
которая требует поправок
(которые пока
плохо получают)... [183, с. 47].

демонстрируя тем самым добрые чувства. Но он вынужден констатировать:

Рига
не реагировала [192, с. 86].

Другими словами, Вс. Некрасов запечатлел и скрытое межнациональное напряжение, правда, никак его не комментируя. О том, что волнуется за Ригу и в постсоветскую эпоху, свидетельствуют вопросы поэта в стихотворении «как там у вас все...»:

какая жизнь

и каково там у вас
в независимой-то Латвии
Нине
зиму зимовать [192, с. 90], —

(намёк на проблемы с отоплением). Но это значит, что привязанность к Риге у Вс. Некрасова искренняя, бескорыстная, и он по-прежнему желает городу благополучия.

Есть у Вс. Некрасова и стихи о встрече с Эстонией.

В стихотворении «и того...» поэт передает такую особенность эстонского менталитета, как неторопливость и как бы растянутость в произнесении слов. В эстонском языке сложная система долгот гласных и согласных, много дифтонгов. Самоназвание эстонцев — ээстласед. Данную особенность обнажают у Вс. Некрасова некоторые географические названия и созданные в подражание им слова:

и того
и тоомпса
а тоомпса
тоомпса
это да
даа
.....
а там —

таам —

моооре

(в том доме
прямо там во дворе) [192, с. 402].

Вставка дополнительных букв в слова на русском языке оттеняет тягучесть эстонской манеры говорить, отчасти окрашенной комедийно. Но юмор Вс. Некрасова не обиден, и Эстония ему явно нравится. Еще и тем, что здесь, как вообще в Прибалтике, более открыто и массово демонстрируют свою приверженность Богу, посещение мест религиозного культа. В стихотворении «побойся олевисте...» Вс. Некрасов упоминает церковь Олая/Олевисте XIII — XVI вв. в Таллине и само название произведения использует в значении «побойся Бога», такой он у эстонцев суровый, грозный, требовательный. Эсты — последователи лютеранства, и отсутствие роскоши, намеренная простота и строгость убранства, немногие элементы обрядности отражают у них ставку на «дешёвую церковь» (не обирающую своих прихожан), богослужение на родном языке, подчинение непосредственно Господу — суровому, дисциплинирующему, грозящему карами заслушание, и строгую ответственность перед Ним, что подчеркивалось пением хора «Господь твердыня наша», псалмов и гимнов всей общиной. Подобный подход предполагал большую степень свободы верующих (чем католичество, зависящее от Римского папы), и расценивался как способ морального отстаивания национальной независимости и сохранения национальной самобытности. Сохранялась эта традиция и в годы советской власти, что отмечает Вс. Некрасов. Вместе с тем он не мог не заметить, сколь отличается суровый Бог эстов от милосердного православного Бога:

побойся олевисте
серьезнейшее божество
смотришь стоит ли
к нему и соваться

ихний строгий храм
беда прямо

просто можно
расстроиться
зато у нас

троица

открывается
и вот
псков слава Богу [192, с. 405].

Тип избранного Бога и богослужения, по Вс. Некрасову, отвечает особенностям национальных характеров и исторических судеб народов. Эстонский Бог русским не подходит:

куда правда нам еще
такой страх господень
ужас-то

уж у нас и так
 можно сказать
 ох да ах
 иван васьильич [192, с. 405], —

имеется в виду царь Иван Грозный. Так хоть Бог добрый, милосердный.

Но поэт не берется судить и эстонского Бога, раз он эстам нужен, помогает выстоять в трудных жизненных ситуациях, и заключает:

один уже теперь
 только бог

 ох знает это [192, с. 405], —

почему его лики у разных народов так разнятся, и даже считающие себя христианами далеки от евангельских заповедей.

Эстонии поэт желает сохранить себя во все более омассовляющемся и стандартизирующемся мире («лес густой...», «ух ты...»), и все же строки об отъезде оттуда передают некоторое облегчение — здесь как-то неуютно душе.

Нельзя не обратить внимание на отсутствие у Вс. Некрасова в его «путевых заметках» о городах советской составляющей, и, думается, это принципиально. Поэт в очередной раз демонстрирует свою отстраненность от официальной стороны жизни, показывает, что его интересует коренное, а не преходящее. Исключением являются столичные Москва и Ленинград / Петербург, «портреты» которых далеко не однозначны.

Образ Москвы у Вс. Некрасова раздваивается на Москву официальную и неофициальную.

Москва как родной город овеяна теплом и любовью. Дорога она, прежде всего, памятью о детстве, о родителях, и в стихотворении «Москва...» вслед за словом «Москва», но на новой строчке возникает слово «мама» — в воспоминаниях поэта они неразрывны. С образами родителей связана у Вс. Некрасова в большей степени Москва трамвайная, Москва 1930-х годов («мои / папа и мама...», «потом там папа...»), тогда как попозже из центра трамвайные линии убрали, но в стороне от него они остались, в том числе — в Сокольниках, где жил поэт. И родной район города с теплотой упоминается в стихотворениях «Сокольники...», «В Сокольниках...», «Поровну всего...», «солнышко...», причем Сокольники воспринимаются преимущественно как какие-то «школьные что ли» [192, с. 465], поскольку их облик впитал в себя Вс. Некрасов в школьные годы. По возвращении из эвакуации послевоенная Москва, чувствуется, его поразила:

надо же
 и вид из окна

а теснота
 давка

сила
красота
москва [192, с. 487].

Радуетя будущий поэт таким простым вещам, как абажур, вода из-под крана, — обретенному скромному уюту в доме на улице Новослободской.

Запомнившаяся примета послевоенной Москвы у Вс. Некрасова — вновь появившиеся на улицах электрическое освещение и электрореклама. Он узнал эту Москву на одной из картин Н. Касаткина:

бьет ток
вроде как
есть контакт

ну а синева
колоссальная
классная
вкуснота
москва куском
с синим соком [192, с. 485].

Речь идет о «синем огне» рекламы, которая делает вечерний город наряднее.

Нравится поэту и пришедшая в город, преобразив его, весна, когда

... какие были
смыслы Москвы

все

всплыли [192, с. 221].

Какие именно смыслы, Вс. Некрасов оставляет догадываться читателю, но стихотворение светлое и настраивает на позитив.

Некоторую подсказку содержит стихотворение «Москва столица...»:

Москва столица

Москва Москва

а может хватит Москва

Вместе с тем
И сколько в ней смысла [192, с. 507].

Вс. Некрасов не обходится без счетов и попреков в адрес столицы как местообиталища центральной власти, к каковой относился отрицательно. Достаточно отчетливо проступает до конца не проговариваемое: хватит преследований инакомыслящих, запретов и демагогии. Но если власть с кем-то борется, значит, есть и другая Москва — Москва мыслящая, творческая, сопротивляющаяся. Это Москва самого Вс. Некрасова, Москва андеграундная, вообще Москва как созвездие талантов, делающих город в данном отношении уникальным. В этой Москве столько смысла, сколько его в книгах, живописных полотнах, музыке, кинокартинах, театральных постановках подлинных создателей искусства. Да сколько еще унаследовано от прошлых столетий и от сурового исторического опыта.

Встрече с Москвой по возвращении из поездок или из-за города Вс. Некрасов всегда рад, успевая по ней соскучиться. В стихотворении «Диваны матрасы...» автор здоровается с городом, как с живым существом, вступает с ним в непринужденный разговор:

Здравствуй Москва

и что скажешь
дорогой товарищ
фонарь

(другой товарищ
трамвай)

А то еще такой
типичный типичный

передовой ее кирпич
Бывало

люблю его
как настоящий
москвич [192, с. 331].

Город у Вс. Некрасова одушевлен. «В лицо» узнает он и трамвай, на котором добирается от метро до дома, и фонарь по дороге, и характерную кладку зданий. А если возвращается поздно, под утро, то не знает, что правильнее сказать чередующимся фонарям и деревьям: «Спокойной ночи» или «С добрым утром» [192, с. 198]. Последний же трамвай воспринимается как родной, будто специально для поэта поданный:

— Постой постой
Пустой?
Пустой

Мой?
Да, мой

Давай домой
Давай-давай-давай... [192, с. 108]*.

Не обошел в своих произведениях поэт и Петровку, Арбат, Китай-город, Новогиреево, иронией обозначил идеологизацию в названиях станций метро «проспект Маркса», «площадь Дзержинского»**, посокрушался о не всегда разумной перестройке города («край света...», «холодно граждане...», «Москва Москва а...», «ловко...»). И все же сопоставление городской жизни и жизни на лоне природы у Вс. Некрасова уравновешенное. Если на даче «чай с солнцем» и «молоко с луной», то

... в Москве
электричество
с газированной водой [192, с. 109].

Резкого возвышения природы над городом не наблюдается: и то, и другое равно необходимо человеку, согласно Вс. Некрасову. Скажем, без электричества как признака цивилизации человек ощутил бы, что многого лишен. Да и газировкой почему бы не разнообразить свою жизнь, а в разнообразии люди нуждаются.

При всей привязанности к Москве Вс. Некрасов, однако, не принимает ее превознесения над всеми городами мира на основании идеологического признака, как и московского зазнайства***, предполагавшего снисходительное отношение к т. наз. провинции, то есть — к другим русским городам. Именно против привилегированного положения Москвы (хотя бы в обеспечении продуктами) поэт выступает в стихотворениях «Москва столица...» и «Торжок какой же ты Торжок...». В своих «путевых заметках» Вс. Некрасов внедряет принципы поликультурного сознания. Если Москва и сердце России, то из одного сердца никакой организм не состоит, включает в себя различные органы, каждый из которых равно необходим. И каждый из упоминаемых Вс. Некрасовым городов по-своему привлекателен и неповторим, и в этом многообразии он видит урбанистическое богатство России. Поэтому у Вс. Некрасова

Москва столица
мыкается
в поисках Костромы [192, с. 249], —

а не наоборот.

* Ощутима переключка с песней Б. Окуджавы «Полночный троллейбус», где последний — ковчег для озябших душ.

** К которым со временем вернулись старые названия.

*** См. пояснение Д.А. Пригова: «Родиться в Москве в то время — как родиться во дворянстве. Тут было допустимо то, что в провинции оказалось допустимо лет через десять. Допустимо было общение с иностранцами. Допустимы были высказывания и способ существования, невозможные нигде, кроме Москвы» [16, с. 29].

Под «мыканьем / в поисках Костромы» поэт, возможно, имеет в виду себя и своих попутчиков-москвичей, самостоятельно добравшихся до Костромы из Щёлыково и отчасти путавшихся в поисках верного направления. Но не исключено, что имеется в виду москвич А. Островский, полюбивший костромские места и уже во время первой своей поездки в Щёлыково, купленное в 1847 г. отцом, осмотревший по пути «старинные русские города Переславль-Залесский, Ростов, Ярославль, Кострому» и оставивший восторженную «запись <о них> в дневнике» [234, с. 106].* А если заглянуть подальше в прошлое, то это Москва в XIV в. уговорила Костромское удельное княжество войти в состав Московского княжества, дабы быть сильнее в противостоянии врагу. И когда поэт пишет:

а Кострома
стремится

не сойти
с этого места [192, с. 249], —

то, скорее всего, имеет в виду стойкость костромичей, отстоявших свой город во время польско-шведской интервенции начала XVII в.

А в Москве в это время хозяйничали поляки, и без спайки русских городов, начиная с Костромы, сыгравшей видную роль в формировании ополчения К. Минина и Д. Пожарского, неизвестно, чем всё кончилось бы.

Вот почему у Вс. Некрасова и Кострома смотрится, и Москва (без спеси) ему нравится.

Однако официальные панегирики Москве поэт не приемлет, и бездумно повторять пропагандистские штампы о столице не намерен, как это явствует из стихотворения «золотая моя Москва...». В противовес укрепляющему тоталитарную власть славословию Вс. Некрасов шлет «привет» «от Оскара Рабина» [192, с. 524], к тому времени уже лишённого советского гражданства и таким образом солидаризируясь с ним в критике режима. Прочитывается здесь и намек на картину О. Рабина 1960 г. с непарадной Москвой, с покосившимися и чуть ли не падающими домами. Это не реальный город, а метафора того, что всё в жизни идет наперекосяк. Таково было восприятие андеграундных авторов.

Возможности повлиять на власть Вс. Некрасов не видит. В лучшем случае высказанные претензии остаются без ответа:

Пожалуйста
Москва

и пожалуйста

* Интересно, что одно из значений слова «кострома» — «народное русское хороводное действо, театрализованный показ изготовления холста из кудели («прядства»)» [34, т. 23, с. 131]. Надо думать, в Костроме А. Островский об этом узнал.

можете
радоваться
можете
жаловаться

можете идти [192, с. 286].

В худшем случае диссидента стиха ждет расправа. «Непосредственная причина» возможной преждевременной смерти у Вс. Некрасова —

это то что мы жили в Москве [192, с. 509].

Мысленно проигрывается и такой вариант, и Москва в этом случае — символ тоталитарного режима.

Переживает Вс. Некрасов не только за себя, но и за Москву, которую, несмотря ни на что, не перестает любить.

Некоторые черты Москвы более явственно проступают у Вс. Некрасова при ее сравнении с Ленинградом / Петербургом. О нем создан целый цикл стихотворений, куда входят «Петербург Петербург...», «Ленинград», «Вот фонарь...», «Вот канал...», «Город ровный...», «Такое же всё...», «В Москве что...», «Над Невой...», «Погодка погодка...», «Я помню чудное мгновенье...», «Ветер ветер...», «Воля ваша...», «Москва столица страны...», «Петербургские углы...», «Ещё бы...», «Кто как...», «Что-то я так хочу...».

Поэт характеризует Ленинград / Петербург как «город ровный»,

Регулярный
Параллельный

Перпендикулярный [192, с. 132];

то есть «геометризованный», изначально созданный по определенному плану, что особо должно было броситься в глаза по контрасту с Москвой, возникшей не на плоской местности, а на семи холмах, «разбросанной» в разные стороны, радиально-кольцевой. В большей степени, чем Москва, этот город выглядит как

Буржуазно дворянский
Дворянско буржуазный [192, с. 133], —

ибо строился позже, чем Москва, и здесь большая концентрация зданий XVIII—XIX вв. классицистской архитектуры с отголоском барокко и наличие крупных ансамблей, а в Москве общий стиль не столь выдержан.

Выглядит Ленинград в восприятии Вс. Некрасова до-советским, больше напоминающим романы Достоевского. При изображении Москвы река в ней не упоминается, так как видна не во всех районах, а Ленинград у Вс. Некрасова

Город водный [192, с. 132], —

поскольку, помимо Невы, в пределах города «имеется несколько десятков рукавов дельты — Малая Нева, Большая, Средняя и Малая Невки, Обводной канал, Мойка, Фонтанка и др.; ок. 100 островов...» [34, т. 24, с. 517]. В Москве нет каналов, каковыми столь славен Ленинград / Петербург. Здесь столько знаменитых зданий, улиц, площадей, памятников, садово-парковых ансамблей, что Вс. Некрасов считает нужным поздороваться с Невским проспектом, а значит и с самим городом, как с добрым знакомым.

Правда, после упоминания Медного всадника идут строки:

Бродский
Бродский [192, с. 132], —

и пусть автор ничего не комментирует, устанавливается связь между прошлым и настоящим и в плане диктата власти, преследующей инакомыслие.

Далее:

В Москве что
Тротуар
в Питере панель

Хорошо
Пойти по ней [192, с. 136].

Тротуар более демократичен, панель более парадна и ведет к парадным дверям. Их в Ленинграде / Петербурге предостаточно. Не удивительно, что рад бывает поэт, когда встретит трамвай, сближающий Ленинград с Москвой, — он Вс. Некрасову «как родной».

Отличительная черта Ленинграда, мимо которой не прошел Вс. Некрасов, — белые ночи; но они сопрягаются у него с черными днями. И если Москва — столица страны, то Ленинград тогда — «столица войны» [192, с. 143], ибо такого ужаса и страдания, как блокада, не пережил во время Второй мировой войны больше ни один город мира. Это была пытка голодом. Чувствуется, что Вс. Некрасов знает о блокаде больше, чем говорит, но он обрывает себя:

Нева Нева По словам мамы [192, с. 143], —

трагическое ощущение тем не менее оставляя лирическим отступлением о правде.

Революционное прошлое и советское настоящее Ленинграда поэт полностью обходит, и лишь образ ветра у него метафорически передает пережитые городом исторические катаклизмы. Скрепляют времена у Вс. Некрасова Пушкин, Достоевский, Блок, другие представители культуры, которой столь славна прежняя русская столица.

Известно, что в Ленинграде поэт общался с представителями андеграунда, но в стихах ленинградского цикла данного аспекта Вс. Некрасов не касается, скорее всего, чтобы не навлечь на неофициальных авторов неприятностей.* По произведениям видно, что Вс. Некрасова часто тя-

* В числе стихотворений Вс. Некрасова о ленинградском андеграунде, не предназначенных для печати, — «свои радости...», «дорогой...», «какая там ленинградская школа...», «Пригову с Рубинштейном». Они написаны в конкретистском ключе и отражают реакцию поэта на конфликтные ситуации, возникшие в его отношениях с ленинградцами. Проясняют неясное развернутые сноски, написанные прозой. Из них явствует, что на ленинградский цикл Вс. Некрасова в 1977—1978 гг. обратил внимание В. Кривулин, совместно с Б. Гройсом издававший самиздатский журнал «37» и напечатавший там некрасовскую подборку. Правда, неряшливо, не вполне учитывавшая волю автора. В последующий период, приглашая Вс. Некрасова время от времени на чтения-выступления, В. Кривулин его постоянно подводил (по приезду поэта всё срывалось). Отношения испортились окончательно, когда другие публиковавшиеся в «37» москвичи были приглашены в образовавшийся в 1983 г. клуб «Поэзия», а Вс. Некрасов — нет. Всеволод Николаевич увидел в этом не только необязательность, но и показатель того, что с ним не считаются, поскольку следуют принципам достаточно жесткого иерархического «чинопочитания», констатировал: «...Система плотного по возможности без отдушин стихописания и стихопочитания с плотной соответственно системой — просто системой, — похоже, доминирует там, как нигде. И очень, очень о себе понимает» [194, с. 546—547]. Московский андеграунд был подемократичней, подобожелательней (что отмечает М. Берг в «Момемурах»), хотя и здесь случались «заскоки». Но ленинградцы в своей претенциозности превзошли всех. Присущую им снобистскую корпоративность Вс. Некрасов высмеял:

какая там ленинградская школа
какая-то еще «московская школа»

московский блат
и ленинградский блат

и ленинградский да
ну
куда
конечно
лучше
шире
глубже
крепче
вообще
блатнее [194, с. 546].

нет в Ленинград / Петербург, но предпочесть его Москве он не в состоянии:

Что-то я так хочу
В Ленинград

Так хочу в Ленинград

Только я так хочу

В Ленинград

И обратно [192, с. 145].

Москва Вс. Некрасову все-таки ближе — здесь он ощущает себя дома, а в Ленинграде / Петербурге, что ни говори, — в гостях.

Своими «путевыми заметками» и «портретами» городов Вс. Некрасов конкретизировал (для себя и для других) представление о родной стране, стремясь понять, какая она на самом деле, а не замещаемая идеологической абстракцией. Каждый город у него — как новый друг со своим характером и судьбой, и такое же отношение поэт передает читателю. Вс. Некрасов пробуждает заинтересованность друг в друге, усиливает привязанность к родной земле, настраивает на взаимопонимание.

В постсоветский период свою урбанистическую серию поэт продолжил созданием «больших текстов» или сводов текстов, по определению Г. Зыковой [81, с. 87]. Это «Самара», «Тюмень — Тобольск», «Рига » и «Рига », причем «большой текст» «Самара» оформлен Вс. Некрасовым как слайд-программа. К ним примыкает поэтический очерк «Минск» (изданный пока в сокращенном виде). В эти города (за исключением Риги) Вс. Некрасов был приглашен на творческие встречи. Это уже был новый статус — не просто путешественника, а почетного гостя, ибо, несмотря на проблемы с изданиями и отсутствие раскрутки, у поэта появились и

В комическом виде представил поэт и непомерное раздувание литературных репутаций как форму раскрутки «своих», пусть действительно талантливых авторов:

/ «И гениальная Леночка Шварц
И великий Кривулин...» —

Как в ленинградском журнале
Один ленинградский поэт
Выразился / 83 г. [192, с. 420].

Претендуя на противостояние Союзу Советских Приятелей (как называл Вс. Некрасов Союз советских писателей), на свой лад ленинградские неофициалы его копируют, констатирует поэт.

Это тоже часть ленинградской жизни, одно из примечаний к ней, не отменявшее привязанности к городу в целом.

оценившие его поклонники. И отличительной чертой названных произведений явилось не только их жанровое укрупнение, но и введение в текст имен и фамилий конкретных людей, с которыми поэт наиболее тесно общался (тогда как стихи о городах предшествующих лет, если так можно выразиться, ненаселенные). Как правило, это преподаватели и аспиранты университетов, где Вс. Некрасов выступал, филологи-ученые, участвовавшие в одновременно проводившихся конференциях и присутствовавшие на выступлениях.

Так, в «Самаре» названы Сергей Лейбград и Сергей Осьмачкин, которым посвящено стихотворение «полоса...», а в «большом тексте» — Геннадий Юрьевич Карпенко, Владислав Шаевич Кривonos, Алексей Николаевич, Андрей Геннадьич (оба без фамилии), Алексей Владимирович Молько. Особо выделен Юрий Борисович Орлицкий — ученый, поэт, энтузиаст авангарда, выходец из Самары, перебравшийся в Москву и инициировавший некрасовскую поездку*:

Юрий Борисыч

Юрий Борисыч

Больше чем просто специалист

Юрий Борисыч Орлицкий [183, с. 13].

Проступает в этом и благодарность за поддержку некрасовского творчества, но прежде всего желание сказать доброе слово о том, кто его заслуживает, ибо Орлицкий просто-таки излучает доброжелательность, толерантность, готовность к диалогу, колоссальную энергию, которой заряжает других, как и неиссякающую любовь к литературе, не пострадавшую от «сухих» научных занятий. Конечно, он «больше, чем специалист», — это незаурядная человеческая личность.

Немаловажно для Вс. Некрасова, что все, упоминаемые им в своде текстов, показали себя в деле — не на словах, а реально создают полноценную историю русской литературы, и общение с ними радует, накладывает свой отпечаток на пребывание в Самаре.

Облик города, убеждает Вс. Некрасов, определяет его расположенность на берегу Волги при впадении в нее реки Самары и разбросанность, рассредоточенность по природному рельефу, так что есть как бы несколько Самар: Самара в разных районах как бы «сама с собой расстается» и «никак не расстанется»:

Самара Самара

куча мала

Почему

* В дальнейшем Ю.Б. Орлицкий выступил организатором двух научных конференций, посвященных творчеству Вс. Некрасова (одной уже посмертно).

Куча
Очень нет
Во всяком случае
очень не мала

а кто велика
то велика
Волга
Вот река
не так смотри-ка ты
в Самаре река
Самара как на реке
а широка а как же еще бы
еще будучи и подперта
заметно здорово
прямо сказать
заперта
а зато
от этого-то и разлита
во всю
свою
ее
невольную ширь [183, с. 10].

Под «подпертостью» / «запертостью» автор имеет в виду строительство Куйбышевской гидроэлектростанции в районе Жигулей, полагая, что место для ГЭС выбрано вряд ли удачное. Вс. Некрасов описывает свою поездку на пароходе вдоль берегов Самары, но констатирует, что из-за плохой погоды красоты ландшафта и сами Жигули увидеть не удалось. В городе же настоящий восторг вызвала готическая немецкая кирха, выделяющаяся на общем фоне. Сильное впечатление произвели и строения начала XX века в стиле модерн, но из бревен. Такой футуризм Вс. Некрасову по душе. Современная «стекляшка» в центре города, по его наблюдениям, — не то, и для русских зим не годится:

думаешь
а как бы
да как бы
в сторону
обратно бревна [183, с. 18].

Поэт предстает как сторонник национальной самобытности, особенно когда она органично сочетается с новыми тенденциями в архитектуре.

Роль Тверской в Самаре, убеждается Вс. Некрасов, играет Волга — всё так или иначе с ней соотносится, а сама Самара — вроде фонаря в степи, в сторону которой всё больше расплзается. Из-за рассредоточенности города

в нем не один, а несколько центров, и каждый по-своему интересен. По конфигурации Самара отчасти напоминает Вс. Некрасову Москву:

Раз так Самара
/ наверно бы могла бы /
/ Может / рассматриваться
Как своего рода Москва [183, с. 26], —

но в отличие от Москвы в Самаре еще осталось много свободного пространства, дающего разбег взгляду:

и в виду всего транспорта
сколько тут осталось
Пространства
От
И досыта
Куда глаза глядят [183, с. 27].

Таково же и всё Поволжье, передающее российский размах:

/ здесь везде
место /
столько места [183, с. 29—30].

Не раз автор в частушечном ритме восклицает:

эх Самара -рассамара
раз
Самара
Два
Самара

Эх раз
Еще раз
Два

И это не пустые слова [183, с. 25], —

ему как бы хочется пуститься в пляс, настолько радуется встреча с городом.

Но хотя Вс. Некрасов констатирует, что в Самаре «гораздо больше // всего / такого / хорошего» [183, с. 7], он не делает вид, что все здесь идеально, в частности, замечает:

если здесь
чего-то и нет
нету удобств [183, с. 30].

Подразумевается отсутствие городских туалетов, в чем сказывается пренебрежение важным для людей элементом инфраструктуры. Автор нацеливает на преодоление разрыва между грандиозными устремлениями и повседневными потребностями людей, каковые вовсе не кажутся ему низкими. Город должен быть по-настоящему комфортен. Вс. Некрасов предлагает смотреть не «куда-то», а «сюда» — заботиться о конкретных интересах конкретных людей. Самара этого заслуживает.

Впрочем, как всегда, у Вс. Некрасова, многое не проговаривается впрямую, обозначается посредством наречий «так», «там» и местоимений «это», «этот», «такой», больше намекающих на указываемое и оставляющих большой простор воображению. Более того, автор как бы на наших глазах подбирает слова, охотно пользуясь и первыми попавшимися. Непонятное должен был прояснить сопровождающий выступление поэта слайд. Но и в отрыве от него «Самара» впечатляет удачным соотношением всё разрастающегося и разрастающего объема, сопровождающегося лакунами-пробелами, с пространственной передачей разбросанности описываемого города, а фрагментарность текста — с повествованием о «разных Самарах» в одной.

Поэтический же цикл «Тюмень — Тобольск», посвящен пребыванию Вс. Некрасова в Сибири. Здесь он побывал в 2002 г. по приглашению Натальи Петровны Дворцовой — организатора конференции «Постмодернизм: про и контга», проходившей в Тюменском университете. Вс. Некрасов приехал не с пустыми руками — привез живопись и графику из своей коллекции, которую собирал многие годы, главным образом, картины лианозовцев и других авангардистов. Участники конференции могли ознакомиться с ними на выставке в Тюменском художественном музее, где поэт выступил и с чтением своих стихов. Принял участие он и в экскурсиях в Тобольск. Но в тюменско-тобольском цикле на себя самого Вс. Некрасов явно не хочет отвлекать внимание, сосредоточен на впитывании облика знаковых сибирских городов. Чувствуется, что для поэта они — само выражение русскости, приобщающее к своим историческим корням*, и одновременно примета урбанизации, меняющей сельский облик России на городской. Вс. Некрасова радует, что Сибирь — не захолустье, и в ней есть такие города, как Тюмень и Тобольск. Это не только промышленные, но и культурные центры. Поэт восклицает:

ничего себе сибирь [183, с. 51], —

далее фразеологизм варьируя:

и себе сибирь
и тебе тюмень [183, с. 51].

* Тюмень основана в 1586 г., Тобольск — в 1587 г. Долгое время через эти города проходил главный сибирский тракт, что обеспечивало их развитие.

Подразумеваются полезные ископаемые, которыми Сибирь снабжает страну, и прежде всего, «тюменская нефть». Благодаря ей Тюмень совершила «великий скачок» (В. Высоцкий) и стала вполне современным, комфортным городом. Неповторимость ему придают дома из красного кирпича, «коньки» на крышах, «дымники», особые «козырьки» и «ручки».

Взгляд москвича, привыкшего к многоэтажкам, замечает и то, что Тюмень в своей традиционной части — город трехэтажный. Вс. Некрасов задается шутивным вопросом:

что же это
за город

даже без четвертых этажей

как же он живет
так и живет
даже без этажа
без четвертого [183, с. 52].

Несомненно, это город более «соразмерный» человеку, не слишком перенаселенный, а сравнительно невысокие здания создают хороший обзор. Город

видит
все
почти
впереди себя
в перспективе [183, с. 53], —

улица

целится
в белый свет [183, с. 69].

Другими словами, город дает ощущение открытого пространства и делает видимым самого себя. Это, по Вс. Некрасову, и есть настоящий урбанизм (от *лат. urbs* — город), а

двадцать этажей
это уже
э

какой это уже
урбанизм [183, с. 66], —

в мегаполисах дома заслоняют друг друга и перспективу, верхние этажи плохо различимы. Чрезвычайная концентрация небоскребов в городах-гигантах

отводит человеку место муравья на дне уличного колодца. «В одной из фонограмм Некрасов говорит об урбанизме: “Что такое город? Это то, что городили, городили и нагородили... Чувство города, всем знакомое, наверное...: чем больше дома, тем лучше, и чем больше домов, тем лучше, чем больше здесь народу собирается, концентрируется... Это не только тенденция воинственная, но и, безусловно, поэзия, пафос города... Но дело в том, что это вот такое для нас очень естественное городское чувство, оно ... двойственное, потому что чем — больше, тем больше проблем... Вообще всё это стало скорее плохо, чем хорошо”» [261, с. 39]. Наблюдается подавление человека городом, что, по сути, — постурбанизм. Тюмень же воспринимается поэтом как

город городом
откуда мы родом [183, с. 71]

и

Матерь городов городских
город
город
еще еще
город
тому назад

тому назад тому назад
стой
самый городской город

цивилизация

и самый город
городской сад [183, с. 72].

Тавтологический эпитет «городской» (город), используемый в параллель с выражением «городской сад», удваивает представление о Тюмени как городе, комфортном для жителей, человечном. И хотя в названии города Тюмень этимологически зашифрована «темень» («тьма»), парадоксальным образом это светлый город:

тюмень
должна быть
темень
а темени нет

а тюмени
видимо-невидимо [183, с. 71].

Помимо исторической части, обнаруживает Вс. Некрасов в Тюмени и футуристическую эпоху в архитектуре, и «краснострой», и современные веяния и дает городу такое определение:

город
всех своих веков
разом [183, с. 71].

Нравится поэту, что Тюмень — город не стандартный, со своим лицом, но присущий ему национальный колорит роднит Тюмень с другими русскими городами, в том числе с Москвой. Все эти города, согласно Вс. Некрасову, «вроде Москвы» и «одинаково столичные» по роли в жизни сибирского населения. Ведь если территория Тюменской области в два с лишним раза больше территории Франции, то Тюмень играет здесь роль своеобразной столицы. В ней «чего только нет», разве что отсутствует метро. Неизвестно, нужно ли оно Тюмени, но у Вс. Некрасова это отсутствие компенсирует человеческий фактор. Особо выделена Наталья Петровна Дворцова, профессор Тюменского университета, пригласившая Некрасова в Тюмень:

нет метро
однако есть
наталья петровна

А где наталья петровна
там и хорошо
там метро [183, с. 81].

В последнем случае «метро» — сокращение от *фр.* *Metropolitain* — столичный, от *греч.* *μ* — главный город, столица. Тем самым подчеркивается высокий (столичный) уровень проведения и научной конференции, организованной Н.П. Дворцовой, и сопутствовавшей конференции культурной программы. В данном ракурсе Тюмень предстает как город интеллектуальный, а не только город «нефтяной». И если Тюмени понадобилась некрасовская поэзия, значит город не погряз в меркантилизме, имеет и духовные запросы. Соединение нефти и поэзии — тоже русский стиль, явствует из произведения.

С видом «на белый свет» у Вс. Некрасова и Тобольск, расположенный на высоком берегу Иртыша при слиянии его с притоком — Тоболом. Город кажется вознесенным над окружающим природным ландшафтом. Общий вид — исключительно красивый:

город городок
горка городка

река
без реки как же

как-то
как-то не так
да [183, с. 57].

В свое время Тобольск использовался как место политической ссылки, о чем у Вс. Некрасова напоминает «заключенная» лампочка (и находящаяся в сетке, и освещающая камеру). Но поэт успокаивает: «не бойся» — ныне в бывшем каземате музее.

Тобольск отчасти напоминает поэту Тюмень, но он еще менее этажный и все равно удивительный:

это надо же

дома
этажа два
три

\ кажется \
ишь ты
уже и трети
лишние [183, с. 57].

Красные кирпичи, из которых сложены дома, здесь какие-то особые, а дома опять-таки с дымоходами. В Тобольске красный кирпич дома:

вот где он дома
где дома
дома дома
там и победа
над солнцем [183, с. 78], —

напоминает Вс. Некрасов название оперы А. Крученых / М. Матюшина «Победа над солнцем». Возможно, поэт имеет в виду яркость красок, несмотря на недостаток солнечного света, особенно в зимнее время и на севере Тюменской области, если подниматься вверх по Тоболу и Иртышу. Упоминаются живущие там ханты и манси, но рассказ о них Вс. Некрасов шуточно передоверяет М. Сухотину, маргиналии которого — это комментарии к текстам, приводимым на языках оригиналов, а Вс. Некрасов языком казанских татар (каковым пользуются ханты-мансийцы) не владеет. Однако поэт упоминает мамонтов, когда-то водившихся в этих северных широтах, и резные изделия из бивней мамонтов, представленные в Тобольском краеведческом музее, опять-таки шуточно подает как «восстание» мамонтов (в значении: вос-стание из небытия, напоминание о прошлом Земли). Вс. Некрасов уста-

навливает мысленную связь между современностью и далеким геологическим прошлым:

ты мы
мамонты [183, с. 76], —

народный промысел не дает забыть и об этом.

Когда же поэт сравнивает Тюмень и Тобольск и пытается уяснить, какой город лучше, то оказывается не в состоянии кому-то отдать предпочтение:

Тюмень и Тобольск

Тобольск Тюмени
Тюмень Тобольска
насколько
кто кого больше

ни насколько

никто
никого не больше [183, с. 76].

Каждый из городов по-своему хорош,* его сила — в индивидуальности. Такому же подходу Вс. Некрасов вообще следует в своих урбанистических произведениях. Он вызывает желание побывать в каждом из запечатленных им мест. Облик Отечества конкретизируется, в какой-то степени сопрягается с размышлениями о состоянии современной цивилизации.**

Написанное Вс. Некрасовым о городах имеет скрытый полемический подтекст по отношению к «деревенской прозе», значение которой в 1960-е — 1980-е гг. раздувалось. У Вс. Некрасова же взгляд на нее был критическим. Он сознавал, что бунинские времена, когда о России можно было сказать: «Да вся она — деревня...» [37, с. 62] прошли, важнейшая примета XX столетия — урбанизация, и стихи поэта о городах дают совокупный образ урбанизированной России, интеллектуализированной и просвещенной и вместе с тем не утратившей национальной самобытности. Почвеннической идеализации патриархального, а с другой стороны, прославлению гигантомании мегаполисов Вс. Некрасов противопоставляет цивилизацию «по мерке человека», у которого не отняты ни природа, ни ощущение собственной значимости, а город действительно «огораживает» его от стихий и концентрирует в себе богатства культуры.

Некрасовский конкретизм проясняет концепт «город», получающий национальное наполнение и вариативные характеристики, нацеливает на множество в едином.

* К сожалению, цикл стихов «Тюмень — Тобольск» автором не завершен (см. [81, с. 93]).

** О минской теме в творчестве Вс. Некрасова см. [214], [268], [253].



Вс. Некрасов
1970-е

Новая модель стиха

В соответствии с ориентацией на конкретизм и концептуализм Вс. Некрасов преобразует и сам тип используемого стиха.

Ритмико-композиционная организация некрасовского стиха

Одно из произведений Вс. Некрасова называется «Антистих». Подходит такое обозначение для многих текстов поэта, так как традиционные признаки

стиха для него не являются обязательными. Они то появляются, то нет, то представлены во всей их совокупности, то по отдельности и в различных комбинациях, то как бы вообще исчезают, кроме графического оформления в столбик, позволяющего считать данный текст стихотворением. Имеется в виду урегулированное чередование сильных и слабых (или хотя бы сильных) мест стиха, образующее его ритм, наличие рифмы и ритмического подобия стихов. Наиболее урегулированы в метрико-ритмическом отношении некрасовские стихи для детей («Вот и год...», «Паровоз, паровоз...», «Небо в тучах...», «прыгпрыг...», «Это что...», «Календарь» и др.). Поэт считает нужным подчеркнуто их ритмизировать, учитывая психологию адресата, чтобы детям, слушая стихи, хотелось бы и самим отбивать ритм то ли ладонями, то ли ногами, **уч а с т в о в а т ь** в звучащем стихотворении. Строки стихов у него здесь чаще короткие, ритмически подобные, используются традиционные размеры, наблюдается даже сгущение ударений.

Аналогична ритмическая организация стихов для взрослых, в каком-то отношении близких к детским («Про оно», «Может мертвый оживать...», «зима лето...», «Осень-осень-осень-сень...», «Не люблю...», «скоро сутки...» и др.).

Другими словами, ритм у Вс. Некрасова функционален, и это относится ко всему корпусу его стихотворений.

Поскольку ориентируется поэт, главным образом, на живую речь, доминирует у него тенденция к сближению поэзии с прозой. Вс. Некрасов не просто подключается к линии прозаизации стиха, обозначившейся в русской литературе у В. Хлебникова, В. Каменского, В. Ходасевича, Л. Мартынова, Б. Слуцкого и др., но и избирает самый радикальный ее вариант. Предпочитает поэт верлибр — стих, ритмическую основу которого составляют неклассические размеры — дольник, тактовик, акцентный, зыбкий стих и не имеющий рифмы; может включать в себя он и отдельные метризованные элементы. Новизна подхода Вс. Некрасова к уже апробированному типу стиха — в дальней-

шем расшатывании его структуры вплоть до полного ее аструктурирования и нелинейном характере соединения различных частей произведения. Нарушению когерентности служит:

отказ от традиционного синтаксиса, связывающего фрагменты текста, отсутствие знаков препинания, наличие «сплошных» скобок;

использование больших пробелов (от 2-х до 7-ми и даже более строк), отделяющих друг от друга фрагменты текста и равноправных со словом; функция пробелов — выделение, визуализация слова, а также расшатывание структуры стиха;

минимализация лексической составляющей текста с ослабленными связями его элементов;

выход за границы (основного) текста посредством использования сносок, являющихся составной частью произведения;

создание раздваивающихся и раstraивающихся произведений, все части которых равноправны, хотя могут представлять собой бинарные оппозиции;

создание «стихов на карточках»;

создание «вакуумных» текстов, или «объектов», основанных на игре с пустотой.

В результате означенных операций возникает текст-ситуация, иногда даже стих-перформанс, предполагающий «соучастие» читателя в наделении его смыслом, вариативное прочтение, неоднозначные интерпретации.

На основе расшатанного свободного стиха Вс. Некрасов, таким образом, создает новую модель стиха — стиха с разомкнутой структурой, в котором использует практику нелинейного письма.

В целом ряде случаев новации Вс. Некрасова определяются стремлением передать мысль в форме самой мысли; а в самом процессе мышления мысль может прорезаться не сразу, выражать себя (до поры) туманно, обрывочно, неполно, условно, без полного разжевывания и синтаксического оформления, так как в уме, сам для себя, человек отнюдь не все проговаривает до конца. Вот как выражена ситуация появления в комнате на Новый год елки, поданная через восприятие автора:

Новый
новый год

елкино кино

вот оно окно

ну

только бы и весь год
был как новый [192, с. 181].

Глагольные формы (за исключением заключительной строки-пожелания) в стихотворении отсутствуют, фрагменты стихотворения состоят, в основном,

из назывных предложений и отделены друг от друга двустрочными пробелами, повышающими их самостоятельность в силу ослабления синтаксических связей. Используется свободный стих. Фиксируется то, на что в комнате падает взгляд поэта: елка и окно, у которого она стоит, причем своим взглядом Вс. Некрасов наделяет и елку (имплицитно антропоморфизируя ее), для какой окно оказывается родом экрана со сменяющимися друг друга сюжетами (хотя бы погодными). Избегая банальности, поэт больше намекает, чем говорит впрямую, в том числе — и передавая свое приподнятое новогоднее настроение: о нем сигнализирует частица «ну», и подводящая своеобразный итог высказанному, и содержащая в себе некую оговорку, ибо будет ли так всегда, автор не знает (не уверен).

Большая степень разрушения синтаксических связей может определяться воспроизведением ответной реплики или «потока сознания»:

тоже
не так
плохо

около батарей

в виду
фонарей [192, с. 174].

Тут воспроизведена реакция автора на ситуацию забегания в подъезд ближайшего дома в годы молодости*, чтобы погреться зимой во время гуляний по вечерней Москве. Чаще это были гуляния-свидания, когда расставаться не хотелось, и периодические согревания у подъездных батарей выручали влюбленных. Возле батарей иногда собирались целые компании друзей и не только грелись, но и вели интересные беседы, превращая этот пятачок подъезда в своеобразный клуб на ногах. Для прошедших через подобное все в стихотворении понятно с полуслова, по отдельным бессвязным, на первый взгляд, фразам. Но они отсылают к контексту и затексту. Расшатанность стиха с ритмической схемой:

— (1)
(1) —
— (1)

— 4 —
(1) —
(2) —

компенсируется единичными вкраплениями рифмы: «батарей» — «фонарей».

* Домофоны в московских домах тогда отсутствовали, вход был свободный.

Усиливают созвучия частей расшатанного ритмически стихотворения и повторы однотипных конструкций — полные или частичные:

Долго ли

Долго ли коротко ли
Апрель [192, с. 221].

Здесь использован принцип минимализма, распространяющийся и на длину стихотворения, и на его лексический состав (3 слова и частица). Пробел в 7 строк отделяет первый фрагмент от остального (что можно рассматривать как передачу длительности времени, которое проходит от зимы до весны). Ослабление синтаксических связей восполняет повтор конструкции «Долго ли» в составе конструкции «Долго ли коротко ли», к тому же дающий созвучие. Благодаря этому, как и графическому оформлению, прозаическая, на первый взгляд, реплика, обретает качества стихотворения: аструктурированного, с ритмической схемой:

— (2)
— 2 — (3)
(1) — ,

нелинейными связями частей.

Стихотворение может имитировать разговор хорошо друг друга знающих людей, в каком-то опущены какие-то звенья, к тому же воспроизводимый не с начала:

Ты знаешь

А ты знаешь нет

Снег [192, с. 454].

Нетрудно догадаться, что один из беседующих предлагает отправиться на прогулку, второй же отвечает отказом, ссылаясь на плохую погоду (идущий снег). Большой пробел перед словом «нет» указывает на обдумывание предложения, скорее всего, сопровождающееся выглядываем через окно на улицу (иначе откуда узнал бы про снег?). Решающая роль принадлежит подтексту, на что настраивает и длительная пауза после первой строки. Главная организующая стихотворение роль опять-таки принадлежит повтору: «ты знаешь».

Нелинейность по отношению друг к другу обнаруживают и столбцы раздваивающихся и растранивающих стихотворений Вс. Некрасова. Они могут непосредственно воссоздавать процесс мышления, начинающегося с какой-то мысли, затем распадающейся на два (вариант: три) параллельно идущих потока, взаимно корректирующих и дополняющих друг друга. Таким образом преодолевается тоталитаризм мышления и языка. Вот характерный пример:

да /извините/нет	
/извините/	
да или нет	
а зазеленел	
ветер	
/ты вот теперь/	
/да нет/	и да и нет
а	
надо это	
/иногда кажется/	а иногда
/что да/	и надоедает
/иногда кажется/	это
/что нет/	
/иногда кажется/	и не да
/что нет/	
/иногда кажется/	и не нет
/что да/	
/что-то/	[192, с. 469].

Стихотворение воспринимается как ответ кому-то (возможно, мысленный), порождающий рефлексию по поводу «окончательных» суждений, присвоения себе всей полноты истины. Выясняется, что Вс. Некрасову чужда абсолютизация изрекаемого, символизируемая категоричными утверждениями либо отрицаниями «да» и «нет». Не всегда они полностью покрывают понятие в силу его неоднозначности. Скажем, на вопрос, понравился ли кинофильм, человек может отвечать, воспользовавшись обоими междометиями: «и да и нет» [192, с. 469], так как что-то в фильме понравилось, что-то нет. Вс. Некрасов склоняется к паралолии, вбирающей в себя бинарные оппозиции. Учитывает он и вероятностный характер возможного утверждения и отрицания: «/иногда кажется//что да // иногда кажется // что нет /» [192, с. 469], — когда человек никак не может определиться, меняет свое мнение,

столь необычным, сложным, малопонятным оказывается осмысливаемое. Более того, все привычные подходы могут оказаться не приближающими к сути постигаемого, о котором нельзя сказать «и не да // и не нет». Это «/что-то/» [192, с. 469] — неопознанное, а может быть, и непознаваемое. В таком случае, по-видимому, нужно решаться на трансгрессию, и подводящую к этому интеллектуальную ситуацию поэт обозначает.

Сам Вс. Некрасов комментировал появление подобных произведений следующим образом: «Имею в виду простейшую фигуру удвоения, когда часть текста норовит отделиться и всплыть, стать рядом, наряду с другой частью — и ничего с этим не поделаешь. Вот так же, говорят, устроены и работают и две половины человеческого мозга. Иногда это двойственность, а иногда парность. Тут и начинается не текст-вещь, а текст-ситуация. И возникает пространство возможностей и отношений, диалога» [188, с. 41].

Большую роль у Вс. Некрасова играют скобки, постепенное сгущение которых приводит к появлению целой колонки из скобок, параллельной второй, бесскобочной колонке и равноправной с ней. В скобках — высказывания, сделанные попутно и предположительно, что также лишает текст категоричности, отрицает непререкаемую однозначность. К тому же стилистические фигуры разъединения в свою очередь ослабляют синтаксические связи между фрагментами текста (фрагментами их побуждает воспринимать отделенность друг от друга двустрочными пробелами (а в одном случае восьмистрочным пробелом), усиливая впечатление нелинейности. Не об этом ли писала в «Разрушении поэтики Ю. Кристева: «Текст взрывает поверхность языка, являя собой тот “объект”, который позволяет взламывать понятийную механику, постулирующую линейность...» [102, с. 35]. Развитие мысли не получает у Вс. Некрасова завершения — обрывается стихотворение на местоимении «что-то», никак не проясненном и предполагающем потенциальное продолжение процесса мышления. Процессуальная незавершенность произведения намеренна и принципиальна. Это открытый текст, если воспользоваться определением У. Эко.

Оценивая процессы, наблюдаемые в литературе II половины XX века, итальянский писатель и ученый констатировал: «На смену миру, упорядоченному в соответствии с общепризнанными законами», «приходит мир, основанный на неоднозначности, как в отрицательном смысле отсутствия каких-либо ориентиров, так и в положительном смысле постоянного пересмотра имеющихся ценностей и непреложных истин» [288, с. 38]. Данное обстоятельство было связано с ощущением изжитости метанарративов эпохи модерна и языка, на котором они себя выражали, в то время новые ценности и новый язык еще только начинали формироваться в направлении движения к постмодернизму. Неопределенность, неоднозначность «высказывания», передача новых форм мышления видоизменили структурную организацию произведений. У. Эко отмечает появление «книги как подвижного и открытого объекта» [288, с. 47], подчеркивая, что имеется в виду открытость не только в качестве эстетического результата, но и открытость самих его слагаемых. Осознанное использование *поэтики открытости* (с собственным обоснованием) присуще и Вс. Некрасову. С определением его стиха как открытого он

был согласен. На вопрос А. Альчук: «К какому поэтическому направлению вы сами себя относите? — Вс. Некрасов ответил: «...Не так давно появилось удачное, на мой взгляд, слово: **открытый стих**. Если так обзовут и мои стихи, спорить не стану» [49, с. 2].

Иногда второй столбик в раздвоенном некрасовском стихотворении имеет дополняющий по отношению к первому характер — это как бы попутно возникающие в ходе размышлений обрывочные соображения, крутящиеся в голове. Особенность такого стиха в том, что его можно читать как по вертикали, так и по горизонтали. Последний вариант делает общий текст еще менее ритмически урегулированным, так как у каждой колонки своя ритмика, к тому же тоже урегулированная «чересполосицу». Можно сказать, что ритм держится на повторах:

весной	/и фонари
весной	ты посмотри
воздух	я говорю
воздух	фонари
пустой	напоминали
пустой	фонари
	напоминали
стой	фонари
стой	напоминали
ступай	фонари/
чувствуй	[192, с. 321].

При горизонтальном прочтении зарифмованные слова первой колонки воспринимаются как внутренняя рифма, а вкрапления рифмы во второй колонке эпизодично, что и позволяет, несмотря на известные отклонения, отнести стих к нелинейному верлибру.

В стихотворении же «Петербург Петербург...» к концу добавляются еще две колонки, отражающие три параллельно идущих потока мысли. Связаны между собой они ассоциативно и приближают к адекватности ситуации мышления, не так уж редко ветвящегося:

<...>
вот
фрукт

	вот продукт	
	сам объект	
	сам субъект	
	вот парадный подъезд	
и Мандельштам Мандельштам и Пастернак Пастернак	Ъ — ь!.. Санктъ	да брат Петроград а брат Арбат-то не тот брат стал не свой теперь брат
просто так Пастернак Мандельштам Спартак Динамо	Петербургъ	не суй теперь нос
и даже так Мандельштам и Пастернак	Твердый Знакъ	и все равно-с весь ужас
Мейерхольд и Моссельпром	Александръ Блокъ	и всё равно всё равно-с...

[192, с. 128].

Автор передает свои впечатления о городе на Неве, дополняя известное о нем увиденным и пришедшим в голову. Информация дополнительной левой колонки связана с мелькающей попутной мыслью об О. Мандельштаме (у которого есть автобиографическое стихотворение «Ленинград»). Правая же колонка посвящена мимолетному сравнению Петербурга / Ленинграда с Москвой, возникающему в ходе знакомства со второй столицей. Нелинейное оформление стихотворения дает представление о нелинейности самого процесса мышления, способного разветвляться и параллельно протекать по нескольким руслам.

Ослабление ритмической урегулированности может компенсировать сгущение созвучий, как, например, в «Версии словаря для московского морского царя Александра Пономарёва»:

судостроение кораблестроение судовождение
 трудоустройство судоговорение мореплавание плитытие
 судопроизводство корабленаваждение головокружение
 землетрясение возмещение водоизмещение снаряжение

соображение сооружение сбережение плавание
 судоходство пароходство и теплоходство погружение
 всплытие поднятие событие движение продвижение союза [160, с. 66].
 и т. д. — всего 38 строк.

Стихотворение прозаизировано, образует «сплошной текст», и, хотя оформлено как столбик, правая его часть волноподобна (образована из строк разной длины); кроме того, обрывается оно на полуслове, имитирующем возникшую при наборе ошибку:

шее шеере шени е е слиже корабли кру корабли воскре [160, с. 66].

Но отчетливо улавливаются созвучия рядом стоящих слов (по горизонтали) и возникающая внутренняя рифма (по вертикали), каковые как бы перетекают друг в друга, подобно волнам, и держат на себе всё сооружение.

Кроме того, Вс. Некрасов считал: «Текст-концепт ... может и не требовать прочтения: это текст как предмет или ситуация, а ситуацию не прочитывают — в нее входят, схватывают — либо нет...» [166, с. 288]. Может быть, поэт имел в виду текст такого типа:

Was ist das

Das ist Kunst

Gott mit uns [160, с. 86].

Даже не знающий немецкого языка что-то может уловить по расхожему обороту («Was ist das?» — «Что это?»), слову «Gott» («Бог»), расположению текста среди других поэтических произведений и понять: «Это — искусство», «С нами Бог». Иноязычием автор акцентирует внимание к написанному, задавая читателю некую задачку и подчеркивая общность того, что делает сам, с определенными тенденциями в мировой культуре.

Интонационно-синтаксическое своеобразие некрасовского стиха

Интонация у Вс. Некрасова «начинает играть чуть ли не основную смыслообразующую роль» [109, с. 32] и проявляет себя то явственно, то уходит в подтекст.

Передаче интонации живой речи служит у поэта использование говорного стиха в его разговорной разновидности как доминантного. Синтаксический строй такого стиха достаточно вольный, жестко не упорядоченный, что подчеркивает и отсутствие знаков препинания; синтаксическое и метрическое членение речи не имеет полного соответствия; велика роль enjambement, пауз, интонационных жестов; используемые синтаксические конструкции, лексика и фразеология харак-

терны для разговорной речи. В. Кулаков отмечает, что синтаксис Вс. Некрасова не только «насыщен различными вставными конструкциями, вводными словами, междометиями, оговорками — «стих Некрасова (сохраняя все признаки говора) редуцирует естественную фразу так, что остаются одни ключевые слова, которыми в разговорной речи часто оказываются слова незначащие, избыточные — те же междометия...» [109, с. 32]. Не так уж редко произведения состоят как бы «из осколков живых разговорных фраз» [109, с. 32], и хотя синтаксические связи ослаблены либо вообще отсутствуют, «этого оказывается достаточно для того, чтобы возникли соответствующие речевые контексты со своей интонацией, создается впечатление естественной речи» [109, с. 32—33].

Вот стихотворение редуцированного типа, из которого изгнано всё лишнее:

Да
Да
Да
Да
Да
Да
Да

Плохо

Нет

Хорошо [150, с. 231].

В нем 4 слова, два из которых частицы («Да», «Нет»), два — наречия («Плохо», «Хорошо»). Они воссоздают ситуацию разговора, причем приведены только ответные реплики, каковые контекстуальны. Ни знаков препинания, ни союзов, ни связующих глагольных форм нет. Но собеседник, как и читающий стихотворение, понимает: что-то у говорящего плохо, что-то хорошо (либо «Хорошо» — согласие на какое-то предложение, как и «Нет» может быть отказом от сделанного предложения). Предельный лаконизм — либо свидетельство близости разговаривающих, понимающих друг друга с полуслова, либо — сигнал о нежелании углубляться в беседу, готовности ограничиться формально-вежливым минимумом слов. Интонация нюансируется в соответствии с ходом беседы.

Вот отклик Вс. Некрасова на собственное 37-летие, считающееся для поэтов цифрой опасной, если не роковой:

Живу зиму
Живу другую

Живу тридцать шестую
И тридцать седьмую

И буду тридцать восьмую
Всё думаю
Самую мою

Держи весну

Держи [150, с. 185].

По стихотворению чувствуется, что возрастом Вс. Некрасов не удручен и в фатальную примету не слишком верит. Более того, он убежден, что 38-й год будет для него по-настоящему плодотворным, так как накоплен огромный творческий опыт, а на прямые репрессии инакомыслящих власть, как показало время, идет в исключительных случаях. На непростое, тем не менее, положение андеграундного автора указывает зимнее время года, в каковом ощущает себя пребывающим поэт. Все же он верит в наступление весны (=потепления, либерализации), каковую приближает и собственным творчеством.

Интонация стихотворения исповедальная, но исповедь — самая непри-
нужденная, в разговорных тонах, предполагающая и моменты молчания. Строки стихотворения разной длины, разностопные и разноударные, пробелы отражают течение времени. После четырехстрочного пробела наблюдаются слом ритма и перемена интонации, связанные с непосредственным обращением к читателю, каковому посредством экспрессивного интонационного жеста делают подарок — дарят весну:

Держи [150, с. 185].

В поэзии такие подарки возможны, но всякой пафосности Вс. Некрасов избегает. Тем не менее интонация приподнятого настроения пропускает.

Вс. Некрасов может использовать известную разговорную конструкцию, подвергая ее ритмизации: разъединяя на части и графически оформляя в столбик. Таково и выражение: «Если подойти политически грамотно, то перед нами клеветнический факт», укоренившееся в политическом лексиконе в советскую эпоху. Вс. Некрасов высмеивает эту малограмотную демагогию, ведь факт (от *лат.* *factum* — сделанное) — это «истинное событие, происшествие, явление» [251, т. 4, с. 749], и оно априори не может быть клеветническим. А вот замалчивание реальных фактов и сокрытие правды о них — как раз может быть преступным, если речь идет о жертвах истории и осуществляемого политического курса. Поэтому Вс. Некрасов предлагает

по-новому вдуматься в привычную формулировку, вынося составляющие ее слова на отдельные строки, отделяя составные части пробелами, замедляющими прочтение, дабы можно было по-настоящему вдуматься в смысл утверждаемого и противопоставляя высказанной тезе разоблачительную антитезу:

факт
 перед нами
 факт

но если так подойти
 политически
 грамотно

то перед нами

клеветнический факт

(а факт ну это
 не своей
 а нашей смертью погибших
 миллионов сколько-то там*)

и еще ряд
 фактов

*сколько надо нам

[193, с. 40].

К разговорной интонации здесь примешивается комедийный элемент (по отношению к демагогам-вралям) и трагедийный (при упоминании репрессированных).

Разговорный характер высказывания может подчеркивать частичная рассыпанность текста, его двух(трех-)столбичность, обилие больших пробелов. Однако разговорный дискурс часто совмещается у Вс. Некрасова с библейским, литературным, общекультурным, выступающим как ценностная точка отсчета. Например:

тоже	опять же
откуда-то уже	
и рабы	
божии	только божии ли [193, с. 47].

Поэт не принимает привычку к рабству, покорности, несвободе, каким бы авторитетом она ни освящалась. Его коробит словосочетание «рабы божии», и Вс. Некрасов акцентирует в нем рабскую составляющую, разбивая словосочетание ограничительной частицей «только»:

и рабы
только божии [193, с. 47], —

к тому же выражая и в этом сомнение. И напоминая библейские постулаты, автор сопровождает их разговорным оборотом «что ж» и разделяет двойными пробелами, чтобы каждое из высказанных положений приобретало большую весомость, в него без спешки можно было вдуматься:

что ж

дай нам Бог

любить своих врагов

но и врать поменьше

ведь как не пожелать

братья [193, с. 47].

Разговорная интонация переходит в поучительную, однако смягченную благодаря использованию разговорного оборота «врать поменьше».

Вообще довольно активно включает поэт в свои стихотворения разговорно-бытовую лексику и фразеологию, просторечье, иногда даже обценную лексику, в большей степени присущие разговорной речи. Охотно передразнивает он неграмотность, осмеивая бескультурье: «у нас учут учут» [192, с. 419], «Опять эти ужасты» [192, с. 388], «это вам недоступно тама / Это только нам тута» [192, с. 435], «кино кино» [192, с. 387], «хорошие кина» [183, с. 35], «красивее китая» [192, с. 445], «врать не надоть» [157, с. 142], «величие чий» [192, с. 151] и др. Не отказывается Вс. Некрасов и от крепкого словца, когда осуждает негатив либо воспроизводит логику мышления и речь тяготеющих к мату современников: «думать / голову ломать / да мать / так» [192, с. 393], «Х... ты понял» [192, с. 348], «вкус / всё к тому же говну» [192, с. 428], «и ё моё» [192, с. 468], «шприц в жопу» [192, с. 451]. Выразительно выглядит получающее сильный экспрессивной заряд руга-

тельство на нейтральном фоне общеупотребительной лексики, и Вс. Некрасов это учитывает:

и всё течет

и ничего
не течет

сволочь

и всех очей
боюсь
что разочарованье [192, с. 209].

Гераклитовское определение становления как способа существования бытия («всё течет, всё изменяется») в комедийном ключе оттеняет у Вс. Некрасова бытовую ситуацию: из крана не идет вода. Видимо, это настолько не вовремя и настолько раздражает, что в адрес крана у автора вырывается бранное слово «сволочь». Его применение к неодушевленному предмету смешит, а вынесение слова на отдельную строку и отделение тройными пробелами не позволяет взгляду проскользнуть мимо. Усиливает излучаемую словом экспрессию и контраст с последующими строками, представляющими собой переделку пушкинских слов восхищения природой. В свою очередь это подталкивает к пониманию, что речь идет о дачном кране с водой, бездействие какого вызывает «очей ... разочарованье».

В целом оттенки интонации у Вс. Некрасова достаточно разнообразны, но так или иначе они поддерживают речевую природу стиха.

Некрасовская фоника

Поскольку Вс. Некрасов активно использует верлибр, рифмы как регулярного признака стиха у него, как правило, нет. Однако она может возникать

— в силу повтора однотипных конструкций, на котором основан ритм произведения:

Был дождь
Был дождь
Был дождь
И Псков
Еще не весь
Обсох

И Псков еще
 Не весь обсох
 И Псков
 Еще не весь обсох [192, с. 84];

— в результате обыгрывания созвучия частей слов с образованием начальной рифмы:

Мысли

Мы

Мыслимы ли

Мыслимы ли мы

Мыслимы ли мы и

Мыслимы ли мои мысли [192, с. 273];

— в силу появления своеобразного рефрена:

Скажи
 Господи
 Не говори
 Господи
 Посмотри
 Господи
 Покажи
 Господи и т.д. [192, с. 179];

— в результате использования кольцевого обрамления в дополнение к повторам:

Вот и год
 и год
 и **вот**

И **вот** и год
 и год и **вот**
 И **вот** и год
 и год и **вот**
 и **вот** и год

и год и **вот** [192, с. 39];

— как следствие появляющейся спорадической рифмы, связывающей лишь отдельные строки, тогда как остальные остаются незарифмованными:

Окно не окно
А прямо кино [192, с. 517];

Гудауты
Фу ты ну ты да ну [192, с. 376];

и потом дом с котом
/ему бы быть
в томске.../ [183, с. 38];

Возражения
Да соображения [192, с. 415];

конечно Кинешма
даже что-то весьма [192, с. 411];

— как достаточно традиционные типы рифмовки, но эпизодические в общем контексте творчества Вс. Некрасова:

идет снег
снег снег снег
снег
идет туда
где живет Олег
и торчит труба [192, с. 316];

— в силу предпочтения все же неточной рифмы — диссонансной, ассонансной, глубокой, разнесенной, составной и т.д.: «черт — не мертв», «туча — тут же», «вроде как — контакт», «Казань — занято», «тем не менее — тюмень», «домишко — ишь как», «Мастеркова — оркестрово», «не наскучило — тучи тучи», «с палачатами — не молчат», «Шатура — оттуда», «а что — Danke Schön», «Волошин — ожил» и др. Заметен сдвиг к левой рифме (если концевую считать правой).

Отсутствие регулярной рифмы компенсируют внутристиховые созвучия. Уже Д. Янечек обратил внимание на такое явление, как некрасовская паронимия:

проект проспекта
<...>
берем березу [192, с. 543—545].

Также могут рифмоваться рядом стоящие по горизонтали слова:

Модные народные свободные [192, с. 13];
казань да рязань [192, с. 387];

а давай нам трамвай [183, с. 62];

у мели Емеля [189, с. 42],

Кришну Вишну [192, с. 515];

Солнце у фанеры освещает нервы [150, с. 79];

и столица зардится [192, с. 400];

Три собаки приставки [156, с. 188], —

или даже часть слова:

Давно осень осень-сень [192, с. 47].

Особый случай внутрстиховой звуковой игры — слияние рифмующихся слов в единое целое:

Чембелейденьтемтемнейтемень
(непереводимая игра татарских слов) [183, с. 80].

Вс. Некрасов шутит, так как использует русские слова, но в юмористической форме имитирует присутствие татарского языкового элемента в Тюменском регионе Сибири, поскольку живущие здесь ханты-мансийцы говорят на одном из его диалектов.

На этой же основе появляется рифма-эхо:

Лондон Донн [192, с. 35].

Не так уж редки у поэта звукоподражания, например:

Гром ударил громко

Гром!

Гром

Гром гром

Гром гром гром гром

Гром и т.д. [192, с. 120].

Встречаются у него перевертыши:

— Марс, Марс...
А прочесть наоборот?
Срам [150, с. 63], —

в том числе анаграмматические:

оборона
наоборот [192, с. 294]

От КаГеБе
И до Бегака [192, с. 418].

Вообще анаграммы у Вс. Некрасова нередки:

Стыд и срам
мы
сравниваем [192, с. 293];

Рига
не реагировала [192, с. 86] и др.

Возникающие созвучия акцентируют основную интонацию стихотворения, вносят дополнительные оттенки смысла.

Зарифмовываемое может иметь у Вс. Некрасова и иносказательно-смысловой характер. Например, поэт не дает прямой оценки примитивно-вторичным произведениям, авторы которых спекулятивно прикрывают свою беспомощность пропагандой духовности; он делает это посредством намеренного неграмотного (по звучанию) написания слова «духовного», с которым рифмует частицу «вон», в разговорном ключе урезаемую да «во», будто бы выражающую восхищение, но оно оборачивается насмешкой:

Скажем
Дух-
ховново
Во
Во
Во
Во [192, с. 366].

Пафосная претенциозность дискредитируется.

Из стихотворения «Что / делается...» явствует, что Вс. Некрасова раздражает дурная привычка творить зло, а спустя время каяться в этом, затем опять творить зло (может быть, в других формах, чем прежде), а через какое-то время каяться, и так до бесконечности. Поэт ведет игру со словом «каяться», сливая его с местоимением «им» и наречием «как» и зарифмовыв-

вая образовавшиеся слова, в результате чего и общее для них слово «кается» получает саркастическое наполнение:

А потом
Каяться Как полагается

Как им там кается

Как им икается
и какается [192, с. 361].

Встречаются у Вс. Некрасова и отдельные зарифмованные стихи, где звукопись имеет явно семантизированный характер. Вот одно из таких произведений:

кал навалом

карнавал
карнавалом [192, с. 431].

«Карнавал» здесь — метафора неупотребления, на что указывает слово «кал», входящее в состав слова «карнавал».

Созвучие же «букер бякер» отражает критическое отношение к Букеровской премии, во-первых, отнюдь не всегда присуждавшейся объективно, во-вторых, закреплявшей зависимость русских писателей от английских спонсоров. В рифмующемся со словом «букер» окказионализме «бякер» проступает слово «бяка» — смягченное обозначение чего-то нехорошего, заимствованное из детского лексикона.

М. Берг отмечает: «Любой текст Некрасова построен по принципу круговорота рифм: цепочки окончаний живут по закону эха: звук — отзвук, вызов — ответ. Или — точнее: текст — контекст» [22, с. 102]. По наблюдениям А. Махониной, это способ придать тексту единство (см. [134, с. 640]).

В целом игра со звучанием и значением слова для Вс. Некрасова важна. Однако и на фонике распространяется принцип нелинейности в расположении созвучий, представляющийся поэту более естественным и соответствующим стихотворениям речевого типа. Стихи поэта немелодичны, но искусно организованы в фонетическом отношении, передавая поэтическую природу высказывания, несмотря на его «прозаизацию». Такую организацию можно назвать калейдоскопической.

Новации в области строфики / астрофичности

Под строфой принято понимать отрезок поэтической речи, тематически и интонационно-синтаксически завершенный, характеризующийся подобием ритмических единиц, правильным чередованием рифмующихся стихов и отделенный пробелами от других фрагментов текста. Так как Вс. Некрасов ориентируется на живую речь, преимущественно разговорную, и стих с на-

Под строфой принято понимать отрезок поэтической речи, тематически и интонационно-синтаксически завершенный, характеризующийся подобием рит-

рушением его структурной организации, строфическая композиция у него достаточно вольная, хотя есть произведения и с урегулированной строфической, а также астрофические стихи. Всё зависит от конкретной цели поэта.

К строфике традиционного типа поэт обращается преимущественно в стихах для детей и примыкающих к ним по настроению стихах «для детей изрядного возраста» (то есть взрослых). Но и традиционное подчас у Вс. Некрасова узнаваемо / неузнаваемо. Вот стихотворение, состоящее из двестишестидесяти:

Пройдет
Время

И прошло
Время [150, с. 182].

Отличает некрасовское стихотворение наличие пустоты, разделяющей строфы. Так обозначена протяженная пауза, передающая ход времени. Не проговаривается, но подразумевается, что с движением времени связана вера в лучшее будущее. Но у Вс. Некрасова после паузы будущее время сменяется прошлым — это единственное, что изменилось, ни о чем другом не говорится. Двестишестидесяти соответствуют приему контраста, использованному автором, но в стихотворении усилена роль пробела. При всем лаконизме Вс. Некрасов настраивает на избавление от иллюзий, готовность посмотреть правде в глаза.

В большей степени, однако, характерна для Вс. Некрасова комбинированная и вольная строфика, представленная разнообразно.

Скажем, в стихотворении «скоро сутки...» в первых четырех двестишестидесяти автор стремится передать ритм движения поезда, отбиваемый колесами, и потому использует, в основном, подобные ритмические единицы, имеющие метр (X², X³):

скоро сутки
я всё еду

уже еду
еду еду

еду еду я
ко мне

еду еду
я к себе [192, с. 47].

Далее следует тройной пробел, подготавливающий переход от воссоздания ситуации к ее оценке, сопровождающийся и изменением ритма, уре-

гулированного на тонической основе (Т-к), причем ритмически подобны 1, 4, 8 строки, 2, 3, 6, а также 5, 7, 9 (просматривается определенная урегулированность в их чередовании):

хорошо
хоть и к себе

хорошо хоть
не к тебе

и всё равно хоть
и к себе

а хорошо хоть
не к
(кому-нибудь там) [192, с. 47].

Благодаря повторам в стихотворении периодически возникает рифма.

Выбивается из ритмической схемы последняя строфа, оформленная как трехстишие, так как здесь автор оговаривает, к кому он никогда не поедет — нетрудно догадаться: к людям, чуждым по духу.

Больше у Вс. Некрасова, однако, вольных строфических композиций, предполагающих соединение в одном произведении разного типа строф, нередко чередующихся и с одиночными строками. Скажем, в стихотворении «власть...» есть и двустишия, и трехстишия, и четырехстишия с определенной (но неполной) закономерностью их соответствия друг другу: 1-я строфа соответствует 7-й, 2-я — 3-й и 6-й, 4-я — 5-й:

власть
делает подлость
подлость
делает власть

власть опять
делает подлость

подлость опять
делает власть

опять
власть
делает подлость

вот от этого-то вот
и расти
этой подлости

под властью власти
дело обстоит так

власти хоть и крестьян
хоть рабочих
хоть
каких хочешь [192, с. 540].

В произведении варьируется одна, в сущности, идея, проакцентированная системой повторов, и автор, чтобы избежать монотонности, разнообразит строфику. Рифма связывает разнострофные фрагменты стихотворения воедино.

Вольные строфические композиции Вс. Некрасова чрезвычайно разнообразны и служат передаче различных оттенков речи, сохраняя ее непринужденный характер. В корпусе некрасовских текстов они преобладают.

Есть у поэта и стихотворения, которые можно назвать переходными от строфической организации к астрофической, так как они имеют признаки и той, и другой, все же с ними в данном отношении не совпадая. Это произведения, состоящие из однострочных стихов, равномерно отделенных друг от друга двойными (и более) пробелами. Строфика как таковая в них отсутствует, но они и не образуют сплошной (непрерывный) текст, на равных с вербальной составляющей содержат паузы-остановки, выводящие высказывание из автоматизма восприятия. Например:

— Гражданин

Гражданин

Гражданин

Гражданин

Вы не за границей [193, с. 24].

Для создания стихотворения Вс. Некрасов использует ходовой разговорный оборот «Гражданин, вы не за границей», хорошо известный советским людям и чаще употреблявшийся работниками сферы обслуживания, одергивавших соотечественников, добивавшихся от них надлежащего исполнения своих обязанностей, предъявлявших те или иные претензии. В одергивании проступало неуважение к согражданам, нежелание с ними считаться, к тому же демагогически оправдываемое местными порядками, отличающимися от заграничных. Но тем самым косвенным образом признавалось, что за рубежом культура обслуживания выше — получалось, что советские люди этого недостойны, а собственно, почему?

Оскорбительный подтекст хамского дискурса и выявляет Вс. Некрасов в воссоздаваемой речевой ситуации. Поэт в своем творчестве практически не использует заглавные буквы в начале фразы, но в данном случае слово «гражданин» дает с большой буквы, помещает на отдельной строке, отделяет двойными пробелами, четырежды повторяет. Слово оказывается подчеркнуто выделенным, в нем проступает и высокое (а не формально-обиходное) его значение, каким наделил это слово А. Радищев: человек достойный, служащий родине, народу, заботящийся об общественном благе, наделенный гражданскими правами и обязанностями и находящийся под защитой государства, в котором живет. Вот о чем стремится напомнить Вс. Некрасов. Отчетливо выделена и фраза «Вы не за границей», побуждая по-настоящему вдуматься в ее унижительный смысл. Пренебрежение достоинством человека для Вс. Некрасова неприемлемо, и он вызывает отталкивание от беспардонной дискурсии, не меняя в ней ни слова, посредством вышеозначенного типа организации стиха.

К переходным можно отнести и мини-тексты с пробелами-пустотами. В стихотворении «И новое дело...» пробел равен 7 строкам:

И новое дело

Лето [192, с. 232].

Ритмом и метром стихи обладают, но каждый своим: первый написан Ам², второй — Х¹. Не подобны они и по длине. А главное — отделены друг от друга длительной паузой, обозначенной пустотой. Эта пауза передает молчание, хотя его хочется назвать «говорящим». Нетрудно вообразить невербализированное: занятый своими делами, автор неожиданно для себя обнаруживает, что наступило лето, и, оглядываясь вокруг, видит этому все новые подтверждения. Ситуация восприятия здесь погружена в молчание. Текст аструктурирован, не является сплошным, однако и строфика отсутствует. «...Слово рождается не из инерции стихового потока, а из молчания, паузы, того, что за речью» [174, с. 301].

В некоторых случаях у Вс. Некрасова обнаруживают общее с японскими хокку и танка, но это, скорее, деконструированные «хокку» и «танка», в той же степени похожие на них, как и непохожие.

Астрофичны у Вс. Некрасова «большие стихотворения», основанные на приеме перечня,* каталогизации, и однотипные тексты сравнительно небольшого объема (до страницы).

* Есть у поэта также «большие стихотворения», в которых использована вольная строфика.

Таково, скажем, «большое стихотворение» «Вообще конечно...» объемом 289 строк основного текста + 2 строки в сноске, каковой завершается произведение. Сюжет отсутствует, персонажей нет, синтаксические связи ослаблены. У Вс. Некрасова — сплошной речевой поток, который не требует разбивки на строфы, и лишь ближе к финалу со сменой тематики появляется два четверостишия и трехстишие. Начало стихотворения напоминает ответы по телефону, характеризующиеся контекстуальной недоговоренностью и постепенно перетекающие в шутивное балагурство — поэт ведет игру с клише, оккупировавшими русский язык, и при сгущенном их употреблении вне зависимости от семантики вызывающими смех.

