

Людмила Вязмитинова

—

# Тексты в периодике

1998



2015



Литературный  
клуб  
«Классики  
XXI века»

Литературный  
клуб  
«Классики  
XXI века»



Людмила Вязмитинова



# Тексты в периодике

1998



2015

Москва



2016

УДК 821.161.1-1 Вязмитинова

ББК 84 (2Рос=Рус)6-5

В99

В99 **Вязмитинова, Людмила**

Тексты в периодике. 1998—2015 / Людмила Вязмитинова. —

Москва : ИП Елена Алексеевна Пахомова, 2016. — 780 с.

ISBN 978-5-906568-10-6

© Вязмитинова Л. Г., 2016

© Давыдов Д. М., предисловие, 2016

© Кукулин И. В., предисловие, 2016

© Красновский Яков, оформление, 2016

*Памяти Руслана Элинина*



## От автора

Эти тексты выходили в периодике в течение 18 лет<sup>1</sup>. Каждый из них является самодостаточным, поэтому в написанных на сходную тему встречаются повторения. В общем и целом соглашаясь — с позиции сегодняшнего дня — с тем, о чем в них говорится, многое я бы сегодня сформулировала по-другому — и чем дальше по времени отстоит от сегодняшнего дня текст, тем больше это к нему относится. Но уж как написано и напечатано — так и есть, так в то время виделось. Собирая все это под одну обложку, я надеюсь на создание — разумеется, ограниченной субъективным восприятием — картины того, с чем мне довелось соприкоснуться за эти годы в русскоязычной литературной жизни.

---

1 Для полноты создаваемой картины в книгу включены 4 текста, относящиеся к 2016 году





# Введение





# Выслеживая события

Средневековые монахи-писцы отмечали в исторических хрониках новые события — или длительное отсутствие чего-либо заслуживающего упоминания (знаменитое «и потомъ бысть тихо» из Первой Новгородской летописи). Сама задача оставалась неизменной: пришли «Изяслав с ляхы», впали в рознь князья, пришли ордынцы, ушли ордынцы — ничто из этого не влияло на работу монахов, воспринимавших свою работу, по предположению историка Игоря Данилевского, как подготовку материалов для Страшного суда.

Людмила Вязмитинова — летописец литературы. Но для нее время, в которое — и о котором — она пишет, имеет очень большое значение. Вязмитинова приобрела эту «профессию» — или, точнее, открыла в себе это призвание — потому что изменилась эпоха: с советской на постсоветскую.

В эту книгу входят заметки, опубликованные в газетах и Интернете в 1990–2010-х годах. Самые ранние из них относятся к 1998 году: это «Салонные фрагменты», аналитическая хроника литературной жизни Москвы, которую Вязмитинова вместе с Андреем Цукановым вела в журнале «Новое литературное обозрение». Прежде, до «фрагментов», в середине 1990-х Вязмитинова вместе с Цукановым обзревала литературные вечера в программе «Своя колокольня», которую готовил для Радио России поэт и журналист Дмитрий Воденников, один из «героев» этой книги — но те ранние заметки уже изданы в том же 1998 году в книге «Tempus Deliberandi» («Время для

размышления»). География заметок со временем резко расширилась — когда Вязмитинова стала писать и о вечерах русских писателей в США.

Параллельно с работой хроникера в конце 1990-х, Вязмитинова начала публиковать в «толстых журналах» рецензии на новые книги молодых писателей — и продолжает это делать и поныне, стремясь держать в поле зрения не только своих прежних персонажей, но и тех, кто лишь недавно вступил в литературу, прежде всего, лауреатов и шорт-лиستеров премии «Дебют».

«Точкой отсчета» для Вязмитиновой всегда была неподцензурная, свободная литература. Об ее авторах, действовавших в советское время, Вязмитинова пишет редко (единственный из них, удостоившийся в этой книге отдельной статьи — Леонид Сидоров, фигура очень интересная, но с эстетической точки зрения далеко не новаторская): задача критика — обзор новостей и новинок. Но традиция, которую Вязмитинова «по умолчанию» просматривает за произведениями всех тех, о ком пишет в этой книге, — это именно неподцензурная словесность: «... Авторы поколения 90-х... были вынуждены вместить в себя и переработать обрушившееся на них из потоков «возвращенного», «задержанного», вышедшего из «подполья», пересмотренного «разрешенного» и так далее. И они это совершили, оставшись каждый самим собой, точнее, сделав себя собой. Мне выпало видеть это, это было очень интересно, и я начала об этом писать».

Наиболее интересующий ее процесс — синтез позднеавангардных и постмодернистских тенденций в постсоветской литературе. Свободное сочетание модальностей и приемов, характерных для модернизма и постмодернизма, Вязмитинова интерпретирует как проявление эстетической свободы. Разные варианты этого сочетания она и прослеживает у своих любимых авторов — Дмитрия Воденникова, Даниила Давыдова, Наталии Черных, Марии Степановой...

Сборники рецензий одного критика — жанр, вполне разработанный в современной русской словесности. Однако

книг, составленных в столь значительной степени из репортажей о литературных вечерах, как этот сборник Людмилы Вязмитиновой, я не помню — кроме уже упомянутого «Tempus Deliberandi». Для того чтобы объяснить, почему этот жанр сегодня вновь обретает актуальность, необходимо небольшое отступление.

В 1997—2003 годах я вместе с несколькими коллегами принимал участие в деятельности газеты «Литературная жизнь Москвы», которую возглавлял Дмитрий Кузьмин. Эта газета была коллективным проектом. В заметке о ее прекращении было сказано: «... того ощущения единства и системности пространства московской литературной жизни, которое было на исходе 90-х, [сегодня] больше нет. [...] ... предмет, который подряжалась описывать и протоколировать «Литературная жизнь Москвы», стал другим — и для его описания требуются какие-то иные средства».

Вязмитинова, как мне кажется, не предлагает новых средств по сравнению с началом 2000-х, но она дает индивидуальный, авторский взгляд на столь эфемерную материю, как встречи и выступления литераторов. И этот взгляд, охватывающий довольно длительный период, позволяет увидеть, как менялось взаимодействие писателей и их аудитории за полтора десятилетия, в которые уместились, как теперь становится понятным, несколько культурных эпох.

Сборник «Tempus Deliberandi» был пробой сил, одной из первых попыток закрепления в книге нового публичного состояния неподцензурной литературы, обретенного благодаря усилиям энтузиастов. Новая, гораздо более объемная книга — памятник уходящему, «салонному» периоду развития русской литературы, в котором регулярные публичные чтения стали методом «обкатки» новых текстов в условиях убыстренного развития литературы и кризиса старых литературных институций. Сегодня кризис еще больше усугубился, а литература развивается почти так же интенсивно, как и в 2000-е, но оперативное предъявление и обсуждение новых текстов все больше перемещается в социальные сети — или требует новых

форматов, не импровизированных обсуждений в продолжение чтения, а продуманных лекционных или семинарских занятий вне стен академических учреждений. Впрочем, это уже предмет другого разговора. Вязмитинова же продолжает вести свои аналитические дневники — теперь уже большей частью на различных Интернет-площадках — однако описанные ею вечера 2010-х существуют уже в новом контексте: отношения между писателями и аудиторией в среднем стали более осторожными, почтительными, дистанцированными.

Вместе с несколькими журналистами — их можно пересчитать по пальцам одной руки — Людмила Вязмитинова сформировала жанр аналитического репортажа, позволяющий говорить о литературе как о пространстве непредсказуемых событий. Каждый вечер, каждое выступление — не только «зачтение» старых или новых опусов, но прежде всего включение стихотворений, рассказов или отрывков из романа в новый контекст. Кажется, она с особым удовольствием пишет о вечерах из серии «Полюса», которые устраивали одно время Данил Файзов и Юрий Цветков, составляющие дуэт литературных менеджеров «Культурная инициатива»: ей интересно, как произведения совершенно разных поэтов, соединенные в рамках одного вечера, начинают обретать новые смыслы.

Далеко не со всеми оценками и толкованиями Вязмитиновой я согласен. Однако ее отношение к литературе и неустанная аналитическая работа вызывают глубокое уважение. Сегодня, на переломе культурных эпох, поэт и критик Людмила Вязмитинова вновь готова идти по пути наибольшего сопротивления.

Илья Кукулин

# Хроникер и аналитик литературной жизни

Людмила Вязмитинова — неизменный хроникер и аналитик литературной жизни и ее же, литературы, ситуационных превращений (в первую очередь, поэтических, но не только) за последние два десятилетия уж точно. Собственно, в немалой степени тот узкий и близкий до сих пор круг общения, в котором мы познакомились, меня и самого сделал критиком — поэтому я чувствую некоторую совместность того бессмысленного дела, которым мы занимаемся. Вязмитинова — поэт, усмиривший себя в этом, и подобная позиция уникальна для эгоцентрической натуры поэта; она посвятила, действительно, без гипербол, жизнь пониманию того, что творилось и творится с русской словесностью. При этом Вязмитинова человек фантастически открытый и фантастически упертый. Открытый — потому, что ей не важны поколенческие или групповые различия, она ищет смысл и ценность, но при этом не останавливается на констатации нахождения оных, а подробнее их анализирует. Упертый — потому что «так, и не могу иначе», потому что при разнообразии возможных эстетических и этических парадигм для Вязмитиновой есть непереступаемые грани. В книге представлены тексты разных жанров — репортажи, обзоры, рецензии, аналитические статьи, но в каждой из них Людмила Вязмитинова выступает с неизменными блеском и умом.

Данила Давыдов



# Любвеобильный критик

Она предоставила право судьбе решать извечный вопрос выбора между лирикой и физикой, и ее творческая судьба сложилась вполне успешно. Людмила Вязмитинова сегодня не только признанный в литературном мире аналитик современной поэзии, но и профессиональный редактор философской литературы. Кроме этого, она несколько лет вела свою рубрику на Радио России в литературной программе Дмитрия Воденникова «Своя колокольня». В 2001 году стала лауреатом II Филаретовского конкурса религиозной поэзии. О соотношении критики и поэзии и о перемежах на жизненном и литературном пути с Людмилой Вязмитиновой беседовал Борис Кутенков.

— Людмила Геннадьевна, что стало стимулом к перемеже деятельности? И влияет ли, по вашим наблюдениям, техническое образование на ваши критические принципы?

— В этом аспекте моя судьба не слишком отличается от судеб очень многих: время было такое, среда, сама атмосфера в обществе. Явные гуманитарии от природы вроде меня, окончив технический вуз (а многие, поступив, уходили до диплома), работать по специальности не то что не хотели, а в принципе не могли, да ведь во многих случаях это и не требовалось: отсиживали рабочие часы и продолжали искать себя. Или выбрасывали технический

диплом и шли в рабочие котельных, дворники, сторожа и так далее. Было даже такое выражение, ставшее крылатым благодаря песне Бориса Гребенщикова: «поколение дворников и сторожей». Я по распределению попала в академический институт с богатейшей библиотекой и интеллигентной публикой, где занималась в основном расширением гуманитарного кругозора и осознанием того, что по специальности мне не работать ни при каком раскладе. Трудно сказать, как сложилась бы жизнь, если бы не приближение перестройки: в ходе вызванных этим приближением процессов я оказалась в литстудии «Кипарисовый ларец», возглавляемой Ольгой Татариновой, которая стала моим первым учителем в литературе. Вечная ей память. Потом — литгруппа «Сретенский бульвар» и вместе с ней плавное перетекание в «Гуманитарный фонд», а далее — окончательный разрыв со всем, что не относится к литературе, и поступление в Литинститут. Что касается влияния технического образования, то оно, как и все в этой жизни, двояко: в чем-то помогало, давая неожиданный ракурс зрения, в чем-то мешало. Чего больше, плюсов или минусов, сказать не могу, но, если бы мне на выбор предоставили варианты судьбы, я, безусловно, выбрала бы тот, в котором занималась бы только филологией и тем, что с ней сопрягается.

— *А вообще, такие физико-лирические трансформации — это правило или скорее исключение? Видите ли вы негативную сторону подобных явлений?*

— Мне трудно судить вообще, хотя во времена моей юности, когда ореолом романтики овеивалась физика, а гуманитарные науки были искажены идеологическим давлением, бывало всякое. Лично я начала писать стихи в восемь лет и во всем, что касалось литературы, постоянно обнаруживала недюжинные способности. Бог знает почему, но я любила физику, также выделяя ее из прочих наук, хотя с математикой, не говоря уже о технике, были проблемы. Мы не знаем планов Господа, считается, хотя это бывает очень трудно принять, что из всех возможных для данного человека вариантов

жизненных ситуаций Он помещает его в лучший. Для чего-то, надо понимать, было должно быть тому, что было. То есть, видимо, можно говорить о трансформациях исходя из этих соображений. Как бы то ни было, в конечном итоге встает вопрос о достижении уровня профессионализма, после этого все, чем человек располагает, идет на пользу дела.

— *Чем для вас оказался Литинститут? Насколько учеба там помогла становлению как литератора?*

— Я поступила в Литинститут как поэт, в семинар Игоря Волгина. В принципе писать и публиковать стихи можно было бы и без этого поступления. Многие, особенно уже имеющие высшее образование, добирали необходимые знания самообразованием и весьма в этом преуспевали. Но у меня было четкое ощущение, что мне необходимо получить профессионально структурированное базовое гуманитарное образование. И тут опять сказала свое слово судьба: мое вступительное сочинение проверяла Светлана Владимировна Молчанова, которая не поленилась найти меня в начале учебного года и пригласить в семинар художественной критики Владимира Ивановича Гусева — для окормления обнаружившегося в моем тексте таланта литературного критика. Там выяснилось, почему меня тянуло учиться, и учиться на совесть: Владимир Иванович на каждом семинаре доносил до нас, что поэту и прозаику может проститься некоторое незнание, критик же обязан знать все. А я, как обнаружилось, согласно своему таланту — критик. Первый год учебы я посещала два семинара, а со следующего была официально переведена в семинар художественной критики. И от семестра к семестру честно вникала во все предметы, выстраивая собственную систему представлений — без этого действительно невозможно написание толковой статьи.

— *Вы окончили семинар Владимира Гусева — критика «патриотического» направления, — но много публиковались в «НЛО» и других изданиях, условно говоря, прозападного фило-*

*логического дискурса, писали об авангардных современных авторах. Как на вас влияли разнонаправленные тенденции?*

— Литература — одна. Пусть сложным образом устроенная, вмещающая в себя самые разные составляющие, но одна. О 90-х годах прошлого столетия теперь пишут всякое, но это было время информационного бума, внутри которого шли процессы объединения русской культуры, в том числе литературы, в одно целое. Естественно, появились авторы поколения 90-х, которые, формируясь в этой атмосфере, были вынуждены вместить в себя и переработать обрушившееся на них из потоков «возвращенного», «задержанного», вышедшего из «подполья», пересмотренного «разрешенного» и так далее. И они это совершили, оставшись каждый самим собой, точнее, сделав себя собой. Мне выпало видеть это, это было очень интересно, и я начала об этом писать. Без поиска новых путей невозможно развитие. Тогда это был поиск на основе синтеза. Именно тогда было хорошо видно, как взаимодействуют, казалось бы, несовместимые вещи. Как авангард вторгается в ткань традиционного текста и, вживаясь, модифицирует его, как успокаивается, модифицируясь, буйно авангардный текст под воздействием традиционности и так далее, об этом много можно говорить, и я об этом писала. Поиск может вестись и на основе отрицания, и на основе возвращения чего-то. Главное — чтобы текст был живой, а это чувствуется, хотя объяснить почему — занятие часто очень трудное. Настоящая литература, в том числе и критика, базируется на живой онтологии, а не на некоей правильности — чего бы то ни было.

*— Как начиналась ваша критическая карьера? Сложно было вступить со студенческой скамьи в литературный мир?*

— В этом вопросе я также разделила судьбу многих: на студенческую скамью Литинститута я попала из литературного мира, точнее, уже пребывая в нем. Другое дело, что свою первую критическую статью я написала на этой скамье. Она посвящена тем самым авторам 90-х и опубликована

в журнале «Знамя». Спасибо Карену Ашотовичу Степаняну, принявшему ее — и меня — в работу.

— *Ваша последняя книга стихотворений вышла в 1997 году, с тех пор вы редко заявляете о себе как поэт. Нет ли ощущения, что критическими успехами перебиваются поэтические достижения?*

— Для меня важно жить в литературе. Разумеется, чтобы написать хорошую статью, нужно уметь вжиться в чужое творчество, и собственное реализуется уже на других путях. Наверное, здесь можно говорить о разнице, сходной с разницей между интровертом и экстравертом. Стихи направляют работу сознания, стягивая внешнее пространство во внутреннее, «иное», «другое», «не-я» превращают в «я», а критика отправляет «я» во внешнее пространство, на соприкосновение со всем этим. В любом случае, речь идет о «я» автора, поэтому ждать от критика, как это бывает, некой высшей, не зависящей от его «я» объективности, бессмысленно. Он может только в той или иной степени заглянуть за пределы своего «я». Другой вопрос, насколько интересно для других его «я», его позиция, онтологическое ощущение и понимание происходящего. Лично мне интереснее, точнее, познавательнее заниматься критикой, хотя, конечно, совсем стихи не отпускают. Вернее, они даже помогают — я убедилась, что по-настоящему критикой художественной литературы может заниматься только тот, кто сам ее — пусть не гениально, но качественно — пишет.

— *Поделюсь, по Достоевскому, «неправильным впечатлением сердца»: складывается впечатление о вас как об очень доброжелательном критике, близком к воплощению того идеала, о поиске которого говорил поэт и критик Данила Давыдов: «Имея общие корни, нынешние поэты очень далеки друг от друга и в эстетических, и в мировоззренческих установках. Требуется определенная широта восприятия — и определенное великодушие, — дабы узреть — и оценить! — лучшие*

*образцы по всему спектру. Таких лиц, увы, мало». Насколько сложно вам дается проникновение в чуждую эстетику?*

— Крайне приятно узнать, что обо мне складывается такое впечатление, поскольку я действительно именно к этому и стремлюсь и мне всегда была близка позиция Данилы Давыдова, ратующего за возможно больший охват литературного пространства с исследовательским (а таковой не бывает негативным) интересом ко всему в нем находящемуся. Надеюсь, что действительно обладаю «определенной шириной восприятия» и «определенным великодушием», но говорить о «воплощении идеала» — явное преувеличение. Что касается «проникновения в чуждую эстетику», то я бы не стала употреблять тут антиномию «сложно–просто». Способность к этому проникновению есть признак профпригодности для исследователя литературы — всему остальному можно научиться. Только в опоре на него можно построить достоверную картину происходящего в ней. И общеизвестно, что истинно познать можно только то, что любишь. А разве стремление к истинной любви мыслимо без стремления к доброжелательству?

*— И последний вопрос. Видите ли вы отрицательные тенденции в современной поэзии — и в текстовом, и в социокультурном аспекте?*

— Полагаю, что сейчас поэзия по сравнению с прозой отодвинулась на задний план, предварительно подготовив ей площадку для действия. Это не значит, конечно, что у нас нет поэзии или она плохая. Наоборот, ее много, и она самая разная и хорошая. Но у меня она особого интереса не вызывает, поскольку я чувствую, что сейчас главное переместилось в прозу. Понятно, что поэзия решает свои задачи, появляются новые интересные авторы, но внешне общая картина вызывает ощущение пробуксовывания. Исчерпает себя нынешняя ситуация — появится нечто, что будет крайне интересно исследовать. Но предсказать, что именно, невозможно.

# Как это начиналось

Руслан Элинин — поэт и культуртрегер

Сейчас, в середине второго десятилетия XXI века, наша литературная жизнь непредставима без множества клубов-салонов, региональных фестивалей, поэтических журналов, все множащихся разнообразных премий, без возможности напечатать любую книгу и даже организовать свое издательство — были бы деньги, и прочая, и прочая. Уже поговаривают о закате исполнившей свою историческую роль «салонной культуры» — при том, что старейшему в Москве литературному салону, «Классикам XXI века», уже 20 лет, а новые продолжают появляться. И сколько бы ни ругали — и справедливо — устройство нынешнего литературного пространства, неплохо иногда вспомнить, что всего-то лет двадцать пять назад все это трудно было даже помыслить. И отдать дань памяти тем, кто сумел не только помыслить, но и многое воплотить, тем самым заложив фундамент, на котором держится разветвленная система нашего теперешнего литературного бытия.

Одно из первых имен, которое необходимо назвать, — Руслан Элинин. Годы жизни 1963–2001, по «Википедии»: «русский поэт, издатель, организатор литературной жизни». Единственный вечер его памяти состоялся в рамках серии вечеров «Незабытые имена» пять лет назад, в марте 2009-го, через восемь лет после его смерти и через тринадцать лет после завершения — из-за тяжелой болезни — его деятельности. Тогда он был назван «од-

ним из первых культуртрегеров постсоветской России». Этим словом — «культуртрегер», буквально означающим «носитель культуры», стало модно называть организаторов литературной жизни, или, если угодно, менеджеров, промоутеров, продюсеров, кураторов, продуцирующих и реализующих проекты, организующие эту жизнь. Многие из них первопроходцы, но немногие — первопроходцы такого уровня и масштаба, каким был Руслан.

Конец 80-х — начало 90-х было временем героическим. Жизнь в стране менялась кардинально. Но, как вспоминал на упомянутом вечере Константин Кедров, «годы перестройки вовсе не были годами свободы, читать свои вещи основной массе пишущих было, собственно, негде, и Элинин занялся прежде всего созданием пространства, в котором мы чувствовали бы себя свободными, могли говорить и читать, что хотели».

Действительно, в тот, сейчас кажущийся невообразимо далеким, 1987 год, когда образовалось лито «Сретенский бульвар», где и начал свою литературную деятельность Руслан Элинин, еще были в ходу эти самые литобъединения (существовавшие под крышей и под ответственность какого-либо учреждения), царили государственные издательства, цензура, самиздат и тамиздат. Но это был год начала перестройки, то есть серьезных перемен в стране, еще СССР, год присуждения Иосифу Бродскому Нобелевской премии и появления в журнале «Новый мир» его первой после эмиграции публикации на родине. В «толстых» журналах уже появились «Пушкинский дом» Андрея Битова, «Дети Арбата» Анатолия Рыбакова, «Погорельщина» Николая Клюева и многое другое; уже выходил на поверхность жизни андеграунд, и рукой было подать до его исчезновения как такового.

Уже гремел и клуб «Поэзия», ставший центром притяжения для тех, кто жаждал перемен и хотел заявить о себе. Там, на одном из его расширенных собраний, в битком набитом зале, поэт Леонид Жуков, первый директор клуба, сумевший добиться его официальной регистрации, и объявил о наборе в организуемое им литературное объединение.



И так сложилось, что в числе первых участников «Сретенского бульвара», местом расположения которого стал подвал в доме рядом с метро «Чистые пруды» (в то время — «Кировская»), оказался Руслан Нурудинов, еще не подозревавший о своем будущем псевдониме, — успевший поучиться в паре вузов и обзавестись семьей, работавший в одном из так называемых «почтовых ящиков» (засекреченных НИИ), писавший стихи «под Есенина» и даже внешне на него немного похожий: невысокий, улыбчивый, внешне мягкий, обаятельный, окруженный друзьями, постоянно чем-то и кем-нибудь увлекающийся и умеющий увлекать других.

В нынешнем литературном пространстве от всей разношерстной компании «Сретенского бульвара» остались только Андрей Урицкий, Елена Пахомова, Андрей Цуканов и автор этих строк. И не будет большим преувеличением сказать, что тогда, после знакомства с Русланом, жизнь всех четверых — как, впрочем, и многих других людей — кардинально изменилась. Это был редкий тип прирожденного лидера. Он никому ничего не навязывал. Просто, будто чувствуя движение времени, работал не исходя из текущей логики событий, а «на опережение» — генерируя идеи, точнее, пространство их реализации, которое само притягивало все необходимое, в том числе людей, срывая их с привычных орбит бытования.

Поначалу «Сретенский бульвар» жил обычной жизнью лито. Но изменения в стране шли, и сообразно открывающимся возможностям неугомонный Жуков создал хозрасчетный Творческий центр со штаб-квартирой в гостинице «Юность», находившейся рядом с его домом. А на базе Центра — Всесоюзный гуманитарный фонд им. А. С. Пушкина, располагавшийся сперва в одном, а потом в другом подвале неподалеку от «Кропоткинской». Разумеется, Руслан, к тому времени прочно укоренившийся в бурлящей обновлении литературной жизни, принимал участие во всех начинаниях бывшего руководителя лито. Однако еще в период обитания всей компании в гостинице «Юность» он снял неподалеку, рядом с метро «Спортивная», однокомнатную квартиру,

в которую перевез стремительно разрастающуюся груду папок, вскоре обретшую название — «Библиотека неизданных рукописей». Если следовать историческому факту, она берет начало от тумбочки, принесенной лично Жуковым в подвал «Сретенского бульвара» — для рукописей, поступающих в лито. Ключ от нее переходил из рук в руки, пока не попал в надежные — к Руслану.

Стоя среди полок, плотно заполненных неприемлемыми для советской печати творениями, Руслан, обретший псевдоним Элинин и уже порвавший со всем, что не имело отношения к литературе, напоминал Петра I, ощутившего необходимость заложить город на берегу Финского залива. По сути, речь шла об утверждении нового способа литературного бытия, прежде всего собственного, для тех, кто отныне был готов жить, исходя из принципа: мы сами организуем то, что нужно нам для жизни. Так было создано первое в России литературное агентство — «Литературно-издательское агентство (ЛИА) Р. Элинина».

Шла весна 1989-го, до закона о печати, отменившего государственную монополию на издательскую деятельность и цензуру, оставалось больше года, но — никто этому даже не удивился — вдруг обнаружилось, что буквально в десяти минутах ходьбы от дома, где расположилось новоявленное агентство, и как раз на пути к «Творческому центру» и к квартире Жукова начало работать издательство «Прометей» при МГПИ им. В. И. Ленина, славное тем, что положило начало изданию книг «за счет средств автора». Чем немедленно воспользовался Элинин: его агентство стало посредником между авторами «неизданных рукописей» и «Прометеем».

Первым автором агентства стал одесско-симферопольский литератор Вадим Алексеев с книгой «коллекция переводов» «Album romanum». За ней последовали составленный Дмитрием Александровичем Приговым сборник «Понедельник: семь поэтов самиздата» (Гандлевский, Пригов, Айзенберг, Сухотин, Санчук, Кибиров и Рубинштейн; это была первая публикация на родине известных сегодня авторов,

сопровождается обширным предисловием Михаила Айзенберга) и «Пьесы для чтения» Марии Арбатовой. Затем, уже в собственном, официально зарегистрированном, издательстве агентство выпустило «Верфьлием» Константина Кедрова, «Потерю потери» Зинаиды Миркиной, «оо» Татьяны Щербины, «Люди лунного света (Метафизика христианства)» Василия Розанова, сборник пьес «Язык и действие», представивший сразу нескольких авторов во главе с Владимиром Сорокиным. Занятно, что книги эти выпускались как «номера» «Альманаха ЛИА Р. Элинина» — таковы были условия, поставленные частному издательскому делу.