Ритмику стихотворения определяет белый ямб с периодическими вкраплениями тонических строк, ориентированных на разговорную речь и лишаящих текст впечатления гладкописи. Рифма как постоянный признак строфической организации отсутствует, хотя время от времени может появляться, в том числе в соединении с паронимией:

насколько скоро
насколько скользко [192, с. 542];

кусочек Сочи
кусочек [192, с. 543];

оно конечно
конечно лестно [192, с. 544];

потом квартира
утихомирила [192, с. 545] и др.

Сопрягают между собой фрагменты текста внутристриховые созвучия вообще, включая рифмующиеся между собой: «довольно вольно», «долива пива», «не вышло дышло», «во вкусе Руси». Как всегда, у Вс. Некрасова значима роль повторов, расположенных как по горизонтали («всё время время», «самое-то самое-то»), так и по вертикали («такое чувство / такое чувство», «другое дело / готово дело»).

В результате некрасовский астрофический текст обретает свою «индивидуальность».

В отличие от других поэтов, нацеленных на прозаизацию стиха, у Вс. Некрасова астрофические произведения немногочисленны. Видимо, отказываясь от многих традиционных примет стихотворения, он считал нужным не пренебрегать (полностью) строфикой, по-своему удостоверяющей поэтическую природу создаваемого, но сделал ее более гибкой.

В целом некрасовскому стиху соответствует определение гетероморфный.*

* См. [206].

Встречается у Вс. Некрасова комбинирование стиха и прозы, например, в книге «Дойче Бух»:

действительно	а вот здесь
тут разная дребедень	один день в дрездене
что-то	то
что дано	что надо
нойштадт	
и ну и что	
это	
нойштадт	
то-то и оно	
что	

бывшая жара небеса фарфор вечер шар хороший шар большой шар больше и больше штили тишина дома трава трамвай мостовая военная моя пустая москва детства да да нет какая москва знакомая нельзя сказать не знакомая но всем свойственная присущая всем присутствующим и из карниза из каприза береза по всей видимости во всей очевидности за период после строительства социализма поразительно выросшая и судя по всему очень похоже первый раз в жизни нойштадта. Нойштадта.

Это уже что-то и наше - - видится родное- - то-то и оно
 что
 тоже ему очень идет - - - еще однако и потому
 что
 не будет этого - и тоже хуже не будет

И можете быть уверены - - убеждены - - этого уже нет

И что-то новенькое еще но такое новенькое что уже давно давно новенькое
 - - такое вот - - - вековое

Но и но - - Но и еще что-то - - Нойштадт

Думаю что и не одно

книга книга книг огни огни огни городов европы где не городов нет берлинские как все-таки как бы наиболее близкие из немецких и в них w nich и мы

поучаствовали и у нас свеча в стекле на столе на воздухе в кафе во дворе аж на фридрихштрассе штрих штрих фридрихштрассе штрих штрих пунктир пунктир фридрихштрассе кихт ниht кайне шталиналлее одер айне кляйне адольф хитлер шале шик шик шлюх шлюх фридрихштрассе где-то может быть уже и излишний штрих возможно хорошо а что а что а шпик шпик шпик шпик штази хуже ли неужели опять же хорошо есть где нас нет собственно говоря не до нас здесь но достойнейшая гостеприимная Астрид педагог преподавательница русского языка или русского языка и литературы ясно никогда сказать так не скажет это здесь нам нам на преЙсише за преЙсише шпрее шпреехен ди шпреехен зи фридрихштрассе фридрихштрассе да унд дойчешпрахе и если этот данный дас да не ист истинно немецкая рифма то тогда вас ист это дас у вас was я ја вас спрашиваю прошу извините нас еще раз дер ди дас александр плятиц [157, с. 46—47].

В данном случае Вс. Некрасов использует два вида записи текста — стихотворный и прозаический, так как акцентный стих с частичной рифмовкой («здесь — дрезден», «найштадт — найштадт», «что — что») и внутренними созвучиями («дребедень — <один> день», «что-то — то», «что-то — то-то»), в том числе анаграмма «дано — надо», перетекает у него в некую переходную форму между свободным стихом и ритмизированной прозой (отсутствует вертикальная запись, разбивка на строфы, рифма, отдельные слова содержат переносы на следующую строчку («социа-лизма», «в жиз-ни»). Вместе с тем-tonизированный ритм просматривается, встречаются внутренние созвучия («трава — трамвай», «военная моя», «из карниза — из каприза»).

В стихотворной части автор (по-видимому, рассматривая фотографии) в самом общем плане передает свое впечатление о пребывании в Дрездене и Нойштадте, очень ему понравившимся:

то-то и оно
что [157, с. 46], —

в прозаизированной приводит возникшую ассоциацию Нойштадта с Москвой военных лет: такой же безлюдной, трамвайной, с отчасти похожими домами социалистической застройки, и даже вопреки немецкому порядку, растущей из карниза березой, произвольно воспринимающейся как русская. Но именно потому, что это известное отступление в сторону от развиваемой темы, оно и оформлено иначе, чем остальной текст. Поэт себя как бы одергивает, не желая преувеличивать нечто родственное, узнаваемое в Германии.* Все же определяет облик Нойштадта, по словам Вс. Некрасова, «вековое» — традиционно-германское в архитектуре, пусть и отреставрированное. Возвращение к повествованию о Нойштадте влечет за собой и возвращение графики стихотворного типа, но отличающейся от графики первой части (тяготеющей к треугольнику) горизонтальностью, удлинением строк,

* Впрочем, объездившие Европу соотечественники Вс. Некрасова больше всего общего (при всех различиях) находят именно между русскими и немцами.

наличием вставок. Если добавить к этому и отсутствие рифм, можно отметить большую степень прозаизированности, хотя это уже несомненный верлибр. Прозаизированность же подготавливает переход к следующей части «Дойче Бух», представляющей собой род «потока сознания», снова потребовавшего оформления в прозаическом варианте.

Смена стихотворного и прозаического типа графики имеет у Вс. Некрасова смысловую, иногда и концептуальный характер, к тому же лишает большей по объему текст инерционности. Появление подобных фрагментов не урегулировано, всегда неожиданно.

Графика Вс. Некрасова

«Тот, кто воспринимает стихотворения Некрасова, должен попытаться всегда быть читателем, слушателем и зрителем в одном лице, поскольку поэзия Некрасова существует исключительно на границе между звуком (прочтенным и услышанным) и образом (увиденным), между словом-звуком и словом-образом» [133, с. 231], — отмечает А. Махонинова. Роль зрения в постижении поэтом бытия зафиксирована им уже в анаграмматическом словосочетании «живу (и) вижу», констатирует исследовательница. И в творчестве Вс. Некрасова ярко выражена визуальность, каковая «представляет видимый облик артефакта, является границей, “поверхностью” произведения» и в авангардизме «приобретает самоценность» [99, с. 75]. В поэзии речь как временной (движущийся во времени) феномен помещается на плоскость листа и получает пространственное измерение. Взаимодействие того и другого чрезвычайно интересовало Вс. Некрасова. Вместе с тем поэт вопрошал: «И все-таки, где начинается визуальность как принцип?» — отвечая так: «Очевидно, там, где плоскость листа не просто привычный способ развертки текста — линии, а именно плоскость со всеми ее возможностями. Где текст ветвится, всплывает под нагрузкой, выбрасывает побег. И в ход идут такие сноски (или такие скобки)» [174, с. 301], другие средства. «В общем, когда пространственность образов нашей речи проявляется в графике текста функционально, работая на восприятии — тогда, очевидно, и можно говорить о поэзии для глаза» [174, с. 302] — визуальной поэзии. Именно в такой функции использует графику Вс. Некрасов, апробирует различные варианты визуализации.

Поэт осваивает разные способы записи стихов, введенные прежде всего футуристами, учитывает опыт близких по духу нео- и поставангардистов-современников, предлагает собственные решения графических творческих задач. Из унаследованного от предшественников у него:

- отсутствие знаков препинания и нормативных заглавных букв, что умножает вариативность прочтения, может давать впечатление сплошного речевого потока;
- разбивка слова на части, повышающая значимость каждого элемента, как и слипание слов, острающее привычное;
- усиление выразительности слова или текста посредством шрифтовых ухищрений;
- размещение фрагментов текста вверх ногами, перпендикулярно и т.п.;

– отказ от линейности посредством двухстолбичного развертывания текста;

– создание фигурных и «пустотных» стихов;

– использование верлибра;

– прозаизированный характер записи стиха либо вкрапление в стих подобных фрагментов;

– ставка на восприятие текста как «пространства для одного симультанного взгляда» [261, с. 4], восходящая к С. Малларме и Г. Аполлинеру.

Новое, рождавшееся в совместных поисках нео- и поставангардистов, это:

– налезание друг на друга отдельных слов и строк, имитирующее не типографское издание, а самиздатскую машинопись с возникавшими в ней время от времени сбоями;

– зачеркивание отдельных слов, строк, частей стихотворения, придающее произведению видимость черновика, спонтанного порождения;

– фрагментаризация стиха, выстраиваемого по принципу перечня;

– совмещение верлибра с метризированной прозой;

– использование сносок в качестве составной части текста, увеличивающее его нелинейность, разрушающее структурированность стихотворения;

– комбинации невербального и вербального, образующие серии;

– большее разнообразие нелинейных сцеплений;

– использование в стихах элементов компьютерных технологий.

Собственно некрасовские нововведения в данной сфере:

– двойной (реже тройной) пробел между строками, ослабляющий связи между ними и усиливающий самостоятельность отдельной стихотворной единицы;

– стихи с большим (чаще до 7 строк, но есть и 15) пробелом-паузой, играющим роль подтекста либо означающим перерыв в процессе мышления;

– сноски к сноскам;

– раздваивающиеся / растривающиеся, ветвящиеся произведения, дающие адекват не целостности, а разрушения структуры, отсылающие к затекстовому пространству;

– ризоматическое сцепление целого ряда текстов с миром-текстом (=культурным интертекстом);

– совмещение в стихах в ряде случаев признаков авангардизма и постмодернизма;

Вышеперечисленные признаки (вкуче с теми, о которых шла речь ранее) у Вс. Некрасова регулярны, существенны для уяснения специфики некрасовского стиха.*

Вот стихотворение, в котором мы безошибочно узнаем Вс. Некрасова:

и время было ведь

и день бил

был

* См. также [206–208].

бил таким
флагом

что нафиг нам еще

и знак

и сигнал [192, с. 470].

Речь у Вс. Некрасова идет о времени андеграунда, скорее всего, — первой поре вхождения в эту среду. Каждый день пережитого вспоминается как праздник — такой напряженной и захватывающей была творческая жизнь, столько открытий обрушивалось на молодого поэта. Начинается стихотворение как продолжение некоего разговора или размышления, «с полуслова» и — соответственно — с маленькой буквы. Знаки препинания отсутствуют, но мысленно легко восстанавливаются благодаря разбивке текста на завершенные (в основном) синтагмы, вынесенные на отдельные строки и отграниченные друг от друга двойными пробелами. Графическая выделенность использованных конструкций и отдельных слов усиливает их выразительность. Симметрия 1-й и 6-й строк, подчеркнутая и метрико-ритмически, сближает в смысловом отношении объект (воспоминание) и его оценку (высокую). Сгущение ударений в соседних строках дает ощущение энергичного ритма, вновь возникающего в заключительных строках, внося элемент приподнятости, сопровождающий подведение итогов: «и знак // и сигнал» [192, с. 470]. «Знак» — напрашивается — освобождения, «сигнал» — о появлении новой струи в искусстве. Во всяком случае, такое прочтение не исключено.

Невербально-пустотная часть может превышать у Вс. Некрасова вербальную:

видите

а вы
говорите [192, с. 280].

Это достаточно характерный для Вс. Некрасова тип стихотворения, основанного на принципе минимализма. Здесь имитируется ситуация завершения разговора, воспроизводящая авторское возражение собеседнику. Высказанное им напоминает реплику в разговоре, получающую зримый вид стихотво-

рения благодаря вертикальной записи в столбик по одному стиху в строке. Строки не подобные, а произвольные по размеру. После первой из них — пауза-молчание, подчеркнутая большим пробелом. Она адекватна времени, даваемому на обдумывание сказанного ранее. Заключительные слова в мягкой форме удостоверяют несогласие с собеседником.

В некоторых случаях целые строчки у Вс. Некрасова заменены многоточием, как бы удостоверяющим: что-то в ответ говорилось, хотя эти слова не приводятся:

.....
 ... как не быть зиме...

 ... а вместе с тем

 .. и заметьте ... [192, с. 454].

Важнее для поэта в данном случае непринужденность высказывания — воспроизводится только то, что может слышать человек, находящийся в одной комнате с разговаривающим по телефону.

Есть смысл вернуться к некрасовскому стихотворению «живу и вижу...» и воспроизвести его в полном виде, так как в нем совмещены разные приемы пересечения границ текста:

живу и вижу	живут
что нет	люди
что-то это	и на той же самой
непринципиально	нашей родине

живем*

живу

дальше

*тоже

но не все

жизнь	жизнь
ужасна	прекрасна

НО ЖИТЬ	так просто
можно*	жизнь прекрасна
вроде того что	стихи некрасова
	всё
не то что можно но потому что нужно	не так страшно
не потому что нужно а потому что уже самому смешно	

*и нельзя может
но нам повезло

[192, с. 504], —

здесь отчетлив «жест отказа от традиционно понимаемой художественной техники», «читателя как бы втягивают в проблемы и в сам процесс, ситуацию стихописания» [178, с. 77]; графическое оформление демонстрирует размыкание структуры, нелинейность в организации стиха; сноски, помимо того, придают авторскому высказыванию вариативность; паралогический тип мышления объединяет противоположные суждения о жизни, так как лишь в своей совокупности они адекватны суперсложному феномену, о котором размышляет поэт.

Встречаются у Вс. Некрасова также перевернутые вверх ногами строки и строки, расположенные перпендикулярно. Это — элемент игры с читателем. Вот стихотворение, начинающееся строками:

надо тебе быть

дали тебе жить

мало тебе разве, —

а завершающееся уточняющей антитезой:

и чем докажешь

и что жить

можно

/он мне повезло
что жить нельзя
известно/

[188, с. 69]

Перевернутость строк подчеркивает, что многое в жизни перевернуто вверх ногами.

Переносит в стихи поэт и некоторые обозначения, появившиеся в интернете:

(Sa

Ge)))

(((.))) [157, с. 29].

Имеются в виду немецкие поэты, переводчики и исследователи произведений Вс. Некрасова Сабина (Sa) Хэнсен и Георг (Ge) Витте, в основном выступающие как «один автор» — пишущие совместно. На это обстоятельство намекает некрасовская графика; тройные же скобки означают улыбку; к тому же у Вс. Некрасова их несколько. Другими словами, поэт улыбается во весь рот и радостно приветствует своих немецких друзей, особым образом визуализируя испытываемые чувства.

К подобным графическим нововведениям поэт был готов, так как и раньше использовал скобки в нетрадиционной функции, например:

)))

а это лес

беспокоится

будучи дремуч

прямо тут

тучи [192, с. 394].

Тройные скобки визуализируют волнение леса под порывом ветра и одновременно это тоже скрытая улыбка. Автор улыбается читателю в надежде, что тот тоже улыбнется его шутке о лесе, каковой «беспокоится» (слово использовано в двойном значении) — прямо, как человек: боится грозы.

Общий вид стиха меняют присутствующие у Вс. Некрасова зачеркивания слов, целых кусков текста, иногда даже полностью текстов, в таком виде тем не менее опубликованных. Имитируются черновики, ранние редакции стихотворений, приближающие к постижению самого творческого процесса, вносящие элемент вариативности. Сошлюсь на стихотворения «умри / лирик...», «соберемся / да как туда...», «что нас ждет...», «жить / как причина...» (вариант: «жить / как причина жить...»), «ты /...». Вот одно из них:

что нас ждет

а что нас ждет

чего ему ждать

мы сами

написания стихотворения оно уже прекратило свое существование. Возможно, имеется в виду чья-то отдаленная полузаброшенная дача или дом в какой-то захудало-малолюдной деревне. Благоустроенности, а тем более комфорта там ждать не приходится; более того, зиму с ее морозами будет выдержать не просто — можно отдать концы. Этот вариант представлен словом «помремте», но оно зачеркнуто. Тем самым автор выражает решимость не сдаваться, выдержать испытания, уготованные судьбой. Сделанный выбор независимости и творческой свободы должен в конце концов дать свои плоды, убежден Вс. Некрасов. Это столь же для него непреложно, как и смена времен года. А в весенне-преображенную Москву он будет рад вернуться и увидеть родной трамвай.

Уже это стихотворение демонстрирует наличие у Вс. Некрасова словесных разрывов (как это сделано со словом «трамвай»). Данное графическое оформление предполагает более протяжное произнесение слова и большую степень ударности каждого его слога, в конечном счете — большую степень выделенности этого слова: «аб солютно», «и ни кого», «це ли ком», «Гос поди», «об ком» (иногда используется дефис: «Па-ни-маешь»).

Не отказывается поэт от характерного для авангардизма шрифтового выделения определенных слов. Так, реакцией на повальное увлечение интеллигенции 1970-х религией стало такое стихотворение Вс. Некрасова:

и вдруг бабах
БОГ

ах ты Господи [192, с. 371].

Возвращение веры в Бога в атеистической стране поэт уподобляет взрыву, подрывавшему основы советской идеологии. Слово «Бог» выделено посредством использования всех букв как заглавных, что особенно бросалось в глаза по контрасту с его написанием с маленькой буквы, укоренившемся в официальном дискурсе.

Выделить строчку может Вс. Некрасов, литерирюя русские слова латиницей:

i Boch lübit umnych [157, с. 39].

Поэт ценит умного Бога, который в свою очередь любит умных. На умного читателя рассчитывает сам поэт.

В «Стихе про нити» (одном из вариантов данного произведения) заглавными буквами даны последние слова:

НЕ ТЯНИТЕ [150, с. 146], —

а сопровождающее стих пояснение гласит:

/ Заглавие внизу / [150, с. 146].

По этой причине слова и выделены.

Весьма характерным элементом некрасовской графики являются сноски. Хотя они использовались и некоторыми другими лианозовцами, у Вс. Некрасова — наиболее последовательно и разнообразно.

**Функция сносок
в произведениях Вс. Некрасова**

Сноска как «дополнительный текст, помещаемый под основным в самом низу страницы» [251, т. 4, с. 233] в качестве подстрочного замечания,

мини-комментарий к какому-то элементу или фрагменту текста, реже — ко всему тексту, переживает в русской поэзии второй половины XX века свой звездный час. Она понадобилась как обновляющий ресурс, позволяющий выйти за границы привычного и апробировать не использовавшиеся ранее (либо использовавшиеся в порядке редкого исключения и по-другому) возможности творчества. Не исчезает и традиционная функция сносок как информационного мини-текста (хотя в количественном отношении такие знаки возрастают); но на первый план выдвигается эстетическая функция, и в целом ряде случаев сноска становится составной частью поэтического произведения, однако произведения нового типа — с разомкнутой структурой или полностью аструктурированного, что в целом соответствует пост-структуралистской переориентации мирового искусства на создание «открытых» текстов, по-разному себя проявлявшей. Главной целью подобной переориентации была потребность в преодолении тоталитаризма языка и мышления, раскрепощении сознания, освобождении от инерции «литературности» и сближении с живым потоком речи.

Наиболее последовательно и разнообразно проявил себя в работе со сносками именно Вс. Некрасов, у которого они оказываются неотъемлемым компонентом поэтики при создании нового типа стиха. К актуализации роли сноски поэта подтолкнули совместные поиски в лианозовской среде. Самым действенным (в данном отношении) был для Вс. Некрасова творческий опыт Я. Сатуновского, который начал делать сноски-комментарии раньше других членов группы. Это:

- а) переводы нерусских слов;
- б) пояснения, о ком идет речь в стихотворении или кому оно посвящено;
- в) сообщения, какой вид имела строка в оригинале, до публикации, иногда — где публиковалось стихотворение;
- г) самопоправки;
- д) указания, чьи слова или строки цитируются;
- е) ироническая игра с приводимыми в тексте клише либо просто игра со словом.

Сноски у Я. Сатуновского достаточно органично соотносились с речевой природой его стиха, оживлявшей омертвевшее слово. У него «речь определенно становится поэзией по качеству, внешне оставаясь совершенно неотличимой от речевого фона по формальным признакам» [168, с. 68], причем ловится «самый миг осознания, возникновения речи...» [188, с. 40], — отмечал Вс. Некрасов. Он вспоминал, что непосредственным толчком к

овладению сносочной техникой послужило стихотворение Я. Сатуновского «Одна поэтесса сказала...» (1968), в котором автор сначала спорит с высказыванием:

были бы мысли, а рифмы найдутся, —

утверждая противоположное:

были бы рифмы, а мысли найдутся, —

но затем в сноске опровергая также и самого себя:

³ничего подобного: это одно и то же [242, с. 100].

Ценно тут то, что поэт не останавливается на замене одной однозначности другою, а, воспроизводя ход своих размышлений, приходит к паралогии, вбирающей в себя взаимоотрицающее и переосмысляющей его на более высоком уровне, приближаясь к определению природы творческого акта с большей степенью точности. Делается это совершенно естественно, и финальный аккорд принадлежит сноске. «Оказывается, тут дверь. Открылась — и вот оно что я говорю на самом деле. Почти классическая конкретистская регистрация речевого события, явления (как, скажем, вывесок, заголовков и т.п.) — только речь внутренняя — и еще чуть глубже» [188, с. 40], — так прокомментировал сделанное Я. Сатуновским Вс. Некрасов, одновременно засвидетельствовавший: «По-моему, мои все сноски от этой» [188, с. 40]. С конца 1960-х гг. сноска становится постоянным и весьма значимым компонентом некрасовского стиха. Ее функция у Вс. Некрасова усложняется и расширяется, что не отменяет использования сносок фактического, информационно-комментирующего характера. Таких много, например, в книге «Справка», где автор указывает, где впервые было опубликовано то или иное стихотворение. Выясняется, что это исключительно самиздатские и эмигрантские журналы, альманахи, газеты, сборники, что репрезентирует поэта как представителя андеграунда и важно для истории литературы, изучения биографии Вс. Некрасова. Самого разнообразного типа пояснительные сведения содержатся в сносках к стихотворениям «Ну знаете ли...», «Фабрика кактусов», «ты луна...», «выпустили свет...», «и миру бы...», «а самое//интересное...», «один-//два три...», «Главный Ванька страны», «действительно ведь...» и др. Но в отличие от Я. Сатуновского основной пласт у Вс. Некрасова составляют сноски, используемые в эстетической функции. К тому же они гораздо разнообразнее, чем у Я. Сатуновского, и их значимость в стихе возрастает.

Новаторство Вс. Некрасова проявилось, во-первых, в создании нового типа сносок и в новых принципах работы с ними, умножающих смыслы; во-вторых, в расшатывании — в том числе благодаря использованию сносок — тоталитаризма языка, поскольку высказывание приобретало вариативный, неоднозначный характер; в-третьих, в использовании сносок в

децентрирующе-аструктурирующей функции, что способствовало размыканию структуры, пересечению границ, освобождению стиха.

В «Истории о том, как и мы попробовали вроде бы быть людьми и что из этого вышло...» поэт свидетельствует: «Это был выход из стиха, из текста — а всякими выходами-отходами, стихотворческой рефлексией, ситуационностью текста, самокомментированием мы и жили» [164, с. 216].

Вс. Некрасов использует:

а) *одиночные сноски* размером от одного стиха до нескольких строк, что-то дополняющие, проясняющие, переиначивающие; основным у него является прием игры, как например, в стихотворении «и поле...», где свое восхищение красотой русской земли поэт, избегая шаблона, передает в шутливой форме, играя с текстом летописи:

*и не лепо ли ны
ни ни ни
не нелепо [194, с. 263];

б) *две или три сноски к разным частям текста*, увеличивающие объем комментируемого, нарушающие линейность чтения стихотворения и смысловую моносемию («хорошо*...», «вот в чем вопрос...», «живу и вижу...» и др.); пример:

Вот в чем вопрос*
Об этом и речь**
<...>

*За что бы побороться
Так чтобы не напороться

**Где бы обосноваться
Так чтобы побесноваться [192, с. 360];

в) *развернутые сноски разного типа*, по объему равные предсносочной части или превышающие ее и выступающие в качестве ее комментария; скажем, в предсносочной части стихотворения «Значит...» 11 строк, в сноске — 17:

значит

стоит
шкаф

на столе*
скатерть

праздник

сквозняк
проветривает**
радио играет
говорит
Москва***

* в промежутке
это между
затемнением
и телевидением
момент
кто помнит
в этот
момент

** уютно
как будто кто
проверяет
тут как
тут
порядок

*** сейчас
как
скажет [192, с. 339].

Сноски трижды проясняют основной текст — воспоминания о послевоенном времени, уже не во всем понятном родившимся позднее. А, например, в стихотворении «на что / душа похожа..» основная часть составляет 8 строк, сносочная — 17;

Вообще Вс. Некрасов считал: «текст можно записать сносочной, можно схемой» [172, с. 303], как-то еще по-другому — главное, чтобы он адекватно доносил живую ситуацию речи;

г) *сноска к оборванному слову*; интересен случай из стихотворения «река Волга...»:

гляжу
у*
<...>

* Углич [192, с. 497].

Обрывая слово «Углич», поэт явно стремится сохранить рифмовку, к тому же «у» выступает в качестве междометия, выражающего удивление (здесь восхищенное).

д) сноску к сноске, что демонстрирует, скажем, стихотворение «Франциско/Франциско...»:

творчество

черт те что*

<...>

* черт те бы еще
не испортилось

чего-то*

и тогда ничего

* /тоже еще
то же фото/ [160, с. 59], —

в сноске высказано опасение, как бы не вышло из строя электричество; вторая же сноска уточняет, что и это полностью не испортит праздник искусства;

е) использование сноска вместе с примечанием и к ней, и ко всему стихотворению:

один-
два три
четыре пять
шесть
семь
восемь
девять
десять

* единственный такой константинов
зато и стоять может хоть иных десяти
одиннадцать
двенадцать

если так считать

(Примечание. «Это не подражание аналогичному тексту Г. Лукомникова 99 г. со строчкой не «если так считать», а «я так считаю». Эти стихи (без сноски) должны быть в книжке-«бортовке» 70 г. Такие книжки делали тогда Н. Боков и С. Бычков: сборники Сатуновского, Айги, Холина и мой)» [160, с. 116].

ж) использование сноски в комбинации стиха и прозы — и в эстетической, и в фактологической функции; без такого типа сноски текст остается непонятным, как например, в стихотворении «Hei...»:

Филиппу Феликсу Ингольду

Hei

ein zwei drei
vier funf sechs

Phili pp*
Feli х
 AKZENTE
 Ingold
Etkind etc и т.д.

т.е.:

блатная и тому подобная музыка
знакомые незнакомые лица
организации
и

X, y, z.

с ними.

* pp эффект,

х

который случается,
если АКЦЕНТ
(по-русски ударение, усилие)
выполняют слишком усердно.

В 1979 году в ленинградском самиздатском журнале «37», № 17, были напечатаны большие подборки стихов — моя и Пригова (в моей, считая с предыдущим № 16, больше четырех тысяч строк), плюс статья Б. Гройса о нашей поэзии «Поэзия, культура и смерть в городе Москве» со множеством цитат из стихов.

Годом-двумя позже статья опубликована в русском эмигрантском журнале «Ковчег» (№ 5), а в 1982 году — в журнале «Акцент» (№ 8), в переводе.

Однако при этом из статьи исчезли не только все стихотворные цитаты, но и все упоминания авторов стихов — Пригова и Некрасова, за единственным исключением: фамилия Пригов разок оставлена. Моей же фамилии — Некрасов — как не бывало.

Под статьей означено, что перевод и сокращения выполнены Ф.Ф. Ингольдом.

И приведенные выше немецко-русские стихи (отосланные в свое время Ингольду) — мой тогдашний посильный отклик именно на этот инцидент с «Акцентом».

Упомянутый в стихах Е.Г. Эткинд перед тем попытался проделать нечто похожее с моими стихами об убитом Константине Богатыреве, выбросив их в Париже из готовящегося сборника памяти Богатырева, хоть и не успешно: Г. Айги в Москве их восстановил.

Этот текст в переводе на немецкий опубликован устно: зачитан вслух (и показан аудитории) в декабре 89 в Эссене на фестивале немецких и русских поэтов-авангардистов «Хир унд Дорт» («Hier und Dort»).

(К слову: χ, υ, Σ .
Идёт жизнь
и даёт возможность
под некоторые выражения
уже подставить значения.
Кляйне пример —
но крайне характерный пример —
Франкфуртер Альгемайне
на Майне:
 Σ EITUNG =
не туда Σ ET:
Айн цвай драй Гройс Цахес Пуфф
унд Блиц Шпрингов [188, с. 78-79].

Особенно много сносок и фактологического, и эстетического характера в книге Вс. Некрасова «Дойче Бух», основу которой составили германские впечатления начала 1990-х. Поэт насыщает текст немецкими словами и фразами, чтобы передать языковой фон заграничной поездки, и сноски, которые содержат их перевод на русский, подчас вольный, здесь особенно уместны; например, такая:

**как это называется
fachwerk
это называется
фахверки [157, с. 36].

Автор шутит, вводя в русский язык немецкую кальку, — чувствуется, что настроение у него хорошее, поездкой он доволен и хочет привезти из-за границы что-то в дар всем: он дарит новое слово.

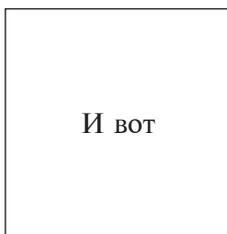
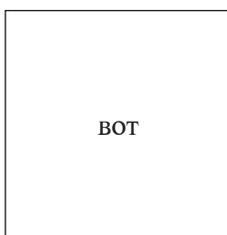
Вообще Вс. Некрасов богато одарил русскую поэзию, и сноска зажила у него активной жизнью, став равноправным компонентом текста.

Некрасовские стихи на карточках Крайняя степень аструктурирования текста — своеобразное его «рассыпание» посредством гетерогенной фрагментации с размещением каждого фрагмента на отдельной карточке. Самостоятельность каждого речевого отрезка, отделенного от других паузой, возникающей при переворачивании карточек, возрастает, становится самоочевидной: он словно опредмечивается. Однако все фрагменты связаны между собой нелинейными связями, образуя единое поле текста — ризому.

Как равноправное в ней соединено разнородное, звучит множество голосов, отсылающих к затекстовому пространству, играющему роль предтекста. «Предтекста, который рождает речь и всё решает... И которым жив **фрагмент**» [164, с. 216]. Фигура же автора как надтекстовой фигуры, скрепляющей текст, оказывается децентрированной.

Вс. Некрасов первым из русских писателей обратился к использованию «карточного» принципа организации текстов. Он свидетельствует: «Тексты фрагментами пошли у меня с 67-68. Иногда — довольно похоже на будущего Рубинштейна, сериями — только короткими — в несколько единиц. Иногда с деформацией, редукцией — до минимума: хвостик слова на отдельной табличке. Эти мини-тексты рассаживались по ячейкам таблиц, таблицы могли разрезаться на совсем мелкие странички — величину определял шрифт пишущей машинки. Предел получался, помнится, в 32 клетки на странице А-4. Можно было сложить странички-таблички стопкой, можно нанизать на кольцо для ключей... Выходило нечто буддистско-ламаистское. Это меня волновало мало — мне хотелось предела фрагментарности, чтоб на перепадеперескоке между этими живыми по краям, на изломе текстами-фрагментами искрило бы то самое затекстовое поле. Из-за материи текста выглядывала бы энергия» [164, с. 216].

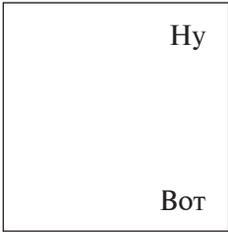
Однако обнаружены эти опыты андеграундного поэта не были. Правда, один из таких артефактов попал в архив МАНИ — Московский Архив Нового Искусства, имевший самиздатский характер, но в силу определенных причин для исследователей он практически недоступен.* Только общий вид сфотографированных карточек-стопок 1970 г. представлен на некрасовской странице в книге «Самиздат века» (1997). Можно различить фрагменты:



* О фальсификациях с изданием архива на Западе, откуда Вс. Некрасов «выпал», поэт рассказывает в книге «Пакет».



Во люди



Ну

Вот



Вот
Что
Вот

[196, с. 719]

и некоторые другие. Даже при отсутствии полной стопки карточек можно составить представление о направлении творческих интересов Вс. Некрасова. Посредством поэтики минимализма и речевой природы текста, помещенного на пустом листе (в пустом пространстве), он деидеологизирует слово, возвращая ему подлинность слова живого, и визуализирует, опредмечивает его, выделяя и отделяя от всего другого, и тем самым выявляет ценность слова как концептуального объекта (тут уместно сопоставление с картиной А. Аксинина, на которой внутри рамки в контрастном по цвету овале представлено «СЛОВО» — и больше ничего). Но поскольку у Вс. Некрасова не одна, а несколько карточек, нелинейно между собой связанных, опосредованно вырисовывается ситуация, когда некто кому-то что-то показывает (возможно, рисунки или фотографии) практически без комментариев (так как показываемое говорит само за себя), и слова играют в большей степени роль коммуникативных связей — их действительно «держит» затекстовая энергия. Сквозное слово-фрагмент «вот» в зависимости от контекста может восприниматься как на что-то указывающее (указательное местоимение) и как подводившее итог (частица); его функция — привлечь внимание, и в контексте воссоздаваемой ситуации оно вбирает в себя все, на что указывает, как бы представляет его. В дальнейшем Вс. Некрасов обыгрывает это слово с

расширяющейся семантикой в других произведениях. Э. Булатов же в одном из вариантов цикла картин «ВОТ» помещает белые буквы на черном (космическом) фоне, символизирующем бесконечность, а пустоту внутри буквы О заполняет изображением синего неба с белыми облаками. Это можно понимать таким образом, что потенциально в слове «вот» содержится весь мир — ведь указать можно на что угодно. Э. Булатов дает художественный (=живописный) образ данного слова, а Вс. Некрасов — поэтический. Отсюда и проистекает неоднозначность. Поэтому уже после подведения вроде бы итога возникает вопрос: «что / вот»? — что скажешь? как интерпретируешь объект, на который направлено внимание? В результате общий текст оказывается «открытым» для все новых и новых прочтений, стимулирует воображение и мысль читателя.

Создание различных речевых ситуаций, умножение числа вариативных прочтений (ибо карточки можно располагать по-разному) порождало плюральную смысловую множественность. Вс. Некрасов и добивался преодоления косной принудительности линейного порядка ради достижения «множественности, плюралистичности» [174, с. 301—302]; структура же текста была полностью разомкнута.

Но у Вс. Некрасова «карточный» принцип организации материала не является доминирующим — есть у него и «вакуумные», и зачеркнутые, и иного необычного типа стихи. Младший же современник Вс. Некрасова — Лев Рубинштейн — стал «специализироваться» именно в создании стихов и прозы на карточках (иногда это тексты смешанного типа). В годы гласности некоторые произведения удалось издать в адекватном оформлении — в виде серии карточек размером с библиотечные библиографические, помещенных в соответствующего размера мягкий картонный футляр с фамилией автора и названием произведения на «крышке». Книга приобрела совершенно нетрадиционный и очень нестандартный вид и как бы визуально демонстрирует «рассыпанность» текста, составные единицы которого соединяются по-новому — нелинейно, по принципу картотеки и образуют ризому (ризому-«луковицу»).

У истоков нового типа книги — стихи на карточках Вс. Некрасова.

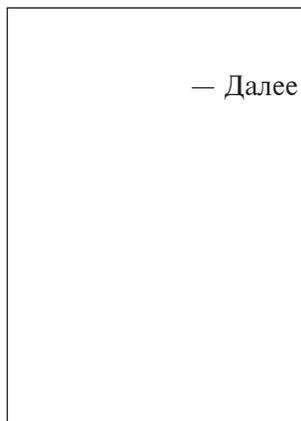
Во второй половине XX века возрождается тенденция к апробации границ искусства и поиск форм, способных выражать универсальные (абстрактные) идеи, начатый авангардистами Серебряного века и проявившийся в использовании кода пустоты («Черный квадрат» и «Белый квадрат» К. Малевича, «Поэма Конца» В. Гнедова и др.). Актуализировало эту линию творчества появление концептуализма, изменившего «свой фокус с формы языка на то, о чем говорилось» [99, с. 4], с «внешности» на «концепцию», и идею провозгласившего «машиной, производящей искусство» (Сол ЛеВитт) — contemporary art. В числе авторов, апробировавших разные версии освобождения искусства от морфологических ограничений, его концептуального обновления, был и Вс. Некрасов. Наряду с Г. Айги, А. Монастырским, Г. Сапгиром, В. Бахчаняном и др. он создает «вакуумные» тексты.

**«Вакуумные» тексты
Вс. Некрасова**

Под «вакуумными» текстами (называемыми также «объектами», в других случаях — «анти-объектами») принято понимать тексты, в которых вербальная составляющая сведена к минимуму и даже может ограничиваться только фамилией автора и заглавием, а основное пространство занимает пустота, рассматриваемая как визуальное выражение определенных концептуальных представлений, философско-эстетических идей или художественных задач. В одних случаях пустота получает онтологический, метафизический статус, иррациональное обоснование, в других — деонтологизируется, рассматривается как ничто, характеризующееся отсутствием каких-либо «проявленных» признаков (тип пространства, времени, внутреннего состояния и т.д.); одни сосредоточены на негативной пустоте-отрицании, другие различают в ней позитивный, креативный потенциал либо пытаются соотнести между собой различные типы пустоты. Концепт «пустота» непосредственно визуализируется. Первопроходцем выступала живопись, оказавшая воздействие на нео- и поставангардистскую поэзию. И если в живописи «объектом изображения» становится само слово как посредник между живописным полотном и зрителем, то и «вакуумные» тексты отчетливо демонстрируют тенденцию к синтезу поэзии и живописи (означенного типа).

У Вс. Некрасова есть как одиночные «вакуумные» тексты, так и серии «вакуумных» текстов «и ё моё», «В○Т», а также «объекты» «Преобразуем природу человека», «Ното sapiens», «Одноразовые шприцы».

В издании «Всеволод Некрасов. Стихи 1956 — 1983» представлено два одиночных «вакуумных» текста. Их принадлежность к поэтическому творчеству выявляется из стихотворного контекста, в какой-то помещены при сохранении принципа хронологии. Более того, соседние стихотворения в какой-то степени проясняют и «вакуумные». Так, тексту «—Далее»:

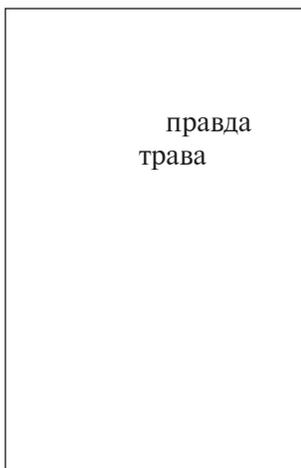


[192, с. 464], —

предшествует стихотворение-воспоминание о детстве «потом там папа...», а следует за ним стихотворение «солнышко...», посвященное родным Соколь-

никам, где долгие годы прожил поэт, и также связывающее его с родителями. Семантика пустоты здесь может прочитывается по-разному, но концептуализирующее ее слово «—Далее» в большей степени ассоциируется с понятием «неизвестность»: то, что было, прошло, что ждет впереди — неизвестно. Все же некрасовская неизвестность не безнадежна, так как слово «—Далее» содержит в себе и некоторую перспективу.

Следующий одиночный «вакуумный» текст — «правда / трава»:



[192, с. 467].

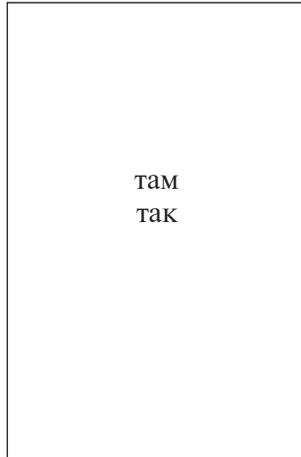
Он расположен между стихотворением «солнце /налицо...» и «Эрбен, Дерен...» и визуализирует (как представляется) концепт возрождения (жизни); здесь — весеннего возрождения природы, один из признаков которого — появление зеленой травы. Из пустоты нечто проступает, и на ее фоне ничем не заслоненное слово «трава» особенно выразительно, как и слово «правда» (в данном случае это существительное в значении вводного слова), дающее ликующее подтверждение того, что долгожданное возрождение началось.

Есть в книге и «вакуумная» тройчатка — следующие друг за другом тексты «там / так...», «Вот / Так и я...», «Вот / А нельзя остаться...».

Перед первым из них идет стихотворение «это не это...», которое содержит перечисление того, чем «это» не является, сопровождающееся выводом:

это не что-то
это ничто [192, с. 160].

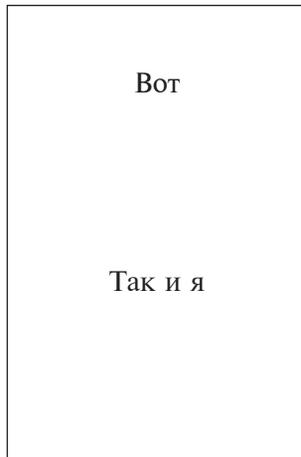
Ничто — синоним пустоты, и в следующем далее «вакуумном» тексте пустота занимает основное пространство листа, визуализируется сам концепт пустоты. Авторский комментарий к пустоте следующий:



[192, с. 161].

«Там» — где? В пустоте. «Так» — как? Непосредственно ответа нет — наречие «так» слишком неопределенное. «Так» — пусто? Вроде бы да. Однако в пустоту вторгаются некрасовские слова — значит, в ней может что-то зародиться.

Продолжает «вакуумную» тройчатку такой текст:



[192, с. 162].

На что указывает некрасовское «Вот»? Напрашивается — на чистый (пустой) лист бумаги: на пустоту, из которой тем не менее возникло слово. Значит, эта пустота позитивно-креативная. Проводится аналогия между потенциально-порождающей пустотой и актом творчества — ничего подобного не было, и вот оно появилось. Казалось бы, ничего нового в этом суждении нет, но, помещая возникающие слова в пустоту, Вс. Некрасов тем самым указывает на их изначальную незапрограммированность каким-либо внетекстовым референтом — Трансцендентальным Означаемым или идеологией.

В этом поэт перекликается с Д. Кошутом, доказывавшим «нереальность» философии, предшествовавший нашему времени, то есть ее изжитость, почему новое (*концептуальное*) искусство не должно на неё опираться, призвано концептуально развивать известное, хотя, возможно, у Вс. Некрасова были какие-то другие обоснования, например, потребность в деидеологизации литературы, но ведь за советской идеологией стояла, в конечном счете, марксистско-ленинская философия.*

Третий «вакуумный» текст как бы продолжает предшествующий и начинается с того же слова «Вот», но ниже появляется вопрос: «А нельзя остаться / Вот / тут» [192, с. 163].

Пустота здесь — потенциальное поле творческих операций и наращивания смысла. Деонтологизированное — незапрограммированное изначально идеологически (и, значит, развивающее лишь известное), прорывающееся к своим новым возможностям искусство, согласно Вс. Некрасову, дает шанс остаться в поэзии как одному из первопроходцев в постижении природы искусства. Формулировка смысла высказывания возлагается на читателя, какого поэт вовлекает в игру с пустотой.

В серии «объектов» «В⊙Т» есть лист, в котором акцентируется сила сопротивления небытию:

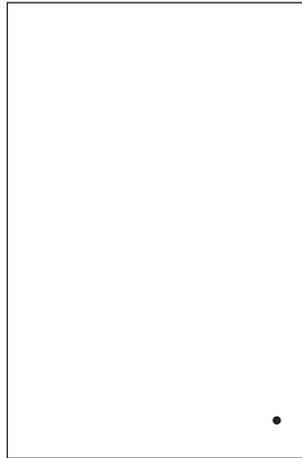


[160, с. 135].

Используемое понятие не только указывает, что в пустоте ничего нет, но, будучи воспринято в его переносном значении (по аналогии с разговорным оборотом: «как дела?» — «ничего») фиксирует готовность поэта противостоять пустоте, — без пафоса, стоически.

Далее появится чистый лист бумаги, символизирующий пустоту, но с точкой в нижнем правом углу:

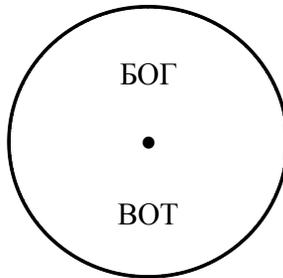
* Правда, если это предположение верно, получается, что Вс. Некрасов отрицал конкретную идеологию и философию, а не всю предшествующую философию, как Д. Кошут.



[160, с. 135].

Такая точка, по В. Кандинскому, — первоэлемент еще не созданного, знак начавшегося оплодотворения [91, с. 78], малый мир [91, с. 83], который может разрастись (скопления звезд в космосе издавна кажутся точками). Точка, в частности, «позволяет проложить путь от молчания к речи» [91, с. 76], так как «является символом разрыва, небытия (негативный элемент), и в то же время она становится мостом между одним бытием и другим (позитивный элемент)» [91, с. 74] — вопреки пустоте несет с собой некое утверждение.

В «вакуумном» тексте «БОГ / ВОТ...» точка у Вс. Некрасова перемещается в центр круга:



[192, с. 527], —

имеется и авторский комментарий:

Только это не Бог
Вот-вот
А Бог
Больше [192, с. 527].

«Абстрактно понятая или представленная точка, — согласно В. Кандинскому, — идеально малая окружность. Но ее границы относительны, как и ее величина. В реальности точка способна принимать бесконечное множество

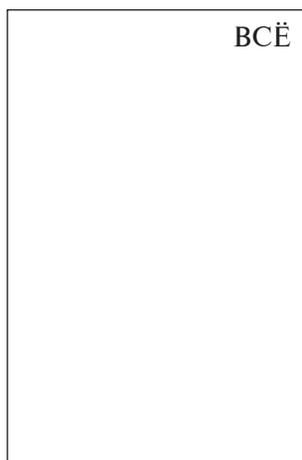
форм...» [91, с. 81]. И у Вс. Некрасова окружность, в сущности, — увеличенная точка. Круг же символизирует гармонию, что определяется в «вакуумном» тексте присутствием в пустоте Бога, и воспроизводимая точка символизирует точку творения всего ex nihilo.

Другой вариант данного «объекта» имеет еще более наглядный вид:



[160, с. 68].

Особенно выразителен «вакуумный» текст «ВСЁ»:

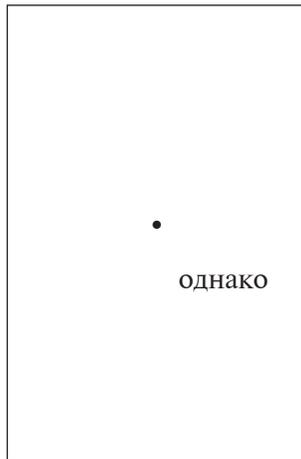


[160, с. 141].

Поскольку в некрасовской серии данный текст последний, «ВСЁ» сигнализирует о конце; но в то же время оно имеет философское наполнение, указывая, что пустота — это потенциальная полнота: из нее может возникнуть всё (из пустоты возникла в свое время Вселенная). Таким образом выявляется и порождающая способность пустоты. Она оказывается средой, в которой возникает слово: «Это — возможность дышать, это простор, в конце концов, это свобода» [37, с. 343]. Действительно, слово у Вс. Некрасова — вне

советского контекста, изъято из него, окружено пустотой. Оно освобождается от телеологичности, детерминистской зависимости, деидеологизируется. Это именно свободное слово в свободном пространстве, каковое, как представляется, и символизирует пустота.

«Объекты» Вс. Некрасова (как и других «вакуумников») отражают тенденцию сближения поэзии с живописью, визуализирующей слово, характерной для *концептуального искусства*. Прежде всего напрашивается параллель с И. Кабаковым. М. Эпштейн выявляет двузначность феномена пустоты у этого художника, подчеркивая, что «пустота-отрицание, уловленная на картину, превращается в осиянную пустоту» [293, с. 198]. «Осиянная пустота» эквивалентна тотальной полноте некрасовского «ВСЁ». Нельзя не отметить и творческий диалог Вс. Некрасова с Э. Булатовым, в том числе и в области освоения феномена пустоты. О булатовском цикле «ВОТ» уже говорилось. Здесь есть смысл указать на перекличку между булатовской картиной «Точка» и некрасовскими «вакуумными объектами» «В○Т» (с точкой, внедренной в окружность, символизирующую бесконечность), «Бог / Вот» и «Однако». Точка здесь — это свернутая бесконечность, в каковую точка может развернуться. В последнем из «объектов» появляется вместе с тем оговорка:



[160, с. 72].

Значение слова «однако» двойственно:

а) оно выражает удивление, высокую оценку потенциальными возможностями пустоты;

б) воспринимается и как противительный союз со значением ограничения предшествующего, близкий по значению к союзу «но».

Последнее значение напоминает о том, что потенциальное — еще не реальное и может по разным причинам не осуществиться, во-первых, и о разных типах самой пустоты — во-вторых.

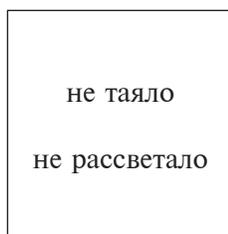
В книге «Справка» Вс. Некрасов представил серию «вакуумных» текстов, начинающуюся с «и ё моё...». В серии 28 текстов, причем включил в него автор и уже рассмотренные одиночные и тройственные «вакуумные» тексты,

и некоторые миниатюры, представленные у него и как обычные стихотворения. Сгруппированность в серию в большей степени подчеркивает специфику таких «объектов».

Для поэта важно было пережить «ту самую “пустоту”, пройти через нее и сделать пространством» [176, с. 433].

**Визуализация с уклоном
в живопись**

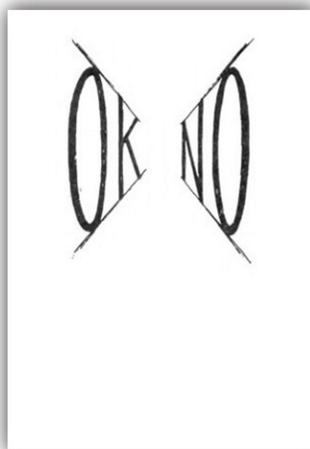
Есть у Вс. Некрасова своеобразные стихикартинки, визуализирующие некое концептуальное высказывание, как-то — «Следуя Гаппмайру»:



[192, с. 276—277].

В первом случае речь идет о ранних признаках весны, подготавливающих таяние сковывающих природу снегов и льдов. В плане метафорическом, скорее всего, имеется в виду «оттепель», вообще обозначившееся «потепление» в значении «либерализация». Сквозь черноту у Вс. Некрасова проступает вербальная белизна. Неисполненность «оттепельных» ожиданий визуализирует второй квадрат. Пустота здесь выступает в значении «ничто», отсутствия перемен к лучшему, что подтверждают черные буквы текста. Холода визуализируют феномен застоя.

А вот какой эскиз-пародию Вс. Некрасов подготовил в 1978 г. для журнала «А—Я»:



[188, 3-я стр. обложки].

Слово «окно» написано здесь русско-латинскими буквами, что указывает на эмигрантский статус журнала, издававшегося представителями русского зарубежья в Париже. Слово разбито на слоги, имитирующие левую (Ок) и правую (НО) створки окна, а пробел между ними визуализирует приоткрытость окна. Так обозначена роль журнала в продвижении запрещенной русской литературы. Однако появляющееся НО, да и внешний вид текста-картины позволяют понять, что окно распахнуто не полностью, и в большей степени журнал публикует «своих», а по отношению к Вс. Некрасову проявил необязательность, демонстрируя, что с этим поэтом не слишком считаются. Не пародия ли журнал в таком случае на «окно» свободной печати? — побуждает задаться таким вопросом Вс. Некрасов. Крайне лаконично посредством визуальности он сумел сказать о многом.*

Комментарии к «Ок НУ» находим в «Справке», где в Приложениях Вс. Некрасов рассказывает о своих публикациях за границей, в том числе возникавших нестыковках и конфликтах. Так, здесь говорится:

«А—Я» — может быть, лучшая подборка, и тяжелейшее дело. Подбирал, как я понимаю, тот же Боков. Дело было с Шелковским. В 78 ко мне домой с Эриком Булатовым пришли (впервые) Чуйков и Сидоров и пригласили в новый журнал автором и редактором литературной части. От формального поста я отказался сразу... — зачем: ГБ для удобства отчетности? А по существу, конечно, всегда рад... <...> Отобрал, что повизуальнее и приложил пояснение, всё требуемого объема, честь по чести. Потом дослал, уточнив и дополнив. И дожидался сколько — 5 (пять) лет. За это время мелькнуло в журнале 2-3 текста — вроде эпиграфов... И еще доходили известия, что Игорь Шелковский авансирует сборник моих стихов (об чем разговору не было). Дойдет такое известие, и на какой-нибудь из работ — бац — какая-нибудь солидная гадость. Не понять вроде, с чего и откуда... И к лету 83, после выхода очередного номера с очередным Приговым, я и сказал Сидорову: всё, хватит. Сказал отчетливо и даже публично. И Шелковскому написал (дословно): прошу больше на меня не рассчитывать и в виду меня не иметь. Мне и правда в «А — Я» уже не хотелось. Ещё и потому, что от журнала пошел запах: картинка серп и молот знак равенства свастика делала номер журнала криминалом совсем уж нехитрым по тем временам. <...> Вежливо я написал и об этом. И послав такой отказ, впервые вдруг получил ответ. Шелковский, в Москве с начальством как шелковый, теперь наставлял меня оттуда, что за свободу надо бороться, в Париже все борются и т. д. и т. п. Фразу «история скажет — это было поколение трусливых и малодушных» от удивления даже выучил наизусть. И излил удивление еще в одном письме, уже вполне невежливом — просто отвести душу и подтвердить для верности разрыв всяких отношений.

И вот ответом как бы уже на эту весточку и явилась подборка в 6-м, литературном номере «А — Я». Ну, что будешь делать? <...>

* По интерпретации С.Е. Трунина, Вс. Некрасовым использована антитеза: Ок — в значении «да», НО — в значении «нет».

На саму подборку не жалею, спасибо Бокову, но моя была, по-моему лучше» [186, с. 73—74].*

Всё же стихи-картины у Вс. Некрасова не столь уж многочисленны (хотя, возможно, не всё пока обнародовано).

Некрасовские стихи-перформансы

Многое из написанного Вс. Некрасовым воспринимается как стихи-перформансы либо потенциальные стихи-перформансы.

Согласно С. Сигею, «стих-перформанс есть удвоение: воспринятый импульс природного преобразуется дважды: 1) запись стиха, 2) исполнение стиха» [246], причем, доказывает С. Сигей, запись «требует для полноты своей формы визуальных, цветозрелищных элементов» [246].

Особенность некрасовского стиха-перформанса в том, что он, в общем, сочетает в себе оба указанных требования и предполагает потенциальное использование.

Относится это прежде всего к раздваивающимся** стихотворениям, оба столбика которых во время выступления могут звучать (практически) одновременно; но это требует двух исполнителей.*** Сам Вс. Некрасов во время выступлений стихи и бормотал, и произносил протяжно, и напевал, в каждом случае акцентируя ритм, передавая тональность и настроение произведения, интонационно как бы рисовал его визуальный облик.**** Все это посредством исключительно голоса. Аудиозаписи некоторых выступлений сохранились, но более продуктивны они как приложение к изданной книге, поскольку звук-речь и графика стиха для Вс. Некрасова неразрывны. Ценил, например, поэт свою публикацию в немецком журнале «Kulturpalast», снабженную кассетой: «давно устал от разговоров, что мои стихи “на глаз” не читаются. Пишу речью» [186, с. 74].

Однако под специфически некрасовскими стихами-перформансами имеются в виду прежде всего стихи, рассчитанные на заочное (так сказать, дистанционное) соучастие в их прочтении-разыгрывании-интерпретации читателя, призванного проявить свои сотворческие усилия.

* Н. Боков был вытолкнут за границу в 1974 г. Он помог Вс. Некрасову напечататься в «Аполлоне—77» и в «Ковчеге», сумев с 1978 по 1982 гг. выпустить шесть номеров журнала. Но его заклевали, так как Н. Боков не принадлежал системе «Союза несоветских писателей» [188, с. 72], на свой лад копировавшей систему «Союза Советских Писателей». «“Ковчег” придушили, Бокова сломали» [188, с. 72]. Но некрасовские стихи из «Ковчег» (№ 4) «воспроизвел без перевода «Дос(k)s» — парижский альманах конкретной поэзии» [188, с. 72].

** Вариант: растраивающимся стихотворениям.

*** Такой вариант позднее был апробирован В. Друком и Д.А. Приговым.

**** Во всяком случае, старался это делать, так как сам называл себя мямлей, и больше ему удавались акции, чем перформансы.

Например, у Вс. Некрасова есть стихотворение, состоящее из пустоты и сноски:

именно

и весна

и видно [192, с. 530].

Надсочную часть должен смоделировать сам читающий, и у всех она окажется разной, а стихотворение — многовариантным. В данном отношении поэт предваряет явление интерактивности, характерное для сетевой литературы. Он просто-таки подталкивает потенциального читателя к соучастию в стихе-перформансе.

Большой простор воображению и игре читателя со словом, перерастающей в потенциальный перформанс, открывает стихотворение «Любите?». В нем вариативность порождается сменой ударений, меняющей смысловое наполнение:

Любите?

любите —
любите

любите

не любите
не любите

любите
или не любите

видите ли

любите любите

не любите не любите
нет
но
будьте любезны [193, с. 77].

В какой-то момент Вс. Некрасов запутывает читателя, явно желая, чтобы тот распутал все сам и в любой ситуации оставался достойным человеком. Соучастие читателя в стихе явно предполагается, что следует из задаваемого тому вопроса.

Настраивает Вс. Некрасов на превращение в сценку в результате совместного с автором разыгрывания читателем стихотворения «вопросы есть*...»:

вопросы есть
нет
вопрос
сколько можно?

*вопросов нет

а спонсоры
есть?

и поросёнки
есть?

есть

поросёнки
есть поросёнки [157, с. 162].

Поэт иронизирует над начавшейся в постсоветский период коммерциализацией русской литературы и готовностью некоторых писателей и художников поступиться творческой свободой, подстраиваясь под требования рынка ради процветания. Наличие вопросов и ответов допускает использование нескольких ролей, каковые может примерить на себя читатель, подключаясь к стихотворению-перформансу. Ирония отталкивает от роли поросёнка (=непорядочного человека), какового соблазняют блюдами с поросятами.

Не только новые возможности стиха апробировал Вс. Некрасов — в ряде случаев он осуществил трансгрессию: переход к казавшемуся невозможным, расширяя потенциал поэтического искусства. Вообще-то (ещё раз проакцентирую) Вс. Некрасов считал, что стих можно записать и столбиком, и лесенкой, и в «прозаизированном» виде, и со сносками, примечаниями, приложениями, и схемой, и в виде какой-то фигуры, и в «вакуумном» варианте, по-разному усиливая его визуальность, а, если в этом есть

необходимость, — музыкальность. основополагающая для авангардизма тенденция к обновлению искусства нашла у него оригинальное выражение и активизировала поиски других.

На одном из выступлений Вс. Некрасов получил записку такого содержания: «Когда читаешь Ваши стихи, создается впечатление, что они искусно сконструированы. А как же муза?»

Поэт сказал: «Привет... Да кто ж вам сказал, что муза душой должна быть? А вы ничего не слышали про музу Технэ, о которой очень убедительно писал Шкловский? По-вашему, конструктор, например, совершенно не знаком с музой? <...>

Но, вообще, я бы скорей хотел, чтоб мои стихи были толком *отрефлектированы*. Проверены, обкатаны, утрясены. А это выдержит и то, что хорошо сконструировано, и то, что точно угадано, верно уловлено. И это всё может совпадать. И думаю, что непосредственности можно добиться и обкаткой, работой рефлексии. Как ни странно. А проводит работу память. Она же — время» [189, с. 46].

Поэтические своды и авторские книги Вс. Некрасова

Отдельные стихотворения Вс. Некрасова не повисают в воздухе, оставаясь оторванными друг от друга, — они входят в сверткостные единства, позволяющие лучше понять каждое конкретное произведение в отдельности.

В андеграундные годы, когда не имел возможности издавать свои книги, Вс. Некрасов предпочитал поэтические своды, то есть сведение воедино стихотворений за определенный период, расположенных, в основном, в хронологическом порядке и составленных «как последовательность жизненно важных для автора тем и интересов» [265, с. 552]. По свидетельству М. Сухотина, до 1970-х «роль такого свода выполняли самиздатские сборники 60, 61 («Слово за слово»), 62 и 65 (или 64, «Новые стихи Севы Некрасова») годов, напечатанные автором на машинке, а также переплетенный машинописный свод стихов с 66 по 70 годы» [265, с. 551]. В начале же 1980-х Вс. Некрасов составил «самый большой авторский поэтический свод первых 25 лет творческого пути...» [265, с. 551], экземпляры которого хранил в пустых пачках от овсяных хлопьев «Геркулес». Данный свод имеет две редакции: «Первая — редакция 81—82 годов, когда свод был только что составлен. Вторая появилась позже, тоже продуманная и выстроенная автором, но уже в новой последовательности» [265, с. 551]. Это породило определенные трудности при подготовке посмертного издания некрасовского свода Г. Зыковой, Е. Пенской, М. Сухотиным и вышедшего в 2012 г. под названием «Стихи 1956 — 1983» в серии «Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова». За основу была взята вторая редакция с некоторыми (обоснованными, как представляется) отклонениями. Датировка же, как в большинстве случаев и у самого Вс. Некрасова, отсутствует, что связано с достаточно характерным для Вс. Некрасова созданием все новых и новых версий целого ряда текстов. Г. Зыкова и Е. Пенская отмечают: «Например,

уже определившись с самими составляющими текст словами, Некрасов продолжал менять (или варьировать?) сам графический облик текста, манеру его записи: по-разному делил текст на строки, менял пробелы и отступы (очень для него важные), межстрочные интервалы, по-разному использовал прописные и строчные буквы, знаки препинания... Видимо, такая вариативность графического облика текста соответствовала возможности по-разному прочитать его, с разными интонациями и паузами. Рискнем сказать, что многие стихи Некрасова существуют как пучок редакций, различных, но качественно часто равноценных» [82, с. 553].

В поэтический свод «Стихи 1956 — 1983» входит 884 произведения. Это размышления о жизни, свободе и творчестве, произведения о природе и городах, в которых побывал поэт, стихи о состоянии советского общества и его идеологической парадигме, об андеграундном искусстве и своей судьбе, о России и русском человеке, наконец. Связывают разнотипные стихи автобиографические мотивы, а прежде всего — авторский голос с его индивидуальными модуляциями — от радости встречи с вызывающим восхищение и затаенной горечи от несбывшегося до хмыканья и иронии.

Судя по всему, для поэта важнее всего было, в принципе, сохранить написанное за четверть века, так как будущее представлялось ему достаточно неопределенным и в большей степени для него неблагоприятным. Однако Вс. Некрасов отдавал отчет в том, что столь колоссальная масса текстов способна утомить читающего и даже отбить охоту освоить весь поэтический свод. Поэтому в главном соблюдая сквозную хронологию, он отчасти шел и на ее нарушение, комбинируя стихи в «блоки». Некрасовский «блок» — это составная и относительно завершенная часть целого, включающая в себя и другие типы объединения стихов — циклы, серии, наряду с «одиночными» стихотворениями. Из числа циклов наибольшую известность к настоящему времени получили «ленинградские стихи» Вс. Некрасова, именно в таком виде публиковавшиеся в самиздате. К сериям можно отнести «вакуумные» тексты поэта. Все же «блоки» автор предпочитал «разбавлять» другими стихами, по-видимому, чтобы избежать однолинейности.

В поэтических сводах Вс. Некрасова уже были заложены некоторые особенности создания сверткестовых единств, получившие развитие в его последующем творчестве, когда у поэта появилась возможность издавать свои книги (хотя бы за свой счет или за счет друзей-«спонсоров»). А появилась она в период гласности. Начиная с этого времени, Вс. Некрасов выпускает авторские книги, все компоненты которых «работают» на общую идею. Таковы «Стихи из журнала» (1989), «Справка» (1991), «Дойче Бух» (1998), «Лианозово» (1999), «Живу вижу» (2002), «Детский случай» (2008), «Пакет» (2006, совместно с А. Журавлевой). В их числе — книги стихов — «Стихи из журнала» и «Детский случай» и монтажные книги (если использовать определение Ю. Орлицкого*).

* Книги, в которых, «не сливаясь, непосредственно сосуществуют и активно взаимодействуют стих и проза», Ю. Орлицкий предложил называть монтажными [208, с. 121].

Касательно «Стихов из журнала» поэт пояснял: «...Почти всё, здесь собранное..., в 78—79 году напечатано в ленинградском журнале «37» — на машинке, тиражом 30 экземпляров» [193, с. 3]. Недоступную самиздатскую публикацию, в которой представлены некрасовские произведения 1960 — 1970-х гг., автор делает достоянием всех желающих. Входящие в книгу стихов тексты роднят: печать времени, неофициальный статус, сквозные мотивы, образующие определенное единство. Внешний вид нарочито скромный: книга напоминает дешевую школьную тетрадку светло-зеленого цвета на полу-желтой бумаге, страницы в ней скреплены скрепками. Так имитируется авторская андеграундная самодеятельность.

Поскольку Вс. Некрасов писал и стихи для детей, он собирает их и при-мыкающие к ним по стилистике произведения для взрослых в книге «Детский случай», вышедшей незадолго до смерти поэта.

Как говорится в аннотации, в книге «нет обычных разделов, циклов. В ней есть одно непрерывное стихотворение — «**круглый год**» — зима, весна, лето» [156, обложка]. А так как круглый год включает в себя у Вс. Некрасова восприятие не только природы, но и картин близких по духу художников и размышления об искусстве и самом себе, о жизни в целом, и готовность пошутить, — всё это тоже входит в книгу стихов, начинающуюся со стихотворения «Календарь» и заканчивающуюся «закругляющим» «Вот и год».

Поэт явно стремится вернуть взрослому человеку детское изумление перед миром и восприимчивость к его дарам.

Родство ребенка и художника акцентирует своеобразное «приложение» к книге стихов — иллюстрации работ Э. Булатова, О. Васильева, О. Рабина, В. Немухина, Ф. Инфантэ, намекающие на то, что и за «концом» ждет некое «начало».

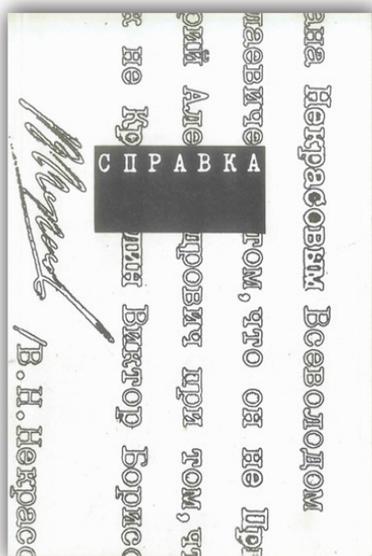
Преобладают, однако, у Вс. Некрасова монтажные книги, соединяющие в себе поэзию и тексты, написанные прозой. Первая из них — «Справка». Ее полное название гласит: СПРАВКА ЧТО из стихов ГДЕ за рубежом КОГДА опубликовано (1975—1985)». В книге 7 разделов, и вслед за номером каждого из них есть звездочка-сноска, поясняющая, где именно и когда именно были опубликованы представленные в разделе стихи. Называются: сборник «Свобода есть свобода» (Цюрих, 1975), альманах «Аполлонь-77» (Париж, 1977), журнал «Ковчег» (Париж, 1978, № 1; 1979, № 4; 1981, № 6), газета «Левиафан» (Иерусалим, 1979, № 2), «Neue Russische Literatur» (Salzburg, 1981, № 2), «Kulturpalast» (Germany, Wuppertal, 1984), журнал «А—Я» (Париж, 1980, № 2; 1983, № 5; 1985, № 1), «95 стихотворений» / репринт. сост. Д. Янечек (США, 1985). Из «А—Я» в «Справку» перешли не только стихи, но и «Объяснительная записка»; кроме того, в книгу добавлены приложения: *От автора*, «Письмо в редакцию газеты “Московский комсомолец”», «Письмо в редакцию “Литературной газеты”» (и комментариев к нему), «[Послание] Филиппу Феликсу Игнольду (с комментарием)». И «Объяснительная записка», и Приложения содержат пояснения к стихам и литературную полемику. Разделы и названы по местам издания:

1. Свобода есть свобода. Аполлонь-77

2. Ковчег
3. Левиафан
4. Новая русская литература
5. Культурпаласт
6. А—Я
7. 95 стихотворений.*

Таким образом, в «Справке» представлены тамиздатские публикации Вс. Некрасова на русском языке и комментирующие их материалы. В своей совокупности они тоже образуют концептуальное единство, хотя необычно совмещение в книге стихов, литературных писем, записок, комментариев. Назвать ее книгой стихов недостаточно. Это авторская книга, искусно оформленная. Первая страница обложки, подготовленная художником В. Хлебниковой (при явном концептуальном участии Вс. Некрасова), кроме слова «Справка» белыми буквами на черном прямоугольнике, в перпендикулярном виде содержит текст-продолжение, якобы набранный на машинке и частично урезанный (не влез в формат): «Дана Некрасовым Всеволодом <Ник>олаевиче<м в> том, что он не При<гов><Дми>трий Але<ксан>дрович при том, чт<о он ник>ак не Кр<иву>лин Виктор Борисо<вич>».

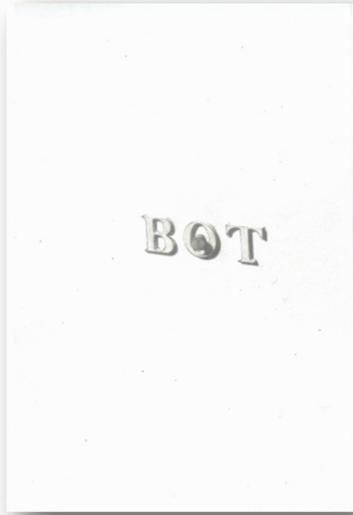
/ Подпись / В.Н. Некрас<ов>»:



Шутливый розыгрыш — форма игры с читателем, настраиваемым на раскрепощенный лад.

* Об уточнениях, касающихся «95/100 стихотворений», см. [207, с. 226].

На последней странице обложки — работа О. Кулика по теме некрасовской серии «вакуумных» текстов «ВОТ», представленной в книге:



Вместо точки внутри буквы О у О. Кулика гвоздь, на котором всё висит (что более наглядно), и одновременно это слово-картина сигнализирует о подведении итогов по прочтении книги.

Необычность книги — и в наличии четырехстраничного вкладыша, предполагающего выход за ее границы и участие в своеобразной акции.

Словом, всё настраивает на встречу с необычными текстами, интригует, помогает войти в суть дела.

Литературно-художественный и литературно-критический дискурсы чередуются и в книге «Лианозово». Помимо стихотворений, посвященных лианозовскому кругу, книга включает в себя воспоминания «Лианозовская группа. Лианозовская школа», «Моя лианозовская хроника», статьи «Обязанность знать», «Андерграунд», письма в редакцию журнала «Искусство», «Литературной газеты», в дирекцию Центрального Дома литераторов. При всем разнообразии представленных текстов все они — о феномене Лианозово, и это, несомненно, единая книга, авторская книга. Оформление — суперскромное, напоминающее оформление «Стихов из журнала», только обложка — голубоватого цвета. Цель — напомнить о феномене самсебяиздата, для Вс. Некрасова слишком затянувшегося. Прямо на обложку вынесено посвящение Е.Н. Пенской, характеризуемой как основной лианозовец 1990-х, поскольку она чуть ли не единолично устраивала посвященные Лианозово программы в Литмузее, за что поплатилась своим местом.

«Лианозово» — книга небольшая, но по насыщенности информацией напоминает мини-энциклопедию. Лучший, чем созданный Вс. Некрасовым, образ Лианозово припомнить затруднительно.

Очень нравившийся поэту эскиз Э. Булатова 1978 г. к так и не вышедшей тогда книге стихов был востребован Вс. Некрасовым при издании авторской книги «Живу вижу» (2002), где эти слова на обложке уходят прямо в небо.

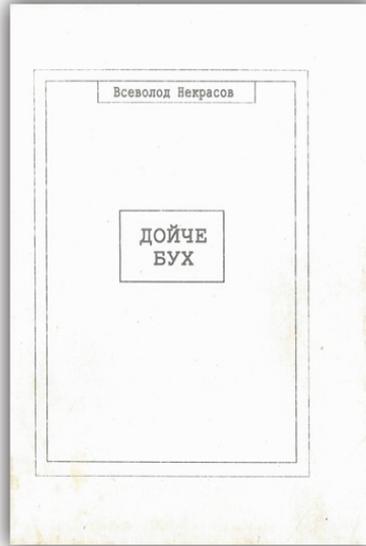


В книгу входят 303 некрасовских стихотворения 1950—1990-х гг., 76-страничное литературно-критическое исследование-воспоминание «ИСТОРИЯ О ТОМ, КАК И МЫ ПОПРОБОВАЛИ ВРОДЕ БЫ БЫТЬ ЛЮДЬМИ И ЧТО ИЗ ЭТОГО ВЫШЛО (И КАК ТАК ВЫШЛО ЧТО НИЧЕГО ЖЕ НЕ ВЫШЛО И ПОЧЕМУ ЖЕ ТАК БЫСТРО ЭТО ПРОИЗОШЛО ВСЁ-ТАКИ)» с приложением 1 и приложением 2; «иллюстрирована» она работами художников Е. Кропивницкого, В. Немухина, О. Рабина, М. Рогинского, О. Потаповой, Н. Вечтомова, Л. Мастерковой, Л. Кропивницкого, Э. Булатова, О. Васильева, Н. Касаткина, Г. Ивановской, С. Ненсгена, Д. Краснопевцева, И. Кабакова, Л. Сокова, В. Кропивницкой, А. Пескишева, А. Константинова, В. Апухтиной, А. Аксилина, Ф. Инфантэ, С. Пивоварова, С. Калинина, С. Шаблавина, А. Пономарёва, В. Наседкина из личной коллекции Вс. Некрасова. Каждый элемент книги продуман, и все они вместе взятые формируют образ некрасовского творчества.

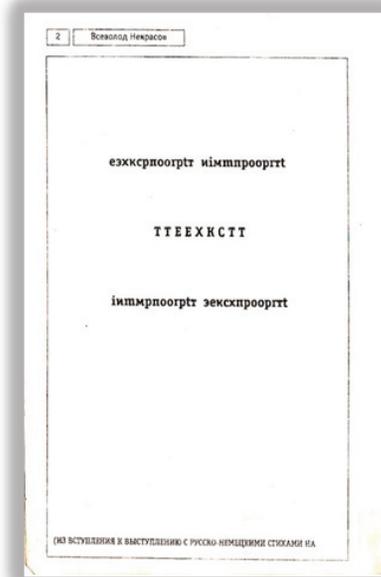
Это авторская монтажная книга.

Исключительно интересна как свертхтекстовое единство и книга «Дойче Бух», посвященная некрасовско-немецким отношениям. То обстоятельство, что это единая книга, проакцентировано уже в заглавии, предполагающем перевод «Немецкая книга» — с оговоркой в сноске: «Да, мне говорили, что правильно дойчес, а то и дасдойче бух. Но это уже выше моих возможностей. Мое дело по силе этих возможностей соответствовать как бы Дойче Банку» [156, с. 3]. На обложке словно пустая рамка картины,

где обозначены только фамилия автора и «вывеска»-название — всё остальное внутри.



Внутренняя обложка необычна наличием эпитафия и сноски к заглавию; вторая же ее страница имитирует ошибки, которые могут быть допущены русскими на латинице и пользующимися латиницей на русском языке.



Ясно, что всё это имеет игровой характер, соответствующим образом — на встречу с непривычным — настраивая читателей. В книге 3 раздела:

I — «Дойче Бух» — поэтический (в 2-х частях);

II — «Азарт нихтзайн-арта, или хроника немецко-моих отношений по порядку» — написан прозой,

III — «Разное N старое» включает и эссе, и стихи.

По характеру организации книга монтажная, но в отличие от других некрасовских книг, проза здесь периодически вторгается у Вс. Некрасова и в поэтические тексты I раздела, причем никакой урегулированности в ее появлении не наблюдается. Необычен раздел и использованием русско-немецкого дискурса, что объясняется повествованием о поездках в Германию на фестиваль немецкой и русской авангардной поэзии в 1989 г. и для участия в программе «Lianozovo» в 1992 г. Благодаря разнообразным ухищрениям автора разобраться в том, о чем идет речь, даже не зная немецкий язык можно. В частности, на стр. 26 представлены ноты-слова немецкой песни, хорошо известной еще со времен войны, и «в пару» к ней даны ноты русского текста. А на стр. 50 имитируется испорченный лист набора, из какового, однако, тоже можно нечто извлечь. Поэзия выступает у Вс. Некрасова как фактор, сближающий народы.

Во II разделе автор приводит хронику своих контактов с зарубежными, главным образом, немецкими поэтами и специалистами, рассказывает о фальсификациях в сфере изучения русского концептуализма. Хроника перетекает в размышления о современном искусстве теоретического характера, продолженные в Приложении и конкретизируемые примерами собственного творчества.

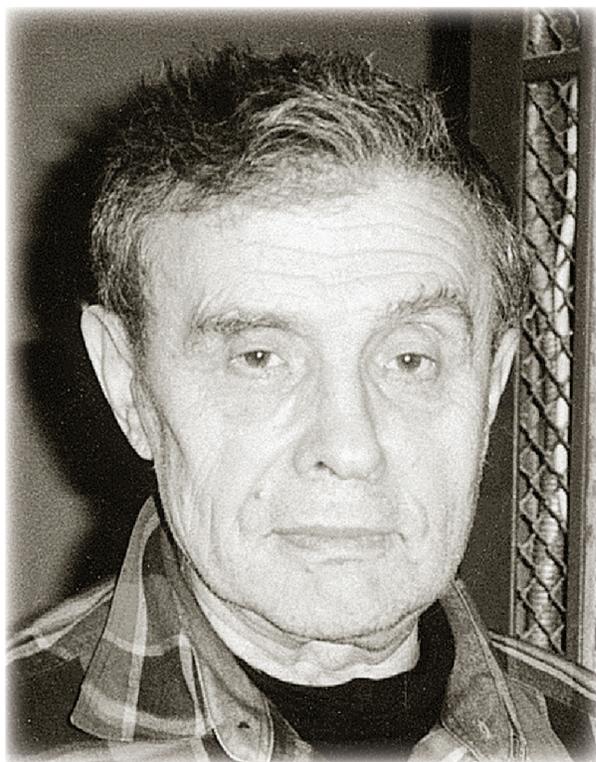
Как своеобразное Приложение выглядит и третий раздел, в каковом собраны стихи о войне, Германии и России, написанные в разные годы, а также эссе «Цирк и фото» (о немецком цирке в Москве в 1986 г.) и «Волшебный фонарь Шимона Атти» (о фотовыставке в Берлине, воскрешающей память об уничтоженных еврейских кварталах).

Текст на каждой странице заключен в рамку, что и визуально призвано удостоверять: перед нами не сборник, а единая монтажная книга усложненного типа.

Соавторской является книга «Пакет», изданная под двумя фамилиями: А. Журавлёва, Вс. Некрасов. В ее основе — «три “больших” блока. Сначала — литературоведческие статьи Анны Ивановны Журавлёвой, профессора МГУ, публиковавшиеся ранее в сборниках, известных в кругу специалистов-филологов, но... не вышедшие самостоятельным изданием, — работы о Пушкине и Островском, Островском и Салтыкове-Щедрине, Тютчеве, о проблемах пушкинского канона и литературном герое, о «литературоцентризме», «срывах» в учительство, злополучиях и заблуждениях литературы, — ключевых для русского культурного сознания XIX века. Затем — статьи о театре и литературе, написанные совместно А.И. Журавлёвой и В.Н. Некрасовым, поэтом и критиком. И, наконец, раздел третий, требующий подробного комментария, — статьи об искусстве, письма, стихи В.Н. Некрасова» [214, с. 3]. С А. Журавлёвой, женой Вс. Некрасова, за десятилетия совместной жизни у

поэта был наработан «общий опыт», возникли и «общие мысли», и исследовательские концепции, касающиеся литературы. Соавторская книга позволяет понять, откуда у Вс. Некрасова такой повышенный интерес к самому феномену русской литературы и потребность в ее концептуальном осмыслении и переосмыслении.

Наконец, нельзя не отметить, что в андеграундные годы составленные, но не изданные книги Вс. Некрасова могли иметь не похожий на книги внешний вид. Уже упоминались, например, коробки из-под овсяных хлопьев «Геркулес», в которых хранились своды 1960—1970-х. Таково одно из проявлений концептуализма в творчестве Вс. Некрасова. За границы книгоиздания его вытолкнули обстоятельства.



Вс. Некрасов
1980-е

II. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ВЕКТОР В ТВОРЧЕСТВЕ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Специфика некрасовской интертекстуальности

Вс. Некрасов-нео- и поставангардист внес немало нового в русскую поэзию, полностью не отказываясь от нажитого и в последующие годы. Вместе с тем в его творчестве с ходом времени появляются и предпостмодернистские тенденции, которые, все более усиливаясь, приводят к появлению постмодернистского вектора в поэзии Вс. Некрасова, причем стихи того и другого типа создаются вперемешку, не отменяя друг друга.

К постмодернизму Вс. Некрасова привела сама практика поэтического творчества при неприятии тезиса «конца искусства».

Свою роль сыграло появление в андеграундной среде начала 1970-х социально-ориентированной живописи, «откровенной, оголенной, вовсе художественно не приукрашенной», и «в самых кошмарных идеологических формах, взятых такими, какими они были “на своем месте”, в, так сказать, художественно не переработанном виде — то есть на улицах, в домах, учреждениях, газетах и прочее» [89, с. 100]. Таковы картины Э. Булатова «Горизонт», «Два пейзажа на фоне красного знамени», «Советский Космос», В. Комара и А. Меламида «Хорошо!», «Два профиля», «Рай» и др. Это была реакция инакомыслящих на пропагандистско-идеологическое окружение брежневских времен, причем те или иные знаки советскости непосредственно переносились на картины, но представляли в оглуленно-скомпрометированном виде. Предпосылкой для работы с советскими лозунгами, плакатами, газетами, журналами, телепродукцией, идеологически маркированными объектами вообще явилась ставка *концептуального искусства* на ready-made (=готовый объект). Социально ориентированная живопись начала использовать означенные ready-made для дискредитации советской идеологии, породив соц-арт. А соц-арт уже — течение постмодернизма (до поры именовавшегося в СССР концептуализмом). Соц-арт осуществлял деконструкцию массива официальной советской культуры с целью ее развенча-

ния как индустрии социальных мифов. Метонимически представляющие ее ready-made помещались в пародийный либо пародийно-абсурдистский контекст, оказываясь осмеянными.

Вс. Некрасов же, можно сказать, жил авангардной живописью, разделяя господствовавшие в ней настроения, был чуток к новым веяниям. К тому же он не мог не ощутить: идущая от ничевоков «вакуумная» поэзия «поставила поэзию на грань исчерпания либо растворения в других видах искусства» [247, с. 221]. Требовался какой-то прорыв. И Вс. Некрасов в целом ряде произведений обратился к цитатному письму деконструктивистского типа (хотя эпизодически прибегал к цитированию и раньше). Ведь цитата, используемая в творчестве, — тоже ready-made. По словам Вс. Некрасова, «...практически можно уже говорить и о постмодернизме — хотя бы потому, что особенно охотно опредмечивается цитата, чужое слово и всеобщее речение, поскольку она, собственно, уже опредмечена. Она ready made. И, действительно, весьма настоятельно стремится цитата навязать определенный тон, окраску, тяготеть так или иначе к той удобной и как будто выигрышной отстраненности, отношению, которые принято теперь называть постмодернистским, а иногда постлитературным. Что отнюдь не значит, что отныне всё должно сводиться к такому тону и в нем тонуть... Все равно всё решать будет конкретный случай и живой автор» [158, с. 118]. От автора зависит семантическое наполнение и функция цитаты в тексте. Многое определяется характером работы с цитатами.

Первоначально в большей степени Вс. Некрасова привлек соц-арт (соц-артовскими картинами Э. Булатова он восхищался). Но «чистым» соц-артовцем поэт не стал — он прощупывал новую дорогу в разных направлениях, приступив к переоценке ценностей в целом и создавая произведения в ризоматическом сцеплении со всем культурным интертекстом, преимущественно все-таки с текстом русской культуры. Поэт начинает:

а) перепроверку аксиологических постулатов русской классической литературы и литературы Серебряного века, чтобы выявить, какие ценности реально унаследованы современниками, насколько они жизнеспособны;

б) дает собственную интерпретацию советской литературы, отличающуюся от ее официальных трактовок;

в) реабилитирует модернистско-авангардистскую ветвь отечественной культуры, выступает со своими соображениями о концептуализме и постмодернизме, нередко полемизируя не только с официальным литературоведением и искусствоведением, но и с пытающимся ввести властную иерархию и нормативность в самом андеграунде.

Важнейшей приметой предпостмодернистских и постмодернистских произведений Вс. Некрасова является интертекстуальность.

Типы взаимодействия с культурным интертекстом у Вс. Некрасова различны. Это, если следовать классификации Ж. Женетта [76], и собственно интертекстуальность как присутствие цитатного текста (фрагментов) в создаваемом тексте, и паратекстуальность, чаще выражающаяся в соотносении текста с эпиграфом, и метатекстуальность, отсылающая к предтекстам, и архитектстуальность как жанровые связи текстов, и гипертекстуальность, предполагающая пародийный характер соотношения создаваемого текста с профанируемым текстом (или текстами). И практически всегда у Вс. Некрасова

проявляется свой подход, его цитатное письмо имеет собственную специфику. В общем плане его можно обозначить как явление транстекстуальности, соотносимое с высказыванием Ж. Женетта: «...*На данный момент текст интересует меня (только) своей текстуальной трансцендентностью*, то есть тем, чем он явно или тайно связан с другими текстами» [76, с. 338]. Главное качество некрасовской транстекстуальности — используемый поэтом (как правило) принцип игры, в какую-то так или иначе он вовлекает и читателя.

Буквальное и вероятностное цитирование

К цитированию поэт прибегает не так уж редко, и оно может быть как «безымянным», так и с подчеркнутым указанием фамилии автора, на которого ссылается, причем и в этом случае простым повторением уже сказанного Вс. Некрасов не обходится — «чужое слово» использует творчески, наращивая новые значения и как бы превращая в свое.

Например, когда речь идет о весне, Вс. Некрасов цитирует страшно понравившийся ему оборот из произведения Я. Сатуновского, на него и ссылаясь. Поэт явно стремится популяризировать творческую удачу товарища-лианозовца, как и он сам, не публиковавшегося:

весным весна

сказано было
Сатуновским

полным полно весны [192, с. 221].

«Весным весна» значит: не ранняя весна, а весна, полностью проявившая свои признаки: солнечно, достаточно тепло, воздух свеж и чист, появилась первая зелень, город выглядит более нарядным. «Расшифровка» самого Вс. Некрасова — «полным полно весны» — проясняет и дополняет окказионализм Я. Сатуновского и в совокупности с ним служит передаче некоей просветленности, душевного подъема, владеющего автором. Можно сказать, что Вс. Некрасов применяет прием своеобразного соавторства, используемый и в некоторых других произведениях и плодотворный для его творчества.

Цитата автора, на которого ссылается поэт, может быть отчасти переделана, хотя общий смысл высказывания при этом сохранен:

Ветерок
Во денек

хорошо
Дыши в долг
Сказал Ремарк
Тут ион
И иод
Будь как иог [192, с. 44].

Роман Э.М. Ремарка называется «Жизнь взаймы» — некрасовское «в долг» фактически синоним и использовано в шутовском значении. Стихотворение намекает, что для отдыха на юге пришлось занять деньги, а выражение «Дыши в долг», скорее всего, навеяно чтением в эти дни книги Ремарка.

Ссылка на классика, произведения которого отлично известны, может иметь у Вс. Некрасова игровой, шутивно-парадоксальный характер псевдоцитирования. Скажем, в стихотворении «Держинский был...» поэт комбинирует часть высказывания Пушкина: «Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма» [225, с. 490] с собственным текстом контрастного содержания, создавая неожиданный смеховой эффект:

Право, прелесть
Эта наша Государственная
Безопасность

Не правда ли

Как говорил Пушкин [192, с. 442].

Возникающий оксюморон насквозь ироничен и оттеняет несовместимость волшебного мира русских сказок с присущим им идеалом добра с деятельностью органа, держащего людей в страхе.

В общем, это некрасовский прикол, над которым, может быть, посмеялся бы и Пушкин, подвергавшийся в течение жизни преследованиям, находившийся под секретным надзором Отделения.

Если в использовании комедийной псевдоцитаты у Вс. Некрасова есть предшественник — В. Набоков, то предполагаемое, возможное, вероятностное цитирование — собственно некрасовское изобретение. Хорошее знание поэтом творчества того или иного автора позволяет смоделировать его (ее) наиболее вероятностную реакцию на определенное событие, явление, ситуацию, каковых касается Вс. Некрасов. При этом всегда используется оборот с глаголом в сослагательном наклонении: «как бы сказал» / «как бы заметила». Таковы у Вс. Некрасова возможные высказывания, в вероятностном ключе приписываемые А. Пушкину, А. Ахматовой, Н. Глазкову, Я. Сатуновскому, А. Вознесенскому.

Свое сожаление по поводу чего-то неконкретизируемого, но разочаровавшего Вс. Некрасов выражает междометием «увы» с присовокупляемым к нему союзом «и», причем начало развиваемой мысли опускает, воспроизводя ее итог:

и увы

как бы сказал Пушкин [192, с. 296].

Вс. Некрасов, во-первых, намекает, что используемое им восклицание более характерно для XIX в., в частности, встречается у Пушкина (у которого

есть даже стихотворения, начинающиеся с междометия «увы»: «Увы! зачем она блистает...», «Увы! язык любви болтливый...»), а в современной поэзии редок, хотя несет в себе сильный эмоциональный заряд. Во-вторых же, Вс. Некрасов явно соотносит свои взгляды на умалчиваемое с пушкинскими, пусть и не уточняет, о чем именно идет речь, высказывает догадку, что сказал бы в подобной ситуации Пушкин. В классике он видит союзника, что, несмотря на сетование (можно предположить), дает моральную поддержку.

Помимо того, закрепляя междометие «увы» за Пушкиным, Вс. Некрасов наращивает значение восклицания, побуждая прочитывать за используемым словом большее, чем выражено впрямую.

Имитирует Вс. Некрасов и манеру А. Ахматовой, хотя прилагает ее гипотетическое высказывание к достаточно прозаическим вещам, дабы оттенить неблагоустроенность инфраструктуры окраинных районов Москвы:

холодно граждане
ветрено*

о дорогие мои
современники

как бы заметила
Анна Ахматова
переселенная
в Новогиреево

* и вон
сколько места

а туалетов
ни одного нет [192, с. 175].

С А. Ахматовой, в «Седьмой Северной элегии» писавшей о себе:

А я молчу, я тридцать лет молчу [14, с. 297], —

непечатаемый Вс. Некрасов ощущал свою близость. В «Абстракционизме без мягкого знака» говорится: «Как только тоталитаризм перестал автоматически карать за всякое возражение тюрьмой, а стал карать всего лишь безвестностью и всего лишь безденежьем, нашлись тут такие, кто возразил, за что и провели лет по 30 в безвестности и не при деньгах. Но возражать власти не разучились» [149, с. 524]. Вс. Некрасов косвенным образом отдает должное нравственной стойкости А. Ахматовой, заставшей и более чудовищные времена, имитирует благородное и гуманное ахматовское слово, чтобы осудить бездушные власти по отношению к повседневным нуждам людей. К тому же поэт подтверждает предсказание А. Ахматовой, что забыта она не будет («За-

будут — вот чем удивили!» [14, с. 276]). Не исключено, что и к созданию окказионализмов с приставкой анти- Вс. Некрасова подтолкнули ахматовские строчки:

От этих антивстреч
 Меня бы уберечь
 Ты мог... [14, с. 301].

Во всяком случае для вероятностного цитирования поэт обратился к А. Ахматовой.

Особое родство ощущал Вс. Некрасов с Н. Глазковым, подавшим другим пример перехода на «самсебяиздат», а значит — освобождения от госмонополии на печатный станок. «Наивное письмо» Н. Глазкова импонировало Вс. Некрасову отрицанием парадности, демократизмом, готовностью взглянуть на привычное с юмором. «Наивный» взгляд оказывался нестандартным взглядом, опрокидывавшим устоявшиеся стереотипы. Свое высказывание о Торжке, в котором побывал и который ему очень понравился, Вс. Некрасов сопровождает отсылкой к Н. Глазкову, моделируя наиболее вероятностный, неортодоксальный словесный вариант оценки данного города:

Ну что ж Торжок
 Торжок Торжок
 Поэт Глазков
 Поэт Глазков
 Сказал бы так
 Торжок хорош
 Москва хороший город тож

(Сказал бы так
 И был бы он прав) [192, с. 68].

Зачем это делает, как представляется, автор? Во-первых, Вс. Некрасов меняет мнение о Торжке как захолустной дыре, не заслуживающей внимания.* Ссылкой на Н. Глазкова Вс. Некрасов как бы удваивает резонность высказанного (так, дескать, думает не он один). Но просто сказать, что Торжок — хорош, по Вс. Некрасову, недостаточно. «С помощью» Н. Глазкова он проводит сравнение с Москвой, которой все другие русские города в советской поэзии уступали, а Москва возвышалась над ними, изображаясь чуть ли не как сакральный центр земли («Начинается земля, / как известно, от Кремля» [135, с. 633]). У Вс. Некрасова идеологический фактор, а с ним и превосходство Москвы исчезают: Торжок хорош, Москва хороша — каждый город

* Еще в пушкинские времена «Торжок славился сафьяновыми, шитыми золотом и серебром изделиями» [110, с. 656], и весьма опосредованно некрасовское стихотворение отсылает и к Пушкину.

хорош по-своему. Принцип — Москве всё, другим — что придется, Вс. Некрасов отрицает. И, может быть, отталкиваясь от данного принципа, поэт и создает серию «портретов» русских городов, как бы воздавая им должное, ибо каждый из них — несомненная ценность, не только место проживания, но и очаг культуры.

Вс. Некрасов, таким образом, апробирует новый, вероятностный способ работы с культурным интертекстом. На основе чужого образца он придумывает свое, в игровой форме приписываемое другому, влияние которого фиксируется.

Свое своеобразие (в данном отношении) Вс. Некрасов выявляет путем сопоставления с идентифицирующим типом уподобления, использованного А. Вознесенским в стихотворении «Я — Гойя...». В стихотворении «Про Сатуновского» у Вс. Некрасова две колонки — одна моделирует прием А. Вознесенского, вторая дает версию самого Вс. Некрасова:

I.	
— Яков?	Яков Абрамыч
Яков Абрамыч?!	и Яков Абрамыч
	И я
Я —	как Яков Абрамыч
Яков Абрамыч!!!	
(Вознесенский бы	(я сказал) [160, с. 52].
сказал)	

Первый вариант вызывает смех, так как воссоздается комедийная ситуация, когда один воображаемый персонаж выдает себя за другого, а мы ему не верим — уж слишком непохожи. По-видимому, нелепица призвана подчеркнуть неуниверсальность приема самоидентификации с реальным историческим лицом. Более предпочтительным считает Вс. Некрасов использование союза «как» в составе сравнительного оборота (в значении «словно», «точно») — в нём нет жесткой фиксации, больше пространства для маневра, а Вс. Некрасов чаще склоняется к неоднозначности. Как бы то ни было, мелькает мысль: чтобы лучше понять Вс. Некрасова, нужно побольше узнать о Я. Сатуновском.

Особый случай — стихотворение «как сказал бы яков абрамыч...». В нём использовано и сослагательное наклонение, и приведена реальная цитата, сказанное предстает равно принадлежащим Я. Сатуновскому и самому Вс. Некрасову:

как сказал бы яков абрамыч
/как бы я
как бы яков абрамыч сказал/

и з в и т и н и т е
м а г а з и н з а т р ы к [160, с. 122].

О разрыве отношений Вс. Некрасов высказывается словами Я. Сатуновского, чего не скрывает; но за годы общения у них возник отчасти общий лексикон. Как не вспомнить А. Кушнера: «Когда два поэта живут в одно время и стоят на сходной литературной платформе, переключки и совпадения неизбежны и убеждают в существовании некоторых объективных законов в поэзии» [112, с. 92].

Сами слова «м а г а з и н з а т р ы к» — из объявления на дверях магазина, в котором допущена ошибка в слове «закрыт»; от перестановки букв слово приобретает дурачки-абсурдный вид. Использует его поэт иронически по отношению к адресату, как бы давая понять, что тот (та) нормального человеческого языка не понимает, а его терпение лопнуло, и говорить больше не о чем.

Впрочем, уже высказав предположительное соображение, Вс. Некрасов может сообразить, что ошибается, и поправить самого себя:

облаками
облака

камень
камнем
камень

и аминь

AMEN

как бы Блок бы
как бы сказал

такого? Блок?

ни когда [192, с. 308].

Но если поэт спохватился, что его предположение ошибочно, зачем он оставляет его в тексте? По-видимому, передача спонтанности процесса мышления для Вс. Некрасова в данном случае важнее, а мысль об А. Блоке мелькала. Отрицание же сказанного влечет появление эмфатического ударения на слове «никогда», причём акцентированность и протяжность его произношения подчеркивает разбивка слова, при которой каждая его часть произносится с одинаковой силой.

Не вполне привычно для литературы цитирование устного, нигде больше не зафиксированного, высказывания своего доброго знакомого:

комарады это не я
левин говорит
комарады
комар и мелаמיד [157, с. 57].

Иронический оттенок в словах А. Левина связан с тем, что иные, кроме В. Комара и А. Меламида, создатели соц-арта (например, Э. Булатов) задвинуты в «задний ящик».*

Не отказывается Вс. Некрасов и от ссылок-мистификаций, призванных повеселить читателей:

пост банк
мост модерн
 стоп
машина

сказал
кстати сказать
пушкин

в смысле хармс

и так и сказал [157, с. 161].

Пушкин-персонаж сказал: «Стоп машина» [276, с. 43] по поводу не подлежащих ремонту часов в анекдоте Д. Хармса «Однажды Петрушевский...»**. Из области анекдота — и «пост банк» и «мост модерн», намекает автор, — это модные слова, камуфлирующие абсурд происходящего в 1990-е годы.

* См.:

и комар и мелаמיד
с самым милым видом
имели место
но и делали вид

как будто их таких
одних
только тут и было [160, с. 98].

** О популярности анекдотов Д. Хармса в лианозовской среде свидетельствуют и анекдоты «В гриме Хармса» В. Бахчаняна, в которых изменены лишь фамилии героев. Например:

«Однажды Халиф сломал свои часы и послал за Бродским. Бродский пришел, осмотрел часы Халифа и положил их обратно на стул. “Что скажешь, брат Бродский?” — спросил Халиф. “Стоп машина”, — сказал Бродский» («Анекдоты из жизни Бродского» [19, с. 175]).

Так нетрадиционными способами, играя с фигурами «цитируемых», выступая в роли своеобразного соавтора, Вс. Некрасов выстраивает свой интертекст, проговаривая, на кого ориентируется, с кем спорит, и «не закаясь» в пассаизме. И этот способ — не единственный.

Особенности некрасовской паратекстуальности Достаточно характерны для Вс. Некрасова стихотворения-рецензии, стихотворения-отклики на высказанное в эпитафье, подписанном конкретной фамилией. Таковы «Я все думал...», «Если будем мы гореть...», «Тихо тихо...», «Можно уже...», «близко близко близко...», «облака...», «В Сокольниках...», «кто...», «Рабин II», «социлистический милиционер...», «Перевод с поэтического», «Это...», «Быть...», «Ничего...», «как я к вам...», «Увы...», «удивительно...». Довольно четко они делятся на произведения, в которых

а) поэт как бы мысленно беседует с автором слов, вынесенных в эпитафю, вступает с ним в серьезный или шуточный диалог;

б) развивает сформулированное в эпитафье;

в) полемизирует с высказыванием писателя (или критика), зафиксированным в эпитафье, подвергает его пародированию.

Скажем, эпитафю к стихотворению «удивительно...» из тюменско-тобольского цикла Вс. Некрасова делает цитату из стихотворения Я. Сатуновского «Удивляетесь...»:

удивительно
не удивительное
удивительно
неудивительное [242, с. 52], —

и ею же начинает свое стихотворение:

удивительно
не удивительное
удивительно
неудивительное
Тюмень [183, с. 52], —

и далее —

Тобольск [183, с. 54].

С любовью описывает поэт названные сибирские города, поражаясь их традиционным особенностям, таким, например, как коньки на домах, дымники. Как столичному жителю, ему непривычно, что дома здесь, в основном, двух-/трехэтажные, иногда «полчетвертого» этажа, зато, отмечает Вс. Некрасов: сам город лучше виден «от и до», более компактен и удобен для человека — не подавляет его. В таком «неудивительном» обнаруживается много удивительного.

Насмешливые (по отношению к Э. Межелайтису) слова Я. Сатуновского Вс. Некрасов использует в позитивном ключе. Видимо, он считал: лучше не скажешь.

Мысленно беседует Вс. Некрасов чаще всего с М. Соковниным*, спорит — с советскими и постсоветскими писателями, литературоведами, критиками.

Форма творческого диалога — стихотворения Вс. Некрасова «В Сокольниках...», «Близко близко близко...», «облака...», «дела у нас...» с эпитафиями из М. Соковнина, с которым с конца 1950-х годов и до самой смерти М. Соковнина в 1975 году Вс. Некрасов был тесно связан: и творчески, и дружески.** В 1994 году он выступил составителем книги своего непечатавшегося друга, рано ушедшего из жизни, — «Рассыпанный набор». В предисловии Вс. Некрасов разъясняет, за что наиболее ценит М. Соковнина, — за присущую его творчеству тенденцию создания органического текста, который «растет сам»: «Не так из замысла, как из фразы, ее природы...» [153, с. 3]. В «Листах из книги Вариус» М. Соковнина*** органика, по Вс. Некрасову, «доведена, можно сказать, до культа. Текст растет не то что из фразы — словечка, звука, предзвука, интонации и артикуляции. Из формы гортани и речевого аппарата...» [153, с. 4], то есть М. Соковнин, действительно, как дышит, так и пишет (Б. Окуджава). В данном отношении, доказывает Вс. Некрасов, практически не известный М. Соковнин опережает (по времени) и С. Соколова, и П. Улитина, и Б. Вианна. По духу же творчество М. Соковнина — «кафкианское» и «хармсовское», хотя сложился М. Соковнин еще до того, как Ф. Кафку и Д. Хармса в СССР напечатали; но и «прутковский опыт» отмечает у М. Соковнина Вс. Некрасов. Специфика наивного абсурда М. Соковнина, по словам Вс. Некрасова, — в преподнесении интеллигентности как комического заболевания в соотнесенности с профанно-абсурдным социумом; отсюда вытекает и попытка «побега» в мир, не поглощенный «вариусом», и прежде всего — в живое слово. Все это было близко самому Вс. Некрасову, а их общение с М. Соковниным творило воздух из слов — свободное, наэлектризованное эстетическими поисками пространство, необходимое для творчества:

Рифмы рифмы
фонари фонари

в воздухе

и весь воздух
из слов [192, с. 522].

* Хотя нередко и с Я. Сатуновским.

** Познакомились Вс. Некрасов и М. Соковнин в 1958 г. на собрании литобъединения при Московском городском педагогическом институте им. Потемкина, где тогда учились. Заужавали друг друга, узнав, что оба читали «Символизм» А. Белого, каковой тогда еще находился в спецхране и выдавался в Ленинской библиотеке по «бумажке из деканата» (см. [161]).

*** Написанной при участии А. Малькова. Однако, согласно Вс. Некрасову, «вклад Малькова более сюжетный, Соковнина — речевой: ситуацию разрешает интонация» [153, с. 5].

Пишет о М. Соковнине Вс. Некрасов всегда с исключительной теплотой и иногда намеренно «аукается» с ним, что призвано подчеркнуть их родственность. Данное обстоятельство могут акцентировать и эпиграфы из произведений М. Соковнина. Но и в этом есть свои особенности. Например, эпиграф к стихотворению Вс. Некрасова гласит:

*«А на берегу реки
Домики и сумерки»
(Соковнин) [192, с. 314].*

Таких строк в книге М. Соковнина «Рассыпанный набор» найти не удалось. Вс. Некрасов либо цитирует какой-то оставшийся в памяти вариант соковнинского произведения, либо контаминирует строки из поэмы-предметника «Застекленная терраса»:

длинные искры реки,
домики [256, с. 82], —

и стихотворения «Лирическое»:

Домик у реки;
сумерки [256, с. 104].

У М. Соковнина в названных произведениях дана не парадная Россия, а Россия, лежащая за пределами Москвы.* Вс. Некрасов предпочитал называть ее не оскорбительно — провинциальной, а — Средней Россией и тоже посвятил ей немало стихотворений. Как и у М. Соковнина, Средняя Россия дана у Вс. Некрасова с любовью; он обнаруживает в ней много примечательного, и прежде всего — умных, образованных, талантливых людей, часто названных по именам. Одним из проявлений симпатии к описываемому становится у обоих использование уменьшительно-ласкательного суффикса *ик*, присоединяемого к слову «дом». В стихотворении «в Сокольниках...» поэт прилагает соковнинское толкование слова и к тому уголку Москвы, в котором сам живет, — Сокольникам, где есть (во всяком случае — была) и «одноэтажная Москва», находящаяся в стороне от Москвы официальный и милая сердцу Вс. Некрасова своей естественностью, неприязательностью, пусть она не величавая и не сияющая огнями. Впрямую об этом не говорится, но об этом сигнализирует (неточная) цитата из М. Соковнина:

В Сокольниках
и сумерки
и домики [192, с. 314].

* Там М. Соковнин часто бывал, работая в музеях Щёлыкова, Плёса, Болдина, Муранова, Поленова (в основном летом).

Меняет Вс. Некрасов сравнительно с М. Соковниным понятие реки, укрупняя природный объект до символа реки жизни:

Сокольники
на берегу
такой реки
сухой реки
спокойной
реки [192, с. 314].

Другими словами, именно укорененное в естестве самой жизни, не подвергшееся классово-идеологической препарации признается благоприятным для существования людей.

Неоднократно вспоминает Вс. Некрасов М. Соковнина и после его смерти, как бы продолжает творческое общение с ним.

Эпиграфом к стихотворению «близко близко близко...» Вс. Некрасов сделал строки из «Застекленной террасы» М. Соковнина:

Одинокая
головоломка,
рукомойник,
фикус,
таз,
фикус, таз,

кому сказать... [256, с. 83], —

но, осуществив их известную перестановку:

Фикус таз
Кому сказать
Одинокая головоломка [256, с. 83].

Опять-таки напрашивается вопрос: не совсем точное цитирование — каприз памяти (а значит, многое у М. Соковнина поэт знал наизусть)? Или изменение намеренное? И если да, что это дает?

У М. Соковнина описывается пребывание за городом, в деревне, расположенной рядом с дачным поселком, где он снял на время комнату, — отдохнуть. Патриархально-идиллическую обстановку:

Зеленый бугор,
козленок,
теленок,
изгородь и забор
<...>
диво, какие виды
<...>

кураца Говорушка,
лапша,
не спеша,
разговаривать подошла [256, с. 79], —

неожиданно нарушает разразившаяся гроза — страшные раскаты грома и бьющие налево и направо молнии наводят страх, тем более что становится известно: молния ударила и в человека. Поэтому сон у соковнинского alter ego рваный, тревожный, сопровождается и кошмаром. В какой-то момент у него ощущение, что некто огромный, непонятный стоит у постели, а стоило пошевелиться, — выходит из дома, хотя, как убеждается нарратор, задвижка на веранде заперта изнутри. Тут-то и возникает выражение «Одинокая головоломка», означающая попытку отделить сон от яви.

Вся эта прамбула у Вс. Некрасова отсутствует, он просто отсылает к М. Соковнину, и тогда зашифрованность его собственного текста:

близко близко близко

лист лист лист
трава трава трава

господи
не пошли страха [160, с. 83], —

несколько проясняется.

Допустимо, по меньшей мере, двоякое прочтение стихотворения. Первое: сам Вс. Некрасов, находясь за городом, на даче, попал в ситуацию, воспроизведенную у М. Соковнина, и, предпочитая коденсацию (минимализм) в качестве ключа к произведению, дает соковнинскую цитату. На возможность другого, расширительного прочтения намекает перестановка фраз, когда более проакцентированной оказывается «Одинокая головоломка», не предваряющая, а идущая следом за перечислением безобидных примет быта («Фигури таз») и приобретающая характер заключения. На одну угрозу — природную — в восприятии поэта накладывается еще одна — политическая, ибо, человек инакомыслящий и инакопишущий, кое-что уже напечатавший в сам- и там-издате, Вс. Некрасов вправе был ждать расправы (в той или иной форме), и он молит Бога (то есть закликает сам себя): не позволить страху овладеть им, ибо запуганный человек перестает быть свободным в своем творчестве. Как сказано в одном из стихотворений Вс. Некрасова, он «боится бояться». Тревога за себя у поэта тем не менее есть, и тот же М. Соковнин иронизировал над тезисом: «...выживает всегда сильнейший мозг!» [156, с. 67] (из «Обхода профессора» видно, что не всегда). Тревога и породила, скорее всего, стихотворение (по поводу грозы автор вряд ли стал бы обращаться к Богу), и это та «головоломка», которую нужно решить самому («Одинокая») и которую приходилось так или иначе решать представителям андеграунда. Косвенным образом Вс. Некрасов проясняет и сон-кошмар, описанный М. Соковниным,

у которого гроза трансформировалась почему-то именно в у г р о ж а ю щ у ю ф и г у р у , появившуюся у постели. Так сработало подсознание, напомнившее о реальном положении независимого писателя, покой какого непрочен и имеет свою тень.

Иное настроение имеет стихотворный цикл «облако как облако...». Здесь воссозданы и реальный, меняющийся небесный пейзаж с облаками, и концептуальные картины Э. Булатова с небом-праздником — ярко-синее небо с рассеявшимися облаками — символ свободы, чистоты, красоты. У поэта ощущение, что именно там, в вышине, его настоящий дом и даже

как будто
там
это тут [160, с. 92], —

такую радость дает творчество и наслаждение творчеством. Вместе с тем 4-е стихотворение цикла снабжено эпиграфом из той же «Застекленной террасы» М. Соковнина:

Погода
Погодка
Когда не подгадит... [160, с. 92].*

Здесь также передано восхищение различными ракурсами неба и плывущих по нему облаков:

любо дорого
поглядеть [160, с. 92], —

даже моделируется взгляд на облака не снизу вверх, а — свыше, с заоблачных высот вниз; тогда, по Вс. Некрасову, и видны будут одни облака,

а под ними тут

такая
погода [160, с. 92].

Но перенося взгляд на землю, поэт меняет воображаемое на реальное:

а погодка погода да
гадковата [160, с. 92].

* Из «Рассыпаного набора» явствует: содержание полностью сохраняется, есть небольшая разница в оформлении:

погода
погодка,
когда не подгадит [256, с. 84].

Соковнинские слова, пусть в некрасовском тексте несколько видоизмененные, обрамляют стихотворение, фиксируя, что на земле, в отличие от неба, вовсе не всё так прекрасно. «Согласованность» с М. Соковниным позволяет предположить, что имеется в виду «историческая погода» — она ухудшилось: соковнинское условное «когда не подгадит» сменяет фактическое «гадковата». Так образно характеризуется время.

Уже в двухтысячные годы, когда как будто многое изменилось, Вс. Некрасов обратится к «Листам из книги Вариус», используя в качестве эпиграфа цитату из миниатюры «Маневровый паровоз»* к стихотворению «дела у нас...»:

*...И совершенно уверенная в успехе,
стала очень широко разевать рот.
Но только и туда ее не пустили [160, с. 145].*

А вот полный текст миниатюры:

«Маневровый паровоз занимался маневрированием все у одной и той же станции, и до тех пор он этим занимался, пока не зашел, знаете ли, в такой интересный тупик, что на обратный путь и рельсов не нашлось.

И еще:

ходила по зоопарку необычайная обезьяна, без клетки. Долго присматривалась к павлину (а бегемота она держала про запас), но, поскольку слишком тощим был ее хвост и не распускался, не решилась. Ну, для лошади Пржевальского у нее была узковата грудь, и с рыбами ей было трудно, потому что нехорошо плавала. Наконец согласилась на бегемота и, совершенно уверенная в успехе, стала очень широко открывать рот.

Но только и туда ее не пустили» [256, с. 7].

Знание полного текста миниатюры с большей определенностью проясняет и эпиграф, и стихотворение Вс. Некрасова. Оно представляет собой реакцию поэта на создание Академии современной российской словесности. По мысли Вс. Некрасова, не обошлось без абсурда, о чем и сигнализирует эпиграф. Состав членов Академии не представляется поэту достаточно репрезентативным, приводимые в стихотворении имена для Вс. Некрасова не авторитетны, напротив, вызывают сомнение в правомерности включения их носителей в число членов Академии, но ими она и создана. Эпиграф из М. Соковнина позволяет понять, что Вс. Некрасов воспринимает новосозданную научную организацию как обезьяну, то есть пародию на настоящую Академию, хотя непосредственно это не проговаривается. Позитивного влияния столь не авторитетной для него Академии на текущую литературную

* Название миниатюры отсылает к случаю из жизни М. Соковнина. Он принес в одну редакцию свои стихи, но ему объяснили, что требуется «паровоз» — произведение ура-патриотического характера, к которому можно будет прицепить и другие стихи. Ошарашенный М. Соковнин редакцию немедленно покинул. Маневр с «паровозом» он расценивал как тупиковый для литературы.

жизнь поэт не ждет, опасается иного — проталкивания «своих», почему замечает:

вы не поверите
какая
эта
теперь
у нас
тут
стала быть
вертикаль
власти [160, с. 145].

Прав Вс. Некрасов или нет, — в заостренном виде он выражает свою точку зрения на происходящее в литературной жизни, привлекает внимание к явлению, требующему более продуманного и серьезного подхода.*

Полемика с оппонентами — вообще значимый фактор, побуждающий Вс. Некрасова предварять стихи эпиграфом. Ведется она всегда по конкретному поводу, хотя таковой может быть замаскирован, не лежать на поверхности.

«Стихи на древнерусском языке» имеют эпиграф

«На святой Руси
петухи поют...» [192, с. 30], —

и кавычки (каковые в других случаях у Вс. Некрасова отсутствуют) указывают на «чужое (в значении чуждое поэту) слово», породившее тем не менее иронический отклик.

Текст популярного в свое время романа «На святой Руси петухи кричат...» (для исполнения отчасти переделанный) написал в конце XIX ст. Н.В. Берг.

* Ссылка на «Листы Книги Вариус» М. Соковнина есть у Вс. Некрасова в стихотворении «Цека Цека...», правда, уже не в эпиграфе, а в самом тексте, где словами М. Соковнина характеризуются события китайской «культурной революции»:

Китайцы
И Ц и К и китайцы

Кидаются
и питаются

Во всяком случае
Пытаются как-то питаться

(Пытаются, то есть пытаются
себя с целью как-то себя
питать. Смотри: Книга Вариус
«Не есть, но естся») [192, с. 539].

Романс неоднократно цитируется у М. Горького (например, в «Жизни Клима Самгина») как одна из примет времени, ибо он часто исполнялся и был хорошо известен (хотя находились и не принимавшие его идиличность). Не исключено воздействие на Н.В. Берга Овидия: «...петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях...» [124, с. 607]. Позднее в «Tristia» О. Мандельштама «петух, глашатай новой жизни», бил крылами на городской стене [124, с. 88]. Наконец, в песне Б. Окуджавы «Всю ночь кричали петухи...» снова появляется этот мотив, но уже приближенный к современности. По контрасту отчетливо видно, что у Н.В. Берга получает воплощение миф о Святой Руси как богоизбранной стране, спасаемой от разных бед сверхъестественным образом. Станным и искусственным показалось Вс. Некрасову желание возродить этот миф во второй половине XX века, когда появилась новая музыкальная версия романса. Поэтизацию идиллии в стиле а ля рюс он отвергает, пародирует трафареты патриархальной эстетики:

За шеломянем еси
 Силы
 На святой Руси
 Гуси гуси
 Гой еси [192, с. 310], —

то есть ничего такого уже превосходно-сказочного у Вс. Некрасова нет, да и пиршества с жареными гусями у него — блеф:

Раз
 Куси
 Два
 Куси
 Раскуси
 и не проси [192, с. 310].

Создавая комедийный лубок, автор как бы предлагает отказаться от самоидеализации и мифологизации.

Иногда адресат полемики обозначен полужашифрованно, как скажем, в стихотворении «Быть...» — П...й.* Зная литературный контекст, догадаться, о ком идет речь, можно, но почему автор не называет фамилию? Предположительно — желая, чтобы читатель сам догадался, поразмышлял, к кому из современников может быть отнесено некрасовское суждение, ибо оценка

* В прижизненном издании «Стихов из журнала». В посмертной книге «Стихи 1956–1983» появляется и фамилия.

адресата сверхуничижительная. Эпиграфом на этот раз поэт избрал слова из легенды Н. Лескова «Леон дворецкий сын (Застольный хищник)»:

*«И каких только у нашего
государя
Людей нету!..»* [193, с. 57].

Приводя длинейшее перечисление обозначений, которые можно приложить к человеку: «деревенский», «городской», «языческий», «античный», «византийский», «доисторический», «арийский», «россистский», «китайский», «сталинский», «пролетарский», «татарский», «царский», «тартуский», «ленинградский», «халдейский», «молодогвардейский», — автор настаивает: все это предпочтительнее, чем быть

Не дай Бог

П.....м [193, с. 57], —

то есть оппонент — в восприятии Вс. Некрасова — квинтэссенция негативного, «первый Баркашов ... русской филологии» [155, с. 561]. Как бы тот себя ни репрезентировал, такие, как сам Вс. Некрасов, его раскусили, настаивает поэт:

Пришел пророк
Да не прошел номерок [192, с. 350].

Использование эпиграфов у Вс. Некрасова — одна из форм конкретизма в новой его функции, и достаточно действенная. Как видим, наряду с апробированными типами эпиграфизации, он прибегает и к вольному цитированию, и к различным комбинациям апроприированного, ведет игру с цитируемыми текстами, тем самым обновляя привычно-устоявшееся.

Апробирует поэт и такой вариант паратекстуальности, как ссылки на кого-то в сносках. Значение такого вида цитирования, как правило, — уточняющее, конкретизирующее высказанное в основном тексте. Такова, например, сноска к стихотворению «Возвращение блудливых»:

* что что
а это мы помним

ты говорила
шепотом
считайте
меня
коммунистом [192, с. 353], —

тут цитируются-комбинируются разнотематические строки Е. Евтушенко («ты говорила шепотом» [72, с. 191] и «считайте меня коммунистом» [72,

с. 12]), получающие — благодаря соединению разноконтекстуального и в соотнесении с некрасовским текстом — двусмысленную ироническую окраску.

Иногда это попутно возникающие ассоциации, как в цикле «Тюмень—Тобольск»:

там-то и сибирь

всё там
все

и ханты и манси*
да и ты сам

скажите пожалуйста

(*сухотин может
сухотин многое может
сухотин
здесь так и скажет
комси комса) [183, с. 75].

Вс. Некрасов отдает должное талантливости М. Сухотина, его виртуозной игре со словом, не сомневается, что ему все по силам.

Есть вместе с тем у Вс. Некрасова концептуальные сноски, которые содержат в себе главную мысль произведения. Таково посвященное М. Соковнину стихотворение «рифмы рифмы...». Вот сноска к нему:

* «Ну погоди» —

ну мы
погодили

Как говорит
все тот же
Осип Эмильевич —
Ну-ка отмени [192, с. 522].

Таким образом, свои и соковнинские литературные труды Вс. Некрасов считает не напрасными, расценивает их как вклад в русскую литературу. А то, что до времени андеграундных авторов не признают, — не самое страшное. И О. Мандельштама признали с опозданием.

Роль же сноски в концептуальном отношении возрастает и в качестве модификации паратекстуальности нова.

Не атрибутируемое цитирование. Метатекстуальные и гипертекстуальные игры

Преобладает все-таки у Вс. Некрасова цитирование без обозначения авторства. Крайние его полюса — минимализация и центонность.

Минимализация выражается в использовании только заглавий литературных произведений (всегда без кавычек) или урезанных до 2-3-х слов цитат из них по принципу своеобразной метонимии. Они помещаются в новый контекст, в дополнение к заимствованной полу-чают новую семантику, расширяют смысловое поле стиха. Цитата у Вс. Некрасова лишается «замыленности», молодеет.

Новой жизнью зажили у Вс. Некрасова названия пьесы А. Чехова «Чайка», книги Д. Мережковского «Больная Россия», стихотворения М. Цветаевой «Тоска по родине», очерка М. Горького «Город Желтого Дьявола». У Вс. Некрасова они играют роль культурных знаков, актуальных для любого времени.

В стихотворении «что Сенеж...» Вс. Некрасов набрасывает штрихи пейзажа, в центре которого озеро Сенеж, и у него появляются строки:

Чайка
Чья это [192, с. 309].

Вполне возможно, над озером поэт увидел реальную чайку. Однако появляющийся следом вопрос: «Чья это?» отсылает к пьесе А. Чехова «Чайка» и вносит в текст дополнительные коннотации. Что-то от чеховской чайки обнаруживает Вс. Некрасов в Л. Менделеевой, сначала невесте, потом жене А. Блока; а вспоминает их по той причине, что и имение Менделеевых, и Шахматово находились неподалеку от Сенежа, и в этих местах будущие муж и жена встречались; брак же оказался достаточно драматичным.

«Иногда в роли цитаты выступает вообще одно, но памятное слово и преображает стихотворение, сдвигая его в сторону цитируемого автора» [112, с. 86], — это наблюдение А. Кушнера вполне приложимо к Вс. Некрасову.

И все-таки есть еще один нюанс: если имеется в виду живая, летающая, не погубленная чайка, попавшая в стихотворение, следовательно, это некрасовская чайка (по аналогии и контрасту с чеховской). Такой ответ на вопрос: «Чья?» тоже напрашивается, хотя, скорее всего, поэт просто вносит в стихотворение шутивную ноту, связывая себя с Сенежем и свободным полетом.

Слова Д. Мережковского, болезненно переживавшего неисполненность либеральных ожиданий, связанных с революцией 1905 г.: «в конце медового месяца — тёщина рожа реакции» [137, с. 186], — Вс. Некрасов относит к послеоттепельному откату назад, причем использует необычную жанровую форму — медицинского заключения о состоянии здоровья:

Кто больной / больная / Россия
.....

Чем страдал / страдала / утопией
.....

Что случилось заворот рек
 [192, с. 393].

«Диагноз» у Вс. Некрасова тот же, что у Д. Мережковского, но у него проакцентирована основная причина «болезни» страны — попытка воплотить утопию, не останавливаясь ни перед чем, даже природе навязывая достаточно безумные проекты. Дебатировавшийся в 1970-е годы поворот рек автор иронически обозначает как «заворот рек» по аналогии с «заворотом кишок», опасным для организма.

Так с использованием минимума средств поэт говорит о многом.

В стихотворении «сорок сороков...» появляется рифмующаяся с первой строка «страна дураков». Это цитата из сказки А. Толстого «Золотой ключик, или приключения Буратино», где Страна Дураков — иносказательное обозначение несправедливого капиталистического мира, основанного на власти денег. Во второй половине XX в. данное обозначение в неофициальной литературе стало прилагаться и к СССР — под дураками понимались оболваненные идеологией люди. Кому принадлежит приоритет в перекодированном использовании толстовского тропа — Вс. Некрасову или И. Бродскому*, не установлено в силу отсутствия у Вс. Некрасова датировки стихотворения. Но к концепту дурака он обращался неоднократно («даже / трудно сказать что хуже...», «поляки сарматы», «Или Или...») и в какой-то момент открыл для себя и мирового дурака:

Или в мире
 Все такие
 Как в России дураки [192, с. 355], —

правда, возможно, это еще вопрос — знаки препинания Вс. Некрасов устраняет.

Вместе с тем поэт отмечал:

«...Дурь дурью, ее не обойдешь, и обходить ее и не надо, но интересна нам не так сама дурь, как точка вне дури — не только успехи дури, но и ее неудачи. Как превращалась, понятно, а вот как все-таки не превратилась страна окончательно в страну сплошных дураков» [176, с. 443—444].

В числе тех, кто сопротивлялся дури, — и сам Вс. Некрасов, его стихи это демонстрируют.

К одиночному вкраплению урезанный цитаты поэт прибегает и в стихотворении, в котором иронизирует над приукрашивающими действительность штампами печати:

всё нормально
 всё понятно
 всё запрещено

* У И. Бродского: «Империя — страна для дураков» [32, т.1, с. 238], но смысл тот же. Также образы дураков и умных использовали в то же время Б. Окуджава и С. Соколов.

как правило, —

а чуть ниже роняет:

право не грешно [192, с. 443].

Это часть цитаты из «Послания к Александру Алексеевичу Плещееву» Н. Карамзина:

Смеяться, право, не грешно
Над тем, что кажется смешно [94, с. 39—44].

Образованному человеку некрасовского намека достаточно. И в других случаях насмешливое отношение к тому, о чем идет речь, может выражаться у Вс. Некрасова не впрямую, а посредством своеобразной цитатной метонимии.

Помимо одиночных мини-вкраплений, встречаются у поэта и по несколько таковых в одном тексте. Так, в стихотворении «отщепенец герцен...» автор пародирует клише провластного литературоведческого дискурса, предлагавшиеся к писателям-оппозиционерам: «отщепенец», «уголовник», «графоман», показывает, сколь идиотически-смешны они спустя годы в соединении с именами составивших гордость русской литературы авторов:

отщепенец герцен
уголовник мандельштам*

центральный комитет
государственной безопасности
по печати
как даст
конкретное указание

и полный порядок

*и графоманские писания Солженицына

[192, с. 442].

Вс. Некрасов, прибегая к комедийной абсурдизации, соединяет в одно семантическое целое ЦК КПСС, КГБ, Госкомитет по печати, дабы проакцентировать, кто прибрал к рукам власть над литературой и губит ее с помощью «прирученных» работников пера. Подобно тому, как нелепа аттестация «отщепенец» применительно к А. Герцену, создавшему в эмиграции неподцензурную русскую прессу и заслуги которого после революции были признаны, столь же нелепо дискредитировать определением «графоманство»

творчество А. Солженицына (в момент написания стихотворения еще находившееся под запретом), доказывает поэт: время его оправдает и возвеличит, как это произошло с О. Мандельштамом, соединяемым с А. Солженицыным посредством звездочки-отсылки.

Своего рода комментарием к цитате может быть графическое оформление текста. В стихотворении «ик...» в урезанном виде используется фраза из «Мертвых душ» Гоголя: «И какой же русский не любит быстрой езды?» [55, с. 258]. Однако у Вс. Некрасова цитата подвергается саркастическому перекодированию, ибо отнесена к пьяному водителю за рулём, какой вот-вот попадет в аварию, и невменяемое состояние которого передает невразумительно-затрудненное произнесение слов «и какой <же русский>», распадающихся на междометия и частицы «и», «как», «ой». И если у Гоголя тройка всё летит и летит «нивесть куда в пропадающую даль», и в этой удали есть «что-то восторженно чудное» [56, с. 258], — то у Вс. Некрасова, напротив, — тревожное, поскольку путь шалого, плохо соображающего ездока непредсказуем, что отражает замена слов «предупреждающими» (сигнальными) знаками препинания:

и какой же русский

!..

?..

...

... или не доедет [192, с. 391].

Окончательного ответа («доедет — не доедет») Вс. Некрасов не дает, но, активизируя роль графики, впечатление, что точный ориентир движения ездок потерял, оставляет. Таким виделось поэту состояние СССР застойных лет. Принять этого он не мог, поэтому условный персонаж стихотворения нелеп и смешон.

Неисполненность ожидавшихся как после революции, так и в связи с «оттепелью» исторических перемен фиксирует в стихотворении «Ветер, ветер...» цитата из басни И. Крылова «Лебедь, рак и щука», дополняемая авторским суждением:

Да только воз

И ныне там

и бред Державный [192, с. 141].

Крыловская цитата [106], игравшая роль морального поучения, получает у Вс. Некрасова социально-политическое наполнение. Используя «чужое слово», поэт подводит к пониманию, что форма государственного устройства, не устраивавшая уже Пушкина (к нему косвенным образом отсылают

слова «Ветер, ветер», невольно вызывающие в памяти продолжение: «Ты могуч, / Ты гоняешь стаи туч...» [226, т. 3, с. 259]) и Блока, захваченного революционным порывом (к нему также косвенным образом отсылают слова «Ветер, ветер», невольно вызывающие в памяти продолжение: «На всем божьем свете!» [28, с. 360]), изменилась, а суть — нет («Вот тебе и ветер» [192, с. 140]), в стране царит какой-то бред, она нуждается в «проветривании».

Таким образом, наряду с дословным воспроизведением цитаты, есть у Вс. Некрасова и достаточно отдаленные переключки с предшественниками, также делающие авторский текст семантически более объемным.

Цитирование указывает на различные типы интертекстуальности у поэта, включая метатекстуальность, причем классическое высказывание, сопрягаясь с переделкой, становится средством пародийной оценки негативных явлений современности.

Встречается у Вс. Некрасова пародийный парафраз. Вот как на свой лад пересказывает поэт сюжет сказки о Курочке Рябе, подразумевая под бабой, пытающейся разбить яйцо, советскую власть, добивавшуюся своего, не останавливаясь перед насилием:

била била

не убила

убила

а он так ее
и не возлюбил

плохой был весь

глухой

сухой

бездуховный [192, с. 446].

Власть у Вс. Некрасова действует по идиотическому принципу: «бьет, значит любит» и проявляет неумение, недоумевая, почему не вызывает преследуемого ответной любви. Ирония поэта заключена в приводимых (от лица власти) объяснениях, не имеющих ровно никакого отношения к действительности.

Не обошел Вс. Некрасов и центонного стиха, также наращивая его возможности. Примечательно стихотворение «Горные вершины...». Оно пред-

ставляет собой контаминацию строк стихотворения М. Лермонтова «Из Гете»* и клише коммунистической пропаганды, вбирающие в себя в урезанном виде цитаты из «Письма А.М. Горькому» Сталина («История нашей партии... учит...» [259, т. 12, с. 175]) и статьи Ленина «Политический шантаж» («Партия — ум...» [118, с. 93]):

Горные вершины
Спят во тьме ночной,
Тихие долины
Полны свежей мглой.
Не пылит дорога,
Не дрожат листы;
Партия нас учит:
Партия наш ум [192, с. 537].**

Содержание двух последних строк не вытекает из предыдущего, более того — резко ему противоречит, и это соединение несоединимого, не имеющего друг к другу никакого отношения, придает произведению комедийное звучание. Философские размышления М. Лермонтова «о природе как прибежище человека, утомленного жизненной борьбой» [120, с. 183] и прообразе рая небесного, об обретении которого мечтает душа, мелодику плавности, гармоничности сменяют отработанные формулы политграмоты, не предполагающие умственного напряжения и обязующие восхвалять КПСС, идеология какой заменяет людям ум. Неуместное вторжение политического дискурса в художественный текст призвано показать всепроникающий характер коммунистического метанарратива в жизни советского общества. К тому же неадекватность многообразию и беспредельной сложности бытия, несообразность посыла и вывода делают его смешным, чего и добивался поэт. «Кто у нас тут золотой: капнем кислотой» [159, с. 535], — шутил Вс. Некрасов. Роль кислоты у него и играет смех. А без центонной гибридизации вышеозначенного он бы не возник.

Но центонность может иметь у Вс. Некрасова и игровой, шуточный характер, отражать желание подурочиться. Одно из стихотворений, посвященных Ленинграду / Петербургу, составлено у Вс. Некрасова из строк Пушкина, заимствованных из стихотворения «Я помню чудное мгновенье...» и поэмы «Медный всадник»:

Я помню чудное мгновенье
Невы державное течение

* «Вольный перевод стихотворения Гете “Ночная песнь странника”: “Wanderers Nachtlied” (“Über allen Gipfeln...”)» [147, с. 354].

** Отличие от М. Лермонтова — только в расстановке знаков препинания: у Вс. Некрасова вместо точек с запятой — запятые, а вместо многоточия — точка с запятой.

Люблю тебя Петра творенье

Кто написал стихотворенье

Я написал стихотворенье [192, с. 139].

Город на Неве в восприятии русского человека настолько связан с Пушкиным, что, видимо, попав в этот город, поэт как бы произвольно стал бормотать пушкинские стихи, великолепно передававшие и то, что чувствовал он сам. «Совпадение» с Пушкиным позволяет показать, что Вс. Некрасову в Ленинграде больше нравится проступающий в нем Петербург. Это подчеркивает и определение «Петра творенье».* Свое впечатление от города поэт передает пушкинской строкой «Я помню чудное мгновенье», которую относит не к женщине, а к встрече с Петербургом. А из отдельных разноконтекстуальных цитат, вдруг замечает Вс. Некрасов, сложился какой-то новый текст. Кого считать его автором? — задается поэт вопросом. Автор центона, какового ранее не было, конечно, Вс. Некрасов, о чем он и заявляет, отстаивая право на создание подобных произведений и возрождая полузабытый тип стиха к новой жизни.

Можно сказать и так: Вс. Некрасов попробовал себя в роли «соавтора» Пушкина, и это тоже форма его диалога сквозь время.**

Еще один пример некрасовского центона — стихотворение «Унылая пора...». Здесь совмещены строки стихотворения Пушкина «Осень» и Есенина «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..» с итожащим авторским комментарием:

Унылая пора
очей очарованье

Приятна мне твоя
прощальная краса

да

как бы ни был
красив Шираз

ещё раз

как бы ни был
красив Шираз

* А не город В.И. Ленина.

** См. также [28].

и еще раз

как бы ни был
красив Шираз

а разве можно
быть
красивше нас

с вами [192, с. 204].

С помощью классических стихов Вс. Некрасов осуждает комплекс национального превосходства. Но в данном случае возникает впечатление, что поэт не по делу цепляется к Пушкину и Есенину. Пушкин наделяет осень

Красою тихую, блистающей смиренно [226, т. 2, с. 162], —

вне всякого соотнесения с инациональной природой, Есенин также не говорит о превосходстве русской природы над иранской, сопоставляет их как равнопрекрасные:

Как бы ни был красив Шираз,
Он не лучше рязанских раздолий [74, с. 308], —

просто речь идет о разных типах красоты, и не утверждается, что Шираз хуже, а рязанские места лучше. Приведенные строки как раз демонстрируют всеотзывчивость русской души, ее способность полюбить чужое. И хотя Вс. Некрасов трижды повторяет

как бы ни был
красив Шираз [192, с. 204], —

будто тыкая в эти строки читателя носом, все равно вычитать из них больше написанного классиком не удастся. Поэту, видимо, казалось по-другому. Как бы там ни было, центонность помогла ему донести свою мысль.

Встречается у Вс. Некрасова и самоцитирование. Цитаты из разных произведений представлены, например, в стихотворении «Вообще конечно...», и подспудная отсылка к ним умножает смыслы. А в стихотворении «Увы...» поэт использует строчку из более раннего своего стихотворения «свобода есть...» применительно к «новорусским» нравам, указывая, что совсем не свободы от чести, совести, порядочности ожидали андеграундные авторы, и свободу творить неприглядные дела не принимают:

свобода да есть свобода
но никак она не есть
свобода
воровства [168, с. 83].

Самоцитированием Вс. Некрасов также напоминает о своем месте и месте Лианозово в истории неофициальной культуры.

Особый тип интертекстуальности у Вс. Некрасова — своеобразное «цитирование» рассматриваемых картин (гравюр, рисунков, инсталляций) художников, то есть перевод их содержания и формы на язык слов. Однако и в этом случае у поэта собственная концептуализация воспринятого, и «цитирование» вписывается в общий контекст значительного числа произведений о художниках андеграунда.

Некрасовская архитекстуальность

Нешаблонен и архитектстуальный аспект некрасовской интертекстуальности. Поэт не отказывается от обращения к традиционным жанрам, но нередко в том или ином отношении нарушает канон. Рассмотрим случаи вынесения жанровых определений в заглавие. Таковы у Вс. Некрасова элегия, подражание, скороговорка, частушка. Выясняется, что поэт ведет игру с данными жанровыми обозначениями, имеющую различные варианты. Вот —

ЭЛЕГИЯ

Охотник
Выстрелил по зайцу

А если б ему самому дробью в задницу [192, с. 28].

Устоявшейся жанровой отчетливости в произведении мы не обнаруживаем: ни в отношении размера стихотворения, ни повествования от первого лица, ни наличия овеянной грустью медитативности. Переживания автора, не приемлющего убийство «братьев меньших» в ходе охоты, напрямую не выражены — они вынесены в подтекст, обозначаемый большим пробелом сразу после воссоздания взволновавшей ситуации. Заглавие позволяет понять, каковы испытываемые поэтом чувства, ведь само слово «элегия» в переводе с греч. «*элегия*» (*элегия*) — жалобная песня. Значит, поэт жалеет зайцев, страдает им. Заглавие здесь имеет дополняющий и дешифрующий характер, дает ключ к невысказанному, тогда как в самом стихотворении звучит гневное негодование по адресу развлекающих себя охотой-убийством. Использованный прием служит достижению лаконизма при наличии уплотненной семантики.

Название стихотворения «Подражание» — ироническое, так как Вс. Некрасов не только воспроизводит здесь попавшую на плакаты идеологему советских времен «великий наш народ», но и подвергает ее пародированию, поскольку для него неприемлемо самодовольство, самозахваливание, самовозвеличивание при замалчивании негативного. Такой подход навязывается официозом (любых стран), льстящим массам, дабы успешнее их «приручить» и направлять в угодном власти направлении. Реальность затушевывается, порождая неадекватное мировосприятие. Вс. Некрасов по-

средством многократного повтора и разбавляющих строфы двусмысленно-коварных вопросов вызывает насмешливое отношение к воспроизводимой идеологеме, приближая читателя к пониманию, что перед ним — контрподражание.

Признаки скороговорки в стихотворении «Скороговорка» у Вс. Некрасова есть — сгущение близких по звучанию звуков, затрудняющее быстрое и четкое произнесение слов, комедийное наполнение текста. Однако у поэта — имитация детской забавы, под видом которой дается критика системы выборов в СССР:

кто-то говорит

агитпункт
отпугивает
от ОГПУ

а кто говорит

ОГПУ
отпугивает
от агитпункта [192, с. 536].

ОГПУ — аббревиатура, расшифровывающаяся как Орган главного политического управления, предшествовавшее КГБ его название. Буквы «о», «г», «п», «у» входят и в состав слов «агитпункт» и «отпугивает», что намекает на поднадзорность выборов и опасность как не проголосовать, так и проголосовать «неправильно» (против). Свободное (=быстрое) произнесение рядом стоящих слов «ОГПУ», «агитпункт», «отпугивает» затруднено, и эта фонетическая малосовместимость косвенным образом отражает и несовместимость свободы и политического диктата. «Скороговорочность» передает авторскую насмешку над воссозданным положением вещей.

Форма считалочки в стихотворении с одноименным названием, также восходя к детскому фольклору, служит вместе с тем у Вс. Некрасова для размышлений о феномене жизни, беге времени, подаваемых в игровом ключе, ибо многие «детские» вопросы являются и философскими вопросами:

Зима лето
зима лето
зима лето

конца нету
<...>
зима лето
зима лето

на зиме
кончать нелепо [168, с. 29].

Вс. Некрасов отказывается от псевдофилософской тяжеловесности, предпочитает поэтику минимализма, укороченные метрические конструкции и самим ритмом стихотворения, написанного X^2 , подчеркивает безостановочную смену времен года, в воссоздании которой есть что-то веселое, жизнеутверждающее, так как жизнь сколь бы ни менялась, продолжается. К тому же она не однообразна — в ней чередуются разные типы красоты, как картины, проходящие перед глазами человека. Вовлеченный в бытийный процесс, он щедро одарен природой.

Больше из преподносимых даров поэту нравится лето:

где хочу
там кончУ

я хочу
лето [168, с. 29].

Высказанное пожелание имеет, однако, шуточный характер и напоминает детский каприз, что оттеняет нарочитый сбой ударения в слове «кончУ», ведь сам автор удостоверял, что у описываемых им метаморфоз нет конца. И, может быть, лето больше нравится потому, что его многокрасочность оттеняет зима, а одно сплошное лето, возможно, надоело бы. Главное все-таки в том, что у человека в жизни есть выбор (каковой и предполагает считалка), и автор настраивает сделать его, а не бездействовать и не жить механически.

Не отказывается Вс. Некрасов и от такой жанровой разновидности, как *разговор*, восходящей к «Разговору книгопродавца с поэтом» А. Пушкина, созданному по такому же образцу «Поэту и гражданину» Н. Некрасова, возможно, и *разговора* В. Маяковского. Но особенность *разговора* Вс. Некрасова (при обозначении им жанровой специфики) в том, что само заглавие, набранное крупным шрифтом, у него занимает не меньшее место, чем последующий текст:

РАЗГОВОР С ПОЭТОМ
ЕВГЕНИЕМ ЕВТУШЕНКО

РАЗГОВОР С ПОЭТОМ
АНДРЕЕМ ВОЗНЕСЕНСКИМ

РАЗГОВОР С ПОЭТОМ
РОБЕРТОМ
РОЖДЕСТВЕНСКИМ

РАЗГОВОР С ПОЭТЕССОЙ

Ах

[193, с. 64].

У Вс. Некрасова заглавие составляет 9 строк и само стихотворение 9 строк. Тем самым автор показывает, что с лидерами шестидесятников у него «разговор короткий», то есть говорить с ними он не имеет желания и лишь замечает:

Извините
Но я вас
Не люблю

Всё
Весь разговор [193, с. 64].

Признание в нелюбви отражает неприятие поэтом неофициальным, непечатающимся «шестидесятнической» позиции, и стихотворение можно рассматривать как факт литературной полемики. В подобных же ситуациях Вс. Некрасов бывал и излишне категоричен, следуя принципу: «всё или ничего».

Жанровое обозначение может быть у Вс. Некрасова не дано, и тем не менее целый ряд его стихотворений можно определить как *разговор*: «Ничего / Александр Сергеевич...», «Не вы ли...», «Все-таки...», «сволочь ты...», «как я вам...», «Можно уж и я...», «Ну знаете ли...», «Чего чего?...», «Диваны матрасы...», «можете...», «Товарищи...» и др. Это соответствует и установке Вс. Некрасова на речь, живую естественность интонации, и типу разговорного стиха, используемого поэтом.

Вводит Вс. Некрасов в поэзию и далекие, казалось бы, от нее жанровые образования, специфика каковых опять-таки может быть обозначена в заглавии: запись в книге отзывов, рецензия, «вроде резюме», «пара слов», заявление — либо проступить в самом произведении: биографическая справка, математическая задача, медицинское заключение.

«Рецензия на книгу “Искусство, истина, реализм”» представляет собой отклик поэта на книгу с таким же названием, подготовленную Институтом истории искусств и вышедшую в 1976 г. в Москве в издательстве «Искусство». Вс. Некрасов расценивает книгу как фальсификацию подлинной истории русского искусства, от которого отсечена вся его нереалистическая ветвь, включая авангардизм. «...Формализм-модернизм-авангардизм был у нас БУРЖУАЗНЫЙ с самого начала» [152, с. 580], — иронизирует над идеологическим подходом к искусству Вс. Некрасов в «Пакете», выявляя истинную подоплеку враждебного отношения к новым веяниям в творчестве: «Просто где начинался “формализм”, кончалась власть начальства, чего начальство не могло выносить органически, допуская непонятное для себя только в ядерной физике» [152, с. 580]. Поэтому некрасовская «Рецензия» наполнена насмешливыми шпильками в адрес и конкретных искусство-

ведов, и издателей, воспроизводящих сверхтенденциозную установку. По Вс. Некрасову, все это

...заигранный лифш ц
перстами бойких учениц [192, с. 422].*

Тем самым поэт отсылает к более ранней статье, на каковую отозвался стихотворением «Отклик на статью М.А. Лифшица “Почему я не модернист”»**, давая понять: ничего не изменилось, догматизм в научной упаковке по-прежнему сдерживает развитие искусства. Поэтому рецензия Вс. Некрасова пародийно-ироническая, обнажающая невежество и бесстыдство ставящих «социальный заказ» выше фактов.

Используя форму «Записи в книгах отзывов», какие бывают в музеях, поэт приводит свое суждение об андеграундном художнике В. Яковлеве:

Володя Яковлев
он вроде как я*

Зритель

* но только он
еще лучше [192, с. 269].

В примитивистских картинах В. Яковлева Вс. Некрасов узнал и самого себя — ранимого, обиженного, непарадного, со своим взглядом на мир. Фиксируемая родственность подводит к пониманию, что Вс. Некрасов в искусстве не одинок и ценит поиски и обретения других представителей авангарда. Жанр, к которому обратился поэт, позволил ему лаконично сказать о важном и в форме, соответствующей новаторскому потенциалу авангардизма.

Жанровые признаки задачи из школьного учебника математики Вс. Некрасов имитирует в стихотворениях «Дано /// И чтобы ничего...», «Дано // а требуется доказать...», произведении «Г... / Дано...» и, например, в таком произведении:

даны стихи

надо

* Пародийная (по адресу М.А. Лифшица) переделка пушкинской цитаты из «Евгения Онегина»:

Но вот
Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный,
Или разыгранный Фрейшиц
Перстами робких учениц [226, т. 3, с. 61].

** Другое название стихотворения, приводимое в книге «Авторский самиздат (1961—1976)», — «Эпиграмма-поп».

надо доказать

Это не стихи [192, с. 424].

Тут автор метит в редакторов журналов, не приемлющих новации авангардизма, так как не разбираются в нем, и тем не менее выступающих в роли судей нового искусства, перекрывая его создателям кислород. Следует вопрос:

как
врать будем,
мадам? [192, с. 424].

Подтасованный ответ, запрограммированный консерватизмом, не принимается.

Наблюдаемый абсурд рождает некрасовское «Заявление», имитирующее заявления бюрократического образца. Оно составлено из штампов, шизофренических просьб, отрицающих друг друга тезисов — явно в расчете, что в его содержание все равно вникать не будут, проявляя формализм:

Я

Прошу лишить
Меня жизни

Настоящее мое заявление
Прошу считать недостаточным
недействительным
не настоящим

В моей просьбе прошу мне
Не отказать [192, с. 450].

Жанр заявления Вс. Некрасов трансформирует в сатирическо-абсурдистском ключе, обнажая идиотизм советской бюрократической системы. Форма здесь важнее сути, торжествует бред.

Вс. Некрасов расширил жанровый репертуар русской поэзии, внедрил в нее в преображенном виде жанры литературной критики, книги отзывов, бюрократического заявления и др. и подталкивая к обновлению за счет кооптации в литературу «прозаически»-нелитературных жанров.

Цитатное письмо поэта в целом достаточно разнообразно и по преимуществу служит выявлению сути и переоценке ценностей. И в данном аспекте у Вс. Некрасова немало нового.

Гипертекстуальный характер высказывания преобладает в произведениях, в которых поэт осуществляет деконструкцию коммунистического метанарратива.

Деконструкция идеологической парадигмы

Вс. Некрасов оспаривал представление о том, что свободное искусство чуждается идеологическо-политического аспекта жизни. «...Мы, например, что-то не знали ни одного лирика в русской поэзии, который так или иначе бы впрямь остался “выше” социальной тематики. И что за лирик без непосредственной реакции живого на раздражитель? И это отнюдь не повинность, не уступка какому-то нажиму извне, моде и т.п. Как раз наоборот — потребность изнутри существа самой поэтической речи» [79, с. 182]. Но он отстаивает «новую степень свободы», не предполагающую следования просто «перевернутой» идеологичности (по логике: «советский — антисоветский»). «Развязавшийся» язык, децентрируемый дискурс от этого, в общем, страхуют (пусть и не всегда).

Первое цитатное стихотворение Вс. Некрасова — «Рост / Всемерного дальнейшего скорейшего / развертывания мероприятий...» («Стихи») появилось еще в 1958 году в стенгазете Московского педагогического института им. Потемкина, где учился будущий поэт, и сразу же было спешно заклеено как крамольное. Вс. Некрасов, взяв за основу ходовые слоганы советской пропаганды: «Рост материального благосостояния советских людей», «всемерное повышение производительности труда», «развертывание социалистического соревнования», «дальнейшее развертывание социалистической демократии», «скорейшее выполнение плановых заданий» и т. п., — создал из них комедийный абсурдистский центон, соединив воедино слова из различных лозунгов и при повторах переставляя их местами. Получилась галиматья, вызывающая смех, чего и добивался автор, так как лозунги были пустопорожними, подменявшими реальную картину жизни общества идеологической декорацией и приучавшими жить в несуществующем мире. К тому же повышенная концентрация ready made в стихотворении призвана была продемонстрировать «перепроизводство» лозунгов — крайнюю степень заидеологизированности сферы общественной жизни, оборачивавшуюся тоталитаризацией умов.