В агентстве всегда было шумно: выходцы из андеграунда, полуандеграунда и просто из небытия, люди очень разные и практически всегда интересные, жаждали знакомств и общения. Агентство же было местом, куда можно было прийти в любое время суток. Появлялись и нередко обретали ночлег и люди из провинции. Сам Элинин проложил дорожку в Ленинград, обогатив коллекцию рукописей и обретя там множество друзей. И по мере расширения круга знакомств и появления новых возможностей у него возникало множество идей, тут же обраставших энтузиастами.

Очередной масштабный проект — литературно-художественный центр, объединяющий книгоиздание, организацию музыкально-литературных вечеров и выставок, — Элинин начал осуществлять после переезда в помещение Профкома московских драматургов в подвале дома у «Третьяковской». Там у него появились кабинет и небольшой зал, в котором прошла серия вечеров, в том числе К. Кедрова и Г. Сапгира, и состоялись презентации новых выпусков «Альманаха ЛИА Р. Элинина». Чуть позже, уже на Якиманке, была опробована идея семинаров, совмещавших теорию и практику литературы. Началось проведение литературно-музыкальных вечеров на фоне различных выставок. И тогда же, как бы заглядывая в будущее, Элинин заговорил о региональных фестивалях, в которых участвовали бы гости из столицы, — в то время это воспринималось как чистая фантастика.

К лету 1993-го у Элинина появилась новая грандиозная идея: «Фонд поддержки некоммерческих издательских программ» — не только поддерживающий «малые» издательства, выпускающие книги «не для всех» (например, он оказывал им помощь в получении мест на книжных ярмарках), но занимающийся еще и салонной, выставочной и информационно-архивной деятельностью. Председателем фонда стал он сам. И именно в этом качестве, неожиданно для многих, совместно с библиотекой им. Чехова открыл литературный салон «Классики XXI века», история которого формально началась творческим вечером Генриха Сапгира 25 мая 1994 года, ознаменовавшим начало новой эпохи литературной жизни — эпохи салонов.

Это был подсказанный опытом предыдущей деятельности выход из кризиса, вызванного не только повсеместными финансовыми трудностями, из-за которых закрылся, в частности, Гуманитарный фонд, но и своего рода неразберихой при переименовке. Литераторам старшего поколения, вкусившим ранее запретного плода, предстояло адаптироваться к новым условиям, а формирующемуся «поколению 90-х» — заявить о себе. Для этого требовались соответствующие условия — их-то и предоставила быстро сложившаяся салонная культура: вслед за «Классиками XXI века» появились «Георгиевский клуб» Татьяны Михайловской и «Крымский геопэтический клуб» Игоря Сиды, затем — «Эссе-клуб» Рустама Рахматуллина и «Авторник» Дмитрия Кузьмина. Эти пять площадок, вкупе с Музеем Вадима Сидура, проводившим литературные вечера еще с 1989 года, стали центрами формирования новой литературной жизни. А само слово «салон», прежде ассоциировавшееся с элитарностью и отстраненностью от живого процесса, обрело значение демократичности и открытости для всех.

Почувствовать и угадать вызовы поэтического времени Руслану Элинину, несомненно, помогало то, что он сам обладал даром лирического поэта. Но очевидно, что работа и обратная связь, формирующая развитие его личной поэтики.

В «Сретенский бульвар» он пришел со стихами, которые не слишком выделялись из множества других. Однако, быстро освоив свободный стих, он пошел в сторону того, что Татьяна Михайловская в их совместной с Элининым книге <sup>1</sup> назвала «осколочной техникой». Фактически речь идет о свойственном современной поэзии минимализме, как бы вычищении из текста всего, что мешает ему достичь искомой вариативности и глубины. Эта метаморфоза хорошо видна на примере одного из лучших стихотворений Элинина, которое в машинописной подборке 1988 года выглядело так:

Представьте ночь  
второй этаж  
хрустящее стекло  
паркет поет молитву  
и под ненужное шуршание машин  
соседи засмеялись за стеною  
ушел сквозняк устав листать стихи  
для фонаря заблудшего в окно  
открытое давно  
представили  
ну вот и славненько  
и дай вам Бог здоровья

А вот оно же, но в 1989 году — опубликованное в сборнике «Лонолет»<sup>2</sup> и ставшее с тех пор визитной карточкой Элинина:

Представьте ночь  
второй этаж  
открытое окно

---

1 Элинин Р., Михайловская Т. Эпиграфы. То есть. М., 1998

2 Лонолет: новая эротика. М., 1989

Представили  
Ну вот и славненько  
И дай вам Бог здоровья

Виктор Гоппе, занимавшийся изданием книг Элинина, на вечере его памяти говорил о таких ставших «крылатыми выражениями» его стихах, как:

Белого не хочется вина  
Красного не хочется вина  
Но надеюсь к вечеру пройдет

Однако к концу трагически оборвавшейся творческой жизни Элинина его поэтика, видимо пройдя штудии минимализма, повернула в сторону метареализма. Вот фрагменты одного из его последних текстов:

мост над воздушной рекой  
дождь замерший  
качает ветер тросы  
скрипучий мост вот-вот и кончится желанной бездной  
.....  
воздушная река все поглощает  
и миллионы звезд и сверху и внизу  
лишенные тепла и холода  
температура тела  
и дождь не вызывающий озноба пота  
и скользко но сорваться  
нельзя покуда мост не кончится провалом  
в сон  
в котором я не отрицаю  
ни Бога ни людей ни жизни  
ни Себя

Бурные 90-е стали прошлым, но стихи и начинания Руслана живут в нашем времени. И свои заметки о нем мне хочется

закончить словами — полностью к ним присоединившись — из текста Андрея Урицкого, написанного специально к вечеру памяти Руслана Элинина: «Ощущая глубинное недовольство собой, вызванное разладом между поэзией и рутинной регулярного труда, он иногда исчезал, не думая о последствиях, а потом внезапно появлялся, и вот теперь он ушел навсегда, а мне все время кажется, что вот-вот раздастся звонок, и на пороге появится Руслан, слегка поддатый, с бутылкой портвейна в портфеле, а может, трезвый и серьезный, но обязательно — накануне нового начинания...»

# Очередной вечер памяти

В клубе «Улица ОГИ» состоялся очередной вечер из цикла «Литературная жизнь Москвы 1970—2000-х годов». Проект, задуманный Георгием Манаевым как своеобразный информационный ликбез, быстро приобрел остро ностальгические черты. Так же получилось бы, если бы эпизоды отечественной истории излагали Меншиков, Александр Невский, Хрущев. Перефразируя известную сентенцию из «Крестного отца» — никакого бизнеса, только личное.

На сей раз речь шла о «Гуманитарном фонде» — газете с таким (и не таким) названием и собственно организации с бланками и печатью. Но больше говорилось об удивительном времени начала 90. Два ангела на двух велосипедах — любовь моя и молодость моя. Звучали щемящие полузабытые сочетания слов: Севастопольский райком ВЛКСМ.

Вела вечер Людмила Вязмитинова, гостями были Михаил Ромм, Леонид Жуков, Павел Митюшев, Рада Цапина, Дмитрий Кузьмин, Герман Лукомников.

Если по существу, то это был первый опыт разрешенной (точнее, допущенной) неофициальной литературной газеты. Сверху, заметим, спускалось не какое-нибудь мелкое финансирование, что логично было бы сегодня. Нет, финансирование находилось сбоку. Сверху спускалось именно разрешение, настойчиво выцарапываемое снизу



и время от времени прерывающееся запретами. Большинство сил уходило на борьбу с начальством. Жизнь против ветра. На контент (а тогда и слова такого не было) — толика внимания. Газета возникала, как застолье в купе, — каждый вываливал на стол свое.

Общее ощущение — было весело. Было интересно. Было хорошо. Удивительно, что атомы этого ощущения просачиваются сюда, в 2008-й.

Дмитрий Кузьмин и в этом хаосе нашел элементы строя. Вот его тезис. С урезанием финансирования на место наемных работников приходят волонтеры. Эпоха стабильности вроде бы зеркально отразила это правило: люди, много лет делавшие что-то бесплатно, вдруг начинают получать за это деньги. Но перед лицом кризиса пора припомнить титульный закон.

«Гуманитарный фонд» стал отражением эпохи социальных иллюзий, последней вспышки шестидесятничества. Когда казалось, что МЫ — огромно и значимо, а они — маргиналы (недобитые коммунисты, бандиты и т.п.). Потом оказалось, что недобитые коммунисты и разнообразные бандиты как раз соль нашей земли, а мы — маргиналы. Но это уже, как говорил по другому поводу Галич, потом. С первыми искрами этого понимания кончилась и эпоха «Гумфонда». Литература отделилась от государства, к обоюдному удовольствию.

Однажды Окуджаву спросили из зала: «Почему князь Трубецкой не вышел на Сенатскую площадь?» Под общий смех Окуджава сказал: «Не захотел». Дмитрий Кузьмин на вечере памяти «Гумфонда» задал полуриторический вопрос: «Чего ради ныне покойный яркий поэт Александр Егоров обозревал в газете центральную прессу? Да просто так ему хотелось». Ромм начал делать разрешенную газету потому, что окончилась эпоха самиздата. А до этого они с Лямпортом делали самиздатскую «Морскую черепаху». И кончилось это начинание тем, что устали, расхотели. Захотели другое другие.

# Глава I





# От полыньи Полины к снам Пелагеи Ивановны

Поэзия поколения 90-х

*Navigare necesse est, vivere non est necesse. (Плывать по морю необходимо, жить не так уж необходимо.)*

Крылатое выражение в Древнем Риме

Разговоры о кризисах в поэзии также бесконечны и привычны, как о кризисах в экономике. Однако побудительной причиной данной статьи явилось не ощущение очередного тупика, а скорее, наоборот — появившаяся надежда на наконец-то открывающийся выход из него.

В журнале «Знамя» № 2 за 1997 год помещена статья Михаила Айзенберга «Власть тьмы кавычек» с разъяснением автора, что первоначальное ее название — «Стихи после концептуализма». Резюме статьи — «речь ищет новые основания своего оправданного присутствия в мире». Эта фраза, как нельзя лучше характеризует кризисную ситуацию и одновременно отражая веру в ее преодоление, содержит в себе и ответ на вопрос, почему для ее автора поэзия поколения 90-х представляется некой страной, живущей по трудноуловимым законам: с одной стороны, Айзенберг как о главном говорит об основаниях, то есть о чем-то прочном и фундаментальном, а с другой — хотя сегодня «само понятие новации меняет характер», это ныне не новые формы, признаки или возможности —

---

Опубликовано в журнале «Знамя», 1998, № 11, с. 211–220

о поиске именно «новых оснований». Противоречие это, впрочем, вполне понятно.

Наш век чуть ли не обожествил новизну. Понятие прогресса, шагнув из эпохи Просвещения в классическую философию, сделалось фактически фетишем сознания. В глубине этого процесса — торжество связанного с методом науки понятия объективной истины, единой для всех субъектов. В конечном итоге это породило феномен массового сознания, опирающегося на понятие «среднего» человека. Тогда как еще один из отцов научного метода Р. Декарт предостерегал, что этот метод годится лишь для исследования того, что можно выразить в виде общих законов мира, и не распространяется на область главных для человека вопросов, касающихся тайных оснований его личности, — здесь, согласно его выражению, «область верооткровенной истины». Именно к этой области накануне нашего века обратилась — в своем противостоянии классической философии — философия феноменологии, невольно породив другой стереотип сознания — постструктуралистскую абсолютизацию релятивизма, то есть отрицание самой возможности существования общечеловеческой бытийной истины. Взаимодействие этих двух стереотипов и есть, собственно, факт постмодернистского сознания. Представление о путях нахождения «новых оснований» не выходит за пределы порочного круга постмодернистского сознания и не в состоянии указать выход из него.

Основания речи неразрывно связаны с основаниями говорящего. Решение вопроса о «новых основаниях» речи означает, таким образом, решение вопроса о «новых основаниях» человека. И свой ответ на этот вопрос пытается дать поэзия поколения 90-х. Если опираться на понятия философии «бытие» и «существование», можно сказать, что высшие поэтические удачи есть отражение попадания человека в состояние бытия — как бы пребывания над самим собой, реализации себя как своей высшей возможности. Тогда та самая Форма, которая невыразима, воплощается в единственно возможную в данный момент (здесь и сейчас) форму, которая есть содер-

жание. В этом состоянии нельзя находиться постоянно. Но время от времени — можно. И воспринимается это как чудо, то есть необъяснимое явление. Тогда как существование есть просто жизнь сознания в привычных представлениях, культурных штампах и традициях.

Можно сказать, что поколение, предшествующее рассматриваемому, фактически было занято изучением существования. Ситуация, в которой оно оказалось, диктовалась слишком долгим и мощным навязыванием этических и эстетических норм, создающих ложное представление о понятии бытийности. Чтобы отвоевать саму возможность попадания в бытие, необходимо было пристально всмотреться в существование. Что и было сделано со всей силой талантов поколения. С естественной попыткой максимального отстранения от стихии языка. Собственно, оспаривание традиционалистами права концептуализма на поэзию базируется на демонстрируемом им отказе от личного высказывания. Тогда как сами концептуалисты обвиняли своих критиков в потере способности ощущать отличие бытия от существования — истинную поэзию от камуфляжа. Однако, как и в любом эстетическом течении, необходимо различать первопроходцев и эпигонов. Парадоксальность, присущая способу существования поэзии, в данном случае проявилась в том, что для первопроходцев концептуализма проявлением личности стал факт отказа от личного высказывания. Метод вычленения бытийности был основан на отрицании: в стихии речевого потока «не то» либо вычленялось и выбрасывалось из ткани стиха (с пристальным всматриванием в оставшееся), либо становилось объектом осмеяния и дискредитации. Однако со временем, по мере изменения ситуации и явных успехов найденного приема, стал работать прием ради самого приема, в итоге выродившийся в игру ради игры.

Тонкий, интуитивно работающий механизм сохранения тождества оснований говорящего и речи опять нарушился, но теперь стереотипами сознания становятся с одной стороны — повальное осмеяние и часто остроумная, часто изящная, но поверхностная игра с формой стиха, а с другой — как

естественная охранительная реакция — уже не насаждаемая, а выбираемая как единственно возможная традиционная форма в сочетании с искусственной серьезностью. Поэзия стала восприниматься чем-то вроде, скажем, химии, а культурное пространство — как заполненное некими элементами, которые можно компоновать либо как угодно, либо строго определенным образом. А что касается сознания, то вместо понятий «верх и низ», «тьма и свет», «красота и безобразие», «хаос и гармония» — извечных координат человеческого существования, с необратимостью нащупанных плюса и минуса — там сплошь и рядом, часто незаметно для человека, обретаются либо установка на свойственную математике их равнозначность, либо лично не прочувствованные общие формулировки.

Убедительный анализ тупиковости этой ситуации дал М. Айзенберг в своих статьях «Взгляд на свободного художника» (1990) и «Критика критики» (1992), прямо подводящих к статье «Власть тьмы кавычек» и фактически раскрывающих смысл ее названия. Обе они вошли в состав сборника статей этого автора «Взгляд на свободного художника», вышедшего в московском издательстве «Гендальф» в 1997 году.

Вот что пишет о материале, с которым работает неоавангард, Айзенберг, менее всего похожий на скучного запретителя и знающий о неоавангарде не понаслышке («Взгляд на свободного художника»): «то, что нормально, что всегда и у всех. Это экологическая ниша множества третьих сил, существующих между добром и злом и подобных низшим духам». Можно прокомментировать, что существование между добром и злом есть отсутствие жизни, то есть призрачность, невоплощение в нее. И ничего удивительного — нельзя воплотиться в «среднего» человека, в знак или маску. Вот скрыться за маской — сколько угодно. Речь, собственно, идет о методе науки, базирующемся на усреднении и унификации и непригодном для поэзии как области «верооткровенной истины».

Если всмотреться в тексты авторов поколения 90-х, можно сделать такой вывод: в процессе своего творческого вза-

имодействия с языком они занимаются по преимуществу выделением структуры личного сознания из общекультурного пространства, пытаясь нащупать и ощутить некие бытийные основания своей личности как человеческого существа. Можно охарактеризовать это и так: опираясь одновременно на работу по расчистке завалов языка и сознания, проделанную концептуализмом, и на достижения лучших традиционалистов, они стремятся к выходу из тотальной игры, навязанной постмодернистской ситуацией, — путем нащупывания выражения живущего глубоко внутри образа. С тем, чтобы, обретя его, обрести и основания речи.

В своем столь популярном в XX веке труде «Homo ludens» Йохан Хейзинга напоминает не только о том, что этот мир есть блистательная игра вселенских сил и человек есть участник этой игры, но и о том, что человек есть творец своей судьбы в том смысле, что игра выступает в роли заколдованного круга, из которого надо спастись, выйти. Что «из заколдованного круга игры человеческий дух может освободиться, только направив взгляд на самое наивысшее». Подлинная культура, по его словам, требует *a fair play* (честной игры), при которой не должно быть «ослепления или отступничества от норм, предписанных разумом, человечностью или верой». В противном случае происходит заигрывание, потеря чувства происходящего и принятие вместо Реальности с ее проявлениями как живой основы личности множества реальностей, в которых идет игра с масками и знаками.

Однако для изменения любой создавшейся поэтической ситуации необходимо должна быть проведена — надо сказать, титаническая — работа по собиранию всего, что есть в этой ситуации, с последующим переплавлением во что-то новое. На что накладываются обстоятельства так называемого негарантированного поиска, поскольку путь к бытийности всегда личностен.

Для конкретизации разговора интересно назвать несколько имен. Прежде всего имя, уже достаточно известное, — Дмитрий Воденников (р. 1968). В № 7 за 1996 год журнала «Знамя» помещена объемная подборка его



стихов — «Сны Пелагеи Ивановны», в том же году вышла его книга — «Репейник» (М.: Изд. Е. Пахомовой, АРГО-РИСК). Айзенберг относит Воденникова к числу «заложников ситуации», а его стихи — к «литературным аналогам сценического перевоплощения». В № 3 за 1997 год того же журнала помещена рецензия на эти публикации — «Очищение возвышенным криком». Рецензент Илья Кукулин пишет об «отчаянной и открытой интонации» поэта. Речь идет все о том же — отчаянных вопросах, которые люди часто не произносят, а кричат, доводя себя до предельного напряжения с тем, чтобы пробиться к самым основаниям человеческого существования. Вывод Кукулина: «появляется главное — ясный и сильный авторский голос и чувство судьбы». Иными словами — личность.

Вытянутые по вертикали, что сказалось на выборе формата книги «Репейник», стихотворения-монологи Воденникова объединены в циклы, для каждого из которых характерен свой оттенок оркестровки авторского ритма, передающего настроение и интонацию. В «Снах Пелагеи Ивановны» ритм — монотонно-закручивающийся, гипнотизирующий, действительно как бы воспроизводящий пространство сна, в котором проплывают стилизованные строки. Этот целостный и интересный цикл после выхода книги смотрится чем-то вроде раскрутки перед метанием тяжести. Навязчивы символы «сад», «яблоки», появляется и откровенно — «рай». Навязчивы «птица» и «пение». Но вот условия, в которых осознает себя «птица»:

Я маленькая, мягонькая птичка  
в твои, о! лапки падшая, Любовь.

(«Птичка»)

Важную роль здесь играет запятая перед словом «Любовь» (с большой буквы), но поскольку стихи воспринимаются одновременно подсознанием, для которого не существует запятых, прочтение становится однозначным — падшая Любовь.

Далее идет детальное, изнутри, описание поэтической ситуации ее, если вспомнить слова Айзенберга, «заложником»:

Взгляни, механик, в тельце соловья:  
в нем механизм для песни есть первичный; <...>  
Разъять, механик, смысл его любви  
куда как сложно, чем разъять причину.  
Но извлекать для радости семьи  
рад бедный птах звук сутью соловьиной <...>  
а тайна смысла — только в скудной мысли  
кой-как, свистя, осознавать ее.

(«Филомела»)

В поэзии Воденникова, безусловно, очень силен элемент игры, что вообще неизбежно при напластовании стилизаций. Но материал, собранный им в пространстве культуры, органически вплетен в ткань стихотворения — цементирующим раствором в данном случае является выплескивающаяся на читателя или слушателя стихия неподдельной боли, выводящей происходящее за пределы игры. Что, собственно, и есть тайна поэзии.

Человеку бывает больно в том числе и от разрушающего воздействия на его человеческие основания, на живущий в нем «образ». Кричит играющий на «флейте-позвоночнике» Маяковский, «на каждой капле слезовой течи» распявший себя на кресте. Рвется «кабацкий» крик Есенина, вибрирует болью его «Черный человек». Гораздо ближе к нашему времени Леонид Губанов (1946–1983), душа которого — «двор проходной для боли каждой», а книга «Ангел в снегу» (М., 1994) заполнена криком и болью. Она, правда, не содержит лучшего его стихотворения — длинного отчаянного монолога, начинающегося словами «Полина! Полынья моя!» и состоящего из «комочков белого отчаяния» и «мыслей в девять баллов», обрушившихся на «ветхий плот строфы». Стихотворение «Полина» (1963) напечатано в одном из первых официально изданных альманхов авторов советского самиздата — «Зеркала» (М., 1989).

Если вернуться к «саду» и «крику» Дмитрия Воденникова, то в «Снах Пелагеи Ивановны» накал чувства вызван традиционным сведением воедино чувств «Люблю тебя. //Убью

тебя». «Так вот как ангела зовут — инкуб», — в ужасе кричит он, понимая, что от муки убежать невозможно и не нужно. «Залить змею поможет только пытка» — строка уже из книги «Репейник», атмосфера которой создается нагнетанием слов «жаркий» «жадный», что относится и ко «льву», и ко «греху»; навязчивы цвета «желтый» и «рыжий», мелькают «жар» и « жало», «мука», «солдат рогатых рота», «козел рогатый», «змея цветущая, голод ее жалкий», пересыпанные вызыванием к «матушке». Все время что-то растет, распухает, глотается, бежит, кричит, и все это обрушивается на лирического героя: «твари-диггеры во мне бегут и лают» и «бегу в чумном охряном мехе», — говорит он о себе. Навязчив образ чего-то набитого инородным — некого пирога или сдобы. И барашка, с которым стало так «страшно», что вырывается просьба: «ты отдай за меня барашка». Страшновато само двойное толкование этой просьбы и требует отдельного исследования. И вместо наступательного «Убью тебя» лирический герой автора смотрит «овечьими глазами» на «прорастающее пламя» и просит:

Так убей меня, убей меня, как Савву,  
так распни меня, разрежь меня, как Лилю,  
ибо слабый я — и вот пылаю язвой,  
сам себя изъем, спалю и сам погибну,  
ибо ад в душе такой, как сад в заду у негра <...>

ГОЛОС ИЗ ПЛАМЕНИ:

Господи, за все тебе спасибо.

Твари нет смиреннее меня.

Ты гори, догорай, моя купина.

Скоро догорю с тобой и я.

(«Куст крыжовника без листьев,  
в нем человек без штанов...»)

Для «болевых» стихов Воденникова характерна как бы постоянная самооглядка, самоирония, доходящая до самоосмеяния. Это естественно — в «постконцептуальное» время

прямая декларация чувств вызывает противоположную реакцию и должна быть подкреплена соответствующими времени методами. Но главное в том, что Воденников возвращает в игры снов и видений жесткую серьезность происходящего. Здесь уместно вспомнить героев Достоевского, решающих отчаянные, «последние», «крайние» вопросы — «быть или не быть» им как цельной личности в этом мире, который «на краю», как это показал Достоевский, действительно представляется как фантастический, на грани сна и сумасшествия, с неразличимым переплетением трагического и комического. Трудно согласиться с определением Кукулина, что творчество Воденникова — «очищение возвышенным криком». Возвышенно здесь другое, основное — стремление души к очищению. Криком не возвышаются, кричат во время пытки, которую необходимо выдержать.

Стихи, написанные после книги (часть из них опубликована в журнале «Новая юность», № 24, 1997), отличает более спокойная интонация — отчаяние уходит внутрь, сопровождаясь прямым обращением к окружающим, в котором звучат извинение и просьба о помощи — как бы просьба разделить муку:

Мне стыдно оттого, что я родился  
кричащий, красный, с ужасом — в крови.  
(«Мне стыдно оттого, что я родился...»)

За этот ад — матерчатый, подкожный  
хоть кто-нибудь из вас — прости, прости меня.  
(«Куда ты, Жень, она же нас глотает...»)

И, может быть, лучшие, отличающиеся очень пронзительной и искренней интонацией, строки — это выражение надежды на то, что когда-нибудь вся эта жуткая пытка окончится:

Но если — кто-нибудь — всю эту ложь разрушит  
и жизнь полезет, как она была  
(как ночью лезут перья из подушек),

каким же легким и дырявым стану я,  
каким раздавленным, огромным, безоружным.

(«Я быть собою больше не могу...»)

Другой случай структурирования пространства личного сознания путем взаимодействия с культурой и языком — Всеволод Зельченко (р. 1972). Его творчество, также во многом оставаясь постконцептуальной игрой, заряжено напряжением не боли, а тревоги, временами доходящей до ужаса, подобного тому, который живет в гумилевских «Жемчужках», особенно в стихотворении этого цикла «Одержимый». Это четко просматривается в последней книге Зельченко — «Войско» (СПб.: Пушкинский фонд, 1997), в которую вошли и стихи из более ранних книг — «Из Африки» (М.: АРГО-РИСК, 1994) и «Коллаж» (СПб., 1991). В № 6 за 1997 год журнала «Знамя» помещена небольшая подборка Зельченко — «Изгой».

Стихотворения этого поэта густо уснащены целыми «закавыченными строками» и представляют собой что-то вроде композиции разнородных материалов, пытающейся стать более прочной, чем каждый из составляющих ее материалов. Это возможно двумя путями — либо растворять собранные вместе материалы до неразличения, либо так стыковать их, чтобы силы сцепления создавали прочность монолита, что и демонстрирует этот автор.

Интонация и, соответственно, ритмы Зельченко, как правило, спокойны. Но его энергетически насыщенные стихи — это серьезное и сосредоточенное вглядывание в реальность бытия, попытка метафизической оценки действительности.

В более ранних стихах ощущается все та же «раскрутка», как бы подход к осмыслению стартовой ситуации:

Человек на голой земле. На голом,  
Предположим, полу. Обожжен глаголом,  
С перекошенным горлом...

Исчезает всяк — эскимос, арап ли.  
Говоря стихами, мы крупно влипли,  
Вот и цедим по капле

Этот тайный трепет, подкожный опыт.

(«Cantus nervorum» — Струнная музыка (лат.))

«Нас ждет беда, беда!» — рвется из стихов Зельченко, воспринимающего мир как «нищий полумрак», в котором «небритый лик» и «зловещий зрак» считаются за «вещие знаки». «НИКТО НЕ МОЖЕТ ЗНАТЬ, ЗАЧЕМ // НАД НАМИ ВОЛЕН ТОТ, // КТО НАС ОСУШИТ, А ЗАТЕМ//ПО ГОРЛЫШКО НАЛЬЕТ». Очень характерно название одного из лучших стихотворений — «Недоносок (7-6-5-4-3-2)», вошедшее в подборку, напечатанную в журнале «Знамя». Да простит нас Баратынский — какое время, такое и выражение извечного желания человека стать — воплотиться, обретя свои основания. «Я есть живой, чей путь во тьму // Внезапно прерван», — заявлено в этих стихах. И далее:

Но тайный груз, хранимый в нем,  
Сумел остаться невредим —  
Как Кровь, Которую мы пьем,  
Как Плоть, Которую едим,  
Как золотой заем.