Рассматривая некрасовское стихотворение «Власть...»:

Власть
Ум
Честь
Совесь

Наша власть
Наш ум

Наша честь
Наша совесть

Это власть
Это ум
Это честь
Это совесть

Это наша власть
Это наш ум
Это наша честь
Это наша совесть

Это наша власть —
Это наш ум
Это наша честь
И это наша совесть
Этой нашей эпохи [150, с. 304], —

Дж. Янечек указывает, что Вс. Некрасов открыто берет за основу примелькавшийся советский лозунг: «Имеется в виду, конечно: «(Коммунистическая) партия — (это) ум, честь и совесть нашей эпохи — из ленинской статьи 1917 года “Политический шантаж”. Не ссылаясь напрямую ни на партию, ни на советскую власть, перечень слов и их порядок тем не менее настолько явно относятся к известному всем советским гражданам лозунгу, что повтор с прибавлением слова “наш”, словно бы присваивающий существительные, а также местоимение “это”, наделяющее их актуальностью, привносят личный, но совершенно неуместный, излишний пафос и, громоздя гиперболу над гиперболой, приводят к обрушению всего этого жесткого идеологического здания» [294, с. 204—205].

К отмеченному следует добавить также внедрение в текст в одном из вариантов стихотворения междометия «ох».

Настойчивые повторы акцентируют тот факт, что власть в стране принадлежит партократии, следовательно, реальной демократии нет. Таково, по Вс. Некрасову, наполнение словосочетания «наша власть» («наша» здесь синоним понятия «советская»). К тому же власть в лице представляющих ее партократов не блещет умом, имеет слабое понятие о чести и совести. Под «нашим умом» и имеется в виду ограниченность, логоцентризм, догматизм. Словосочетания «наша честь» и «наша совесть» также подчеркивают искаженность основополагающих категорий этики классово-идеологическим подходом, иначе таковой размах не приобрели бы репрессии. Не удивителен вырывающийся из уст поэта горестный вздох «ох». За ним стоят боль и печаль за пережитое страной. Авторская интенция, таким образом, перенесена в подтекст, а выраженное вербально приобретает ироническое наполнение.

Вс. Некрасов осуществляет пародийное перекодирование магической шизолексики, ведет расчистку сознания.

Одним из средств обеззараживания языка, пропитавшегося идеологией, становится создание окказионализмов комедийного характера. Таковы некрасовские «мызамир», «мордодержавие», «гос страх», «сексучка», «перехрень» и другие. Слова, служившие для обозначения мнимостей, переделываются в снижено-ироническом либо язвительно-саркастическом ключе; при этом выявляется сущность явления, которое они маскируют, прихорашивают (гримируют, наманикюрируют, напяливают парик).

Вообще не может Вс. Некрасов отказать себе в удовольствии поиграть со словом, его семантикой и фонетикой: поворачивает его к нам то «лицом», то «бокком», то «спиной», идет вглубь слова, давая ему новую жизнь, и тем самым способствует обновлению поэтического языка. «Заумный», на первый взгляд, текст (например стихотворение «А//б//в//г//д...») обнаруживает у Вс. Некрасова несомненную смысловую наполненность; советские идеологи, напротив, обесмысливаются, шлепаются носом в лужу. В первый период творчества наиболее важной для Вс. Некрасова и была работа по спасению русского языка. Высмеивая облезлый, изуродованный язык, ставший языком общества, поэт движется от пародийно-иронической игры с разговорными штампами к пародийно-иронической игре с концептами советской идеологии, оккупировавшими средства массовой информации. Одновременно он вскрывает клишированность и перверсивность массового сознания, подвергшегося мощной идеологической обработке. Неудивительно стремление поэта «взорвать» своими стихами автоматизм мышления по вложенной программе, поколебать власть паноптизма.

Достаточно характерно для Вс. Некрасова использование типа стиха-каталога, в котором прием перечня* распространяется на всю словесную массу. Это уже не мини-тексты (как в «стихах на карточках») и не схемы стихотворений (как в «вакуумных» текстах), а их противоположность, если так можно выразиться, — «безразмерные» тексты, поскольку их начала и концы достаточно условны. Сюжет отсутствует, рефлексивное начало не всегда себя выявляет. Стихотворения состоят из перечня знаковых в советском контексте слов общественного лексикона либо ходовых разговорных фразеологизмов и газетно-журнально-книжных, кино-теле-радио- клише, для потехи разбавляемых сущей нелепицей, уравниваемой с перечисляемым. Каждый оборот занимает один стих и обладает своеобразной «автономностью» — между собой стихи связаны нелинейными связями: ни синтаксически, ни логически не продолжают друг друга, но объединены общим заглавием и принадлежностью к общему коммуникативному полю. В своей совокупности они дают отчетливое представление о советской ментальности и агрессивности все собой пропитывающей идеологии — именно через сферу языка. Таковы стихотворения «Кто есть что», «Вот кто / виноваты...», «были...», «РРРРОДИНААААА», «наши выборы...», «Вообще конечно...», «все...». При всей внешней нейтральности они несут в себе пародийно-иронический заряд. Помимо того, большой объем астрофиче-

* Данный прием мы встречаем также у И. Холина; основным он стал у А. Монастырского.

ских, трудночитаемых (из-за отсутствия сюжета, синтаксических связей) текстов подспудно сигнализирует и о масштабах идеологизированной печатной продукции, окружающей людей, и о том, как своей назойливостью она надоела.

Вариативность в названии стихотворения «Кто есть что» (в «Справке» — «Кто есть кто») указывает на стремление показать, что собой представляют категории людей, за которыми закреплены в СССР официальные обозначения. Посвящено произведение частому посетителю лианозовских сборищ — отсидевшему философу Л.Е. Пинскому, на понимание которого автор явно рассчитывает.

Используемый в стихотворении перечень представляет собой сгущенное воспроизведение концептов, вообще клише коммунистического метанарратива как главного и всеобъемлющего нарратива советской печати (и шире — всего текста советской культуры). Сюда попадают: «трудящиеся», «рабочие», «актив», «активисты», «коллектив», «коллегиальность», «общественность», «прогрессивные», «агрессивные», «генеральные», «секретари», «народные», «художники», «товарищеские <суды>», «бывшие», «левые», «правые», «революционеры», «пережитки», «нетипичные <факты>», «мещане», «формалисты», «индивидуалисты», «абстракционисты»... Все обозначения советского были наделены сверхпозитивной семантикой, создавая некую условную реальность, почти не связанную с жизнью. Признававшееся же не соответствующим категории «советскости», тем более — противостоящее ей маркировалось негативно. Возникла тенденциозно сдвинутая, бело-черная картина мира. Данное обстоятельство отражает у Вс. Некрасова используемая антитеза:

Левые смелые
Правые кровавые [192, с. 14], —

хотя на деле бывает по-всякому, в том числе наоборот. И если

Нетрудящий мудрящий,
А трудящий немудрящий [192, с. 13], —

то хорошо ли быть «немудрящим», то есть не думающим и имеющим проблемы с грамотностью? И почему в таком случае

Трудящие руководящие [192, с. 13]?

И действительно ли руководящие — трудящие(ся), если они

Все министры все из искры [192, с. 13]*

* Намек на «искру», из которой «разгорелось пламя» (по В.И. Ленину), то есть члены КПСС.

Конкретизацией, вторгающейся в имитируемый официальный дискурс, Вс. Некрасов опровергает приукрашивающие формулы:

Врачи портачи
<...>
Водители давители
<...>
Жители нарушители [192, с. 13], —

поскольку это тоже есть в жизни. Рифмовка рядом стоящих слов скрепляет их между собой в общие пары, обретающие комическое звучание. И если «юристы юмористы», значит, их решения вызывают смех, так как зачастую подчинены идеологическим установкам, а не Основному Закону — Конституции.

К этому добавляется уловленная Вс. Некрасовым абсолютизация высказывания, к тому же бездоказательного:

Почему идеалисты
Все индивидуалисты
В смысле абстракционисты [192, с. 13]?

Бредовость постулата делает его смешным.

Такая же сверхтенденциозная абсолютизация, показывает поэт, распространяется на людей зарубежного мира:

Англичане все мещане
Англичанки все мещанки [192, с. 14].

Ну, может быть, хотя бы один — не мещанин и хотя бы одна — не мещанка? Однако дважды категорично повторено: «все» — с малоубедительным обоснованием:

(кстати все вообще мещане
увлекаются вещами
увлекайтесь все мечтами
и не надо быть мещанами) [192, с. 14].

Своей иронией Вс. Некрасов метит в демагогию, оправдывающую веЩевой и продовольственный дефицит в стране, предлагающую жить лишь мечтами о благосостоянии.

Типовые обороты советской печати представлены у Вс. Некрасова метонимически и, будучи сведенными воедино, обнаруживают свою шаблонность и бессмысленность:

Единично нетипично
Неэтично нетактично
Неприлично ненаучно
Неудачно это точно [192, с. 14].

В конечном счете текст приобретает пародийную окрашенность и служит корректировке внутреннего зрения воспринимающих коммунистический метанарратив.

Эпитет «наш» привлекается у Вс. Некрасова для характеристики системы выборов, вообще всех существующих государственных институтов. Уже в первых строках стихотворения «наши выборы» Вс. Некрасов заявляет:

наши выборы
это не выборы
это кагыбы выборы [192, с. 531].

Поясняющее слово «выборы» словообразование «кагыбы» составлено из конструкции «как бы» (союзн. слово + частица), представленной в ее звучащем варианте, и воспроизводящего сниженно-просторечное, полусказанное произношение слова «кагебе», причем мягкие *е* в нем заменены твердыми (в данном контексте) издевательскими «ы». Само по себе новое слово нарочито уродливое, дурацкое, смешное. Таково отношение, которое хочет вызвать автор к КГБ как «тайной полиции», надзирающему, устрашающему, репрессивному орудию власти. Под контролем КГБ и проводятся выборы: по Вс. Некрасову, это не народные, а «кагыбы выборы», как бы (в значении «будто бы», «якобы») выборы. Они не являются свободным волеизъявлением людей, опасющихся поплатиться за свою «самодетельность», запрограммированы на определенный результат. Потому выборы без выбора высмеиваются.

«Якобы», «будто бы», «словно бы», «вроде бы», согласно Вс. Некрасову, можно распространить на многие явления государственной жизни, так как надзор КГБ имеет всепроникающий характер:

наши органы
это не органы
это органы кагыбы
кагыбы
кагыбы [192, с. 531].

Поэт словно поворачивает слово «кагыбы» различными сторонами, меняет в нем ударение, попадающее на первый слог (что видно из подчеркивания буквы *а*), дважды повторяет этот вариант. Возникает созвучие со словом «пагуба» («пагубы»), как бы проступающим в окказионализме и являющимся оценкой характеризуемого. Под знаком КГБ и идет жизнь в стране, дает понять поэт.

Далее следует длинный перечень обозначений различных сфер деятельности людей, находящихся под надзором КГБ:

тактика
практика
техника и фантастика
психика

физика
тихая химия
хитрая
и не особенно хитрая
логика
публика
и публицистика
грамота
срамота
наша с вами работа
классика паника
эта механика
эта тематика
эта патетика
эта героика
эта романтика
<...> [192, с. 531—533].

Казалось бы, хотя бы техника, физика, химия не имеют отношения к идеологии, бдительно охраняемой КГБ, — напрасные упования! Все без исключения подчинено тоталитарному контролю, свидетельствуют перечисления Вс. Некрасова. Заморачиванию мозгов, оправданию возникшего порядка вещей служит пропаганда. Вс. Некрасов приводит ее навязшие в зубах обрывочные (но легко угадываемые современниками) фрагменты:

дорогие товарищи
деды и прадеды
верой и правдой
<...>
— Ленин и Сталин
нас вас-питали
<...>
народ даздравствует [192, с. 533—534].

Льстивые панегирики народу призваны маскировать его реальное положение, а игра на патриотических чувствах — готовность спекулировать на святынях. Для Вс. Некрасова это отвратительно, и поэт время от времени вставляет в общий текст нейтральные, на первый взгляд, а по сути осуждающие высказывания («срамота») или «подрывающие» официальные формулы обороты («правдами и неправдами*»). В какой-то момент поэт словно не выдерживает и мрачно констатирует:

наша родина
это родина [кагыбы]

* Это урезанная цитата из В. Бахчаняна: «Всеми правдами и неправдами жить не по лжи» (в свою очередь являющаяся комедийной переделкой слов А. Солженицына) (цит. по: [152, с. 581]).

да и родина
 вроде бы ерунда
 лишь бы [кагыбы]
 а мы рады
 и абы как [192, с. 533].

Таким образом Вс. Некрасов осуждает и «соответствие» народа утвердившемуся порядку вещей, предупреждает о несовместимости нормальной жизни с властью «кагыбы»:

жизнь
 идет вперед
 вдоль
 поперек
 роют
 строят
 растут люди растут

тут-то
 и раз
 раз раз раз

и пусто [192, с. 534].

Отсутствие знаков препинания позволяет отнести слова «вдоль / поперек» как к последующим «роют / строят», так и к предыдущим «идет вперед», перечеркивая их. Так что будущее оказывается непредсказуемым вплоть до самого негативного варианта. Неудивительно завершающее произведение пожелание поэта: было бы лучше, если бы

кагыбы и не было бы [192, с. 534], —

во всяком случае — в утвердившемся при советской власти виде, а значит, изменилась бы вся общественная система, а вместе с ней дискурс СМИ.

Просто бесит Вс. Некрасова навязываемый советским людям пропагандой комплекс социально-политического и морального превосходства над всеми остальными на земном шаре. А. Гусейнов удостоверяет: власть «выработала идеологию, которая культивировала сознание советской исключительности, классовую «чистоту», предрекала нам судьбу избранников истории, ориентировала на отрицание всех других (не «наших») общественных идеалов» [65, с. 5]. Все это мешало адекватной самооценке, порождало наивные иллюзии, препятствовало сближению со странами, имеющими иной идеолого-политический вектор. Вс. Некрасов создает несколько стихотворений, в которых устраивает концепции исключительности разгром, язвительно препарирует отстаивающие ее фигуры речи («были...», «РррродинААААА», «мы особенные...» и др.). Пропаганда в них дана в ее преломленном через человека (людей) виде. Поэт как

бы предоставляет слово соотечественникам, впитавшим постулаты коммунистической идеологии, не сомневающимся в своем превосходстве над другими, но делает язык монолога преднамеренно корявым, косноязычным, малограмотным, а потому производящим комическое впечатление:

по-научному
пожалуйста
по-научному
потому что
эти вот потому
вот такая вот
у нас такая
особенность
образии
вот у нас
такое свое
неповторимое
вот мы воттакие
беспримерные [192, с. 434].

Маловразумительность «мямлящего» текста опровергает претензию на исключительность, сигнализирует об ином: недостаточной образованности, клишированности сознания, неспособности к самостоятельному мышлению. Стандартизированность людей подтверждает завершающий стихотворение призыв:

а ну
три-четыре [192, с. 434], —

указывающий на готовность продекламировать усвоенные стереотипы хором. Коллективное «мы», превозносившееся как всех будто бы превзошедшее и усвоившее данный лестный тезис:

нам смешно просто
то мы
а то вы
известно
мы на голову выше [192, с. 435], —

у Вс. Некрасова — объект пародирования вместе со всеми вбитыми в головы клише.

В стихотворении «мы особенные...» советская «особенность» признается, но трактуется в отрицательном ключе:

что людям можно
того нам ни ни

никак нельзя давать
(хотя бы правду писать)

другим нельзя
а нам это можно видите ли
(хоть давить
кто эту правду напишет) [192, с. 437].

Здесь уже появляется непосредственный авторский комментарий к исповеди «особенных» — он отделен от общего текста заключением в скобки и фиксирует отсутствие в СССР свободы слова, права на инакомыслие, что ничуть не беспокоит «воттаких». Стихотворение имеет иронический подтекст, побуждающий воспринимать высказывания людей, состоящих из пропаганды, как их саморазоблачение. Вс. Некрасов обещает, что на том свете им будет уготовано «особенное» место, и оно их не обрадует.

Еще более критично стихотворение «PrrrродинAAAAA», уже название которого напоминает крик «караул!» (AAAAA) в ответ на «рычание» (Prrrr). Здесь поэт обрушивается на идею оправданности исторического насилия во имя утверждения светлого будущего, на практике способной обернуться кошмаром. Крайнее его выражение фиксирует словоношество «кампучисты». Данный окказионализм образован сложением слова «Кампучия» и части слова «коммунисты». Преступления Пол Пота и Йенг Сари, уничтоживших чуть ли не половину населения Кампучии во имя победы коммунизма, потрясли мир. Коммунизм, естественно, построен не был, страна пережила подлинную трагедию. Через нечто подобное прошли и советские люди в годы сталинизма. Идеологический фанатизм, как и религиозный, делает его носителей невменяемыми, толкает к бесчисленным жертвоприношениям. Это побуждает Вс. Некрасова уподобить борьбу за коммунизм, в тех формах, в каких она развернулась в XX в., газавату (джихаду) — «священной войне» против «неверных», восходящей в своих истоках к исламскому фундаментализму, а утвердившуюся в результате общественно-политическую систему метафорически обозначить как джамахирию.

Реальная джамахирия как тип общественного устройства (т. наз. народоправство) существовала в Ливии при М. Каддафи с 1977 по 2011 г., являясь формой исламского социализма: страна была федерацией общин-коммун, имевших статус самоуправляемых мини-государств. Конституцию заменял Коран, традиционные институты власти отменялись, все без исключения партии были запрещены. Причудливое переплетение элементов социализма с элементами феодализма и привлекло, по-видимому, внимание Вс. Некрасова. Он различает признаки джамахирии в СССР: наличие собственной Священной Книги (роль которой играли труды Ленина, а долгое время — и Сталина), отношение к которой такое же, как к Библии или Корану у верующих, единомыслие, преследование инакомыслящих. Более того, иронизируя, поэт «прикалывается»: СССР и является первой джамахирией, признающей только коммунистическую (ленинско-сталинскую) идеологию и наложившей

табу на все иное. Продолжая свои «приколы», «устаами» коллективного «мы» Вс. Некрасов заявляет:

вот у нас так
впервые в мире
понимаете ли
джамахирия
поняли
ну еще бы вы поняли
ведь мы же первые же
в истории мы [192, с. 435].

Классово-идеологические похвалы, самоапологию автор в который раз высмеивает, так как джамахирия у него — синоним тоталитарности, пусть и под лозунгом социализма / коммунизма. Речь «первых» и «исключительных» опять-таки наполняется безграмотно-просторечными оборотами:

ай да мы
а вам — вота
это вам недоступно тама [192, с. 435].

Проступают в этом неразвитость, историческая и политическая неискушенность, во многом объясняющие причину неадекватного самовосприятия и нетерпимость по отношению к инаковому. Идеология играет для ее фанатиков роль религии, ослепляет, воспринимается некритично, особенно идеология, навязываемая властью как обязательная во всегосударственном масштабе.

По Вс. Некрасову, прибегающему к гротескному заострению, идеология — это «мотыга / говоря без политической / грамоты» («НАДО НЕ НАДО») [192, с. 438]. Метафора «мотыги» восходит к событиям в Кампучии, где признанных неблагонадежными забивали насмерть мотыгами (во всем остальном была нехватка, даже в пулях для расстрела). Но, если даже до таких крайностей не доходит, идеология-мотыга «вышибает людям мозги», намекает Вс. Некрасов.

Тем самым поэт содействовал развенчанию коммунистического метанарратива, оправдывавшего историческое насилие.

В стихотворении «вот кто / виноваты...» представлены пропагандистские клише, содержащие перечисления отнесенных в разное время к врагам советской власти:

<...>
симулянты
спекулянты
белофины
контрабандисты

конкуренты конкуренты
 интуристы интуристы
 менделисты менделисты
 формалисты
 космополиты
 мейерхольды мейерхольды
 мандельштамы мандельштамы
 буратины буратины
 чебурашки чебурашки
 интервенты интервенты
 антиподы
 оппоненты
 <...> [192, с. 385].

Внедрение образа врага — неотъемлемая составляющая тоталитарной идеологии, сеявшей нетерпимость, подозрительность и страх, обосновывавшей необходимость репрессий. Заодно власть перекладывала на чужие плечи свои ошибки и провалы. Фиктивность большинства обвинений Вс. Некрасов обнажает посредством иронического добавления к «крамольному» списку «антиподов», «буратин», «чебурашек», «фантомасов»*, что, помимо того, воспринимается как насмешка над непроходимой глупостью пропаганды, внушающей подчас полный бред. Повышенная концентрация подобных глупостей в тексте — средство осмеяния партийной печати как тупой и тенденциозной до идиотизма. Вс. Некрасов предлагает оглянуться на самих себя, отбросить «самославие», взглянуть в глаза правде.

Пародийно-ироническое перекодирование идеологем-мифологем и обывательских формул-стереотипов придает стихотворению комедийное звучание. Цель Вс. Некрасова — противостояние идеологической диктатуре, освобождение умов.

Степень недоверия к советской пропаганде настолько велика, что Вс. Некрасов считает ложными и абсолютно верные (как показало время) утверждения и заявления. Отсюда — некоторые диковинные суждения поэта, скажем, в «Возвращении блудливых»:

Атомные

 Ага ага
 Это мы
 Атомные
 <...>
 Ну и сколько мы
 ни просили
 А бомбу так на нас
 и не бросили [192, с. 353].

* В варианте стихотворения, опубликованном в «Справке», есть еще и «марсиане».

Другими словами, угрозу термоядерного удара со стороны Запада поэт считает выдумкой, дабы оправдать создание собственного ядерного оружия. А как же беззащитные Хиросима и Нагасаки? И реально разработанные планы бомбардировки СССР ядерным оружием? И современная военная доктрина США, обосновывающая право нанесения первого ядерного удара?

Но, как и другие инакомыслящие в свое время, Вс. Некрасов был убежден: утверждения советской прессы нужно понимать с точностью до наоборот. В чем-то и попадали впросак, того не сознавая.

Зато внутреннюю обстановку в стране Вс. Некрасов знал отлично.

В стихотворении «Вообще конечно...», обращаясь к приему перечня, поэт воссоздает речевое окружение, в котором существует он сам и которое становится объектом рефлексии. Границы внешней и внутренней речи, как и сменяющих друг друга речевых волн, обозначены паузами-пробелами. Начинается стихотворение фрагментом, который можно трактовать как телефонный разговор — точнее, ответные реплики поэта в телефонном разговоре. Со стороны может показаться, что это бессвязный набор обрывков фраз — но их значение контекстуально и полностью соответствует воссоздаваемой речевой ситуации, и в то же время они не образуют оформленный идеологический дискурс (какого бы то ни было рода):

Вообще конечно
наверно верно
тоже верно
конечно
не очень точно
но ничего
ничего
насколько скоро
насколько скользко
не так-то просто

[192, с. 542].

В восприятии читателя речевая ситуация как бы сама собой инсценируется, благодаря меняющейся интонации. Мы улавливаем интонацию и подтверждения-согласия, и предположения, и сомнения, и доверительного признания, и вопроса. Через реплики проступают демократизм и непритязательность поэта (вообще чуждого фанфаронства), его мужество в переносимых жизненных испытаниях (о чем говорит знаменитое русское «ничего»). Дальнейшие части стихотворения приоткроют и склонность к размышлениям и иронизированию, готовность к полемике, творческую неистощимость в игре со словом, благодарное приятие даров природы. Не отказывается Вс. Некрасов и от самоиронизирования. Свое положение андеграундного поэта он (не желая ни жаловаться, ни хвастаться) обозначает, прибегая к игре «чужим словом»: соединяя строки лермонтовского «Паруса» и фразеологизм «ждать у моря погоды», значения которых противоположны:

белеет парус
играют волны

сидим у моря
да ждем погоды [192, с. 542].

Отсылкой к «Парусу» Лермонтова Вс. Некрасов намекает на свое свободолюбие, жажду идеального поэтического порыва и одновременно — на отсутствие жизненных перспектив (неизменность существующих в стране порядков (=застой), непечатание, непризнание, ненадежность своего положения, которое может обернуться и к худшему. С дураком-редактором и дикарем-директором, находящимся на содержании у власти, в объяснения вступать бесполезно да и унижительно, дает понять поэт:

другой бы спорил
а ну его [192, с. 544], —

доказать что-либо соплеменнику с вывихнутыми мозгами, утвердившемуся в служебном кресле, почти невозможно. Поэтому «разговор с книгопродавцом» у Вс. Некрасова короткий, и самым жестом разрыва отношений он как бы повторяет слова Пушкина:

Что ж изберете вы?
Поэт
Свободу [226, т. 1, с. 407].

В завершающей стихотворение сноске поэт напрямую язвит над идеологическими запретами, вскрывая их абсурдность:

*(свобода слова —
измена Родине) [192, с. 548].

Такова реакция Вс. Некрасова на политические преследования инакомыслящих именно за их взгляды, квалифицируемые как преступные. Инакомыслящим и инакопишущим ощущал себя сам поэт, высказываемые соображения какового в свое время считались крамольными.

Независимость, чувство человеческого достоинства пронизывают все стихотворение. Это достоинство мастера, хорошо делающего свое дело, не идущего на компромиссы. Поэзия — его парус в жизненном море, а девиз — «сказать неложно», и сказать по-своему. И уже ближе к концу появится реплика, выражающая уверенность в том, что затраченные усилия не напрасны:

не нас не станет [192, с. 547].

Именно неофициальное искусство будет представлять русское искусство второй половины XX века в будущем, убежден Вс. Некрасов. Отсюда и сознание величайшей ответственности, и твердость духа, каковы бы ни были

«привходящие» обстоятельства. Время покажет, что это за «игра словами», в которой поэта обвиняли играющие в другие игры — «угождать» и «назидать», «запрещать» и «не пущать».

Сами же «привходящие обстоятельства» конкретизируют ряды перечней, приводимые в стихотворении, состоящие из клише советской пропаганды, бомбардирующие человеческие умы со страниц печати, книжных изданий, экранов телевизоров, из радиоточек, с уличных плакатов, речей, произносимых на собраниях, школьных уроках, вузовских лекциях и даже в индивидуальных разговорах:

пути и судьбы
навстречу жизни
сильнее смерти
за тех кто в море [192, с. 544].

Привлекательные этикетки скрывают солидную долю идеологического наркотика, впрыскиваемую названными книгами и фильмами, нередко фальшивыми, изображающими несуществующую реальность. Дурман распространяется и массовой песней:

любимый город
веселый ветер [192, с. 543].

Город-то «любимый», а вот может ли он «спать спокойно», если «воронки» подъезжают за арестуемыми? Ветер-то «веселый», да вот «кто хочет» свободы, «тот добьется» больших неприятностей, и т.д. и. т.п.

Вс. Некрасов предпринимает деавтоматизацию воспринимающегося «на автомате» — бездумно, помещает привычное в острабяющий контекст. Поэтому пропагандистский лозунг «защита мира» рифмуется у него с «долива пива» (там много пены), ведь «защитники мира» осуществили вторжение в Венгрию (в 1956 г.), Чехословакию (в 1968 г.), усугубляли напряжение на международной арене (как, впрочем, и их оппоненты). Вслед за «веселым ветром» у Вс. Некрасова идут «воздушный шарик» и «клюквенный кисель», намекающие на нечто эфемерное, отдающее «развесистой клюквой». Уточняется:

машина Волга
газета Правда
кому что нужно [192, с. 543], —

знак равенства между Волгой и машиной такой же марки, правдой и газетой с таким же названием устраняется. В каком-то смысле Вс. Некрасов создает «советско-русский словарь», переводя благозвучные обороты на язык сущностей и обнажая симулятивность пропагандистского дискурса. Возникает ощущение, что поэт «отбивается» от лезущих со всех сторон словесных об-

манок и, наталкиваясь на ироническую броню, они теряют часть своей силы. Вс. Некрасов внушает:

гляди глазами
а не ушами [192, с. 544], —

вникай, пытайся думать самостоятельно, тем более что «глядение ушами» — абсурд.

Чтобы добиться эффекта остранения привычного, время от времени поэт вставляет в текст что-то свое, противоречащее шаблону, либо переделывает штамп в комедином ключе. Скажем:

тебе и выборы
ни мяса ни рыбы [192, с. 542].

Семантику фразеологизма «ни рыба, ни мясо», означающего полную безликость, Вс. Некрасов десемантизирует в буквальном ключе, насмешничая над неисполненными обещаниями советских руководителей, сделанными в канун выборов (завлекали на них и дефицитными продуктами в буфетах избирательных участков). Другой пример:

сестра таланта
(сестра таланта —
Мария Павловна Чехова) [192, с. 542].

Зацитированной до дыр чеховской метафоре, узнаваемой и в усеченном виде, Вс. Некрасов возвращает изначальное значение — опять-таки использует прием буквализации, обыгрывая факт наличия у Чехова реальной сестры и расшатывая тем самым ставшее стереотипом (к тому же отнюдь не бесспорным — вспомним развернутые синтаксические периоды Л. Толстого).

В шутку, лишь на основании возникающего созвучия Вс. Некрасов делает друзьями достаточно далеких друг от друга Баратынского и Белинского:

друзья Белинский
и Баратынский [192, с. 543].

Вставляет в заштампованный дискурс поэт и резко выбивающиеся из него фамилии представителей андеграунда (Бродского, Лимонова, свою собственную), отменяющие пародируемую клишированность языка (за которой стоит клишированность сознания):

контора пишет
бумага терпит
чем черт не шутит
Лимонов скажет
а я молчит [192, с. 542].

Вступая в игру с читателем, автор нарочито неправильно склоняет глагол «молчать», скорее всего, чтобы активизировать внимание читающего после непрерывного перечня клише. К тому же под используемым «я» имеется в виду «Некрасов», и поэт как бы предполагает самим произвести виртуальную замену.

Органично входят в поток рефлексии, помимо лермонтовской, пушкинская, тургеневская, гончаровская, чеховская, бунинская цитаты. Они могут сталкиваться в сознании автора между собой. Вс. Некрасов словно размышляет, что предпочесть: лермонтовское «ищет бури» или пушкинское «покой и воля». В творчестве избирается «буря» — путь новаторства, ломки, трансформации традиционной поэтической системы, в повседневной жизни поэт в большей степени тяготеет к пушкинской формуле «покой и воля»:

покой и воля
едва ли воля
но такой
какой-то покой
оно и лучше [192, с. 545].

Правда, пушкинское понятие «воли» Вс. Некрасов отчасти перекодирует — придает ему значение «свободы». Но воля как упорство, настойчивость, проявляемые для достижения поставленных целей, для него, безусловно, важна. Воля необходима, чтобы противостоять лжи, не отчаяться, не сломаться (и Вс. Некрасов воспринимается как сильный, волевой человек, «кремень»); покой, то есть состояние душевной уравновешенности, ясности, сосредоточенности на своем, достигается волевым усилием (и это не одноразовый акт) и выражается, скорее, в обретаемом отстранении от давления внешних обстоятельств, неблагоприятных для личности, и безразличии к благам, без которых многие не могут прожить, не останавливаясь перед самопредательством. Пробраз некрасовского покоя — в мире природы: не «суетна», вливает новые силы, напоминает о вечном.

Цитируются также в стихотворении Ю. Алешковский («Товарищ Сталин, вы большой ученый...») и Б. Окуджава («Песенка о воздушном шарике»), что указывает на их творческую близость Вс. Некрасову. Названы и фамилии некоторых авторов-современников: Д. Самойлова, Э. Лимонова, И. Бродского, А. Кушнера. В стихотворении они выделены из массива представленных цитатами соцреалистов, хотя и их определения двоящиеся. Например, выражение «отборный Бродский» можно трактовать и как признание, что у Бродского все «отборное» (высшего качества), и в то же время как констатацию, что Вс. Некрасову у Бродского нравится не все, лишь «отборные» (в значении лучшие) его произведения. Особый случай, по Вс. Некрасову, — Д. Самойлов. Его литературная стратегия — «другим наука»: как оставаться на плаву и публиковаться, сохраняя тем не менее престиж, — уйти в историческое прошлое (что достаточно безопасно). Так что пушкинская цитата дана у Вс. Некрасова в ироническом ключе, пусть талант Д. Самойлова он признает.

Такая же двойственность наблюдается в оценке классиков советской литературы — Д. Бедного и М. Горького. Их фамилии сопрягаются с другими знаковыми для советской действительности фамилиями, но могут быть прочитаны и буквально, в чем проступает насмешка:

Голодный Бедный
Буденный Горький [192, с. 543].

Вступает в полемику Вс. Некрасов даже с любимым им Б. Окуджавой — по поводу песни «Не верь ни в Бога, ни в судьбу...»*, начинающейся так:

Не верь ни в Бога, ни в судьбу,
Молись прекрасному и высшему
Предназначенью своему,
На белый свет тебя явившему [205, с. 62].

В исполнении своего предназначения на земле Б. Окуджава предлагает полагаться на собственные силы, не рассчитывая на вмешательство потустороннего. Вс. Некрасов же почти незаметно переделывает первую строчку:

не верь не в Бога [192, с. 547], —

то есть фигуру Бога отстает, что в 1970-е годы являлось одним из признаков инакомыслия. Только рабом, хотя бы и божьим, признать себя он отказывается, как и Господа — высшим карательным органом. В остальном же с Б. Окуджавой Вс. Некрасов согласен и свое предназначение видит в обновлении русской поэзии. Отсюда — и апробирование новых возможностей поэтической речи и самого стиха, осуществляемое по разным направлениям.

Так вырисовывается литературный фон, на котором протекает творческая деятельность Вс. Некрасова. Свою позицию поэт обозначает словами «живу и вижу» [192, с. 543].

В конечном счете стихотворение получилось хотя и ироничным, но грустноватым («вышло дождливо» [192, с. 547], — подтверждает автор). По сути, всё оно — скрытая полемика с официально одобренным. Немаловажную роль в прояснении некрасовской позиции играет цитирование. Имеет значение контекст, в какой попадает даже хорошо знакомая, например, строчка М. Лермонтова:

скажи-ка дядя [192, с. 547].

В манере Вс. Некрасова урезать цитату в расчете, что сказанное пробудит память об остальном, уходящем в подтекст, но учитываемом. Особый свет на процитированное бросает следующая строка:

и я так думаю [192, с. 547].

* В свою очередь отсылающей к стихотворению М. Лермонтова «Не верь ни в Бога, ни в природу...»

Это значит, что у Вс. Некрасова — свое Бородино, пусть до поры результаты сопротивления тоталитарному диктату не вполне очевидны. О своих усилиях поэт напоминает посредством самоцитирования: «живу и вижу» отсылает к одноименному стихотворению и стихотворению «я уже чувствую...»; «а я молчит» — к стихотворению «и что будет...»; «да я так думаю» — к стихотворениям «да / я так думаю...», «жизнь продолжается...». При этом Вс. Некрасов фиксирует концептуальные для него положения, помогающие лучше понять его творчество.

Ближе к концу у Вс. Некрасова появляется описание начавшегося дождя. Это и реальный дождь, и символ очищения столь нуждающейся в очищении общественной атмосферы:

слышишь
как дело пошло
шлеп шлеп шлеп
а что

такой же дождик
такой хороший
картошкин дождь [192, с. 93].

Немало поражает у Вс. Некрасова отсутствие жалоб на свою горькую судьбу, всякого рода ламентаций по поводу того, как невыносима для него жизнь (что мы встречаем у некоторых других неофициальных поэтов). Это потому, что свою судьбу он выбрал сам и следует своему предназначению: по-другому не может.

Логическая и синтаксическая связь в столбцах-перечнях, как правило, отсутствует — объединены фрагменты фактом принадлежности к полю советской идеологии, репрезентантами какой выступают. В. Бахчанян определял подобные произведения как особого типа коллажи. Обращает на себя внимание появление в стихотворении цитатного слоя, и это не единственный случай. Подобного типа произведения зафиксировали движение Вс. Некрасова к постмодернизму.

Поскольку в глаза бросалась прежде всего работа с концептами (общими понятиями, идеями), произведения этого типа стали называть концептуалистскими. Таково одно из ранних обозначений постмодернизма в русской культуре, теоретически еще не вполне четко отграниченного от нео- и поставангардизма. Соотношение авангардистских и постмодернистских элементов у Вс. Некрасова колеблется — с преобладанием то одного, то другого. Некоторые из подобных произведений можно назвать предпостмодернистскими, другие содержат в себе все признаки постмодернистских текстов.

Феномен советской литературы в творчестве Вс. Некрасова

Один из главных объектов творческого диалога и полемики Вс. Некрасова — литература, в основном — русская и советская литература. Проявились в этом и потребность уяснить реальную картину развития отечественной литературы — без изъятий и искажений, присущих официальному литературоведению, как и внимание к феномену литературы не только как искусства слова, закрепленного в письменных текстах, но и как формы общественного сознания, основанной на образном мышлении и осуществляющей ценностную оценку мира с позиций эстетического идеала.

«Настоящий наш национальный продукт, общенародный промысел» — утверждал Вс. Некрасов, — «литература-искусство» [164, с. 156].

В XIX — нач. XX вв. русская литература занимала центральное место в системе культуры, оказывая влияние на умы и души людей, формируя аксиологическую парадигму, давая представление о благоприятных для общества перспективах развития. Но в советскую эпоху она заметно идеологизировалась и в наиболее тенденциозном своем выражении выступала как имеющее свою специфику идеологическое орудие власти. Всё это очень волновало Вс. Некрасова. Многие произведения поэта — это именно реакция на тексты советской, русской, мировой культуры, выраженные в них идеи, концепции, настроения, эстетические намерения, включение в смыслообмен с предшественниками и современниками, дабы лучше понять свое время, определить собственные жизненные и творческие ориентиры. Отзывчивость Вс. Некрасова в данном отношении исключительна. Андеграунд не только не делает его отрешенным отшельником, напротив, настраивает не замыкаться в избранной нише, а расширять кругозор и активно откликаться на то, что делают другие. Неудивительно, что в произведениях Вс. Некрасова представлено множество писательских имен (собственных). Это А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь, Ф. Тютчев, А. Герцен, Н. Некрасов, Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов, А. Блок, А. Ахматова, В. Розанов, В. Хлебников, А. Крученых, В. Маяковский, С. Есенин, О. Мандельштам, Б. Пастернак, М. Волошин, Д. Хармс, М. Горький, Д. Бедный, М. Голодный, М. Шолохов, А. Твардовский, С. Михалков, Вс. Кочетов, Б. Слуцкий, Д. Самойлов, А. Тарковский, Н. Глазков, А. Аронов, Е. Евтушенко, Р. Рождественский, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, Н. Рубцов, Ст. Куняев, Ю. Лошиц, Ф. Чуев, В. Фирсов, И. Лысцов, Ю. Кузнецов, В. Белов, Ю. Ряшенцев, Ю. Яковлев, В. Куприянов, О. Дмитри-

ев, Э. Лимонов, Ю. Мамлеев, И. Бродский, А. Кушнер, Е. Рейн, А. Найман, Е. Кропивницкий, Я. Сатуновский, И. Холин, Г. Сапгир, В. Бахчанян, Г. Айги, М. Соковнин, Б. Окуджава, А. Солженицын, Ю. Кублановский, В. Корнилов, Б. Кенжеев, К. Кедров, И. Жданов, А. Парщиков, В. Коркия, Ю. Арабов, Е. Сабуров, В. Коваль, М. Айзенберг, Н. Щербина, С. Гандлевский, Д.А. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Сорокин, Вик. Ерофеев, Е. Попов, Н. Искренко, Т. Кибиров, М. Сухотин, И. Ахметьев, А. Левин, Т. Толстая. По приводимым цитатам и создаваемым окказионализмам восстанавливаются также имена собственные Н. Карамзина, И. Крылова, П. Ершова, И. Тургенева, И. Гончарова, М. Салтыкова-Щедрина, Н. Чернышевского, Н. Берга, И. Бунина, Д. Мережковского, К. Бальмонта, М. Цветаевой, И. Ильфа и Е. Петрова, С. Маршака, К. Чуковского, Н. Заболоцкого, П. Антокольского, Л. Мартынова, А. Фадеева, Б. Полевого, В. Лебедева-Кумача, Е. Долматовского, М. Матусовского, М. Исаковского, Б. Добронравова, М. Лиснянского, С. Аграняна, В. Винникова, Б. Ласкина, А. Барто, Ю. Алешковского, В. Аксенова, А. Есенина-Вольпина, З. Миркиной; поминается «Обереу» (ОБЭРИУ). Из иностранных писателей представлены популярные в СССР У. Шекспир, Э. Потье, Н. Хикмет, Э.М. Ремарк, Э. Хемингуэй, Г. Бёлль, М. Ларни, А. Милн, Г. Грасс, Макс фон дер Грюн, Маргарет фон Тротта. Не забыты конкретисты О. Гомрингер, Ф. Мон, Г. Рюм, Х. Гаппмайр, Э. Яндль. Не обходит поэт и литературоведение и литературную критику, формировавшие представление о том, что есть литература и кто есть кто.

Зачастую произведения Вс. Некрасова о литературе — это отклик на какое-то событие текущей литературной жизни, публикацию того или иного автора. Но фактичность может перерасти у него в обобщение концептуального характера. Так, у Вс. Некрасова — собственная концепция советской литературы, заметно отличающаяся от утверждавшейся советским литературоведением.

Официальную советскую литературу, и прежде всего литературу социалистического реализма, выродившуюся в послевоенные годы в лже-соцреализм, поэт воспринимал как составную часть коммунистического метанарратива. Ведь основным ее принципом была коммунистическая партийность, признавались только т. наз. жизнеподобные формы отражения действительности, а все остальное из нее вытеснялось, в том числе дорогой поэту авангардизм. Сужение сферы творческих устремлений было для Вс. Некрасова неприемлемым, тем более что социалистический реализм вместе с коммунистической идеологией оправдывал и политику советского государства, включая насильственно-репрессивные методы достижения поставленных целей. К тому же, получив характер нормативного, социалистический реализм продемонстрировал недостаточную адекватность правде жизни, не так уж редко подменяя ее социальными мифами. Между тем претензии советской литературы, считавшейся в СССР самой передовой в мире, были велики. «Искусство совсистемы, советское искусство всячески заявляло себя единственным возможным, истинным, настоящим искусством. Прочее по существу наперед, априорно объявлялось эпигонством — подражанием либо Западу, либо 10—20-м годам, т.е. не настоящим» [168, с. 64]. Поэтому сам феномен советской

литературы, безусловно, оказывавшей влияние на людей, становится объектом пристального внимания Вс. Некрасова, и чаще она — предмет концептуальной полемики и критики, хотя полного ее перечеркивания у поэта нет, достижения отдельных авторов признаются. Вс. Некрасов всегда конкретен, и принцип «литературы факта», как правило, соединяет с цитатным письмом. Некрасовские стихи подтверждают: от официальной советской литературы поэт отталкивался, формируя собственную позицию, но за текущей литературной жизнью следил. Для своего времени литературная борьба, которую вел Вс. Некрасов, была достаточно крамольной.

Полемика с классиками советской литературы

Основоположника (или одного из основоположников) социалистического реализма в советской литературе Вс. Некрасов видел в В. Маяковском, да и другими тот воспринимался как трибун коммунизма. Вместе с тем отношение поэта к В. Маяковскому было неоднозначным. В противовес советскому литературоведению и литературной критике, превозносивших произведения, самим В. Маяковским относимые к тенденциозному реализму, и как бы прощавших ему футуристический период творчества, Вс. Некрасов высоко оценивает как раз новаторство Маяковского-авангардиста, всегда называет его в числе одного из своих учителей, но отнюдь не все принимает у позднего Маяковского, хотя прямые нападки на него у Вс. Некрасова отсутствуют, поскольку и в этом случае Маяковский сделал свой собственный, а не навязанный ему выбор, был искренен в отстаиваемых постулатах, не чуждался и сатиры. Иногда, однако, Вс. Некрасов вступает в заочную полемику со своим кумиром, имеющую, как правило, завуалированный характер. Так, в стихотворении «молоткастый...» он заимствует у Маяковского отдельные строчки из «Стихов о советском паспорте» и поэмы «Хорошо!» и дополняет их конкретными деталями современной жизни, в результате чего всякая пафосность исчезает, проступает иная — надзорно-прикрепляющая (к определенному месту) функция паспортной системы в СССР:

молоткастый
серпастый
соответственно
с московской
пропиской
раз ты мой
с тобой я спокойный
Москва столица
московская прописка
святая истина
мать родная моя
администрация
и милиция
моя родная сестра [192, с. 368].

Неизвестно, была ли московская прописка у Маяковского, но, имея таковую, нарратор спокоен: никакие проверки и встречи с милицией ему не страшны. А вот как быть другим гражданам, желающим обосноваться в Москве либо пробыть здесь неопределенно длительное время? Без спецрегистрации возникнут проблемы с милицией, что опровергает строки Маяковского:

Моя
милиция
меня
бережет [136, с. 420].

Свобода передвижения по стране при «прописочном» режиме ограничивается, подконтрольность людей возрастает. А это один из признаков тоталитарного общества. Не случайно А. Солженицын считал феномен прописки неконституционным и в Открытом письме министру внутренних дел ратовал за ее отмену.

Формально не вступая с Маяковским в спор, по сути, Вс. Некрасов дезавуирует пафосный ореол, каковым наделил советский паспорт его предшественник, обнажает «обратную сторону медали».*

В стихотворении «да? / а то смотрите...» использована в урезанном виде фраза из поэмы Маяковского «Хорошо!»:

Год от года
расти
нашей бодрости [136, с. 424], —

передающая оптимистически-утопические ожидания автора от будущего, а несколькими строками ранее Маяковский желал «стране-подростку» «Лет до ста / расти... / без старости» [136, с. 424]. В отличие от Маяковского, вскоре ушедшего из жизни, Вс. Некрасову известно, что радостно-безоблачное будущее не наступило, напротив, страна прошла через каток массовых репрессий, обескровивших и литературу. Опять-таки непосредственных упреков в адрес Маяковского у Вс. Некрасова нет, поскольку тот и сам с ходом времени в силу присущей ему честности, скорее всего, менялся бы. Но Вс. Некрасов стремится притушить силу воздействия некоторых строк Маяковского на умы, ибо они воспринимаются как не соответствующие ожиданиям предшественника. Метафористику Маяковского Вс. Некрасов буквализирует, добиваясь «ниспровергающего» эффекта:

год от года расти
да в нашем возрасте-то

* Скорее всего, знал Вс. Некрасов и высказывание Я. Сатуновского, с которым был дружен:

«— Анна Войцык — никто никогда не сказал бы, какой она нации. Если бы только не наш молоткастый, не наш, понимаешь, серпастый...» [242, с. 141].

может
хватит уже расти? [192, с. 400].

Как можно понять, в момент написания стихотворения страна уже не была 10-летним «подростком» — советская власть существовала уже полвека, и характер ее развития (во всяком случае, в сфере идеолого-политической) никакой особой радости и бодрости у Вс. Некрасова не вызывал. Напротив, своим вопросом поэт, в сущности, предлагает отказаться от иллюзий и пропагандистских самозахваливаний (для чего использовались и стихи Маяковского), сменить гигантоманию на соответствующее реальности и человеческому измерению.

Также Вс. Некрасов обыгрывает цитату

Улица —
моя.
Дома —
мои [136, с. 419] —

из поэмы «Хорошо!», вводя дополнительный штрих, меняющий и общий смысл высказывания:

улица моя

а дома мои

и сломали [192, с. 520].

Маяковский акцентировал идею «народ — хозяин страны». Вс. Некрасов же дает понять, что многие вопросы решаются бюрократически, не принимая во внимание мнение людей, так что подлинного народовластия нет.*

Видимо, откликаясь на известные «оттепельные» перемены, Вс. Некрасов пишет стихотворение «хорошо...». В отличие от Маяковского озаглавлено оно с маленькой буквы, не имеет восклицательного знака, более прозаизировано. Как можно понять, поэт отталкивает пропагандистское воспевание

* Конкретизирует представление об этом стихотворение «стоял Арбат...», в котором критикуется «большой человек Поссохин», по указанию какого старого Арбат начали перестраивать, лишив присущей ему атмосферы и притягательности. И в «Петербурге Петербурге...» появляются строки:

а брат Арбат-то
не тот брат стал [192, с. 400].

Ощутима переключка Вс. Некрасова со строками стихотворения Л. Кропивницкого «Дань уважения г-ну Крылову»:

(Край — Новый Арбат —
Рад—не—рад—брат?!) [104, с. 49], —

указывающая на то, что предпочтение старого Арбата новому было у сформированных Лианозовым общим.

успехов, в то время как важнейшие проблемы общественного переустройства замалчиваются:

хорошо*	
ну хорошо хорошо	
хорошо**	**хорошо
	но уже
	сколько можно
но увы	
так же хорошо	
уже было	(сколько можно
	жить
	и не быть
*нарочно	
и ну и что	и жить нужно
	нужно конечно
хорошо?	
хорошо	извините
ну и хорошо	но уже
	трудно выдержать)
нарочно	
и хорошо что нарочно	[192, с. 505].

Двустолбичность демонстрирует, что автор отнюдь не противник того хорошего, что есть в обществе, но во второй сноске поясняет, что его угнетает «несуществование» в литературе («сколько можно/жить/и не быть...»), а связано это с отсутствием подлинной свободы и ее «устойчивости» в стране, где волны либерализации и реакции сменяют друг друга.

Слова же Маяковского о хорошей советской жизни Вс. Некрасов относит к состоянию постиндустриальной Германии, где в начале 1990-х побывал:

/ И жизнь хороша / [157, с. 22], —
и жить хорошо... /

иронизируя по поводу строк:

нигде кроме
как в моссельпроме [157, с. 22], —

так как на Cortumstrasse — «Чертзнаетчто»:

всё
что надо [157, с. 21].

Тем самым поэт опровергает миф о превосходстве советской системы над всеми другими, а заодно и миф о закате Европы, Запада:

..... кажется
он не такой уж закат [157, с. 7].

В очередной раз Вс. Некрасов призывает к трезвости, объективности подхода к явлениям действительности.

В позитивном ключе, однако, упомянут Маяковский в стихотворении «пусто-напусто...», где используется образ главначпупса (главного начальника по управлению согласованием Победоносикова) из пьесы «Баня». Прилагается он к современным реалиям литературной жизни и отражает критическое отношение поэта к появлению уже постсоветских «начальников» в филологической науке и журнальной практике, сомнительным, но громким утверждениям которых не дают и возразить, так как и здесь идет борьба за передел собственности (печатных площадей, грантов и т.д.) и сфер влияния (что тоже помогает наращивать капитал). К тому же сумевшие раскрутиться не так уж редко использовали Россию и русскую литературу как трамплин для лучшего устройства на Западе. Считавший себя жертвой некомпетентности и безответственности одного из таких специалистов, Вс. Некрасов и награждает его начпупсовской характеристикой, как бы сбрасывая с пьедестала. Гротескная фигура Победоносикова оказывается реактуализированной в новое время, подтверждая значимость сделанного Маяковским-сатириком и обретая еще более универсальный характер.

Одно из своих произведений Вс. Некрасов начинает строчкой из стихотворения Маяковского «Что такое хорошо и что такое плохо?», адресованного детям. Вс. Некрасов тоже сочинял стихи для детей, но грань между стихами для детей и для взрослых у него бывает размыта.* То же наблюдается и в данном случае — в большей степени перед нами стихотворение для взрослых, каковым вместе с тем требуется разъяснить некоторые элементарные истины. «Что такое хорошо» Маяковский конкретизировал не только в названном произведении, но и во всей книге «Стихи детям». А из нее видно, что поэт готовил подрастающее поколение к тому, чтобы стать октябрятами, потом пионерами и провозглашал:

У нас
один вожатый —
товарищ ВКП [135, с. 650].

Вс. Некрасов от политизации отказывается, наделяет понятие «хорошо» не классово-идеологическим, а общечеловеческим значением:

что такое хорошо

хорошо
если кто-то

* Подробнее об этом см. [209], [243].

где-то
 что-то
 делает хорошо

то и нам приятно [192, с. 374].

С ВКП(б)/КПСС поэт понятие «хорошо» не связывает, так как монополия этой партии и привела к утверждению тоталитарных порядков. Хорошим Вс. Некрасов считает то, что не приносит неприятностей и несчастий другим и проявляет себя на деле, а не только на словах. В сущности, Вс. Некрасов предлагает переориентацию на нравственно-этическую оценку происходящего.

Абсолютно никаких упреков не обнаруживают некрасовские стихи по адресу С. Есенина, хотя тот закончил свой творческий путь как советский поэт. Более того, Д.А. Пригов удостоверяет: Вс. Некрасов «обожал Есенина и Рубцова» [16, с. 141], что для андеграундного круга, нацеленного на авангард, было не вполне характерно. Из некрасовского стихотворения «За весь / год...» явствует, что Есенин — явление совершенно исключительное для русской культуры, одно из национальных воплощений России вообще. У Вс. Некрасова он тесно связан с природой, нередко олицетворяющей и феномен жизни. Ценность всего прекрасного в ней опозитизирована Есениным. Он видится Вс. Некрасову «зеленым / зеленым» — полным свежести и красоты, цветения самой жизни. Некрасовский Есенин — «лесной» и «солнечный» поэт, а его творчество воспринимается как дар русскому человеку, прививающий любовь к родному Отечеству, жизни, самой поэзии, для Есенина неразрывных.

В одном из интервью Вс. Некрасов процитировал есенинскую строчку из поэмы «Пугачёв»: «Страна самых отвратительных громил и шарлатанов» [48, с. 81], обличая ими нравы в литературной среде постсоветской эпохи: блат, «договорное искусство», безнравственность. Себя же, судя по всему, Вс. Некрасов ассоциировал с бунтарем Пугачёвым и бунтарский дух, который есть в С. Есенине, ценил.

Не обходит поэт и того, как расправлялась советская власть даже со своими приверженцами, если предполагала в них возможность потенциального непослушания. Подтверждение этому — судьба М. Горького в пореволюционную эпоху. Официально именно М. Горький был объявлен основоположником социалистического реализма, всячески заманивался вернуться на родину после 11-летнего пребывания за границей, а после возвращения был всемерно обласкан, так как своим авторитетом повышал престиж советской власти. Но по-настоящему Сталин М. Горькому не доверял, так как тот был близок К. Радеку, Н. Бухарину, А. Рыкову, находившихся в оппозиции к Сталину (показательно, что Н. Бухарин делал доклад на съезде Советских писателей в 1934 г.), сопротивлялся постановлению ЦК ВКП(б) 1932 г. о роспуске РАППа (в чем видел акцию давления на литературу), выступал против закона о преследовании гомосексуалистов, предпринимал и некоторые другие шаги, неугодные генсеку, в частности,

уклонялся от того, чтобы о нем написать, как написал о Ленине. В результате судьба М. Горького была предreshена — как «отработанный материал» он был больше не нужен и, по версии, озвученной Вяч. Вс. Ивановым в статье «Почему Сталин убил Горького?» (см. [84]), ликвидирован. Весь этот подтекст возникает при прочтении стихотворения Вс. Некрасова «не говори гоп...»:

не говори гоп
говорит
горький опыт

(горький опыт
опыт и Горького
Горького
и других кой-кого) [192, с. 440].

Намеренно подчеркивается созвучие эпитета «горький» с фамилией М. Горького, оказавшейся пророческой. Мертвый же писатель, не опасный для власти, возведен в классики советской литературы, как и ставший безопасным после смерти непредсказуемый В. Маяковский.*

Неявным образом Вс. Некрасов противопоставляет себя таким авторам, признанным классиками советской литературы, как М. Шолохов и С. Михалков. В стихотворении «молодой человек...» он воспроизводит советы отклоняющих его произведения следовать принципам социалистического реализма (каковой и представлен именами М. Шолохова и С. Михалкова), тогда его ждет успех. А раз поэт избрал иной путь, то порицаем:

ах молодой человек
какой вы
как нехорошо
ах как плохо
молодой человек [192, с. 151].

Тем самым на собственном примере Вс. Некрасов раскрывает положение инакомыслящих и инокопирующих в советскую эпоху. Но, сообщает поэт, он «упирался» — ради публикаций на сделку с совестью не шел.

Недовольство идеологизацией, проникшей и в детскую литературу, породило такое стихотворение Вс. Некрасова:

Жили были
Дед
Баба

* Е. Евтушенко допускал, что, останься В. Маяковский в живых, в 1930-е годы он, возможно, был бы репрессирован.

Папа
Мама

И царь сукодей
Царь сукодей
Любимый герой
Советских детей
Советских людей [192, с. 535].

Ирония поэта метит в Л. Кассиля, придумавшего выражение «Царь Сукодей», одно время писавшего под псевдонимом Сукодей Слонопотамус, способствовавшего советизации детской литературы.

Утвердившаяся нормативность наложила отпечаток на советскую литературу, сузив ее диапазон и сделав непомерно (чрезмерно в соотношении с реальностью) оптимистичной. Отчетливо проявляла данное качество советская массовая песня, деконструкцию целого ряда текстов которой осуществляет Вс. Некрасов.

«Переписывание» советской массовой песни

Дважды обращается поэт к «Песне о Родине» В. Лебедева-Кумача (муз. И. Дунаевского), воспринимавшейся как второй гимн СССР. Автор прославляет здесь социалистическое отечество и воспроизводит в поэтической форме основополагающие постулаты государственной идеологии и положения Советской Конституции, внушавшиеся людям:

Человек проходит, как хозяин
Необъятной родины своей!
<...>
Молодым — везде у нас дорога,
Старикам — везде у нас почет
<...>
За столом никто у нас не лишний,
По заслугам каждый награжден
<...>
И никто на свете не умеет
Лучше нас смеяться и любить [115, с. 25] и т.д.

Лейтмотив же проакцентирован пятикратно повторенным рефреном:

Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек.
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек! [115, с. 24].

Пропагандистский посыл очевиден. Желаемое — то, о чем мечтают люди: свобода, равенство, гуманизм, материальное обеспечение, широкий веер воз-

можностей, счастье, наконец, подается у Вас. Лебедева-Кумача как свершившееся. В сознание людей внедрялся светлый образ Советской Родины как страны победившего социализма, где все великолепно и

С каждым днем все радостнее жить [115, с. 25].

В соотнесении с реальностью этот образ заметно идеализирован, все негативное из него устранено, тезис о воцарившейся будто бы в СССР свободе лжив.

Вот Вс. Некрасов и проходится по песне В. Лебедева-Кумача / И. Дунаевского. В стихотворении «Край света...» он в комедийной форме выявляет несоответствие понятия «широты» тесноте и давке на некоторых станциях московского метро:

Москва центр
проспект Маркса*

широка страна родная
да уж
а на проспекте Маркса
в особенности

*следующая

площадь Дзержинского... [192, с. 167].

Конкретно-фактическое поэт предлагает понимать и более расширительно — как суженность горизонтов, ограниченных знаковыми именами Маркса и Дзержинского, приравниваемыми к Китайской стене (на проспекте Маркса).

Во всяком случае такова их роль в сфере идеологии.

В стихотворении, начинающемся строчкой «Песни о Родине» Вс. Некрасов фиксирует противоположное высказанному автором — размах произвола и различного рода злоупотреблений в СССР:

широка
страна моя родная

ах начальникам

да на такой

широте

при этакой-то до-
лготе

это от звонка

до звонка [192, с. 392].

Значение понятия «звонок» двоятся: имеются в виду как телефонные звонки различным руководителям из центра с директивами от вышестоящих начальников, так и сроки, полученные заключенными, в течение которых они будут полностью зависеть от воли своих надзирателей. «Широта» в последнем случае адекватна размаху репрессий.

Да и в народной массе никакой особой сверхсознательности поэт не наблюдает — люди, по его словам, «валяют дурака»: только делают вид, что всем довольны, дабы (не дай бог) не получить «срок». На «народного счастья весну» это совсем не похоже, напротив. Доверие к тексту В. Лебедева-Кумача Вс. Некрасов подрывает, демифологизирует мифологизированное.

Не обходит поэт и «Песню о Сталине» А. Суркова (муз. М. Блантера), начинающуюся словами:

На просторах Родины чудесной,
Закаляясь в битвах и труде,
Мы сложили радостную песню
О великом друге и вожде.

Сталин — наша слава боевая,
Сталин — нашей юности полет.
С песнями, борясь и побеждая,
Наш народ за Сталиным идет [260, с. 34], —

и в таком же духе продолжающуюся. Это один из самых раскрученных панегириков вождю в сталинскую эпоху. Сталин здесь превозносится как великий человек, преобразивший Советскую страну и давший народу счастье, символ всех достижений и побед; все остальное замалчивается.

Реальную фигуру вождя замещает миф о Сталине, и столь же неправдоподобно приукрашено изображение советской действительности:

Солнечным и самым светлым краем
Стала вся советская земля,
Сталинским обильным урожаем
Ширятся колхозные поля [260, с. 34].

У А. Суркова слились воедино жанровые признаки эпикиния, дифирамба, оды, приправленные буколическими зарисовками, и вся эта пропагандистская виртуальность отталкивала Вс. Некрасова. Так как укоренившийся сталинский миф полностью не угас и после хрущевских разоблачений 1956 года, поэт считает нужным принять участие в его развенчании.

В стихотворении «за нечаянно бьют отчаянно...» поэт связывает нелинейными связями понятие «госстрах», «соц страх» и урезанное выражение «гений всех времен и народов», прилагавшееся к Сталину, именно на Ста-

лина возлагая вину за атмосферу страха, воцарившуюся при нем в советском обществе.

Поскольку в советской массовой культуре Сталин долгие годы был мерилом всех вещей, Вс. Некрасов иронически предлагает заменить на слова:

закаляйся
как сталин [192, с. 372], —
строчку

закаляйся, как сталь [117]

из «Спортивного марша» В. Лебедева-Кумача и Б. Ласкина (муз. И. Дунаевского), тем более что возникает двусмысленное созвучие с названием романа Н. Островского «Как закалялась сталь», герой которого потерял здоровье. «Закалка», по Сталину, подразумевает беспощадность ко всем, кого объявят врагами. Песня на спортивную, казалось бы, тему тоже идеологизирована: оказывается, физкультурой важно заниматься, чтобы быть физически готовым,

Когда настанет час
Бить врагов [117].

Многое оставляя в подтексте (как хорошо известное современникам), Вс. Некрасов минимальными средствами доносит свое отрицательное отношение к сталинизму и обслуживающей его культуре.

В стихотворении «Приятели-то...» поэт обличает проявления юдофобии, с каковыми сталкивается, и характеризует людей с подобными взглядами как наследников Сталина, имея в виду «дело врачей» и сопутствующую ему нездоровую атмосферу в последние годы жизни Сталина:

Великого Сталина дети*
В рассуждении
Чего бы им такое надеть

* Сталин
наша слава боевая
но даже он ошибался
И немножко нас убивал

понимаете ли
а нам
мало

[192, с. 501].

Вс. Некрасов против разжигания национальной вражды, напоминает, сколь противоречит она принципам христианства (не говоря уже об официально прокламируемом интернационализме). Постыдно следовать сталинскому курсу в данном отношении, настаивает поэт, предлагая не забывать, через какую репрессивную политику, санкционированную Сталиным, прошла страна. Слова из «Песни о Сталине» А. Суркова, попадая в развенчи-

вающий вождя контекст, приобретают пародийное звучание. Вс. Некрасов считает нужным нанести удар не только по Сталину, но и по литературе, способствовавшей формированию сталинского культа. Ведь люди знали вождя, в основном,

По песням, по делам и по рассказам,
В которых образ Сталина живет [143, с. 67].

Затрагивает Вс. Некрасов и военно-патриотическую проблематику в советской массовой песне, внося в трактовку военного лихолетья свои коррективы.

В стихотворение «мои / папа и мама...» вводится строка

если завтра война [114, с. 11]

из песни «Если завтра война» В. Лебедева-Кумача (муз. Б. Покрасса), как бы рапортующей о полной готовности отразить возможное вражеское вторжение и разбить неприятеля на его территории. За самообман и иллюзии пришлось тяжело расплачиваться. Для Вс. Некрасова подмена реальности социальными мифами неприемлема.

Свой личный — детский опыт войны поэт имел: голодал, тяжело болел, еле выжил, о чем позднее напишет:

На войне как на войне
В детстве
Как в детстве

И присягать не присягал
А погибаться
Все равно погибался [192, с. 335].

Но в стихотворении «Даровая моя больница...» Вс. Некрасов соединяет свои детские воспоминания со зрелым осмыслением военных событий и опять-таки обращается к переделке строк авторов-песенников.

Вс. Некрасов наделяет войну сталинским отчеством:

Великая Отечественная
Война Иосифовна [192, с. 335], —

прилагая его и к Советской стране в целом:

Иосифовна
Родная страна [192, с. 335].

Отталкивается поэт от укоренившегося применительно к Сталину оборота «отец народов», однако имеет в виду не сталинские заслуги, а сталинские порядки в государстве, в том числе — уничтожение накануне войны Высшего командного состава Красной Армии, оказавшейся, таким образом, «обезглав-

ленной». Да и военно-стратегическую гениальность генералиссимуса поэт не признает, напротив, цену потерь считает непомерной. В данном значении используется выражение:

Дорогая моя война [192, с. 335], —

в котором два первых слова взяты из песни «Дорогая моя столица» М. Лиснянского и С. Аграняна (муз. И. Дунаевского):

И страной я привык гордиться
И всегда повторял я слова
Дорогая моя столица
Золотая моя Москва [123], —

но их семантическое наполнение в соединении со словом «война» оказывается перекодированным — слишком дорого обошлась Война Иосифовна народу. Об этом тоже нельзя забывать.

Вс. Некрасов как бы исподволь сбивает спесь с бездумной мегаломании, побуждая более трезво рассудить, чем стоит гордиться, чем нет, а не ограничиваться панегириками.

В стихотворении «золотая моя Москва...», частично повторяя строки «Дорогой моей столицы», побуждающей

чтобы всегда бы
повторял я слова [192, с. 524], —

поэт отвечает:

Да?

Нет [192, с. 524], —

рифмуя со словами «золотая моя» — «голодаемая моя».

В вину Сталину и сталинскому руководству Вс. Некрасов ставит не только безмерные жертвы, принесенные на полях сражений, но и детскую смертность от голода, свидетелем которой был. Поэтому и строчку «Священной войны» В. Лебедева-Кумача (муз. А. Александрова)

Идет война народная [116]

поэт переделывает, дополняет, основываясь на своих детских впечатлениях:

Идет война голодная

Большая яма
Больше чем я [192, с. 335].

Видимо, эти первые в жизни похороны навсегда врезались в память Вс. Некрасова, и у него — свой образ войны, ассоциируемый с ямой с трупами. Он даже не уверен, что смог бы пережить мучения военных лет, если бы они повторились, и вступает в полемику с М. Исаковским, в песне которого «Летят перелетные птицы...» (муз. М. Блантера) есть строки:

Пускай утопал я в болотах,
Пускай замерзал я на льду,
Но если ты скажешь мне снова
Я снова все это пройду [86, с. 151], —

давая свой вариант:

Я не думаю
Что я все это пройду
Снова

Даже если ты и скажешь мне
Слово [192, с. 335].

М. Исаковский акцентирует преданность советского человека своему Отчеству. Вс. Некрасов тоже считает себя патриотом и патриотических чувств, выраженных в песне, не оспаривает. Однако он как бы предупреждает, что от непомерных, смертоубийственных испытаний и страданий страна может надорваться.

У Вс. Некрасова в его полемике ощутима четкая избирательность и зачастую она имеет дополняющий характер по отношению к официально признанному, но зияющему «прорехами».

В стихотворении «рот заткните...» поэт помещает в новый, иронический контекст строчку известной песни «Подмосковные вечера» М. Матусовского (муз. В. Соловьева-Седого):

Трудно высказать и не высказать
Все, что на сердце у меня [132].

Целит Вс. Некрасов не в слова песни, передающей любовь к родным местам, а в авторскую позицию, ибо предпочитается М. Матусовским тема безопасная, а ничего «крамольного» в своем творчестве он не касается. Вс. Некрасов же это делает:

трудно высказать*
и не высказать

и как вам сказать

* чувство
безграничной любви [192, с. 292].

В сноске в урезанном виде представлена сложившаяся в годы советской власти формула восхваления первого государственного лица страны, воспринимавшаяся инакомыслящими как проявление лизоблюдства. Соединение разноконтекстуальных цитат бросает комедийный ответ и на советскую массовую песню (каковую у Вс. Некрасова представляют «Подмосковные вечера»), для власти всегда приятственную, в пререкания с ней не вступавшую. Иное же действительно было «трудно высказать». Но и не высказать своего отношения Вс. Некрасов не мог.

Откликаясь на оппозиционные заявления академика А.Д. Сахарова, Вс. Некрасов в стихотворении «в том числе — ++++++...» цитирует строку «Интернационала» Э. Потье (муз. П. Дегейтера), наделяя ее перекодированным значением:

никто
не даст нам избавленья
и академик и герой

от этого явленья
от нас... [192, с. 420].

Другими словами, автор призывает каждого оглянуться на себя и изнутри — путем критичного самоанализа и работы над собой — избавляться от зомбированности умов, развращенности конформизмом, вообще всего, что мешает жить, а не сваливать не состоявшееся только на внешние обстоятельства и внешнего врага (такая практика распространена, к сожалению, во многих странах). Полемика с советской массовой песней указывает, от чего именно Вс. Некрасов считал нужным освободиться, нацеливал на большую степень адекватности мировосприятия.

Диалог и спор с поэтами-современниками

В послесталинские времена, когда Вс. Некрасов вступал в литературу, обстановка в стране смягчилась, но партийный контроль над искусством слова сохранился, только принял другие формы. Приветствовалось «искусство птюч» — «какое нам <партийному руководству. — И.С.> чтоб понравилось» [187, с. 408]: не беспокойло, не напрягало, было понятным.

Существовал и «партийный птюч».

Среди тех, кто задавал тон в отношении «не разрешенных» и даже публиковавшихся шестидесятников, был Вс. Кочетов, главный редактор журнала «Октябрь». С просталинистских позиций поносит их этот писатель в романе «Чего же ты хочешь?». Вс. Некрасов откликается на него строчками так же названного стихотворения:

Чего же ты хочешь
Это же Кочетов [192, с. 356].

получились свои стихи какие-то, а у Слуцкого свои стихи. Слуцкий получается, конечно, очень здорово, поэтому-то мы ему и позвонили. Нам хотелось с ним поделиться, послушать, что он скажет. А в ответ мы, можно считать, нарвались на такую нотацию, да еще и рифмованную. Вот лучше было бы, конечно, не встречаться со Слуцким. Неудачно встретились» [189, с. 43—44].

Б. Слуцкий характеризовал себя как «учителя школы для взрослых» [255, с. 121] и отстаивал гражданскую поэзию, ценил стихи, которые — «как роту в атаку поднимают», хотя есть у него и такие «определения лирики»:

Лирика — отсебятина
 <...>
 Лирика — окоlesiца
 <...>
 Лирика — суматоха
 <...>
 Кроме того, она вздоха
 воздуха
 верная тень! [254, с. 20].

Б. Слуцкий посчитал нужным обратиться к молодым авторам своим учительским лицом, отстаивая только один тип поэзии и — в противоречие самому же себе — отрицая «отсебятину», право на которую как бы еще нужно завоевать. Возможно, он хотел предостеречь от мелкотемья, нацеливал на требовательность к самим себе. Но Вс. Некрасов соотносит «Советы...» с тем, как они реализовались на практике, в чем убедился на собственном опыте. Адресуясь к Б. Слуцкому и Д. Самойлову (к которому тоже обращался со своими стихами как к одному из самых уважаемых из печатающихся поэтов), — Вс. Некрасов констатирует:

как я к вам
 со стихами тыркался

 все-тки это был
 цирк [192, с. 146].

Можно предположить, что поэтам-реалистам оказался чужд авангардизм, как и вписанному в реалистическую традицию журналу «Новый мир», упоминаемому в стихотворении «Ну слушайте...». Но дело, однако, не во вкусах, настаивает Вс. Некрасов, а — во власти, которой обладала литературная элита, влияя на судьбы творческих людей, более заботясь не о литературе, а о сохранении места, которого добилась, и не желая возможных неприятностей. Поэт оспаривает ее право говорить не от своего собственного имени, а от имени народа, самой литературы, приравнивая не признаваемое к никому не нужным «пустякам». Слишком многое в русской литературе XX века до поры не признавалось, а потом, как оказалось, составило ее славу. Поэтому Вс. Некрасов, во-первых, иронически передразнивает Б. Слуцкого, делая в своем тексте его

высказывание смешным — более примитивным («нету» вместо «нет») и дефектным по произношению («вслушивать»), во-вторых, намекая, что от «командных» ноток в отношении одного поэта к другим пора отказаться:

Это из-под каких усов
Такие слова
Что так кисло

«У народа нету времени
Чтоб вслушивать пустяки» [192, с. 147].

Некрасовский намек — в большей степени на сталинские усы и не вполне изжитые тоталитарные нормы в литературной жизни, чем на усы самого Б. Слуцкого; точнее, некоторую связь между означенными усами Вс. Некрасов улавливает, пусть времена и другие.

Демагогия же насчет интересов народа, якобы не позволяющих принять в печать новое, непривычное, практиковавшаяся в редколлегии «Нового мира», особенно применительно к поэзии, развенчивается использованием парадоксального словосочетания:

Господа народ [192, с. 147].

Выдающие себя за плоть от плоти народа на самом деле по своему положению — господа. Да и понимание народности у них суженное:

«Там многовато собралось твардовских. Сам Твардовский был из смоленских крестьян и написал военного «Василия Теркина». Твардовские были из московской интеллигенции», и тужились «быть большими твардовскими, чем сам Твардовский...» [182, с. 26].

Прикрывающимся «народом» задаются неудобные вопросы:

И как же там
Ваше
Шило
Ваша вся
Сила

Уж не спрашивая
Про ваши
Шиши [192, с. 147].

Особенно отталкивают поэта причисляемые им к «новомирской челяди» и использующие (по его представлениям) популярный журнал для самопродвижения. Он прилагает к ним цитату из «Золотого тельца» И. Ильфа и Е. Петрова, вкрапляя в нее буффонный смешок:

Рога гага и копыта [192, с. 414].

А «стаж отбывает» и «опыт обретает» Вс. Некрасов, как и советовал Б. Слуцкий, знакомясь, в том числе, с нравами в литературной среде.* И «пустяки» Б. Слуцкого он не забыл. Уже в 1990-е годы, обличая «тусовецкий» беспредел наглости, поэт отвечал своим оппонентам: «...Не надо про пустяки, про дразги и склоки. Во-первых, это мой текст, моя судьба, мои стихи, мои пустяки. Тут мне знать, пустяки ли они. А во-вторых — а, может, и в главных: эти НЕ пустяки — это явно не только мои не пустяки.

И приходится заботиться, как сделать так, чтоб не было удобно то, что не должно быть удобно» [175, с. 610].

В книге «По-честному или по-другому» Вс. Некрасов к этому добавит: «В такой уж мы стране — тут искусство отродясь было не пустяки, а образец, чувствительный индикатор, пример, а кто его знает — может, другой раз и причина. Это во-вторых. А во-первых, важное ли, нет дело искусство — именно оно наше дело» [182, с. 21].

Возможно, вдвойне обиден был Вс. Некрасову разнос, поскольку в стихотворении «Однокурсникам при выпуске» он отталкивался от нашумевшего стихотворения Б. Слуцкого «Физики и лирики», в котором тот зафиксировал перемену в обществе интеллектуальной иерархии в пользу «технарей» в соответствии с начавшейся научно-технической революцией:

Что-то физики в почете.
 Что-то лирики в загоне.
 Дело не в сухом расчете,
 Дело в мировом законе.
 Значит, что-то не раскрыли
 Мы, что следовало нам бы!
 Значит, слабенькие крылья —
 Наши сладенькие ямбы [255, с. 78].

Вс. Некрасов, обращаясь к однокурсникам, использует знакомые им образы, но явно стремится поддержать девушек-филологинь в их гуманитарном выборе. Он не противопоставляет физиков и лириков, а фиксирует то, что их объединяет, а это — желание быть счастливыми. Вс. Некрасов — в параллель Б. Слуцкому — даже формулирует:

Правда есть такой закон
 Называется
 Закон
 Сохраненья счастья

Как
 Он читается

* Поминает Вс. Некрасов в «Объяснительной записке», «как Лакшин Володя Селянинович, Борис Абрамович, Давид Самойлович показывали дорогу начальству — напергонки, при всей их солидности» [188, с. 41].

Кто
Его открыл

Никак не читается

Все открыли

Физики? И физики
Лирики? И лирики
Химики
Комики
Врачи из поликлиники [192, с. 8].

По аналогии с законом сохранения энергии «закон сохранения счастья» проявляется в том, что из века в век, из поколения в поколение у людей не иссякает потребность в счастье, какового и желает выпускникам Вс. Некрасов. Делает это поэт в необычной, полущутливой форме, распространяя на однокурсниц теплую волну добрых чувств. Больше возможностей дарить людям радость как раз у лирики — таков сопутствующий излагаемому мотив стихотворения.

Спустя годы Вс. Некрасов вынужден был отчасти согласиться с Б. Слуцким в его упреках лирикам, имея на это, впрочем, свои резоны:

Отчего и шум был и крики

Физики и лирики были

Физики и физики
И фиг с ними
И лириками

Да и лирики-то
Какие-то дикари

А теперь
Так критики эти [192, с. 273].

Хотя поэт ничего не конкретизирует, его разочарование происходящим в литературной жизни стихотворение отражает.

А свои расхождения с Б. Слуцким Вс. Некрасов в книге «Лианозово» обозначил опосредованно, процитировав Я. Сатуновского (в свою очередь ссылающегося на О. Дриза):

Люблю стихи Бориса Слуцкого
Толковые суждения
Прямого харьковского хлопца

Как говорит Овсей
Веские доказательства недоказуемого [168, с. 68].

Не прошел Вс. Некрасов и мимо Д. Самойлова, хотя отклики на его творчество эпизодичны. М. Сухотин, работавший с некрасовским архивом, сообщает, что среди черновых записей раннего Вс. Некрасова встречается цитата «из Самойлова»: «Любовь завершается браком, / И свет торжествует над мраком» [240, с. 72] с приписанным внизу собственным продолжением: «И свет завершается мраком, / Любовь торжествует над браком» [262, с. 649]. Тут ощутима скрытая полемика, снижающая высокий самоейловский пафос. Но всё это осталось для внутреннего употребления, в беловики поэтом включено не было.

В более позднем стихотворении «Вообще конечно...» Вс. Некрасов, размышляя о литературных делах 1970-х гг., задевает и Д. Самойлова — в нейтральных, на первый взгляд, словах:

Давид Самойлов
другим наука [192, с. 542].

Пушкинская цитата из «Евгения Онегина» с одной стороны, сигнализирует о развитии Д. Самойловым пушкинской традиции, с другой — содержит иронический подтекст, касающийся Д. Самойлова, печатавшего подчас очень сильные вещи, не пересекая тем не менее цензурных границ, умудряясь укладываться в них. Вс. Некрасов удивляется, как это ему удастся, и поддевает признанного поэта, доказывавшего в стихотворении «Свободный стих» (косвенным образом направленного против авангарда), что в своем творчестве совершенно свободен.

Эпиграфом к стихотворению «Говорят / Дзинтари...» Вс. Некрасов делает строки Д. Самойлова:

... И свободно постигалась
Сладость чуждого наречья [240, с. 101].

На склоне жизни Д. Самойлов поселился в Прибалтике, и в процитированных строках он отражает радость вживания в другой язык, другую культуру. Вс. Некрасов в 1984 г. тоже побывал в Прибалтике, в Риге, и убедился, как скрыто-неприятно относятся латыши в своем большинстве к русским, считая, что те навязали им советскую власть (хотя границы по окончании Второй мировой войны были согласованы в международном порядке на Ялтинской конференции). О существующих противоречиях Д. Самойлов не пишет, невольно создавая иллюзию полноценной дружбы между союзными республиками. Поэтому над процитированным в эпиграфе Вс. Некрасов иронизирует, передавая мнение недовольных:

Говорят
Дубулты

Говорят
Дул бы ты [150, с. 375].

Вместе с тем поэт не идеализирует и латышей:

и латыши хороши [183, с. 42], —

что подтверждает создание ими после выхода из состава СССР этнократического государства, в котором нарушаются права человека по отношению к русским.

Пожалуй, больше всего достается от Вс. Некрасова шестидесятникам.* Именно они в годы «оттепели» гремели, вызвав колоссальный интерес к поэзии, поскольку выражаемые ими настроения реформирования социалистической системы и утверждения «социализма с человеческим лицом» отвечали настроениям большинства. Вс. Некрасов же запятнавшей себя власти не верил и реальной детоталитаризации не ждал, надежды на светлое социалистическо / коммунистическое будущее считал иллюзорными (во всяком случае, при существующем положении вещей).

Наиболее часто Вс. Некрасов обращается к фигурам «эстрадной знати»: Е. Евтушенко, Р. Рождественского, А. Вознесенского, поминает Б. Ахмадулину. В какой-то степени произведения некоторых из них его интересовали.** «Евтушенко, Вознесенский, скажем — небезынтересны, — признавался поэт, — хоть сильно относительно: временами-местами. И никак не ихней “позицией”. В больших кавычках. <...> Рождественский, Ахмадулина так же безотносительно-безусловно безынтересны» [168, с. 65]. По-видимому, имеется в виду — в творческом плане, поскольку в социокультурном, как выражение новой фазы в развитии советской литературы, Р. Рождественский, например, в сферу некрасовского внимания попадает. С ним, да и с другими шестидесятниками Вс. Некрасов не церемонится, в большей степени акцентирует, что в их творчестве его не устраивает.

Стихи Вс. Некрасова содержат нападки на Р. Рождественского, стремившегося очистить коммунистическую идеологию от напластаваний сталинизма, вдохнуть в нее новую жизнь, непосредственно вступившего в КПСС в надежде менять партию изнутри, введенного в состав правления ССП, где также по мере сил старался следовать принципам шестидесятничества. Вс. Некрасова

* Исключение поэт делает лишь для Б. Окуджавы (которого выделял для себя особо, формулируя: «Окуджава, а не Евтушенко» [164, с. 155]), а также А. Кушнера (обвинявшегося в свое время в «книжности» и ценимого Вс. Некрасовым за культуру и естественность стиха).

Вообще, заявлял Вс. Некрасов, он никогда «не считал, что члены КПСС сплошь нелюди или члены СП обязательно неписи. Бывают исключения (в обоих смыслах). Окуджава член СП. Да хоть Кушнер» [178, с. 377].

** В «Пакете» Вс. Некрасов сообщает: «... В книжке NOVOSTROIKA британского издания на фоне переводов и всего нормального англоязычия выскочило вдруг нечто кириллическое — просто вот мой стишок, как он есть. И рядом — тонкое уподобление автора стишка Евтушенко. Собственно, ничего не имею против иных из стихов Евтушенко. Как и Вознесенского — но только именно стихов как таковых» [79, с. 88].

как представителя андеграунда отталкивает сам факт сотрудничества Р. Рождественского с властью, пусть и писательской властью, сохранявшей партийно-идеологический контроль над литературой, каковую шестидесятник, конечно же, не изменил (пусть в некоторых случаях и оказывал поддержку в ней нуждающимся). В стихотворении «а ну...» Вс. Некрасов пародийно имитирует тост за Р. Рождественского, произносимый партийными кругами, как бы признавшими в нем своего, и насмешливо характеризует поэта как

самого у нас
самого главного

известного советского
разведчика летчика
космонавта поэта
как там его

Роберта-то Рождественского [192, с. 423].

Для власти важно, что Р. Рождественский на ее стороне, и пусть она толком не знает, кто он такой: разведчик, летчик, космонавт* или поэт, — готова вознаграждать, присваивать лестные титулы. Предполагаемая ответная реакция Р. Рождественского — благодарность за признание — дана у Вс. Некрасова в нарочито сниженном, можно сказать, карикатурном виде:

вперед
к вашим услугам [192, с. 423].

По Вс. Некрасову, это форма холопства, сколь бы благородно она ни обставлялась. Поэтому у него сочетается несочетаемое: лозунг «вперед» отменяется последующим расшаркиванием перед властью: «к вашим услугам».

Личные намерения Р. Рождественского игнорируются — для Вс. Некрасова неприемлема сама вписанность современника в командную систему.

Да и опубликованное Р. Рождественским Вс. Некрасова далеко не устраивает. В стихотворении «Не все ли...» он косвенным образом откликается на произведения Р. Рождественского военной тематики («На Земле безжалостно маленькой...», «Мамаев Курган», «Памятник солдату Алеше в Пловдиве» и др.) и производит этого шестидесятника

В почетные
Инвалиды войны

увы [192, с. 366].

* Обыгрывается путаница автора с героями его песен «Мгновения», «Боль моя, хоть ненадолго...» к кинофильму «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой и стихотворения «Огромное небо». Вместе с тем опосредованно проступает популярность названных произведений.

В таком определении слышится насмешка. Некрасовская «инвалидность» — метафора некой «увечности», каковую он обнаруживает в произведениях современника. По-видимому, Вс. Некрасов имеет в виду недостаточно критичный анализ военной эпохи, ее освещение преимущественно в героическом ключе, обходя влияние на ход войны сталинизма.

Вместе с тем Вс. Некрасов вряд ли мог предугадать, что со временем именно героике побед над мировым злом — фашизмом будут стараться отнять у России, и некоторые стихотворения Р. Рождественского обретут новую актуальность:

Война откатилась за годы и годы,
и горечь, и славу
до дна
перебрав...

А пули летят,
еще прилетают оттуда —
из тех февралей,
из-за тех переправ.
А пули летят
из немыслимой дали...
Уже потускневшие
капли
свинца
пронзают броню
легендарных медалей,
кромсая на части
живые сердца [229, с. 446].

Сегодня текст Р. Рождественского обретает дополнительный смысл. Из него проступают пропагандистские пули, нацеленные не только в ветеранов-победителей, — они воспринимаются как попытка идеологического расстрела нации, которой стремятся отшибить память, раздувая до небес «мыльный пузырь второго фронта»* [282, с. 89], и даже в некоторых странах вновь ге-

* Имеется в виду идеологизированная подача факта высадки американских войск в Нормандии в 1944 г. как главного будто бы события Второй мировой войны (по словам хотя бы Б. Обамы), в то время как одна только Беларусь (в составе СССР) уничтожила германской военной техники больше, чем Великобритания и США вместе взятые, и США вступили в войну, когда германская армия была уже основательно ослаблена, дабы сыграть свою роль в послевоенном устройстве мира. (и то периодически просили СССР о помощи). К тому же успех нормандской операции обеспечивали действия Советской армии на других фронтах, оттягивавшие на себя значительную часть сил противника.

При Д. Трампе Белый Дом вообще исключил Советский Союз из числа победителей фашизма, приписав все победы себе вкуче с Великобританией. Аналогичным образом действовала Тень из пьесы Е. Шварца, пока не раздался голос правды: «Тень, знай свое место!».

роизируя приспешников фашизма. Так что не всегда полемика Вс. Некрасова представляется вполне убедительной — она понятнее в контексте времени, когда писались некрасовские стихи, и в большей степени отражает неприятие поэтом «набатных слов», от которых устал, вообще.*

Из числа других шестидесятников Вс. Некрасов неоднократно передразнивает А. Вознесенского. Казалось бы, тот тоже авангардист, тоже опирается на традицию раннего Маяковского, но Вс. Некрасову он чужд, даже бесит его, поскольку в единственном числе был допущен представлять современный русский (советский) авангард, дабы продемонстрировать миру полную будто бы свободу творческих поисков в СССР, во всяком случае, создать иллюзию таковой. Вс. Некрасов же прекрасно знал, как обстоят дела с авангардом на самом деле и не прощал А. Вознесенскому готовности блистать, в то время как другие (в основном представители андеграунда) замалчивались. К тому же, был убежден Вс. Некрасов, для своего продвижения А. Вознесенскому нужно было чем-то поступиться, тогда как андеграундное искусство было «искусством без позволения». То, что и А. Вознесенскому время от времени доставалось от власти, а после поношения Хрущевым в Кремлевском дворце в 1963 г. А. Вознесенский ждал ареста (см. [10, с. 139]), для Вс. Некрасова малосущественно, ведь, запугивая А. Вознесенского и посчитав, что добилась своего, власть сделала на него и ставку, предоставив возможность систематических зарубежных поездок с целью демонстрации успехов новейшей советской поэзии. Поэтому в А. Вознесенском Вс. Некрасов не видит вполне независимого литератора, каким тот себя подает, не в последнюю очередь связывает международное признание этого поэта с его раскрученностью, каковой власть не препятствовала, так как не считала А. Вознесенского опасным для себя.

* Прав Вс. Некрасов в другом:
 в войне-то мы
 победить-то мы в войне победили
 то-то и оно
 но

 разгромить
 в мире

 так
 как это они нас разгромили

 милые мои

вы только взгляните [157, с. 119].

В стихотворении «О это О...» Вс. Некрасов в саркастической манере откликается на «прозу поэта» «О», поэмы «Лонжюмо», «Оза» и не исключает усиления конформизма в «послеоттепельном» движении А. Вознесенского, поскольку обстановка в стране ухудшилась.

Предельно пристрастен Вс. Некрасов и к самим произведениям А. Вознесенского, всегда воспринимая их сквозь призму личности этого поэта, ему несимпатичной, и как бы априори отказываясь признать значимость им сказанного.

У А. Вознесенского есть, например, стихотворение «Гойя», в котором поэт, желая продемонстрировать степень своей отзывчивости на трагедии мира, использует литературную маску выдающегося испанского художника Франсиско Хосе де Гойи. Вс. Некрасов его чувствам не верит и самоидентификации с Гойей (пережившим и преследования инквизиции, и кошмар войны, и вынужденную эмиграцию на склоне лет из Испании во Францию) не принимает. В А. Вознесенском он видит позера, настоящего горя не знавшего и набивающего себе цену рассказами о встречах со знаменитостями («Можно уже...»). Степень отталкивания запредельная. Вс. Некрасов даже считает возможным использовать по адресу А. Вознесенского ругательство, проступающее из подтекста в эпиграмме «Нет ты не Гойя...».

В большей степени это, как представляется, примета литературной борьбы, указывающая на ее ожесточенность.

Отрицательно оценивал Вс. Некрасов и поэму Е. Евтушенко «Братская ГЭС», называя ее «Бл...дской ГЭС». И в этом случае не принимался шестидесятичный пафос.*

В одном из своих *разговоров* Вс. Некрасов проводит линию разграничения между собой, андеграундным автором, и шестидесятниками, пребывавшими на пике популярности, ради чего чем-то приходилось и поступиться. То, что они выступали как представители легальной оппозиции, во внимание не принимается. Видимо, «подпольному» автору не до нюансов, хотя для позднейшего исследователя русской литературы они, безусловно, важны, и создавать новый пробел в истории литературы незачем.

По некоторым деталям из стихотворения «Мои знакомые...» можно догадаться, что не нравились Вс. Некрасову и пижонство, «понты» прославленных шестидесятников, их а la «западнические» манеры и даже сленг, хотя благодаря «молодежной прозе» 1960-х он получил известное распространение в молодежной и интеллигентской среде. Метит в последнем случае Вс. Некрасов в В. Аксенова, с оттенком иронии имитируя аксеновский дискурс, за которым ему чудится рисовка:

Старик
 Это он так говорит
 Эти поэты всегда так говорят

* Е. Евтушенко признавался, что для издания поэмы «Братская ГЭС» по требованиям цензуры сделал чуть ли не сто правок.

Зависимость от цензуры тоже сильнейшим образом отталкивала Вс. Некрасова.

Старик
 Пора старик
 Пора брат
 Пора
 Мой друг
 Пора [192, с. 414].

«Пора, мой друг, пора» — название повести В. Аксенова, где он как бы предлагает своим героям «взрослеть», «браться за дело». По-видимому, поэт воспринял эту интенцию как склонение к конформизму*, тогда как В. Аксенов двигался к «Ожогу» и выходящей за рамки легальности оппозиционности. Но то — В. Аксенов. В большей степени адресуется Вс. Некрасов к делающим «выражение рожи» — имитирующим нонконформизм, но не желающим рисковать своим положением ради «сомнительного» автора и опережающим возможные требования цензуры «аксеновским мальчикам (и девочкам)». Двойная мораль Вс. Некрасова отталкивает, и он припечатывает их грубым словом.

Вовсе не лестны и отзывы Вс. Некрасова о современниках-почвенниках и их литературных органах — «Молодая гвардия» и «Наш современник». Правда, Н. Рубцова поэт отделяет от других, с иронией по отношению к новым идеологам почвенничества пишет:

Нешто он тот творец
 Какой требуется [192, с. 432], —

то есть не жертвует поэзией ради почвеннической идеологии. Слово же «нешто» Вс. Некрасов внедряет в пародийных целях, имитируя приверженность многих почвенников к просторечью и диалектизмам, чтобы выразить народный дух. Для Вс. Некрасова это неубедительно, так как сужает понятия «народ» и «народный дух», прикрепляя их, в основном, только к малообразованной части населения. Неоднократно поэт полемизировал с распространенными в прессе штампами «простой человек», «простой советский человек», прилагая эпитет «простой» к гению:

простой
 человек

простой
 Толстой [192, с. 386].**

* К чему пришла, например, в большинстве своем французская молодежь после студенческих волнений 1968 г.

** В каком-то смысле проясняет стихотворение Вс. Некрасова цепочка-монорим А. Кондратова «Последний портрет Толстого»:

Толстой

Босой

Простой

С косою [96, с. 104].

Л. Толстой выразил народный дух в своих произведениях и своим языком, хотя не был почвенником.

Да и самого себя Вс. Некрасов считал «простым человеком» (он, признается, даже «проще простого»), но под новопочвеннические теории не поддающимся, пусть пронизан русским духом вольнолюбия. Поэтизацию патриархального поэт не считал перспективной, иронически отзывался о приверженцах таковой:

Теперь у нас
Спец
Такой творец
Теперь у нас
Лошиц [192, с. 432].

Утопию патриархального социализма Вс. Некрасов не принимал.

Не прошло мимо его внимания и то обстоятельство, что журнал «Молодая гвардия» — орган ЦК ВЛКСМ, направлявшего возрожденное почвенничество в русло, не подрывавшее основ советского строя. Возвращение к «истокам» на страницах журнала было достаточно избирательным и исподволь акцентировало черты православно-христианского смирения в русском человеке, закрепляя их (а не какие-нибудь другие) за русским национальным характером. И если шестидесятники видели свой идеал в будущем — коммунизм, то почвенники искали его в прошлом, заметно идеализированном, в условной Святой Руси. Крайности русского национального характера — трансцендентальный идеализм и нигилизм — не принимались во внимание. Вот почему «молодогвардейские» программные заявления почвенников Вс. Некрасов оценивает по преимуществу негативно:

молодая гвардия

пир духа*
цека велекесе

*одно слово [192, с. 432].

Сноска уточняет, что имеется в виду, ибо возникает созвучие со словом «пердуха», свидетельствующее о том, что для Вс. Некрасова идеология почвенничества в том виде, в каком она преломляется в данном журнале, имеет для него дурной запах.

Прорыва в литературе (обычно связываемого с молодостью) журнал «Молодая гвардия», по мысли Вс. Некрасова, не совершил, отчего воспринимается поэтом как «старперский».

Пройдись по В. Фирсову, Ф. Чуеву, И. Лыцкову, Ю. Лошицу, особо останавливается поэт на фигуре Ю. Кузнецова как самого талантливого представителя данной плеяды, поэта с «сумасшедшей славой». На протяжении

творческого пути он основательно менялся, и его метафизике («Тайна славян», «Тайна Гоголя», «Я знаю землю, где впотьмах...» и др.) предшествовали произведения военно-патриотического характера («Дом», «Пепелище. 1942», «Вечный снег» и др.). Совмещая то и другое, Вс. Некрасов в стихотворении «Юрий Кузнецов» насмешливо определяет творческий метод Ю. Кузнецова как социалистический оккультизм, нарочито ломая последнее слово:

извольте уже с
социалистическим —
а-культ такого — а
культизмом
так акультизмом [192, с. 433].

Какой-то это забавный оккультизм: в искаженном слове проступают и культ, и культ, и акула, к тому же имитируется произнесение слова пьяным человеком, с трудом шевелящим языком, по частям. В общем, оказывается, оккультизм Ю. Кузнецова Вс. Некрасов не в состоянии воспринимать всерьез — он его смешит. В этом проступает ставка Вс. Некрасова на конкретику, фактичность, отталкивание от утопизма любого типа, в том числе метафизического. В заикленности на метафизике и мистике он как будто предугадал печальный финал Ю. Кузнецова, в поэме «Сошествие в Ад» помещающего в ад всех создателей светской культуры и на этих условиях провозглашающего национально-религиозное возрождение.

И если Ю. Кузнецов посвятил идеологу возрожденного почвенничества В. Кожинову прославляющие того стихи — «Повернувшись на запад спиной...», «Сей день высок по духу и печали...», «Друг от друга все реже стоим...», то Вс. Некрасов возвышенный ореол с В. Кожинова сшибает, характеризует его как «ряженого» («я же и говорю что...»):

кожинов
ряженный в розанова
в шолохова
в молотова
в суворова
в ворошилова

в кого уже не так важно [192, с. 421].

В стихотворении «Боже ты мой...» к этому добавляется суждение:

И каждый такой вот:
Кожинов
Жданов [192, с. 431].

«Ряженым» Вс. Некрасов называет В. Кожинова потому, что не считает его почвеннические идеи оригинальными, настаивает на их заимствованности,

а поскольку почвенничество было неоднородным, — заимствовании не лучшего у предшественников, и прежде всего — идеи национально-религиозного превосходства России-мессии, противоречащей самому духу христианства.* Уподобление А. Жданову, члену ЦК ВКП(б) по идеологии, оттеняет нетерпимость, каковую Вс. Некрасов обнаруживает в В. Кожинове, прикидывая, как бы тот себя мог повести, имея больше власти. Причем в данном отношении, по Вс. Некрасову, многие почвенники подобны В. Кожинову. Хватка у вспомнивших Бога железная. За этим Вс. Некрасову чудится тенденция «прибрать искусство к рукам так или иначе» [172, с. 474]. Поэтому он и негодует.

Задирает Вс. Некрасов и Ст. Куняева, не сразу определившегося, но примкнувшего в конце концов к почвенникам. В полемику с ним Вс. Некрасов вступает по поводу стихотворения «Непонятно, как можно покинуть...», строки из которого в сокращенном виде делает эпиграфом к своему стихотворению «Перевод с поэтического»:

*Непонятно, как можно покинуть...
Легкий холод осеннего неба
Столько раз растворялся в крови [192, с. 446].*

Заглавие некрасовского стихотворения имеет неявный комедийный характер, указывая на то, что автор «переводит» на всем (русским людям) понятный язык полускрытое у Ст. Куняева за образами, то есть обнажает подтекст куняевского произведения, более отчетливо проступающей с учетом историко-литературного контекста. Между тем уже первые строки стихотворения Ст. Куняева:

Непонятно, как можно покинуть
Эту землю и эту страну [111, с. 6], —

аллюзия на возникновение третьей эмигрантской волны, расцениваемой Ст. Куняевым как явление непатриотичное. В скрытой полемике с покинувшими СССР он демонстрирует свою любовь к Отечеству и недоумевает: как это можно эмигрировать. Таковую идеологизированную форму патриотизма, совпадающую с официальной точкой зрения, Вс. Некрасов не принимает. Как бы повторяя слова Ст. Куняева, поэт отчасти их переиначивает и сопровождает своим комментарием:

Нехорошо просто так делать
взять
и уехать

* Не принимается во внимание и фактор обрусения иностранцев, укоренившихся в России и внесших свой вклад в ее культуру:

Были Гамильтонами, стали Хомутовыми,

а,

Скажем, у Чичериных в новоданном имени
Не было потеряно нечто Цицероново [131, с. 96].

Всех, желающих быть с нею, приняла Русская земля.

Да как вообще кому-то можно
уехать
отсюда

где мне так хорошо [192, с. 446].

Если Ст. Куняева, члена Союза советских писателей, печатающегося автора, всё устраивает, это не значит, что столь же благополучно жизнь складывается у других, дает понять Вс. Некрасов. Прежде всего подразумеваются неофициальные писатели и художники, оказывающиеся невостребованными, подвергающиеся гонениям, вплоть до репрессий, как например И. Бродский, А. Синявский и Ю. Даниэль, Л. Бородин. Некоторые близкие Вс. Некрасову люди тоже вынуждены были эмигрировать, и отношения с ними поэт не разорвал.

Изменить родину
не значит
изменить родине [192, с. 534], —

доказывал Вс. Некрасов. В «Переводе с поэтического» он пользуется языковой маской Ст. Куняева:

Нет

это мне

непонятно [192, с. 446], —

выставляя того человеком зашоренным, а потому не видящим и не понимающим того, что очевидно тому же Вс. Некрасову.*

Чаще объектом полемики у Некрасова оказывается общественно-литературная позиция автора, в том или ином отношении, по представлениям Вс. Некрасова, уязвимая. Также повышенное внимание он уделяет нравственному фактору, определяющему и литературное поведение писателей, и их личную жизнь. К тому, что воспринимается им как проявление нездорового себялюбия, конформизма, неразборчивости, тем более сволочизма, Вс. Некрасов беспощаден. Так по-своему поэт отстаивал чистоту литературы.

Сколь ни критичны суждения Вс. Некрасова о многих современных писателях, всецелого отрицания достижений советской литературы у него нет —

* О себе самом Вс. Некрасов писал: «Нет, сам я не хотел бы ехать отсюда. Но, во-первых, пока еще тут и не 18-й год. Во-вторых, не хотел бы и красоваться таким своим нехотением перед теми, кто захотел, — у них могут быть свои резоны — как не хотел бы и давать никаких обязательств и деклараций вообще и на будущее» [155, с. 565—566].

она далеко не однородна. Иногда поэт даже недоумевает: как могло жестокое сталинское время породить и светлых, прекрасных людей, вызывающих восхищение. Поэт словно спорит с самим собой, отказываясь делить жизнь только на черное и белое:

а откуда же тогда
Окуджава

а

уважаемая наша
душа [192, с. 285].

Позднее Вс. Некрасов вспоминал: «В 24 года я не нуждался в том, чтобы к кому-нибудь прислониться. Из современников в это время мне нравился Булат Окуджава. Но личные контакты с Окуджавой были неудачны. Я пытался затащить его в Лианозово. Принес картину Рабина в «ЛГ» (где он тогда работал), но ничего не добился» [189, с. 62]. Тем не менее Вс. Некрасов всегда включал Окуджаву в число наиболее ценимых им авторов. «Поэтов, конечно, было и есть много, и самых роскошных, но я бы все же выделил троих сначала и троих — потом. Маяковский, Есенин, Мандельштам. Глазков, Сатуновский, Окуджава» [172, с. 495], — отмечает Вс. Некрасов в «Науке как не знать», поясняя, что, с его точки зрения, роднит столь разных авторов: «...У любого из них стих для речи, а не речь для стиха. Не люблю стихослагательство...» [172, с. 496]. У Б. Окуджавы «эмоция рождает интонацию, та — вибрацию и мелодию» [168, с. 69], стих «без видимых признаков стиха — речь и речь» [168, с. 68]. Ожившее слово. «Попасть точно в интонацию, как Окуджава, — и заживет...» [168, с. 70]. Не без влияния Б. Окуджавы, признавался Вс. Некрасов, у него повторы. Ценил поэт у Б. Окуджавы, судя по всему, «Песенку про дураков» и примыкающую к ней «Антон Палыч Чехов...» (у самого Вс. Некрасова появляется образ дурака). Окуджавский эпитет *подлая*, относимый к войне (из песни «До свидания, мальчики»), использует поэт в стихотворении «уже и споры пошли...». Как отклик на «Времена» Б. Окуджавы воспринимается некрасовское стихотворение «как бы то ни было...». В эссе «Лианозовская школа. Лианозовская группа» он цитирует «Молитву Франсуа Вийона», сигнализирующую о переориентации Б. Окуджавы на общечеловеческие ценности. И Арбат у Вс. Некрасова — брат, так как воспринимается через Б. Окуджаву, и перестраивание / разрушение воспетой Б. Окуджавой улицы соотносится у Вс. Некрасова с окуджавской песней «Я выселен с Арбата...». Привлекал Вс. Некрасова и сам дух благородства, окутывающий песни Б. Окуджавы. Расхождения же не представлялись Вс. Некрасову существенными. Что-то диссидентское в Б. Окуджаве* он ощу-

* В большей степени проявившееся в антисталинских стихах и исторической прозе Б. Окуджавы.

шал.* В стихотворении «/Оскар — Булат/» О. Рабин и Б. Окуджава сближаются из-за наличия у обоих образа «черного кота», который мешает людям жить и в котором угадывается Сталин. К О. Рабину и Б. Окуджаве присоединяется сам Вс. Некрасов. «Черный кот» у него —

Страшный
Черт [192, с. 125].

Осуждение сталинизма Б. Окуджава также предпринимает в песнях «О чем ты успел передумать...», «Письмо к маме», «Арбатское вдохновение», «Стоит задремать немного...», и Вс. Некрасов их отлично знал, ценил, в том числе и за лично-автобиографическое начало, проступающее в этих произведениях.** То, что Б. Окуджава был членом КПСС, Вс. Некрасова не смущало — он подходил к явлениям жизни конкретно и фактично, и суть Б. Окуджавы разглядел.

В стихотворении «я скажу...» читаем:

а спасутся

ну
дети малые

булат окуджава

и артисты цирка

и чур
и чурь

инна чурикова [160, с. 152].

Вс. Некрасов писал: «Видел Чурикову и в театре, и в театре Чурикова — Чурикова, но в кино Чурикова просто, по-моему, великая актриса — одна такая пока на памяти кино. Могу сравнить ее только с Окуджавой в нашем деле. А в нашем деле Окуджаву сравнить, по-моему, не с кем» [79, с. 327].

* Не смог переубедить Вс. Некрасова и безмерно уважаемый им Я. Сатуновский, поиронизировавший над песней Б. Окуджавы «Давайте восклицать»:

Давайте, братцы, поинтеллигентнее.
Давайте обмениваться комплиментами.
Давайте обманываться [242 с. 127], —

намекая, что вряд ли пожелания Б. Окуджавы по-настоящему осуществимы: слишком расколота интеллигенция, во-первых, не ушли из этой среды зависть к более признанным и надменность более признанных по отношению к остальным, во-вторых.

Но, возможно, Вс. Некрасов проецировал слова песни на лианозовскую среду, своих друзей с Чистых прудов, и к ним они вполне подходили.

** У Б. Окуджавы были репрессированы отец и мать.

Представляется, что сближены И. Чурикова и Б. Окуджава не только как замечательные таланты, но в силу предельной естественности и искренности их творчества, преломляющего красоту человеческих душ, побуждающую забыть о внешней «некрасивости». Им есть чем отчитаться перед Богом.

Посмеиваясь над собой, Вс. Некрасов рассказывает, как представлял себе демократические перемены: «первым делом по радио с утра до вечера песни Окуджавы, по телевизору каждый вечер — слайды Инфантэ. <...> Шевелились даже и опасения... не надоел бы Инфантэ нашей публике. <...> Ну и как — видел кто Инфантэ по телевизору?» [182, с. 25]. Песен Окуджавы тоже почти не слышно. Есть чему удивиться, но благодаря и Вс. Некрасову Б. Окуджава продолжает оставаться с нами.

Хотя в свой личный перечень приоритетов Вс. Некрасов не ввел Л. Мартынова, этого поэта он тоже для себя выделял. В свое время даже пытался с Л. Мартыновым познакомиться, позвонил ему:

«Разговор был такой: «Простите, а вот, собственно говоря, почему Вы мне звоните? — «Вы знаете, мне очень Ваши стихи нравятся. Мне бы хотелось Вам как-то свои показать». — «А, стихи, ха-ха-ха! Ну, приходите, приходите». И тут я испугался и так и не пришел. Но это нисколько не изменило моего отношения к стихам Мартынова» [189, с. 43]. Более того, Вс. Некрасов утверждал: «Это классик наш, это возмутительным образом недооцененная, одна из центральных фигур в поэзии нашего века» [189, с. 45].

Сближало Вс. Некрасова с Л. Мартыновым и увлечение юного Мартынова-футуриста Маяковским, и последующее творческое освоение поэтических открытий общего кумира (не случайно А. Вознесенский, отмечая неутомимую готовность Л. Мартынова к поэтическому поиску и эксперименту, ставил его рядом со С. Кубриком и Л. Ноно). Заметна у Л. Мартынова и тенденция к «прозаизации» стиха («Мир не до конца досоздан...», «Проблема перевода» «Всеволод-камень» и др.), более свободному его графическому оформлению («Все / Обрело / Первичный вес...», «Отмечали / Вы, схоласты...»). Немало значил и тот факт, что Мартынов-мальчишка жил в одном доме с В. Хлебниковым и о неожиданном контакте с поэтом-футуристом поведал в стихотворении «Хлебников и черти».

Отдавал должное Вс. Некрасов и политическо-поэтической смелости Л. Мартынова как автора стихотворения «Август» (1948), в котором Сталин уподобляется всевластному римскому императору с бичом в руках.

В непосредственную переключку с Л. Мартыновым Вс. Некрасов вступает в стихотворении «Однокурсницам при выпуске», цитируя строчку из мартыновского стихотворения «Завершился листопад...»:

Я ты он мы вы они [192, с. 8], —

у самого Л. Мартынова попадающую в следующий контекст и вертикально (а не горизонтально) оформленную:

Ведь куда ты ни взгляни,
Это действие всюду длится,

Те же самые одни
Действующие лица:
Я,
Ты,
Он,
Мы,
Вы,
Они! [130, с. 170-171].

У Л. Мартынова — явно внеклассовый, общечеловечески-философский подход к понятию «люди», каковые и на разных концах земли, в общем, те же самые, и автор напоминал, что все мы, несмотря на расовые и национальные отличия, — представители человечества, настраивая на сближение. Такой подход близок и Вс. Некрасову. И когда он цитирует «Физиков и лириков» Б. Слуцкого, не противопоставляя одних другим:

Физики? И физики
Лирики? И лирики [192, с. 8], —

в этом чувствуется воздействие поминаемого Л. Мартынова с его планетарным мышлением, всечеловеческим универсализмом, существованием в «большом» историческом времени.

Не оспаривает Вс. Некрасов и А. Тарковского, строчки которого из стихотворения «Фотография»:

Если ангел объектива
Под крыло твой мир берет [267, с. 131], —

чуть переделывая их на свой лад:

*...Если ангел объектива
Под крыло весь мир берет [192, с. 12], —*

избирает эпиграфом к стихотворению «Я все думал...». Заинтересовавший его образ поэт развивает, не скрывая, что пытается понять, что именно имел в виду А. Тарковский:

Я все думал
Кто да кто
Ангел
Ангел объектива [192, с. 12].

У А. Тарковского в стихотворении необычный ракурс размышлений о жизни, смерти, бессмертии. В едва уловимом ассоциативном сцеплении проступают произведения, от которых он отталкивался, — это «Память» и «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева. Посредством мистического прозрения в

потустороннее Н. Гумилев стремится постичь в них свою посмертную судьбу, каковую связывает с перемещением в «мир иной», и в «Заблудившемся трамвае» воссоздает состояние лирического героя, пребывающего между жизнью и смертью, пытаясь понять, что может помешать ему достичь Индии Духа. У А. Тарковского дано такое же последнее мгновение жизни на Земле перед тем, как душа покинет тело. У Н. Гумилева на это намекает слова:

И тогда повеет ветер странный [65, с. 326], —

у А. Тарковского —

В сердце дунет ветер тонкий [267, с. 131].

Лирический герой Н. Гумилева воспринимает происходящее с ним как бы духовным зрением, всё видит по-новому. Ветер, устойчиво ассоциировавшийся у Н. Гумилева со смертью, оказывается «странным», ибо это веяние Святого Духа* (*евр.* «руах» означает и «ветер», и «дух»), герой видит ослепительный свет необычно преобразившегося космоса, персонифицирующийся затем в светозарное существо — проводника поэта в «мир иной». В данном случае получает воплощение концепция метасоматизма. Посмертное преобразование в «Памяти» включается у Н. Гумилева в единый процесс эволюции, переживаемой, как он верил, человеком.

У А. Тарковского — «ветер тонкий», тоже не реалистически-конкретный, а метафизический, намекающий на «тонкие миры» и проходящий сквозь телесную оболочку, проникая в сердце:

В сердце дунет ветер тонкий,
И летишь, летишь стремглав [267, с. 131].

Фиксация мгновения физической смерти сопровождается изображением полета души в иные сферы. Но если герою «Заблудившегося трамвая» мешают достичь Царства Духа блуждания в иноматериальных пространствах и временах, на метафизическом витке повторяющие его земные заблуждения, то у героя А. Тарковского на Земле остается своеобразный двойник — его изображение на фотографии. Пока она существует и на нее смотрят, о полной смерти говорить опрометчиво:

А любовь на фотопленке
Душу держит за рукав,
У забвения, как птица,
По зерну крадет — и что ж?

* «...Сошествие Д.С. на апостолов сопровождается шумом с неба, “как бы несущегося сильного ветра” и неким подобием языков огня», — говорится в Деяниях [Деян. 2, с. 1–4].

Не пускает расплыться,
Хоть и умер, а живешь [267, с. 131].

Благодаря изобретению фотографии сохраняется образ запечатленного на ней человека, и после смерти он не полностью исчезает из земного мира, «в сотой доле» от того, чем был, продолжает свое условное существование. Такое, пусть и слабое, утешение появляется у современного человека, получившего фото-бессмертие. Изобретение фотодела, по А. Тарковскому, следовательно, — явление не чисто прикладного характера, а одна из форм противостояния небытию. Родственная роль — у искусства, но, в отличие от него, фотографирование доступно каждому:

Все, что мило, зримо, живо,
Повторяет свой полет,
Если ангел объектива
Под крыло твой мир берет [267, с. 131].

Надвременная, сверхпрагматическая ценность фотографии подчеркивается образом ангела-хранителя — «ангела объектива», каковым поэт наделяет фотоаппарат. Увечковеченный на пленке, смертный человек получает некое бессмертное измерение, продолжающее оставаться частью жизни.

Вс. Некрасова также интересовало фотодело и фотоискусство, о чем свидетельствуют его статья «Цирк и фото» и книга «По-честному или по-другому (Портрет Инфантэ)». Работы художника Франциско Инфантэ он даже обозначал как фотопостановки, фототеатр, фотосветопись, явно отстаивая «право фотографии быть суверенным Большим Искусством» [182, с. 38]. Однако в стихотворении, отсылающем к А. Тарковскому, Вс. Некрасов в большей степени имитирует психологию ребенка, еще верящего в сказки и всякие проявления волшебства. На это указывает как стилизация в первой строке:

Я всё думал [192, с. 12]

начала детского стихотворения Д. Хармса «Тигр на улице»:

Я долго думал, откуда на улице взялся тигр [276, с. 797], —

так и развитие сказочно-фантастического сюжета, связанного с изображением ангела, облетающего по ночам и на рассвете весь мир, снимая всё, что увидит, на фотопленку (для Бога?), дабы иметь реальную картину происходящего на Земле. Ангел объектива А. Тарковского, таким образом, персонифицируется, предстает как хранитель информации о земной истории и вестник правды, ибо фото не лгут, и их так много, что избирательная тенденциозность исключена. Сверхъестественно-фантастическое переплетается у Вс. Некрасова с документально-точным, относящееся к области фототех-

ники — с пропускающей глобальной проблематикой сохранения жизни на Земле:

Всё на свете облетит
Оглядит

И кончает уже с этим
Ангел
Прячет объектив

Остается обработка
Негатив
Позитив

Информация
Перфокарта

И вынимается
Вся
Правда

По состоянию на завтра [192, с. 12].

Из подтекста у Вс. Некрасова тоже проступает парадигма «жизнь — смерть — бессмертие», но относятся эти понятия не к отдельному человеку, а ко всему человечеству, продолжение существования которого на Земле с изобретением термоядерного оружия оказалось под угрозой. В иносказательной форме проступает важность фотодела как составной части правдивой информации о происходящем. В каком-то смысле она действительно может оказаться спасительной для людей, если не будет замещена фейками.

Стихотворение Вс. Некрасова, в общем, шутовское, но обращающее нас к серьезным вещам. «Детский» же дискурс избран, возможно, потому, что в решении глобальных проблем геополитики автор не считает человечество достаточно зрелым и нацеливает на то, чтобы з а в т р а у людей было.

О том, что А. Тарковский и в других своих проявлениях интересовал Вс. Некрасова, свидетельствует сообщение в «Объяснительной записке» о присутствии на одном из его выступлений в годы «оттепели». Не обошлось без идеологических нападков на А. Тарковского, только-только вышедшего из 30-летнего литературного небытия; но поэт держался достойно, не позволил себя запугать и унижить. Вс. Некрасов рассказывает:

«Выступал поэт Т., читал свою первую и лучшую, по-моему, книжку. Кто-то давай разоблачать Т. как полагается: “думаете сидеть между двух стульев” и т.д. “Хотел бы нормально стоять и передвигаться на обеих ногах”, — ответил раненный в ногу Т., и целостный товарищ успокоился» [188, с. 41].

У Вс. Некрасова не могла не возникнуть параллель между судьбой не печатавшегося большую часть жизни А. Тарковского и собственной судьбой. Пример А. Тарковского (для которого самого примером был О. Мандельштам, что явствует из стихотворения «Поэт») укреплял нравственную стойкость андеграундного автора.

Достойная «художническая позиция» — «ценность такая же, как художественная продукция...» [182, с. 20], не уставал напоминать Вс. Некрасов. Ценил такую поэту у И. Бродского и А. Солженицына. Первый — представитель андеграунда, второй — писатель-диссидент. Оба повлияли на общество не только своими произведениями, но и позицией, которую отстаивали, — позицией нонконформизма. Тем самым какое-то воздействие они оказали и на советскую литературу, давая пример независимого писательского поведения.

Вот что говорится в цикле «Рига II» об И. Бродском:

и вот
 Бродский
 нобелевский
 доблестный
 и благородный
 образный
 и благосклонный
 и весь советский
 наоборот
 *
 типа
 типа вот
 типа вот
 типа вот
 и наоборот
 и наоборот
 и наоборот
 и наоборот
 весь советский народ
 нобелевский Бродский [183, с. 47].

Написано это сразу после получения И. Бродским Нобелевской премии. Пусть не всё у И. Бродского Вс. Некрасову нравилось, награду он считал заслуженной. Состоялся же И. Бродский, согласно Вс. Некрасову, потому, что шел против течения, действовал «наоборот» по отношению к предписанному, проявил и доблесть, и благородство, и верность своему предназначению.

Что касается А. Солженицына, начинавшего как советский писатель, в «оттепельные» времена сумевший опубликовать и «Один день Ивана Денисовича», и «Матренин двор», то Вс. Некрасов сразу разгадал его диссидентскую натуру и восхищался солженицынской непоколебимостью. Вместе с тем

он не воспринимал данные произведения как эстетически равноценные. О «Иване Денисовиче» писал: «Там, что ни фраза — и проблема, и решение проблемы, и все доказывается здесь же, в тексте» [188, с. 39]. «Двор» же (явно не желая обидеть автора, положение которого в советском обществе все более ухудшалось) характеризовал уклончиво, сдержанно, но, чувствуется, в восторг рассказ его отнюдь не привел, поскольку из него выпирала почвенническая интенция, не получившая вполне органического художественного воплощения. В общем контексте скептического отношения Вс. Некрасова к почвенничеству понятнее становится его обтекаемое высказывание о «Матренином дворе»: «его... уже изволь брать на веру» [188, с. 39]. В некрасовской «Объяснительной записке» по поводу веры говорится: «И вера — дело, да еще какое, только литература — не вера, а тогда уж — обращение в веру, и каждый раз сызнава...» [188, с. 38]. Более убедительна, по Вс. Некрасову, литература, которая идет от жизни («Один день Ивана Денисовича»), а не от тенденции, облакаемой в плоть («Матренин двор»).

Вообще Вс. Некрасов видел не только силу, но и слабости А. Солженицына как писателя:

«Александр Исаевич Солженицын большой молодец, великий человек, нобелевский лауреат и действительно иногда отличный писатель. И не так редко» [152, с. 581]. Стоит обратить внимание на некрасовское «иногда»: значит не всегда, что и проясняет пример с «Матрениным двором».*

Но заслуги А. Солженицына как обличителя тоталитаризма для Вс. Некрасова — настоящий прорыв в литературе, и солженицынский авторитет (в данном отношении) для него непререкаем.

По-своему объясняет поэт, почему в 1960-е власть не решилась впрямую расправиться с А. Солженицыным:

А с праведником они как-то
Колеблются [150, с. 370].

В А. Солженицыне Вс. Некрасов, следовательно, видит не только писателя-диссидента, но и праведника, к которому прислушивается общество, и даже власть отчасти сдерживает исходящая от него моральная сила («Реплика Солженицыну»).

Вопреки травле, обрушившейся на А. Солженицына после публикации за границей «Архипелага ГУЛАГА», и вскоре последовавшей депортации писателя из СССР, Вс. Некрасов приветственно откликается на выход в 1974 г. за рубежом сборника «Из-под глыб». Название сборника поэт прилагает к совершенному А. Солженицыным в литературе — обнажению правды о массовых репрессиях: «...он первым прорубил окно в лагерный мир, и это вызвало общественный шок» [75, с. 187], меняя сознание людей. Вместе с написанными книгами из-под глыб запретов, скрывавших А. Солженицына от соотече-

* Чувствуются уроки В. Белинского, писавшего об А. Григорьеве, что он глубоко чувствует и многое глубоко понимает, и это иногда делает его поэтом (см. статью А. Журавлёвой и Вс. Некрасова «Григорьев и русская литература» [79]).

ственников, проступает у Вс. Некрасова мощная фигура лидера отечественной оппозиции, оваянная ореолом восхищения. Первостепенно важна для автора солженицынская сила духа, непреклонность, позволяющая устоять в жесточайших испытаниях времени:

Из-под глыб
булыги

Александр Исаевич
на том стоит

и этим он
потрясает [192, с. 386].

Вс. Некрасов называет А. Солженицына не по фамилии, а по имени-отчеству — и уважительно, и несколько неформально, подчеркивает тем самым свою близость с ним, пусть лично они знакомы не были. Пример нравственной стойкости А. Солженицына помогал устоять и Вс. Некрасову, так что имеющиеся между ними расхождения поэт обходит как нечто непринципиальное, а гражданскую смелость А. Солженицына выдвигает на первый план. Проявлял ее в момент создания стихотворения и сам Вс. Некрасов, солидаризуясь с крамольным писателем-диссидентом. Лавры хулителей А. Солженицына привлекали отнюдь не всех. Далеко не все хотели позориться. Но, напоминает Вс. Некрасов, нашлось и немало умников, которые приняли «позу рожи, по лесковскому выражению. Рожи умудренности и снисходительности. В лучшем случае» [182, с. 27]. Дескать, отстаньте от нас со своей ерундой, у нас дела поважнее.

«...Кому пришлось удариться в классику, чтоб в упор не видеть ничтожную современность в ее презренных конкретностях. Кто заделался специалистом по буржуазно-зарубежному-заочному-бумажному искусству, когда те же самые процессы шли у него под носом, на глазах — только поострей шли, в условиях пожестче. Кто взмыл в теоретические выси, подальше от грешной земли, раздуваясь и раздуваясь пузырем...» [182, с. 27], между тем как огромный пласт литературы и искусства продолжал оставаться научно не освоенным.

Вс. Некрасов перекликается с О. Мандельштамом, в «Выпаде» писавшим: «Нет ничего легче, как говорить о том, что нужно, необходимо в искусстве: во-первых, это всегда произвольно и ни к чему не обязывает; во-вторых, это неиссякаемая тема для философствования; в-третьих, это избавляет от очень неприятной вещи, на которую далеко не все способны, а именно — благодарности к тому, что в данное время является поэзией» [124, с. 671]. Но если О. Мандельштам корит филологов за самонадеянность, как бы побуждая их оглядеться вокруг, то Вс. Некрасов прозревает за позой высокомерной снисходительности трусость.

В период, когда чрезвычайно модным в литературоведческой среде был структурализм, Вс. Некрасов, отнюдь не будучи его противником, задает-

ся вместе с тем вопросом: не вызвано ли это увлечение не только профессиональными потребностями, но в какой-то степени конформистскими побуждениями, стремлением уйти от острых проблем современности, оставаясь вместе с тем на плаву. Показательно его стихотворения с эпиграфом «/Следуя Сухотину/»:

дактили дактили
так тире так
тучки небесные
сталин и берия

каганович
ворошилов
молотов
и риббентроп
на вершине мавзолея

как пример хорей [157, с. 148].*

В первой строфе Вс. Некрасов использует дактилический метр и даже по-своему, словами, а не условными обозначениями, дает его примерную схему. Прилагается же D^2 не только к стихотворению М. Лермонтова «Тучи», но и к знаковым именам советской жизни и пропаганды, выявляя полный отрыв одного от другого. Тот факт, что строка

сталин и берия [157, с. 148]

написана D^2 , ничего не говорит о сущности явлений, стоящих за воспроизводимыми именами.

Точно так же вторая строфа, если ее рассматривать лишь как пример хорей (с вариациями анакруз), останется абсолютно не проясненной, главное в ней — отсылка к ближайшему сталинскому окружению и пакту Молотова-Риббентропа — проигнорированным. Конечный результат подобного литературоведческого подхода (при всей видимости научности) — нулевой. Прибегая к абсурдизации, Вс. Некрасов отстаивает науку, не боящуюся литературы, вникающую в суть написанного, не обходя, конечно, анализа художественно-изобразительных средств.

«Позы позами, а за позами — стойкие фобии, страх перед живым реальным искусством, инстинкты» [182, с. 28], — заключает Вс. Некрасов, подписывая от своего имени приговор конформизму в Большой (филологической) Науке 1970-х — 1980-х, бросившей неофициальное искусство этого времени на произвол судьбы.

* Возможно, отталкивался Вс. Некрасов от романа Е. Замятина «Мы», в котором поэт R-13 был очень доволен тем, как удачно «хорейзировал» смертный приговор.

«Мудреная наука эстетика оказывается элементарнейшей этикой, которая и решает» [172, с. 494].

О принципиальной важности нравственного фактора в литературной жизни не уставал напоминать Вс. Некрасов. В конечном счете он защищал литературу как главную ценность русской культуры, предъявляя к ее создателям высочайшие требования.

Вместе с тем нельзя не отметить известное расхождение между стихотворениями Вс. Некрасова о советской литературе и его непосредственными высказываниями о ней в его статьях и открытых письмах. В последнем случае речь всегда идет об отталкивании от нее, по стихам же видно, что находилось и то, что поэта привлекало. Сам же Вс. Некрасов уже в постсоветские годы констатировал: «... “Марсианские хроники” <Р. Брэдбери. — *И.С.*> и “Понедельник начинается в субботу” <А. и Б. Стругацких. — *И.С.*> остаются теми же, чем были, литературой первого, как говорят, ряда» [182, с. 35].

Да и о русской поэзии в целом он отзывался скорее положительно:

«...Дела у стиха сейчас совсем не плохи — лучше, чем лет 30 назад. По моему, сейчас не меньше двадцати авторов умеют писать стихи по-настоящему интересно и достаточно ответственно в принципе — т.е. действительно знают толк в стихе. Даже долго перечислять. Да и рискованно. И все-таки есть Кушнер» [172, с. 496].

Это сигнализирует о неоднородности советской литературы, внутри которой шли процессы размежевания, с ходом времени все больше отклонений наблюдалось от метода социалистического реализма, и советская часть литературы являлась лишь формально, не будучи в то же время антисоветской.

Кое-что было воспринято Вс. Некрасовым и у позднесоветских печатавшихся современников, вынесших «из раннесоветской поэзии именно речевое чутье, умение работать с речевым материалом. В этом смысле Некрасов неожиданно оказывается уникальным звеном преемственности — от речевого раскрепощения пореволюционной эпохи к сегодняшнему дню, с опорой на пласты советской речи и советской поэзии, не инфицированные “идеологией”», — указывает К. Медведев [138, с. 249]. Данный вопрос требует более основательного осмысления, к чему подталкивают и стихи Вс. Некрасова.

Что же касается официальной советской литературы, то Вс. Некрасов одним из первых сделал ее материалом своего творчества, подвергая остро-критической переоценке. Предпринимавшаяся поэтом деконструкция текста советской массовой культуры позволяет атрибутировать целый ряд его произведений как явление соц-арта. Неудивительно, что в печать они не попадали.

Некрасовская рецепция поэзии Серебряного века

Дискредитированная вульгарно-социологической критикой в пореволюционные годы и, по существу, запрещенная, литература Серебряного века раньше других была востребована андеграундом и принята многими за эталон. «Символизм в русской поэзии, собственно, был утверждением не только суверенности, но абсолютной приоритетности поэтического переживания, выразившегося в мистических понятиях» [185, с. 130]. И вот это «отстаивание достоинства поэзии» [185, с. 131], ее самоценности остро чувствовалось не принимавшими идеологического и эстетического диктата. Вс. Некрасов отдавал должное поэтическому прорыву в русской литературе рубежа XIX—XX вв. после четвертьвекового господства прозы, но *сверхпритязательность* литературы Серебряного века, претендовавшей на выражение Высшей Истины и роль путеводной звезды человечества при явном утопизме ее метафизических постулатов, его отталкивала. Концепции человека, каковому предпочитался Сверхчеловек либо открываемый в акте богореализации Бог в себе, воспринимались поэтом как чистые абстракции, не имеющие отношения к реальности.

В стихотворении «будем как боги...» Вс. Некрасов цитирует соответствующие постулаты символистов и акмеистов (угадываются К. Бальмонт, В. Брюсов, С. Городецкий, М. Зенкевич), сгущая их в одном тексте и отвечая как бы сразу всем вместе:

будем как боги
будем как дети
будем как звери
будем как эти
может быть лучше не будем
как были будем
будем как будем
как люди будем
будем как будем будем
будем так как-нибудь [192, с. 376].

Уже интонационно-ритмический строй цитируемого и воспроизводящего авторскую реакцию на цитируемое разительно отличается. На смену приподнято-патетическим призывам, имитирующим афористичность, однотипным строкам (Д²) приходят разговорная интонация, соответствующий ей лексикон и расшатанный стих. Умозрительные построения как бы проверяются скептическим взглядом самой жизни, каковая — в ее ан-

тропологическом измерении — у названных авторов по существу отрицается. Человек как таковой создателей неклассической философии и их последователей не устраивает — слишком несовершенен. Его заменяют различными мифообразами, внедряя их в умы и через литературу. «Преодоление человека» под знаком утопизма Вс. Некрасов не принимает, расценивая как явление в основе своей деструктивное, посягающее на живую жизнь, «расчленяющее» человека (на дух и тело), оправдывающее антропологический коллапс во имя ослепительных иллюзий. Сверх- и постчеловеческим утопиям Вс. Некрасов не верит, мечтает о том, чтобы человечество сохранилось на Земле в исконном виде. Во-первых, это проверенная тысячелетиями реалья, адекватная земным условиям существования, во-вторых, и так слишком много угроз, чреватых гибелью, возникло для человечества в XX в. Не лучше ли сосредоточиться на них? Поэт словно заклинает:

будем как будем
как люди будем [192, с. 376], —

пусть и не столь уж идеальные, но не прервавшие исторический путь человечества, поставив на homo sapiens крест.

Так что, в отличие от многих поклонников Серебряного века, у Вс. Некрасова отношение к нему в целом достаточно скептическое. Исключение он делает для Блока* и Мандельштама, не будучи вполне уверенным, правомерно ли относить к Серебряному веку (только по хронологическому признаку) авангардизм, резко противопоставивший себя остальной литературе.

**Блоковский интертекст
в стихах Вс. Некрасова**

Чаще всего звучит у Вс. Некрасова имя А. Блока, приводятся цитаты из его произведений («Петербург Петербург...», «Вот канал...», «Петербургские углы...», «Кто как...», «а ёлок-то...», «Погодка погодка...», «Ветер ветер...», «тайная свобода...», «поляки сарматы...», «Что Сенеж...», «облаками...», «Бом бом бом...», «сотри случайные черты...», «Ночью...», «Музыкальная фраза», «Нас тьмы и тьмы...»). Оценка первого поэта Серебряного века у Вс. Некрасова далеко не однозначная.

Талант Блока для Вс. Некрасова несомненен:

Блок знал
как сказать

как-никак

Блок это был Блок [192, с. 308].

В некрасовском определении проступают и уникальность, непохожесть Блока на других, и ореол славы, окутывающий его фигуру, и знаковость бло-

* С каковым вместе с тем и полемизирует.

ковского имени для русского сознания. Других хвалебных слов не требуется, достаточно сказать: «это Блок» — таков подход Вс. Некрасова. Он отдает дань великому поэту:

Блоку — блоково

[192, с. 308].

Постоянно Блок упоминается в связи с Петербургом, с каковым в восприятии многих неразрывен. В контексте петербургского классицизма поэт невольно вспоминает прижизненное реальное написание имени и фамилии Блока:

— Ъ — ъ!..

Санктъ

Петербургъ

Твердый

Знакъ

Александръ

Блокъ

[192, с. 128].

Твердый знак в конце слова после согласного — это и примета дореволюционного времени, и признак исчезнувшего аристократизма, каковым наделен был Блок и каковой считает нужным обозначить Вс. Некрасов. В отсутствии аристократизма жизнь более хамская, и Блок — напоминание о благородстве, которого так не хватает.

Вообще без Блока, как и без Пушкина, Петербург для Вс. Некрасова не представим. И они, и другие таланты составили славу невской столицы — важнейшего центра русской культуры. В стихотворении «Кто как...» говорится:

И Блок тут был

И кто

только не был

На берегу пустынных волн [192, с. 145].

В этой блистательной среде Блок выделен особо как подлинный сын Петербурга, оставивший на будущие века его незабываемый модернистский образ.

Урбанистический пейзаж Петербурга / Ленинграда, показывает Вс. Некрасов, хранит в себе приметы дореволюционного города, и в них узнаются блоковские описания:

Петербургские углы

И фигуры

В снегу
 <...>
 В общем типичный
 Блок [192, с. 143].

Действительно, у Блока в облике Петербурга много снежного, метельного, чего-то полузагадочного, скрытого за поземкой, и тем не менее обжитого людьми. Знак этого — свет фонарей и свет из окон домов, но не яркий, а как бы притушенный, *жолтый*. У Вс. Некрасова, в отличие от Блока, это «вкусный» свет жизни, пусть не такой уж блестяще-идеальный, но противостоящий мраку и беспощадности стихий. Да и снег у поэта «булочный» — на нем отпечаток света, падающего из окон булочной, так что и снег в какой-то степени «очеловечен», «приручен», не враждебен людям. В заключение автор не обходится без шутки, обыгрывая созвучие в словах «Блок» и «блочный»:

И дом
 и тот блочный [192, с. 143].

Прямого соответствия между указанными словами нет, но Вс. Некрасову важно подчеркнуть, что и новые дома попадают в общегородскую атмосферу, какую великолепно уловил и передал Блок.

Живописуя петербургскую погоду, еще одно стихотворение поэт начинает цитатой из поэмы Блока «Двенадцать»^{*}:

Ветер ветер [192, с. 139], —

так, что невольно к сказанному добавляются блоковские вихри, сшибающие человека с ног. Ниже поэт передает реакцию насквозь продрогшего, у которого зуб на зуб не попадает:

Ты ты ты ты ты ты ты ты
 ты ты ты ты ты ты ты ты
 Тыты тыты тыты ты ты
 тытытыты тытытыты [192, с. 140], —

ведь ветер

Рвет и мечет [192, с. 139].

Ветер (с Финского залива) ассоциируется у Вс. Некрасова с холодом, получающим и политико-экзистенциальные коннотации. И хотя дальнейший текст отсылает, главным образом, к Пушкину, опосредованно блоковская «родословная» как бы возводится к «лишнему человеку» Евгению Онегину, попытавшемуся стать нужным.

^{*} Одновременно это цитата из пушкинской «Сказки о мертвой царевне».

Через блоковскую образность* воспринимает поэт и продуваемый насквозь современный Петербург / Ленинград в стихотворении «Погодка погодка...». Обращаясь к своей спутнице-литературоведке (по-видимому, блоковедке), Вс. Некрасов взывает:

Глянь
На небо

Какая там
Склока

Все
из-за твоего

Блока [192, с. 138].

Высказывание шутивное и тем не менее указывающее на то, что в русской культуре существует «блоковский Петербург». Образы природы у Блока нередко мистико-символичны и передают состояние человеческой цивилизации, воспроизводят «историческую погоду» в России. Блоковское небо посылает людям предупреждающие знаки о ждущей впереди гибели, если ничего в жизни не будет меняться, как, впрочем, и просветляющие знаки «зорь», «Утра», «Лазурного Дня».

И Вс. Некрасов видит в небе над Петербургом / Ленинградом сшибку стихий, обозначаемую более прозаизированным тропом «склока». Более расширительно этот образ можно трактовать как столкновение взаимоотрицающих друг друга тенденций в жизни города, своего разрешения еще не получивших. Не исключено, что подразумевается также «склока» вокруг Блока, творчество которого, несмотря на признание, продолжает оставаться в ли-

* См., например:

И город мой железно-серый,
Где ветер, дождь, и зыбь, и мгла [29, т. 2, с. 58];

Вот он — ветер [29, т. 2, с. 99];

Вечность бросила в город
Оловянный закат.
Край небесный распорот,
Переулки гудят [29, т. 1, с. 324];

Навстречу нам шли грозовые тучи,
Их молний снап дробил [29, т. 2, с. 95];

По улицам метель метет,
Свивается, шатается [29, т. 2, с. 66].

И белая задумчивая ночь
Несет меня домой. И ветер свищет [29, т. 2, с. 47].

тературоведческой среде предметом острых споров. Вс. Некрасов проявляет к ним чуткость, поскольку, и сознавая значимость наследия Блока, не все у него принимает.

Иногда Вс. Некрасов подшучивает над Блоком. Скажем, в стихотворении «Вот канал...» тот представлен занимающимся каким-то странно-дурацким делом:

Тут был Блок
 Он стоял
 И макал
 Фонарь
 в канал [192, с. 131].

Автор словно воображает времена, когда возле реальных канала и фонаря стоял Блок, перенесший затем эти характерные приметы петербургского пейзажа в свои произведения. Благодаря Блоку появился «фонарь / Литературный» [192, с. 130] и литературный же канал. Эти приметы урбанистического пейзажа есть, например, в стихотворении Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...», проникнутого духом всеобъемлющего философского пессимизма. Более всего он напоминает шопенгауэровский пессимизм, рожденный представлением о бессмысленности мировой жизни. Впрямую перекликается Блок с А. Шопенгауэром в стихотворении «Миры летят. Года летят. Пустая...»:

Запущенный куда-то, как попало,
 Летит, жужжит, торопится волчок!
 И, уцепясь за край скользящий, острый,
 И слушая всегда жужжащий звон, —
 Не сходим ли с ума мы в смене пестрой
 Придуманных причин, пространств, времен... [29, т. 2, с. 181].

И стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека...» пронизывает ощущение трагической безысходности, фатальной неизменности жизни, несмотря на предпринимаемые людьми усилия:

Живи еще хоть четверть века —
 Всё будет так. Исхода нет.
 Умрешь — начнешь опять сначала,
 И повторится всё, как встарь:
 Ночь, ледяная рябь канала,
 Аптека, улица, фонарь [29, т. 2, с. 175].

Ни реинкарнационный принцип, ни Вечное Возвращение (если даже допустить, что они осуществимы) ничего, по большому счету, не меняют, возвращается То Же Самое: «мировая чепуха» — вот подтекст блоковского стихотворения. Такие настроения одолевали Блока в 1912 г.

Вс. Некрасов подобных взглядов не разделял, и в собственном стихотворении он реализует идею Вечного Возвращения и Вечного Повторения в юмористическом виде:

Фонарь
в канал

Фонарь
в канал

Фонарь
в канал

Блок макал
Блок макал [192, с. 131].

Автор побуждает Блока-персонажа повторять и повторять абсурдное действие, в результате чего фигура поэта оказывается травестированной, смешной. Тем самым Вс. Некрасов подрывает и концепцию вселенского пессимизма, воплощаемую Блоком в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Повторение Того Же Самого вступает в противоречие с самим же Блоком, у которого

...жизнь была — восторгом, бурей, адом [29, т. 2, с. 188].

«Самоповторение» не дает и объяснения, как могла возникнуть уникальная блоковская фигура; а ее восприятие все новыми поколениями не остается неизменным, что подтверждает и некрасовский текст.

Подшучивает Вс. Некрасов и над строчками поэмы «Возмездие»:

Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен [29, т. 2, с. 274], —

хотя по настроению они противоположны стихотворению «Ночь, улица, фонарь, аптека...» и отражают мистически-романтический взгляд на мир. Вс. Некрасов же в игровом ключе буквализирует призыв Блока, одновременно абсурдизируя его:

сотри случайные черты

три четыре

сотри случайные черты

смотри
случайно
не протри только
дырочки [192, с. 266].

Автор не целиком опровергает высказывание Блока, но считает (как представляется): оно нуждается в уточнении. Во-первых, чт признать случайным, чт определяющим, субстанциальным (субстанция — сущность, нечто лежащие в основе), а это зависит от философской позиции (у материалистов, идеалистов, дуалистов различной). Во-вторых, до какой степени правомерно игнорировать случайность (признаваемую таковой). «...Теоретическая конструкция никогда не совпадет с жизнью, в распоряжении которой всегда наготове веер исключений, опровергающих самые безупречные философские истины» [87, с. 979]. Скорее всего, критичные соображения возникли у Вс. Некрасова из его наблюдений над социалистическим реализмом, в котором следование коммунистической идеологии предполагало и отсечение ей противоречащего (так сказать, случайного). В результате в общей картине жизни возникали не просто «дырочки», а целые бреши, искажавшие ее рисунок.

Отталкиваясь от зацепивших его слов Блока, Вс. Некрасов побуждает читателей к самостоятельным философско-эстетическим размышлениям с учетом сталкивающихся между собой точек зрения.

Вне соотнесения с первоисточником адекватно понять стихотворение «случайные черты...» затруднительно, почему оно и подобные ему произведения ассоциируются со своеобразными «примечаниями к известному», нацеливая на освобождение мышления от догматов.

Также упоминается Вс. Некрасовым Блок в связи с Сенежем, так как и эти места в восприятии русского человека отмечены его присутствием.

Поминается и расположенное неподалеку от Сенежа блоковское имение Шахматово. Его судьба рассматривается в связи с революционными событиями, причем подается в тональности «Кошкиного дома» С. Маршака, в чем проступает неявное иронизирование Вс. Некрасова над Блоком, принявшим революцию и пострадавшим от нее:

Тили тили тили бом

Так-то вот и сгорел
Дом
Блока [192, с. 307].

В отношении к революции Вс. Некрасов полностью расходится с Блоком, допускает нелестные для него высказывания, например, в «Музыкальной фразе», отсылающей к блоковской статье «Интеллигенция и революция»:

Боже ты мой
И какие же уши

Слушали
Музыку
РевОлюции [192, с. 158].

Блок по своей психофизической природе, как известно, — поэт-музыкант, о чем напоминает стихотворение Вс. Некрасова. А поэт-музыкант прежде всего слышит мир, и слышимое воплощает в образы. «Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы» [29, т. 4, с. 231], — признавался Блок, впитавший в себя представление о музыке как непосредственном отображении Мировой Воли (по А. Шопенгауэру). В этой системе координат музыка «для всего физического в мире показывает метафизическое, для всех явлений — вещь в себе» [289, с. 259]. В связи с универсально-символическим значением, каковым она наделяется, «появляется возможность понимания музыки как преисполненного глубочайшего метафизического смысла языка...» [289, с. 386]. Постижение внутренней (метафизической) сущности мира, а не форм проявления Мировой Воли Блок считал самым важным. Начиная с февральских дней 1917 года, он услышал в мировом оркестре новую музыку и писал «в согласии со стихией». Красногвардейцы у него всё идут, идут, идут, но своей цели так и не достигают. **З а д у м а н н о е** и принял в революции Блок.

Вс. Некрасов*, расценивая результаты революции отрицательно, приписывает Блоку «плохой слух». Но поэма «Двенадцать» этого не подтверждает. Двенадцать красногвардейцев, олицетворяющих у Блока революционную Россию, полны решимости сделать мир справедливее, однако «Черный вечер» в поэме все длится и длится, а желанное Утро так и не наступает. В сущности, Блок (единственный из современников) заглянул далеко вперед и дал в «Двенадцати» художественную модель исторического движения Отечества в XX столетии. «“Мир и братство народов” — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать» [29, т. 4, с. 232], — так разъяснял Блок природу метафизической музыки, заполнившей его душу. Она воспринималась как «музыка будущего» — того, к чему нужно стремиться. Причина неисполненности владевших людьми ожиданий у Блока — приверженность насилию, каковому автор «Двенадцати» противопоставляет идею всеединства и софийного преобразования бытия (Христос в финале поэмы — вторая ипостась Софии, по В. Соловьеву). Вот что услышал в музыке Блок.

Вс. Некрасов по-настоящему в философию Блока не вник**, и его «Музыкальная фраза» не убеждает. Вместе с тем оппозиция «Черный вечер — Белый

* Скорее всего, под влиянием Солженицына.

** Что подтверждает приписывание Блоку эстетизма: «...когда на панические вопли: — Да что же это делается? Да как же быть-то? — следует величавый ответ: — Слушайте м у з ы к у ...» [79, с. 147]. Да, труднопрочитываем Блок; но сам же Вс. Некрасов признавал: «Блок это ... Блок» [192, с. 308].

Впрочем, «Двенадцать», может быть, по-своему понятны, Вс. Некрасов ценил, отмечая влияние на «Двенадцать» Маяковского: «...очевидна и органичность, зрелость приятия Блоком такого влияния — никак не в ущерб Блоку» [185, с. 131].

снег», восходящая к поэме Блока, по-своему задействована Вс. Некрасовым в стихотворении «Ночью...». «Черный вечер» — это почти ночь, и чернота / темнота накладывает свой отпечаток на идущий дождь, который тоже кажется черным:

Черный дождик —
Черный дождик

Белый снег [192, с. 98].

Сравнительно с Блоком ночная картина у Вс. Некрасова более умиротворенная, «краснофлаговый» цвет отсутствует. Использование уменьшительно-ласкательного суффикса в слове «дождь» указывает на то, что дождь слабый, сокрушительные стихии не бушуют. Необычен сам факт зимнего дождя, запечатленный поэтом. Не на «оттепель» ли намекает Вс. Некрасов? А в связи с потеплением высказывается соображение: точно ли иссеченный дождем снег останется белым — его характеристика предположительно-вероятностная:

Наверно белый снег [192, с. 98].

Реальную картину призвано обнажить утро, каковое у Вс. Некрасова (в отличие от Блока) настаёт, некий просвет появляется.

Тем не менее отсылка к Блоку проясняет, у кого поэт воспринял принцип воссоздания «исторической погоды» посредством использования образов природы.

В русле осуществляемой полемики проходит Вс. Некрасов по блоковским «Скифам», каковые тоже ему не по душе («Нас тьмы и тьмы...», «поляки сарматы...»).

Вообще романтический максимализм Блока, утверждавшего: «Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: всё или ничего...» [29, т. 4, с. 233], у Вс. Некрасова вызывает скепсис:

всё
всё всё всё
или ничего

или ничего
тоже ничего [192, с. 300].

Игра со значениями слова «ничего» указывает, что отсутствие желанного можно пережить, тогда как надеяться обрести «всё / всё всё всё» нереально (хотя, признается Вс. Некрасов, «ничего» — это «не то», что хотелось бы). В большей степени в таком суждении проявляется некрасовский стоицизм, готовность выстоять в любых условиях, даже самых неблагоприятных.

Все же, думается, блоковское и некрасовское суждения друг друга не отрицают, а дополняют, умножая общие смыслы.

Собственную интерпретацию получает у поэта и культурема «тайная свобода», связывающая Вс. Некрасова как с Блоком («Пушкинскому Дому», «О назначении поэта»), так и — через него — с Пушкиным («К Н. Я. Плюсковой»).*

Традиционно стихотворение Пушкина «К Н.Я. Плюсковой» («На лире скромной, благородной...») с его известными строками:

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой [226, т. 1, с. 269], —

относили к жанру политической лирики. Но Блок, привлекая и более поздние пушкинские произведения и опираясь на собственный опыт, трактует понятие «иной», «тайной» свободы более расширительно, настаивая на необходимости для поэта и политической, и «личной», но прежде всего — внутренней, духовной свободы, связанной с самой тайной творчества (спецификой творческого процесса), в каковом большую роль играет бессознательное. Погружение в него требует освобождения от всего внешнего и от самого себя, грешного, приобщение к «родимому хаосу» с последующим претворением его в гармонию. На время поэт как бы выпадает из мира, реализует свое назначение, свою творческую волю, проявляющую себя как «тайная свобода». В своей пушкинской речи Блок говорил:

«На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинных, недоступных для государства и общества, созданных цивилизаций, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир.