Это стихотворение Зельченко, герой которого «вдруг задерживает вдох... И произносит: «Боже мой, // Домой, пора домой», в принципе, можно рассматривать как своего рода декларацию нового поэтического поколения: оно заявляет о стремлении оживить сохраненную способность вглядываться в себя, в собственные основы и в них искать основы поэтического творчества.

И единственной, по сути дела, опорой в этой ситуации является наличие живого человеческого чувства — разума сердца. Именно оно служит гарантом возможности нащупывания

оснований как человека, так и его речи. Тогда как там, где нет этого чувства, а имеет место только холодный бесстрастный разум, нет ни человека, ни поэзии.

В этой связи интересны опыты Данилы Давыдова (р. 1977), тексты которого отражают обостренное восприятие их автором сути постконцептуальной ситуации и как будто стремление его к отсутствию выражения какого-либо живого чувства. В 1996 году вышла первая книга его стихов — «Сферы дополнительного наблюдения» (М.), вторая — «Кузнечик» (М.: АРГО-РИСК) — в 1997-м.

В первой книге один из самых ранних, судя по дате, текстов — «Больницы (Картинки)», название которого ассоциируется с «Палатой № 6» Чехова и производит сильное впечатление нагромождением фантастических ужасов, заставляющих вспомнить еще и Гоголя. Но, констатируя далеко не новую мысль, что наш мир болен, автор выражает ее в духе времени — рисуя накладывающиеся друг на друга картинки, что заставляет вспомнить уже «Столбцы» Заболоцкого. Однако, в отличие от Заболоцкого, из тех «сфер», в которых находится автор, он не способен ни испытать особого ужаса перед происходящим, ни нарисовать картину феноменов мира. Автор рецензии на книгу (№ 6 за 1997 год журнала «Новое время») — «Труба для бабочки», Андрей Цуканов, считает, что Давыдов сделал попытку построения «метафизического робота», но в нем «отсутствует нечто существенное, что не заменишь никакой деталью, — жизнь».

Вообще, название книге дано ее автором безошибочно: именно «сферы», именно «наблюдения» и именно «дополнительного». На разрыве субъективного и объективного возник научный метод, предполагающий бесстрастное наблюдение и конструирование со стороны, вне мира, с которым на самом деле связан неразделимо — в неких «сферах». Принимая игру, Давыдов пытается удержаться на полном бесстрастии, но живой человек роботом быть не может. При внимательном чтении «Сфер» возникает все-таки ощущение некоторой печали автора при наблюдении того, «как разбирают дом на составные части», а сам он, видимо, «умрет в книгах». В более поздних стихах этой

книги появляется характерная экспрессия заклинательного приветствия гибели вплоть до «дырочку проделай в животе».

Однако экспрессия прорывается — и прорывается подлинной трагедией, трагедией ограниченности разума без сердца, во второй книге Давыдова, в «Грецкой оде», в которой проявившийся, наконец, лирический герой — «мыслящее желе» под скорлупой — вознесся над «полнотой воды». «Водой» этой просто залиты тексты всей книги: не считая ассоциаций, это слово прямо упоминается восемь раз и сочетается с «речкой», «половодьем», «сосудом», «прудом», «озером», «лужей», «водопадом», причем речка «серая», вода в луже «запасная», а водопад «в черном горле кипит». Цвета говорят сами за себя.

В связи с этим вспоминается, как в «Игре в бисер» устами противника оперирования культурными знаками Гессе заявляет: «Всякая наука — это прежде всего систематизация, упорядочение и в то же время упрощение, некоторое переваривание для духа того, что непереваримо. И далее, обращаясь к адептам игры: «Нет, не знаете вы человека, не знаете ни в его скотстве, ни в его богоподобии». И очень любопытно отметить, что в стихотворении, согласно сюжету написанном главным героем в момент кризиса, вызванного погружением в «игру», говорится о человеке как «потоке», в страстной жажде обретения бытия бесплодно «вливающимся во все формы».

Стихия воды издревле олицетворяла собой стихию жизни. И «полнота воды» означает полноту жизни, то есть — бытие. В «Грецкой оде» Давыдова положение «над полнотой воды» одновременно характеризуется как нахождение «на краю вещей» и «в области пустоты» — в этом положении его герой отдает себе приказ: «намертво рот зашей// И позабудь, кто ты».

На Востоке «пустота» традиционно понимается как высшее (крайнее) состояние человека, в котором действительно нет необходимости в словах, как и нет жизни и смерти в обычном понимании, а есть растворение своего «я» в единении со всем сущим. В западной рациональной традиции пустота действительно «ничто», противопоставленное бытию. Но в иррациональной традиции под ней тоже понимается фактически



высшее состояние человека, его приближение к трансцендентальному — миру идей.

В «области пустоты» герой Давыдова честно смотрит в лицо собственной трагедии: стоя «на краю вещей», «над полнотой воды», решает он свой вопрос: «быть или не быть». Кончается «Грецкая ода» так:

Тихо орех лежит,  
Как змея на скале,  
Под скорлупой трещит  
Мыслящее желе <...>  
Если же упадешь  
Со скалы, оступясь, —  
Только орех убьешь,  
Но не нарушишь связь.

Слово «только» сигнализирует, что преодоления барьера — прорыва из вселенной знаков — не произошло. И резюмируя, что тексты в обеих книгах невероятно плотно насыщены обращением в пространство культуры, словами их автора можно сказать, что в них, как и во всей постмодернистской ситуации, — «Зеленый ангел прячет дулю, // Внутри негромко хохоча».

«Разницы не разумея, // светит внутренний глаз», — звучит в «Ночном манифесте», заключающем первую книгу, и можно только гадать о знаковости появившегося в этом тексте «за спиной» автора (или — лирического героя?) «Ангела Дополнительного Наблюдения», который «удерживает» его «от падения». Вне заданности верха и низа слово «падение» теряет очертания и может быть понято как угодно. «Лишь музыка знает, куда мне идти, // Где небо, где верх, а где низ», — заявлено в предваряющем вторую книгу стихотворении. Заявление это далеко не ново для истории культуры. Однако, как показала та же история культуры, у любой музыки должен быть источник.

Тут самое время вспомнить печальные выводы Айзенберга о современном ему этапе искусства: «Условно говоря, повторяется магический этап развития искусства, но с ориентировкой

на заклинание низших духов изнаночного бытия. Заклинание и подчинение» («Взгляд на свободного художника»). Трудно, практически невозможно удержаться человеку в состоянии абсолютного бесстрастия, которое делает слова пустыми. Сколько бы человек ни пытался объективировать язык, этот «объект» не может быть до конца разорван с субъектом. И, видимо, остаток порождает заклинание (если обратиться все к тому же культурному пространству) «мелкого беса», или «низших духов изнаночного бытия», или «зеленого ангела».

Если вернуться к творчеству Давыдова, то концовка его «Грецкой оды», в сущности, соотносится с путем, который предлагают высшие учения Востока, — там предлагается именно упасть в пропасть, что является метафорой обретения истинного бытия («полнота воды»). При этом такой герой, какой выведен в «Грецкой оде», действительно должен погибнуть (или переродиться).

Невольно вспоминается повесть «Белый ящер» Павла Вежинова, герой которой являет собой сублимацию жизни разума. Его трагедия разыгрывается в рамках традиционного конфликта «любовь/убийство». В отчаянной попытке стать полноценным человеком он совершает убийство женщины и самоубийство. Любопытно, что при этом он бросается именно в пропасть, на дне которой ждет возникшая из глубины его подсознания мертвая жена, убитая — опять же — разливом воды.

В этой связи интересны строки Давыдова, написанные уже после «Грецкой оды»:

Я, кажется, в этой одежде  
Еще никого не любил,  
Но скину ее я не прежде,  
Чем встречу того, кто мне мил.  
Он будет сидеть у окошка  
И будет, наверно, она  
И будет убитым немножко —  
Живая ты мне не нужна.

(«Романс»)

«Покойная бабушка то и дело появляется в моих снах...» — предпоследнее согласно дате и лучшее стихотворение второй книги. Со свойственной ему тщательностью наблюдений и воспроизведения их в тексте стихотворения Давыдов рисует, как феномены мира стучатся в его сознание, но ответ им — «я во сне не смотрю в окно». Это «окно» фигурирует и в «Грецкой оде» — его «зрят звери» «в скорлупе ореха». Со «зверей», которые призывались «высунуть губу», начиналась первая книга. Видимо, звери здесь связаны с природными стихиями, с чувствами. «У окошка» сидит и «она» из вышеприведенного текста — та, на которую надежда.

Андрей Цуканов (р. 1966) выпустил книгу стихов «Тридцать три» (М.: Изд. Р. Элинина. Издание Е. Пахомовой) в 1996 году. В ней отдана дань моде на графический стих, но основной корпус представлен стихом свободным, в котором тем не менее отчетливо пульсирует ритм, передающий авторскую интонацию. Возникает ощущение, что чувство автора искусственно приторможено, а мысль его скользит по окружающему миру, воспринимаемому исключительно как метафизический — заблокированное в возможности отчетливого проявления, чувство пульсирует в ритме и передает напряжение сосредоточенной концентрации внутреннего мира на попытке пробиться к чему-то. Навязчивы слова «битва», «бился», «меч». Строки иногда выглядят просто анемичными, если говорить о книге «Тридцать три» в терминах «раскрутки» сознания, то она медленна и тяжеловесна.

Тут, видимо, уместна мысль Блеза Паскаля о том, что разум и чувства бывают обманчивы и для устранения заблуждений человеку необходима благодать. Похоже, именно возможность её обретения пытается ощутить автор книги «Тридцать три», в «Поэме бога» выплеснувший рефлексии осознания того, «что клубится в моей бороде // чем мне дышит мое мирозданье?». В этой поэме меняющаяся от строфы к строфе интонация передает движение авторских мысли и чувства, сосредоточенных на колебании между «да» и «нет» — речь идет о вариации все того же гамлетовского вопроса:

что ж вы думали  
что я сник  
что больной и глупый и слабый?  
впрочем нет  
и слабый и глупый

Стихотворения, написанные позже, имеют совершенно традиционную форму. Некоторые из них напечатаны в альманахе «Окрестности» (М., 1997) и № 4 за 1997 год журнала «Алконость». (Оба издания выпускаются силами авторов, принадлежащих к представляемому поколению, и имеют такие же тиражи, как и все их книги, — от 50 до 200 экземпляров.) Мир по-прежнему воспринимается в них как метафизический, но вплавление в метафизику элементов легкой иронии и самоиронии, присутствующее и в книге «Тридцать три», заметно усилилось:

Зубами ли вгрызаться в суть вещей?  
Она черства. Не очень и съедобна.  
И свет дрожит под сводами пещер,  
И с истиной все как-то неудобно.

(«Точка»)

И я молюсь. О чем то бишь? Ну да —  
Чтоб вся картошка к осени поспела,  
Чтоб наконец взошла моя звезда —  
Вот та, что в декабре еще сгорела.

(«Февраль»)

В данном контексте не случайно появление образа «пещеры» в сочетании с «дрожанием света под сводами». Еще Платон, описывая положение человека в этом мире, прибегал к образу пещеры, мимо которой проносят зажженные факелы, отсвет которых только и могут видеть заключенные в ней, пытающиеся понять суть происходящего люди. Подобными попытками пронизана поэзия Цуканова. Пафос его последних стихов можно выразить строками

Блока — «Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! // И приветст-  
вую звоном щита!». Только «звон щита» сильно приглушен  
иронией, с одной стороны — в духе времени, с другой —  
рожденной склонностью в нелепостях жизни видеть про-  
явления непостижимых для человека метафизических  
феноменов. Поиск ключей к расшифровке этих феноменов  
возможен только при наличии четко заданной вертикали.  
И она задается — чувством, которое можно охарактеризо-  
вать как мужество любви:

Земля расступается чуть торопливо,  
Очередного счастливец приема,  
Вот за такую-то небрезгливость  
Я и люблю эту землю.

(«Земля»)

В сущности, каждый поэт так или иначе испрашивает бла-  
годати, каждый по-своему, хотя временами может отвлекать-  
ся и отпраиваться в странствования по знаковым полям, из  
которых порой и не возвращаются.

Формирование поэтов поколения 90-х как профессио-  
нальных литераторов произошло в условиях практически  
беспрецедентных для России свобод информации, слова  
и печати. В данных условиях потерял актуальность феномен  
«самиздата»-«тамиздата», хлынула буквально лавина «задер-  
жанной», «возвращенной» и бывшей «андеграундной» литера-  
туры, появилась возможность широкого профессионального  
общения. Для пишущего поколения 90-х исчез образующийся  
вокруг непечатаемых авторов ореол запрещенности, порожда-  
ющий не только особую притягательность, но и некоторую  
сакрализацию, что практически исключает возможность про-  
фессионально-критического взгляда. И если для более старших  
речь шла об отрицании того, что нес с собой феномен «офици-  
альной» поэзии, то младшие получили возможность оценивать  
тексты не как иллюстрацию к судьбе их авторов, а по месту  
в русле развития русской и мировой поэзии.

Только что вышедший из печати огромный том антологии «Самиздат века» рисует картину сложной работы со словом, которая во многом легла в основу того, с чего начинали и от чего отталкивались поэты поколения 90-х. Естественно, что не обошлось и без влияния на них тех авторов, которые, будучи «печатаемыми» или «полупечатаемыми» в советское время, интересно и серьезно работали со словом.

Группировки, которые образуют поэты поколения 90-х, очень пластичны в отношении стиля и поэтической манеры и являются чем-то вроде содружеств или даже клубов со свободной структурой членства и широким диапазоном личных эстетических позиций. Видимо, членов группировок прежде всего объединяет степень глубины и направленность поиска в процессе отыскивания ориентиров в той мешанине этических и эстетических парадигм, которая является основным признаком нашего времени. Можно сказать, что наиболее глубокий поиск при этом ведется в направлении отыскания основ поэзии, ее исходной цели — онтологических основ, которые являются общими для бытия человека и его слова. Как известно, есть время «разбрасывать камни» и есть время их собирать. И может быть, именно поэтическому поколению 90-х выпала участь собирать то, что было «разбросано» их предшественниками. Что в какой-то степени знаменует начавшийся выход из так называемой ситуации русского постмодерна. Творчество представленных поэтов позволяет обозначить реально наметившиеся на сегодняшний день в поэзии 90-х — то есть в творчестве авторов, заявивших о себе именно в это десятилетие, — пути взаимодействия поэтического слова и поэтического сознания. Это так называемые болевой, тревожно-критический, бесстрастно-игровой и стоически-сдержанный пути. В связи с этим можно назвать еще ряд интересных поэтов, принадлежащих именно к тому же поэтическому поколению, творчество которых тяготеет к одному из указанных путей, что делает картину объемной. Многие из них были названы в статье Айзенберга, с которой был начат разговор. Необходимо добавить еще имена Марии Максимовой,

Алексея Корецкого, Дмитрия Соколова, Ольги Нечаевой, Виталины Тхоржевской, Максима Волчкевича, Станислава Львовского, Натальи Черных, Ольги Зондберг, Виталия Пуханова.

В заключение же хотелось бы вспомнить статью Георгия Адамовича с категорическим названием «Невозможность поэзии» (1958), завершающую сборник его критической прозы («Критическая проза», М.: Изд. Литературного института им. А. М. Горького), вышедший (или как теперь принято говорить — «вернувшийся») в 1996 году. Старомодный максималист и идеалист «серебряновековец» Адамович считал, что в поэзии происходит «возвращение на алтарь того, что человек получил свыше, ясное отражение “образа и подобия”», со справедливой оговоркой, что для большинства людей речь идет о «чувстве, что коренные их побуждения чему-то все-таки отвечают вовне и с чем-то вовне согласованы» — о кантовском нравственном законе внутри нас.

Суть в том, что поэты каждого поколения — дети присущей их времени культурно-эстетической ситуации — люди, стоящие перед извечными вопросами, переходящими из одного поколения в другое. На любое из них можно распространить строки Всеволода Зельченко из стихотворения «Горб»:

Мы были музыкой в аду,  
Мы были курицей на льду...  
Здесь страх и трепет на кону...

И хочется верить строкам Андрея Цуканова, в своей «Поэме бога» дерзнувшего говорить от имени не бога, конечно, а энергии благодати поэзии, нисходящей на человека:

вы не бойтесь  
я всемогущий  
и я буду жить  
*господа...*

## В поисках утраченного «Я»

*Но тайный груз, хранимый в нем,  
Сумел остаться невредим –  
Как Кровь, Которую мы пьем,  
Как Плоть, Которую едим,  
Как золотой заем.*

Всеволод Зельченко, «Недоносок»

Анализ поэтических текстов, характерных для нашего времени, то есть 90-х годов XX столетия, дает основания говорить о формировании новой поэтики. Эта поэтика является результатом проявления качественно новых возможностей взаимодействия сознания и языка и вызвана к жизни ситуацией длящегося равноправного сосуществования этических и эстетических парадигм. Издержки этой ситуации привели к ощущению опасности, в пределах — потери каких-либо ориентиров для сознания и обесценивания смыслов слов.

Создаваемые в этой атмосфере тексты отражают процесс структурирования личного сознания в попытке установить его суверенитет по отношению

---

Опубликовано в журнале «НЛО», 1999, № 39, с. 270–279

Статья написана по материалам доклада «Слово как субъект поэтического полифонического текста (творчество Дмитрия Воденникова и Всеволода Зельченко)», прочитанного автором на Международной лингвистической конференции «Экология языка и речи. Слово в тексте», состоявшейся 14–16 мая 1998 года в г. Тамбове



к общекультурному пространству. Это сопровождается более или менее ярко выраженной активизацией онтологической структуры сознания в процессе переработки им разнородного опыта работы с языком. При этом одни авторы занимаются чем-то вроде организации путешествия слов по пересекающимся мифокультурным парадигмам. Другие обновляют традицию прямого личного высказывания. Третьи формируют поэтику, проявляющуюся в ауре настроения на отношение к поэтическому слову как к возможному субъекту-исследователю внутреннего мира. Появление этого настроения стало возможным после того, как в современном поэтическом сознании прочно утвердилось уважение права слова быть вещью в себе — его права, будучи неразрывно связанным с сознанием, быть свободным от него в силу непостижимости конечных смыслов. Иначе говоря, быть по отношению к нему субъектом — тем, что проявляется в общении, но бытийствует на собственной основе. Под знаменем отстаивания этого права — равно как и осознания опасности его абсолютизации — прошел, фактически, весь XX век.

Реализация настроения на отношение к поэтическому слову как к возможному субъекту-исследователю внутреннего мира в процессе написания текстов приводит к появлению в них неких особых ключевых слов, которые условно можно обозначить как субъект-слова автора<sup>1</sup>. Каждое из них, сосредотачивая в себе определенные элементы общего мифокультурного пространства, связано, видимо, с каким-то интуитивно ощущаемым, еще не структурированным онтологическим мотивом его личного сознания. Предоставленная ему степень свободы в процессе формирования текстов сопоставима со степенью свободы сознания автора, что превращает его по отношению к данному автору в слово-феномен.

---

<sup>1</sup> Термин «субъект-слово» введен Андреем Цукановым в докладе «Феномен субъект-слова в сознании и тексте (онтологические проблемы поэтического творчества)», прочитанном на Международной лингвистической конференции «Экология языка и речи. Слово в тексте»,

Проявление в процессе формирования текстов феномена субъект-слова автора, судя по результатам анализа, происходит внутри сложного, очень индивидуальным образом работающего механизма взаимодействия сознания и бессознательного. Сформированные в таких условиях тексты построены на высказывании, которое можно обозначить как псевдопрямое. Суть его в том, что автор равным образом опирается и на внутреннее чувство, нащупывая соответствующий ему речевой поток, и, отпуская возникающий речевой поток, опирается на него, во многом подчиняясь его самоорганизующимся стремлениям. Иначе говоря, не только автор высказывает себя, но и высказывание высказывает его.

Это отчетливо прослеживается, например, в тексте стихотворения Всеволода Зельченко «Недоносок»:

Я мог бы быть живым — а я  
И есть живой, чей путь во тьму  
Внезапно прерван, потому  
Что пестрых крылышек края

---

состоявшейся 14–16 мая 1998 года в г. Тамбове. Полемизируя с авторами в области онтологии и герменевтики, ставящими вопрос о растворении человеческого «я» в так называемом общекультурном тексте, Цуканов, не отрицая справедливости подобной постановки вопроса, высказывает точку зрения, что «на самом деле процесс всегда идет в обе стороны, и наряду с “растворением” идет “вычленение” личностно-онтологической структуры “я” внутри общей неотрефлексированной структуры бытия с задействованием текстуальных структур». Приводя примеры из текстов Хлебникова и Маяковского и определяя «самовитое», то есть «имеющее значение само по себе» слово как «субъект-слово», Цуканов показывает, что «в авангардной поэзии, начиная с футуристов, происходит актуализация саморефлексии поэтического слова, которое... рождается как “мое слово” в условиях незавершенной онтологической полноты авторского сознания» и «оказывается тем соединительным звеном, благодаря которому сознание путем взаимодействия с текстом получает от него “завершающую”, “достраивающую” его структуру»

Соединились — и ему  
Сказали: «Очередь твоя», —  
И подали суму.  
И он послушно в путь потек...

В этом тексте «я» автора выступает как бы в трех ипостасях, одна из которых обозначена им в третьем лице — как некий «он». Соответственно этому прослеживаются три сменяющих друг друга речевых потока, последний из которых имеет ярко выраженную центонную фактуру. Первый вводится словами «Я мог бы...», второй — «а я // И есть...», третий — «и ему // Сказали...».

Подобные тексты (как правило это небольшой цикл) обращают на себя внимание тем, что продуцируют сложным образом декорированные театральные подмости, на которых возникают и вступают во взаимодействие всевозможные «я», «ты», «он» («она»), «они», «вы», «мы» (часто получающие конкретные имена). Цель закручивающегося действия в основе своей аналогична цели античной трагедии, прежде всего — «Царя Эдипа»: проведение героя по ступеням самодознания к раскрытию его истинной сущности. Сознание автора, одновременно и контролируя развитие действия, и допуская его самоорганизацию, дает возможность сформироваться текстам, в которых по мере их написания проявляются скрытые, неочевидные сущности участников происходящего в них действия и истинная система их взаимоотношений. Тем самым выявляется структура скрытой картины мира в виде, соотношенном со структурой сознания автора. Иначе говоря, «я» автора, фрагментированное в условиях безопорности, пытается собрать себя как некую автономную целостность.

Непроявленность сущностей действующих лиц ведет к многовариантности и неопределенности при распределении ролей. Это хорошо заметно, например, в пятой мизансцене первого текста-сцены цикла «Репейник» Дмитрия Воденникова — наряду с действующими лицами «я» и «барашек» в нем

присутствуют некий «он», который «глядит», и некое «ты», могущее «отдать»:

Жил да был у меня когда-то барашек,  
не было барашка в мире краше,  
он играл со мной, звенел кудельками,  
только стал я лучше, стал я старше  
(говорит, а сам глядит на жирный камень).  
Знаешь: ты отдай за меня барашка,  
что-то стало мне с барашком этим страшно.

И если «он», который «глядит», может быть идентифицирован как «я», говорящий о себе в третьем лице, то распоряжающийся барашком «ты» может относиться как к любому из действующих лиц предыдущих мизансцен, так и к новому лицу, которое проявится в следующих текстах.

В данном случае, видимо, имеет смысл применительно к жанру поэзии говорить о полифоническом типе художественного мышления, выявленном и подробно описанном Михаилом Бахтиным на материале романов Федора Достоевского. Этот тип художественного мышления позволяет отразить многоплановость и противоречивость мира в его единстве и незавершенности в виде многоголосья — совокупности голосов, различно поющих на одну тему и воспринимаемых сознанием автора в качестве субъектов. Жанр романа, как отмечает Бахтин, позволяет находить и воспринимать многоплановость и противоречивость в объективном социальном мире. В отношении жанра поэзии можно констатировать, что он позволяет исследовать многоплановость и противоречивость сознания автора — путем формирования в сознании голосов, воспринимаемых им в качестве субъектов общения. Созданный таким путем личностный миф автора отличает открытость структуры. Иначе говоря, рисуемая им картина мира допускает уточнения.

В качестве иллюстрации всего вышесказанного выбрана текст книги Дмитрия Воденникова «Репейник»

(М.: Изд. Е. Пахомовой, АРГО-РИСК, 1996), Всеволода Зельченко «Войско» (часть I) (СПб.: Пушкинский фонд, 1997) и Алексея Корецкого «Вирши завершения» (М.: Автохтон, 1999). Можно выделить следующие, соотносимые с вычлененными Бахтиным, признаки полифонического типа художественного мышления, в разной степени и по-разному, но характерные для текстов этих авторов.

Во-первых, отсутствие объектов авторского слова — «упорнейшее, — если обратиться к Бахтину, — стремление видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени». Во-вторых, участвующие в действии «я», «ты», «он», «она», «они», «вы», «мы» являются, как правило, по отношению друг к другу двойником, *alter ego*, противоположностью, карикатурой, а взаимодействие их отображается беседой или спором. В-третьих, сюжетом действия является некая кризисная ситуация, сопровождающаяся борьбой, скандалом, эксцентрической выходкой, развенчанием и увенчанием, при этом «я» постоянно находится «на краю» — в исключительных условиях, заданных незавершенностью и непредопределенностью окружающего мира. Это сопровождается переживанием некоего неискупленного и длежащего греха, преступления, непущенной обиды и присутствием в тексте провоцирующих, дразнящих, выпытывающих, диалогизирующих слов и сюжетных положений. В-четвертых, мифологические и исторические фигуры подчеркнута осовременены, действуют и говорят в зоне фамильярного контакта с незавершенной современностью, а «я» опирается не на предание, а на свой незавершенный опыт и на свободный вымысел.

Циклы текстов Воденникова и Зельченко являют собой целостный конгломерат — систему, связанную единым развивающимся действием. Ни одна часть этого конгломерата не может быть осмыслена без остальных его частей. При этом механизм и степень влияния как сознания автора, так и субъект-слова на формирование системы отношений символов и образов могут быть отслезены с очень большой степенью

предположительности. Анализ текста превращается в увлекательное путешествие сознания исследователя по текстovým джунглям, которые по отношению к нему также являются вещью в себе, проявляющейся в общении. В этих условиях прежде всего можно выявить субъект-слова и проследить за формированием картины мира, являющейся отражением попытки «я» структурировать себя как некую целостную систему.

На сегодняшний день неясно, существует ли иерархия субъект-слов, или идет последовательный процесс трансформации одного в другое, или и то, и другое. Поэтому для удобства изложения термин «трансформация» употребляется только в том случае, когда это достаточно очевидно. Однако он постоянно имеется в виду как возможный по отношению к любому проявившемуся в тексте после первого субъект-слову. В любом случае, в целостном конгломерате текстов выявляется система субъект-слов и взаимодействующий с ней опорный образ, который служит символическим выражением искомой онтологической структуры.

Во всей полноте признакам полифонического типа художественного мышления автора отвечает книга Воденникова «Репейник», отмеченная в профессиональном кругу как явление в литературе 90-х. На читателя буквально обрушивается фантастический мир, существующий на грани сна и действительности, холодного анализа и сумасшествия, комического и трагического. В процесс действия вовлечено огромное количество лиц, находящихся друг с другом в запутанных отношениях. При этом тексты-сцены состоят из нескольких мизансцен (в первом и последнем они даже пронумерованы), пронизаны самоиронией, доводимой до ерничества, и буквально пересыпаны низовой лексикой: «цаца», «исчадзе басурманье», «тварь», «шавка», «скотина», «сука», «судебный ябеда», «писухи», «говно», «блядская морда», «пидерас», «курва», «лопушник». Присутствуют и ориентиры современности: «Макдональдс», «видик», «джинсы», шоколадки «Марс» и «Сникерс».

Внутри сложно-стилизированных текстов Воденникова работает синкретически вплетенная в их фактуру многоуровневая система архетипических образов и мотивов. Картина их взаимодействия, отражающая эту работу, очень сложна. Временами она представляет собой мешанину на грани хаоса и в качестве цельной удерживается только исключительным эмоциональным напряжением:

Возможно ли грозе наставить рожки,  
когда ты жалкий, белый и ничтожный  
(а вдруг она сама ничтожна и бесстыжа)  
Антуанетта никого не лижет  
она и нац. продукту смотрит выше  
а гром не убивает понарошку.

Это вызвано тем, что картину мира «я» вынуждено строить как бы в пустоте — в текстах отсутствуют признаки предварительной отрефлексированности проигрываемой в них ситуации. В таких условиях проявившееся первым субъект-слово служит отправной точкой работы механизма взаимодействия сознания и бессознательного. В книге Воденникова им является слово, вынесенное в ее название: «репейник».

Предполагающее свойства колючести, цепляемости и уродливости, оно вводится первой фразой первого текста-сцены («вот репейник») и объявляется «богом моим». Иначе говоря, первое, что проявляется в пустоте, воспринимается как бог. В качестве его характеристик указывается, что он «скудный, осенний, пурпурогубый» и имеет «горб»-«лопушник». Сразу вслед за «богом моим» на сцену выводится опорный образ, служащий символическим выражением искомой онтологической структуры — «золотое мое тело». Этот образ, обозначенный как «спящий» (то есть непроявленный) «под» богом-репейником, предполагает эгоцентричную направленность поисков «я», со стяжением мира в сторону исключительно самого себя.

Третьим действующим лицом этого текста-сцены является «лежащее под ним», то есть «репейником»-богом, «я», которое самоопределяется как нечто «мертвое», с «ослепленными глазницами» и «поспевшим умом», и как «рассада, ушедшая мимо сада» (тут важно помнить, что «сад» — это символ «рая»). Выяснение отношений между «я» и «репейником» происходит в атмосфере тоски «я» по отсутствующим «братцу», «семье», «царевне», «государству», являющимися образными обозначениями элементов искомой онтологической структуры. Строфически выделено звание «я» к ее исходным составляющим — «мати» и «отче».

Отношения между «я» и «репейником» заключаются в «наедании-напивании» «репейника» «мною» (то есть «я») и в их взаимном «хотении/нехотении» друг друга. В результате складывается общий образ такого традиционного фольклорного чудовища, в котором заключен прекрасный юноша, а появляющиеся затем образы «барашка» (символ жертвы) и «жирного камня» намекают на необходимость некоего жертвоприношения.

В атмосфере неопределенности, оставшейся после действия первого текста, появляется второе субъект-слово — «кулинар», предполагающее кого-то активно действующего с целью из чего-то что-то изготовить. Оно возникает в начале следующего текста-сцены в связи с «грехом», «терзающим» «я» как «жаркий, жадный лев». Ощувив, что «кулинар» «набивает и утрамбовывает» «безумьем» его «живот лепной», «я» признает себя «пирожком твоим с яблочным повидлом». И далее, в ходе смен декораций по мере перехода от текста к тексту на сцене постоянно присутствует нечто неоднородное, составное. Даже «матушка-императрица» («императрикс») «напичкана полком, как черносливом». При этом выявляется, что предлог «под» идентичен предлогу «в», соответственно «накрытие» идентично помещению в себя, а далее проясняется, что оба действия идентичны умерщвлению. Иначе говоря, подтверждается образ мертвого «я», находящегося внутри репейника. Далее выявляется, что эта пара повторяется



во множестве пар «один из нас» — «некоторое количество мертвецов», а в ходе дальнейшего действия выясняется и подтверждается, что мертвецами они стали вследствие того, что были «любовниками». Это слово является ключевым и, возможно, субъект-словом (во множественном числе).

Центральный в книге образ — «голубой овцы». Предполагаемая жертва (и действительно — «рядом волк цветет») оказывается «поглощающей» — «воздух, воду, луг», приобретает, поэтому, «лживые глаза» и «мукою своей» «слизывает» «лазоревых подруг». Соответственно она «растет, как праздничная сдоба», «зацветает вербой» и «чадит миазмы». Грех, таким образом, четко идентифицируется как «поглощение». А поскольку образ «голубой овцы» соотносится и с «я», и с кем угодно, то оказывается, что каждый сам себе кулинар, и далее картина мира рисуется как закольцованный процесс заглатывания, распухания (роста), извержения, заглатывания ранее заглатывающего.

Составное «чудовище» трансформируется в «плачущую жемчужно» «жабу», «всех» «заманившую в свое горькое, горькое горло». Слово «горло», являющееся, возможно, субъект-словом и трансформацией «репейника», оказывается как всем миром, так и его составным элементом — таков итог трансформации образа «золотое мое тело». И ему дается совет: «лежи без муки, пой высоко», поскольку «жаба» «скоро разбрызжет дольки» и «выйдешь ты из нее, выйдут другие люди». Однако у «я» «горло болит: жалко жабу» (она же — «мертвое горло»). Круг замыкается: «я» «укрыл в грядку» «мертвое горло», что, вкупе со сравнением в первом тексте «я» с «рассадой», говорит о прорастании «я» из этого «мертвого горла».

Еще в процессе формирования образа «голубой овцы» начало прорасти некое «пламя», разгорающееся и охватывающее приносимое в жертву «исчервленное», «золотое мое тело». Оно горит внутри куста «крыжовника», в который трансформировался «репейник», он же — «моя купина», он же — мой мир, он же — мой грех, он же — «я». Сцена кажется итоговой: «я»-мой мир-мой грех «скоро догорят». Однако действие про-

должается: возвращается слово «любовники», которые «бродят в голове», осознаются как «мистические» и от которых не нужно «бежать», потому что «я» есть «они», хотя и «это не они, точнее не вполне». «Их судьбой» «набивается живот», но и они «не пожалеют» — каждый из них в любой момент может «схватить за бочок». В неизбежности взаимного греха-поглощения «я»-«репейник»-«крыжовник» ветвится «шиповником», который одновременно «мой стишок», который «шатких, жутких их цепляет на крючок». И остается открытым вопрос «я» к самому себе: «Так как же быть с любовницей иначе, // чем их судьбой себе живот набить?»

Выявившаяся эгоцентрическая структура мира, заключающаяся, фактически, в истине «я емь мой грех, он же — мое слово», открыта для уточнения в силу того, что «я», с одной стороны, — это «они», а с другой стороны, — «это не они, точнее не вполне». Это противоречие является побудительным импульсом для дальнейшей работы сознания, требующей формирования новой системы голосов.

При чтении цикла текстов Зельченко «Войско» возникает ощущение некоторой предварительной отрефлексированности причин проигрываемой в них ситуации как личного, так и всеобщего неблагополучия. Видимо, поэтому в них, сравнительно с текстами Воденникова, чувствуется меньшая свобода бессознательного. При взаимодействии образов не возникает хаоса и мешанины, в разворачиваемом действии гораздо меньше участников, они легко структурируются в относительно простую систему, а «я», выходя на сцену текста, имеет склонность вполне отчетливо формулировать свои обстоятельства и задачи. Вообще, каждый отдельно взятый текст «Войска» выглядит чуть ли не традиционным стихотворением, и только собранные вместе и вступившие во взаимодействие они становятся явлением новой поэтики. Исключением является текст «Недоносок» — лучший у Зельченко и один из лучших, появившихся в 90-е годы.

Другим отличительным свойством текстов «Войска» является то, что главными характеристиками их фактуры

являются, с одной стороны, центонность, с другой — заимствование существенных интонационно-ритмических черт английской баллады (в ее виде, представленном традиционными русскими переводами).

В качестве субъект-слов вычленяются слова «недоносок» и «подкидыш», оба вынесенные в заголовки текстов. Опорным образом, служащим символическим выражением искомой онтологической структуры, является образ, вынесенный в название книги — «войско». Этот образ предполагает разделение мира на определенным образом сформированную структуру, ставящую себе целью что-то завоевать или спасти, и нечто, находящееся вне ее.

Первый текст-сцена рисует исходную ситуацию: «я» обнаруживает себя «умершим и убитым» и «лежащим» «там» — в некоем мире, где «марево знобит» и где «я» осознает себя «продетым сквозь бытие». Выход из ситуации ощущается в необходимости находиться в состоянии «от миража на волосок» и вглядываться в открывающийся «вид» «до той поры, пока глаза не вытекут». От исходной ситуации Воденникова это отличается тем, что у того «мертвое» «я» «лежит» уже с «ослепленными глазницами».

«Умер и убит» предполагает поиски источника неблагополучия одновременно как внутри себя, так и вовне. Само же неблагополучие расценивается как невозможность отчетливо видеть, то есть ориентироваться, в высшем (метафизическом) мире, что ведет к отторжению от него. Эта ориентация в высшем мире происходит с помощью языка символов и образов, имеющих сложную связь с сознанием, — именно эта связь, актуализирующая неразрывность слова и сознания, и ощущается «убитой» у Зельченко. Здесь, фактически, речь идет о том, что надо оживлять прежде всего слово. Именно поэтому «я» «Войска» в исходной позиции определяет себя как «мертвеца в колонне мертвецов» и «новобранца-часового», который «обходит» «пустынные поля», «губами шеveled». Можно сказать, что «я» в данном случае и есть слово, или человек-слово (поэт), занимающееся вглядыванием в себя и самоспасением.

Этим обстоятельством объясняется и фактура стиха — слово вглядывается в свое как актуальное, так и стилизованное (в разных его вариантах) состояние. Тогда как у Воденникова, в ситуации отсутствия какой-либо предварительной рефлексии, «умершее» «я» в попытке спасения просто открывает себя стихии языка и напряженно взаимодействует с ней.

Содержанием действия большинства текстов-сцен Зельченко является оценка тех, из кого «я», сообразно субъект-словам, составляет «войско», всматриваясь во всех, в ком «укор небытию», а именно: в «изгоев любых мастей» и во «всех, не помнящих родства». Это идентифицируемые в качестве «недоносков» «слепой» и «заика» (фактически, его составляющие — символы обретения новой речи и зрения), идентифицируемый в качестве «подкидыша» «горбун» и как итог — обобщенные «недоносок» и «подкидыш». Интересно при этом, что «горбун» отвергается «я» в силу того, что он «глота, двигал кадыком» и что у него «золотозубый рот» (ср. у Воденникова — «горло», а также — «горб»-«лопушник» у заглотившего «я» «репейника»).

Информация, позволившая «я» скорректировать зрение при смотре войска поступила извне — колдунья «покойница Гуро» («покойница Элен»), то есть человек-слово из иного мира (то есть само слово) сообщает «новобранцам»: «НИКТО НЕ МОЖЕТ ЗНАТЬ, ЗАЧЕМ НАД НАМИ ВОЛЕН ТОТ, КТО НАС ОСУШИТ, А ЗАТЕМ ПО ГОРЛЫШКО НАЛБЕТ» (ср. с нахождением «под ним» у Воденникова). Иначе говоря, слова то наполняются смыслом, то теряют его, и это неисповедимо. Критерий, заключающийся в подчинении этому неисповедимому обстоятельству, позволил сформировать «войско» уже не как все «мы», в ком «укор небытию», а как «мы с тобой». «Подкидыш» же в тексте-сцене с одноименным названием идентифицируется как бунтарь, или слово-бунтарь, скликающее всех тварей земли под свое начало и требующий подписывать с ним «договор» «Господним стрелам».

Итоговый текст-сцена озаглавлен субъект-словом «недоносок». В нем три мизансцены. В первой «я» осознает себя

«живым» и направленным «в путь» неисповедимой для него волей извне. Характерно, что условием этого явилось то, что «пестрых крылышек края соединились». Тут приходится вспомнить, что символом души является бабочка, то есть речь идет о ее движении или оживлении. Во второй «я»-«он» «послушно в путь течет», имея своими структурными составляющими две вещи: «обрывки песен», «как отче наш в зубах зажатые», и «тайный груз»-«золотой заем», то есть искру божью (или образ Божий). В третьей у «я»-«он» внезапно проявляется способность «видеть ясно», что означает не конец пути, а появление ориентира: заключительной фразой является «Боже мой, домой, пора домой».

Открытая структура мира выявляется в виде «“я” есть мое слово в процессе бесконечного и неисповедимого пути к Слову (или человека к своему собственному слову, или становление поэта), опорой в котором является “тайный груз”». При этом важно, что текст «Подкидыш» идет последним в цикле, а текст «Недоносок» — внутри его. Это означает, что прямое следование логике сегодняшней культурной ситуации ведет в тупик, тогда как выход находится внутри ее.

По сравнению с Воденниковым Зельченко очень сдержан в отношении провоцирующих слов, уместных при всеобщей перебранке и всеобщем «напивании-наедании», но не в обстановке напряженного всматривания в «марево». Единственное маргинальное слово у него — «говно», и относится оно к характеристике оружия «безголового». Современность у него подчернута на уровне создания самой ее ауры — фактом ярко выраженной центонной фактуры ткани стиха — наслаения культурных пластов. Кроме того, в тексте-сцене «Тост» он пьет за собирательный образ поэтов-предшественников, указывая тем самым на сегодняшний день.

Ключевым термином, характеризующим представленные циклы текстов, равно как и саму новую поэтику, является слово «мистерия». Бахтин отвергает это слово, выдвинутое относительно Достоевского Гроссманом, поскольку в мистерии «с самого начала все предрешено, закрыто и завершено, хотя

и не в одной плоскости», но говорит об «универсальной и общечеловеческой мистерийной сцене», возникшей вследствие наличия «открытой структуры большого диалога». В случае новой поэтики происходит, видимо, постановка сцены открытой личной мистерии, в ходе которой проверяются на оселке сознания и слова, составляющие элементы множества этических и эстетических парадигм.

В отношении текстов книги Корецкого можно говорить только о присутствии в них некоторых признаков полифонического типа художественного мышления.

Эти тексты обращают на себя внимание прежде всего массивной работой автора в области фактуры стиха — от текста к тексту варьируются размеры, графическая организация, используются центоны, риторические фигуры, визуальные элементы, задействованы аппараты аллитерации и внутренних рифм. Такая работа с языком вполне осознанна и временами находится на грани вполне качественной и интересной профессиональной игры. Но наряду с этим книга насыщена разнородными образами, что вообще характерно для современной поэзии. Это свидетельствует о склонности видеть мир в его многоплановости и противоречивости и служит, видимо, способом активизации бессознательного.

Содержанием текстов является вполне отрефлексируемая картина мира, отражающая обостренное восприятие связанных между собой всеобщего и личного неблагополучия: «в небе, без ветрил и без руля друг друга замещают два нуля», «слова подрублены под корень», и «не размыкать мудакам российский муторный коан». При этом эстетика автора практически не выходит за рамки прямого личного высказывания.

Однако внутри картины мира, рисуемой текстами Корецкого, присутствуют существенные противоречия. Прежде всего она существует одновременно на трудно сочетающихся между собой метафизическом и социальном уровнях. Кроме того, источник неблагополучия находится одновременно в столь разных местах, что можно говорить о нескольких

картинах мира, совершенно не стыкующихся друг с другом, но сосуществующих в текстах одной книги и попеременно представляемых ими. Одни тексты рисуют источником неблагополучия некую «демократическую сволочь», другие — нечто, представленное типичным богоборческим образом «Она и Он. Закон и благодать вселенских блядок». В третьих вообще отсутствуют какие-либо виновники неизбывного и тотального неблагополучия.

Эти, относящиеся к третьей группе, тексты рисуют картину мира, в которой фигурируют в основном не конкретные лица, а «я», «ты», «мы», «они», «всяк», «каждый», «никто», «кто-то». При этом они то собираются во «все мы», то группируются тем или иным способом. Среди вариантов присутствует и «мы с тобой». Возникает и некий «Кто», «Тот» (даже «Тот с высокой колокольни»). Иначе говоря, эти тексты говорят о потенциальной возможности постановки мистериальной сцены. Присутствует и образец некоторой неопределенности при распределении ролей:

Их пути столь колки и окольны,  
Что Тому с высокой колокольни,  
Как ни пялься, не видать ни зги.

«Пялится» в данном случае некое «ты», которое может быть идентифицировано одновременно и как «Тот», и как «я», и как некое «ты».

В книге Корецкого вычленяются два ключевых, часто встречающихся на ее страницах, слова — «всё», усиливающиеся словами «всяк» и «каждый», и «музыка», перекликающееся со множеством родственных ему слов: «звуки», «голос», «слух», «поет», «скулились», «вальсы», «коллоквиум колоколов», «звон в ушах», «грохот» и так далее. Это обстоятельство можно расценивать двояко. Либо как указание на уходящий в бесконечность перебор вариантов фактуры текстов и поэтических приемов, в число которых включена и новая поэтика, сочетающийся со вслушиванием в бесконечное количество

звуков мира. Либо усиленное внимание к слову «всё» отражает попытку собрать мир в единое целое, а слово «музыка», возможно, вычленяется в качестве опорного образа, служащего символическим выражением искомой (если дело дойдет до этого поиска) онтологической структуры сознания и мира. А пока, пользуясь словами самого Корецкого,

Всё, чем мы были, всё, чем ты жив, всё, в чем хоть капля  
надежды, —  
будет клубиться в расплывчатых клубнях расхристанных туч;  
потайным корнесловием —  
будет грубить-погромыживать, прежде  
чем вылиться-влиться во что-нибудь путное, прежде  
чем сможешь ты выловить узкую ленточку музыки, льнущей  
любовным злословьем.

Отличительным свойством постмодернистского сознания является разнесенность «я» по разным, часто плохо стыкующимся мифокультурным парадигмам. В качестве главных признаков поэтики при этом выступают центонность, ирония, интертекстуальность и отсутствие прямого личного высказывания. Как было показано, в настоящее время появились тексты, с одной стороны, в какой-то мере наследующие поэтику постмодернизма, а с другой стороны, разрушающие ее. Это выражается в переходе к высказыванию, являющемуся в какой-то мере личным (псевдопрямым), что позволяет органически сочетать приемы разнородных поэтик в процессе вырабатываемой личностной поэтики. При этом ирония переходит в самоиронию, сменяясь затем несвойственной постмодернизму серьезностью, а центонность и интертекстуальность служат средством высказывания «я».

Авторы текстов, позволяющих говорить о формировании новой поэтики, принадлежат к поколению, представителям которого сейчас «до и после» 30-ти. Основная постмодернистская установка на растворение авторского «я» в тексте для этих авторов явно потеряла свою актуальность. Опираясь



на качественно новые возможности взаимодействия сознания и языка, они заняты вычленением своего слова в глубинах своего сознания. Видимо, намечается переход от сосуществования общих мифокультурных парадигм к сосуществованию множества личностных мифов. Поэтому можно, очевидно, говорить о начале формирования новой поэтической ситуации, в которой, скорее всего, будут преобладать тенденции неомодернизма с установкой на то, что каждый сам себе демиург.

# «Цветущий куб» в пространстве русской поэзии

Воденников Д. Мужчины тоже могут имитировать оргазм. М.: ОГИ, 2002

Эстетика его текстов направлена в сторону максимально возможного в нынешних языковых условиях приближения к традиционной форме: свободно экспериментируя в самых широких рамках, он работает на ее органическое обновление.

При чтении новой книги Дмитрия Воденникова прежде всего бросаются в глаза три вещи. В первую очередь — сохранение страстной эмоциональной напряженности текста при некоторой как бы приглушенности болевой компоненты, вызванной принятием боли как естественного свойства жизни «я»-персонажа. Далее, окончательное обращение к практически так называемой традиционной форме русского стиха — с сохранением, однако, такой отличительной особенности, как политематическая, многоэтажная, но внутренне единая система образности — отсылающая, вероятно, к имажинизму. Свободный стих занимает незначительную часть книги, а близкие к прозе отрывки оформлены как эпиграфы, — при том, что разбиение на строки внутри строфы, как правило, только придает стиху вид верлибра: по ритму он вполне вписывается в рамки пусть несколько расшатанной, но силлаботоники (кстати сказать, и имажинисты декларировали особое «строфическое настроение»).

И еще — присущая Воденникову виртуозная режиссура закручиваемого им в текстах фантазмагорически-мистического действия приобрела новый размах, одновременно став уже не столь демонстративно-откровенной. Композиция книги по-прежнему строится по принципу сплавления в единое целое более или менее разнородных элементов, ни один из которых не может быть осмыслен без всех остальных. Но здесь Воденников выходит на новый уровень органики сплавления, соединяя предыдущий опыт по держанию единства действия, фрагментированию и наращиванию разнородности элементов, взлет которой пришелся на предыдущую книгу<sup>1</sup>. При этом «Я» окружают уже не всевозможные «он», «она», «оно», перемешанные с разнородными «ты», а почти сплошь неоднозначно адресованные «ты», с которыми «Я» удерживает напряженный контакт-противостояние.

И здесь, видимо, уместно вспомнить одного из крупнейших мыслителей XX века — Мартина Бубера, обратившись к его классическому труду «Я и Ты». Поскольку истинные поэты, чуткие к «шумам» и «ветрам» времени, проживают внутри своего творчества современное им общекультурное состояние, особым образом отвечая на вопросы прошлого и ставя вопросы будущему. Заявляя для человека двойственность «Я» как вытекающую из нахождения его одновременно внутри пары «Я-Ты» и «Я-Оно», Бубер ищет корни болезни современной цивилизации. Поскольку только в паре «Я-Ты» «Я» произносится всем существом по отношению к противостоящему во всей его полноте, в пределе — Богу, и только в ходе этого формируется цельная человеческая личность, тогда как в паре «Я-Оно» «Я» познает себя как обладающая некими свойствами индивидуальность в мире, составленном из многих объектов с определенными наборами свойств. Именно направленность исключительно на познание, оформленное в логически-расчлененной форме, забвение того, что такое познание необходимо должно быть дополнено созерцанием нерасчленен-

---

<sup>1</sup> Воденников Д. Как надо жить — чтоб быть любимым. М., 2001

ного противостоящего, — ведет к утрате полноты ощущения мира и «Я», и далее — к миру как системе объектов познания и использования и принижению духа до духовности.

И именно это — потерю живого ощущения Бога и цельности мира и «Я» — провозгласили во второй половине XIX века в философии — Ницше, а в поэзии — на тридцать лет раньше — Бодлер, ставший родоначальником современной поэзии, на протяжении многих десятилетий ведущей поиск путей восстановления онтологичности. Воденников же является одним из ярких представителей поколения литераторов, которые заявили о себе в середине 90-х годов ушедшего века и которые, как выяснилось к настоящему времени, явили собой новую волну — очень по-разному, но фактически в одном русле — работающих на формирование адекватных времени методов выражения онтологии мира и сознания.

В данном контексте можно сказать, что Воденников — внутри делящейся постмодернистской парадигмы — наследует тенденциям модернистов начала XX века, прежде всего — символистов, являя миру современный вариант высокой трагедии романтизма и обнажая при этом ее суть. Здесь имеются в виду такие основополагающие черты романтизма, как неприятие реалий обыденности и стремление найти глубинный смысл жизни через прорыв по ту сторону явлений и постижение невыразимых сущностей, а также — взгляд на художника как носителя некоей истины, выходящей далеко за рамки искусства. В этом смысле отличительной особенностью Воденникова является то, что, сливая горний и дольний миры в единый фантазмагорический, он прежде всего и как главное стремится нащупать и удержать контакт-противостояние «Я» и «Ты»:

Это я –  
в середине весны, в твердой памяти, в трезвом уме,  
через головы всех,  
из сухого бумажного ада –

это я — так свободно —  
к тебе обращаюсь,  
к тебе,  
от которого мне — ничего кроме жажды не надо.

Этот контакт дается ценой напряженного состояния «цветка горячего в мыле», мучительно «прорастающего на- встречу любви», «лошади, запрыгнувшей в себя», «загнанной, вздрагивающей во сне», но наградой является чудо ощущения полноты бытия и личности, воспринимаемое как состояние весеннего цветения, при котором жизнь «СТОЙМЯ СТОИТ / ОДНИМ УПРУГИМ И ЦВЕТУЩИМ КУБОМ».

И тут необходимо отметить важное обстоятельство. Если первая книга Воденникова<sup>2</sup> открывается контактом-противостоянием «Я» с неким «богом-репейником», в ходе которого «он» переходит в «Ты», то в новой книге пирамида многих «Ты» постоянно стягивается в пульсирующую точку «Ты», которое одновременно может быть воспринято и как высшее, обозначаемое «Господи», и как некий обобщенный представитель воспринимающей аудитории, — что, например, хорошо иллюстрирует вышеприведенный отрывок. Но ведь именно такое «Ты», отражая положение между высшими сущностями и аудиторией, и является осуществлением бытия романтического поэта, истинным «Ты» и тем самым «Я» его жизни. Из этого факта вытекает трагедия романтической поэзии, суть которой кратко можно изложить следующим образом.

Испытывающий духовный подъем знает, что контакт с «Ты» происходит внутри молчания, заполненного неоформленностью доязыкового слова, передать или описать его можно с помощью образа, в котором «Ты», с неизбежностью

---

2 Воденников Д. Репейник. М., 1996. Между «Репейником» и рецензируемой книгой было еще две: «Holiday» (1999) и «Как надо жить — чтоб быть любимым» (2001)

соскальзывая в «Оно» (в силу природы образа как такового), способно опять подниматься до «Ты». Отсюда — страстный насыщенно-поисковый характер образности Воденникова. Однако только в духовной (или приближенной к ней) поэзии образ передает ощущение мира, живущего в свете высшего Ты, и глубокую включенность в этот мир перед лицом Высшего. Не то — в романтической, по природе своей поисково-бунтарской поэзии. И в текстах постмодерного романтического поэта Воденникова просто-таки скачет загнанная лошадь, из-под копыт которой в смешанных клубах надрыва, ерничества и серьезности высекаются сентенции «искусство принадлежит народу», «жизнь священна», «стихи должны помогать людям жить», «катарсис неизбежен». При этом, пытаясь сместить в них «клюквенный сок», провозглашенный Блоком, на «алый, грубый, свежий сок», свое единственное «абсолютное согласие» Воденников выражает по отношению к сентенции: «Место поэта... — в рабочем строю, / место поэта — в рабочем столе, / место поэта — во мне и в тебе / ЖИЗНЬ ЗАЩИЩАЕТ — твою и мою».