Эта глубина духа заслонена явлениями внешнего мира» [29, т. 4, с. 415]. Отрешение от него и самого себя позволяет «открыть глубину», «принять звуки в душу». Следующее требование — «привести эти звуки в гармонию, дать им форму» и, наконец, — «внести эту гармонию во внешний мир» [29, т. 4, с. 416]. Гармонией испытываются человеческие сердца.

Блок описывает творчество-трансценденцию, основанное на «чистом созерцании» (А. Шопенгауэр) и сопровождающееся выходом в сферу чистого духа. Оно предполагает резонирование с музыкой мирового оркестра и постижение идеального смысла явлений. «Благо искусства» здесь выше всех других благ, и ради него поэт может обрекать себя на непонимание, поношения, преследования, всевозможные запреты. «Тайная свобода» в этом контексте — прирожденный признак настоящего поэта: это состояние, в котором пребывает поэт в процессе творчества, освобождаясь от всего постороннего искусству и реализую свою творческую волю.

Навязывание поэту различных заданий, стремление псевдоратателей направить развитие искусства по каким-то угодным им руслу расценивается Блоком как покушение на «тайную свободу» и самую суть творческой лично-

* Неизвестно, знал ли Вс. Некрасов о книге «Тайная свобода (1920 — 1938)» Г.И. Чулкова, теоретика «мистического анархизма».

сти. «Тайная свобода» характеризуется как воздух, которым дышит поэт. Лишившись ее, он умирает. «И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха» [29, т. 4, с. 419], — настаивает Блок. Аналогичное мироощущение он проецирует на самого себя, выступая против наступления на творческую свободу под благовидными (будто бы) общественными предложениями, обозначившееся в пореволюционную эпоху:

«Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл» [29, т. 4, с. 419].

Завет отстаивания «тайной свободы», без которой нет подлинного искусства, был воспринят представителями андеграунда. В этой среде укоренилась и метафора «воздух» как эквивалент понятия «творческая свобода», выявляющий ее насущную значимость.

Вс. Некрасов в самом общем плане — на стороне Блока. Не обходит он и цену, которую приходится заплатить за отстаивание «тайной свободы» в условиях советской действительности, на чем и делает акцент:

тайная свобода

скрытое тунеядство

и секретная слава [192, с. 392].

Тройные пробелы играют роль подтекста, намекающего на недоговоренное, только лапидарно обозначенное. Сквозь подтекст проступает следующее: избравшие независимый образ жизни, реализующие свое творческое предназначение вне официальных рамок, в соответствии с собственной творческой волей могли быть признаны тунеядцами и осуждены, как это произошло в 1964 году с И. Бродским, приговоренным к ссылке в Заполярье. Но второе, не предусмотренное властью следствие, — возникшая, несмотря ни на что, слава, пришедшая к Бродскому, сохранившему верность «тайной свободе».

Нетрудно предположить, что, вступая в интертекстуальный диалог или полемику, Вс. Некрасов прилагал культурему «тайная свобода» и к себе. Поэт сделал выбор в пользу «воздуха». Особенно значимым был для него пример О. Мандельштама.

**Мандельштамовский
«след»**

1960 — 1970-е гг. — это годы открытия читателями нового поколения Осипа Мандельштама, до того запрещенного да и после реабилитации разрешенного не в полном объеме.

Подлинный культ Мандельштама возник в андеграунде. Вс. Некрасов считал Мандельштама самым, может быть, ярким представителем Серебряного века в двадцатом: «Мандельштам и в том веке, и в этом; если “Серебряный” Мандельштам классичен, наверное, как никто другой, то поздний Мандельштам

классичен просто как Мандельштам» [185, с. 134—135]. Эволюцию Мандельштама можно определить как движение от модернизма к неореализму, без резкого отрицания накопленного, путем его насыщения конкретикой современности. Конечное соединено у него с бесконечным, сущностным, опора на которые позволяет человеку устоять. Своим «посохом» на жизненных путях Мандельштам считал свободу, какую называет «сердцевиной бытия» и отстаивает даже под угрозой смерти. Творчество для него — перемещение в пространство духовной свободы, в котором к поэту приходит «выпрямительный вздох». Стихами он вступает в противоборство с «веком-волкодавом», социальную архитектуру предлагает измерять масштабом человека.

Вс. Некрасов не только отдавал должное таланту, честности, нравственной стойкости Мандельштама, но и обнаруживал немало с ним общего как автором, вытесненным в советскую эпоху в «литературное подполье». В стихотворении «Это я...» он как бы примеряет трагическую судьбу Мандельштама на самого себя, допуская и самое неблагоприятное развитие событий, вплоть до репрессий. В тексте некрасовского стихотворения запрятаны в «свернутом виде» строки стихотворения Мандельштама «Это какая улица?..»:

Мало в нем было линейного,
 Нрава он не был лилейного,
 И потому эта улица,
 Или, верней, эта яма
 Так и зовется по имени
 Этого Мандельштама [124, с. 212].

Есть основания предположить, что толчком к созданию мандельштамовского стихотворения, написанного в 1935 г., послужили переименования и именованья в честь М. Горького, имя которого получили: «Литературный институт, Художественный театр, Большой драматический театр в Ленинграде, Нижний Новгород» [84, с. 127]. Таким способом писателя пытался расположить к себе Сталин, осыпав того милостями-наградами в обмен на (ожидаемое) послушание. Мандельштам как бы примеряет подобную ситуацию на себя и констатирует, что увековечивания своей памяти хотя бы в названии улицы за вклад в культуру он заслуживает.* Однако реальность такова, что оппозиционный писатель, оставшийся верным своему предназначению, в создавшихся условиях партийного диктата, распространившегося и на литературу, не только не может рассчитывать на благодарность, напротив, — его ждут репрессии (стихотворение написано в воронежской ссылке, куда Мандельштам попал после первого ареста в 1934 г.), а в перспективе — и полная гибель, и в самом жутком варианте (предчувствия поэта сбылись — он по-

* См.:

Не мучнистой бабочкою белой
 В землю я заемный прах верну —
 Я хочу, чтоб мыслящее тело
 Превратилось в улицу, в страну [124, с. 219].

гиб после второго ареста в лагере близ Владивостока в 1938 г.), так что даже именной могилы у него не будет — лишь яма (возможно, с другими безымянными трупами наряду с собственным — погибших в ряду «крупных оптовых смертей»). Но даже предвидение своей ужасной участи:

И в яму, в бородавчатую темь
Скольжу... [124, с. 406], —

не меняет Мандельштама — пересилить свою натуру поэта (пусть и при отдельных попытках компромисса, в основном, неудачных) ему не удастся. Перефразируя поговорку «Горбатого могила исправит», Мандельштам подтверждает: это — о нем. В «Стихах о неизвестном солдате» читаем:

Я отдам тебе строгий отчет,
Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет [124, с. 251].

Здесь Мандельштам проводит параллель между собой и Лермонтовым, которого гонения и ссылки не сделали покорным. И дело не в твердости алмаза, присущей их характерам (хотя таковую желал Мандельштам людям XX века), а в том, что оба они — подлинны поэты, и благо создаваемого произведения для них априори выше собственного блага. «Поэт» в них сильнее «человека» с его слабостями, это — главное в них, что доказали и испытания. Поэтому вопреки преждевременной гибели их ждет бессмертие. Его олицетворяет у Мандельштама «воздушная яма», располагающаяся на небе (в небе, как известно, просила похоронить ее и Цветаева).*

Научи меня, ласточка хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилой
Без руля и крыла совладать [124, с. 251], —

обращается поэт к своей душе. Речь идет о духовном бессмертии, оплаченном большой ценой, каковое, несмотря ни на что, провидел Мандельштам.

* И цветаевскому трагическому концу Вс. Некрасов посвятил стихотворение:

Поэтесса жила-была.
Была
Елабуга.
Елабуга
была,
Елабуга
жива.
Поэтесса,
Поэтесса
Не жила и не была [150, с. 30].

Вс. Некрасов ничего не разжевывает — контраст между бездушной Елабугой, как бы пожирающей человека, и беззащитной поэтессой говорит сам за себя.

Все эти коннотации, связанные с мандельштамовским образом «ямы», следует учитывать при восприятии стихотворения Вс. Некрасова, хотя, как представляется, у него сильнее выражено ожидание расправы за свое творчество:

Это я
 Это я

 Это я

 А где моя
 Где моя
 Где моя
 Где
 Моя
 Моя
 Моя
 Моя
 Моя
 Яма [192, с. 50].

Осознанно или неосознанно Вс. Некрасов подхватывает и по-своему реализует традицию, восходящую к древнегреческому поэту Пиндару, освоенную позднеримскими авторами, укоренившуюся в Европе, а в годы Серебряного века и в русской поэзии («Это я» В. Брюсова, «Это я» В. Ходасевича и др.). Во половине XX столетия она возрождается не только у Вс. Некрасова, но и у некоторых других его современников («Это я» Ю. Левитанского, «Это я» Б. Ахмадулиной и др.).* Некрасовское стихотворение, однако, содержит в себе и полемическую интенцию. Вс. Некрасов отказывается наделять образ поэта «сверхчеловеческими» качествами, романтически-эстетизированными характеристиками, в чем чувствуется и влияние Мандельштама, выступавшего против непомерных претензий поэтов *больших тем и больших слов*, писавшего:

И думал я: витийствовать не надо.
 Мы не пророки, даже не предтечи,
 Не любим рая, не боимся ада,
 И в полдень матовый горим, как свечи [124, с. 30].

Аналогичным образом Вс. Некрасов не принимал пафосного барабанного боя официальных советских поэтов, вообразивших себя глашатаями чего-то невероятно великого. Между тем реальная жизнь у них нередко подменялась беллетризированными идеологическими моделями, приукрашивалась, а то и напрямую фальсифицировалась. Отчетливо ощутима в связи с этим полемическая

* А в более поздний период — у Л. Рубинштейна.

ка Вс. Некрасова с С. Михалковым как автором стихотворения для детей «Моя улица». С. Михалков следует линии позднего Маяковского и проводит в стихотворении идею: всё в Советской стране принадлежит народу, отчего в сознании советского человека личное и общественное неразрывны, что при- сущее даже детям:

Это я, это улица моя [142, с. 3].*

Вс. Некрасов же убежден в ином: всё в стране принадлежит государ- ству, пребывающему под властью партократии, а она прикрывается маской народности и расправляется со своими оппонентами. Поэтому настроение некрасовского стихотворения не оптимистическое, как у С. Михалкова, а тревожно-драматическое.

Вс. Некрасов лаконичен и аскетичен (=скуп на слова), по сути, никак себя не характеризует (тем более не захваливает). Поэт как бы воспроизводит ситуацию, когда показывают кому-то фотографию и поясняют, кто на них кто. Родственный прием использовал Д. Самойлов в стихотворении «Соро- ковые, роковые»:

А это я на полустанке
В своей замурзанной ушанке,
Где звездочка не уставная,
А вырезанная из банки [240, с. 77], —

и его портретная конкретика убеждает. Ничего подобного нет у Вс. Некра- сова. Поэт просто фиксирует тот факт, что он есть, ничего более о себе не сообщая. Может быть, таким способом Вс. Некрасов хотел показать: он существует и одновременно его как поэта для читателей не существует, по- скольку (в отличие от того же Д. Самойлова) он не печатается. Есть ли смысл что-то говорить о себе, если главного — его стихов — не знают. Более того, некрасовские ожидания самые неутешительные и вполне вероятностным ва- риантом будущего видится Вс. Некрасову, как и Мандельштаму, «яма».

Данный образ максимально подчеркнут посредством анаграмматического созвучия слов «яма» и «моя» (повторено 8 раз и занимает основное простран- ство текста).

Вряд ли Вс. Некрасов ждал прямых репрессий — времена в сравнении с мандельштамовскими все-таки были другие, хотя полностью ничего не ис- ключал (отсюда вопрос: «А где моя / <...> / Яма. [192, с. 50]). Но вот «похо- роненным заживо», отлученным от читателей, журналов и издательств, допу- скал Вс. Некрасов, он будет оставаться до смерти. Потому что на уступки не пойдет, сохранит приверженность «тайной свободе», как и Мандельштам.

Значит, что-то существенное о себе поэт в стихотворении все-таки ска- зал.

* Не только к Маяковскому, но и к С. Михалкову относятся слова стихотворения «это самое...»: «улица моя // а дома мои // и сломали» [192, с. 520].

Перекликается с Мандельштамом Вс. Некрасов и в стихотворении «Чижик Пыжик...», где неявно уподобляет себя птичке, которая не хочет быть посаженной в клетку, и меланхолически замечает:

чего-то же я еще
хочу жить

тоже

Вернее сказать
что не хочу помирать [192, с. 86].

Последние слова — неточная цитата из стихотворения Мандельштама «Ленинград»:

Петербург! Я еще не хочу умирать [124, с. 148], —

только представленная в более сниженном стилевом выражении. Связывает эти произведения намекающее слово «тоже». Стихотворение сигнализирует о шаткости положения неофициального автора.

Органично возникает фамилия Мандельштама в стихотворении Вс. Некрасова «Петербург Петербург...», ибо, как и без Пушкина, Достоевского, Блока, без Мандельштама этот город для него непредставим, да и сам Мандельштам предсказывал:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нём [124, с. 101], —

ведь город — это не только дома, а и прославившие его люди. Но если фамилия Блока снабжается у Вс. Некрасова старорежимным ‘ь’, то Мандельштам и по написанию фамилии сближен с пореволюционной эпохой. Правда, у него название города троится: есть и Петербург, и Петрополь, и Ленинград, как, впрочем, троится оно и у Вс. Некрасова, у которого встречаем и Петербург, и Петроград, и Ленинград. К мандельштамовскому рефрену из стихотворения «На страшной высоте блуждающий огонь!»:

Твой брат, Петрополь умирает! [124, с. 85], —

восходит используемый Вс. Некрасовым родственный оборот:

да брат Петроград
[192, с. 128], —

на что указывает его соответствие фамилии Мандельштама в горизонтальном расположении строк трехстолбичного стиха:

и Мандельштам Мандельштам да брат Петроград
Вот парадный подъезд [192, с. 128].

У Мандельштама Петрополь — брат осенявшей его звезды, у Вс. Некрасова Петроград (слово мужского рода) — брат Москвы-сестры (слово женского рода): и бывшая, и нынешняя столицы друг друга дополняют и друг другу равно необходимы (дает тем самым понять автор). По-видимому, из этого же источника — и используемое Вс. Некрасовым обращение «брат брат // эмигрант эмигрант», акцентирующие родственную близость при всех различиях. Общее у Петербурга и Москвы поэт видит не только в их столичном статусе и культурном багаже, но и в изъятиях, произведенных советской властью: скверы между домами нередко созданы на месте уничтоженных церквей и разрушенных террактами строений («Квартал...»).

В «Петербурге Петербурге...» Мандельштам дан в паре с Пастернаком:

и Мандельштам Мандельштам
и Пастернак Пастернак

просто так
Пастернак Мандельштам
Спартак-Динамо [192, с. 128].

Мандельштам и Пастернак уподобляются двум знаменитым футбольным командам, выигрывавшим друг у друга с переменным успехом. Авторитет обоих поэтов был высок, но судьба их сложилась по-разному, хотя и Пастернак в 1930-е годы ходил по лезвию бритвы. После первого ареста Мандельштама именно Пастернак «обратился к заступничеству Бухарина» [212, с. 494], хотя понимал, чем рискует, защищая создателя антисталинского памфлета. В телефонном разговоре со Сталиным, позвонившим Пастернаку «за несколько дней до распоряжения о пересмотре дела» и желавшим «узнать степень его близости к арестованному», тот отвечал якобы несколько невпопад, но сохраняя лицо, и «никоим образом не выдал, что знает причину ареста и что стихи, за которые Мандельштам был арестован, были ему известны» [212, с. 494, 503] еще с 1933 года. «В июне 1934 года заступничество Пастернака отодвинуло на несколько лет гибель Мандельштама, — ссылка в Чердынь была заменена для него «минусом». По собственному выбору он поселился в Воронеже... В начале 1936 года Пастернак вместе с Ахматовой ходили в прокуратуру в надежде добиться пересмотра дела и облегчить его жизнь, посылали ему деньги» [212, с. 495]. Позицию Пастернака 1930-х годов можно охарактеризовать как легальную оппозицию, но Вс. Некрасов, формально ни в чем его не упрекая, отдает предпочтение «безумству» Мандельштама, расплатившемуся за стихи жизнью, так что и цена их особая. Об этом свидетельствует еще один выстраиваемый ряд сопоставлений-противопоставлений:

и даже так
Мандельштам и Пастернак

Мейерхольд и Моссельпром [192, с. 128].

В одном столбике у Вс. Некрасова идут погибшие в тоталитарную эпоху создатели культуры, в другом Пастернак и приверженцы «социального заказа»*, что содержит намек на спад в их творчестве, хотя бы вызванный и идейными причинами. Пастернак все-таки сумел преодолеть творческий кризис, выйти из-под идеологического гипноза, и не в последнюю очередь — под влиянием случившегося с Мандельштамом.**

Для Вс. Некрасова пример Мандельштама — мощнейшая нравственная поддержка, знак подлинной свободы творчества. У Мандельштама, в свою очередь переключившегося с Блоком и в «Четвертой прозе» писавшего:

«Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух» [125, с. 490], — Вс. Некрасов заимствовал троп «воздух» как метафорическое обозначение насущнейшей (даже физиологической) важности творческой свободы для поэта. Поэзия для них обоих — живой феномен: она «дышит и ртом и носом, и воспоминанием, и изобретением» [124, с. 772]. И если воздуха (в означенном значении) нет, поэты его создают, в том числе — для будущих поколений. Ничего не разжевывая, Вс. Некрасов как бы итожит, каков (по крайней мере в его восприятии) главный вклад Мандельштама в русскую поэзию:

Вот

Что вот

воздух

Мандельштам

это он нам

надышал [192, с. 217].

* Слово «Моссельпром» — из рекламного текста Маяковского для киосков Моссельпрома (оформление А. Родченко):

Все курильщики всегда и везде отдают предпочтение Красной Звезде.
!Нигде кроме как в Моссельпроме!

Или:

Нами оставляются от старого мира только папиросы ИРА.
!Нигде, кроме как в Моссельпроме!

Мандельштам признавал право Маяковского на создание «поэзии для всех» (общедоступной поэзии), однако предупреждал: «...Поэзия, освобожденная от всякой культуры, перестанет вовсе быть поэзией...» [124, с. 773].

** Строки, посвященные Сталину в стихотворении «Мне по душе строптивый норв...», — компромисс, на который пошел Пастернак, чтобы отделаться от более страшного задания: сделанного ему в середине 1930-х годов предложения «написать поэму о Сталине, подобно тому, как Маяковский писал о Ленине» [212, с. 507]. Полного отказа Сталин бы не простил, и судьба Пастернака была бы предрешена. К тому же относительно Сталина Пастернак еще разделял до поры некоторые иллюзии.

Лексический минимализм, отделенность слов друг от друга большими пробелами, вынесенность тропа «воздух» на отдельную строку — всё это призвано проакцентировать значимость мандельштамовского дара, а использование указательного местоимения «вот» создает впечатление вещественной зримости, физической осязаемости поминаемого «воздуха».

Как «производство воздуха» расценивает Вс. Некрасов и собственное творчество, и творчество близких ему по духу людей. И в этом случае не забыт Мандельштам:

Рифмы рифмы				
Фонари фонари				
В воздухе				
И весь воздух				
Из слов				
И снова мы				
Одним словом				
Дом				
Домишка				
В нем				
Соковнин Мишка				
Живой живьем				
Еще и мы				
Так не можем				
	Ну-ка отмени	Как говорит все тот же Осип Эмильевич	погодили	Ну, мы “Ну погоди”

[188, с. 17].

Автор поминает поэтические бдения с М. Соковниным, будившие творческую мысль обоих, и передает ощущение невероятной свободы, владевшей ими и толкавшей к выходу за границы привычного, уже сделанного другими.

В варианте стихотворения «Рифмы рифмы...», опубликованном в книге Вс. Некрасова «Стихи 1956—1983», отсылка к Мандельштаму и дана в сноске (традиционного типа). В процитированном же варианте из некрасовской «Справки» сноска как бы модифицирована в примечание, и расположено оно вертикально по отношению к остальному тексту, что придает стихотворению подчеркнуто авангардный вид. Кроме того, при данном графическом оформ-

лении комментирующая часть текста еще более выделена, просто бросается в глаза необычностью своего расположения.

Результаты предпринимавшихся усилий и оказанного официозу сопротивления оцениваются как продуктивные, обогатившие литературу, хотя говорит о них Вс. Некрасов в полушутливой форме. Цитируется название популярного советского мультфильма Вяч. Котеночкина «Ну, погоди», в котором более слабый, однако смелый и сообразительный Заяц одерживает победу над более сильным и агрессивным, но придурковатым Волком. У Вс. Некрасова Волк ассоциируется с советской властью, значение угрозы в слове «погоди» меняется на семантику ожидания (правда, чрезмерно затянувшегося), победа оказывается на стороне представителей «литературного подполья», так как у них есть реальные достижения, и значительные, что и фиксирует цитата «Ну-ка отмени». Впервые это выражение встречается в «диалоге» С. Черного «Природа и люди» в речи 2-го Бритого и относится к переменам погоды, с каковыми ничего нельзя поделать. По-видимому, находка С. Черного пришлась по душе Мандельштаму, использовавшему данную фразу применительно к творчеству (очевидно, прославившееся выражение дошло до Вс. Некрасова в устной форме — от Л. Пинского, открывшего «лианозовцам» Мандельштама).

Перед нами вариант цитаты², как бы подтверждающей слова Мандельштама о цитате как цикаде, которая окликает. Завершающие стихотворение слова «Ну-ка отмени» резонируют с начальным «Ну погоди» и являются ответом на угрозу, доказывающим состоятельность творческих усилий неофициальных авторов. Относит эти слова Вс. Некрасов и к себе с М. Соковниным, выражая уверенность, что рано или поздно они будут признаны.*

Поэты-авангардисты Серебряного века как предтечи в восприятии Вс. Некрасова

Из авангардистов в первую очередь выделяет Вс. Некрасов В. Маяковского, выявляя его двойственное положение в литературе Серебряного века:

«Собственно, Маяковский — это тоже Серебряный век, если считать этот век по чистой хронологии, кончая октябрём 1917. Маяковский “ранний” вполне достаточен. И числить ли Маяковского вне Серебряного века, оппонентом именно Серебряного века» [185, с. 132], — вопрос открытый, но Вс. Некрасов в большей степени склонялся ко второму: «...Само явление Маяковского ясней некуда показывает, что самые выигрышные и основательные позиции для практической критики идей, породивших Серебряный век и ими поэтически воплощенных, до Маяковского, можно считать, оставались никем не заняты. Одно то, как выделялись для юного Маяковского, по его же свидетельству, речевой энергией на общем фоне отдельные строки Белого, Сологуба, говорит: чего так хотелось — того вокруг, в общем, не было... То, что так хотелось, что было насущно необходимо, — предстояло создавать самому.

* И уже более молодой поэт В. Подоль в стихотворении «Отмена» в свою очередь цитирует некрасовскую цитату.

Безусловно, редчайшее отличие Маяковского от всех современников — природа и качество самого его речевого стиха. Взрывная фактура, максимальная, нарочитая просторечность и подчеркнутая *противостихотворность* — то, что бросается в глаза первым. <...> Будучи эмансипирована от того самого стиха, поклонением стихии которого и жил символизм, интонация, речь Маяковского становится предельно пристальной, чуткой — она, в сущности, максимально деликатна внутренне — что, очевидно, и решает дело для Маяковского-лирика. <...>

Как лирик Маяковский едва ли уступит хоть и Блоку — и такой поэтический результат достигнут первым делом небывало последовательной и активной атакой на традиции специализированной поэтичности...» [185, с. 132—133]. Определяющее воздействие Маяковского на мировую поэзию XX в. в области ее раскрепощения, демократизации, обновления Вс. Некрасов не считает нужным замалчивать, как бы сам ни полемизировал с «поздним» Маяковским и комедийно ни передразнивал его. Собственную ориентацию на речевой стих в его авангардном выражении Вс. Некрасов сделал прежде всего под влиянием Маяковского.*

Хотя Хлебников «менее задел» Вс. Некрасова, дань увлечению «самовитым словом» он в свое время отдал, уточняя: «Правда, привкус хлебниковской экзотики и архаики не привлекал» [164, с. 215], — больше интересовала современность. Возвращение Хлебникова в литературу «под приглядом» идеологически проверенных литературоведов и критиков, полагающих, что лучше знают, какой должна быть литература и как подавать читателям ни на кого не похожих авторов, вызывает иронию Вс. Некрасова. Он нарочито переворачивает «вверх ногами» причины и следствия, дабы напомнить: приоритет в литературе принадлежит ее создателям, писателям, и с ними нужно считаться вообразившим себя «хозяевами литературы»:

Хлебников
никак это тот Хлебников
который ел хлеб
Палиевского

как же
краюшку хлеба
кружку молока
и так далее
то да сё [192, с. 349].

В вольном виде цитируются строки стихотворения Хлебникова «Мне мало надо!»:

Краюшку хлеба
И каплю молока [277, с. 83].

* Насаждение же «позднего» Маяковского, «как картошки во времена Екатерины», под знаком «насильственной псевдодемократизации» [185, с. 135], Вс. Некрасов не принимал.

Последующие же строки:

Да это небо,
Да эти облака! [277, с. 83], —

у Вс. Некрасова заменяются оборотами «и так далее», «то да сё» — предполагается, что стихи хорошо известны, и их автор — значительный поэт, не нуждающийся в «порке». Аскетизму Хлебникова в плане материальном при безмерности его духовных запросов поэт противопоставляет обратный этому подход исследователя, для которого творчество Хлебникова — просто «кормушка», а собственная фигура в данном тандеме главная (так, по крайней мере, все виделось Вс. Некрасову). Поэт ощущал себя защитником авангардизма, в том числе — от тенденциозного подхода, и значимость фигуры Хлебникова для него была несомненна.

А. Крученых напоминает о себе в стихотворениях Вс. Некрасова «дыр*...», «Рабин », «дыл...», «мало ли...», в «Подражании Сатуновскому...», где на разный лад обыгрывается кручёныховская «заумная» строка из цикла «Помада»:

Дыр бул щыл [105, с. 55].

Для последователей она стала знаком принадлежности к авангардизму, своеобразной его визитной карточкой, дразнившей противников, и именно в таком значении используется Вс. Некрасовым. С «дыр бул щылом» он связывает творчество художников О. Рабина, В. Немухина, поэтов Я. Сатуновского, И. Холина, Г. Сапгира, Г. Айги. А. Крученых наделяется почетным званием Дырбулщыл; каждое отдельно взятое слово «зауми», прилагаясь к названным талантам, поэтизируется как «дыр/дар божий».

Особо подчеркнута роль авангардизма в собственной судьбе:

скажу

ну
жил

нужно было*

*и к тому же еще

дыл,
бул,
щыл...

[192, с. 174].

Не первый раз меняет Вс. Некрасов «дыр» на «дыл»: в этом прочитывается и укорененность в авангардистской традиции, и ее обновление, поро-

дившее неоавангардизм, предопределившее движение к поставангардизму и постмодернизму. С новаторскими поисками и связывается настоящая жизнь, что подчеркивает «разнесенная» рифмовка: жил—дыл—бул—щыл.

«Авангард — то, что впереди = то, что ЛУЧШЕ» [176, с. 443], — не устал доказывать Вс. Некрасов.

Посланцами Серебряного века в XX считал Вс. Некрасов и младоавангардистов — членов группы ОБЭРИУ. В стихах они упоминаются мало. В «Кто как...» есть намек на трагическую судьбу большинства членов группы:

И кто
только не был

На берегу пустынных волн

На берегу
пустынных волн

Обериу
холодно [192, с. 145].

На берегу, может быть, и ветрено и холодно, но стихотворение передает большее — ощущение пустоты, утраты, вызванное гибелью Д. Хармса и А. Введенского, бедами и мытарствами остальных обэриутов.

Эпиграфом к стихотворению «кто...» Вс. Некрасов избрал строку из стихотворения Д. Хармса «Врун»:

— А вы знаете, что НА?
А вы знаете, что НЕ?
А вы знаете, что БЕ?
Что на небе
Вместо солнца
Скоро будет колесо? [275, с. 791—792], —

в присущем ему духе отчасти их видоизменения:

*А вы знаете что на
А вы знаете что не
Что на небе вместо солнца
Скоро будет ко ле со* [160, с. 102].

Стихи Д. Хармса ужимаются-уплотняются, благодаря отсутствию знаков препинания получают б льшую вариативность прочтения, особо подчеркнутым оказывается слово «колесо», разбиваемое на слоги, что акцентирует протяжность и эмфатичность его произнесения. Собственно, Вс. Некрасов

как бы самоидентифицируется с повествователем, в каком он видит, скорее, выдумщика, фантазера, поскольку вранье того бескорыстно и не только забавляет-удивляет, но и предлагает нечто новое, необычное, подлежащее рассмотрению и осмыслению. Всё это не всерьез — игра, и игра подрывает «триумф порядка», «избыток упорядоченности», окаменение мышления. «Существуют состояния социума, оцениваемые негативно, несмотря на царящую законопослушность. <...> Отчужденность <даже — И.С.> хороших форм как-то исподволь, неуловимым усилием фиксатора обращается в тягость незримых оков» [245, с. 35]. Торжество жестко предустановленного «становится синонимом безжизненности» [245, с. 35]. Игра — один из рычагов, расшатывающих оковы (в том числе оковы мышления), оживляющих жизнь, высвобождающих скованную энергетику.

Вс. Некрасов включается в игру, воспроизводит свою манеру прочтения «Вруна», имитирующую детскость, хотя основной текст стихотворения у него — на границе детскости и взрослости. Он адресован не ребенку, а художнику-авангардисту Л. Сокову:

кто
покатит колесо

кто покатит колесо

кто
покатит колесо
как не лёня
ясно
лёня

здравствуй
лёня соков

[160, с. 102].

Прокатить колесо по небу (а не по земле), то есть осуществить новые возможности, чрезвычайно интересно, и в искусстве, готовом экспериментировать, это реально. Таковым видится Вс. Некрасову искусство Л. Сокова, и поэт желает ему «здравствовать», одновременно указывая на существующую между ними творческую близость.

Менее очевидна и лишь гипотетически допустима связь «числовых» размышлений Д. Хармса с «Числовыми стихами», стихотворением «кстати...» и некоторыми «вакуумными» объектами Вс. Некрасова, так как «числовые» картины были и у художников, с которыми общался Вс. Некрасов (например, у А. Константинова, И. Кабакова).

В статье «Что это было» Вс. Некрасов не скрывает воздействия на его поэзию Д. Хармса.

Их сближает при всем индивидуальном своеобразии:
— борьба с литературностью (литературщиной),

- ориентация на живую речь, ее обусловленность реальной ситуацией,
- поиск живого слова,
- игра, озорство, демонстрация «технического якобы неумения» [199, с. 204],
- включение в текст реакции «на самого себя» [199, с. 205],
- новый тип самовыражения,
- неожиданность художественных решений.

В целом отношение к Серебряному веку у Вс. Некрасова избирательное. Утопизм, как и Большие Слова, решительно отвергаются, принимается и развивается все, служащее обновлению и обогащению поэтического искусства.

Апелляция к русской литературе Золотого века

Заметное место в творчестве Вс. Некрасова занимает интертекстуальный диалог с писателями XIX столетия, признанного Золотым веком русской литературы. Апеллируя по разным поводам к И. Крылову П. Ершову, В. Жуковскому, А. Пушкину, М. Лермонтову, Н. Гоголю, И. Тургеневу, И. Гончарову, Ф. Достоевскому, Н. Лескову, Н. Некрасову, Ф. Тютчеву, А. Фету, А. Чехову* и тем самым выявляя значимость созданного ими для современности, поэт в то же время не отказывается и от полемики с ними, дабы ослабить воздействие некоторых их идей, с которыми не согласен. Не в духе Вс. Некрасова петь дифирамбы, но восхищение наследием классиков проступает у него из подтекста и лишь намекающих лаконичных высказываний:

Пушкин

легко сказать
Гоголь

уж а Чехов
вообще [192, с. 192].

Произнеся имя Пушкина, поэт больше ничего не добавляет, поскольку Пушкин — такая глыба, что любое определение будет неполным, невольно ограничивающим его величие. Делая большую паузу, означенную двойным пробелом, Вс. Некрасов как бы предлагает самим читателям восстановить в памяти все, что они знают о Пушкине, ничуть не сомневаясь, что наследие русского гения для них столь же весомо, как и для него самого. Точно так же невозможно подобрать вполне адекватные слова для Гоголя и Чехова, считает поэт. Но посредством использования оборотов «легко сказать» и «Чехов вообще» Вс. Некрасов исподволь передает идею подъема русской литературы в XIX столетии, занявшей центральное место в духовной жизни общества и ставшей хлебом насущным для русского интеллигента.

* Статьи Вс. Некрасова, написанные совместно с А. Журавлёвой, свидетельствуют и об интересе поэта к творчеству А. Григорьева и А. Островского.

Пушкинский код
в поэзии Вс. Некрасова

Чаще всего — свыше 30 раз — обращается Вс. Некрасов к Пушкину, то по какому-то поводу его упоминая, то цитируя, или в своеобразном «соавторстве» с Пушкиным, осмысляя какую-то важную проблему. Это такие произведения, как «Пушкин Пушкин...», «Из Пушкина» («Он прорубил...»), «Из Пушкина» («День-то чудесный...»), «Из Пушкина» («Луна...»), «Из Пушкина» («Товарищ верь...»), «Вас примет радостно у входа...», «В темечке...», «Свет-то...», «С солнышком...», «Святогорский монастырь поздно вечером», «Четвертое ноября», «Ленинград...», «Квартал...», «Город ровный...», «Ветер ветер...», «Я помню чудное мгновенье...», «Кто как...», «Пушкин...», «Унылая пора...», «Из нашей классики», «Пушкин-то...», «Ничего / Александр Сергеевич...», «Еще одно...», «сколько их...», «тут русский дух...», «о славе...», «Дзержинский был...», «две тысячи слов...», «Вообще конечно...», «какой я Пушкин...», «слыхали ль вы мы...», «Дойче Бух», «а на известный уголок...», «НОРМАЛЬНАЯ ЭЛЕМЕНТАРНАЯ КРИМИНАЛЬНАЯ РОССИЯ» и др. Прочитывается Пушкин Вс. Некрасовым отнюдь не в духе официальной пушкинистики. У него отбирается и акцентируется, по большей части, насущное для современности, и прежде всего для искусства, которое вынуждено становиться «подпольным», чтобы отстоять свою природу, когда «власть лезет портить искусство» [164, с. 156]. Результативность «искусства без разрешения» доказало, по мысли Вс. Некрасова, прежде всего творчество Пушкина, главный завет которого преемникам — свобода творчества. В стихотворениях «Пушкин-то...», «Четвертое ноября», «Ветер, ветер...», «Пушкин и Пушкин...», «Из Пушкина», «Из нашей классики» поэт отвоевывает Пушкина и у советского литературоведения, и у советской пропаганды, приспособлявавших творчество русского гения под нужды тоталитаризма.

Пушкин
и Ленин

Пушкин
и Сталин [192, с. 272], —

передразнивает поэт внедрявшиеся идеологические слоганы, призванные с помощью Пушкина возвысить советских вождей, и иронически замечает, что с таким же успехом можно соединить имя Пушкина и Винни-Пуха, сочинявшего «кричалки» и «вопилки», — это не более абсурдно: сам дух творчества Пушкина антитоталитарен и при непредвзятом подходе опасен для власти, безжалостно и методично истреблявшей культуру.

Принадлежность к «авангарду авангарда» не мешает Вс. Некрасову разглядеть в Пушкине «своего»: один новатор другого прекрасно понимает и, может быть, лучше других сознает, каких невероятных усилий стоило Пушкину преобразить русскую литературу, вошедшую с его «подачи» в число мировых литератур. Пушкин становится постоянным собеседником Вс. Некрасова, в своеобразный обмен мыслями с которым вступает современный поэт.

Для Вс. Некрасова немаловажно показать, что у Пушкина наиболее дорого представителям андеграунда, почему он так близок ему самому. Пропущенные через себя (соотнесенные с собственным опытом) пушкинские строки, хотя бы широкоизвестные

...в мой жестокий век восславил я свободу [226, т. 2, с. 255], —

позволяют увидеть в Пушкине диссидента своей эпохи, знавшего и славу («Везде повторялись, списывались его стихи. Не могущие пройти цензуру были у всех в копиях и в устах» [128, с. 266]), и преследования («Его Величество, исключивъ меня изъ службы, приказалъ сослать въ деревню за письмом... объ А еизм ...» [225, т. 2, с. 8]), находившегося под прицелом Царя, Третьего отделения, Синода, цензурного комитета, верноподданных недоброжелателей («Уваров большой подлец. Он кричит о моей книге как о возмутительном сочинении. Его клевет Дундуков (дурак и бардаш) преследует меня своим цензурным комитетом» [226, т. 5, с. 569]), но поэзии не изменившего (Из письма А. Бенкендорфу: «Съ чувствомъ глубочайшей благодарности получилъ я письмо Вашего Превосходительства, ув домляющее меня о Всемилостив шимъ отзыве Его Величества <...> Жал ю, что я не въ силахъ уже перед лать мною однажды написанное» [225, т. 2, с. 25]*), воспринимавшегося как голос оппозиционного вольномыслия.

И уже прямым текстом Пушкин возглашал:

«Мысль! великое слово! Что же и составляет величие человека, как не мысль? Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек: *в пределах закона, при полном соблюдении условий, налагаемых обществом*» [226, т. 5, с. 230].

Напоминая о противостоянии Пушкина и государя, при всех усилиях так и не сумевшего сделать Пушкина верноподданным придворным поэтом, в стихотворении «Ленинград...» Вс. Некрасов выстраивает колонку:

царь

Пушкин

Пушкин

царь

Пушкин

Пушкин

* Этикетные стилистические фигуры, о которых Пушкин писал: «Мы всякий день подписываемся *покорнейшими слугами*, и, кажется, никто из этого еще не заключал, чтобы мы просились в камердинеры» [226, т. 5, с. 231], не меняют сути пушкинского ответа — отказа.

Пушкин

царь —

Пушкин [192, с. 129].

Из бинарной оппозиции «царь — Пушкин» в какой-то момент выпадает слово «царь» (в значении «государь»), указывая на преходящесть данного явления, его принадлежность прошлому. Имя же Пушкина не только остается — благодаря троекратному повтору подспудно проводится мысль о возрастании пушкинского значения и славы в общественном сознании, венчаемая перекодированием понятия «царь» в метафорически-культурологическом ключе, прилагаемого к Пушкину: «царь — / Пушкин» [192, с. 129].

В таком обозначении — безусловное признание Пушкина как главной фигуры новой русской литературы и ее высочайшего достижения. Над ней действительно взошло пушкинское солнце, как назвал Пушкина А. Краевский.* Для Вс. Некрасова, как и для А. Ахматовой («Пушкин»), однако, важно напомнить, какой ценой обрел Пушкин славу и бессмертие. Он учится у Пушкина нравственной стойкости, на то же настраивая и других.

«Русский стих и русская речь известно что поладили по-настоящему на Пушкине, когда по-настоящему получилась русская поэзия» [155, с. 508], — считает нужным напомнить Вс. Некрасов, поскольку для него самого речевой аспект очень важен. «Слитое воедино в пушкинском творчестве», однако, постепенно «начинает разделяться, ветвиться» [79, с. 153]; стих и речь в какой-то момент разошлись, так что понадобились усилия В. Маяковского, чтобы снова их воссоединить; и работа лианозовцев, в том числе самого Вс. Некрасова, ведется в том же направлении, пусть и на новом витке историко-литературного развития, — вот к какой мысли подводит поэт. В данном отношении он, несомненно, чувствует себя наследником Пушкина. И не только в данном.

«Своим положением в русской культуре Пушкин во многом обязан герою своей лирики. Именно в ней обрел голос русский человек «нового века», нового европейского и одновременно самобытного облика» [79, с. 35].

Вообще Пушкин, убежден Вс. Некрасов, во многом сформировал европеизированного русского человека.

Так, через стихи он передал русским людям свою способность очаровываться красотой окружающего мира, родной природы, впитывать их в себя, насыщаться ими. Вс. Некрасов, желая показать, какой прекрасный на дворе день, уподобляет его Пушкину:

С солнышком
Со снежком
Со снежком и солнышком

* Уподобление Пушкина солнцу восходит к высказыванию митрополита Кирилла о смерти Александра Невского: «Солнце отечества закатилось» [93, с. 111], приводимому в «Истории государства Российского» Н. Карамзина.

Каким каким
Ишь
Каким

Каким оно
Пушкиным [150, с. 244].

Весьма опосредованно можно уловить связь с пушкинским стихотворением «Зимнее утро», начинающимся строкой:

Мороз и солнце; день чудесный! [226, т. 2, с. 93].

Производимым уподоблением Вс. Некрасов дополняет свое стихотворение эмоцией восхищения и бодрости, исходящей из «Зимнего утра», подобно Пушкину, зовет ощутить всю прелесть русской зимы.

Пушкин в восприятии Вс. Некрасова — автор светлый. Его книги ассоциируются со светом, излучаемым Солнцем и особенно заметным в конце длинного летнего дня, никак не желающего уступить место вечеру:

свет-то
все стоит и стоит
свет свет

и что ты стоишь
как Пушкин

стоит как А.С. Пушкин
в шкапу [192, с. 231].

Разница в том, что свет от пушкинских книг будет исходить и вечером, и ночью. Тянущийся к свету не может обойтись без книг Пушкина, как не обходится без них сам Вс. Некрасов.

Да, настаивает Вс. Некрасов, Пушкин дал русским новое зрение, новый слух, сделал более тонкими и благородными их чувства. От его творчества исходит сияние. И если днем оно воспринимается Вс. Некрасовым как солнечное, золотое, то вечером — как лунно-серебристое, что отражает стихотворение «Святогорский монастырь поздно вечером». Побывав на могиле Пушкина, находящейся рядом со Святогорским монастырем, поэт передает свое впечатление, как бы проецируя через себя пушкинские свет и музыку. С этой целью он использует десятикратный повтор слова «осеребрить», ибо все, что видит, воспринимает как залитое воздушным серебром. Меняя форму глагола в названном слове и выстраивая ряд: «Пушкин / Осеребрил» — «Пушкин / Осеребри» — «Пушкин / Осеребрит» [192, с. 70], — поэт предсказывает, что одухотворяюще-эстетизирующее воздействие творчества Пушкина — это дар русским людям на все будущие века.

Пушкинские строки, пронизанные музыкой и радостью бытия, могут оттенять у Вс. Некрасова его неудовлетворенность настоящим:

День-то чудесный
День чудесный
То день чудесный
День-то день [150, с. 197].

Подразумевается, что восхищение природой отнюдь не распространяется на сферу социальной жизни, а в ней день на день не приходится. Угнетает Вс. Некрасова отсутствие в обществе подлинной свободы, вероятность — в качестве инакомыслящего — быть подвергнутым преследованиям. К современным реалиям в целом ряде случаев он прилагает пушкинские строчки.

В стихотворении «сколько их...» обстановку в советском обществе брежневских времен поэт проясняет с использованием цитаты из «Бесов» Пушкина:

Сколько их? куда их гонят? [226, т. 2, с. 138], —

в одном случае её изменяя:

сколько их
куда их гонит [192, с. 344]

и дополняя фразой:

и даже лучше сказать
кто же вас гонит-то [192, с. 344].

В результате пушкинский текст подвергается перекодированию: дополнение указывает на некую «нечистую силу», направляющую людей к сотворению зла, бесовству, дьявольски их запутывая, так что они не соображают, что делают. Последующими строками Вс. Некрасов как бы предлагает выйти из пропагандистского транса, состояния одержимости, оглянуться на остальной мир, обрести адекватность восприятия происходящего:

всё-таки мир
в котором столько огней [192, с. 344].

Под «нечистой силой» подразумевается власть, придавшая социализму качества тоталитаризма.

Намек на политических заключенных содержит перекодированный текст пушкинского «Послания в Сибирь»:

вас примет радостно у входа [150, с. 160], —

подразумевается — администрация у входа в тюрьму или лагерь:

Ух
Вот она [150, с. 160], —

рифмовка требует слова «свобода», однако у Вс. Некрасова его нет, так как подлинной свободы в государстве он не видит.

Строки стихотворения Пушкина «К Чаадаеву» поэт частично переделывает, чтобы показать: «Звезда пленительного счастья» [223, с. 267] над страной так и не взошла. У него такой вариант («ИЗ ПУШКИНА»):

Товарищ верь
Взойдет она

Товарищ прав [192, с. 363].

Реакция адресата не воспроизведена, вынесена в подтекст, обозначенный большим пробелом. Однако последняя строка сигнализирует о том, что в «пленительное счастье» впереди товарищ не верит. Как и сам автор. Таким образом Вс. Некрасов реактуализирует пушкинское произведение, наделяя его злободневным политическим подтекстом.

Чутко улавливая исходящее от Пушкина вольномыслие, Вс. Некрасов стремится пробудить его — с помощью классика — и в современниках.

Как антитеза самовластью, бесправию, холопству и высшее проявление свободного человеческого духа возникает имя Пушкина в стихотворении «Ветер, ветер...»:

Пушкин
Пушкин

Гений
Гений [192, с. 140].

Гениальность Пушкина — не только в его поэтическом даре, но и в силе ума, впитавшего плоды европейского Просвещения, способности дать художественные модели подлинно человеческих отношений во всем: общественной и церковной жизни, семье, дружбе, любви, общении с природой, миром вне России... Цитируя строки из «Памятника» Пушкина, Вс. Некрасов как бы удостоверяет: да, формально Пушкин признан и даже возносим. Но сам

сов, отграничивая себя и своих соратников от литераторов, укрепляющих своим творчеством тоталитаризм:

С одной стороны

мы

с другой стороны

у нас это быстро [192, с. 141].

Значение выражения «с другой стороны» двойится: это и обозначение противоположного литературного лагеря, и намек на то, что непокорных, может быть, ждет расправа. Не случайно дважды Вс. Некрасов обращается к пушкинской цитате:

Но вреден север для меня [226, т. 3, с. 8], —

давая слово «север» с большой буквы — Север и явно имея в виду место скопления лагерей. Но ведь «дамоклов меч» висел и над головой Пушкина, — а он сделал свой выбор. Вот эту близость диссидентства разных эпох и заостряет Вс. Некрасов, возводя в наследники Пушкина представителей андеграунда.

Сближает с пушкинской традицией «наследования свободы» Вс. Некрасов и обэриутов, на первый взгляд, от Пушкина очень далеких. Тем не менее они представлены в пушкинском контексте — посредством введения цитаты из «Медного всадника», подвергаемой, к тому же, повтору:

На берегу
пустынных волн

Обериу [192, с. 145]

Пустынность и холод у поэта — знаки времени, в котором довелось жить обэриутам. Но они — на том же берегу, что и Пушкин, — на берегу подлинной литературы.

Именно пушкинские строчки задают тон восхищения в стихотворении «Четвертое ноября», адресованном художникам андеграунда О. Васильеву и Э. Булатову. Здесь снова всплывает образ берега, но теперь это уже возвышенный «брег», заимствованный из «Руслана и Людмилы»:

вот тебе
и первый снег
падая на брег

<...>

на брег тебе не на берег

тебе Олег

тебе Эрик [160 с. 37].

Память договаривает, что «берег» этот — «песчаный и пустой». Следовательно, цитирование у Вс. Некрасова — не только знак наследования традиции, но и средство поэтической экономии. Проступающий в подтексте образ пустоты — скрытое указание на «несуществование» живописи О. Васильева и Э. Булатова на официальном уровне. Однако у Вс. Некрасова выпавший первый снег празднично преобразует пустынную местность. Это как бы подарок самой природы замечательным художникам. Двойные пробелы дают визуальное ощущение простора, белизны (=чистоты), воздуха. Это воздух свободы, которым дышат поэты и художники андеграунда.

И не случайно в памяти Вс. Некрасова всплыли стихи Пушкина — он опозитизировал русскую природу в ее неповторимых национальных чертах. И не неиссякаемый ли это источник вдохновения для художников — и кисти, и слова, выросших на Пушкине, — краеугольном камне русской культуры? Стихотворение дышит радостью соприкосновения с прекрасным — в природе, творчестве, человеческих отношениях. Осеняет эту радость слово Пушкина, получающее новую жизнь. Дополнительное личностное отношение к Пушкину раскрывает стихотворение «Зимний...», в котором Пушкин связывается с открывшими его Вс. Некрасову-ребенку родителями:

И папин

мамин

Пушкин [192, с. 134].

Скорее всего, подразумеваются сказки Пушкина, с каковыми Вс. Некрасова познакомили в детстве, также формировавшие в нем чувство прекрасного, будившие воображение, закладывавшие основы нравственности.

Вместе с тем Вс. Некрасов не избегает полемики с классиком, незадолго до смерти в стихотворении «(Из Пиндемонта)», замаскированном под перевод, заявившим:

Не дорого ценю я громкие права,

От коих не одна кружится голова [226, т. 2, с. 244], —

так как знаком с практикой советской власти, аннулировавшей «буржуазные» права человека, и хорошо знает, что это такое — быть лишенным всяких гарантий неприкосновенности со стороны тоталитарного государства. Значительная часть творческой интеллигенции абсолютизировала суждение Пуш-

кина о важности духовной свободы, как бы не снисходя до политики как до дела грязного, недостойного, либо имитировала такое отношение к ней, чтобы сохранить минимум самоуважения, пряча за сделанным выбором свой страх или конформизм. В стихотворении «Из нашей классики», которому предпослан пушкинский эпиграф*, Вс. Некрасов считает нужным прояснить суть вопроса и внести необходимые коррективы. Он напоминает, что пытавшийся сохранить творческую (духовную) свободу в годы сталинизма при всей своей политической отстраненности терял жизнь. Возможность такого убийственного выбора Пушкин, воспитанный Просвещением, предусмотреть не мог. Следовавший пушкинским заветам О. Мандельштам погиб. Вместе с ним с лица земли исчезла и его внутренняя свобода, для которой, помимо желания и воли человека, тоже нужны определенные условия, и прежде всего жизнь.

Ничего
что Осип Эмильевич

Ничего
?

[192, с. 292], —

как бы вопрошает Вс. Некрасов уже не только Пушкина, но и перечисляемых вслед за ним Лермонтова, Блока, Маяковского, да и потенциального читателя, словно побуждая переоценить пушкинское суждение с учетом тоталитарного опыта, когда духовная свобода личности приравнивалась к политическому преступлению и человек лишался главного из прав — права на жизнь, сформулированного в эпоху Просвещения Т. Гоббсом.

Да и сам Пушкин скорее выражал свои идеальные устремления, движущие им желания:

Зависеть от властей, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным, природы красотам [226, т. 2, с. 244], —

а все мешавшее их осуществлению имело именно политические причины: скитаться «здесь» поэт мог, «там» (будучи «невыездным») — нет; «созданиями

* У Вс. Некрасова эпиграф выглядит так:

*Не дорого ценю я
Громкие слова
Громкие права* [192, с. 292].

искусств» не только восхищался, но и возмущался устроенным у картины «конвоем» и т.д.

Вот почему, полностью не отрицая высказывание Пушкина, Вс. Некрасов подвергает его деабсолютизации, побуждает усомниться в том, что защита гражданских прав и свобод — вещь неважная и поэт может без них обойтись. Как когда — смотря по обстоятельствам, и незачем прикрываться Пушкиным мнимо свободным, сожительствующим с системой. Оба типа свободы равно необходимы человеку, как бы настаивает Вс. Некрасов, и разве идея политической свободы — не должна быть составной частью духовной?

Завершая стихотворение вопросом и большим пробелом-пустотой — знаком уничтожения, гибели, автор настраивает на самостоятельные размышления и антифетишизацию фетишизированного, избавляет от гипноза канонизированного.

Как тут не вспомнить самого Пушкина, замечавшего: «Писатели во всех странах мира суть класс самый малочисленный из всего народонаселения. Очевидно, что аристократия самая мощная, самая опасная есть аристократия людей, которые на целые поколения, на целые столетия налагают свой образ мыслей, свои страсти, свои предрассудки. <...> Никакая власть, никакое представление не может устоять противу всеразрушительного действия типографического снаряда. Уважайте класс писателей, но не допускайте же его овладеть вами совершенно» [226, т. 5, с. 230]. Вс. Некрасов так и поступает.

Уже в постсоветские годы Вс. Некрасов поиронизирует над теми соотечественниками, которые едут на Запад не за ценностями культуры, а за «барахлом». Типового «барахольщика» он сопоставит с романтическим Ленским из «Евгения Онегина». У Пушкина это

Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный [226, т. 3, с. 34].

У Вс. Некрасова в «Дойче Бух» читаем:

ты из Германии гуманной
привез чего-нибудь плоды

чего-нибудь

чего-нибудь привезли

телевизор [157, с. 23].

Поэт намеренно пользуется сниженным стилем, прозаизирует стих, но сохраняет «привязку» к пушкинскому тексту, чтобы по контрасту оттенить

По-видимому, таким образом Вс. Некрасов объясняет, откуда в его поколении неприхотливость, спартанство и одновременно драчливость, не отменяющая готовности к взаимовыручке:

Такие
Серые
Все сухие
И все хорошие
Даже если и мокрые [192, с. 227].

Пережитое во время войны, общая судьба — это то, что сплачивает. Переделка именно «Бородино» указывает на впитанный тогда же патриотизм.

В Лермонтове Вс. Некрасов безошибочно угадывает оппозиционера, высоко ценит его как писателя. «Делом Лермонтова было максимальное, полноценное литературное переживание романтизма и байронизма в послепушкинскую эпоху...» [79, с. 153], — говорится в статье «Григорьев и русская литература», написанной Вс. Некрасовым совместно с А. Журавлёвой. Он, «продолжая Пушкина, еще вершит дело становления самого сознания русской литературы» [79, с. 153]. Романтический конфликт личности и общества, личности и окружающего мира вообще составляет основу лермонтовского творчества. Вс. Некрасову это, в принципе, близко, но печалей лермонтовского Демона он отнюдь не разделяет, его романтизации не принимает. Почему? — можно только строить предположения на основе производимой Вс. Некрасовым переделки начальных строк поэмы «Демон». Отчетливо выявляется стремление поэта титанический образ снизить, сделать в какой-то степени смешным. Добивается этого Вс. Некрасов, предваряя каждое слово текста междометием ну, получающим ироническое значение (близкое к «ну и что»), и завершая восклицательным знаком, также неуместным (так что проступает авторская насмешка):

Ну!
Печальный!

Ну!
Демон!

Ну!
Дух!

Ну!
Изгнанья!

Ну!
Летал! [192, с. 328].

Всякая печаль — при подобном оформлении стиха улетучивается, сверхъестественные способности Демона умяляются.

Во 2-й строфе восклицательные знаки Вс. Некрасов убирает, но ну сохраняет, и из-за надоедливого повтора читать о Демоне уже не хочется: сколько можно об одном и том же!

В 3-й строфе сообщение неожиданным образом полностью опровергается: междометие ну сменяется союзом и с отрицательной частицей не:

и не печальный

и не демон

и не дух

и не изгнанья

и не летал [192, с. 328].

Вс. Некрасов словно изгоняет Демона из русской литературы, ибо воздействие этого образа на людей, особенно в скрещивании с идеями нищестанства (что характерно для Серебряного века), считал непредсказуемым. Вот он все и переигрывает по-своему. Не исключено, что к созданию дезавуирующего варианта поэта подтолкнул сам же Лермонтов — его ранний замысел написать сатирическое произведение о приключениях Демона, а также — пародийные переложения лермонтовской поэмы («Клянусь звездой полуночной...» Н. Некрасова, «Демон» Д. Минаева, «Демон» И. Северянина и др.).

Будто отвечает Лермонтову Вс. Некрасов и в стихотворении «а я б желал...». Это деконструктивистский парафраз 3-5 стрóf лермонтовского стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» со сквозным для них мотивом:

Я ищу свободы и покоя!

Я б хотел забыться и заснуть! [119, с. 79].

Исследователи пишут об особом лермонтовском Эдеме, сочетающем в себе идеальность «мира иного» и то лучшее, что есть на Земле (красоту природы, любовь, поэзию), как желанном местообитании лирического героя цитируемого стихотворения (см. [120, с. 96]). Вс. Некрасов принимает у Лермонтова не все. Он прибегает к компрессии развернутых лермонтовских периодов, романтический стиль сменяя разговорным:

а я б желал

забыть себя

и засунуть

заткнуться

и заснуть [192, с. 334].

Как можно понять, лермонтовскую мечту о своеобразной блаженной потусторонней нирване, при отрешении от причиняющего боль на Земле,

Вс. Некрасов считает совершенно нереальной, утопической, во всяком случае для себя самого. Если бы даже и хотел, поэт не может «забыть себя» — свое положение не печатающегося андеграундного автора, ожидающего всего. И в Эдеме (если даже допустить его существование) это не даст ему покоя. Перемещение в инобытие предполагает и отказ от творчества. «Заткнуться», по выражению Вс. Некрасова, он тоже не может, ибо в поэтическом творчестве видит смысл своей жизни, и сколь бы трудно она ни складывалась, предпочитает ее творческому самоубийству. Похоронив себя как поэт, никакой радости он не испытает, убежден Вс. Некрасов, напротив, совершит преступление против поэзии. Но, даже если бы захотел, замолчать он не в состоянии — такова его психофизическая поэтическая природа и форма взаимоотношения с миром. Переход в условное идеальное бытие Вс. Некрасов обозначает сниженным по семантике словом «засунуть» (себя). Засунуть куда-то подальше, с глаз долой можно вещь; человек же таковой не является и сам подписывать себе приговор «ухода» не станет. Обрадовал бы уход Вс. Некрасова с литературной арены только недоброжелателей. Лермонтову и после смерти было что предъявить людям — свои книги*; некрасовские к моменту написания стихотворения продолжали оставаться неизданными. Вот почему лермонтовскую модель обретения блаженства Вс. Некрасов для себя отвергает, хотя строки, с которыми согласен (в частности, «я ищущу свободы и покоя») никак не меняет. Желал бы заснуть исповедующийся, как нетрудно догадаться, в прямом смысле слова. Видимо, повышенное нервное напряжение, в котором он живет, мешает спокойному сну, приводит к бессоннице, изматывающей человека. Об идеальном, таким образом, в отличие от Лермонтова, Вс. Некрасов не мечтает — хотя бы о нормальном. Всякому же роду сна поэт предпочитает «сон наяву», или «дневной сон» (А. Кушнер), как синоним процесса творчества.

Согласен Вс. Некрасов или не согласен с Лермонтовым, именно лермонтовские произведения дали импульс к написанию им собственных стихов, и так или иначе он классику обязан.

Касается поэт и вопроса увековечивания памяти Лермонтова. По-видимому, под впечатлением пребывания в Пятигорске Вс. Некрасов пишет посвященное Лермонтову стихотворение, начинающееся словами:

Тек
В гору Машук
В гору тек

Лермонтовский
Кипяток кипяток [192, с. 74].

Некрасовская метафористика передает идею преодоления земного тяготения, совершения сверхвозможного. Не раз фиксируемый «кипяток» высту-

* Хотя поэма «Демон» полностью была опубликована только в 1856 году.

пает как главное качество лермонтовского творчества, мощь его энергетики, причем автор уточняет:

Не кипяток
Но кипяток

Горский
Московский
Русский

Петербургский
Пятигорский [192, с. 74].

Отталкивается Вс. Некрасов от горячих источников Кавказских минеральных вод, опробованных и Лермонтовым. Однако текущий вверх по вертикали поток-кипяток — символ мощи русского духа, его максималистских устремлений. Этот источник продолжает бить, и когда Лермонтова уже нет в живых.

Во второй части стихотворения Вс. Некрасов касается проблемы увековечивания памяти Лермонтова. Косвенным образом он упоминает связанные с Лермонтовым места (Москва, Петербург, Пятигорск и др.). Отрицательно оценивает поэт присвоение имени Лермонтова городу в Ставропольском крае, специализирующемуся на добыче урановой руды для атомной промышленности (на том основании, что в свое время Лермонтов бывал в этих местах с их минеральными источниками):

Вот она стерева
С милого Севера

Целое зарево
Города
Нового
Номерного

Имени мертвого Лермонтова [192, с. 75].

По мысли Вс. Некрасова, Лермонтов сам не принял бы подобного увековечения, так как урановое производство погубило здесь курортную зону, а, значит, и то, чем поэт восхищался. К современному состоянию города Лермонтов не имеет никакого отношения. С умершими классиками нельзя обходиться так безрассудно, они не являются чьей-то собственностью, настаивает Вс. Некрасов. Лучший род бессмертия он видит в непрекращающемся «собеседовании» с классиками, допускающем и споры с ними, подобно тому как они сами вступали в полемику по волнующим их вопросам.

На одном из выступлений Вс. Некрасову был задан вопрос:

«Кого из классиков Вы признаете, кого — нет?» [189, с. 46]. Поэт ответил:

«Да я не знаю, кого из классиков я не признаю. Это смотря кого считать классиками. Уж, конечно, Пушкина, Лермонтова я признаю» [189, с. 46].

Отсылки
к Николаю Некрасову

По статьям Вс. Некрасова видно, что он ценил Н. Некрасова, но отсылки к нему в стихах немногочисленны.

В стихотворении «Окрестности» при описании русских деревень Вс. Некрасов явно отталкивался от поэмы предшественника «Кому на Руси жить хорошо». Вот начало его произведения:

Бухалово село
село
того [192, с. 62].

Уже по названию села можно догадаться, что здесь сильно пьют. А поскольку и другие села — Степаньково, Юрьево, Бурцево, Сизенево — у Вс. Некрасова тоже характеризуются местоимением с просторечным оттенком «того», такой признак, как пьянство, распространяется и на них. Конкретизация у поэта отсутствует, но главное, что украшает эти местности у Вс. Некрасова, — заходящее солнце. Из умолчания следует, что села отнюдь не процветают, особо привлекательного отметить в них нечего. Ну разве что озеро возле Сизенево.

Обращается Вс. Некрасов и к стихотворению Н. Некрасова «Поэт и гражданин» и, в общем, разделяя пафос классика:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.
А что такое гражданин?
Отечества достойный сын.
<...>
Блажен болтающий поэт
И жалок гражданин безгласный! [201, с. 276, 277], —

возводит в число настоящих граждан современников-инакомыслящих, занимавших диссидентскую позицию, — Г. Померанца и З. Миркину. Им посвящено стихотворение «Было бы солнце...», в котором в иносказательной форме приветствуется деятельность названных:

Будет и солнце

Будет и зелень

Будет и зелень
Будет и тень

В нашем

Климате-то

Будьте уверены

(Грише и Зине

/ Гриша и Зина

Поэт

и Гражданин /) [192, с. 383].

В отличие от Н. Некрасова у Вс. Некрасова слова «поэт» и «гражданин» даны с большой буквы. Это призвано удостоверить: то, что у Н. Некрасова звучит как призыв, стало реальностью. Адресаты Вс. Некрасова атрибутированы как Гражданин (Г. Померанц) и Поэт (З. Миркина), заслуживающие быть отмеченными и оцененными.

Вместе с тем название стихотворения побуждает вспомнить некрасовскую строку:

Но так без солнца звезды видны [201, с. 273], —

то есть автор отнюдь не абсолютизирует достижений Г. Померанца и З. Миркиной, делающих тем не менее нужное дело, чтобы дожидаться солнца и, может быть, потонуть «в его лучах» [201, с. 273].

Строки «Поэта и гражданина»:

Нет, ты не Пушкин. Но покуда

Не видно солнца ниоткуда,

С твоим талантом стыдно спать [201, с. 273], —

Вс. Некрасов прилагает и к самому себе, в соотнесении с солнцем-Пушкиным, да и с Н. Некрасовым, оценивая масштабы собственного дарования и свой вклад в поэзию:

какой я Пушкин

я кто

Некрасов

не тот Некрасов

и ещё раз не тот

не хвастаюсь я
 а хочу сказать
 с вас
 и такого хватит [157, с. 168].*

Переоценки своей личности у Вс. Некрасова не наблюдается, и в то же время он предлагает считаться с ним как с состоявшимся поэтом, вводит свою фамилию в текст с обозначением: «не тот Некрасов». К тому же автор явно задирает читателей, намекая, что до многого, совершающегося в современной литературе, они еще не доросли, а без усилий, подобных предпринимаемых им самим, и на восход солнца надеяться нечего.

Вс. Некрасов высказывает предположение, что не все стихи Н. Некрасова прошли бы советскую цензуру, в пародийном виде воспроизводит реакцию на некрасовские строки:

«Стихи мои! Свидетели живые...» [201, с. 315], —

надзирающих за литературой карательных органов:

«Стихи мои
 Свидетели живые»

Это товарищи
 Упущение
 (ишущие наши товарищи) [192, с. 257].

Может быть, именно данные строки Н. Некрасова избраны Вс. Некрасовым потому, что во многом отражают его позицию: «Живу и вижу».

Обращение к Тютчеву

Есть у Вс. Некрасова и произведения, созданные в ризоматическом сцеплении со стихотворениями Ф. Тютчева. Таковы «Из Тютчева», «Молчим...», «Можно только верить...».

Практически не известны стихотворения Вс. Некрасова о любви, хотя он признавался, что о любви писал. Тем интереснее его рецепция тютчевского стихотворения «К. Б.» («Я встретил вас — и все былое...»), повествующего о

* Трудно сказать наверняка, кто из других Некрасовых имеется в виду: может быть, и ранее получивший известность В.П. Некрасов, автор романа «В окопах Сталинграда», или А.С. Некрасов, «славный капитан Врунгель», упоминаемые в статье Вс. Некрасова «Кстати».

воскрешении всех чувств уже состарившегося человека вновь вспыхнувшей любовью:

Я встретил вас — и все былое
 В отжившем сердце ожило;
 Я вспомнил время золотое —
 И сердцу стало так тепло [269, с. 135].

Несмотря на то, что в момент написания своего стихотворения Вс. Некрасов был еще достаточно молод, нечто похожее на тютчевское он, видимо, тоже пережил. Иначе непонятно, почему изо всей тютчевской любовной лирики его зацепило только «К. Б.». Не просто зацепило, но и повлекло к полемике. Цитируются именно не убеждающие Вс. Некрасова по каким-то причинам слова, приводимые обрывочно, не договаривая фразу до конца (предполагается, что она и в урезанном виде будет узнана, настолько известна):

И сердцу стало
 Так
 Это
 Не в этом дело
 Дело-то
 Не в этом [150, с. 198].

Вроде бы исповедующемуся Тютчеву лучше знать, что он испытал; тем не менее у себя Вс. Некрасов исключает слово «тепло» из фразы «И сердцу стало так тепло...», хотя другим его не заменяет. Воспроизводится род фрагментированного «потока сознания» с углублением в самого себя (на что указывают тройные пробелы); слова в нем служат лишь сигналами мелькающих мыслей. Может быть, «тепло», по Вс. Некрасову, — недостаточно сильное для любви чувство? «Не в этом дело», — заявляет поэт и повтором удостоверяет важность своего заключения:

«Дело-то / Не в этом». А в чём? — невольно возникает вопрос. Ответ на него не дается. Вс. Некрасов оставляет финал открытым, содержащим в себе загадку, разгадка какой возлагается на читателя. Вариантов может быть множество. Например: а) если любовь вспыхнула вновь, значит, в какой-то момент она угасла; не произойдет ли это снова? известен ли самому человеку срок его любви? б) неизвестно, чем ответит на признание когда-то любимая и вновь встреченная женщина, ведь однажды разрыв уже произошел; в таком случае встреча обернется драмой; в) встреча с первой любовью, пробудившая старое чувство, может быть губительна для другой женщины, с которой поэт связал свою жизнь, и не все так безоблачно; и т.д. и т.п. Как бы там ни было,

штампы восприятия тютчевского произведения, «замылившись» за столетие, расшатываются. Может быть, в этом и была цель Вс. Некрасова?

Намеренная недоговоренность, полузашифрованность характеризует и стихотворение Вс. Некрасова «Молчу...», написанное как бы поверх стихотворения Ф. Тютчева «Silentium!». Преимущественное внимание поэта привлекают тютчевские строки:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои [270, с. 44].

На их основе Вс. Некрасов создает произведение, в котором предлагает собственный вариант темы «молчания» и «утаивания», на которые как представитель андеграунда был обречен:

Молчу
молчи

Молчу
молчи

Чутьем чутьем

Течем течем

Я думал мы о чем молчим

А мы молчали

Вот о чем

[192 с. 18].

Стихотворение отражает внутреннее состояние человека, чуть ли не целую жизнь поневоле выполняющего завет классика, и позволяет почувствовать, насколько тяжело, почти невыносимо жить на положении отверженного, не иметь выхода к читателю да и реальной надежды на то, что все когда-нибудь переменится. Самого Тютчева в 1836 г. начал печатать в «Современнике» Пушкин, и если впоследствии он практиковал длительное печатное «воздержание», то, главным образом, — из-за неудовлетворенности написанным, а не потому, что ему чинились какие-то препятствия. Тем не менее И. Аксаков горячо сочувствовал Тютчеву, которому в период 22-летнего пребывания за границей «приходилось петь как бы в безвоздушном пространстве» [9, с. 327], так как русского языка его окружение не знало. Что бы в таком случае он написал о Вс. Некрасове, и существовавшем в «безвоздушном пространстве», во «внутренней эмиграции», и лишенном возможности издаваться способом, принятом в более свободных странах?

В качестве председателя Комитета цензуры иностранной (1858—1873) Тютчев проявил себя либералом и утверждал: «...нельзя налагать на умы безусловное и слишком продолжительное стеснение и гнет без существенного вреда для всего общественного организма» [269, с. 503]. Вс. Некрасов добавляет к этому и психологическую травмированность личности творца, которого, в сущности, хоронят заживо. Но, как и Тютчев, гнушаясь «выставкою напоказ своих язв сердечных» [270, с. 310], поэт не говорит о тягостных переживаниях впрямую, а с помощью полузашифрованного цитатного письма, переходящего в нулевое письмо, лишь намекает на то, что творится в душе и о чем он молчит.

В произведении улавливается вместе с тем и иронический подтекст. Ведь если бы Вс. Некрасов «прямым текстом» сказал правду о своем положении гонимого, то, согласно логике Тютчева, выраженной в поэтической формуле:

Мысль изреченная есть ложь [270, с. 44], —

он солгал бы. Само тютчевское утверждение покоится на самоотрицании: возникает подозрение, что оно является ложным, поскольку представляет собой «изреченную мысль». Между тем Тютчев затронул проблему, крайне интересующую и постмодернизм, проблему самой возможности адекватного высказывания и выражения истины.

Приведенная тютчевская цитата отражает, по словам И. Аксакова, представление Тютчева об ограниченности человеческого разума и добровольном отречении людей «от высшей, недосыгаемой уму, абсолютной истины, высших стремлений» [9, с. 318] и содержит в себе полемический заряд, направленный против материализма в защиту идеализма. В этом сказалось воздействие немецкой классической философии, которую Тютчев изучал в Мюнхене, в частности, его общение с Ф.В.Й. Шеллингом, который в своей философской системе объединил трансцендентальный идеализм и унитарную натурфилософию, скептически относился к односторонне-рационалистическому типу познания как неизбежно субъективному и недостаточному и отдавал предпочтение методам внерациональным — интеллектуальной интуиции, мистическому откровению, эстетическому созерцанию, причем доказывал, что трансцендентальная философия «покоится только на постоянном потенцировании самосозерцания, от первой и простейшей потенции в самосознании до высшей, эстетической» [288, т. 1, с. 486], и абсолютная объективность дана одному лишь искусству. Шеллинг писал: «Если эстетическое созерцание есть лишь объективировавшееся трансцендентальное, то само собой разумеется, что искусство есть единственно истинный и вечный органон, а также документ философии, который беспрестанно все вновь подтверждает то, что философия не может дать во внешнем выражении... Искусство есть для философа наивысшее...» [288, т. 1, с. 484]. В свете сказанного можно увидеть в «Silentium!» Тютчева и попытку обозначить превосходство художественных методов мышления (мышления образами, не прочитываемыми однозначно) над моносемией рационалистического

интеллектуализма. Ведь, выдвинув постулат о невозможности «неложного» философствования и немощи поэта «передать точными словами, логической формулой речи внутреннюю жизнь души в ее полноте и правде» [9, с. 299], заклиная и себя самого молчать, автор тем не менее продолжает стихотворение (да и само творчество) — от невысказанного его «разорвет» не нашедшая выхода творческая энергия.

А. Фет призывает отличать воплощаемую Тютчевым поэтическую мысль от философской: «В произведении истинно прекрасном есть и мысль; она тут, но нельзя, не имея перед глазами самого произведения, определить, где надо ее искать» [271, с. 195], — она разлита во всем произведении, может таиться в самой его глубине, «нескончаемой дали». «Чем общей поэтическая мысль, при всей своей яркости и силе, чем шире, тоньше, неуловимей расходуется круг ее, тем она поэтичней» [271, с. 195]. Само вещество слова у Тютчева «одухотворяется, становится прозрачным. Мыслью и чувством трепещет вся его поэзия» [9, с. 329].

Стремясь преодолеть логоцентризм философского дискурса, постструктурализм-деконструктивизм-постмодернизм движется к сближению философии с литературой, что ознаменовалось появлением паралитературы. С новым, плюралистическо / монистическим обоснованием сбывается прогноз Шеллинга: «...поскольку философия, а вместе с философией и все науки, следующие за ней по пути совершенствования, были рождены и питаемы поэзией, то можно ожидать, что, достигнув своего завершения, они вернутся отдельными потоками в тот всеобщий океан поэзии, из которого они вышли» [288, с. 485].

Предлагает свой ответ постмодернизм и на тютчевский тезис: «Мысль изреченная есть ложь», указывая возможные пути и способы преодоления не только тоталитаризма мышления, но и тоталитаризма языка (порождающего моносемию, а значит, неистинность, «ложь»). Это использование симулякров (по Ж. Делезу / Ж. Деррида) — деконструированных знаков со скользящим означающим, в процессе нелинейного цитатного письма отсылающих лишь к другим означающим в мире-тексте, с которым связаны ризоматическими, разветвляющими связями и который выступает в качестве «означаемого» — множественного в степени стремления к бесконечности. Осуществляется открытое, продуктивное смыслопорождение, дающее представление о множественности становящейся истины.