В сущности, Воденников работает в проблематике так называемого традиционного русского стиха, в нынешнем состоянии своем — глубоко обращенного к романтической традиции. И неудивительно, что эстетика его текстов направлена в сторону максимально возможного в нынешних языковых условиях приближения к традиционной форме: свободно экспериментируя в самых широких рамках, он работает на ее органическое обновление, подтверждая слова Марины Цветаевой: «Обольщусь сутью, форма сама придет». Суть же — согласно самому Воденникову — в том, что он «несет себя — как вывих, как припадок (два соболя + соловей — внутри)». Иначе, со-боль, соотносящаяся все с теми же двумя «Ты» + традиционный символ поэта. Подобная ситуация еще во времена символизма была осознана как приводящая к «вывиху», то есть положению зависания между поэтом и пророком. И, являя собой вариант «артиста», о котором пророчествовал Александр Блок, Воденников выплескивает на аудиторию

страстное напряжение противостояния перед лицом своего «Ты», перемешанное с «тупым сиротством» публичности, и ощущение награды за честное принятие того, что он воспринимает как осуществление своей судьбы:

И мне не нужно знать  
(но за какие муки,  
но за какие силы и слова!) –  
*откуда* — этот свет, летящий прямо в руки,  
*весь этот свет* — летящий прямо в руки,  
вся эта яблоня, вся эта — синева...

И последнее. Отражая общекультурную ситуацию своего времени, поэзия как жанр есть прежде всего искусство особого словесного выражения, в котором нет места буквальности и непосредственным трактовкам. Поэтому понятна «почти потрясенная» реакция Воденникова на вопрос, почему он «пишет о сексе», с включением этой «почти потрясенности» в книгу наряду с заявлением о том, что он «гордится» своим «сексуальным голосом», и эпиграфа из Юкио Мисимы о «мгновениях мистического потрясения» как единственном содержании текста. Погружаясь в своем творчестве в глубины дионисийства, Воденников проживает эти мгновения внутри единства классического треугольника «эрос — филия — агапе» (любовь эротическая, товарищеская и ко всему сущему). Проблемы невозможности адекватного перевода на наш язык этих терминов, равно как и особенности включенности их в тексты Воденникова, лежат за пределами данной статьи. Здесь можно еще раз вспомнить свидетельство Марины Цветаевой, что жизнь поэта протекает внутри стихий и стихии стихий — слова, и единственное его спасение — песня. Недаром Воденников пишет, что «стая» его стихов — единственное, что его защищает, хотя и обрушивается на него при этом, «галдя, топча, калеча, гогоча...». Эта «стая» несет на себе отпечатки взлетов и падений своего творца и, будучи созданной в пространстве пересечения обыденного мира и невыразимых сущностей, по-

добна сказке, которая, как известно, «ложь, да в ней намек —  
добрым молодцам урок»:

Пусть *эта книга*, пусть — *она* — стоит,  
вся в горьких ягодах, вся в вмятинах уродства,  
смотри, смотри, — она сейчас прольется  
прощальным ливнем ягод и обид.



## От элегии до барачной поэзии

На вечерах цикла «Пункт назначения», проходящих в клубе «Проект ОГИ», редко бывает битком набитый зал, но все-таки публики приходит много. Собирается же она на притягательного для нее, но редко видимого автора, поскольку в этом цикле выступают исключительно не москвичи — как правило, уже имеющие определенную известность. Это создает особую, заинтересованно-благожелательную атмосферу, в которой и авторское чтение звучит по-особому, и вопросы задаются, что называется, «в точку». Именно таким стал 20 июня вечер Всеволода Зельченко — весьма редко бывающего в Москве поэта из Санкт-Петербурга.

Всеволод Зельченко — поэт первого ряда, которого знают и любят (по крайней мере в Москве). Его не слушали — ему прямо-таки внимали, и это при том, что тексты явно были знакомы присутствующим, даже возникало ощущение, что они вот-вот будут подхвачены. Более того, после окончания чтения посыпались просьбы почитать то-то и то-то, и еще то-то и то-то. Что и было сделано автором.

Всеволод Зельченко — один из зачинателей и самых ярких представителей литературы «поколения 90-х», чуть ли не легендарный классик для нового, пришедшего с XXI веком поколения. Позволю себе самоцитату: «главными характеристиками [эстетики текстов Зель-

ченко] являются, с одной стороны, центонность, с другой — заимствование существенных интонационно-ритмических черт английской баллады (в ее виде, представленном традиционными русскими переводами)». Это было написано про составившую значительную часть программы вечера книгу «Войско», третью по счету и последнюю книгу Зельченко, вышедшую аж в 1997 году (СПб.: Пушкинский фонд) и ныне ставшую раритетом.

Зельченко — один из тех, кто в середине 90-х годов прошлого столетия начал отсчет новой литературы, обернув приемы постмодернистской поэтики против самой сути этой поэтики. Я уже имела случай отдать ему должное как блестящему виртуозу центонного приема, переводящего его на качественно новый уровень. Центонность, ирония, интертекстуальность, служащие целям личного авторского высказывания, характерны и для прочитанного на вечере цикла «Русский Спун-ривер» (опубликовано в интернет-журнале TextOnly, вып. 12, 2004), эстетика которого, сильно отличаясь от эстетики «Войска», все же ей наследует. Здесь сплетены в органическое единство признаки множества поэтик — вплоть до элегии и барачной поэзии Игоря Холина: «Инна Яновна Ли, / Стирка и глажка за две рубли. / Найдена мертвой. Ключ в кулаке. / Кто погубил меня, не скажу. / Белые обмылки дрейфуют в тазу, / Словно яхты чиновников в Хуанхэ».

Разумеется, возникли вопросы о новой книге. Главным препятствием для ее выхода, по мнению самого автора, является то, что он «пренебрежительно мало в последние годы пишет» — по одному-два стиха в год, что отсылает к живому классику из более старшего поколения — Сергею Гандлевскому. Как бы то ни было, стихи востребованы, значит, будем надеяться, что будут и книги.

# Затяжной прыжок

Давыдов Д. Сегодня, нет, вчера: Четвертая книга стихов.

М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2006.

Книжный проект журнала «Воздух». Вып. 20

ЧЕТВЕРТАЯ КНИГА СТИХОВ ПОЭТА, ЛИТЕРАТУРОВЕДА И КРИТИКА ДАНИЛЫ ДАВЫДОВА, УЖЕ ОТМЕЧЕННАЯ ПРЕМИЕЙ «МОСКОВСКИЙ СЧЕТ» КАК ОДНО ИЗ ДЕСЯТИ ЛУЧШИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ ГОДА, ПРОДОЛЖАЕТ СЮЖЕТ, ЧЕТКО ОБОЗНАЧЕННЫЙ ТРЕМЯ ЕГО ПРЕДЫДУЩИМИ СБОРНИКАМИ <sup>1</sup>, — СЮЖЕТ, О КОТОРОМ ПОДРОБНО ГОВОРИЛОСЬ В МОЕЙ РЕЦЕНЗИИ НА ЕГО ТРЕТЬЮ КНИГУ <sup>2</sup>.

Давыдов — яркий представитель того направления современной русской поэзии, которое наследует делу концептуализма 1980–1990-х годов. Это дело состояло не столько в демонстрации невозможности подлинного личного высказывания и основанной на нем достоверной картины мира, сколько в исследовании причин этой невозможности. Бесспорно, основным объектом концептуалистской работы была всепроникающая идеология советского общества и сформированный ею тип массового сознания, но суть проблем, затронутых концептуализмом, лежит гораздо глубже сугубо советской проблематики, что обнаруживается со временем все более явно.

---

Опубликовано в журнале «НЛО», 2008, № 91, с.348–352

- 1 Давыдов Д. Сферы дополнительного наблюдения. М.: АРГО-РИСК, 1996; Он же. Кузнечик. М.: АРГО-РИСК, 1997; Он же. Добро: Третья книга стихов. М.: Автохтон, 2002
- 2 Вязмитинова Л. Между сфер с неизвестными скоростями // НЛО, 2002, № 56

Формирование Давыдова как поэта совпало со временем заката концептуализма как главного течения в современной литературе — тогда, усвоив его эстетические и гносеологические уроки, молодые авторы вновь утвердили возможность личного высказывания и построения лично окрашенной картины мира<sup>3</sup>. Однако в этой группе «реабилитаторов» много пишущий и активно участвующий в литературной жизни Данила Давыдов заявил о себе как о самом большом скептике. Демонстрируя поиск все новых приемов организации прямого личного высказывания и построения законченной картины мира, Давыдов неизменно воспевал сомнение в их возможности. Внешне могло показаться, что он, наряду со многими, просто насмешничает и играет парадоксами ради самой игры или разрабатывает экспериментальные методы работы с языком, но на самом деле, как и в случае с концептуализмом, речь шла об исследовании серьезных проблем.

Действительно, производимое концептуалистами — а вслед за ними и Давыдовым — выявление и исследование структур художественной речи требовало работы аналитического ума, как бы поднявшегося над ее стихией. Конечным же итогом этой работы должно было стать не дотошное исследование, а обновленная поэтическая речь. В связи с этим важен возникающий в конце второй книги стихотворений Давыдова трагический образ невозможного субъекта такой речи:

Тихо орех лежит,  
Как змея на скале,  
Под скорлупой трещит  
Мыслящее желе <...>

---

3 Подробнее см.: Кузьмин Д. Постконцептуализм (как бы наброски к монографии) // НЛО, 2001, № 50; Вязмитинова Л. Словарь, или музыка рэги для птицы-корректора // НЛО, 2002, № 55

Если же упадешь  
Со скалы, оступясь, —  
Только орех убьешь,  
Но не нарушишь связь.

(«Грецкая ода»<sup>4</sup>)

«Мыслящее желе» — метафора мозга (как известно, содержимое грецкого ореха вызывает визуальные ассоциации с мозгом человека), или, шире — ума, мышления (той его ипостаси, которая традиционно связывается с губителем «змеем» — или со змеиной мудростью), возможности познания и выражения познанного в слове. В целом в книге «Кузнечик» этот образ оказывается связан с ключевым мотивом, который можно было бы назвать «икаровским», — историей гордой, но обреченной на неудачу попытки возвышения человеческого разума над стихией жизни, таящей непостижимые для этого разума законы.

Можно сказать, что возможности современной ему поэзии Данила Давыдов поставил на службу не столько онтологическим, сколько гносеологическим проблемам. При этом он работает не с клише массового сознания, как концептуалисты, а со своим собственным, личным, конкретным сознанием, идентифицируя себя как одного из представителей некоего сообщества «мы», делающих общее дело, которое можно обозначить как решение «проклятых вопросов» модернизма в условиях современной жизни. Не случайно для его стихотворений так характерны посвящения и обращения, адресованные другим представителям «мы». В рецензируемой книге есть тексты, посвященные поэтам Наталье Ключаревой, Валерию Нугатову, Татьяне Миловой, Данилу Файзову, Андрею

---

4 Подробный разбор этой строфы см.: Вязмитинова Л. От полыньи Полины к снам Пелагеи Ивановны (поэзия поколения 90-х) // Знамя, 1998, № 11

Сен-Сенькову; в одном из произведений этого сборника фигурируют начинающиеся со строчных букв «кузьмин», «наташа ключарева», «сережа соколовский» и «ваншенкина». Еще один постоянный мотив стихотворений Давыдова — описание реальных событий и пересказ разно-образных бесед внутри этого сообщества — так, одно из стихотворений рецензируемой книги называется «Ответ коллегам, интересующимся, почему я до сих пор не написал роман» и содержит подробный ответ на этот вопрос, в иных условиях могущий быть оформленным в аналитическую статью. Вообще, лирический герой Давыдова настолько приближен к автору, насколько это только возможно. Характерны для его текстов фразы, понятные в полном объеме, вероятно, только друзьям и близким знакомым: например, в одном из стихотворений рецензируемой книги появляется вводная конструкция «как кононов говорит», в других упоминаются такие названия, как «альманах “окрестности”», «журнал “часы”» или «Липки-2002». Текст с такими «маркерами личного», как пишет Дмитрий Кузьмин, «у... непосредственных предшественников концептуализма (Яна Сатуновского или... Михаила Нилина) выступал бы носителем самородной эстетической ценности, извлекаемой из речи, а у [Льва] Рубинштейна — балансировал бы... на грани жизни и смерти языка, у Давыдова представляет собой абсолютно черное тело: ясно, что для автора все упомянутые лица и организации, все [эти] ситуации нечто означают, нагружены каким-то (в т[ом] ч[исле] эмоциональным) содержанием, однако читателю эти значения принципиально недоступны. Таким образом, Давыдов констатирует, что сами по себе ни происхождение текста из сугубо частных источников, ни его явное прорастание из культурной и литературной традиции не обеспечивают художественного, эмоционального, интеллектуального качества, между тем как лирический субъект может реализовываться на любом речевом субстрате. Данный прием — назовем его “зоны непрозрачного смысла” — чрезвычайно характерен

для почти всех авторов-постконцептуалистов. Особенно часто материалом для него служат личные имена»<sup>5</sup>.

При внешней бесстрастности (ведь речь идет о «чистом» разуме и атмосфере научного исследования, возникающей от его союза с опытом) в текстах Данилы Давыдова сквозит ощущение мучительного дискомфорта — от катастрофической раздвоенности говорящего, который очень хочет высказаться, но испытывает сильнейший скепсис, а главное — от ощущения принципиальной неисправимости несовершенств как человека, так и окружающего его мира. Как пишет Вячеслав Курицын, «литература Давыдова вообще кажется... умозрительной, конспективной, проективной: будто не совсем тексты, а их схемы, макеты действующие в натуральную величину. Мне в них не хватает жаркости переживания и яркости мира: но за счет этой выхолощенности, может, и создается сила впечатления — мир у Данилы холодный, слякотный, осененный крылами безнадежности и беспощадности. Все в нем происходит более-менее зря»<sup>6</sup>. На уровне поэтики это порождает устойчивый для Давыдова интерес ко всякого рода двусмысленностям (как правило, не эротического свойства) или смысловым мерцаниям: игре слов, возникающей при переходе с одной строки на другую, немотивированным повторам, игре шрифтами. На метрикоритмическом уровне это приводит Давыдова к устойчивому использованию особого типа организации стиха, который Юрий Орлицкий назвал «гетероморфным»<sup>7</sup>: внутри каждого текста появляются и исчезают признаки той или иной стихотворной организации: рифма, звукопись... В итоге в одном тексте могут соединяться фрагменты в диапазоне от ритмизованной прозы до стиха вполне классической формы.

---

5 Кузьмин Д. Постконцептуализм (как бы наброски к монографии). С. 474

6 <http://www.guelman.ru/slava/writers/dav.htm>

7 Орлицкий Ю. Б. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО, 2005, № 73

В четвертой книге Давыдова преобладают быстрый ритм, короткие (в отличие от предыдущих книг) тексты с избытком рифм, имена собственные начинаются со строчных букв (за исключением слов «Бог» и «Господь»), а прописные только временами появляются в начале строки, но могут отсутствовать в строках типа «осень, листья облетели». Интонация невозмутимого рассуждения сочетается с сюжетами, свидетельствующими о феерической абсурдности окружающего мира, и с характерной самоиронией, доходящей до самообвинения (необходимо отметить, что Данила Давыдов относится к редкому типу авторов, которые, констатируя несовершенство окружающего мира и собственных обстоятельств, претензии предъявляют в первую очередь к себе). Вот характерный пример:

с удовлетворением отмечаю: стал взрослой гадиной  
обладающей эдакой душевной впадиной  
когда хочется плакать получается только смех во тьме  
эдакой право имеющей идиотиной  
растерявшей и бэ и мэ

Здесь в драму «гордого сознания» вписана знаменитая дилемма Достоевского о «дрожащей твари» и «право имеющем» носителе разума и воли.

Новая книга Давыдова разделена на главы под названиями «РАЗ», «ДВА», «ТРИ» — это вызывает ассоциации со считалкой и с командой самому себе; однако по мере чтения книги возникает ощущение все-таки скорее команды счета при разбеге для прыжка. В главе «РАЗ» продолжено исследование ситуации все того же «мыслящего желе»:

режиссура наколенная  
сиротлива и скучна  
мысль ворочается пленная  
но под плёнкою стена  
<...>



издеватель раздеватель  
до мяса и костей  
разных всяких познаватель  
непозванных гостей  
<...>

если мир театром назван  
значит вешалка есть ад  
там не язвы и миазмы —  
оболочки там висят

вот где совесть неучёная  
пробываешь ты пока  
и уму непокорённая  
ты танцуешь гопака

«Я» героя книги, восклицая «мне больно от отсутствия меня» и ощущая, что «есть то за что не жалко подохнуть» и что «жив как ни странно Бог», вдруг обнаруживает себя в знаменитой ситуации Данте:

и вот в лесу глухом печальном —  
ведь каждый знает этот лес! —  
блюду свой интерес  
сiju мечтаю молча об огне первоначальном

Направления, куда устремлены и эта мечта, и название книги, совпадают: они уходят в прошлое — туда, где аналитический ум еще не властвовал над миром. Давыдов спорит с традиционным романтическим представлением о поэте как об особом, возвышающемся над толпой существе, обыгравая известную импровизацию Пушкина-лицеиста — при этом его мысль расширяется до сарказма по поводу величия homo sapiens как такового:

не гений он и человек ли? мудроно сказать  
то есть он есть но как он есть каким манером

куда его влечёт недалновидный следует заметить ум  
а равно и не по летам задрюченное тело —  
неведомо

но вот над горизонтом  
встаёт природы царь встаёт уже стоит  
блин! посмотри! какой нелепый вид  
рефлексия увы взрывается экспромтом  
и наш субъект вовек не будет индивид

В духе этой характеристики описан мир в главе «ДВА» — как фрагментарно-абсурдно-параноидальный, содержащий в глубине неизбывное и неуловимое злое начало (такая картина мира хорошо представлена еще в раннем стихотворном цикле Давыдова «Больницы», опубликованном в первой книге его стихов). Однако интерпретация этой картины такова, что становится понятно: мир таков не сам по себе, а в восприятии человека, не способного познать его и воспроизвести в своем сознании в виде целостной структуры. Рефлексирующему герою только и остается, что «говорить натужно / о постклассической борьбе», — но все же у него «есть причина плакать и есть причина смеяться». Этот смех и плач, то есть не зависящие от «гордого разума» чувства, разбивают «орех»: раскалывается скорлупа бесстрастности — и возвышенная отстраненность сменяется стремлением к активному участию в жизни: «мораль ясна: протри сосуды / и в темь гостеприимную пустился налегке». Герой отправляется дальше в поисках «жизни причала». В результате в главе «ТРИ» появляется качественно новый аспект творчества Давыдова — обращение к социальной стороне жизни. Но социальные вопросы, как и гносеологические, растворяются во все разъедающей смеси скепсиса и стоицизма:

вот теперь смотри, какие забавные картины  
предлагают нам трудолюбивые власть имеющие мужчины

вот, смотри, как время наваливается на нас  
пускает нас под откос.

Тем не менее появляется чувство общности с людьми, существующими вне привычного круга «мы»; представитель «мы», хоть и отделенный от массы людей, оказывается глубоко с ней связан.

Остается последний вопрос: как спасти этот мир от его губительного несовершенства, то есть в чем заключается добро? Еще в книге, озаглавленной этим словом, Давыдов откровенно саркастически выразил свое отношение к идее о том, что «красота спасет мир»: «красота спасет мир уже спасает щас еще немножко...». Теперь же он приходит к мысли, что оправданием мира может быть только привязанность к другому человеку — и не абстрактная, а конкретная и оттого трудная, «неправильная»:

близкий умер  
далекий похуй  
трубачи устали  
мир честен  
будь добр позвони мне  
позвони мне

В конце книги автор прощается со своим «орехом»:

... закружится  
голова сама собой

закружится и отвяжется  
полетит в такую даль  
где узоры наши кажутся  
мифом или басней что ль

безголовому не боязно  
эту графику приять  
пусть она никем не познана  
ну и пусть ее бы блядь

И в следующем, последнем и, на мой взгляд, лучшем в этой книге стихотворении «ласковый ход вещей или неласковый их же ход...» возникает картина мира, в которой «по эту сторону» и «по ту сторону» объединены. Первые четыре строфы по ритму и интонации напоминают текст Владимира Маяковского «Мелкая философия на глубоких местах», но в последней звучит голос ранее незнакомого Даниила Давыдова:

есть здоровый смысл в нездоровом сне  
есть причины быть несмотря ни на что  
есть огонь в воде и вода в огне  
и когда ответят тебе: ну и что  
отвернись к отсутствующей стене  
перестав быть ничем став ничто

Прыжок совершен — в качественно новое «ничто», слитое с миром, структура которого не может быть выражена на языке аналитики и строгой логики. Однако механизм работы синтеза «разума» и «чувства» нуждается в предохранительной системе скепсиса, адептом и мастером которого является Данила Давыдов. Это тем более актуально, что, как справедливо говорится в одном из текстов его новой книги стихов, мы живем в некой «зоне перехода» нашей культуры в «нечто», которое пока еще «мерцает». Ощущение этого привело его к созданию шуточной теории «киберпочвенничества», придуманной в середине 2000-х, года за два до шумного успеха баллад о людях-роботах Фёдора Сваровского. Эта «теория» предполагает налаживание жизни в новых условиях и тщательного осмысления создавшейся ситуации, в ходе которого без доли скепсиса — если даже не пессимизма — не обойтись.

# Глас вопиющих в вакууме

Сваровский Ф. Все хотят быть роботами. Стихотворения.  
М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2007. Книжная серия  
журнала «Воздух». Вып. 23

Эстетика космических баллад Сваровского виртуозно наследует многим значимым эстетическим достижениям поэзии самого последнего времени, заметнее всего — авторов, исследующих зону перехода между онтологическим и социальным.

Появление этой книги — событие в литературном мире. Хотя это тот случай, когда выход текстов в печатном виде — результат популярности их автора, которая сформировалась самым современным способом: после многочисленных интернетных публикаций стихотворений — некоторые из них на момент презентации книги были даже названы «хрестоматийными». Вхождение Федора Сваровского в мир профессиональной литературы было стремительным и триумфальным: восторженные овации публики и лестные характеристики критиков и поэтов<sup>1</sup>.

В чем же причины такого быстрого успеха? Прежде всего заслугой Сваровского является если не открытие, то отчетливое, внятное формирование жанра, который в поэзии существовал давно, но был маргинальным, а теперь, в творчестве Сваровского, вышел на первый план — фан-

---

Опубликовано в журнале «НЛО», 2007, № 88, с. 331–336

1 Большую подборку критических высказываний о Сваровском см.: Воздух, 2007. № 2. С. 5–9, 27–30. Там же см. манифестарное интервью Сваровского, данное Линор Горалик (с. 21–26)

тастической баллады. Таким образом, фантастика, владычествующая в прозе второй половины XX века, в начале XXI расширила свои владения, шагнув в поэзию. Это можно объяснить развитием как самой поэзии, так и фантастической прозы, освоившей те глубины метафизики, которые традиционно были прерогативой поэзии. В этом смысле непосредственным предшественником Сваровского можно назвать одного из самых интересных современных поэтов — Андрея Родионова. Не случайно оба обратились к трэшевым, почти бульварным космическим сюжетам. С одной стороны, это самый массовый вид фантастики, а герои обоих поэтов — представители именно демократических «широких масс». С другой стороны, фантастика — наиболее удобный материал для формирования интонации, в которой ирония сочетается с экзистенциальной глубиной. Обращение к трэшевым авантурным историям дает поэту возможность работать в жанре апокалиптической антиутопии, относясь к собственным апокалиптическим предчувствиям одновременно серьезно и отстраненно.

Сквозь фантастические декорации в текстах книги Сваровского проглядывают реалии мира, в котором оказалось современное человечество, с появлением высоких технологий перешедшее в качественно новую стадию технического прогресса. Перед читателем мелькают названия стран и небесных тел, разных национальностей, роботы и андройды, ссылки на даты — 1935, 2075 и даже 6023 год — воспринимаются приблизительно одинаково, а атрибуты поверхностей других планет — в одном ряду с земными. В духе фильмов из эпопеи «Star Wars» земной мир в стихотворениях Сваровского расширяется до бесконечности космоса: ветеран «локальных войн... послан в подледный флот» на Земле, а потом — «на далекую мрачную планету / за которую мы в ответе», потому что там «атакованы наши базы». Однако в отличие от киноэпопеи Джорджа Лукаса у Сваровского нет вполне благополучных обитателей неземных миров: его космос враждебен по определению, равно как Земля, и в этом смысле «метановые лужи Титана», «ураганы из какого-то геля и аммиака» на Юпитере

и «венецианская мразь» ничем не хуже земных полей, по которым идут в поисках далекой счастливой страны героини нашумевшей поэмы «Монголия» — девушка и влюбленный в нее робот. Все вместе это — лишь малозначимое мелькание декораций в мире, в котором «никто не хочет быть тем, кем родился», и одновременно «никто никем не бывает доволен».

Единственным событием в мире Сваровского является война — глобальная, бесконечная и бессмысленная. Об эпизодах этой войны повествуется в балладах, заставляющих вспомнить не только Андрея Родионова, но и Марию Степанову; их героями являются — в духе той поэтической традиции, которой следует Сваровский, — люди, говоря словами Пушкина, «как вы да я, как целый свет». И, хотя в балладах Сваровского часто действуют роботы-андроиды, — граница между ними и людьми очень зыбка, если вообще существует.

В первом тексте книги, давшем ей название и фактически являющемся введением в дальнейшее повествование, говорится о человеческой мечте: «дружить с роботом», «жениться на девушке-андроиде», «со временем заменить организм на сверхпрочные углеродные материалы». Люди в массе своей легко могут и охотно делают операции: «заменяют уши, волосы, лицо»; мальчик, получивший после травмы металлический сустав, «хвастается, что он «киборг». На этом фоне скафандры, лучеметы, плазменные лазеры, дыхательные аппараты и тому подобные атрибуты превращаются в символы «андроидизации» в широком смысле слова — исчезновения границы между человеческим и электронным или механическим. Из поэтов первым громко заговорил об этом Александр Еременко еще в 1980-х годах: это у него «в густых металлургических лесах, / <...> шел процесс создания хлорофилла», а в живущего в них филина оказался «с... ужасной силой / вмонтирован бинокль полевой». Одновременно стремительно эволюционировал образ робота в кино: достаточно вспомнить известного героя фильма «Терминатор II» (в исполнении Арнольда Шварценеггера) — металлического андроида, спасающего двух ставших ему близких людей от агрессии не только

собрата-робота, но и их соплеменников. И характерно, что женщине, героине этого фильма, приходит в голову мысль, что этот спасший их робот во многом был бы лучшим отцом ее сыну, чем человек.

Так и в стихотворениях Сваровского «только роботы умеют любить», поскольку

не хотят ни есть, ни пить  
смерти не знают  
искусственное сердце ничем кроме любви-то и не занято даже

Получается, что в условиях технократической глобализации человек вынужден превратиться в «робота» — в существо, жаждущее новой плоти в изменившихся условиях обитания. Более того, на фоне масштабного смешения культур роботы смотрятся как представители просто отдельной человеческой расы, имеющей существенные преимущества перед другими.