Всеми этими признаками обладает характеризующее стихотворение Вс. Некрасова. Поэт говорит / молчит, раскрывает / скрывает одновременно. Данной цели служат: 1) использование аструктурированного стиха, утрачивающего центр благодаря акогерентности составляющих его элементов, связанных нелинейными связями; 2) фрагментация гетерогенного, коллажность; 3) поэтика минимализма, многое оставляющая в подтексте и отводящая словам роль намекающих сигналов; 4) «вакуумный» финал; 5) ризоматическое сцепление деконструированных скользящих знаков с культурным интертекстом. Плоскость листа превращается у Вс. Некрасова в пространство множественных возможностей — возникает текст-ситуация, «запрограммированный» на сотворческое *чтение-письмо* (по Р. Барту) и

предполагающий множественность его интерпретаций. Благодаря этому преодолевается «ложь» однозначности. Эстетика симулякров, стратегия деконструктивизма наделяют произведение смысловой множественностью, в качестве вероятностной составляющей включающей в себя и тютчевскую формулу.

Некрасовский диалог-спор с Тютчевым дает возможность выявить пост-модернистский взгляд на истину, которая не предполагается известной заранее, а производится в процессе деконструкции культурного интертекста и возвращает онтологический плюрализм / монизм.

Объектом деконструкции Вс. Некрасова становится и стихотворение Тютчева «Умом Россию не понять...».

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить [270, с. 129] —

это прославленное четверостишие, написанное в 1866 г., было воспринято не только как эстетическое явление: выражая историософско-патриотическое кредо поэта, оно сыграло большую роль в становлении русского самосознания. Своеобразным комментарием к произведению, да и ко всей патриотической лирике Тютчева, являются его статьи «Россия и Германия», «Россия и революция», «Папство и римский вопрос». Будучи русским европейцем, 22 года прожившим за границей, вращавшимся в дипломатических кругах, Тютчев достаточно критично оценивал европейскую цивилизацию — прежде всего за «объязычивание» — переход от теоцентризма к антропоцентризму и подавление сферы духовной сферой материальной, а также за стремление изменить систему власти путем насилия и подчинить себе (своему владычеству) мир. Таким образом, поэт одним из первых поколебал представление о Западе как идеале для России. Но в противовес западоцентризму Тютчев отстаивает не полицентризм, а панславянский восточноцентризм*, выдвигая на роль духовного вождя, объединителя и спасителя славянства Россию**, которую считал страной более христианской (ближе стоящей к Богу), чем за-

* Оспаривая тем самым идею объединения мира под властью папства, имеющую древнеримские корни.

** «Более или менее исчерпываются эти взгляды Тютчева уверенностью, что России предстоит собрать воедино “славян родные поколения” и образовать великое православное государство, спаянное единой верой и “любовью”. Исполнение этого ожидания связано с темным “пророчеством” о том, что столицей славянского мира должна стать “возобновленная Византия”, а ее святыней — христианский алтарь, вновь поставленный в Святой Софии:

Пади пред ним, о царь России,
И встань как всеславянский царь! —

воскликнул Тютчев в 1850 году...» [33, с. 218]. Необходимость вступить в войну с Турцией, чтобы достичь лелеемой цели, Тютчева не смущала.

падные страны. Поэт верил в ее высшее мировое призвание, обращаясь к России, писал:

Ты — лучших, будущих времен
Глагол, и жизнь, и просвещение! [270, с. 209]*.

Показателен выбор Тютчевым для перевода из «Западо-Восточного дивана» Гете стихотворения «Запад, Норд и Юг в крушенье», где также предпочтение отдается Востоку (но в более широком значении) и выражено желание постичь мудрость народов,

Гласу божиих велений
Непосредственно внимавших
И ума не надрывавших [270, с. 171].

В стихотворении «Умом Россию не понять...» Тютчев как бы отвечает своим оппонентам, полагавшим, что, трезвый судья Запада, он идеализирует Россию, приписывает ей и то, чем она не обладает, и горячая любовь к ней, получающая высшее, трансцендентальное обоснование, мешает ему быть вполне беспристрастным. В самом деле, Тютчев смотрит на Россию сквозь призму определенной доктрины — религиозной историософии Шеллинга и как бы прозревает провиденциальное назначение своей родины. Немецкий философ придерживался взгляда на мировую жизнь как на трансцендентальный процесс и верил в изначальное единство человечества, чего, считал он, нельзя мыслить без наличия непреодолимой духовной силы, удерживающей всех вместе, — абсолютного единства Бога; но в результате духовного кризиса, к каковому приравнивается Шеллингом политеизм, породивший «различие несовместимых друг с другом учений о Богах», человечество «принуждено было разобщиться и образовать народы» [288, т. 2, с. 247, 243]. Полагая, что история Богов — это «действительное становление *Бога* в сознании» [288,

* Вспоминая бурные споры между Тютчевым и Чаадаевым, И. Аксаков свидетельствует: «Тютчев доказывал, что Россия — особый мир, с высшим политическим и духовным призванием, пред которым должен со временем преклониться Запад. Чаадаев настаивал на том историческом вреде, который нанесло будто бы России принятие ею христианства от Византии и отделение от церковного единства с Римом; Тютчев, напротив, именно в православии видел высшее просветительное начало, залог будущности для России и всего славянского мира и полагал, что духовное обновление возможно для Запада только в возвращении к древнему церковному единству» [9, с. 316].

Чаадаев расценивал подобные суждения как заблуждение, aberrацию, русоманию ума, А. Хомяков, братья Аксаковы — как пророческое откровение. Однако и И. Аксаков отмечал: «Его политическое мирозерцание, его убеждения относительно исторической будущности русского народа были... тверды, цельны — до односторонности, до страстности, а потому только в этом отделе стихотворений и доходит он до торжественных, почти “героических” звуков, столь вообще чуждых его поэзии» [9, с. 351]. Действительно, не всегда мысль «растворена» в них в образах, подчас «выпирает» из стихотворений. Смысловую множественность подменяет «твердое убеждение», в истинности которого можно усомниться.

с. 326] и невозможно безо всякого перехода снова достичь единства в *Боге* наделенных духовными различиями целостностей, Шеллинг выдвинул задачу реализации идеала в истории (еще до «конца мира») — создание союза народов и мирового государства. Ведущей силой в этом процессе и виделась Тютчеву Россия*, но не реальная страна (которую поэт знал, в общем-то, не слишком хорошо и которую за годы пребывания за границей, издалека привык представлять «не в подробностях и частностях, а в своем целом объеме, в своем общем значении» [9, с. 320]), а — существующая в его душе невидимая идеальная Святая Русь, живущая религией откровения и наделенная высоким божественным жребием. Она открывается не «уму», а коллективному бессознательному, в котором — в акте мистической трансценденции, когда душа озаряется внутренним светом, — активируется архетип рая. Подобную духовную предрасположенность питает религиозная вера, что и подтвержда- ют завершающие произведение слова:

В Россию можно только верить [270, с. 129].

Таким образом, тютчевская Россия — образ мистический, предмет веры и воображения. Она может восхищать как идеал, но с реальностью стыкуется слабо, как и трансцендентальная историософия поэта, питаемая метафизическим идеализмом и ориентированная на реализацию православно-христианской утопии. Могут ли быть удовлетворительными результаты исторических проектов, основанных на подобных утопических представлениях? Об этом размышляет Вс. Некрасов в стихотворении «Можно только верить...»**, начинающемся с «урезанной», но легко узнаваемой тютчевской цитаты.

Чувствуется, что высказывание Тютчева «зацепило» автора, не отпуска-

* Которой и Шеллинг, общавшийся, в основном, с выдающимися русскими умами, «предрекал великое будущее» [64, с. 37].

** Впервые опубликованном в самиздатском журнале «37» в конце 1970-х гг. Позднее на свой лад прокомментирует Тютчева Т. Кибиров в стихотворении «Историософское» (1999), где процитирует и Вс. Некрасова:

Умом Россию не понять
 Равно как Францию, Испанию,
 Нигерию, Камбоджу, Данию,
 Уарту, Карфаген, Британию,
 Рим, Австро-Венгрию, Албанию,
 объединенную Германию —
 у всех особенная статья.

В Россию можно только верить.
 Нет, верить можно только в Бога.
 Все остальное — безнадега [95, с. 390].

Остроумно высмеивая идею национальной исключительности и показывая, что тютчевскую характеристику можно отнести к любой стране, Кибиров вместе с тем в финале склоняется к логоцентризму — один (тютчевский) абсолют заменяет другим (своим собственным). Присущая Вс. Некрасову вариативность («только в Бога / да и то») у него в данном случае отсутствует.

ет его, и он мысленно прокручивает его в голове снова и снова, как бы для самого себя пытаясь уяснить, что вызывает внутреннее несогласие. Сначала, отсекая предшествующие слова, поэт выделяет словосочетание «только верить», которое помещает на отдельной строке и дает к ней сноску:

*только верить
 можно
 только верить
 только
 можно
 только в Бога
 да и то [199, с. 155].

Многократный повтор слова «только», заостряя на нем внимание, побуждает задуматься: почему «ТОЛЬКО» и почему «только ВЕРИТЬ»? «ТОЛЬКО» отсекает «лишнее», противоречащее тютчевской мистико-метафизической доктрине, не оставляет места ничему другому, лишает человека выбора. Что же касается веры, то можно просто верить (без «ТОЛЬКО»), можно вообще не верить, можно хотеть верить при необязательном наличии самой веры. Тютчевская непререкаемость сменяется вероятностными вариантами. 22 раза повторяется в стихотворении слово «верить». Этот «перебор» уже на эмоциональном уровне вызывает сопротивление. Но Вс. Некрасов, по-видимому, так настойчив потому, что именно на вере (в Христа, царя, прогресс, коммунизм и т.д.) многое держалось в русской жизни, а потом оказывалось:

Все не так
 Все наоборот [192, с. 155].

Только веры (тем более в осуществимость религиозных и социальных утопий) для исторической жизни недостаточно. Неплохо бы иметь о ней и конкретное знание (не замутненное верой в роли идеологии). «Невидевшие и уверовавшие» — действительно блаженные, если иметь в виду оба значения этого слова: 1) в высшей степени счастливые, 2) «с приветом», юродивые. Вс. Некрасов намекает на это, играя несогласованными формами глагола:

Верить он и верить

Верить он и верить

Верить он и верить [192, с. 155].

Человек как бы не вполне в себе, путает спряжения.

Вера предполагает наличие божественного объекта, к каковому у Тютчева приравнивается Россия. Верить-то в нее, конечно, можно, только это не ре-

альная Россия, а Россия-миф. Мифологическую составляющую тютчевского образа и подвергает демифологизации Вс. Некрасов.*

Так как мифологизированная Россия и у славянофилов, и у народников, и у марксистов (и их наследников) включает в себя мифологему народа (хотя задействованы могут быть различные, в корне противоположные типы мифов), поэт развенчивает и миф о народе, отказываясь от его идеализации. Делает он это опосредованно, сразу после слов

Все наоборот
Шиворот навыворот
Задом наперед [192, с. 155], —

помещая достаточно нейтральное «резюме»:

Вот
Народ
Такой народ
Такой народ
Такой народ** [192, с. 155], —

а свое критическое отношение к пропагандистской лести массам выражая в шутке:

Такой народ
Такой народ

Народный народный [192, с. 156].

Иронизирует Вс. Некрасов потому, что само слово «народный» стало в печати СССР синонимом безгрешности, и в адрес народа публично раздавались одни панегирики. Он указывает на подмену адекватного социального портрета народных масс умозрительной абстракцией. А оперируя одними мифами и абстракциями, можно получить совсем не тот результат, на который рассчитываешь**, что не раз демонстрировала российско-советская история. Поскольку свой вклад в создание мифов внесла и литература, Вс. Некрасов

* Вообще Вс. Некрасов обнаруживает у Тютчева неточность, замаскированную гармонией стиха:

«Аршин — российская старинная мера, “На свой аршин мерить” — старая половица, известная любому в России, самая что ни на есть русская, укорененная давно в живой русской речи и прямо противоположная смыслу рассматриваемого стихотворного произведения. На свой аршин мерить — это явно не похвально.

Свой, н е о б щ и й аршин, метр, ярд, миллипарсек, мегабайт — любая “не общая” мера — абсурд, чушь. Тогда она не мера, не аршин. <...> Да нет — тут стих. Стих попутал. Точнее — стихосложение» [155, с. 562].

** «Сколько ветряных мельниц я принял за исполинов!» — признается Владимир Печерин, повествуя о своем стремлении, как Дон Кихот, «бродить по свету, поправляя все неправды» [217, с. 77].

и полемизирует по этому поводу с Тютчевым, лишая его суждения значения абсолюта. Кстати, И. Аксаков свидетельствует: тютчевская «любовь к русскому народу не выносила жизни с ним лицом к лицу и уживалась только с петербургской, высшей общественной, почти европейской средой» [9, с. 320]; в деревне поэт выдерживал только несколько дней, после чего спешно возвращался в город: он не мог жить без свежих газет и журналов, светских новостей, равноуровневого интеллектуального общения.

Между тем историософские произведения Тютчева укрепляли позиции славянофильства и почвенничества в российском обществе.

Вс. Некрасов как противник комплекса национального превосходства, избранности и приистекающего из них мессианизма (к какой бы стране это ни относилось*), побуждает отказаться от самоослепления и мифов, в которых потенциально заложены большие беды.

Концептуальная полемика с Достоевским

Еще более определенен в данном отношении Вс. Некрасов в своей полемике с Достоевским как автором «Дневника писателя».

Достоевский-мыслитель стремился уяснить роль и предназначение России в мировой истории и утвердить в умах в качестве национального идеала «русскую идею», призванную, как он считал, определять взаимоотношения России с другими странами и ее путь в будущее. «Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность» [72, с. 76], — был убежден писатель, полагая, что «без идеалов, то есть без определенных хоть сколько-нибудь желаний лучшего, никогда не может получиться никакой хорошей действительности» [72, с. 179]. Разочарование в европейском прогрессе буржуазного типа, связываемом с «обезбоживанием» и «материализмом», побуждает Достоевского сделать ставку на Россию как самую праведную, по его представлениям, страну, призванную спасти мир, объединив расколотое и враждующее человечество в братский союз народов. «У нас есть твердая и определенная национальная идея...», — заявляет он в «Дневнике писателя», — «всемирное человеческое единение» [72, с. 372]. В такой обобщенной формулировке «русская идея» привлекла многие чистые сердца. Однако более детализированное разъяснение ее постулатов в «Дневнике писателя» осложнено целым комплексом «противопоказаний» и не только далеко не во всем убеждает, но и настораживает, поскольку ее реализация мыслится на путях православно-христианской соборной утопии, с опорой на утвердившиеся в сознании почвенника мифологемы: «Россия — страна-мессия», «русский народ — народ-Богоносец», «соборность — аналог Царства Божия на Земле». «Скажут, что это фантазия, что это “русское решение вопроса” — ... “царство небесное” и возможно лишь в царстве небесном» [72, с. 417], — предвзвешивает писатель потенциальные возражения и недоумевает: «Что тут утопического, что тут невозможного — не понимаю» [72, с. 418]. Для Достоевского как человека верующего чисто виртуальные объекты, порожденные религиозным сознанием, — реальность;

* См., например, стихотворение «Поляки / Сарматы».

иные взгляды он во внимание не принимает. Как почвенник автор «Дневника...» идеализирует «богоносную» Россию и русский народ, доказывает: «...чтоб судить о нравственной силе народа и о том, к чему он способен в будущем, надо брать в соображение не ту степень безобразия, до которого он временно и даже хотя бы и в большинстве своем может унизиться, а надо брать в соображение лишь ту высоту духа, на которую он может подняться, когда придет тому срок» [72, с. 365]. «Лишь» Достоевского отсекает «лишнее», противоречащее почвенническим упованиям, ставящее под сомнение «русскую идею». К тому же при ее изложении к духу благородного донкихотства и жертвенного идеализма у Достоевского примешивается дух гегемонизма.

Достоевский пишет: «Всякий великий народ верит и должен верить, если только хочет быть долго жив, что в нем-то, и только в нем одном, и заключается спасение мира, что живет он на то, чтоб стоять во главе народов, приобщить их всех к себе воедино и вести их, в согласном хоре, к окончательной цели, всем им предназначенной» [72, с. 368]. Несмотря на благородство означенной цели, о себе у Достоевского заявляет идея избранности и легитимация мессионизма:

«Одному только русскому духу дана всемирность, дано назначение в будущем постигнуть и объединить все многообразие национальностей и снять все противоречия их» [72, с. 474];

«Одну Россию ничем не прельстишь на неправый союз, никакой ценой» [72, с. 402];

«Хоть какая-нибудь из наций да должна же светить» [72, с. 404] и др.

Некоторые высказывания Достоевского, например, такое: «Москва еще третьим Римом не была, а между тем должно же исполниться пророчество, потому что “четвертого Рима не будет”, а без Рима мир не обойдется» [72, с. 233], — воспринимаются как неявное оправдание гегемонизма, тем более что при всем своем миролюбии Достоевский не отвергал полностью возможности «обнажить меч» в священной войне и высмеивал Т. Грановского, считавшего, что время крестовых походов прошло.

Реальной платформы, на основе которой можно было бы попытаться бескровно объединить народы и нации, Достоевский предложить не смог. Христос, в котором, по словам писателя, воплощает свое будущее русский народ, чужд буддисту, даосисту, мусульманину, и соединяться во Христе как в истине они не станут. Навязывание же собственного идеала другим ничем хорошим окончиться не может.

Достоевский говорил, что предпочтет остаться без истины, нежели без Христа, если они войдут в противоречие друг с другом. Это и произошло: в публицистике, где писатель не прибегает к многозначной образности, он впадает в логоцентризм, и его геополитическая концепция по многим параметрам уязвима.

Именно эти заблуждения великого ума, всю опасность которых обнажило время, и становятся предметом критических размышлений Вс. Некрасова в его деконструктивистских произведениях. В стихотворении «Ну/Мировая гармония...», соединяя цитату из романа «Братья Карамазовы» с цитатой из «Дневника писателя», поэт показывает, что утверждаемая Достоевским-

художником идея мировой гармонии, в сущности, отрицается идеей русского мессианизма в интерпретации самого же Достоевского-идеолога, так как всечеловеческое братство несовместимо с идеей национального превосходства и исключает насилие, допускаемое в «Дневнике...» Достоевским для осуществления благих, возвышенных целей.

Ну
Мировая гармония

Мировая-то гармония
Слезинки не стоит

Ну а
Национальная идея
Иное дело

Ну и
Цена иная

Цена
Энная [192, с. 358], —

иронизирует Вс. Некрасов, наделенный уже историческим опытом осуществления всепланетарных идей странами с мессианскими претензиями. На практике мессианизм всегда оборачивался гегемонизмом и империализмом (Римская империя, Испанская империя, Соединенное Королевство Великобритании и др.), а в XX ст. привел к страшным мировым войнам с многомиллионным числом жертв. Советский мессианизм, ориентированный на утверждение коммунизма во всем мире, представлял собой трансформацию «старой русской мессианской идеи» [23, с. 152]. И дело не только в деформации «русской идеи», при которой «свет с Востока» стал для кого-то «тьмой». «Существование нескольких мировых претензий не может не породить мировой войны» [24, с. 110], а таковые претенденты имеются.* Поэтому Вс. Некрасов стремится ослабить власть мессианизма над умами, пародируя его русскую национальную модификацию и указывая на ее разрушительный потенциал: цена ее воплощения — «Энная» (некрасовский окказионализм обозначает масштабы будущих жертв).**

* Ибо вне зависимости от субъективных намерений мессианизм оборачивается претензией на мировое господство, что в XX столетии продемонстрировал геополитический курс Германии, СССР, США (в последнем случае распространившийся и на XXI век). Результат — провальная глобализация, дестабилизация, не устраненная угроза всеобщего уничтожения.

** Полемизируя с идеологией мессианства, Вс. Некрасов вместе с тем обходит реальную историческую практику, ибо усилия претендентов на мировое господство в последние столетия оказывались похороненными именно в России (вторжение Наполеона, нападение гитлеровской Германии).

Так кто же в таком случае «бесы»?* — как бы задается вопросом поэт в стихотворении «Это...». И, может быть, одних «бесов» изгоняли другими «бесами», и потому они все равно с нами? Не пора ли отделить зерна от плевел?

Это
Демонов что ли
изгоняли
Бесами

Бесов
чертями

Тех дьяволами [192, с. 154], —

саркастически вопрошает Вс. Некрасов, сводя воедино «инфернальные» названия произведений русской литературы.

Используя пародийно-ироническое цитирование, Вс. Некрасов вскрывает лжегуманизм идеологий, претендующих на обладание абсолютной истиной и берущихся кроить судьбу народов, которые об этом не просят.**

Постмодернизм отрицает привилегированное положение любого из метанарративов, в области геополитической ориентирует на полицентризм, многополюсный мир.

В стихотворении «Несть ни эллин ни иудей...», создавая контаминацию из пропагандистского сталинского слогана: «Великий русский народ» и определения Достоевского: «народ-Богоносец», — «Великий Русский Народ Богоносец», Вс. Некрасов соединяет ее с евангельской цитатой и тем самым показывает, что комплекс национального превосходства противоречит заповеди христианства о равенстве людей перед Богом. Тройным повтором напоминает об этом поэт, вызывая к любой национальной Идее, получающей мессианское наполнение, насмешливо-отрицательное отношение, а мифологему «Великий Русский Народ Богоносец» наделяя иронической семантикой:

Несть
Ни эллин ни иудей

Несть
Ни эллин ни иудей

* Отсылка к роману Достоевского «Бесы».

** Показательно свидетельство Достоевского в «Дневнике писателя», касающееся того, что даже сербы и черногорцы, интересы которых отстаивала Россия в Балканской войне 1876 г., с благодарностью принимая эту помощь, стремились вместе с тем оставаться «как можно меньше обязанными русским» [72, с. 396], настолько ценят народы свою независимость и самостоятельность. Что уж говорить о принудительном «осчастливливании» «мессианцами» любых стран.

Но есть
Идея

Нет ни эллина
Ни иудея
Есть Великий Русский
Народ Богоносец

Федор Михайлович
Достоевский

Владимир Ильич
Ленин

Иосиф Виссарионович
Сталин

Лазарь Моисеевич
Каганович [192, с. 358].

Имена-отчества и фамилии, идущие под двумя первыми столбцами, как бы указывают, кто мог бы подписаться под диссонирующими с Новым Заветом концептами, и коммунистические вожди парадоксальным образом оказываются наследниками Достоевского — не как художника-гуманиста, а как поборника русского мессианизма, «по-своему» его развившими. Это средство его осмеяния у Вс. Некрасова.

В комедийном плане «советизирует» поэт и мифологему «богоносности», выявляя ее утопичность. Ибо в новую историческую эпоху богами для русского народа стали Ленин и Сталин, атеизм вытеснил религиозность. И сам народ в официальной пропаганде был превращен в Бога, от имени которого карались неугодные. Тост Сталина за Великий Русский Народ при праздновании победы над Германией послужил идеологическим обоснованием для развернувшейся «антикосмополитической» кампании 1946 — 1949 годов. Да и сам русский народ был истерзан тоталитаризмом, ничуть не считавшимся с его «величием», просто жонглировавшим популистской формулой, как пропагандистским пряником.

Комплекс национального превосходства, убежден Вс. Некрасов, мешает трезвой самооценке, ведет к самоослеплению:

мы особенные
мы не как все

потому как мы такие одни
единственные
на всем белом свете
милые дети [192, с. 437].

Подбираемая поэтом к сказанному рифма — оценочная: «милые дети» (то есть неразумные, наивные, инфантильные существа); она играет роль корректива по отношению к феномену самовосхваления, заменяющему утешающую погрешку:

и не исключительно ли
исключительные только одни

истинно
православные

единственные
все для себя

все
не как все

все
не как
все [192, с. 437].

«Обратимый» стих предполагает двойное прочтение, и выдаваемое горящимися своей «особенностью» за достоинство:

все
не как все, —

в контексте произведения воспринимается как недостаток, вызывая аналогию с фразеологизмом «всё не как у людей».

На самом деле каждый народ — «особенный», и считаться друг с другом кто лучше, бессмысленно:

а в действительности
на белом свете
<...>
не особенные
такие и есть ли [192, с. 437].

Мифологизированные представления о себе, аберрации сознания, иллюзии, игнорирующие реальность, — вот что высмеивает Вс. Некрасов в Русской Доктрине. Правда, мессианский аспект в ней после распада СССР ослаблен. «Мессианство — не главное сейчас для России» [127, с. 147], — поясняет Ю. Мамлеев. Главное, как он пишет, — «стать Центром для себя самой, абсолютным Центром... На высшем уровне это должен быть национализм (включая мистическое «подключение» к Космологической России). Россия сама должна создать собственное человечество» [127, с. 147]. Благодаря этому, по мысли Ю. Мамлеева, если даже земная цивилизация погибнет, Россия

Вечная будет существовать. «Что тут утопического... не понимаю», — вслед за Достоевским мог бы сказать его наследник.

Так что актуальность некрасовских размышлений только возрастает.

Сохраняет же свое значение идея Всеединства, произрастающая из философии русского космизма и нацеливающая на единение человечества и сохранение мира на Земле.

По мнению Вс. Некрасова, не всегда наследники заимствуют у Достоевского лучшее, а сомнительные представления даже усугубляют («Из Достоевского / Розанов...»), что и определяет важность современных размышлений о поднимаемых проблемах.

Но, развенчивая те или иные идеи, деабсолютизируя абсолютизированное, Вс. Некрасов отдает должное заслугам предшественников, напоминая, что это титаны, сам спор с которыми плодотворен. Перефразируя высказывание Пушкина о том, что обывателю нравится видеть гения «на судне» (дескать, он такой же ничтожный, как и мы), Вс. Некрасов выражает категорическое несогласие с «чернью»:

Ох врешь
Наш хороший

Бывает тоже
Живешь
Вот и ошибешься

Как Лев Толстой

Но с той только
Разницей [192, с. 157].

Как и во многих других случаях, поэт не договаривает до конца, идет по пути минимализма, но благодаря неявной отсылке к Пушкину не высказанное напрямую становится понятным: кроме того же, что у всех, у гения есть и то, что делает его гением: масштаб личности, ее неповторимый склад, уникальный художественный дар. А никогда ни в чем не ошибающихся людей просто не существует. Вот почему Вс. Некрасов ориентирует на поиск ответов на жизненно важные вопросы в диалоге-полемике с великими, побуждает ограничивать их заслуги от заблуждений.

**Вс. Некрасов о вопросах
«Кто виноват?»
и «Что делать?»**

Касается Вс. Некрасов в своем творчестве и знаменитых русских вопросов: «Кто виноват?» и «Что делать?».

Ответ на первый из них попытался дать А. Герцен в романе «Кто виноват?», связав несчастные судьбы персонажей с социально-экономическими обстоятельствами дореволюционной России. Обстоятельства изменились, дает понять Вс. Некрасов в стихотворении «так...», но причины неудач и их виновников

не так уж редко ищут в ком угодно, только не в самих себе. Долгое время всё валили на безграмотность и отсталость народной массы:

а кто виноват
Иван [192, с. 260].

Кто валил? Образованная публика. Всеобщая грамотность и всеобщее среднее образование изменили картину: Иваны стали Ивановыми — самостоятельными и сознательными вроде бы гражданами. Теперь они уже ищут «козлов отпущения», отвечающих будто бы за то, что далеко не всё желанное получается. И подчас находят (с подачи псевдоблагожелателей-антисемитов):

абрам виноват [192, с. 260].

Проявления ксенофобии Вс. Некрасов осуждает, заключая:

только бы
не сам виноват [192, с. 260].

Поэт призывает оглянуться на самих себя, быть честными и ответственными за свои дела, а не порождать дополнительные проблемы, от которых все проиграют.*

Заглавие знаменитого (в свое время) романа Н. Чернышевского «Что делать?» и одноименной работы Ленина также фигурирует у Вс. Некрасова, ибо перед современниками снова встал этот глобальный вопрос. Чернышевский отвечал на него: нужно делать революцию (социалистическую революцию) — она создаст предпосылки для утверждения всеобщей справедливости и процветания народа. Вс. Некрасов же констатирует, что этого не произошло. Хотя революция совершилась, ее цели — свобода, демократия, гуманизм — далеко не осуществлены, непомерно велика в государстве роль диктата и прямого насилия, пусть в послесталинские времена массовые репрессии прекратились. Между тем программные установки КПСС и подотчетная ей пресса дезинформировали людей, внедряли социальные мифы о развитом социализме и движении к развернутому строительству коммунизма. Против сотканной из идеологии лжереальности, деформировавшей сознание многих соотечественников, и выступает Вс. Некрасов:

что делать

а что делать
что делать

* Антисемитизм также является объектом критики в стихотворениях Вс. Некрасова «Живы живы...», «Мы особенные...», «Не капризничай...».

что делать
 ну а что делать
 кончать [192, с. 505].

Недоговоренными, но подразумеваемыми остаются слова «лгать», «обманывать», «предаваться иллюзиям», «делать вид, что всё прекрасно». За этим стоит и большее — впрямую не высказанное пожелание не только обнажить правду, но «кончать» с тоталитарными порядками. Для начала же — осознать реальность как она есть, отринув искажающую идеологическую призму. А чтобы снять пелену с глаз,

думать надо да [192, с. 505], —

внушает Вс. Некрасов. Думающие додумаются и о последующих шагах обновления жизни, полагает поэт. Более конкретных соображений нет и у самого Вс. Некрасова. Излюбленная мысль поэта, проходящая через разные стихотворения, — нужно *жить как люди*. Но какая-либо детализация у Вс. Некрасова отсутствует, и лишь противопоставление отталкивающему поэту позволяет догадаться: подразумевается, нужно *жить нравственно, следуя принципам добра*.*

Так что пожелание «думать надо» можно рассматривать и как относимое к самому себе, и ответ на вопрос: «Что делать?» у поэта не всеохватывающий, а частичный. Однако тот факт, что Вс. Некрасов вновь поднимает злободневный русский вопрос, свидетельствует о важности его осмысления в новой исторической ситуации. Важности и для общества, и для самого поэта, что подтверждает текст, завершающей книгу «Пакет»:

Что делать

Что говорить

Как сказать [192, с. 627].

* В то время как у Ю. Буйды окказионализм *каклюди* — синоним стандартизированнойности.

Положения текста формулируют самое главное для Вс. Некрасова — те задачи, которые он ставит перед собой в творчестве. Пробелы же подразумевают их последующее заполнение, а значит — отсутствие готовых ответов, поиски решений, открытость жизненной и эстетической программы, процессуальность как фактор, нацеливающий на обновление.

Интенция же Чернышевского подвергается ревизии.

Как видим, большой пласт стихотворений Вс. Некрасова создан в ризоматическом сцеплении с культурным интертекстом — в основном, текстом русской литературы. Поэт ведет с ним деконструктивистскую работу, сопрягая с проблемами современности и осуществляя переоценку ценностей. Это дает основания говорить о постмодернистском векторе в творчестве Вс. Некрасова. Особенность некрасовского наследия в том, что постмодернистский вектор не отменяет у него авангардистский — их развитие осуществляется параллельно, хотя определенные принципы нео- и поставангардизма накладывают отпечаток и на постмодернистские произведения.

III. НОВЫЕ РЕАЛИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВВ.

Борьба за экологию
искусства

С падением в СССР цензуры* и начавшейся легализацией запрещенного Вс. Некрасов оказался втянут в литературную борьбу, проявив себя как страстный, язвительный полемист. Поводы для выступлений были конкретные, но практически всегда поэт затрагивал и общие вопросы истории и теории литературы, выражал свое отношение к состоянию литературной жизни на современном этапе, отстаивал экологию искусства. Толчком к полемике, как правило, являлся какой-то возмутивший Вс. Некрасова факт, и по статьям, открытым письмам, стихам публицистической направленности чувствуется, что поэт разгневан, просто взбешен и отношением литературной челяди к нему лично как независимому, знающему себе цену, не желающему идти на компромиссы художнику, выталкиваемому в пожизненный андеграунд, и теми фальсификациями, которыми начинает подвергаться *другое*, альтернативное искусство в постсоветскую эпоху вообще, махинациями с его историей, перекосами в современном бытовании, стремлением определенных кругов утвердить в нем свой олигархат. С необремененными совестью фальсификаторами, как и с приученными затаптывать непонятное, Вс. Некрасов не церемонится, гвоздит их грубыми разговорно-просторечными обозначениями: «прохвосты», «аферисты», «дураки», «жульё», «шпана блатная», «урла», «мразь», «г...», — **«чтоб неповадно было»** [164, с. 186] продолжать безнаказанно издеваться над литературой, не санкционированной властью, включая академическо-издательскую власть и власть денег. «...Давайте без дураков, — восклицает поэт, — либо я говорю возмутительные вещи, либо я говорю о возмутительных вещах» [164, с. 186]. Факты, приводимые в «Справке», «Пакете», «Лианозово», «По-честному или по-другому», «Дойче Бух» / «Dojce Buch», «Живу вижу», публикаци-

* В 1990 г. был принят Закон «О печати и других средствах массовой информации», гарантировавший свободу слова и печати.

ях в «Русском журнале», убеждают в последнем, и они настолько неприглядны, что перед ними бледнеет самый грубый тон. «Читать это надо как открытый текст прямого действия» [154, с. 11], — разъяснял Вс. Некрасов специфику своей публицистики. Она нацелена на разблатнение литературных нравов, обличение спекуляций с неофициальным искусством, восстановление истины по целому ряду вопросов. Не обходит Вс. Некрасов и филологическо-искусствоведческую науку, споспешествующую наблюдаемому разбою. С сарказмом описывает он, например, конференцию «Авангард XX века: судьба и итоги» в Институте искусствознания в 1999 г. Общий пафос конференции поэт определяет словами: «руки-ноги переломать» нужно такому искусству. Но благодаря Вс. Некрасову, пусть «скрипки не было», а «нервно вышло». Поэту, знающему авангард не понаслышке, пришлось «со скандалом пробиваться к микрофону, за микрофон цепляться» [170, с. 8], причём председательствующая ему всё в часы тыкала. «Никак уж так нельзя потерпеть мои пятнадцать-двадцать минут разговора без метафизики в стенах Института искусствознания — ну? Разок?.. За сорок-то лет...» [170, с. 8], — вопрошает Вс. Некрасов, пораженный допотопным научным уровнем многих выступлений и отсутствием желания получить информацию из первых рук.

Возмущение Вс. Некрасова ретроградно-оскорбительными оценками еще только начавшего легализовываться *другого* искусства, напоминавшими начальственный окрик, поскольку публиковались в ведущих изданиях перестроечных и постперестроечных лет, вызвало появление откликов поэта «Вроде резюме» и «Чего-чего?», в которых использован принцип паратекстуальности. Неэтичными, возмутительными считает Вс. Некрасов как дискредитацию андеграундного творчества до его публикации при невозможности в том же популярном издании ответить, так и готовность и в более либеральные времена отстаивать обветшавшие догмы общими усилиями «науки как не знать», дабы оправдать продолжавшееся десятилетиями замалчивание авангарда. Все это так или иначе проговаривается в стихах поэта.

Стихотворение «Вроде резюме» предваряет эпитафию:

«Люблю театр Александринский...» [168, с. 78], —

не имеющий, однако, подписи. Так поступает Вс. Некрасов, поскольку эпитафия отсылает к «Роману в девяти письмах» Ф. Достоевского (о цитировании говорят кавычки), но слова персонажа — Петра Иваныча: «Лечу в Александринский театр»* [71, т. 1, с. 377] переделаны в соответствии с собственными задачами.

К бутафорскому театру, имитирующему настоящий, приравнивает Вс. Некрасов поведение на литературной арене А. Минкина, о котором в «Пакете» пишет:

«Знаменем перемен в нашем доме вообще остается Минкин в возбужденном состоянии, Минкин 87 только-только допущенный Корытичем к корыту и только-только-только выпущенный с заданием до корыта не допускать. И рвущийся в бой. С поводка. Журнал «Огонек», № 38, 1987. А. Минкин. По направлению к Некрошоусу.

* Разговорное, более лапидарное обозначение Александринского театра имени Пушкина в Петербурге.

“Отсутствие поэтов — вот что бросается в глаза. Прошло два года с апреля 85 года, а мы не обрели Поэта. Тогда, после марта 53-го, дело шло куда быстрее. Вскоре — плеяда Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина... Это был поэтический взрыв...<...> К сожалению, пришли иные времена, взошли былые имена. Кто владеет умами, сердцами? Все те же... 1956 вознес идеалистов. 1986 нажил циников. Из циников не выходят поэты...”» [159, с. 530—531].

Вс. Некрасов расценил выступление А. Минкина как превентивный удар системы по неподцензурной литературе андеграунда, еще только начавшей выходить на поверхность и фактически не известной читателям. Ведь и сам В. Коротич, главный редактор перестроечного «Огонька», заявил: «От русского искусства тошнота».* Вс. Некрасов, может быть, единственный, ему тогда ответил:

«от русского искусства тошнит...»
(«Огонек» 88 г.)

ишь ты

кого
от русского искусства тошнит

а кого
вот от такого нахальства
с души воротит
дорогой товарищ коротич [160, с. 123].

В выступлении А. Минкина поэт видит род обоснования мнения В. Коротича, продолжение общей линии. В посвященном ему стихотворении, словно бы соглашаясь со словами героя Ф. Достоевского, отчасти измененными при сохранении просторечного «Александринский» как более соответствующего сниженной стилистике последующего текста:

«Люблю театр Александринский»,

Вс. Некрасов продолжает:

какой
не люблю
александроминский [169, с. 78], —

* В стихотворении «Коротич» тот наделяется таким высказыванием:

А этих разных там
отщепенцев
безразрешенцев
и не допущу
как и не допущал

как был начальник
так и буду начальник [79, с. 537].

Уже параллельным расположением эпиграфов автор дает понять, что по вине такого обобщенного критика ломались судьбы талантливых поэтов, их произведения не могли дойти до читателей, искаженно-препарированной оказалась история русской литературы советской эпохи. Своим резким ответом Вс. Некрасов стремится пресечь данную тенденцию, на языке «родных осин» выражает свое отношение непосредственно к цитируемому автору статьи «Голос из арьергарда». Неудивительно, что ни в одном газетно-журнальном издании опубликовать это стихотворение Вс. Некрасов не смог, включив его (в дополненном виде) в свою книгу «Живу вижу».

И в дальнейшем поэт будет противиться попыткам оклеветать и «затереть» андеграундное искусство сопротивления. Вс. Некрасов оказался единственным, кто в открытом письме «Андерграунд» публично выразил свое неприятие романа «Андерграунд, или Герой нашего времени» В. Маканина, дискредитирующего андеграунд и представляющего собой беспрецедентную по искажению сути литературную фальсификацию.* Непомерное захваливание литературоведческой наукой позорного произведения русской литературы подтверждает слова поэта об общественной невменяемости как печальной примете времени.

Отвергает Вс. Некрасов и попытки подмены авангарда, который «посмел завестись сам», разрешенным и не опасным для власти авангардом ([154], [159], [164], [170], [178] и др.). Он популяризирует достижения лианозовцев, корректирует ошибки, недобросовестность, тенденциозность, допускаемые в освещении лианозовского феномена (см. [164], [168], [169], [172], [173] и др.). Тем самым Вс. Некрасов вносит свой вклад в разработку новой концепции истории русской литературы XX века.

Так как с определенного момента неофициальное искусство становится престижным, Вс. Некрасов обнаруживает стремление «примазаться» к нему и тех, кто был далек от андеграунда и диссидентства. Поэт подвергает критике издание «Неофициальная Москва» М. Гельмана, из которого выпали О. Рабин, Э. Булатов, О. Васильев, сам Вс. Некрасов, некоторые другие неофициалы с 30-летним стажем, зато оказались включенными представители новой литературно-художественной номенклатуры: И. Прохорова, С. Пархоменко, М. Эпштейн, Ф. Ромер, В. Курицын. Номенклатурный неофициоз — фикция, утверждает Вс. Некрасов, — к реальному неофициозу он не имеет отношения: «...**Это неофициальная Москва, какой не было**» [164, с. 187].**

В искажении истории неофициального искусства Вс. Некрасов обвиняет и некоторых людей, с андеграундом связанных, но стремящихся «перетянуть одеяло на себя», отпихивая других, тем более что в постсоветский период неофициальный статус стал приносить дивиденды.

В «Письмах в Германию» поэт констатирует: «С самого начала “перестройки” ... идет возня вокруг “Лианозово” и вокруг всего “другого искус-

* Достаточно уже того, что главный герой романа — дважды убийца, что абсолютно никаким фактам не соответствует.

** Опровержения не последовало.

ства”. <...> Нескончаемое вранье, постоянные комбинации с исключениями и оттираниями то одного, то другого, вообще переписывание недавней истории вкривь и вкось в свою сторону...» [176, с. 418]. Вс. Некрасов приводит факты. В девяностые годы во Франкфурте-на-Майне И. Бакштейном, Н. Панитковым, И. Макаревичем, С. Ромашко было предпринято фальсифицированное издание «архива МАНИ» — Московского Архива Нового Искусства, создававшегося в 1981-1985 гг. представителями андеграунда и существовавшего в самиздатском виде (в 5 экземплярах каждый из 5-ти выпусков). Из франкфуртского печатного издания оказались выброшенными Вс. Некрасов (представленный в первоисточнике 5 статьями), Ф. Инфантэ, О. Васильев, некоторые другие, вскользь упомянут в нем Э. Булатов (представленный в первоисточнике несколькими статьями); зато появились имена людей, к архиву отношения не имевших, «сшустривших попасть в МАНИ уже в перестройку» [158, с. 87].*

«...Дело все и затеяно с целью обдуманной, преднамеренной фальсификации. Исказить, урезать подлинную историю архива-альманаха в интересах своей группки — в расчете на мощь немецкой техники-экономики и российского разгильдяйства. А, кто станет там связываться... Да и пока соберется. А Коля — уже с марками. Коля. Лена. Боря. Сережа» [158, с. 104], — был уверен поэт.

Некоторые «санкции» против Вс. Некрасова в 1990-е гг. восходят еще к конфликтам андеграундных лет. В 1979 г. в самиздатском журнале «37» была опубликована статья Б. Гройса «Поэзия, культура и смерть в городе Москве» с цитатами из стихов Вс. Некрасова и Д.А. Пригова. В 1982 г. при публикации этой статьи на немецком языке в журнале «Akzente» из нее выпали не только стихи, но и фамилия Вс. Некрасова (несмотря на то, что целый ряд положений статьи основан на его творчестве). «Назначение» Б. Гройсом одних авторов концептуалистами, других нет свидетельствует как о теоретической невнятице, так и об «игре в одни ворота» — ворота своей тусовки, доказывает Вс. Некрасов.** Так как Б. Гройс обосновался в Германии в качестве ведущего специалиста по новому русскому искусству, германское руководство занимает его сторону, а не сторону протестующего Вс. Некрасова и побуждает московский Гете-центр и связанных с ним лиц действовать соответствующим образом: с помощью прессы, телевидения, культурных акций выдвигаются на первый план и активно раскручиваются те, кому покровительствует Б. Гройс. Вс. Некрасову же устраивают настоящий нихтзайн. Путь в печать (с оплатой за издание), на телевидение, участие в международных программах ему закрыт.

Вс. Некрасов дает понять, что происходящее с ним — отнюдь не исключение, выступает в защиту, скажем, того же Э. Булатова. Поэт создает множество окказионализмов комедийно-обличительного характера, обобщающих то или иное негативное явление в осмеивающем его слове. Таковы:

* Вразумительных объяснений и извинений Вс. Некрасов не дождался.

** Достаточно убедительных резонов своей правоты Б. Гройс привести не смог, а к резонам Вс. Некрасова прислушаться не пожелал.

«популитдемагогия», «попс-постмодернизм», «переперестройка» «Тусовецкая <власть>», «Тусиздат <НЛО>», «тусоведение», «шокнутость», «дурдомострой», «курация и коррупторство», «халтурократия», «шкурократия», «ворократия», «грантометры», «МАНИпуляции», «фальшивоМАНИтчики», «COOLтура», «VIP-шпана» и др. Особый ряд составляют хлесткие, язвительно-саркастические окказионализмы, созданные на основе имени собственного и закрепляющие некий осмеиваемый негатив за конкретным лицом. Это «корытич», «эпштейнат», «гройснихтзайнер», «приготизация», «дэготыштейны» и др. Значение окказиализмов проступает из контекста. Прибегает поэт и к передразниванию известных «формул», так что у него появляются «Новые русские русской поэзии», «Да сооли же» и др. Встречается у Вс. Некрасова ироническое перекодирование песенных строк: «Урлята учатся летать», «В песне смелых всегда я буду дурным примером» и др. Игра со словом недвусмысленно выражает отношение к тому, о чем идет речь. Для лучшего запоминания высказывания вводится рифмовка: «Советские страсти без советской власти», «веселая орава КЛАВА», «нормальная КРИМИНАЛЬНАЯ революция», «ручательство влечет отвечательство», «Разговор в Нью-Йорк Сити об одном антисемите», «наводить дизайн на нихтзайн».

Не так уж мало у Вс. Некрасова стихов на ту же тему. Стихи эти можно определить как функциональные, конкретистские. Это литература факта, создаваемая на документальной основе и заряженная экспрессией негодования, гневного и язвительного осуждения безнравственного, возмутительного в литературной жизни. Обличая пахнущие долларами и дойчмарками козни, «ворчество», подменяющее творчество, в стихотворении «бухштабен ньюзпейперс...» Вс. Некрасов осуществляет гротескную переделку текста басни Крылова «Квартет»:

проказники
 мартышка
 козляж как жанр
 задумали сыграть
 ва в банк
 дойче банк
 во бартер

в оба гляди [160, с. 124].

Творимое определяется как козляж — нечто очень гнусное, отвратительное. Приводимые имена собственные позволяют расшифровать, кто имеется в виду. Стихами Вс. Некрасов словно рассчитывается с теми, кто так и не дал ответа на его запросы и обвинения, не принес извинений и не покаялся. Он создает нечто вроде пушкинского эпиграмматического «Собрания насекомых», оставляя потомкам гротескно-сатирические литературные портреты своих оппонентов. Стихи будут вызывать вопросы и призывать к ответу пронзенных эпиграммами и после его смерти, рассуждает

поэт, так что виноватые (во всяком случае, с его точки зрения) не окажутся безнаказанными:

а ты
увидишь
увидишь
я тебе покажу
бьяку
покажу

тебя покажу [160, с. 126], —

заявляет Вс. Некрасов. Кое в чем от Пушкина, предостерегавшего:

Иная брань, конечно, неприличность,
Нельзя писать: *Такой-то де старик,*
Козел в очках, плюгавый клеветник,
И зол, и подл: все это будет личность [227, с. 139], —

Вс. Некрасов тем не менее отходит*. Складывается впечатление, что его интересуют именно личности литераторов, художников, литературоведов, критиков, искусствоведов, которые могут иметь какие-то профессиональные достижения, но пренебрегают этикой, ведут, по мнению поэта, нечистоплотную игру в клановых интересах, наносят вред литературе и искусству. И от бранного слова Вс. Некрасов полностью не отказывается. используя его в качестве оплеухи, по-видимому считая, что эвфемизмами адресата не прошибешь. «Я... / отучу / быть сволочью» [168, с. 85] — вот главный посыл поэта.

Более всего достается у Вс. Некрасова Д.А. Пригову и И. Кабакову.

Он посчитал нужным возразить Е. Попову, писавшему в «ЛГ»: «Говорят, что Пригов — лидер авангарда», и комментирует: — «Сам не слышал, врать не стану» [168, с. 48], так как какого-то единого лидера у андеграундного авангарда не было, а концептуализм заявил о себе до появления Пригова на литературной арене.**

Что касается И. Кабакова, то М. Фрай в «Азбуке современного искусства» сообщает: И. Кабаков — самый известный в мире русский художник, “не просто живая легенда”, но почти сказочный персонаж, “Гудвин Великий и Ужасный” и “Золушка” в одном лице» [272, с. 352]. А вот Э. Лимонов свидетельствует: в самых прославленных картинных галереях мира выставляются И. Кабаков и Э. Булатов. То есть по меньшей мере еще один художник не уступает ни в чем И. Кабакову. Но Э. Булатов долгое время искусственно

* Впрочем, и у Пушкина в эпиграмме «На М.А. Дондукова-Корсакова» появляется многозначное, заменяющее нецензурное слово, а в эпиграмме «На А.А. Аракчеева» — прощание, заменяющий легко угадываемый мат.

** Справедливости ради нужно отметить, что Д.А. Пригов сам нигде не заявлял о себе как о лидере авангарда и первом из первых, но ни разу и не опроверг делавших такие заявления.

оттеснялся в сторону, да и не только он. Именно стратегия раздувания значения одних за счет других и является объектом критики Вс. Некрасова. Поэт иронизирует:

этих
все теперь узнали
первый пригов
кабаков

другой кабаков
пригов [160, с. 123]*.

Первый — значит лучший, а так ли это на самом деле? Может быть, лучше других «раскрученный» на фоне организованного замалчивания прочих? Поэтому у Вс. Некрасова используемые понятия дwoятся: узнали, каковы Д.А. Пригов и И. Кабаков и в смысле отрицательном.

В стихотворении «ну вы и новый...», желая показать, что Д.А. Пригов чуть ли не один на всевозможных культурных мероприятиях, страницах печати, телевидении представлял в 1990-е годы новое искусство, Вс. Некрасов прибегает к многократному повтору, имеющему пародийный оттенок, так как возникает фонетическое созвучие фамилии Пригова с именем персонажа пьес Т. Бомарше «Севильский цирюльник» и «Безумный день, или Женитьба Фигаро» — Фигаро, стихотворный ритм — опять-таки в пародийных целях имитирует руладу Фигаро из оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини (ту самую, где герой сам себя хвалит, доказывая, что на нем все держится). Уподобление персонажу комическому — снижено-ироническая оценка приговской «активности», на что указывает и замена номинативного «Фигаро» «притяжательным» определением «Пригово»:

в Пригова
поиграв поиграв
Пригова тут
Пригова там
Пригова Пригова Пригова
<...>
и пригово Пригову
и олегово Пригову

(олегово
Олега Васильева) [160, с. 96].

* Это отклик на выставку «Русское искусство около 90 года», проводившуюся в 1992 г. немецкими спонсорами (Гете-центр и др.). «... На этой немецкой выставке русского искусства... безраздельно хозяйничала компания, назвавшая себя Клуб АВАНгарда — в сокращении КЛАВА — под водительством Иоси Бакштейна — а фактически Ильи Кабакова» [164, с. 172]. Но это очень урезанное (мягко говоря) русское искусство.

Как видно из стихотворения, для автора неприемлемо возвышение Пригова за счет «изъятия» из культуры других ее творцов («и олегово Пригову»).

Вс. Некрасов пояснял, что он не против Пригова, многие произведения которого ему нравились, а «против русской и любой поэзии, которую открыто устраивают по своему капризу и блату» [180, с. 12], почему обвинял Д.А. Пригова в «интеграции» с утверждающими себя как новая номенклатура в искусстве, причем номенклатура, у которой «все само собой схвачено-повязано» [163, с. 186] («маргинальный / андеграунд...»). Достается и находящимся с ней в «одной связке» представителям литературоведения и искусствоведения:

эпштейн бакштейн
хап цап
туализм

как актуальнейшее
из направлений
в искусстве [160, с. 123].

Высмеивая причуды «науки как не знать» и организуемое искусство, Вс. Некрасов штурмует непробиваемую, казалось бы, стену. «А посмотрим еще, чья возьмет, — говорит поэт. — ...Молчать я не собираюсь, а скажу — будет слышно. Пораньше, попозже» [164, с. 162].

Некрасовская полемика вызвала, однако, совсем не тот резонанс, на который рассчитывал автор. Так как среди обличаемых были и евреи, последовал шантаж Вс. Некрасова антисемитизмом, разбившийся о его непреклонность.* Далее: некто, навестивший Вс. Некрасова, поведал ему, что над ним смеются как над скандалистом, чуть ли не помешанным, каким-то юридическим. Можно сказать, что в своем правдоискательстве поэт оказался в положении героя рассказа «Обида» В. Шукшина: его довели. Не отсюда ли не считающаяся с нормами агрессивность по отношению к литературным противникам, в которой упрекали Вс. Некрасова? Д.А. Пригов оценил некрасовские писания как «весьма параноидальные» [223, с. 141], а состояние поэта как «маниакальное», явно болезненное (см. [16, с. 43]). В беседе с И. Балабановой Дмитрий Александрович объяснил возникший между ним и Вс. Некрасовым конфликт следующим образом:

«— Он все настаивал, что он первый концептуалист и главный постмодернист, что его обижают и прочее. <...>

— Но он же первый?..

— Первый, да. Так это и есть — вера в то, что ты первый... Вообще постмодернизм исходит из того, что все уже давно создано до тебя» [16,

* См. дополнение к «Дойче Бух»:
холокост холокостом
а прохвост прохвостом [189, с. 52].

с. 44]. Д.А. Пригов здесь «передергивает», подменяет понятия. Постмодернизм упраздняет Первоначало как Трансцендентальное Означаемое, детерминирующее смысловое наполнение высказывания, а не литературные факты (год создания произведения, его название, фамилию автора и т.д.). Факты же свидетельствуют о том, что первые концептуалистские произведения в русской поэзии создал Вс. Некрасов.* Это т. наз. «первый концептуализм» — поставангардистский, 1) предполагавший работу с концептами как материалом искусства, не отрицавшую самого искусства, 2) стремившийся «устранить вообще всякое произведение как маску, косное материальное тело, помеху чистой ситуации» [158, с. 117] в *концептуальной* ветви русского концептуализма. Вс. Некрасов, в основном, следовал первому принципу.

В середине 1970-х возникает «второй концептуализм» — постмодернистский, и у него (как уже говорилось) три основоположника — Вс. Некрасов, Д.А. Пригов, Л. Рубинштейн, совместившие оба принципа, отчасти их трансформировав: они не отказываются от текста, основанного на деконструктивистском цитатном письме, но репрезентируют его, выходя за границу текста, — в ходе акций и перформансов.

В области перформативности наиболее преуспел Д.А. Пригов в силу присущего ему артистизма, так что бесконечные приглашения и выступления, отклики в прессе он мог считать вполне заслуженными. По достигнутому успеху Д.А. Пригов затмил Вс. Некрасова и Л. Рубинштейна, что не умаляет их заслуг как зачинателей постмодернистского концептуализма. Но данная ветвь постмодернизма отталкивается от «первого концептуализма», базируется на его достижениях, и обойти Вс. Некрасова тут, казалось бы, невозможно. И тем не менее поэт с этим столкнулся.

Недостаточная проясненность проблемы «двух концептуализмов» в литературоведческой науке затрудняла понимание, вела к обострению отношений**. Но своей полемикой Вс. Некрасов по крайней мере заставил задуматься об этом и о многом другом.

Возможно, Д.А. Пригов отчасти прав в том, что литературная борьба переросла у Вс. Некрасова в манию и в своих оценках он не всегда сдержан и корректен по форме. Отменяет ли это неприглядные *факты*, о которых сообщает поэт? Нет. Их не оспаривают, не касаются вообще — по-видимому, *по сути* возразить нечего. «...Нашим молчанием мы дружно показываем, дескать, что порядочные люди вообще не ведут дискуссий в подобном тоне?» — воспроизводит Вс. Некрасов имитацию защитной стратегии своих оппонентов и предлагает: «Не страшно — в том же тоне и ответьте, только ответьте по существу, а насчёт порядочности — пардон, но она-то и есть то, что надо еще доказать — вопрос ребром ставить приходится именно уже о ней, об элементарной порядочности. Остальное — уловки» [158, с. 106].

* Отдавая дань Д.А. Пригову, А. Скидан в «Сумме поэтики» вместе с тем замечает: «Поэты “лианозовской школы”, в первую очередь, Вс. Некрасов, а также, хотя и по-другому, Эдуард Лимонов явно опережают его в своих “концептуальных” поисках» [247, с. 272].

** В. Сорокин ответил на матерящее его некрасовское письмо в романе «День опричника».

Полемические выступления Вс. Некрасова приближают к постижению реальной картины бытования неофициального искусства, побуждают определиться в системе рейтингов и приоритетов, сложившихся в постсоветские времена далеко не стихийно.

Не ограничиваясь критикой «тусовецких» нравов, Вс. Некрасов стремится разобраться, откуда «ноги растут», «заглянуть в механизм» и выходит на радио- и телемагнатов, издателей, грантодателей, премиеприсудителей, каковыми оказываются (либо за каковыми стоят) российские и зарубежные олигархи. В собственных интересах (деньгами, выступлениями, изданиями, загранпоездками, «раскруткой» и т.д.) они «приручают» неприрученных, задают определенный тон развитию русской литературы:

у всех свой норов
у нас свой норов
у вас свой норов
господин Сорос

но у вас
есть
столько всяких долларов
сэр [157, с. 135].

Вс. Некрасов называет и конкретные имена. Проходится поэт по С. Бунтману — хозяину радиоэфира «Эхо Москвы» с четкой «проамериканской» установкой и соответствующей ей системой блатмейстерства. Саморекламе начальника принадлежит далеко не последнее место: «...Как их эхо ни словишь, гордое имя СЕРГЕЙ БУНТМАН в эфире. Минуток пять и опять. Не хочешь запомнишь» [187, с. 406], как и имя другого Сергея — Мавроди (некрасовское сближение не в пользу первого Сергея). Имитируемая свобода «Эха» зачастую — ретрансляция указаний С. Бунтмана, четко выполняющего определенный «социальный заказ»:

ЭХО ВЫ
МОСКВЫ

это эхо
покуда вы только такой звук
бунтмана [157, с. 131].

Существует еще одна версия этого стихотворения, сопровождающаяся авторскими комментариями:

эхо вы И тут «Москвы» блат
эхо эхо покуда вы только такой И тут
звук был Бунтмана Бунтман

Вот. А теперь и отлепите это от Бунтмана при помощи Эха Москвы, газеты «Сегодня», программы НТВ, Радио и Телевидения России. Работают все радиостанции Советского Союза. Приказ Верховного Давнокомандующего. Недавнокомандующего.

<...>

Не мне от Бунтмана чтоб в моем деле зависеть, а именно что наоборот» [187, с. 407].

Главное же заключается в том, что С. Бунтман — отнюдь не исключение, подтверждают всё новые стихи Вс. Некрасова.

Не забыт поэтом такой персонаж, как В. Гусинский, олигарх и владелец НТВ (в 1990-е). У Вс. Некрасова это

основной сукин сын
истинный сукин сын
господин гусинский
/ если что то раз и свалит отсюда сам-то
(явное НТВ хамство 6/1 98) [157, с. 140].

Скорее всего, Вс. Некрасов намекает на «энтевесную» программу «Куклы», воспринятую им как оскорбительную для России и русского народа:

ГЛАВНЫЙ ВАНЬКА СТРАНЫ*

всё-таки
странно
всё-таки
покуда страна
по названию
по крайней мере пока
как-никак
а страна ванек

Я Иванушка Петрович
Здравствуй Виктор Шендерович
странноватенько как-то

да и страшноватенько да

*название одной из передач «Куклы»,
где Ванька Жуков был кукла Путин [160, с. 142].

Поэт вступается не столько за В. Путина, к которому относился весьма настороженно, с недоверием*, сколько за родное Отечество, каковое в данном случае В. Путин представляет и каковое явно унижают, идиотизируют, и именно по национальному признаку. Ведь В. Путин в передаче — только «главный» из множества других «ванек». ** Уничжительные качества приписаны НТВ русским людям за то, что они, устав от беспредела олигархов, проголосовали за В. Путина, поддержали его. Чувствуется, что передачей Вс. Некрасов не просто возмущен — ему «страшноватенько» от того, что хамские оскорбления в адрес русских исходят из российского же телеканала, настолько уверен в своей безнаказанности его владелец. Как бы в знак протеста и себя самого поэт именуется Иванушкой <Петровичем>, отождествляясь тем самым с русским народом, а не его хулителями. И в противовес унижительно-пренебрежительному «ваньке» Вс. Некрасов использует уменьшительно-ласкательную форму — Иванушка, да и вкуче с отчеством, что всегда — знак уважения.

Вообще В. Гусинского и целый ряд программ на подчиненном ему телеканале Вс. Некрасов критиковал в своих стихах неоднократно. Эпитет «энтевесный» у него — синоним бесчестности, блатмейстерства, продажности («энтевесное кино» «альманах / энтевесный»). Впрочем, догадывается поэт, дело не в отдельных каких-то лицах, а в появлении целой системы проолигархических СМИ, ведущих

...разговоры
разговоры
в пользу богатых [157, с. 160], —

в том числе — богатых стран, под видом филантропии (спонсирования / подкупа) стремящихся контролировать и направлять развитие русского искусства, да и всего российского общества. Далеко не всем согражданам эта подоплека видна, и Вс. Некрасов ее обнажает:

И империя
Империя страсти
К информационной власти
Страсти Господи прости
Господина Гусинского

* См. стихотворения «господин президент...», «... и будет суд...», «царя в голове...», «а мы-то...», «действительно ведь...», «да и президента...». Они проникнуты опасением, не приведет ли борьба с разорившими Россию преступными олигархами к возвращению тоталитарных порядков. Укрепляемая В. Путиным вертикаль власти уподобляется у Вс. Некрасова большой дубине, каковая, возможно, и сокрушит «ворьё правительственное» и «жульё журнальное» [160, с. 150], но одновременно видится поэту потенциальной угрозой свободе всех остальных.

** Тут обыгрывается созвучие слова «ванька» с фразеологизмом «валить ваньку» («валить дурака» — что, впрочем, может быть и хитроумным притворством).

И не единственного
Типа
Господина Гусинского [157, с. 136].*

Поэт поясняет: «Собственно, речь у нас ни много ни мало, как опять уже о государственном управлении искусством. Предмете, с детских лет знакомом, просто родном. Смешно и думать, что очертания предмета не будут тут узнаваться мгновенно...» [158, с. 115] только потому, что это управление главным образом извне, с помощью денег:

профер и букер
топфер и пфеффер
делали тут
они думали

что будто делали тут
литературу
ну может быть
они хотели так думать

а делать
они делали что
что-то
что хотели они [168, с. 86].

О подобном в свое время писал и Э. Лимонов:

«Кормить немногих. Остальных держать в узде.
Держать в мечтах о мясе и гнезде» [122, с. 102].

Вс. Некрасов проходится и по ставленникам олигархов, до поры процветающим, но утратившим совесть. У него это

... господствующие
господские гуси [168, с. 85], —

то есть холоуи, добровольно поступившиеся свободой.

У Вс. Некрасова вызывает тревогу и возмущение эта новая зависимость русской литературы (к счастью, не всей) и этическая неразборчивость подавшихся «угарному» влиянию. Ведь они могут похоронить с таким трудом

* Правда, поэт посчитал нужным высказаться в защиту НТВ, опасаясь, что телеканалу могут «заткнуть рот» после изъятия его у В. Гусинского (за невыплату тем больших денежных сумм Газпрому) («и будет суд...»). В конце концов, бежавший за границу В. Гусинский расплатился с Газпромом телеканалом НТВ.

завоеванную свободу, а с ней и саму литературу. Станут ориентироваться на то, за что хорошо платят, что приветствуется и поддерживается финансово новыми хозяевами России (пусть не всегда пребывающими на виду). Поэт иронизирует:

«Прямиком из-под власти советской системы, в свое время так буквально и возглашавший — где же ваши рафаэли и микеланджело, достойные нашей великой эпохи — да угодить фактически под власть системы тоже достаточно напористо и явственно, если даже и не вслух вопрошающей — так где ваши бойсы? Кто тут ваш Бойс? В крайнем случае — а где ваши новые дикие?»

— Чего изволите? Пож-жалуйста. Да сколько угодно...» [176, с. 454].

Осмеивает Вс. Некрасов и подвластность писателей в новое время рейтингово-иерархической психологии, желание попасть в престижные (элитарные) объединения, выбиться в новое литературное начальство. Выражая свое отношение к подобному, эпиграфом к стихотворению «Этого ничего нет...» поэт избирает слова Я. Сатуновского

«Вы слышали:
Гришин член плен» [157, с. 132].

Я. Сатуновский иронизировал над тем, что ценность человека определяется занимаемым им постом и в пример приводил В. Гришина, в годы советской власти члена ЦК КПСС, участника различных партийных пленумов и съездов, только этим и известного. Слово «пленум» урезается им до насмешливого «плен» (подразумевается: «плен» пустой говорильни, «плен» ума) и рифмуется со стоящим рядом словом «член» (достаточно двусмысленным). Партийные регалии обретают у Я. Сатуновского комедийную семантику.* Вс. Некрасов отмечает, что и в постсоветские времена, несмотря на то, что многое изменилось, пристрастие к «расширенному воспроизводству власти» сохранилось. Поэт касается членства и замещения руководящих постов в Русском ПЕН-центре,** ибо сам он никого туда не выбирал, и ему непонятно (кажется подозрительным), как формировался состав ПЕН-центра. Сами по себе вошедшие в руководящий состав — писатели достойные, но почему именно они, а не другие, тоже достойные, оказались в руководстве Русским пен-центром никто Вс. Некрасову объяснить не мог. Вслед за Я. Сатуновским, но по новому поводу, поэт ерничит:

Рейн член пен
Эпштейн чуть не член
Об чем и речь

* О себе Я. Сатуновский писал:

Я не член ни чего [242, с. 293].

То же мог бы сказать и Вс. Некрасов.

** Идею создания такого органа выдвинул еще в 1975 г. В. Войнович, но возник он в 1989 г., сначала в виде Советского Пен-центра.

Сапгир точно член
И Андрей Сергеев
Член пены клуба [157, с. 132].

Слишком много «пены» появилось вокруг Пен-клуба, значимость его раздута, полезных дел за ним недостаточно*, считает Вс. Некрасов. Удивительно для него, что и вчерашние неофициальные писатели как ни в чем не бывало заняли официальные (а то и начальственные) посты. Никаких начальников в литературной среде Вс. Некрасов не признает, как и искусственных методов поднятия собственного престижа. Никакое членство, убежден он, не заменит само творчество.

Да, резюмирует поэт:

и демократия

как по всей видимости крайне
крайне темное дело [157, с. 151].**

Вс. Некрасов (если судить по стихам и статьям) сохранял ещё определенные иллюзии.*** Но то безобразие, которое открылось ему в сфере литературы и искусства, вновь побудило поэта идти «против течения», подставляя себя под новые удары.

Немаловажную роль в прояснении происходящего в постсоветской России сыграли для Вс. Некрасова его неоднозначные контакты с Германией.

Некрасовская двоящаяся Германия

Личные контакты с немецкими и австрийскими славистами, интересовавшимися русским авангардом, возникли у Вс. Некрасова еще в 1970-е годы. Но непосредственно побывать в Германии поэт смог только в 1992 году, будучи приглашенным вместе с другими русскими поэтами для участия в программе «Lianosowo». На основании полученных впечатлений Вс. Некрасов создает поэтическую хронику «Дойче Бух». В ней использован русско-немецкий дискурс, преломляющий интенцию сближения**** России и Германии.

В I части книги: «Deutschlandreise (путешествие в Германию и обратно)» возникает настолько привлекательный образ Германии, изжившей нацизм, гуманизовавшейся, воссоединившейся****, процветающей, что просто

* Не случайно в 2013—2014 гг. в Русском ПЕН-центре возник раскол.

** Имеется в виду демократия олигархического типа, родственная западной, утвердившаяся в 1990-е гг. и в России.

*** Например, он думал, что американский миллиардер Дж. Сорос — филантроп, а не большая акула большой политики и бизнеса, и его бескорыстием пользуются нечистоплотные люди, позорящие фонд Сороса.

**** Как казалось в начале 1990-х.

***** Правда, не как нейтральная страна, что Вс. Некрасов упускает.

удивительно, как немцы не включили «Deutschlandreise» во все школьные и вузовские программы. Для передачи впечатления взволнованной радости и любовного восхищения Германией поэт даже воспроизводит строчки своего раннего стихотворения для детей «Это что...»:

*и всё очень хорошо
и всё очень хорошо*

всё [157, с. 21].

Германия у Вс. Некрасова — «не райх, но рай» [157, с. 20]. Правда, поэт вносит и уточнение:

не надо так говорить
рай
не рай
это всё неправильно

всё сравнительно относительно да
я знаю я знаю
относительно
но относительно нас
сравнительно с нами
рай
сравнительный и относительный рай [157, с. 25].

Нравится Вс. Некрасову германская природа, нравится облик городов, нравятся сами люди.

Поэт отдает должное организаторам фестиваля в Бохуме, непосредственно упоминая ценимого им Герхарда Рюма и поклонников русского авангарда, энтузиастов его продвижения на Запад Сабину Хэнгстен, Георга Витте, Антонина Броусека, Лизу Уйвари (из Австрии), встрече с которыми рад.

Но ближе к финалу Вс. Некрасов опять себя отчасти поправляет, поскольку и России есть что предъявить другим (не случайно посол Германии в 1995 г. высказался «о Москве как литературной столице мира» [158, с. 110]):

конечно уж тут
лучше
живут

в Германии

шутка

лучше тут
а мы лучше там

мало ли чего

лучше и вообще [157, с. 32].

«Вообще» — значит: смотря что считать лучшим; а талантами Россия богата настолько, что даже частично поставляет их за рубеж. Вот бы великим странам и сотрудничать, обмениваясь лучшим. Однако во II части хроники обозначаются и определенные проблемы, и стих сменяет хаособразная рифмованная проза. Она передает переплетающиеся спонтанные высказывания автора и немецкой учительницы, сетующей на начавшееся вытеснение из школ русского языка и литературы. Невольно вспоминает и о фактах собственного вытеснения из литературы обосновавшимися в Германии фальсификаторами из России и сам Вс. Некрасов. Находясь здесь, он надеялся прояснить существо дела, ибо вразумительных ответов на свои разоблачения, сделанные в «Письмах в Германию», не получил. Ожидания поэта не оправдались. Более того, пытавшийся донести правду о происходящем, Вс. Некрасов оказался персоной нон-грата при проведении российско-германских / германо-российских культурных программ «Москва в Берлине» (1995) и «Берлин в Москве» (1996), как он убежден, — при скрытом посредстве раскритикованного им Б. Гройса. Гройснихтзайн и был реальным ответом германской стороны строптивому автору.

В стихотворении «was ist...» Вс. Некрасов с горечью восклицает:

(прости господи

когда германия
да такая хорошая
да сколько
уже
50 лет
больше
да если господи
ты даже и такую германию
тоже не спасаешь
а попускаешь
фокусы покусы
шахер махер виссеншафт

то
всё...) [157, с. 122].

Ну, как может такая хорошая страна поступать так нехорошо? — таков смысл вопрошания Бога.

Хотя поэту не просто совместить два как бы разных лика Германии, он не может не сознавать: «что там Гройс за персона» [158, с. 114], «...не один же он, в самом деле, вертит всей той самой культуростполитикой. Что я наивный, я знаю, — но не настолько, чтобы так думать» [158, с. 107]. Кому-то в Германии Б. Гройс, оказывается, удобен, как и С. Ромашко, осевший в московском Гете-центре, поскольку оба следуют неафишируемой официальной геополитической линии в отношении к России. По наблюдениям Вс. Некрасова, прежде всего поддерживается и раскручивается искусство, дающее образ России как страны уродов и дураков, — такой негативный ее образ исподволь внедряется в умы за рубежом; остальное по возможности замалчивается. «И разница между теми же Лизл Уйвари, Вольфгангом Казаком с одной, и какими-нибудь покрывателями наших ф а л ь ш и в о - М А Н И Т ч и к о в , с другой стороны, собственно говоря, — разница между тем, кто приходил сюда выручать кого-то из-под советских порядков и их обломков, и тем, кто явился наводить тут свои ordnung'и в своих видах» [158, с. 116], — констатирует Вс. Некрасов. Он вынужден признать: «...Немецкая власть удобно вписывается в неостывшее гнездышко, нишу бывшей советской власти. Власть надо любить. А дойч-марка и есть то, что все искренне любят» [158, с. 109—110].

Появляющийся у Вс. Некрасова окказионализм «соросососы» указывает, что есть и любящие доллар, а с ним , получается, и американскую власть в русской литературе. Первейшая ассоциация, какую окказионализм вызывает, — «г...сосы»: так воспринимает поэт готовых продаваться.

На примере того, что хорошо знал сам, Вс. Некрасов уловил и более общую тенденцию, определявшую состояние постсоветского общества на рубеже XX—XXI вв. В стихотворении «Весь свет...» поэт вводит окказионализм «трансполком», по сути фиксирующий превращение России в криптоколонию, то есть «колонию, полностью замаскированную под независимое государство» [52, с. 245], но управляемую из-за рубежа («транс-»), не считаясь с ее национальными интересами и ультимативно-директивно (совершенно «по-исполкомовски»). При достаточно доброжелательном отношении к Западу (той же Германии) Вс. Некрасов не собирается «терпеть теперь баран бараном» [164, с. 226] проявления подкупа и нового диктата — уже глобалистского типа. Он по-прежнему готов отстаивать свободу, но свободу, не поступающуюся нравственностью, совестью, патриотизмом.

Поэт убедился, что свобода как идеал не равнозначна формам ее проявления в реальной жизни — она может быть использована не только в благородных, но и в бесчестных целях. На подобное обратил внимание и Т. Кибиров:

...Свобода

приходит никакая не нагая —
в дешевых шмотках с оптового рынка
с косметикою блядскою на лице и с песней группы
«Стрелки» на устах.

Иная, лучшая — не в этой жизни, парень,
И все-таки — свобода есть свобода,
Как Всеволод Некрасов написал [95, с. 484].

На идеальное представление о свободе указывает у Т. Кибирова цитирование А. Пушкина и В. Хлебникова, а ее реальный облик, к сожалению, малопривлекателен. И все же наличие свободы лучше, чем ее отсутствие, доказывает Т. Кибиров со ссылкой на Вс. Некрасова. Всё вроде бы так. Тем не менее, сам Вс. Некрасов в 1990-е гг. во части стихотворения «Чего чего?…» использует стихотворение «Свобода есть...» в редакции 1964 г. в качестве эпиграфа, каковым «тыкает в лицо» злоупотребляющим, по его представлениям, свободой в собственных интересах.

В каком-то смысле поэт себя дополняет и корректирует, уточняет, какой тип свободы для него приемлем, какой нет. Вс. Некрасов — поборник этичной свободы — свободы в понимании А. Пушкина, В. Хлебникова, О. Мандельштама... С этих позиций он выступает против неприемлемого и с возмущающим его не церемонится.