Повторюсь: Сваровский ведет речь не о романтическом «я», которое поднимается над «толпой» уже в силу склонности к рефлексии, а о представителях этой самой «толпы» — не о героях, способных стать выше любых обстоятельств, а о «представителях населения», в массе своей находящихся в тех обстоятельствах, которые диктует им мир. Поэтому необходимо отметить также аспект идеологической обработки масс, превращающей людей в «роботов» и в наше время достигшей качественно новых возможностей. Иными словами, используя атрибутику трэшевой космической фантастики, Сваровский ставит вопрос об экзистенциальном состоянии человечества. Один из его героев, старый мулла, говорит, что из мира исчезает нечто неуловимое, «ни добра тебе / ни настоящего даже зла». Робот-человек и человек-робот в антиутопии Сваровского не только одинаково ощущают себя вовлеченными в бесконечную и бессмысленную войну всех со всеми, они одинаково живут даже не в пустыне, в которой тоже есть своя «нормальная» жизнь, а в вакууме — независимо от того, идет речь о космосе или о Земле.



Но в вакууме не может быть жизни. И в балладах Сваровского рассказывается о неустроенности и пришедшей или наступающей гибели, а для характеристики состояния их героев из текста в текст навязчиво кочуют слова: одиночество, неприкаянность, обреченность, бессмысленность, страх, пустота. Единственным подтверждением, «что мы еще живы»,

ождая прихода  
бесчувственной  
и беспощадной  
киберпехоты

является чувство страха, альтернатива которому — ощущение внутренней пустоты. Страх испытывают претендующие быть еще живыми как люди, так и роботы, хотя упор явно делается на во всех смыслах человекоподобного робота или превратившегося в робота человека:

бесчувственные машины  
как испугавшиеся мужчины  
уговаривают себя подняться в атаку

«Робот» Василий оплакивает утонувшего при выполнении боевого задания «робота» Петра, который ему «был вообще как брат». А в поэме «Монголия», как я уже упоминала, рассказывается трогательная история союза робота и девочки — «молодой японки и ее электронного друга». Они встретились в разрушенном войной городе: «робот похожий на человека / умирает / у него инфаркт», ему «одинок» и «нужно солнце», а 12-летняя девочка, которая «осталась одна», ищет «крысу на ужин» — и «повсюду тьма / где каждый может быть наказанным без вины». Многие месяцы эта пара ищет рай на земле — чудесную страну Монголию, а находит людоедов, вынесших им обоим смертный приговор. В этой сказке с печальным концом прослеживаются мотивы «Дюймовочки», нашедшей и вылечившей умирающую ласточку, которая затем унесла ее

в блаженные края к прекрасному принцу, и модифицированных «Красавицы и чудовища» и «Спящей красавицы»:

ты проснешься  
я окажусь молодым  
человеком  
<...>  
придет гроза  
ты закроешь глаза  
и  
с первым громом  
все неживое окажется вдруг живым.

Здесь, кроме очевидной надежды на чудо, связанной с карой и очищением свыше, есть еще один важный момент: робот говорит не «откроешь, а «закроешь», потому что желает своей подруге, чтобы «то, что она любит», встретило ее «за гробом».

Потерянный рай героев баллад Сваровского — это мир прошлого, с обычными «природными» людьми, небом, пищей, растительностью и животными: «трава, васильки, ромашки», «насекомые», «лес», «ветер», «собака», семейная жизнь в «утопающем в саду персиковом небольшом доме». Это «истинная Монголия» — состояние души,

когда идешь  
и видишь холмы вдали  
на холмах высокие крыши  
и флаги  
и в каждом дворе — цветут персики, вишни.

Этот потерянный рай преследует героев Сваровского в их страшном вакууме под «черным небом» навязчивым «запахом хлеба». Но мир прошлого мертв, и попасть в него можно только во сне или после смерти — «закрыв глаза». Там-то и ожидают его героев полнота жизни и умершие близкие.

В общую, рисуемую Сваровским апокалиптическую (с элементами того, что условно можно назвать «постапокалиптическим» видением) картину мира вписываются тексты, героями которых являются соотечественники автора — с соответствующими реалиями. Так, один из «два часа как» «двух убитых красавцев-товарищей» в ходе «третьей мировой войны» в «августе 1935 года» (sic!), «возвышенный Николай», видит, «как прекрасна моя страна», в которой «скрипит колодезный ворот» и «стройная вся селянка / в утренней дымке с водою студеной идет», тогда как вокруг — «нервные люди в противогазах» и «выстрелы / крики / ура-ура». У ветерана Сергея «после спецоперации / в гористых болотах Судана» «не заживает в душе/ и на теле большая рана», и

жизнь потеряла прежние очертания  
скорбь умножают полученные в Судане знания  
о том, как оно бывает  
он всю старается, забывает  
но никак не может забыть подробности последнего своего  
задания

<...>

а его Татьяна  
заладила только одно:  
ты всё время пьяный  
ты вообще понимаешь, что камнем идешь на дно  
и смотреть на это мне так ужасно  
сделай что-нибудь, милый  
ведь я несчастна  
а вот если бы ты не пил  
если бы вовремя принимал транквилизаторы и ноотропил  
не раздражался  
регулярно бы брился и умывался  
пил бы различные соки, ещё можно квас, боржом  
и печень твоя не была бы размером с башку быка  
не бегал бы периодически  
с диким лицом

за мамой моей с ножом  
я была бы счастлива, Серёжа  
и жизнь наша была прекрасна  
она бы  
была легка  
<...>  
да, сорвался  
я заболел, я знаю  
я всё время пью, бросаюсь на близких, кричу, икаю  
и вчера во дворе с мужиком подрался  
кстати, стыдно — с тем самым, с которым сперва набрался  
но внутри  
пойми  
простирается до горизонта  
чистая, радостная страна моя  
там я по полю бегу без зонта  
под хрустальным таким дождем  
и потом  
с офицерами, погибшими на задании  
я встречаюсь где-то на берегу  
но мы молчим  
об этой войне в Судане  
только всякие там приколы  
рассказываем друг другу  
алкоголь не пьем  
а только боржом и колу  
и как будто  
чего-то  
ждем  
<...>  
ну, а мертвые спрашивают меня  
как там их жены, дети  
признаются, что сильно тоскуют о дачах, рыбалке, лете  
и потом просто так все лежим на траве под высоким небом  
и родная земля почему-то пронзительно пахнет хлебом  
и какое-то новое чувство пронзает нас всех до дрожи

и я думаю: Таня  
вот, счастье и родина  
что нам главнее?  
И  
что же  
всего дороже?

Там, внутри человека, и разворачивается главная война. Фактически «героем нашего времени» выведен герой текста «Бой при Мадабалхане» — имеющий «женское воспитание», «выглядящий нетоскливым парнем» Вова, который «напивается в корпоративном ресторане / ускоренного питания», все время читает фантастику, «иногда поет сам с собой / в караоке», «ходит по средам в рок-кружок» и, как Обломов, «дома все время валяется / на диване». Но во сне, погружаясь в подсознание, он — «робот / один в пустыне»:

бой при Мадабалхане  
там четвертые сутки  
по кайнагорцам  
в упор  
работают плазмой и тяжелыми лазерами сталлане  
пыль мешается с молекулярным пеплом  
и даже бесчувственные машины  
как испугавшиеся мужчины  
уговаривают себя подняться в атаку

В этой своей ипостаси «полностью неживой / особи», поняв, что, «кажется, слишком поздно / что-либо делать», он «по подпространственному интеркому / молится не тому, кто его создал / но кому-то / другому» — «господину живого и неживого»:

мне кажется, я умираю  
но как полностью неживая  
особь

не получу никакого рая  
я знаю  
что мы с тобой не близки  
и возможно  
не можем  
быть близки  
<...>  
но  
если я все-таки есть  
пускай я  
тупая  
жесть  
и спутанные провода  
и меня за тридцать девять секунд убивает вода  
но я прошу  
избавить меня  
от этой  
непонятной тоски

Так или иначе практически все герои Сваровского вопиют к «господину живого и неживого». В балладе, заключающей книгу, речь опять идет именно о молитве — но уже явной.

В этой балладе, являющейся эпилогом книги и разворачивающегося в ней апокалипсиса, говорится о неизбежном конце «мировой войны»: «земля молчит» — «там все коричневое теперь», как говорит человек, проспавший (именно «проспавший») развязку «один на Луне» — что прямо отсылает к рассказу Рея Брэдбери «Уснувший в Армагеддоне», в котором главная битва мировых добра и зла разворачивается также в сознании, казалось бы, случайного человека.

... вышел  
как Моисей  
впереди своего народа  
Сайфутдинов по лунной пустыне  
сопровождаемый своими множественными галлюцинациями

остановился в Море дождей  
отстегнул застёжки  
а ему — ничего  
видимо, думает, легко и без всякой муки  
я уже умер  
но воздуха нет, а дышит

Так заканчивается история человеческого населения  
Земли.

последний живой человек  
первый из селенитов  
космический старожил  
ходит везде без скафандра  
молится Господу Богу  
за всех  
кто когда-то  
жил.

Здесь, как и во всех текстах книги, эффектный и остроумный «космический трюк» соединен с рефлексией весьма серьезных проблем, комедия переходит в трагедию — методами современной поэзии.

В балладах Сваровского исследуются основания человеческого бытия, в том числе и отношения с Богом: среди чеканных, вызывающих смех слушателей строк присутствуют не только молитвы, но и то, что им должно предшествовать, — покаянная исповедь:

глядя на прошлое, понимаю  
что недостаточно ценил  
людей  
проводил время в безопасности  
плыл по течению  
подчинялся судьбе

Эстетика космических баллад Сваровского виртуозно наследует многим значимым эстетическим достижениям поэзии самого последнего времени, заметнее всего — авторов, исследующих зону перехода между онтологическим и социальным, как, например, Кирилл Медведев периода сборников «Всё плохо» и «Вторжение» или уже упомянутый Андрей Родионов. В области ритмической организации текстов Сваровский модифицирует разработанный Медведевым метод работы на грани прозы и поэзии, не только более свободно разбивая поток речи на строки и строфы, вплоть до разрыва слова и переноса части его в следующую строку («мы еще отомсти / м» «скорее всего контуж / енный»<sup>2</sup>), но время от времени «включая» рифму и вводя строфы, имеющие принципиально иную ритмическую организацию, часто вплотную приближаясь к традиционной («видно — уже ничей // жизнь его истекает / как после дождя / стекает / вода в ручей»)<sup>3</sup>. Это дает эффект легкости и стремительности, усиленный отсутствием заглавных букв и скрытыми переиначенными цитатами («на Луне <...> как на войне»). Фактически здесь мы имеем дальнейшую разработку синтеза авангардных и поставангардных методов, начавшуюся с 1990-х годов. При этом знаменательно, что развивающаяся поэзия продолжает рекрутировать авторов из поколения, сформировавшегося и заявившего о себе именно в начале 1990-х и уже давшего ей немало весьма значимых имен.

---

2 История этого приема в русской поэзии см.: Кузьмин Д. План работ по исследованию внутрисловного переноса // НЛО, 2003, № 59

3 В целом стих Сваровского может быть назван гетероморфным — в соответствии с определением Ю. Б. Орлицкого, данным в статье: Орлицкий Ю. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО, 2005, № 73. С. 187–202



# Замкнутость и разомкнутость авторского пространства в стихах Данилы Давыдова и Федора Сваровского

На основе доклада, сделанного в РГГУ на Международной научной конференции «Творчество Генриха Сапгира и русская поэзия конца XX века». Москва, 16–17.11.2007

Поскольку речь идет об активно пишущих и развивающихся современных поэтах, следует оговорить, что данное исследование ограничено рамками их последних книг, прогнозы дальнейшего развития их творчества остаются за скобками.

А именно — четвертая книга стихов Данилы Давыдова (р. 1977) «Сегодня, нет, вчера» (М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publicatiois, 2006), отмеченная премией «Московский счёт» как одна из десяти лучших поэтических книг года — при том, что она продолжает линию, обозначенную тремя его предыдущими книгами стихов и о которой я подробно писала в рецензии на третью книгу («Между сфер с неизвестными скоростями», «НЛО» № 56 от 2002); и первая книга Федора Сваровского (р. 1971) «Все хотят быть роботами» (М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2007), появление которой стало событием в литературном мире и стремительно ввело её автора в профессиональную среду,

---

Опубликовано в сетевом литературно-философском журнале  
«Топос», 30.06.2008

в которую Давыдов вошёл ещё в середине 90-х годов прошлого века (подробно об этой книге — в тексте «Глас вопиющих в вакууме», «НЛО» № 88 от 2007). Увидев свет как близкие по номерам книги поэтической серии журнала «Воздух» (Давыдова — № 20, Сваровского — № 23), они входят в практически одномоментный срез поэтического пространства, представляя творчество автора «поколения 90-х» или «постконцептуализма» и автора уже конца «00-х», если исходить из того, что поколенческие разделения идут не по годам рождения, а по времени вхождения в литературу.

Ко времени выхода первой книги Давыдова (1996 год) заканчивался период активной работы русского концептуализма, что определило название следующего поколения авторов и многие характерные черты их эстетики. В настоящее время много пишут о концептуализме того времени, позволю себе две цитаты о нём из своих текстов. Первая — из рецензии на вышедшую в 2001 году в издательстве АРГО-РИСК вторую книгу Дарьи Суховей (р. 1977) «Каталог случайных записей» («Словарь, или музыка рэгги для птицы-корректора», «НЛО» № 55 за 2002 год): «Еще обэриуты задавались вопросами власти языка над мышлением и возможности отражения подлинной реальности, в связи с чем ставилась проблема прямого художественного высказывания. Ситуация же тотального постмодернизма вызвала к жизни явление концептуализма, вплотную занявшегося исследованием взаимосвязанных стереотипов языка и мышления и демонстрирующего уклонение от личного высказывания. Концептуализм как систему письма и мышления отличали открытость, многоплановость, способность к внутреннему развитию и достаточно размытая структура авторов — от плотного ядра до периферии. В связи с этим внутри этой системы постоянно переплетались и по-разному варьировались приёмы, связанные с ассенизацией культурного хлама и освоением многомерного языкового пространства — с целью нащупать возможность/невозможность для сознания выбраться из-под власти ловушек языка и пробиться к подлинности, реальности мира и самого себя».

Вторая — из статьи «Метафизическое позиционирование авторов поколения 90-х (на примере творчества Всеволода Зельченко [р. 1972], Дмитрия Воденникова [р. 1968] и Натальи Черных [р. 1968])» («Крещатик» № 3 за 2005 год): «Поколение 90-х наследовало, переработало и слило воедино все разработанные ко времени их выхода в пространство литературы приемы: как непосредственно традиционные, так и уже сформировавшие к тому времени свою традицию авангардные и поставангардные (то есть сформированные уже внутри постмодернистской парадигмы), в том числе и приемы концептуализма, но обратив их в обратную сторону: центонность, ирония, интертекстуальность, принципиальная вариативность и неоднозначность как языковых форм, так и взгляда на мир, культуру и самое «я» — все это стало работать не на разнесенность, а на цельность «я», служить средством его высказывания. Можно сказать, что имел место прорыв к подлинности и реальности мира и себя. Однако сохранение большей или меньшей, но — как это стало очевидно на сегодняшний день — принципиальной многоплановой вариативности текста указывает на то, что изменения произошли внутри самой постмодернистской парадигмы. И сделавших этот прорыв авторов следует называть, скажем, постмодерными реалистами».

Однако, среди онтологического пиршества 90-х — конструирования мира от лица «Я» как творца и части этого мира — творчество Данилы Давыдова выделялось особой приверженностью характерному для концептуализма виду скепсиса, в пору его расцвета направленного не столько на показ невозможности истинно личного высказывания и основанной на нём достоверной картины мира, сколько на исследование причин этой невозможности. Бесспорно, что основным объектом концептуализма был феномен идеологии советского общества и созданного им массового сознания, но суть затронутых при этом проблем лежит гораздо глубже, что с течением времени выявляется со все большей очевидностью. Подробное исследование этих вопросов лежит за пределами данного изложения, достаточно сказать,

что ещё один из отцов-основателей Нового времени Фрэнсис Бэкон выявил присущие человеку «изъяны мышления» — невольное и неизбежное искажение человеческого сознания стереотипами, рожденными самим фактом принадлежности к человеческому роду и полученными в процессе воспитания и усваивания накопленной человечеством информации, плюс искажения, возникающие в процессе формулировки мысли и её передачи.

Применительно к поэзии, в сущности, речь идет о возможности творения с помощью собственного слова собственного мира с присущими ему пространством и временем. Этим занимаются все — и традиционалисты в традиционном понимании, которое, понятно, постоянно модифицируется, и новаторы всех толков — каждый по-своему. В наше время разработанные ими всеми приёмы объединились в том свободном стихе, который дает максимальную мобильность проявления личности автора и который Юрий Орлицкий назвал «гетероморфным» («Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии», «НЛО» № 73 от 2005). Отличительной его особенностью является не только свободное варьирование — как от текста к тексту, так и внутри самих текстов — метрической структуры, но и свободное появление и исчезновение признаков той или иной стихотворной организации: рифмы, звукописи, графических приёмов и так далее. В итоге тексты и их фрагменты постоянно меняются в диапазоне от ритмизованной прозы до приближения к классическим формам стиха. При этом в качестве выразительных средств задействуются наличие или отсутствие по воле автора знаков препинания и строчных букв и обценная лексика, потерявшая эпатажный характер, но оставшаяся действенным выразительным средством. Этим стихом написаны и обе представляемые книги — каждая в своей индивидуальной поэтике.

Ко второй половине «00-х» этот стих достиг своего расцвета, и свобода оперирования словом у Федора Сваровского сродни свободе оперирования параметрами пространства, времени

и форм жизни, соответствующей выбранному им жанру — сюжетной фантастики, базирующейся на переплетении философских и социальных проблем современного человечества. «Я» его текстов, представляющих собой остросюжетные баллады, пребывает как бы вне (или — над) создаваемого им мира, населенного множеством практически равнозначных «он», так называемых «маленьких людей» или «людей из толпы», находящихся в разных, но одинаково трагичных, скорее даже безысходных обстоятельствах, навязанных им миром.

Этот мир открыт для расширения от «колыбели человечества» Земли в бесконечность, но как бы он при этом ни менялся — вплоть до «метановых луж Титана», «ураганов из какого-то геля и аммиака» на Юпитере и так далее, — эти изменения смотрятся малозначимым мельканием декораций на фоне неизменно удручающей враждебности и одинаковой малопригодности для жизни уже мало отличимого от адрида человека, потерянный рай которого — счастливое прошлое жизни в условиях нормальной земной природы, а трагическое настоящее — не имеющая даже формального обоснования бессмысленная война всех со всеми.

Понятно, на этом приеме зиждется современная фантастика, решающая философско-социальные вопросы земного человечества: сколь угодно отличающиеся от земных условия жизни и само устройство живых существ, равно как и широко используемая Сваровским атрибутика скафандров, лучететов, плазменных лазеров, дыхательных аппаратов и тому подобного, означают показ проблем земной жизни под определенным углом зрения. Но здесь мы имеем дело с поэзией, методы и задачи которой другие, нежели в прозе и в которой нарративность и тем более вынесенность «Я» за пределы создаваемого им мира имеет другой эффект, в данном случае заставляя вспомнить концептуализм с его максимально возможным вынесением «Я» за пределы рассматриваемого мира. Более того, смысловой и смеховой эффект у Сваровского во многом достигается тем же путем, что и у концептуалистов: игрой стилей и уровней восприятия и демонстраций несоот-

ветствия желаний и представлений человека и действительного положения вещей. Например:

... продолжает возвышенный Николай:  
за туманом, слышишь, деревня просыпается  
вот скрипит колодезный ворот, вот лай  
собак  
вот стройная вся селянка  
в утренней лыжке с водою студеной идет

Нерсесян говорит:  
то кувалдою чинят гусеницы у танка  
и вдали работает крупнокалиберный пулемет

в дымке ходит не девушка, а разведка  
нервные люди в противогазах  
стреляющие быстро и метко

...  
два часа как мертвые мы лежим  
посмотри на руки свои  
ведь они как дым  
посмотри на тело  
оно как дым

так  
на поле ратном — два убитых красавца-товарища  
как какие-то два костра  
дотлевающих...

Демонстрируемая Сваровским эстетика сильно напоминает концептуализм, но это — постконцептуалистские стихи, в которых разработанные концептуализмом методы используются с противоположной целью: не наблюдения и исследования самопроявлений, а конструирования или, если угодно, создания мира и речи — сообразно индивидуальному «Я». Более того, в мастерски сделанных текстах Сваровского стили

и уровни переплетены более плотно, а сам эффект плотности усиливается за счет мелькания сред обитания, динамичности действия и сжатия (при сохранении однородности) временной шкалы, уходящей как в будущее, так и в прошлые века. Плотность сжатия речи в текстах Сваровского хорошо иллюстрируется превращением центонов в некий конгломерат их осколков, например: «на Луне/ Сережа/ как на войне».

Однако главная особенность эстетики этого поэта — вынесенность «Я» за пределы однородно расширяющегося в пространстве и времени мира, наблюдение этим «Я» судеб многих населяющих этот мир «маленьких» «он», влекомых независимым от них (и от «Я») ходом событий. При этом за демиургической поднятостью над добром и злом проглядывается подача хода событий именно как трагедии, режиссируемой некой неведомой силой, неким роком, спасения от которого нет никому. Эта сила ведет человечество как конгломерат многих, не могущих ей сопротивляться «он», к трансформации и исчезновению. И герой заключающей книгу баллады, выживший на Луне «последний живой человек/ первый из селенитов» «вышел// как Моисей/ впереди своего народа» и «ходит везде без скафандра/ молится Господу Богу/ за всех/ кто когда-то/ жил».

Центральным текстом книги является баллада «Бой при Мадабалхане», в котором описанное выше пространство-время коллапсирует в подсознание героя, названного Сваровским «героем нашего времени». Это в замкнутом мире его подсознания идет та самая всеобъемлющая бессмысленная война, рождающая у героя отчаянную молитву «господину живого и неживого» — запутанную и не достигающую цели, не способную вывести из трагически-апокалиптического состояния. Но и в этом тексте создающее мир «Я» стремится к нахождению за его пределами, разрывая коллапс и выходя на простор возможности расширения этого мира — одинакового как в начале, так и в конце баллады и пребывающего в состоянии анализируемой трагикомедии. В итоге же можно говорить о поэтической эстетике, опирающейся на отсутствие стяжения

мира внутрь лирического «Я», высшая цель которого — последующее преображением как мира, так и самого «Я», о воздействии в большей степени показом самой ситуации и ее анализом, чем подачей переживания и проживания ее внутри «Я» — с возможной последующей трансформацией.

Данила Давыдов наследует концептуализму иначе. В его творчестве явлены поэтапно преодолеваемые муки демиурга, сомневающегося не только в своем умении, но и в самой возможности для «Я» творения цельной, упорядоченной и достоверной системы. В создаваемом им нестабильном и сложноустроенном мире «Я» присутствует и как центральное творящее начало, и как часть его наряду со всем прочим. Однако совокупность «они» существует как бы на периферии нелинейного пространства этого мира, из которой время от времени выдвигается какой-либо «он» как иное по отношению к «Я», существующему (и это один из главных отличительных признаков текстов Давыдова) как включенность в сообщество равноправных «Я», в мире данного автора выступающих как некоторое количество «ты». Пространство сообщества призванных к творению и работе над его методами — центральная и наиболее значимая часть мира текстов Давыдова, можно даже сказать, что этот центр — судьбоносное ядро мира, с одной стороны — открытого в бесконечность, с другой — стягиваемого в центр. С «мы» связаны как настоящее, так и будущее, и в строках о нём занижается вездесущая у Давыдова ирония, высветляясь энергией филолога:

Памятник уважения:

говорить о чужом на чужом языке,  
ездить в гости почти налегке,  
прятаться за шторой.

Беспокойство запредельно, немотивированно,  
единство не заставит себя ждать;  
сразу же, как научимся летать,  
возьмемся за руки и полетим.



Время у Давыдова как бы встроено в пространство и линейно проявляется исключительно в виде этапов его отраженной в текстах работы над возможностью построения достоверного мира, и композиция книги подчинена этой ломаной линии восхождения к успеху. В целом же пространство-время неким сложноустроенным образом пульсирует относительно «Я» — в условиях признания наличия других демиургических начал и соотнесения с ними, но нет и речи о каких-либо однородности, линейности и повторяемости, нет парений над общезивилизационной ситуацией, но есть масса сведений о жизни «тусовки». Однако это — не воссоздание прокрутки происходящего, это — заполненное философом проживание смысла и хода работы на общее рефлексивно-общекультурное дело пусть далеких от совершенства, но близких сердцу друзей-соратников («их пропитые и проторченные рожи/ их свет в глазах»). Это не «цепляние друг за друга» «на отшибе Млечного пути», как у Еременко, это ощущение себя в особом и единственно важном мире «он»-«ты» как совокупности центровых творящих «я».

Поэтому для текстов Давыдова характерны посвящения (в данной книге — собратьям по поэтическому перу Н. Ключаревой, В. Нугатову, Тане Миловой, Д. Файзову, И. Ш[остаковской], Андрею Сен-Сенькову) и обращения (в одном из текстов данной книги задействованы сразу «кузьмин», «наташа ключарева», «сережа соколовский» и «ваншенкина»), описания реальных событий и обмен мнениями внутри этого сообщества (в данной книге есть текст «Ответ коллегам, интересующимся, почему я до сих пор не написал роман», содержащий подробный ответ на этот вопрос, вполне достойный оформления в соответствующую статью), при этом он сам и его адресаты названы реальными именами. Очень типичны фразы, примером которой в данной книге может служить «как кононов говорит», упоминание названий, хорошо понятных только посвященным (в данной книге — «альманах «окрестности», «журнал «часы», «Липки»-2002»).

Второй характерной чертой эстетики Давыдова является скепсис, действующий союз неотделимых друг от друга иро-

нии и рефлексии. Скепсисом по отношению к возможности для человека хотя бы приблизиться к достоверному Видению и выражению устройства как мира, так и самого человека, пронизано все творчество Давыдова, и качественный скачок в этом отношении после огромной рефлексивной работы со словом и речью наблюдается только к концу четвертой книги стихов. Если же говорить об отправной точке ситуации, то следует вспомнить, что производимое концептуалистами выявление и исследование структур стихии речи требовало работы аналитического ума, как бы поднявшегося над этой стихией. Но это действительно для аналитического исследования, показа составных частей и работы механизма, другое дело — с его помощью создать качественно новые, как бы «правильные», творящие языковые конструкции.

Можно сказать, что, задействуя возможности современной ему онтологической поэзии, Давыдов поставил их на службу гносеологическим проблемам, иными словами, вычленяемая им в ходе работы с языком и сознанием картина мира показывает положение пришедшего из Нового времени гордого «царя природы» *homo sapiens*. Продолжая таким образом дело концептуализма в изменившихся условиях и наследуя их «характерные ходы» (выражение Дмитрия Кузьмина в послесловии к третьей книге Данилы Давыдова), он работает с составляющими не массового, а своего собственного сознания — в соотношении с работой других представителей «общего дела», задействуя движимый скепсисом союз рефлексии и иронии:

... не гений он и человек ли? мудроно сказать  
то есть он есть но как он есть каким манером  
куда его влечет недальновидный следует заметить ум  
а равно и не по летам задрюченное тело –  
неведомо

но вот над горизонтом  
встает природы царь встает уже стоит  
блин! посмотри! какой нелепый вид...