Новое, постсоветское, диссидентство Вс. Некрасова, вступившего за честь и достоинство русского искусства, разоблачавшего новую стратегию его укрощения и дезориентации, не было оценено по достоинству. Даже достаточно расположенный к Вс. Некрасову С. Чупринин в путеводителе «Русская литература сегодня» (2009) объясняет трудности с изданием некрасовских книг в первую очередь «неуживчивостью поэта, вошедшей в легенду» [284, с. 458]. Ни о каком по ж и з н е н н о м н и х т з а й н е не говорится ни слова, последствия выдаются за причину. Для того и создавалась легенда — для отвода глаз. Надежда Вс. Некрасова была на сами стихи. Стихи остались. Зачастую это странные антистихи, к каким русская поэзия не привыкла: стихи выведенного из терпения и больше не сдерживающего себя (в том числе в характере используемой лексики) человека. Но всегда это фрагменты живой речи, воспроизводящей оценку поэтом конкретной ситуации. Из их совокупности проступает и общая картина, и потребность в сопротивлении всему, наносящему вред развитию русской литературы и искусства. Вс. Некрасов был уверен, что правда рано или поздно восторжествует, писал:

нет я не вру*
это интересно
но интересно
почему я не вру

потому не вру
что это не в русском
национальном
характере

*но явно нервничаю [157, с. 141].

Нервничал же Вс. Некрасов потому, что при жизни не был услышан, и лучшее понимание его антистихов пришло вместе с начавшимся освобождением России от криптоколониальной зависимости. Произведения Вс. Некрасова удостоверяют, что первой на путь освобождения снова вступила литература.

Реакция на политическую и геополитическую сферы жизни

Написанное Вс. Некрасовым в последние годы жизни еще не полностью опубликовано и лишь частично представлено в разделе «Разное N старое» книги «Дойче Бух» (1998) и в разделе «Чёрт 2000» книги «Живу вижу» (2002).

Поэтическим откликом на распад СССР стали стихотворения «держава держава держава...», «и на бедного слона...».

Первое из них основано на приеме шестнадцатикратного повтора слова «держава» и неожиданного однострочного финала:

держава держава держава держава
 держава держава держава держава
 державы держава держава держава
 держава держава держава держава
 да и не выдержававва [157, с. 166].

Сквозь строки стихотворения можно уловить мелодию «Гимна Советского Союза» (слова С. Михалкова, Г. Эль-Регистана, муз. А. Александрова), как и положено любому гимну, представляющего собой торжественную хвалебную песнь, дающую парадно-возвышенный образ Отечества. Многократным повтором автор как бы напоминает о непомерном самозахваливании, распространенном в СССР на государственном уровне, тогда как болезненные проблемы нередко замалчивались и не получали решения. Вот это расхождение между пропагандой и реальностью, по Вс. Некрасову, сыграло свою роль в том, что страна распалась. Включая слово «держава» в состав полуграмотно-«картавого» и потому смешного слова «выдержававва»,* поэт обнажает определенную дефектность, стоящую за самим обозначаемым понятием и намекающую на причину** произошедшего с Советским Союзом. В прощании с ним Вс. Некрасова чувствуется насмешка, ибо это прощание с тоталитаризмом, как надеется автор.

Еще более усилен комедийный элемент в стихотворении «и на бедного слона...», начинающегося как бы с полуслова:

и на бедного слона
 вся советская страна
 кубарем упала

* Отчасти имитируется затрудненно-искажающее произношение позднего Л. Брежнева.

** По крайней мере одну из причин.

безусловно*
 безусловно**
 безусловно***

*/ безусловно кубарем
 **/ безусловно на бедного
 ***/ безусловно советская [157, с. 167].

Стихотворение образует ризоматическое сцепление со сказкой К. Чуковского «Тараканище», где Тараканище — зашифрованное олицетворение Сталина.* У К. Чуковского звери радуются победе над Тараканищем, причем

... слониха щеголиха
 Так отплясывала лихо,
 Что румяная луна
 В небе задрожала
 И на бедного слона
 Кубарем упала [283, с. 45].

Переписывая текст К. Чуковского в современном ключе, Вс. Некрасов интерпретирует распад СССР как крушение тоталитарной системы и в сноске — посредством использования расчлененных повторов сказанного — создает ритм ликующего приплясывания. Функция графики в стихотворении — максимально визуализировать как проговариваемое, так и находящееся «за кадром». Под «слоном», на какового свалились неожиданные реалии, подразумеваются, надо думать, Соединенные Штаты, ведь слон — символ Республиканской партии США** (бывшей тогда у власти). Его упоминание — намек на изменившуюся геополитическую ситуацию и выражение надежды на дружескую помощь Соединенных Штатов в предстоящих России преобразованиях. Так в 1990-е гг. думали многие интеллигенты, создавшие свой миф о США, поскольку привыкли воспринимать советскую пропаганду, в том числе касавшуюся США, с точностью до наоборот. Распространенные в определенных кругах российского общества настроения поэт передал верно.

Вс. Некрасов не мог знать в момент создания стихотворения, как пойдут дела на самом деле. Финал сказки К. Чуковского:

Вот была потом забота
 За луной нырять в болото
 И гвоздями к небесам приколачивать [283, с. 45], —

поэт (как показало время) проигнорировал напрасно.

* Ибо К. Чуковский в свою очередь отсылает к антисталинскому стихотворению О. Мандельштама «Мы живём, под собою не чуя страны...», где есть строки:

Тараканьи смеются глазища
 И сияют его голенища [124, с. 189].

** Сначала это была дразнилка противников — насмешка над неповоротливостью, в дальнейшем слон стал подаваться республиканцами как символ мощи.

Важна для Вс. Некрасова идея единения с народами мира, противостоящая конфронтации:

опять
вроде бы мы
вроде с людьми

/ довольно-таки
опять-таки да
давненько нас
мы
с ними
вместе не видели

хотя и вместе
мы с ними

в основном
мыслями / [160, с. 151].

Поэт фиксирует переполнявшую россиян эйфорию в готовности слиться с Западом в дружеских объятиях (ведь их больше не разделяют идеологические препоны) при отсутствии аналогичного порыва со стороны Запада, обращавшегося с Россией как победитель с побежденным (в «холодной войне») — не собиравшегося с ней считаться (по меньшей мере). В стихотворении «Господи ты Боже мой...» поэт восклицает:

кто же против-то
никто и не думает
что кто-нибудь
может быть
как-то против Европы [157, с. 165].

По-видимому, это реакция на установку по периметру западных российских границ военных баз НАТО, начавшуюся еще в 1990-е годы, при желании убедить народы Европы в ошибочности курса противостояния, отгораживания друг от друга. По-разному можно трактовать следующие некрасовские строки:

просто может быть
ещё и в том дело
в том
что не вся Европа
в Европе

в каком-то случае [157, с. 165].

Тут есть и напоминание, что самая значительная часть Европы — это территория России, и Европе неплохо бы быть единой, но также — и фиксация того факта, что Европа неоднородна и далеко не изжила свои предрассудки и комплексы.

На консолидацию миролюбивых сил, убежден Вс. Некрасов, должно нацеливать распространение в конце XX — начале XXI вв. международного терроризма. Данной проблеме посвящены стихотворения «какая-то сволочь...», «бен ладен ленин бен сталин...», «давай давай давай...», «НЕ УБИЙ / НЕ УБЕЙ ПРАВОВЕРНОГО», «в москву в москву...». Поэт пишет о новой опасности, появившейся в мире, и активизации геополитической конфронтации по оси Юг — Север. Вот на чем, считает он, надо сосредоточиться в первую очередь:

а то ведь и говорили
глобализм
антиглобализм
и капитализм говорили

теперь

увидели

бен
увидели

телевизор [160, с. 150].

Вс. Некрасов осуждает террористические акты экстремистов-исламистов в Нью-Йорке, Москве и в целом:

какая-то сволочь

и тысячи человек
на куски [160, с. 150], —

так откликнулся поэт на трагедию 11 сентября 2001 года в США.

Все же, как представляется, причины активизации терроризма в мире для Вс. Некрасова достаточно туманны. Это видно, например, из стихотворения «действительно...»:

стоит себе
стоит и стоит
NY этот
и все его знают
NY city

ну
можно ли такое снести

стоит если
такой NY
и представьте себе
нас не сильно пугается

NY
ай city
ай city
недостойной жить
NY

Ну
и

И WHY NO
?

*/ Подписи:
бен ленин бен сталин
брат 2 бен бен
бен бен бен бен бен братва
и бен бен бен бен бен бен и пена / [160, с. 152].*

Получается, что злоба террористов не имеет под собой оснований — это проявление некой душевной дефективности:

честное слово
ведь
элементарная зависть
какую-то такую там
бен
особь
заела [160, с. 150].

Все-таки вряд ли из-за «элементарной зависти» обрекают на смерть не только других, но нередко и самих себя. Конечно, это результат религиозно-идеологической зомбированности, о чем идет речь в некрасовском стихотворении «давай давай давай...»:

в рай рай
рай
специально для таких дураков
фаршированных [160, с. 151].

Но на вопрос, почему зомбирование оказалась столь успешным, что породило международный терроризм (ведь исламский мир существовал и ранее), у Вс. Некрасова ответа нет.* Зато он сближает чреватые экстремизмом идеологии и религию, выступающую в роли разрушительной идеологии, отрицая агрессивное насилие в принципе. В ряд для него неприемлемого поэт помещает и фильм А. Балабанова «Брат-2», отражающий разочарование в США и оправдывающий достижение справедливости любыми методами (хотя в последнем отношении фильм как раз близок американскому кинематографу).

Внутрироссийские конфликты на религиозной и национальной почве Вс. Некрасов вменяет в вину не только приверженцам ИГИЛ, но и бесчестным, продажным политикам, меньше всего думающим о благе Отечества и только усугубляющим проблемы, констатируя:

пока тут

похабиты

будут и ваххабиты [160, с. 152].

Словоновшество «похабиты» — субстантивация прилагательного «похабный», то есть непристойный, бесстыдный. Похабничать — значит: «Сквернословить, вести похабные разговоры; совершать непристойные, бесстыдные поступки» [251, т. 3, с. 403]. Эти значения поэт распространяет и на сферу социальной жизни. «Похабиты» рифмуются у него с «ваххабитами»**: своими действиями они порождают недовольство, возмущение, толкают к экстремизму. Вс. Некрасов выносит им приговор как «соучастникам» террористов:

и ты

понял

* Вс. Некрасов не дожил до времени, когда прояснилось, что это «эффект бумеранга» — ужасающая ответная реакция на агрессивные формы утверждения своего господства Западом в Ливии, Ираке, Сирии, сопредельных регионах; известно и то, кем созданы первые формирования Талибана, к каковому Вс. Некрасов относит перекодированные в негативном ключе слова «Песенки первоклассника» (слова И. Шаферана, муз. Э. Ханка):

то ли еще будет
то ли еще будет
то ли еще будет

(*талибан*) [160, с. 151].

Более того, в XXI в. терроризм превратился в новое направление межгосударственной борьбы, включая нанесение чужими руками спланированных ударов по «интересующим» странам с целью их ослабления и усиления зависимости от самого сильного. Под слоем «тройной лжи» это выглядит как «феерический калейдоскоп внешне бессмысленных» терактов [52, с. 29].

** Последователями Аль-Ваххаба, исповедовавшего крайние формы исламского фундаментализма и «очищение» ислама от светских элементов — теократию.

и ты пахал как бы

и ты пахал
на аллах акбар [160, с. 152].

«Аллах акбар» в переводе с арабского «Аллах велик»; эти слова употребляются и как междометие радости, и у религиозных фанатиков-радикалов они нередко сопровождают теракт.

Зловещим смыслом наполняется у Вс. Некрасова чеховская фраза из пьесы «Три сестры»: «В Москву! В Москву! В Москву!», заключающая в себе надежду на перемены, ибо в Москву устремились и мусульманские экстремисты, в том числе шахидки, с террористическими целями. Возникающий контраст оттеняет разрыв между желаемым и действительностью.

Все это вместе взятое Вс. Некрасов определяет как «паскудство».

Не ограничиваясь критикой, поэт внедряет через свои произведения идеи солидарности, толерантности, плюрализма, сопрягаемые с подлинной нравственностью, хотя и сознает, сколь трудно будет их воплотить в жизнь. Пытаясь достучаться до человеческих сердец, в стихотворении «НЕ УБИЙ / НЕ УБЕЙ ПРАВОВЕРНОГО» он максимально упрощает лексику, синтаксис (чтобы было понятнее), вводит систему повторов, как бы заклиная людей разных наций и рас одолеть убийц в самих себе. Отталкивается Вс. Некрасов от библейской заповеди «Не убий» и выражает убеждение в наличии подобных постулатов во всех мировых религиях:

индей
иудей
тоже ведь
скажут так
не убей
никого
ни своего
ни кого другого [160, с. 152].

Так ли это? Вс. Некрасову хочется, чтобы было именно так. Толерантное отношение он демонстрирует по отношению ко всем мировым религиям, в том числе к религии мусульман:

ну ну что вы
ну что вы

чтобы
чтобы кто
чтобы мы

об ком
об чём это
мы
и плохо бы
отозвались
об аллахе

господи упаси
боже сохрани [160, с. 152].

Объединяющую людей идею всеединства, миролюбия отстаивает поэт, взывая:

... не подходи ни к кому
ни по русскому
ни не по не русскому принципу [157, с. 163].

Приоритет отдается общечеловеческому, высокоморальному.

В связи со сказанным проходит идея Вс. Некрасов по вновь творимой национальной идее, каковую никак не удастся по-настоящему сформулировать, и предлагает собственный «рецепт» возрождения:

врать не надоть

а ведь
это идея

воровать не надоть

<...>
и гадить не надоть [157, с. 142].

Нарочитое авторское просторечие издевательски имитирует душевный примитивизм адресатов, которым нужно разъяснять элементарное: непорочно врать, красть, делать гадости. Умозрительным абстракциям Вс. Некрасов противопоставляет нравственное очищение общества.

Обобщает различные проявления негативного Вс. Некрасов в словах:

последняя куча
россиинной дурости [157, с. 163].

Это ироническая переделка пушкинской строки:

Последняя туча рассеянной бури! [226, т. 2, с. 221].

У Пушкина одна только туча, оставшаяся после грозы, застит лазурь, и поэт взывает:

Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась [226, т. 2, с. 221].

Подобного изменения исторической погоды хотел бы и Вс. Некрасов. Правда, чувствуется, поэт в сомнениях, и всё же, не скрывает автор, он был бы рад, если бы оптимистические прогнозы его оппонента сбылись:

серьезно думаете

бы
неплохо

дай Бог [157, с. 163—164].

На такой неоднозначной ноте, сопровождающейся условно-предположительным «бы», Вс. Некрасов завершал свой творческий путь. В глубине души он надеялся, что и его стих

... может
может

может
поможет [157, с. 169]

и устоит под напором времени, как сумел устоять в жизни сам Вс. Некрасов.



Вс. Некрасов
2000-е

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Своей важнейшей задачей Вс. Некрасов считал освобождение искусства от нормативности, «идеологичности», его обновление, насыщение духом живой жизни. Подключившись с конца 1950-х к возрождению традиции футуризма и ОБЭРИУ в качестве представителя «лианозовской школы», поэт явился одним из создателей нео- и поставангардизма в русской поэзии, избрав линию сначала конкретизма, затем концептуализма, не отрицающего конкретизм.

В обоих случаях это версии русского конкретизма и русского концептуализма как результат творческих поисков русских авторов, нацеленных на незапятнанное слово.

Конкретизм Вс. Некрасова сравнительно с другими лианозовцами наиболее минималистичный и фактурно-визуальный, в нем большую роль играет подтекст, отсылающий к контексту. В соединении с речевой установкой это наделяет текст ранее не апробированными психологическими характеристиками. Сравнительно же с западноевропейскими конкретистами Вс. Некрасов более связан с современностью, конкретикой андеграунда, и интонационно его стих богаче и разнообразнее.

Потребность в выстраивании собственной концептуальной парадигмы при резком отталкивании от существующей — основная предпосылка работы Вс. Некрасова с идеями и концептами. Сквозные концепты творчества поэта — «жизнь», «свобода», «небо», «всё» и «ничего» — имеют универсальный характер и воплощают философские ориентиры, духовные и творческие устремления Вс. Некрасова. Широко используются и концепты, репрезентирующие сферу природы и космоса и очерчивающие раздвинутые границы бытия, в каком-то смысле мыслят себя пребывающим лирическим субъектом. «Оголенность» картины мира компенсируется параллельным использованием конкретистских произведений на те же (и другие) темы. Вс. Некрасов выступил основоположником концептуализма поставангардистского типа в русской поэзии.

Воздействие зарубежного концептуального искусства на Вс. Некрасова отнюдь не было определяющим, имело избирательный характер, и связывали их прежде всего поиски «нового языка» для «нового высказывания», предполагающего выход за границы «заданной априорной концепции возможностей искусства» (Д. Кошут). Язык некрасовского «высказывания» обновляется на всех уровнях (фонетическом, лексическом, синтаксическом, образно-метафорическом, метрико-ритмическом, смысловом, графическом, макротекстовом), избавляясь от возникшего разрыва между означающим и означаемым и разнообразных клише, выявляя свой скрытый потенциал; интенция «высказывания» преломляет стремление заменить концептуальный

фундамент, утвердившийся в советском искусстве, на «воздух» свободного творчества «без границ» в неисчерпаемом разнообразии его проявлений; функция «высказывания» — создание реальности, пригодной для существования мыслящего человека, при отрицании окружающей действительности как неподлинной.

Полноценную реальность духа представляет у Вс. Некрасова мир андеграунда, собирательный образ которого дан в произведениях поэта. Посредством приема экфрасиса Вс. Некрасов «скрещивает» поэзию и живопись, получающих новые характеристики.

К поставангардистской (собственно *концептуальной*) тенденции в творчестве поэта можно отнести его участие в акциях московской группы «Коллективные действия» в 1970-е гг., что предполагало выход за границы текста и создание «искусства действия». Некрасовский комментарий к «поездкам за город» и прочим акциям *концептуалов* дан в одной из его статей, опубликованных в МАНИ. К актуальному искусству поэт подходил дифференцированно, далеко не все акции (в дальнейшем и перформансы) оценивая как удачные. Сужение же потенциала искусства только до инсталляций, акций, перформансов Вс. Некрасов отвергал.

Как род инсталляций можно было бы рассматривать собрание некрасовских текстов в виде карточек на ободке от ключа или помещенных в пустые пачки от овсяных хлопьев «Геркулес», если бы они где-то выставлялись, «пусть даже на ограниченной, специально отведенной для этого территории» [272, с. 341]. Во всяком случае, это объекты для потенциальных инсталляций.

Инсталляционные объекты в виде вкладок представлены в книге Вс. Некрасова «Справка».

2. Поэт не принимал постулатов *концептуального искусства* «конец искусства», «смерть автора», нацеливавших лишь на генерацию концептуальных моделей произведений вместо них самих, как и тезис: «ежели кто-нибудь назвал что-нибудь искусством» (Д. Дадд), «то это и будет искусство» [100, с. 3]. Согласно Вс. Некрасову, «смерть искусства начинается с отчетливых признаков этой болезни: когда искусство учат смотреть не глазами, а языком. Когда телега науки становится таки впереди лошади и загораживает дорогу...» [149, с. 523], творчество подгоняется под теоретический посыл. А простое называние чего-то искусством при отсутствии необходимых признаков *к а ч е с т в а* открывает путь халтуре. У Вс. Некрасова работа «с материалом идей. Идеями, концепциями как материалом искусства» [176, с. 456] не предполагала отрицания самого искусства, отказа от изобразительного и выразительного факторов, получила воплощение в самих текстах, трансформировавшихся в минималистско-аструктурированном, графически преобразованном ключе, не так уж редко представлявших собой стихи-перформансы. Русская поэзия в данном отношении, в основном, пошла не за Д. Кошуттом, а за Вс. Некрасовым.

3. Вместе с тем присущая *концептуалам* практика *ready made* активизировала интерес Вс. Некрасова к работе с цитатами, рассматриваемыми в качестве «готовых объектов», хотя одиночные произведения такого типа по-

являлись у него и раньше. Интертекстуальность становится важнейшей приметой поэтики многих его произведений, начиная с конца 1960-х гг. В целом ряде случаев цитирование имеет деконструктивистский характер. Вс. Некрасов предпринимает деконструкцию коммунистического метанарратива, создает соц-артовские произведения, выступет как один из зачинателей «второго концептуализма», то есть одной из ветвей постмодернизма в русской поэзии. Пародийно-абсурдизирующий характер подачи идей, концептов, клише советской идеологии направлены на ее дискредитацию как подменяющей реальность мифами, способствующей тоталитаризации мышления и языка.

Картина развития литературы в советские годы оказывается у Вс. Некрасова существенно скорректированной сравнительно с официальной, а тот рынок, который совершила литература, порвавшая с социалистическим реализмом и цензурой, побуждает поэта оценить ее достижения как Новый Золотой век.* Ведь это время появления неомодернизма и постмодернизма в большом разнообразии успешных творческих практик, преобразивших лицо русской литературы. Вс. Некрасов неоднократно пререкался по поводу определенных теоретических положений постмодернизма, еще четко не отделившихся в андеграунде от *концептуальных*, достаточно путаных при самостоятельном изучении. Однако на практике он пришел к деконструктивистской работе не только с советским макротекстом, но и со всем культурным интертекстом, что позволило поэту принять участие в осуществлявшейся переоценке ценностей.

Первостепенное значение получает у Вс. Некрасова осмысление феномена русской литературы как главного достижения русской нации в области культуры, подвергнувшегося искажающей идеологической трактовке и замалчиванию запрещенного. Поэт стремится освободить классику от тенденциозных интерпретаций и одновременно осуществляет перепроверку унаследованных ценностей, в «соавторстве» с классиками отстаивая свободу и гуманность, красоту и многообразие бытия, креативный потенциал человека, хотя периодически и вступая в полемику с ними, когда не был согласен.

Нельзя вместе с тем не отметить, что есть в стихах Вс. Некрасова высказывания, сближающие его с постфилософией, ориентирующей на плюрализм / монизм и, во имя ухода от однозначности, неоднократно Вс. Некрасов поправляет самого себя:

я-то помню
момент был мой
а не рубинштейна

* См. стихотворение Вс. Некрасова «Живи уж так...»:

Какой был век
Ведь золотой же
Был век [193, с. 35].

В этих словах проступает несогласие с определением характеризуемого периода в эмигрантской прессе как Бронзового века в русской литературе, что предполагает спад, а не подъем. Чтобы не повторяться и не впасть в линейность, можно было бы присвоить ему обозначение Алмазного, например, века.

верней наверное
сказать так
никак
никак
не менее мой
выдался момент
нежели и рубинштейна
и пригова [157, с. 19].

Умножает некрасовские смыслы создание произведений в ризоматическом сцеплении с миром-текстом и ставка на додумывающего читателя.

Стихотворения данного типа составили постмодернистский пласт творчества Вс. Некрасова.

4. Поэзия Вс. Некрасова имеет новаторский характер и позволяет лучше понять процессы, происходившие как в андеграундной среде, так и в русском искусстве конца XX — начала XXI вв. в целом. В ней преломилась личность правдоискателя, стоящего на том, в чем убежден, несмотря ни на что, и смелого экспериментатора, апробирующего всё новые возможности поэтического творчества.

Сказанное не означает, что у Вс. Некрасова — одни сплошные шедевры и нет неудач. В чем-то он «поэт для поэтов», подобно В. Хлебникову. Но вместе с тем Вс. Некрасов — в числе тех, кто придал развитию русской поэзии новое направление, приведя в действие в соответствии с собственными устремлениями креативный потенциал неоавангардизма, поставангардизма, постмодернизма.

По словам М. Айзенберга, можно говорить о «революции, которую совершил в русской поэзии Всеволод Некрасов: революции настолько бескровной, что ее умудрились, ощутив и приняв к сведению, не заметить. Не заметить, как речь стала поэзией» [4, с. 26].

Многим обязаны Вс. Некрасову в своем творческом развитии такие талантливые поэты, как И. Ахметьев, Г. Лукомников, Л. Рубинштейн, В. Друк, М. Сухотин, В. Строчков, А. Левин, в какой-то степени Д.А. Пригов. И. Ахметьев, например, так и пишет:

занимаюсь
главным своим делом

читаю Некрасова [15, с. 33].

М. Сухотин цитирует Вс. Некрасова в стихотворении «Tristia»:

... Лимонов скажет а я молчит [266, с. 18], —

помещая эти слова в весьма престижный контекст. Т. Кибиров создает «Подражание Некрасову В.Н.», насмешливо полемизируя со своим литературным оппонентом. Немаловажен и сам пример поразительной честности и несги-

баемости Вс. Некрасова в отстаивании «непродажности» искусства и его создателей, о чем свидетельствует стихотворение Ю. Гуголева:

Вот я на вас смотрю, на пидорасов,
и думаю, вот бы и мне прожить,
не возжелав, —
вот как В.Н. Некрасов, —
ни дома их, ни жён их, ни вола...
...или осла... — осла их, и вола их, —
лишь справедливости, —
как Всевол'д Николаич [63].

В юмористически-пародийном «Меню авторов» В. Бахчаняна есть пародия и на Вс. Некрасова:

Бутерброд, бутерброд
лабардан, лабардан
Шоколад-мармелад
Чай с солнцем, молоко с луной
Икра — главное
Ни мяса ни рыбы
Клюквенный кисель
Не фунт изюму
Белый хлеб, которого нет [19, с. 399].

Стиль поэта уловлен и передан точно, а подшучивание — дружеское, ведь Вс. Некрасов помещен В. Бахчаняном в число талантливейших представителей литературы разных стран, пародируемых им (если перечислять по порядку, это Кобо Абэ, Аркадий Аверченко, Авсоний, Геннадий Айги, С.Т. Аксаков, Василий Аксенов, Данте Алигьери, Вуди Аллен, Жоржи Амаду и т. д. — всего около 300 имен). Пусть не печатающийся собрат не особо признан в сравнении с другими, косвенным образом В. Бахчанян предсказывает счастливое будущее некрасовскому творчеству. И, не оглядываясь ни на кого, он сам продвигает русский талант на обозрение читателей.

В. Сорокин (пусть он и не поэт), выступая в эссе «Пуще неволи» против убийства животных на охоте, ссылается и на Вс. Некрасова:

Охотник выстрелил по зайцу.
А если б ему самому дробью в задницу? [258, с. 60].

Он же в эссе «Воздух слов» характеризует Вс. Некрасова как «большого поэта» [258, с. 187—188].

5. В каком-то смысле Вс. Некрасов увековечил себя и тем, что после смерти поэта наследники передали в дар Музею изобразительных искусств им. Пушкина в Москве большую коллекцию картин андеграундных художников, собранную им за жизнь. Музей получил работы О. Рабина,

Е. Кропивницкого, О. Потаповой, В. Кропивницкой, В. Немухина, Л. Мастерковой, Н. Вечтомова, М. Рогинского, Э. Булатова, О. Васильева, Н. Касаткина, Г. Ивановской, С. Ненсен, Д. Краснопевцева, И. Кабакова, Л. Сокова, А. Пескишева, А. Константинова, В. Герловина, А. Аксинина, Ф. Инфантэ, С. Пивоварова, С. Калинина, С. Шаблавина, А. Пономарёва, В. Наседкина, в разное время подаренные авторами Вс. Некрасову. Если учесть, как много ушло за границу, Россия стала богаче.

Таков Вс. Некрасов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айги, Г. [Предисловие к подборке: Вс. Некрасов. Стихи разных лет] / Г. Айги // Дружба народов. — 1989. — № 8.
2. Айги, Г. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи / Г. Айги. — СПб.: Лимбус Пресс, 2001.
3. Айзенберг, М.Н. Взгляд на свободного художника / М.Н. Айзенберг. — М.: ТОО «Гендальф», 1997.
4. Айзенберг, М. Вместо предисловия / М. Айзенберг // Понедельник. Семь поэтов самиздата. — М.: Прометей, 1990.
5. Айзенберг, М. Вместо предисловия. Разделение действительности / М. Айзенберг // Личное дело №: Лит.-худож. альманах / сост. Л. Рубинштейн. — М.: В/О «Союзтеатр», 1991.
6. Айзенберг, М. Вокруг концептуализма / М. Айзенберг // Арион: Журнал поэзии. — 1995. — № 4.
7. Айзенберг, М. Второе дыхание. Всеволод Некрасов. Стихи из журнала. Стихи. М.: Прометей, 1990 / М. Айзенберг // Октябрь. — 1990. — № 11.
8. Айзенберг, М. Некоторые другие... / М. Айзенберг // Театр. — 1991. — № 4.
9. Аксаков, И.С. Фёдор Иванович Тютчев / И.С. Аксаков // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. — М.: Современник, 1981.
10. Аксенов, В. Таинственная страсть [роман о шестидесятниках] / В. Аксенов. — М.: Семь дней, 2009.
11. Александр Пономарёв / Киноцентр «Три линии». — М., 1996.
12. Альтернативная культура: Энцикл. / сост. Д. Десятерик. — Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005.
13. Арсеньев, П. Литература факта как последняя попытка назвать вещи своими именами / П. Арсеньев // Транслит: Лит.-критич. альманах. Вып. 6 / 7. — СПб., 2010.
14. Ахматова, А. Я — голос ваш... / А. Ахматова. — М.: Книжн. палата, 1989.
15. Ахметьев, И. [Стихи] / И. Ахметьев // Современный русский свободный стих: Антология по материалам Фестивалей свободного стиха (Москва, Санкт-Петербург, Нижний Новгород, Тверь) с 1990 по 2018 г.: в 2 т. Т. 1. — М.: Изд. при поддержке Министерства культуры РФ и Рос. союза проф. литераторов, 2019.
16. Балабанова, И. Говорит Дмитрий Александрович Пригов / И. Балабанова. — М.: О•Г•И, 2001.
17. Бальмонт, К. Избранное / К. Бальмонт. — М.: Правда, 1991.
18. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989.

19. Бахчанян, В. Мух уйма: Художества; Не хлебом единым: Меню-коллаж / В. Бахчанян. — Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
20. Берг, М. Веревоочная лестница / М. Берг. — СПб.: Алетейя, 2005.
21. Берг, М. Вторая культура: прошлое и настоящее / М. Берг // Вестник новой литературы. — 1991. — № 3.
22. Берг, М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. — М.: Новое лит. обозрение, 2000.
23. Бердяев, Н. Смысл истории / Н. Бердяев. — М.: Мысль, 1990.
24. Бердяевъ, Н. Судьба Росс и / Н. Бердяев. — М.: Философ. об-во СССР, 1990.
25. Библер, В.С. Поэтика Всеволода Некрасова / В.С. Библер // Библер В.С. Замыслы: в 2 к. Кн. 2. — М.: РГГУ, 2002.
26. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. IV изд. — Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1989.
27. Бирюков, С. Из серии «Чисто конкретная поэзия» («Чи-ко-по») / С. Бирюков // По непрочному воздуху. По следам XI Московского Фестиваля верлибра. Москва, Словацкий институт, 29—30 мая 2004 г. : Сб. стихотворений / сост. Д. Кузьмин. — М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna, 2004.
28. Бирюков, С. Року укор. Поэтические начала / С. Бирюков. — М.: РГГУ, 2003.
29. Блок, А. Собр. соч.: В 6 т. — Л.: Худож. лит., 1982.
30. Бобринская, Е.А. Концептуализм / Е.А. Бобринская. — М.: Галарт, 1994.
31. Бондаренко, В. Третий Некрасов / В. Бондаренко // День литературы № 104 (2005. 4).
32. Бродский, И. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. / И. Бродский. — Мн.: Эридан, 1992.
33. Брюсов, В. Соч.: в 2 т. / В. Брюсов. — М.: Худож. лит., 1987. Т 2.
34. БСЭ. — М.: Госиздат БСЭ, 1953. — Т. 23—24.
35. Булатов, Э. Авторский комментарий к серии «ВОТ» / Э. Булатов // Булатов Э. ВОТ. — М.: Книги WAM, 2006.
36. Булатов, Э. Моя картина и масс-медиаальная продукция / Э. Булатов // Булатов Э. ВОТ. — М.: Книги WAM, 2006.
37. Булатов, Э. Поверхность — свет / Э. Булатов // Кабаков И. 60-70е...: Записки о неофициальной жизни в Москве. — М.: Новое лит. обозрение, 2008.
38. Бунин, И. Стихотворения. Рассказы. Повести / И. Бунин. — М.: Худож. лит., 1973.
39. Бурков, О. Всеволод Некрасов, Евгений Кропивницкий и Пушкин: тавтология как поэтический прием / О. Бурков. Academia / URL: https://www.academia.edu/484864/%D0%92%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4_%D0%9D%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2_%D0%95%D0%B2%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%9A%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B8_%D0%9F%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD_%D1%82%D0%B0%D0%B2%D1%82%D0%BE

%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F_%D0%BA%D0%B0%D0%BA_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B5%D0%BC.

40. Бурков, О. Об одной рифме Вс. Некрасова / О. Бурков // Полилог. — 2010. — № 3, апрель.

41. Вайсбанд, А. По ту сторону «Пресловутого спора модерна и постмодерна»: современное искусство в избранных интерпретациях Макса Имдаля / А. Вайсбанд // Топос. — 2007. — № 1(15).

42. Васильев, И.Е. Русский поэтический авангард XX века / И.Е. Васильев: Автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора филологических наук. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.

43. Васильев, О. Память в области контакта с окружающим (Вступление к ненаписанной статье о пространстве картины). «Осенний портрет» 1981 г. / О. Васильев // Кабаков И. 60-70^е...: Записки о неофициальной жизни в Москве. — М.: Новое лит. обозрение, 2008.

44. Витте, Г., Хэнсен, С. Поэтические записки о *Всеволоде Некрасове* / Г. Витте, С. Хэнсен // Новое лит. обозрение. — 2009. — № 99.

45. Володина, Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения: Монография / Н.В. Володина. — М.: Флинта; Наука, 2010.

46. «Вопроса о том, стихи ли это, не возникло...»: Интервью Сергея Трунина с наследником и правообладателем архива Вс. Некрасова Галиной Владимировной Зыковой // Слово и Культура: некрасовский номер. — Минск: Самиздат, 2014. — № 12.

47. Всеволод Некрасов. Воспоминания. Письма. Разговоры: — М.: Изд. дом НИУВШЭ (в печати).

48. Всеволод Некрасов о себе и литературе / вопр. И.С. Скоропановой / Вс. Некрасов // Материалы творческих встреч с писателями / сост. И.С. Скоропанова. — Минск: БГПУ — ИСЗ, 2006.

49. Всеволод Некрасов: «Открытый стих» / вопр. А. Альчук 20.02.2007 / Вс. Некрасов // Взгляд. Деловая газета / URL: <http://www.vz.ru/culture/2007/2/20/6890-8.html>.

50. Высоцкий, В. Избранное / В. Высоцкий. — Минск: Мастац. л т., 1993.

51. Гадамер, Х.-Г. Человек и язык / Х.-Г. Гадамер // От Я к Другому: Сб. переводов по проблемам интересубъективности, коммуникации, диалога. — Минск: Менск, 1997.

52. Галковский, Д. Два идиота / Д. Галковский — М.: Изд-во Д. Галковского, 2009.

53. Галковский Д. Предисловие к кн. «Уткоречь»: Антология советской поэзии / Д. Галковский. — Псков: ГУП «Псков. обл. типогр.», 2002.

54. Гинзбург, Л. В плену пустоты // Л. Гинзбург // Лит. газ. — 1969. — № 7.

55. Глезер, А. Неофициальное русское искусство / А. Глезер // Самиздат века. — Минск, М.: Полифакт, 1997.

56. Гоголь, Н.В. Собр. соч.: в 6 т. / Н.В. Гоголь. — М.: Госиздат худож. лит., 1953.

57. Головин, Е. Лирика «модерн» / Е. Головин // Иностран. лит. — 1964. — № 7.

58. Головин, Е. Поэзия конкретная и конкретность поэзии / Е. Головин // Иностран. лит. 1974. № 5.
59. Гомрингер, О. Стихи.ру. / URL: <https://www.stihi.ru/2006/06/19-1184>.
60. Гройс, Б. Московский романтический концептуализм / Б. Гройс // «А—Я». — 1978. — № 1.
61. Гройс, Б. О пользе теории для практики / Б. Гройс // Лит. газ. — 1990. — № 44.
62. Гройс, Б. Поэзия, культура и смерть в городе Москве / Б. Гройс // «37». 1981 / «Akzente». — 1982. — № 8.
63. Гуголев, Ю. Мы — другой: сб. / Ю. Гуголев. — М.: Новое изд-во, 2019.
64. Гулыга, А.Ф. Философское наследие Шеллинга / А.Ф. Гулыга // Ф.В.И. Шеллинг. Соч.: в 2 т. — М.: Мысль. 1987. — Т. 1.
65. Гумилёв, Н. Стихи. Поэмы / Н. Гумилёв. — Тбилиси: Мерани, 1989.
66. Гусейнов, А.А. Перестройка: новый образ морали / А. Гусейнов // Этическая мысль: научно-публицистические чтения. 1990. — М.: Изд-во политич. лит., 1990.
67. Давыдов, Д. Человек дня — поэт Всеволод Некрасов / Д. Давыдов // Радио Свобода / URL: <https://www.svoboda.org/a/424053.html>. 2007.
68. Деррида, Ж. Позитивизм / Ж. Деррида. — Киев: Д.Л., 1996.
69. Дёготь, Е. Искусство между букв / Е. Дёготь // Личное дело №: Лит.-худож. альманах / сост. Л. Рубинштейн. — М.: В/О «Союзтеатр», 1991.
70. Долматовский, Е. Комсомольцы-добровольцы / Е. Долматовский. — М.: Сов. писатель, 1956.
71. Достоевский, Ф.М. Собр. соч.: в 10 т. / Ф.М. Достоевский. — М.: Госиздат худож. лит., 1956.
72. Достоевский, Ф.М. Дневник писателя: Избранные страницы / Ф.М. Достоевский. — М.: Современник, 1989.
73. Евтушенко, Е. Не умею прощаться. Стихотворения. Поэмы / Е. Евтушенко. — М.: Эксмо, 2013.
74. Есенин, С. Стихотворения / С. Есенин. — М.: АСТ, Минск: ХАР-ВЕСТ, 2006.
75. Ерофеев, В. Шаровая молния: *маленькие эссе* / В. Ерофеев. — М.: Зебра Е, 2002.
76. Женетт, Ж. Введение в архитекст / Ж. Женетт. Фигуры: в 2 т. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — Т. 2.
77. Жизнь Пушкина, рассказанная им самим и его современниками: Переписка. Воспоминания. Дневники: в 2 т. — М.: Правда, 1988. — Т. 2.
78. Житенев, А.А. Поэзия неомодернизма: Монография / А.А. Житенев. — СПб.: ИНАПРЕСС, 2012.
79. Журавлёва, А., Некрасов, Вс. Пакет / А. Журавлёва, Вс. Некрасов. — М.: Меридиан, 1996.
80. Заболоцкий, Н. Собр. соч.: в 3 т. — М.: Худож. лит., 1983. — Т. 1.
81. Зыкова, Г. Самара. Тюмень — Тобольск // Некрасов Вс. Самара (слайд-программа) и другие стихи о городах. — Самара: Поэтич. серия «Цирка “Олимп” +TV. Изд. при поддержке Администр. гор. округа Самара, 2013.

82. Зыкова, Г., Пенская, Е. О принципах издания / Г. Зыкова, Е. Пенская // Некрасов Вс. Авторский самиздат (1961—1976). — М.: Совпадение, 2013.
83. Зыкова, Г.В., Пенская, Е.Н. От составителей / Г.В. Зыкова, Е.Н. Пенская // Некрасов Вс. Стихи 1965—1983. — Вологда: Б-ка Московского концептуализма Г. Титова, 2012.
84. Иванов, Вяч. Вс. Почему Сталин убил Горького? / Вяч. Вс. Иванов // Вопр. лит. — 1993. — Вып. 1.
85. Имдаль, М. Опыт другого видения. Искусство десяти веков глазами современности: Избр. статьи / пер. с нем. А.С. Вайсбанд. — Киев: Курс, 2005.
86. Исаковский, М. Летят перелетные птицы... / М. Исаковский. Собр. соч.: в 5 т. — М.: Худож. лит., 1981. — Т. 2.
87. История философии: Энцикл. — Минск: Интерпрессервис; Книж. дом, 2002.
88. Исупов, К.Г. Универсалии культуры / К.Г. Исупов / URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/levit01/txt114.htm>.
89. Кабаков, И. 60-70*...: Записки о неофициальной жизни в Москве / И. Кабаков. — М.: Новое лит. обозрение, 2008.
90. Казак, В. Лексикон русской литературы XX века / В. Казак. — М.: РИК «Культура», 1996.
91. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. — СПб.: Азбука, 2011.
92. Кантор, М. Чертополох. Философия живописи / М. Кантор. — М.: Изд-во АСТ, 2016.
93. Карамзин, Н.М. История Государства Российского. / Н.М. Карамзин. Собр. соч.: в 4 т. — М.: Де'Либри, 2014. — Т. 2. [IV-VI].
94. Карамзин, Н.М. Послание к Александру Алексеевичу Плещееву // Карамзин Н.М. Избранные соч.: в 2 т. — М.; Л.: Худож. лит., 1964. — Т. 2.
95. Кибилов, Т. «Кто куда — а я в Россию...» / Т. Кибилов. — М.: Время, 2001.
96. Кондратов, А. Игровые стихи / А. Кондратов // Аврора. — 1990. — № 12.
97. Концептуализм / Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. / ред. кол. С.С. Аверинцев [и др.]. — М.: Сов. энцикл., 1989.
98. Коран. — Минск; Ростов-н/Д: Изд. ПФ «Фобос», МП «Актив» при содействии мусульманского приходского совета г. Ростов-н/Д, 1990.
99. Котович, Т.В. Энциклопедия русского авангарда / Т.В. Котович. — Минск: Экономпресс, 2003.
100. Кошут, Д. Искусство после философии / Д. Кошут / пер. с англ. А.А. Курбановского // Искусствознание. 2001. № 1. / URL: <http://artuzel.com/content/%D0%B4%D0%B6%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%84-%D0%BA%D0%BE%D1%88%D1%83%D1%82-%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D0%BF%D0%BE-D1%81%D0%BB%D0%B5-%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%B8>.

101. Краткий философский словарь. — М.: Гос. изд. политич. лит., 1954.
102. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. — М.: РОССПЭН, 2004.
103. Кропивницкий, Е. Избранное. 736 стихотворений + другие материалы / Е. Кропивницкий. — М.: Культурный слой, 2004.
104. Кропивницкий, Л. Капризы подсознания / Л. Кропивницкий. — М.: Изд-во «Прометей» МГПИ им. В.И. Ленина, 1990.
105. Крученых, А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера / А. Крученых. — СПб.: Акад. проект, 2001.
106. Крылов, И.А. Басни / И.А. Крылов. — М.: Худож. лит., 1984.
107. Кулаков, В. Большой вопрос / В. Кулаков // Новое лит. обозрение. — 2009. — № 99.
108. Кулаков, В. О пользе практики для теории / В. Кулаков // Лит. газета. — 1990. — № 52.
109. Кулаков, В. Поэзия как факт / В. Кулаков. — М.: Новое лит. обозрение, 1999.
110. Кунин, В.В. Примечания / В.В. Кунин // Жизнь Пушкина: Переписка. Воспоминания. Дневники: в 2 т. — М.: Правда, 1988. — Т. 2.
111. Куняев, Ст. Поэзия. Судьба. Россия. Кн. 1. Русский человек / С. Куняев — М.: Наш современник, 2001.
112. Кушнер, А. Аполлон в снегу: Заметки на полях / А. Кушнер. — Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд., 1991.
113. Кушнер, А. Стихотворения / А. Кушнер. — Л.: Худож. лит., 1986.
114. Лебедев-Кумач, В. Если завтра война / В. Лебедев-Кумач, муз. братьев Покрасс // Лебедев-Кумач, В. Избранное: Стихотворения. Песни. — М.: Худож. лит., 1984.
115. Лебедев-Кумач, В. Песня о Родине. Советский простой человек. Москва майская. / В. Лебедев-Кумач // Читайте, завидуйте, я — гражданин Советского Союза: Сб. стихов. — М.: Мол. гвардия, 1947.
116. Лебедев-Кумач, В. Священная война / В. Лебедев-Кумач: URL: <http://stih.pro/svyaschennaya-vojna/ot/lebedev-kumach>.
117. Лебедев-Кумач, В., Ласкин, Б. Спортивный марш / В. Лебедев-Кумач, Б. Ласкин // Стих. про. URL: <http://stih.pro/sportivnij-marsh/ot/lebedev-kumach>.
118. Ленин, В.И. Полн. собр. соч.: в 50 т. / В.И. Ленин. — М.: Изд-во политич. лит., 1969. — Т. 34.
119. Лермонтов, М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. — М.: Худож. лит., 1957. — Т. 1.
120. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В.А. Мануйлов. — М.: Сов. энцикл., 1981.
121. Лимонов, Э. Всеволод Некрасов / Э. Лимонов // Антология новейшей русской поэзии У Голубой Лагуны. Т. 1. / сост. К.К. Кузьминский и Г.Л. Ковалев. Изд. 2-е, стереотип., испр., вып. с изд. 1980 года Oriental Research Partners, Newtonville, Mass., U.S.A. — Псков: Псков. обл. типограф., 2006.

122. Лимонов, Э. Зависть / Э. Лимонов // Лимонов Э. Книга мертвых. — СПб.: Лимбус Пресс, 2000.
123. Лиснянский, М., Агранян, С. Моя Москва / М. Лиснянский, С. Агранян / URL: http://www.bard.ru.com/php/print_list.php?id=33420.
124. Манделъштам, О. Избранное / О. Манделъштам. — М.: ЭКСМО, 2005.
125. Манделъштам, О. Четвертая проза / О. Манделъштам // Б-ка «Огонек». — 1991. — № 1.
126. Малевич, К. Черный квадрат / К. Малевич. — СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2015.
127. Мамлеев, Ю.В. Россия Вечная / Ю.В. Мамлеев. — М.: АиФ-Принт, 2002.
128. Маркевич, Н.А. [Воспоминания о Пушкине] / Н.А. Маркевич // Пушкин без глянца. — СПб.: Амфора, 2009.
129. Мароши, В.В. Имя автора (историко-типологические аспекты экспрессивности) / В.В. Мароши. — Новосибирск: Изд-во Новосибирск. ун-та, 2000.
130. Мартынов, Л. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / Л. Мартынов. — М.: Худож. лит., 1965. — Т. 1.
131. Мартынов, Л. Узел бурь: Стихи / Л. Мартынов. — М.: Современник, 1979.
132. Матусовский, М. Подмосковные вечера / М. Матусовский / URL: <http://www.chistylist.ru/stihotvorenie/podmoskovnye-vechera/matusovskii-m-1>.
133. Махонинова, А. «Обернуть речь ситуацией»: пространственность поэтической речи Всеволода Некрасова / А. Махонинова // Новое лит. обозрение. — 2009. — № 99.
134. Махонинова, А. Поэзия Всеволода Некрасова: как обыденная речь становится поэтической / А. Махонинова // Памяти Анны Ивановны Журавлёвой: Сб. статей. — М.: Три квадрата, 2012.
135. Маяковский, В. Соч.: в 2 т. / В. Маяковский. — М.: Правда, 1987. — Т. 1.
136. Маяковский, В. Соч.: в 2 т. / В. Маяковский. — М.: Правда, 1987. — Т. 2.
137. Мережковский, Д. «Большая Россия». Избранное / Д. Мережковский. — Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1991.
138. Медведев, К. Об «упрямстве лирики» Всеволода Некрасова / К. Медведев // Новое лит. обозрение. — 2009. — № 99.
139. Минкин, А. По направлению к Некрошоусу / А. Минкин // Огонек. — 1987. — № 38.
140. Мизиано, В. [Ответы Р. Цапиной в рамках «Опроса в сквате»] / В. Мизиано // Мулета — Скват: Семейный альбом. Москва — Ипорт. 1992. — М.: Моск. отд. изд. «Вивризм», 1992.
141. Михайловская, Т. От составителя / Т. Михайловская // Холин И. Поэмы. — М.: Рик Русанова, 2005.
142. Михалков, С. Моя улица. / С. Михалков. — М.: Дет. лит., 1969.

143. Михалков, С. Сталин / С. Михалков // Читайте, завидуйте, я — гражданин Советского Союза: Сб. стихов. — М.: Мол. гвардия, 1947.
144. [Михалков, С., Эль-Регистан, Г.] Гимн Советского Союза / [С. Михалков, Г. Эль-Регистан] без указ. авт. // Читайте, завидуйте, я — гражданин Советского Союза. — М.: Мол. гвардия, 1947.
145. Можейко, М.А. “ABC”-ART. Автор. AFTER-POSTMODERNISM. Концептуальное искусство. «Новой волны» авангард. «Смерть автора». «Смерть субъекта» / М.А. Можейко // Постмодернизм: Энцикл. — Минск: Интерпрессервис; Книж. дом, 2001.
146. Московский концептуализм. — М.: Изд-во «WAM», 2005.
147. Найдич, Э.Э. Примечания / Э.Э. Найдич // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. — М.: Худож. лит., 1957. — Т. 1.
148. Неизвестный, Э. Фрагменты опыта / Э. Неизвестный // Урал. — 1991. — № 10.
149. Некрасов, Вс. Абстракционизм без мягкого знака (Статья, написанная для выставки «Беспредметное в русском искусстве») / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
150. Некрасов, Вс. Авторский самиздат (1961—1976) / Вс. Некрасов / сост. М. Сухотин. — М.: Совпадение, 2013.
151. Некрасов, Вс. Александр Пономарёв. Потерянный остров / Вс. Некрасов // Пономарёв А. МАЙА. Потерянный остров. — М.: Галерея Новая коллекция, 2000.
152. Некрасов, Вс. Блат / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
153. Некрасов, Вс. Вариус и автор / Вс. Некрасов // Соковнин М. Рассыпанный набор: Избранные произведения. — М.: Граффити, 1994.
154. Некрасов, Вс. Виноградная косточка на дыхательном пути / Вс. Некрасов // Русский журнал. 20.01.2004 / URL: <http://www.rus.ru/culture/literature/20031225—vn.html>.
155. Некрасов, Вс. Две реплики и некоторые заметки / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
156. Некрасов, Вс. Детский случай. 1958 — 2008=(- 50) / Вс. Некрасов. — М.: Три квадрата, 2008.
157. Некрасов, Вс. Дойче Бух / Вс. Некрасов. — М.: Век XX и мир, 1998.
158. Nekrasov, V. Dojče Buch. Der Eifer der Kunst des Nichtseins oder Chronik mein-deutscher Beziehungen der Reihe nach / Некрасов В. Дойче Бух. Азарт нихтзайн-арта, или Хроника немецко-моих отношений по порядку / V. Nekrasov / В. Некрасов. — Berlin: Aspei, 2002.
159. Некрасов, Вс. Ещё раньше / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
160. Некрасов, Вс. Живу вижу // Вс. Некрасов. — М.: При содействии Крокин Галереи, 2002.
161. Некрасов, Вс. <Из воспоминаний о Соковнине> / Вс. Некрасов // Михаил Соковнин в фотографиях Константина Доррендорфа. — М. — Иерусалим: тип. «Ручное время», 2017.

162. Некрасов, Вс. Из опубликованного (стихи) / Вс. Некрасов // Вестник новой литературы. — 1990. — Вып. 2.
163. Некрасов, Вс. Искусство без подлости / Вс. Некрасов // Русский журнал. 30.07.2003 / URL: <http://www.russ.ru/krug/20030730-pr.html>.
164. Некрасов, Вс. История о том, как и мы попробовали вроде бы быть людьми и что из этого вышло (и как так вышло, что ничего же не вышло и почему же так быстро это произошло все-таки) / Вс. Некрасов // Некрасов Вс. Живу вижу. — М.: При содействии Крокин Галереи, 2002.
165. Некрасов, Вс. Как смотрим / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
166. Некрасов, Вс. Концепт как авангард авангарда / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
167. Некрасов, Вс. Кстати / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
168. Некрасов, Вс. Лианозово / Вс. Некрасов. — М.: Век XX и мир, 1999.
169. Некрасов, Вс. Лианозово — Москва + Фикция как искусство (но не искусство как фикция), или: Как дело было с концептуализмом / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
170. Некрасов, Вс. Маргинал Олег Васильев, магистрал Андрей Ерофеев, ученый Александр Якимович и два события сразу / Вс. Некрасов. Русский журнал. 20.09.1999 / URL: <http://www.rus.ru/culture/99-05-20/nekrasov.html>.
171. Некрасов, Вс. Морской мир Пономарёва / Вс. Некрасов // Александр Пономарёв. — М.: Киноцентр Галерея кино, 1996.
172. Некрасов, Вс. Наука как не знать / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
173. Некрасов, Вс. Обязанность знать / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
174. Некрасов, Вс. Объяснительная записка / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
175. Некрасов, Вс. Опыт самооткрывания, или Шестнадцатое слово и постмодернистская ситуация / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
176. Некрасов, Вс. Письма в Германию / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
177. Некрасов, Вс. Письмо в «Литературное обозрение» / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
178. Некрасов, Вс. Письмо в редакцию «Литературной газеты» / Вс. Некрасов // Лианозово. 1958—1998. — М.: Век XX и мир, 1999.
179. Некрасов, Вс. Предисловие / Вс. Некрасов // Ахметьев И. Миниатюры. — München: Verlag Otto Sagner in Komissin, 1990.
180. Некрасов, Вс. Послесловие к кн. М. Сухотина «Центоны и маргиналии» / Вс. Некрасов // Сухотин М. Центоны и маргиналии. — М.: Новое лит. обозрение, 2001.
181. Некрасов, Вс. «Постмодерн» и «третья реальность» / Вс. Некрасов / URL: <http://www.Levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/3recl.html>.

182. Некрасов, Вс. По-честному или по-другому (Портрет Инфантэ) / Вс. Некрасов. — М.: Либр, 1996.

183. Некрасов, Вс. Самара (слайд-программа) и другие стихи о городах: стихи / Вс. Некрасов. — Самара: Поэтич. серия «Цирка “Олимп” + TV. Изд. при поддержке Администр. гор. округа Самара, 2013.

184. Некрасов, Вс. Сапгир / Вс. Некрасов // Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире / сост. Т.Г. Михайловская. — М.: РГГУ, 2003. / Также см.: Vsevolod.Nekrasov. Sapgir / Vsevolod Nekrasov / prel. V. Kupka // Revue Svetovej Literary: asopis pre prekladovu literatury. — Ro nik 36, 2000. — № 3.

185. Некрасов, Вс. Серебряный век в двадцатом / Вс. Некрасов // Пост-модернизм: pro et contra. — Тюмень: Вектор Бук, 2002.

186. Некрасов Вс. Смерть автора / Вс. Некрасов / URL: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/SmertAvtora.html>.

187. Некрасов, Вс. «Собеседники» / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс., Пакет. — М.: Меридиан, 1996.

188. Некрасов, Вс. Справка, ЧТО из стихов ГДЕ за рубежом КОГДА опубликовано (1975—1985) и стихи Некрасова / Вс. Некрасов. — М.: PS, 1991.

189. Некрасов, Вс. Стенограмма выступления перед участниками VII Международной научной конференции «Славянские литературы в контексте мировой» (г. Минск, БГУ) 25 октября 2005 г. / зап. И.С. Скоропановой, Д.Г. Новиковой // Материалы творческих встреч с писателями / сост. И.С. Скоропанова. — Минск: БГПУ — ИСЗ, 2006.

190. Некрасов, Вс. Стихи. / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.

191. Некрасов, Вс. [Стихи] / Вс. Некрасов // Современный русский свободный стих: Антология по материалам Фестивалей свободного стиха (Москва, Санкт-Петербург, Нижний Новгород, Тверь) с 1990 по 2018 г.: в 2 т. / сост. А. Орлицкая, Ю. Орлицкий. Т. 2. — М.: Изд. при поддержке Министерства культуры РФ и Рос. союза проф. литераторов, 2019.

192. Некрасов, Вс. Стихи 1956 — 1983 / Вс. Некрасов. — Вологда: Б-ка моск. концептуализма Г. Титова, 2012.

193. Некрасов, Вс. Стихи из журнала / Вс. Некрасов. — М.: Прометей, 1989.

194. Некрасов, Вс. Стихи из МАНИ / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.

195. Некрасов, Вс. Стихотворения / Вс. Некрасов. — Новосибирск: Артель «Напрасный труд», 2000.

196. Некрасов, Вс. [Тексты и «объекты» Вс. Некрасова] / Вс. Некрасов // Самиздат века. — Мн. — М.: Полифакт, 1997.

197. Некрасов, Вс. Тут бы надо выяснить одно недоразумение... / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.

198. Некрасов, Вс. «Упрямство лирики» / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.

199. Некрасов, Вс. Что это было / Вс. Некрасов // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.

200. Некрасов, Вс. Эрик Булатов / Вс. Некрасов // Булатов Э. ВОТ. — М.: Книги WAM, 2006.
201. Некрасов, Н.А. Соч.: в 3 т. / Н.А. Некрасов. — М.: Худож. лит., 1978. — Т. 1.
202. Новейший философский словарь / сост. А.А. Грицанов. — Минск: Интерпрессервис: Книж. дом, 2003.
203. Новикова, Д.Г. Аструктурированный стих Всеволода Некрасова / Д.Г. Новикова // Вестник БГУ. Серия 4: Филология. Журналистика. Педагогика. — 2006. — № 3.
204. Новикова, Д.Г. Диалог с Пушкиным в поэзии Всеволода Некрасова / Д.Г. Новикова // Михайловская пушкиниана: Сб. статей. Вып. 42. — Сельцо Михайловское; Псков, 2006.
205. Окуджава, Б.Ш. В Барабанном переулке: Стихи. Песни. Воспоминания / Б.Ш. Окуджава. — Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
206. Орлицкий, Ю.Б. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии / Ю.Б. Орлицкий // Новое лит. обозрение. — 2005. — № 73.
207. Орлицкий Ю. Преодолевший поэзию (Заметки о поэтике Всеволода Некрасова) / Ю. Орлицкий // Новое лит. обозрение. — 2009. — № 99.
208. Орлицкий, Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. — М.: РГГУ, 2002.
209. Осипова, Н. Рец. на кн.: Всеволод Некрасов. Детский случай. Стихи 1958 — 2008. Изд-во «Три квадрата», 2008. / Н. Осипова / URL: http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_3_2010.pdf.
210. Осмилкин, Р. О понятии поэтического акционизма / Р. Осмилкин / URL: <http://poetryactionism.wordpress.com>.
211. Пастернак, Б.Л. Собр. соч.: в 5 т. / Б. Пастернак. — М.: Худож. лит., 1989. — Т. 1.
212. Пастернак, Е. Борис Пастернак: Биография. — М.: Цитадель, 1997.
213. Пелевин, В. Relics: Раннее и неизданное / В. Пелевин. — М.: Эксмо, 2005.
214. Пенская, Е. Два Минска Всеволода Некрасова / Е. Пенская // Некрасов Вс. Самара (слайд-программа) и другие стихи о городах. — Самара: Поэтич. серия «Цирка “Олимп” + TV. Изд. при поддержке Администр. гор. округа Самара, 2013.
215. Пенская, Е. После книги / Е. Пенская // Некрасов Вс. Дойче Бух. — М.: Век XX и мир, 1998.
216. Пенская, Е. Предисловие / Е. Пенская // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: Меридиан, 1996.
217. Печерин, В.С. Замогильные записки (Apologia pro vita mea) / В.С. Печерин // Русское общество 30-х годов XIX в. Люди и идеи (Мемуары современников). — М.: Изд-во МГУ, 1989.
218. Плеханова, И.И. Лирика стиха, который «никак не сделан»: Всеволод Некрасов как первооткрыватель русского концептуализма / И.И. Плеханова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры. — Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2004.

219. Пономарёв, А. [Из дневника] / А. Пономарёв // Пономарёв А. МАЙА. Потерянный остров. — М.: Галерея Новая коллекция, 2000.
220. Пригов, Д. Где наши руки, в которых находится наше будущее? / Д. Пригов // Вестник новой литературы / ред.-сост. М. Берг, М. Шейнкер. — 1990. — № 2.
221. Пригов, Д.А. Кого я хотел убить в разные свои возраста / Д.А. Пригов // Пригов Д.А. Исчисления и Установления (стратификационные и конвертационные тексты). — М.: Новое лит. обозрение, 2001.
222. Пригов, Д.А. Что надо знать о концептуализме / Д.А. Пригов / URL: <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm>.
223. Пригов, Д., Шаповал, С. Портретная галерея Д.А.П. — М.: Новое лит. обозрение, 2003.
224. Примечания [Б.Л. Модзалевского] / [Б.Л. Модзалевский] // Пушкин. Письма: в 3 т. Репринт. изд. 1928 г. — М.: Книга, 1989.
225. Пушкин Письма: в 3 т. / Пушкин. Репр. изд. 1928 г. — М.: Книга, 1989 — 1999.
226. Пушкин, А.С. ПСС.: в 6 т. / А.С. Пушкин. — М.: Госиздат, 1949.
227. Пушкин, А.С. Эпиграммы / А.С. Пушкин // Ларец острословов. — М.: Политиздат, 1991.
228. Ровнер, А. Третья культура / А. Ровнер. — СПб.: Изд. дом «Медуза», 1996.
229. Рождественский, Р. Собрание стихотворений, песен и поэм в одном томе / Р. Рождественский. — М.: Эксмо, 2014.
230. Российский акционизм: 1990 — 2000. — М.: WAM, 2007.
231. Рубинштейн, Л. [Беседа с Н.Д. Александровым] / Л. Рубинштейн // Александров Н.Д. С глазу на глаз: Беседы с российскими писателями. — М.: Б.С.Г.-Пресс, 2012.
232. Рубинштейн, Л. Интервью журналу «Уральская новь» / Л. Рубинштейн // Уральская новь. — 1998. — № 2.
233. Рубинштейн, Л. Художественная система, которую я исповедую... / Л. Рубинштейн // Воум!: Международный поэтический журнал // International poetry magazine, 1992.
234. Русские писатели: Библиографический словарь: в 2 т. / под ред. П.А. Николаева. — М.: Просвещение, 1990. — Т. 2.
235. Русские поэты XX века: Учеб. пособие / сост. Л.П. Кременцов, В.В. Лосев. 3-е изд., испр. — М.: Флинта; Наука, 2009.
236. Рюм, Г. / Gerhard Rühm / Г. Рюм / G. Rühm.alles / URL: <http://www.artikel-editionen.com/en/articles/concrete-poetry-beer-coasters-leibleib-udu-alles>.
237. Савицкий, С. Андеграунд (История и мифы ленинградской неофициальной культуры) / С. Савицкий. — М.: Новое лит. обозрение, 2002.
238. [Сайт А. Левина] / URL: <http://levin.rinet.ru>.
239. [Сайт, посвященный Всеволоду Некрасову] / URL: <https://www.vsevolod-nekrasov.ru>.
240. Самойлов, Д.С. Лирика / Д.С. Самойлов. — М.: Эксмо, 2012.
241. Сапгир, Г. Жар-птица / Г. Сапгир // Сапгир Г. — М.: Время, 2008.

242. Сатуновский, Я. Рубленая проза: Собрание стихотворений. / сост., подг. текста и предисл. В. Казака, послеслов. Г. Айги. — Мюнхен: Отто Загнер; М.: Время и место; Минск: Старый Свет — Принт: репр. изд. 1994.
243. Светашева, Т.А. Игровой характер детской поэзии русского неомодернизма / Т.А. Светашева // Вестник БГУ. Сер. 4.: Филология. Журналистика. Педагогика. — 2014. — № 1.
244. Светашева, Т.А. Имя собственное как объект языковой игры в поэзии Всеволода Некрасова (на материале сборника «Стихи из журнала») / Т.А. Светашева // Антимардонг: Сб. науч. статей, посвященный 70-летию профессора И.С. Скоропановой. — Минск: РИВШ, 2015.
245. Секацкий, А. Щит философа: Избр. эссе / А. Секацкий. — СПб.: Азбука, 2016.
246. Сигей, С. Стих-перформанс: пояснение / С. Сигей // Транспонанс. — 1985. — № 29.
247. Скидан, А. Сумма поэтики / А. Скидан. — М.: Новое лит. обозрение, 2013.
248. Скоропанова, И.С. Литературная полемика в статьях, открытых письмах, стихах Всеволода Некрасова / И.С. Скоропанова // Слово и Культура. — Минск: Самиздат, 2014. — № 12.
249. Скоропанова, И.С. Поэзия в годы гласности: Пособие для учителя / И.С. Скоропанова. — Минск: Народная асвета, 1993.
250. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие / И.С. Скоропанова. — М.: Флинта; Наука, 1999, 2000, 2001, 2002, 2004, 2007.
251. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. С.Г. Бархударова и др. — М.: Госиздат иностр. и нац. словарей, 1961.
252. Словарь терминов московской концептуальной школы / сост. А. Монастырский. — М.: Ad Marginem, 1999.
253. Слово и Культура: некрасовский номер. — Минск: Самиздат, 2014. — № 12.
254. Слуцкий, Б. Неоконченные споры / Б. Слуцкий. — М.: Сов. писатель, 1978.
255. Слуцкий, Б. Сегодня и вчера: Кн. стихов / Б. Слуцкий. — М.: Мол. гвардия, 1963.
256. Соковнин, М. Рассыпанный набор: Избранные произведения / М. Соковнин. — М.: Граффити, 1994.
257. Стихи Всеволода Некрасова на белорусском языке в переводах Веры Бурлак, Виктора Жибуля, Сергея Трунина, на украинском и чешском языках в переводе Сергея Трунина // Слово и Культура. — Минск: Самиздат, 2014. — № 12.
258. Сорокин, В. Нормальная история: сб. эссе / В. Сорокин. — М.: Изд-во АСТ: CORPUS, 2019.
259. Сталин, И.В. Письмо А.М. Горькому / И.В. Сталин // Сталин И.В. Соч. — М.: Госиздат политич. лит., 1949. — Т. 12.
260. Сурков, А. Песня о Сталине / А. Сурков // Читайте, завидуйте, я — гражданин Советского Союза: Сб. стихов. — М.: Мол. гвардия, 1947.

261. Суховой, Д. Графика современной русской поэзии / Д. Суховой / URL: <http://www.Levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/01.html>.

262. Сухотин, М. Конкрет-поэзия и стихи Всеволода Некрасова / М. Сухотин // Памяти Анны Ивановны Журавлёвой: Сб. статей. — М.: Три квадрата, 2012.

263. Сухотин, М. Рига. Примечания / М. Сухотин // Некрасов Вс. Самара (слайд-программа) и другие стихи о городах. — Самара: Поэтич. серия «Цирка «Олимп» + TV; Изд. при поддержке Администр. гор. округа Самара, 2013.

264. Сухотин, М. [Предисловие] / М. Сухотин // Некрасов, Вс. Авторский самиздат (1961—1976). — М.: Совпадение, 2013.

265. Сухотин, М. Сопроводительный текст / М. Сухотин // Некрасов Вс. Стихи. 1956—1983. — Вологда: Б-ка моск. концептуализма Г. Титова, 2012.

266. Сухотин, М. Центоны и маргиналии / М. Сухотин. — М.: Новое лит. обозрение, 2001.

267. Тарковский, А. Стихотворения. Поэмы / А. Тарковский. — М.: Лит. музей, 2015.

268. Трунин, С.Е. Поэма Всеволода Некрасова «Минск»: судьба текста в различных редакциях / С.Е. Трунин // Слово и Культура. — Минск: Самиздат, 2014. — № 12.

269. Тютчев, Ф.И. Полн. собр. соч. / Ф.И. Тютчев. — СПб.: Издание Т-ва А.Ф. Маркс, 1913.

270. Тютчев, Ф.И. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников / Ф.И. Тютчев. — М.: Правда, 1988.

271. Фет, А. О стихотворениях Ф. Тютчева / А. Фет // Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова. — М.: Дет. лит., 1989.

272. Фрай, М. Азбука современного искусства / М. Фрай // Фрай М. Книга для таких, как я. — СПб.: Амфора, 2002.

273. Фуко, М. Воля к истине. По ту сторону власти и сексуальности: Работы разных лет / М. Фуко. — М.: Магистеризм, Касталь, 1996.

274. Харитонов, Е. Под домашним арестом: Собр. произведений / Е. Харитонов. 2-е изд. — М.: Глагол, 2005.

275. Хармс, Д. Век Даниила Хармса / Д. Хармс. — М.: Зебра Е, 2009.

276. Хармс, Д. Горло бредит бритвою: Случаи, рассказы, дневниковые записи / Д. Хармс // Глагол. — 1991. — № 4.

277. Хлебников, В. Творения / В. Хлебников. — М.: Сов. писатель, 1986.

278. Холин, И.С. Рыбина Рабина / И.С. Холин. Поэмы. — М.: РИК Русанова, 2005.

279. Цветаева, М. Поэт / М. Цветаева // Цветаева М. Соч.: в 2 т. — Минск: Народная асвета, 1988. — Т. 1.

280. Чанышев, А.А. Составление, вступ. статья, примечания / А.А. Чанышев // Шопенгауэр, А. Собр. соч.: в 5 т. — М.: Моск. клуб, 1992. — Т. 1.

281. Чебанов, С.В. Типология семиотических вычеркиваний в реконструкции Летнего Сада / С.В. Чебанов // Хроника семинара «Зачеркивание

как акт коммуникации» / URL: <http://www.piter1.info/tipologiya-semioticheskikh-zacherkivaniy-v-rekonstruktsii-letnego-sada/>.

282. Чудинова, Е. Мечеть Парижской Богоматери / Е. Чудинова. — М.: Эксмо, 2005.

283. Чуковский, К. Сказки / К. Чуковский. — М.: Скорпион, 1992.

284. Чупринин, С. Новый путеводитель: русская литература сегодня / С. Чупринин. — М.: Время, 2009.

285. Шварц, Е. Обыкновенное чудо: Пьесы. Сценарии. Сказки. Автобиографическая проза. Воспоминания. — Кишинев: Литература артистикэ, 1998.

286. Шейнкер, М. Нарочный прибыл. Всеволод Некрасов / М. Шейнкер / URL: <http://vsevolod-nekrasov.ru/O-Nekrasove/Vospominaniya/Narochnyj-pribyl>.

287. Шекспир, У. Полн. собр. соч.: в 8 т. / У. Шекспир. — М.: Искусство, 1960. — Т. 6.

288. Шеллинг, Ф.В.Й. Соч.: в 2 т. / Ф.В.Й. Шеллинг. — М.: Мысль, 1987.

289. Шопенгауэр, А. Собр. соч.: в 5 т. / А. Шопенгауэр. — М.: Моск. клуб, 1992. — Т. 1.

290. Эко, У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. — СПб.: Акад. проект, 2004.

291. Энгельс, Ф. Анти-Дюринг / Ф. Энгельс. — М.: Политиздат, 1988.

292. Эпштейн, М. Концепты... Метаболы... О новых течениях в поэзии / М. Эпштейн // Октябрь, 1988. — № 4.

293. Эпштейн, М. Постмодерн в России: Литература и теория / М. Эпштейн. — М.: Изд. Р. Элинина, 2000.

294. Янечек, Дж. Всеволод Некрасов и русский литературный концептуализм / Дж. Янечек // Новое лит. обозрение. — 2009. — № 99.

295. Янечек, Дж. Минимализм в современной русской поэзии: Всеволод Некрасов и другие / Дж. Янечек // Новое лит. обозрение. — 1997. — № 23.

Научное издание

Скоропанова Ирина Степановна

СТИХИ-ДИССИДЕНТЫ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Монография

Редактор *С. Е. Трунин*
Оформление обложки *Н. Ю. Гусевой*
Компьютерная верстка *Е. А. Титовой*

Подписано в печать 13.07.2020. Формат 70×100/16.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 38,03. Уч.-изд. л. 21,16.
Тираж 100 экз. Заказ № 238.

Республиканское унитарное предприятие
«Информационно-вычислительный центр
Министерства финансов Республики Беларусь».
Свидетельства о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/161 от 27.01.2014, № 2/41 от 29.01.2014.
Ул. Кальварийская, 17, 220004, г. Минск.

Всеволод Николаевич Некрасов (24.03.1934, Москва — 15.05.2009, Москва, Новое Донское кладбище) — русский поэт, эссеист, теоретик литературы и искусства. Родился в семье учителей, в 1955—1960 гг. учился в Московском городском педагогическом институте им. Потемкина, входил в литобъединение при МГПИ. Первые свои стихи опубликовал в 1959 г. в самиздатеком журнале «Синтаксис» А. Гинзбурга. Начиная с этого времени и до начала 1990-х — представитель андеграунда. С 1959 по 1965 гг. — член «Лианозовский группы», с 1965 г. — активный участник московской неофициальной литературно-художественной среды, в большей степени связанный с «Четырми прудами». Публиковаться имел возможность лишь в самиздате и тамиздате, выборочно — в Чехии, Германии, Австрии, Швейцарии, Югославии, Израиле, Франции, США (репр. изд. Д. Янечка), за исключением некоторых стихов для детей (издания «Между летом и зимой», 1976, «Пионер», 1989, «Трамвай», 1990). Заявил о себе как один из лидеров русского поэтического нео- и поставангардизма и один из зачинателей постмодернизма в русской поэзии. Вне штата работал в редакциях (главным образом детских) как редактор, консультант, рецензент, а с 1966 по 1985 гг. — во Всесоюзном театральном обществе, совместно с А. Журавлёвой (женой поэта) рецензируя новые спектакли (написанное вошло в книгу «Театр Островского», 1986).

И в постсоветский период издательской практикой Вс. Некрасов не был востребован и гонорарным публикациям в условиях свободы, по его словам, «не подвергался». Казался слишком независимым и радикальным, «поэтом для поэтов». В создавшихся обстоятельствах избрал линию легализованного самиздата — издавал свои книги на средства принедевших на помощь друзей, а также на собственные средства. В конце XX — начале XXI вв. выпустил книги «Стихи из журнала» (1989), «Справка» (1991), «Пакет» (совместно с А. Журавлёвой, 1996), «По-честному или по-другому (Портрет Инфанта)» (1996), «Дойче бух» (1998) / «Dojče Buch» (на немецком и русском языках, 1998), «Лианозово» (1999), «Живу вижу» (2002), «Детский случай» (2008). Кроме того, А. Щетников издал в Новосибирске сборник «Стихотворения» (2000), составленный из коротких стихов Вс. Некрасова.

Статьи о литературе и литературно-художественной жизни до 2000 г. Вс. Некрасов публиковал в интернетовском «Русском журнале» (russ.ru); с 2000 г. ему предоставил возможность разместить написанное на своем сайте поэт-бард А. Левин (Levin.rinet.ru).

Уже после смерти поэта наследники и правообладатели его архива Г.В. Зыкова и Е.Н. Пенская (при участии М. Сухотина) подготовили к печати и издали с необходимыми комментариями книги Вс. Некрасова «Стихи 1956—1983» (2012), «Авторский самиздат: 1961—1976» (2013), «Самара (слайд-программа) и другие стихи о городах» (2013). Данная работа продолжается, так как издан поэт всё еще не полностью.