При этом гетероморфный стих Давыдова отличают некоторая как бы «сплюснутость» и «рваность» в структуре речи, что усиливается с помощью графики. Суть же выявленной им ситуации такова: ум считает себя владыкой мира-театра, самодостаточным в своей учености и не нуждающимся в союзе с «уму непокоренной» «совестью неученой». В результате «Я» пребывает внутри бесконечного абсурдного пространства, но, ощутив, что «есть есть то за что не жалко подохнуть» и «что жив как ни странно Бог», обнаруживает себя в знаменитой ситуации Данте — «в лесу глухом печальном» в мечтах «об огне первоначальном» — когда аналитический ум еще не властвовал над миром, а так мучительно искомые теперь «совесть и честь» еще не были выплеснуты вместе с водой «изъянов мышления». Теперь же, исключительно в силу этих изъянов мир выглядит фрагментарно-абсурдно-параноидальным, содержащим в своей глубине некое неуловимое злое начало, неустранимое в силу его проникновения внутрь самого человека, которому необходимо коллапсировать в свое внутреннее пространство для осуществления работы освобождения — как себя, так и мира.

Иными словами, мир таков не сам по себе, а в восприятии человека, превратившегося в «дитяtko паранойи», не способного познать мир и себя и воспроизвести это в своем сознании в виде некоей структуры. Однако к концу книги происходит качественный скачок, в том числе связанный и с размыванием границы между близким «ты» и далеким «он», и время-пространство, оставаясь переменнo-неоднородным и непостижимым с точки зрения аналитического ума, раздвинулось в бесконечность, одновременно сомкнувшись в единую систему с центром «Я» нигде и везде. И зазвучал голос незнакомого Даниила Давыдова:

есть здоровый смысл в нездоровом сне  
есть причины быть несмотря ни на что  
есть огонь в воде и вода в огне  
и когда ответят тебе: ну и что

отвернись к отсутствующей стене  
перестав быть ничем став ничто

Следует отметить, однако, что механизм работы синтеза разума и эмоциональности нуждается в предохранительной системе скепсиса, адептом и мастером которого заявил себя Давыдов. Это тем более актуально, что, как справедливо говорится в одном из текстов его книги, мы живем в некоей «зоне перехода» нашей культуры в «нечто», которое пока еще «мерцает». Ощущение этого привело его в свое время к созданию теории так называемого «киберпочничества» (задолго до шумного успеха баллад о людях-роботах Сваровского), ориентированного на культуру все большего погружения человека в созданную им искусственную (городскую) (кибер) среду и практически полное исчезновение того, что можно назвать деревенским бытом. Тем не менее, киберпочничество далеко от апокалиптического взгляда на мир: оно оптимистично предполагает налаживание жизни в новых условиях, в которых как и всегда «есть причины быть несмотря ни на что», но для этого требуется тщательно осмыслить создавшуюся ситуацию, и здесь без изрядной опоры на скепсис не обойтись.

В заключение можно отметить, что творчество обоих авторов демонстрирует дальнейшую переработку авангардных и поставангардных методов, начавшуюся с 90-х годов прошлого века и в начале нынешнего перешедшую в новую стадию. При этом развивающаяся поэзия продолжает опираться на опыт концептуализма, что позволяет считать термин «пост-концептуализм» действующим — впредь до появления новых действенных терминов.

## Уведомление о том, что уже грядет, но...

«Окрестности»: содружество «Междуречье» и другие

При поверхностном взгляде на третий выпуск альманаха «Окрестности» (составление Максима Волчкевича, Данилы Давыдова, Алексея Корецкого при участии Екатерины Ваншенкиной), сорок авторов которого представляют, как сказано в «предуведомлении», «собрание поэзии, прозы, а также критики и эссеистики», создается впечатление чего-то среднего между печальной памяти «братскими могилами» и продолжающимися «бороться за читателя» «толстыми» журналами. Однако при внимательном чтении выявляется характерная особенность, делающая данный сборник целостным и интересным — эстетическая разнесенность поэтических текстов, демонстрирующих ту или иную степень смешения буквально всего, что было явлено в поэзии, и вполне отчетливая неоконцептуальная направленность прозаических текстов. При том, что возрастной разброс авторов — от чуть больше двадцати до чуть меньше сорока с тяготением к середине (средний возраст составителей, являющихся одновременно и авторами, чуть меньше этой середины).

При еще более внимательном чтении, в которое альманах, надо отдать ему должное, затягивает, возникает четкое ощущение, что, несмотря на широкую эстетическую разнесенность поэтических текстов, буквально во всех прослушивается интонация ироничного обдумывания

вания и о-сматривания (в отличие от в-думывания и в-сма-тривания). В результате чего сборник передает атмосферу без-эмоциональной констатации, царящую в том, что ныне можно назвать современной литературой. Это относится также к Дмитрию Воденникову, имеющему репутацию поэта «боли и крика», в новом своем цикле обратившемуся в сторону эстетики так называемой малой формы. Подобная атмосфера характерна для ситуации сосуществования слишком большого количества равнозначных ликов истины, ведущего к тотальному скептицизму, весьма затрудняющему какую-либо эмоциональную оценку. Поэтому большинство авторов от нее просто уходят, а когда она, в случае наличия у автора какого-либо искреннего пафоса, все-таки появляется, то на общем фоне неизбежно приобретает характер концепта. Практическим результатом ситуации является не-востребованность литературы тем, что называют жизнью, замыкание ее на решении собственных задач и снижение эстетической нетерпимости при объединении литераторов. Цеховые требования, предъявляемые в таких условиях к автору, сводятся, в основном, к качеству выполнения текста. Особенно четко это проявляется в творениях последнего литературного поколения, включая выпускаемые ими периодические издания. И в условиях успокоенной эстетической вседозволенности окончательно проясняется, что конец нашего века удивительно смыкается с его началом. С одним принципиальным отличием: то, что в начале века имело своего рода прямолинейно-искренний характер, сейчас обретает присущий нашему времени эстетизированно-концептуальный характер.

Возникает ощущение, что речь идет о реакции на нечто, что уже грядет, но еще не проявилось, при которой каждый по-своему играет и с формой, и со смыслом, и с концептами того и другого. Фактически, можно говорить о формировании новой литературной ситуации, при которой авторы, осознав себя находящимися на обломках множества культур (а не только на развалинах «совка»), вынуждены вести сложную

концептуальную игру с тем, что они обнаруживают на этих обломках. В этих условиях проявляются тенденции к стиранию всех и всяческих жанровых граней, наиболее радикальной из которых является все большая неразличимость прозы и поэзии. В данном сборнике присутствуют образцы прозо-поэзии. Это «Опыты силлабической организации» Сергея Соколовского:

Джеймс Гарднер, боцман, видом своим походил  
на тибетского монаха с оранжевой  
бородой. Старого боцмана велено  
было в море ни под каким видом не брать,  
так что вследствие этого он пил портвейн  
в дешевой береговой забегаловке...

И ритмизованная, содержащая внутренние рифмы проза Яны Токаревой:

.../ давай мы как будто уже надышали / смотри / мы  
и дров наломали / смотри / назабили гвоздей / мы почти уже  
сами с усами / ...

Вольно или невольно затянутые в концептуальную игру, поэты демонстрируют как желание идти у нее на поводу, так и стоическое ей сопротивление. Дарья Суховой пробует себя в своеобразном пост-авангарде:

взлетела  
... / Сонная / сильная / синяя / птица-феникс  
ей хочется верить,  
что у нее получится человеку  
выклевывать печень, ...

Валерий Нугатов формирует сложноорганизованный культурно-ассоциативный поток из обрывков концептов. Данила Давыдов пытается создать гибрид концептуального

и прямого поэтического высказывания. Алексей Корецкий создает вариант метафизики, замешанной на социальном концепте. Ирина Шостаковская вводит концепты рок-культуры в поле историко-литературных ассоциаций. Андрей Цуканов пишет в эстетике модифицированного метафизического импрессионизма. Самый интересный из «традиционных» авторов Максим Волчкевич своеобразно развивает эстетику акмеизма:

Что ты вышивала рукою  
По чистой канве языка,  
За ниткой следя голубою,  
Распускающей облака?  
Однажды, не занята делом,  
Сидела среди тишины, —  
И крестик остался на белом  
Батисте с другой стороны.

Прозаики сборника, среди которых можно выделить Алексея Цветкова-младшего, Игоря Рябова и Андрея Урицкого, занимаются игрой одновременно на уровне образов, сюжетов и идей. Их авторское внимание сосредоточено, в основном, на иллюстрировании концептуальности природы какой бы то ни было идеологии, а вопрос о том, что же дальше, что следует за полиидеологической ситуацией, остается открытым. Фактически, некоторые мысли по этому поводу высказывает Илья Кукулин в статье, посвященной обстоятельному исследованию стихов Светланы Кековой. В качестве основных достоинств этого поставангардного автора он называет музыкальность, соотнесенную с Высшим, и обращенность к средневековому осознанию грехопаденности мира.

Редакторское «предупреждение» к сборнику, декларирующее принципиальное отсутствие «какой бы то ни было концепции», и отказ от «отражения собственных амбиций», кончается фразой «думайте сами». К размышлениям на серьезные темы подвигает и органично вписывающаяся в издание



концептуально-символическая графика Анны Сахаровой, варьирующая символы Смерти, Луны и Солнца. Что ж, время покажет, удалось ли соредакторам, делая определенный срез современной литературы, отразить то, в чем состоит подготовка эстетики XXI века.

## «...А жизнь продолжает себя»

Альманах «Окрестности», сб. 4. М.: Автохтон, 2000.  
Вестник молодой литературы «Вавилон», вып. 7(23).  
М.: АРГО-РИСК, 2000

Поэзия на сегодняшний день явно обратилась в сторону традиционной поэтики. Все больше текстов, построенных на прямом лирическом высказывании, — поэты прежде всего ориентируются на глубинный внутренний голос.

Практически одновременный выход двух держащихся на издательском плаву альманахов, представляющих (как в авторском, так и в редакторско-организационном плане) так называемую молодую литературу, — знаменательное явление, и не только для той области литературного пространства, которую они представляют. Прежде всего, оба альманаха достигли того уровня профессиональности, при котором как-то даже неловко и вспоминать о вещах типа типографски оформленного самиздата. Вероятно, в силу этого данные издания, весьма разнящиеся своими издательскими проектами, сильно сблизились.

Существующий еще с 1989 года «Вавилон» (гл. ред. Дмитрий Кузьмин) был заявлен как вестник, дающий как можно более панорамное представление о том, что пишут действительно молодые, отделяя их от многочисленных в то время 35–50-летних «молодых». Выходящие с 1996 года «Окрестности» (гл. ред. Алексей Корецкий) претендовали если не на отражение, то хотя бы на нащупывание точки видения, присущей действительно современной

литературе, не возводя при этом в ранг принципиальности год рождения автора. В результате «Вавилон» концентрировался на «горизонтальной» компоненте, стремясь охватить как можно большее число как можно более молодых авторов в как можно большем количестве регионов. Правда, при этом наблюдалось явное тяготение к материалу, содержащему как можно более ярко выраженный языковой эксперимент, что объясняется, видимо, формированием концепции альманаха в период расцвета и засилья концептуализма. Организовавшиеся уже совершенно в другое время «Окрестности» отдавали предпочтение «вертикальной» компоненте — начавшись с текстов членов молодежной группы «Междуречье», они постепенно стали вбирать в себя все большее количество текстов «со стороны», которые по той или иной причине оказывались близки духу этой группы. Не отказываясь от материала, построенного на языковом эксперименте, редакция альманаха явно пыталась ориентироваться не столько на форму, сколько на содержание, в конечном итоге даже заслужив упреки в так называемом пассаизме.

Однако сегодня положение изменилось, и это связано с тем, что изменилось положение литературного поколения, к которому относятся редакторы обоих альманахов. Можно сказать, что эта молодая литература постарела или, если угодно, возмужала и стала зрелой. Сложились и профессионально состоялись ее лидеры, возраст которых подошел к пороговому — 33 года. Рядом с ними сформировались как авторы те, кому ныне 20–22–24 года и которые слегка отличаются от «патриархов», но сходны с ними в том, что и для тех, и для других, скажем, Пригов и Гандлевский были всегда. Или, как написано в предисловии к последнему выпуску «Вавилона», это поколение самоидентифицируется, как те, «кто делал первые шаги по самоопределению в мире литературы на рубеже 80–90-х, на фоне радикальной ломки иерархий и грандиозной реструктуризации культурного пространства». Между представителями этого поколения и предыдущих нет непроходимой пропасти, и это демонстрируют «Окрестности», в которых возраст авто-

ра можно определить только из приведенных в конце номера примечаний. Но «радикальная ломка иерархий и грандиозная реструктуризация», наличие которых отрицать невозможно, неизбежно сопровождаются сменой художественного сознания и художественного видения — новая эпоха ищет свое выражение своих «смысложизненных» проблем через своих представителей. Последние же оказались внутри безбрежного информационно-знакового пространства с огромным количеством взаимодействующих философий, религий и идеологий, в сумме дающих виртуально-расплывчатую картину мира. Как пишет Иван Маковский (Москва, «Вавилон»):

где слова ничего не обозначают  
не обнадёживают  
не печалят  
а висят, как какая-то азбука  
на ветру

В этой ситуации в литературе на первый план выдвигается ее мифотворческая способность — автор сканирует мир, задействуя бессознательные и иррациональные уровни восприятия, пытаясь уловить то предельно-обобщенное, что стоит за данной ему явленностью, заполняя ее мистифицированными, иллюзорными идеями. Как правило, эмоции автора при этом загоняются глубоко внутрь текста, проявляясь только по мере выхода из этой ситуации. Можно сказать, что ведется работа по переходу из знакового пространства в символическое — литература работает с опережением философии, создавая материал для ее формирования.

Особенно ярко это выражено в прозе, для которой характерна чуть ли не традиционная сюжетность, однако события, происходящие в, казалось бы, совершенно реальной обстановке, одновременно происходят в некоем иллюзорно-мистическом мире. И все это на фоне примет времени: дискурсы, коррупция, преступность, воспринимаемая на уровне быта, диффузия английского языка, компьютерная терминология,

новые русские и так далее. Так, у Светланы Богдановой, которая на сегодняшний день является одним из самых сильных прозаиков, в «Снах Максимилиана» (Москва, «Окрестности») шофер Максимилиан Ответов возит в шикарном лимузине некую вполне реальную Веру во вполне реальные пункты назначения, но лицо героини изменчиво и почти все время прикрито вуалью, а общий смысл поездок неясен. Герой текста Льва Усыскина «На войне» (СПб., «Окрестности») — некий находящийся в условиях военных действий сын сенатора, с которым, казалось бы, происходят обычные для этих условий события, однако совершенно неясно, что, собственно, происходит, кроме размышлений героя о «стальных оковах Случая да Божьего Промысла». У Ирины Шостаковской (Москва, «Окрестности») среди меняющихся, но имеющих непосредственное отношение к литературе героев и мест действия некая Madelein — «девушка школьного, очевидно, возраста» — учит истории мира, в котором вначале «Инсайд и Аутсайд были одним и тем же местом, поэтому мир был един, как едины в нем были люди, пока не разделились надвое»: те, которые «устали смотреть внутрь себя и выглянули наружу, стали называться аутерами, оставшиеся были иннерь». У Сергея Соколовского в «Трагической истории Камило Сьенфуэгоса, борца за свободу» (Москва, «Вавилон») судьба привезенного с Кубы и находящегося в его квартире бюста команданте Камило Сьенфуэгоса неопределимо, но бесспорно ощущается связанной с судьбой этого человека. Один из лучших прозаических текстов — рассказ Андрея Филимонова «На дороге» (Томск, «Вавилон»), в котором описывается, казалось бы, банальная поездка на попутке бросившего институт безденежного Паши. Обыденная реальность здесь практически воедино слита с неявной, неуловимой высшей реальностью, проявляющей себя через детали обыденного. И в конце рассказа от безденежья назвавшийся буддистом Паша на захолустном переезде слышит, как «женщина в тулупе» говорит: «Тут все буддисты. Это дело такое, карма, от нее не зарекайся», и видит «бритоголовых людей в желтых жилетах поверх ватников».

Поэзия на сегодняшний день явно обратилась в сторону традиционной поэтики. Все больше текстов, построенных на прямом лирическом высказывании, — поэты прежде всего ориентируются на глубинный внутренний голос. Время изменилось — стало возможным говорить просто, отражая парадоксы жизни и сознания без помощи языковых экспериментов. Как, например, Андрей Нечаевский (Донецк, «Вавилон»):

Я на клиросе сажу  
покурить хочу ужасно  
но молчу — жужжит мой принтер  
и жуёт бумагу часто  
Как большие канарейки  
рядом певчие поют  
благодать! — а мне икону  
отсканировать дают

Переход к более простой, прозрачной ткани стиха и усиление голоса лирического «я» демонстрирует один из отцов-основателей «Вавилона» — Станислав Львовский (Москва). В его последних стихах («Вавилон») ярко выражено присущее всему поколению чувство тревоги, идущее от ощущения неблагополучия в духовно-культурном пространстве:

как же это произошло  
как далеко это зашло  
выздоровливать вроде рано  
не выздоравливать странно

*всё остальное страшно*

Все более характерной чертой нынешней поэзии становится то, что условно можно обозначить как квази-стилизация на мифо-религиозные темы, а точнее — попытка моделирования сознания разных эпох и культур. Характерный пример этому — «Хоэфоры» Андрея Полякова (Симферополь, «Окрестности»):

внутри почти что гомеровской речи мелькают Вавилон, Ассирия, Иудея, Крым, Ангел, Феб, Ориген, Плотин, Карпократ, Троя-святая, Орфей, «развалины дачи покойного Пана» и такие фразы, как «Вдруг телевизор сказал, что распят Дионис».

Соединением восточного колорита с поисками современной поэтики привлекают стихи Санджара Янышева (Ташкент, «Окрестности»):

Кислота виноградных листьев  
в твоём имени, Кохинур.  
Ты срываешь ягоды — корни  
остаются в недрах  
от невозможности обнять твои ноги  
и не растерять,  
не расплескать при этом  
вверенную им землю.

Самым сильным автором, представленным обоими альманахами, является, на мой взгляд, поэт Мария Степанова. Ее мощный, замешанный на фольклоре и вобравший в себя множество самых разнородных приемов стих пронизан ощущением исходной и неизбывной трагедийности устройства мира и человека. Герои ее лирико-эпических текстов, напряженно живущие между «земным» и «там, наверху», — отнюдь не праведники, но все они — личности, способные к активному действию и имеющие мужество никого не винить в своих грехах и ошибках. Как и героиня поэмы «Летчик» (Москва, «Вавилон»):

... Простите ж меня, хоть прощения нет,  
За гибель девчонки двенадцати лет,  
Невинно пропавшей за то,  
Что в бездне бездушной, как рыба в ухе,  
Небесная Дочка живёт во грехе,  
А с кем — не узнает никто.

... А жизнь продолжает себя.

В последнем номере «Вавилона» — 75 авторов, «Окрестностей» — 31. Раньше подобные издания называли «братскими могилами», и читать их было невозможно. Однако эти альманахи читаются с неослабным интересом. Они отражают, как выражался еще Ипполит Тэн, «состояние умов и нравов» тех, кто, являясь порождением нашего времени, только и способен адекватно выразить его суть. В сущности, они заняты тем, чем всегда была занята литература, — пытаются нащупать присущую их времени связь между предметным (физическим) и духовным (содержащим идеи) мирами, отображая в своих текстах ту ненаблюдаемую реальность, в которой эти два мира неким непостижимым путем объединены. Как пишет Ника Скандиака (Нью-Йорк, «Вавилон»):

В пространстве лежат  $n$ -мерные сферы  
И пересекаются в множестве точек.  
В каждой из точек растёт человек  
Или хотя бы цветочек.

Многие авторы присутствуют в обоих альманахах, более того, Данила Давыдов, ранее бывший редактором «Окрестностей», ныне — соредактор «Вавилона» и автор обоих альманахов, а редакторы «Окрестностей» Сергей Соколовский и Максим Волчкевич — авторы «Вавилона». И последнее — ирония авторов этих альманахов практически всегда направлена на себя, они словно бы иронизируют над состоянием собственного сознания, поставленного перед решением сложной задачи. Как писали братья Стругацкие, «будущее просто шло своей дорогой».



## «Мы ваши циничные дети...»

Журнал «Алконость»

Эстетика изборника, на сегодняшний день — визитной карточки «Алконоста», можно определить как средневзвешенную между эстетиками серебряного века, западноевропейского романтизма и лучших образцов советской поэзии 70–80-х.

Естественные центробежные процессы внутри поэтического пространства, образовавшегося в результате изменения литературной ситуации в конце 80-х — начале 90-х, привели к расслоению действующих в нем лиц, включая вошедших в литературу в последнее десятилетие, сообразно исповедуемым ими способам работы с языком. В результате чего сегодняшняя поэтическая жизнь определяется сосуществованием и взаимодействием множества развиваемых традиций. Включая ту, которую условно можно назвать срединной и которая, базируясь на доавангардной эстетике, очень умеренно впитывает в себя новые литературные приемы. В советское время, в условиях строгого запрета на любую работу с языком, даже эта традиция понесла колоссальный урон, профанируясь в официозе и развиваясь в основном в суровых условиях андеграунда.

В свете этого проясняется роль скромного журнала «Алконость», организованного еще в 1989 году силами группы поэтов, пришедших в литературу в послед-

нее десятилетие. Привычная для того времени брошюра из десятка машинописных листов, тираж которой был обусловлен одной закладкой копирки, естественным образом сменилась на сброшюрованную компьютерную распечатку все улучшающегося качества. Малоаметным для широкой публики тиражом не свыше 30 экземпляров, журнал регулярно выходил в ходе бурных 90-х. И ныне, на пороге становления новой литературной ситуации, заявил о себе изборником, изданным уже типографским способом и тиражом, соответствующим времени, — номером, вобравшим лучшее (по мнению редакции) из того, что представляли на страницах журнала его постоянные авторы. Специфика же журнала такова, что в основном печатались тексты членов редакции, в большей или меньшей степени от номера к номеру разбавляясь текстами того или иного понравившегося им автора.

Нельзя не оценить многолетнее издательское целомудрие, проявляемое на фоне спонсорско-издательского бума 90-х и вызывавшее упреки в губительной замкнутости. «Принципиально самиздатовская позиция» журнала, в котором «авторы обращены не к читателю, а друг к другу», явилась «следствием осознания достаточности такой формы воплощения» — так сформулировано теоретиком редакции Алексеем Тиматковым («Этюд об Алконосте»). Внутренне отдавая себе отчет как в ненаработанности желаемого уровня профессионализма, так и в непрявленности собственных творческих устремлений, редакция отказывалась от любого альянса и занималась самообкаткой и рефлексией. Страницы журнала были предоставлены и независимым экспертам, высказывавшим мнение по поводу феномена «Алконоста».

Эстетику изборника, на сегодняшний день — визитной карточки «Алконоста», можно определить как средневзвешенную между эстетиками серебряного века, западноевропейского романтизма и лучших образцов советской поэзии 70–80-х. С присутствием элемента, в том или ином виде практически обязательного в нынешней культурной ситуации, — иронии.

В качестве примера можно привести отрывок из Всеволода Константинова:

И сидит человек на пороге  
У открытых дверей чайханы  
Так спокойно, как будто боги  
Ничего ему не должны.

Он водил себя по пустыне  
Сорок однообразных лет  
И сподобился не святых,  
А барашка с вином на обед.

В сущности, журнал представляет авторов, которые, оказавшись внутри постмодернистской ситуации, отторгая присущие ей методы работы с языком, обратились назад, к традиции прямого и незамысловатого авторского высказывания. Именно таким образом они, пребывая в культурном пространстве, перенасыщенном знаками, перетекающими друг в друга смыслами и сложными языковыми приемами, вычленяют и отрабатывают личную поэтическую интонацию. Усложнение смыслов и приемов можно позволить себе потом — после обретения координат личного поэтического космоса. Если, конечно, это произойдет. Речь идет о пути, противоположном тому, на котором сначала отрабатываются сложные приемы, а затем происходит снятие их массивности ради выявления все той же личной поэтической интонации.

Трудно согласиться с мнением, высказанным в наиболее структурно четкой из представленных в сборнике статье Данилы Давыдова «Алконость как зеркало русской агорафобии», — что ирония авторов журнала «основана на эксплуатации идей концептуализма (в приговском изводе)». Основному корпусу авторов свойственна самоирония, оттеняемая популярными позициями Кирилла Анкудинова и Евгения Лесина. Большинство текстов Анкудинова отличает абсолютная серь-

езность — их автор не желает всматриваться в игру смыслов, что временами приводит к вызывающим улыбку казусам:

Как по ночам ни крути ты затворы:  
Не обезвредишь ты парня, который  
Где-то внизу...

Лесин же делает ставку почти исключительно на иронию. Его тексты несут отзвуки традиции Саши Черного, упрощаясь в сторону Игоря Иртеньева. Большинство их, в сущности, представляют собой хохму, однако временами он «попадает в яблочко»:

Сбылась мечта интеллигента,  
Теперь я знаю досконально,  
Что в этом мире трансцендентно,  
А также —  
что трансцендентально.

Сложной метафористичностью и мощно организованным речевым потоком выделяется Виталина Тхоржевская, тексты которой появились в журнале не так давно:

Я не хочу словами тёмными  
перстами тихими и незрячими  
бродить по струнам заторможенного  
как бредит маятник во сне  
Моих друзей глаза бесстыжие  
на человечьи не похожие  
войдут в нетопленную комнату  
и сгинут в коммунальном сне.

Прочие постоянные авторы журнала в пестрой картинке постмодерна 90-х выглядят романтиками незатейливой ироничной лирики. Кроме Всеволода Константинова, это Ольга Нечаева, Михаил Свищев, Алексей Сильверов

и Павел Белицкий, нарисовавший хронотоп их общего литературного обитания:

Как верили: поезд московский  
Подземный прорежет зигзаг, —  
Хороший поэт Долматовский  
И — тоже поэт — Пастернак.  
И все комсомольское детство  
Им вторило в угольной мгле:  
«Мы детям оставим в наследство  
Счастливую жизнь на земле», —  
И в копотном ламповом свете  
Вгрызались в отеческий прах...  
Мы ваши циничные дети  
С камнями на мелких зубах.

## Поэзия как частное дело

Перед Новым годом в кафе-клубе «Пирог на Зеленом», вблизи метро «Перово», состоялся юбилейный вечер альманаха «Алконость» (главный редактор — Ольга Нечаева). Возможно, судя по активности и доброжелательности публики, в Перово добрались истинные почитатели альманаха, которых оказалось немало.

Надо сказать, что «Алконость» — единственный из трех образовавшихся на переломе 80–90-х годов прошлого века самиздатских периодических изданий так называемого «поколения 90-х», который дожил до сегодняшнего дня и отпраздновал свой 15-летний юбилей. «Вавилон», как известно, был публично закрыт в связи с истощенностью становленческих проблем этого поколения, а «Окрестности» распались намного раньше. «Алконость» же, хотя и ведет, по словам одного из его основателей, поэта Алексея Тиматкова, жизнь «вялую и необязательную», судя по всему, ни закрываться, ни распасться пока не собирается. Во всяком случае, сложившаяся команда альманаха держалась дружно и уверенно, и так же весьма уверенно держались «новобранцы», которым зал вполне заслуженно аплодировал.

Тем не менее на вечере гораздо больше говорилось о прошлом, чем о будущем, которое рисовалось довольно туманным. Многие проблемы поколения 90-х действительно в прошлом: одни состоялись

как профессиональные литераторы, другие практически ушли из литературы. В подробностях вспоминалась история издания (особенно подчеркивалось, что первым главным редактором была Наталья Перова и что имело место смещение состава редакции в сторону сильного пола), позиционировалось нынешнее положение в литературе заслуженных алконосцевцев, а также оценивалась ситуация в современной литературе.

Главная особенность последней, по словам поэта Андрея Чемоданова, заключается в невероятно выросшем за прошедшие 15 лет уровне дебютантов. Это перекликается с мнением Данилы Давыдова, высказанным в предисловии к недавно вышедшему поэтическому сборнику премии «Дебют», что в наше время хороших стихов становится все больше и больше.

Это говорит о том, что за прошедшие 15 лет была проделана колоссальная работа, в том числе и авторами «Алконоста». Хотя это издание никогда не заявляло о себе манифестами и провозглашением каких-либо задач. Для авторов «Алконоста» поэзия всегда была частным делом, может быть, поэтому — так же негромко — альманах существует и поныне, по-прежнему демонстрируя характерную для него смесь иронии и онтологии. А что касается будущего, поверим дебютантке Юлии Головановой:

Так много слов, а нечего сказать.  
Немногословен двадцать первый век.  
И главное не сказано. Но мне  
Сказать еще придется! — что и как  
у нас, нарядных, с жизнью  
происходит.

А жизнь проходит, как должна идти:  
как водовоз — он требует  
дорогу.

И мы освобождаем путь ему.

# Три строки на русском языке

Тритон: Российский альманах поэзии хайку. М.: АРГО-РИСК;  
Тверь: Kolonna Publications, Вып. 1, 2000.; Вып. 2, 2001

Наибольшее число текстов альманаха «Тритон» представляет то, чем является на сегодняшний день русское хайку как итог развития прочно укоренившегося в российской почве культурного заимствования.

В предисловии к первому выпуску «Тритона» его редактор, московский поэт и культуртрегер Дмитрий Кузьмин, пишет, что толчком к изданию альманаха послужил конкурс русского хайку, проведенный в 1998 году по инициативе Посольства Японии в России. На этот конкурс было прислано свыше 12 тысяч работ, что выявило масштабы роста оригинального русского хайку. Реализацией попытки не только отразить, но и проанализировать этот процесс, а в пределе — по словам Кузьмина — показать «явление хайку во всей его широте» и стал альманах «Тритон».

Претензия на подобную сверхцель неизбежно отсылает к модернистской установке на возможность достижения некоего Абсолюта и близкому к этой установке научному подходу в его классическом варианте — как позволяющему построить строго объективную картину явления. И то и другое сегодня, после той работы, которая была проделана внутри постмодернистской ситуации, сильно дискредитировано и приобрело статус одного из возможных подходов, принадлежащих, скорее,



своему времени. Разве что речь в данном случае идет о достаточно долго длящемся — и опять же уходящем в бесконечность — издании, тем более что оно изначально задумано как периодическое. Хотя и этот вариант на сегодняшний день смотрится очевидным мифом: слишком много проектов возникает и исчезает, а обретшие жизнь демонстрируют прихотливую изменчивость изначально поставленных целей.

Обо всем этом не стоило бы слишком много говорить, если бы не одно «но». Стремление к серьезности, объективности, полноте охвата настолько имманентно человеческому мышлению, что не теряло окраски похвальности даже во времена подчеркнутого субъективизма, тотальной иронии и декларируемой ограниченности высказывания. И когда откровенно тусовочные (что не умаляет их достоинств) издания, в свою очередь, стали восприниматься как один из возможных подходов, рожденных своим временем, с новой остротой встал извечный вопрос о соотношении субъективного и объективного при отборе материала для подачи некоего явления. И тогда стало очевидным, что издания, подобные «Тритону», являются одновременно и художественным, и научным творением их составителей. Иными словами, вопрос о полноте охвата сменяется вопросом, позволяет ли неизбежно субъективная подача материала, внутри которой лежит личностный (а другого у человека быть не может) взгляд, уловить объективную картину происходящего.

Выпуски «Тритона» оснащены библиографией публикаций хайку и трехстиший в журналах современной литературы, а также обстоятельными статьями, освещающими историю проникновения в западную культуру японской поэзии и становления жанра уже европейско-американской поэзии, который носит название хайку. При этом подробно прослеживается, каким путем вид поэтической миниатюры, возникшей в Японии шесть или семь столетий назад и имеющей строго определенное число строк и слогов в каждой строке, превратился внутри русского языка в свободный стих из трех строк. Присутствуют в альманахе тексты и победителей,

и просто участников вышеупомянутого конкурса, и американских битников, и современных поэтов из Канады и Югославии, и поэтов Японии самых разных периодов, и пародии, и то, что названо «По соседству с хайку». В целом же можно присоединиться к выраженной Кузьминым надежде, «что появление такого издания внесет еще одну существенную краску в широкое полотно переживаемого сегодня Россией поэтического расцвета».

Краска эта тем более существенна, что на сегодняшний день то, что в европейско-американской поэзии называют хайку, является, видимо, формой стиха, отвечающей потребностям присущего нашему времени массового мировоззренческого поиска, в глубине которого всегда лежит поиск религиозный. В такие периоды — а наше время очевидно им является — обнажается тесная, но обычно завуалированная связь между поэзией — и религией и философией. Хайку же изначально многое роднило с философией дзен-буддизма, тем более что Басё и ряд других выдающихся творцов хайку, прежде всего будучи поэтами, были буддийскими монахами.

В классическом варианте хайку призвано отразить при помощи самых простых образов мимолетное, но наполненное глубоким смыслом мировосприятие человека — то, что воспринимается только в данную секунду и не подлежит рефлексии в ее западном понимании. Авторы, работающие в жанре хайку, подспудно стремятся раскрепостить свое сознание, что отвечает запросам современной культуры и в пределе ведет к свободному от догматов религиозному переживанию. В помещенной во втором выпуске статье современного американского исследователя хайку Джорджа Суида приводится свидетельство американского поэта XIX века Генри Дэвида Торо: «Я стремился ощутить самое малое мгновение как прекрасное, сохранить его зарубкой на памяти, оказаться ровно хонько на линии встречи двух бесконечностей — прошлого и будущего, где и расположено тончайшей гранью настоящее». Такое восхищенное и трепетное переживание момента, будучи близко к одной из самых влиятельных философий

XX века — экзистенциализму, и есть чудо поэзии, связанное с просветленным состоянием сознания, близким к состоянию религиозного переживания. Поэтому неудивительно, что хайку быстро стало самой популярной стихотворной формой в мире и все шире распространяется среди российских авторов.

Наибольшее число текстов альманаха «Тритон» представляет то, чем является на сегодняшний день русское хайку как итог развития прочно укоренившегося в российской почве культурного заимствования. При этом на мгновенное восприятие в той или иной мере накладывается аппарат рефлексии, часто неотделимый от иронии, что рождает самые разнообразные тексты, называемые современным хайку. Они несут на себе все приметы нашего времени, а их образы строятся на основе окружающей их авторов российской действительности. Как, например, у Евгения Мартынова (Красноярский край):

Женщина в стужу  
С березовым веником...  
Видимо, в баню.

# Слово, замолвленное о «бедном срулике» и «похоронах кузнечика»

Попытка анализа эстетической ситуации  
нашего времени

*«... даруй мне благодать Твою и обнови во мне зраки  
Твоего образа».*

Из «Канона покаянного ко Господу нашему  
Иисусу Христу»

*«Господи Иисусе Христе! — сказал мужик. — Прости мне  
мои хиханьки-хаханьки!»*

Андрей Филимонов — рассказ «На дороге»

Важной особенностью авангардистов является то, что при всей, казалось бы, склонности к игре и иронии они весьма серьезно относятся к своему делу и к материалу, с которым работают.

Если обратиться к главным приметам нашего литературного времени, одной из них, на мой взгляд, будет то, что лично мне хочется обозначить как феномен «бедного срулика». Термин «бедный срулик» возник в связи с творчеством Дмитрия Воденникова — именно так, согласно словам самого Воденникова, назвала лирического героя его стихов Ольга Хмелева, которой посвящены все книги этого автора. Удивительно меткая характеристика Ольги Хмелевой была обнаружена во второй части трехчастной статьи «Салонные фрагменты» (ж. «Новое литературное

---

Опубликовано в сетевом литературно-философском журнале  
«Топос», II. 03.2002

обозрение», № 32, 1998 год), соавтором которой я являюсь. Там же творчество Воденникова обозначено как «в высшей степени эгоцентричный» «жалостливый экстремизм», стер- жнем которого является «мучительное сосредоточение на переживании своих взаимоотношений с миром, поданное... в своей чувственно-условной ипостаси».

Разумеется, в литературе, мягко говоря, далеко не новость «мучительное сосредоточение на переживании своих взаимоотношений с миром». Более того — оно стало признаком «высокой» литературы, прежде всего — поэзии. При этом часто забывается (или само собой разумеется), что главным образом это «переживание» лежит в основе творчества романтиков. В этом смысле прав Владимир Вейдле, автор нашумевшего в свое время «Умирания искусства» (книга вышла в Париже в 1937 году, а в нашей стране — только в 1996), что романтизм, единожды возникнув, исчезнуть не может, поскольку не исчезают условия, его породившие, — утрата стиля «как формы души» при осознании безусловной его необходимости, — а все войны внутри искусства после возникновения романтизма есть войны одной его модификации против другой.

Прежде чем возник европейский романтизм, Европа прошла большой путь, начатый еще в XIV веке и тесно свя- занный с вопросами соотношения разума и веры. По мере продвижения по этому пути происходило то, что Томас Элиот определил как разрушение «духовно-материальной» и «интел- лектуально-чувственной» цельности мировосприятия (эссе «Метафизические поэты», 1921), характерной для средневеко- вого христианского общества. У нас этот путь в гораздо более сжатом и, естественно, очень модифицированном виде был пройден в течение XIX века, последняя треть которого ознаме- новалась владичеством позитивизма. Поэтому, никоим обра- зом не отрицая русский романтизм начала XIX века, позволю себе сказать, что в гораздо большей степени общей парадиг- ме романтизма отвечают символисты конца XIX — начала XX веков. Именно тогда в русской литературе восторжество- вала романтическая идея самоценности искусства, призван-

ного взять на себя культуросозидательную роль восполнения ущербности человеческого бытия.

Для творивших в одно время Баратынского и Лермонтова также характерно «мучительное сосредоточение на переживании своих взаимоотношений с миром» — оба они чувствовали себя невероятно несчастными. Как писал Баратынский, «Желанье счастья в меня вдохнули боги; / Я требовал его от неба и земли» и «В борьбе с тяжелою судьбой / Я только пел мои печали». Однако у обоих есть шедевры лирики, по сути своей относящиеся к духовной поэзии, например, «Молитва» Баратынского и «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, из которых явствует, что оба они еще были сопричастны канону как эстетической форме целительной связи с надличным целым. Тогда как на рубеже XIX и XX веков, хотя и писались тексты, которые можно причислить к духовной поэзии, все потонуло в установке, которую сформулировал один из главных теоретиков европейского романтизма Фридрих Шлегель: «Только тот может быть художником, у кого есть собственная религия, оригинальный взгляд на бесконечное» и кто имеет при этом «центр в себе самом». Задача художника — творить «новую мифологию» «из сокровеннейших глубин духа». Чем это кончилось у русских символистов, лучше всего сформулировал Александр Блок в своей знаменитой статье «О современном состоянии русского символизма» (1910). Как известно, там он пишет о «сумраке» «волшебных миров», в которые попадает художник и где он начинает «предвидеть приближение каких-то огромных похорон», в конце концов оказываясь под «пустым небом».

Отошедший от символизма и попытавшийся «вернуться к Пушкину» Владислав Ходасевич писал в своих воспоминаниях о «великом заблуждении символизма, его смертном грехе», заключающемся в том, что, не желая «отделять писателя от человека» и «провозгласив культ личности», он «не поставил перед нею никаких задач кроме “саморазвития”», а «как, во имя чего и в каком направлении — он не предугаживал, предугаживать не хотел да и не умел». Все это бесспорно, однако

общекультурная ситуация, вызывающая к жизни романтизм, такова, что, утверждая наличие некоего «горнего», стоящего за «дольним», художник на свой страх и риск строит личную метафизическую картину мира, в которой «добро» и «зло» соотносятся не по общепринятой парадигме, а индивидуальной.

Знаток истории мировой культуры Владимир Вейдле, размышляя о ее кризисе в начале XX века и справедливо полагая причиной происходящего кризис религиозного сознания, делает мрачный прогноз: «В мире померкнувшем, остывшем, искусство не может оставаться навсегда единственным источником тепла и света: в тепле и свете оно нуждается само».

Иными словами, встал вопрос о взаимосвязи искусства с религией и философией, на который XX век дал свой ответ. Этот век, принесящий человечеству мировые войны, научно-техническую революцию, массовое общество и глобализацию, прошел в попытках человеческого сознания осмыслить явленный ему феномен культуры. В ходе этого включенное в общую культурную ситуацию искусство накопило множество различных художественных приемов, в том числе и прежде всего — авангардных и постмодернистских.

Современный теоретик авангарда Сергей Бирюков определяет его как «стилевое направление, проникающее к мельчайшим единицам мироустройства, переворачивающее представление об этих единицах и находящее их новую дробность» («Теория и практика русского поэтического авангарда», Тамбов, 1998). При этом Бирюков, как и все теоретики авангарда, говорит о его «контркультурности», хотя здесь имеет место попытка нащупать возможность создания (или начала образования) новой культуры — на фоне очевидно-го кризиса старой. Иными словами, речь идет о вбирании в искусство всех составляющих культуры и стремлении перераспределить это все в некую новую культурную систему. Терминологическая же путаница возникает из-за наличия двух противоположных взглядов на «золотой век» культуры — как на расположенный либо в прошлом, либо в будущем. В глубине авангардного творчества лежит романтическое стремление

творить «новое» «из сокровеннейших глубин». Однако в атмосфере непрерывного «переворачивания представления об единицах мироустройства» цельность мировосприятия становилась все более проблематичной.

Важной особенностью авангардистов является то, что при всей, казалось бы, склонности к игре и иронии они весьма серьезно относятся к своему делу и к материалу, с которым работают. Для них характерны слова «научность» и связанные с ним слова «новое», «форма» и «метод». Недаром Бирюков, подводя итог почти столетию авангарда, определил его как увеличивающуюся «сумму технологий». Это говорит о тенденции смотреть на слова и компоненты мифокультурных парадигм как на объекты, которые можно наблюдать и изучать и с которыми можно экспериментировать. Следствием этого явилось признание за этими «объектами» свободы проявления их феноменальных свойств, вызывающих определенную активизацию мозговых центров и позволяющую по-новому взглянуть на мир.

Вскоре, однако, философия постмодернизма, ставшая, фактически, стержневой философией XX века, сформировала взгляд на культуру как на систему отложившихся в человеческом сознании мифокультурных парадигм и дискурсов. Слова в этих условиях превратились в пленников сознания, то есть придаваемый им смысл стал жестко зависеть от совокупности заполняющих сознание смыслов. Сообразно этому, искусство занялось исследованием многоярусных авгиевых конюшен штампов и стереотипов языка и сознания, в ходе чего игра и ирония приобрели почти тотальный характер.

В период владычества постмодернизма прогноз Вейдле, казалось бы, блестяще подтвердился. В атмосфере допустимости всего и вся при абсолютной их относительности, в условиях фрагментированности сознания, блуждающего среди стереотипов замкнутой на себя культуры, окончательно исчезла возможность обретения хоть какой-либо цельности. И хотя наша страна, как всегда, шла путями, весьма модифицированными относительно общемировых, по ходу действия постмодернистской парадигмы российская культурная



ситуация фактически слилась с общемировой. Как теперь принято говорить, в этом вопросе мы вполне глобализировались. И современные писатели, изображая человека таким, каким они его воспринимают, рисуют его уже даже не, как писал Вейдле, «мерцающим, неверным, в бесконечном сиротстве, в одиночестве, ищущим опоры и не находящим ее ни в мире, ни в себе», а, по образному выражению Максима Скворцова (речь о котором еще впереди), подобным «безысходно плачущему» котенку, «в незапамятные времена» «посаженному» внутрь мучающих его «жестоких электромеханизмов» (сб. «Душа и навыки», М, 2001). Или — «бедному срулику» Дмитрия Воденникова.

Дмитрий Воденников дебютировал в 1996 году подборкой в № 7 ж. «Знамя»; в том же году вышла книга его стихов «Репейник», отмеченная в профессиональном кругу как явление в литературе. (Интересующихся творчеством этого автора отсылаю к своим текстам, опубликованным в № 11 ж. «Знамя» за 1998 год, № 39 ж. «Новое литературное обозрение» за 1999 год и № 5 за 2000 год интернет-журнала TextOnly, <http://www.vavilon.ru/textonly/issue5/vyazm.htm>. Сложно-стилизированные тексты «Репейника» рисуют совершенно непостижимый для «я», но очень жестокий к нему мировой механизм, внутри которого это «я» безысходно мечется и мучается. Задействуя в процессе рефлексии сложно работающий аппарат взаимодействия сознательного и бессознательного, автор буквально обрушивает на читателя феерию на грани сна и действительности, холодного анализа и сумасшествия, комического и трагического, пытаясь структурировать этот фантастический мир в некую систему.

Единственной опорой для «я» служит всепоглощающее ощущение собственной греховности — «жадный, жаркий грех, как лев, меня терзает». При этом крик, рвущийся со страниц «Репейника», напоминает крик младенца — существа только что родившегося, могущего только кричать, рассчитывая на помощь извне. Недаром строки пересыпаны званием к «матушке». «Я» зависает между двумя разнонаправленными желанием: назад в мир не-рождения и вперед

к некоему становлению через смерть и воскрешение в новом качестве. «Я» и рвется к смерти, и боится ее, поскольку смерть выступает в двух трудно различимых ипостасях: как уничтожение и как обновление. «Ты», вызывающее строки «Господи, за все тебе спасибо. / Твари нет смиреннее меня», кристаллизуется как противостоящее «я», гордо заявлявшему, что «сам себя изъем, спалю и сам погибну». Это противостояние, в котором «я» ощущает себя как низшее и зависимое, а «Ты» — как высшее и распоряжающееся, является главной темой следующего цикла стихов Воденникова — «Трамвай». Распятый в процессе утверждения личности между «детским адом» и нынешним — «матерчатым, подкожным», лирический герой этого цикла ищет органического равновесия между «я» и «Ты», предощущение которого передают следующие строки:

Все это так, но мне немножко жаль,  
что не даны мне счастье и печаль,  
но если мне удача выпадает,  
и с самого утра летит крупа,  
и молоко, кипя или звеня,  
во мне, морозное и свежее, играет —  
тогда мне нравится, что старость наступает,  
хоть нет ни старости, ни страсти для меня.

Описанная ситуация варьируется у многих современных авторов. При этом грех может быть в той или иной степени осознаваемым, ужас — в той или иной степени очищающим, страдание — в той или иной степени высоким и не рваться в крике, а растворяться в глубине стоического принятия обстоятельств. Для убедительности позволю себе краткий анализ некоторого количества авторов, намеренно выбирая далеких друг от друга в стилевом отношении.

Михаил Лаптев — поэт, именовавший свою эстетику «дискрет-акмеизмом», принадлежит к поколению нынешних сорокалетних (к сожалению, он рано ушел из жизни). Его книга «Корни огня» (М., 1994) прошла незамеченной, последняя

из редких публикаций — в № 4 ж. «Арион» за 2000 год. Поэзия Лаптева держится на обнаженном нерве страдания — он ощущает себя как «греческая ваза / согнутый в ужасную дугу». Мир вокруг его лирического героя мучительно дробится и кружится в фантастической феерии культурных и исторических образов, одновременно будучи «пустыней», в которой «есть только ГБ и Бог», а «я» — «прилипший к судьбе, как слюнявый бычок к губе», который возопяет: «Господи, страшно и скучно!», «Это больно. Больше не могу», «Господи! Ты ли еси на страшных глухих небеси?». Причину всеобщей греховности Лаптев ощущает в том, что где-то искривились пути истории и культуры, и «напоролись мы на электролиз», «рысью пали на нас небеса — и раздавили», и теперь «тяжелая слепая птица / назад, в язычество летит» — «летит из черепной коробки». В состоянии невыносимой безысходности и беспомощности рождается мольба к Отцу Небесному:

Волчьи восходы. Кряжистый день-Малюта.  
Вечер-Батый.  
Под небосводом этим глухим молю Тебя:  
Поработи!

О, охвати меня сильной Своей десницей  
и приюти  
в рая хрустальном саду — он мне часто снится,  
но не дойти

мне туда одному, даже если гонят  
с этой Земли.  
Погладь меня по голове, сядь на мой подоконник,  
Скажи мне: «Замри!..»

Эстетика Виталия Пуханова, книга стихов которого «Деревянный сад» (М., 1995) вызвала дискуссию в прессе, нарочито проста. Последняя его книга — «Плоды смоковницы», — рукопись которой была отобрана как одна из лучших на конкур-

се Литературного фонда в 2000 году, продолжила основную тему «Деревянного сада». Сам Пуханов сформулировал ее так: «Я послан к вам, чтоб рассказать о смерти» — смерти культуры, литературы, поэзии, самого себя. Вокруг его лирического героя «произрастают валуны / В тоске бесплодных пашен» и «во тьму врата отворены». Он ощущает себя живущим в состоянии смерти, или в зазеркалье, на обратной или вывороченной стороне бытия, где мелькает «мой кривой безумный силуэт», а небеса звенят «пустотой опрокинутых ведер». «Вот мы и в аду» — в результате собственной греховности: «себя мы в детстве плохо повели», и нас «выгнали из сада» «пустеть в садах словесности российской», где нам «пропасть по одному», потому что «бесплодны мы, и жалоба бездарна». Ужас и страдание лирического героя растворены в его стоической позиции — оказавшись «у бездны на краю», он не идет «по краю», а «где-то там как вкопанный стою». Он понимает, что «только убит / И поныне стою под прицелом», что «у смерти есть лицо» и «ощупывая тьму, я эту щель найду». Выход найден в уходе из смерти в смерть и воскрешение в новом качестве:

Вены я перерезал садовым ножом,  
И они проросли, как сумели.  
Утром судного дня я покинул Содом,  
Посмотреть, как цветут иммортели.  
От счастливой судьбы, от красивых людей  
Я вернусь молодым и любимым,  
Чтоб клевал мою кровь на снегу воробей,  
Как застывшие капли рябины.  
Чтоб леталось легко по земле воробью  
И душа не просилась на волю,  
Потому что тогда я его не убью  
И другим убивать не позволю.

Герман Лукомников (он же — Бонифаций) — ярко выраженный неоавангардный автор, творчество которого обширно представлено в интернете и частично — в печати (последняя

подборка — в № 11 ж. «Знамя» за 2000 год). Мир в восприятии лирического героя Лукомникова уже даже не фрагментирован — он рассыпан на что-то вроде атомов, взаимодействующих друг с другом по совершенно неуловимым законам, и любой человек в этом мире является таким же атомом. Недаром возникают такие строки: «Атом, атом / Ты куда там, / Ты куда там / Побежал? / Из молекулы / В молекулу, / Дурашечка, / Попал». Отличительной чертой лирического героя Лукомникова является доведенное до предела детски-наивное сознание: его отношение к миру (включая себя) напоминает отношение к «черному ящику»: «Ничего не понимаю, / Но кого-то обнимаю». Или: «Вот рот. / Вот живот. / Между ними — пищевод». Можно сказать, что имеет место попытка проникнуть «за культуру», к «природе» — отсюда и частое обращение к обценной лексике и поданные в наивно-непосредственной форме размышления на тему физиологических отправлениях. Ни о какой греховности, разумеется, в таких условиях говорить не приходится, разве что о замечаниях типа «КАКАЯ Я ВСЁ-ТАКИ СУКА!». Однако мир ощущается как «дрянной» и, главное, очень жестокий к «я»: «КАК Я УСТАЛ ЖИТЬ. Боже мой. Люди обижают меня. Никто меня не любит. Никому я не нужен». «Монотонно проходят дни», время от времени вызывая желание уйти в «мир иной» однако трудно сказать, позволит ли это избавиться от «монотонности»:

А!! Что? что это?

Это я

проснулся,

опять на планете Земля,

я человек,

у меня две руки, две ноги и прочее,

я ещё поживу так и потом

умру.

Сергей Стратановский — поэт, по отношению к которому обычно употребляют эпитет «религиозный». Недавно вышла

его книга «Тьма дневная» (М., 2000), а в № 12 ж. «Знамя» за 2000 год опубликована очень удачная, на мой взгляд, подборка его стихов «Хор кириллицы». Оценка состояния мира у Стратановского самая пессимистичная: «бедная наша земля», «чума у порога», «злосчастны... / Люди нашей земли». Причина «злосчастности» в том, что современные люди, включая лирического героя, имеют «душу увечную» и являются порожденье «мерзкой тьмы подботиночной, / а не земли первовещной». А между Словом и словом лежит «век ехидства Вольтерова /... и это / Баррикада немалая». Преображение ситуации возможно за горизонтом событий, главное — честно делать «дело свое / за столом в кабинете рабочем»:

Что ж... От тюрьмы и сумы

Зарекаться не следует...

Тьма дневная

В регионах отчизны,

в полях без конца и без края

Сором и мерзостью сделались мы, говорю

Перед Господом жизни,

но хотя и отброшены Богом,

Надо работать, надеяться...

Андрей Филимонов — практически неизвестный молодой прозаик из Томска. В последнем номере (№ 7 [23]) вестника молодой литературы «Вавилон» (М., 2000) опубликован его рассказ «На дороге», о котором мне уже приходилось писать как о лучшей прозаической публикации этого альманаха (ж. «Знамя», № 12, 2000 год). Бывший студент Паша, безденежный, плохо контактирующий с людьми и «беспокоящийся о себе по любому поводу» едет на попутной «пошлой иномарке с простым мужиком» в «другой город» — Новосибирск, он же — «этот самый Н-ск». Отличительной чертой повествования является то, что обыденная реальность сливается с трудноуловимой иной реальностью, проглядывающей через детали обыденного. Героя рассказа «преследует ощущение

двойного пульса», а мир для него — с одной стороны, обычный «рукотворный и грустный», а с другой — «поломанный механизм, разбросанный повсюду, некоторые его части опускаются, некоторые — поднимаются. Иногда людям удается использовать их для дела, но никому они не приносят радости». Рассказ пронизывает тема смерти. Мертв мир, в котором «лежит не снег, а блевотина, замерзшая на другой день после сотворения мира», а человек сравним с «разрозненным» телом в анатомическом музее, и «все, чего он боялся, случилось». И ищущий «шанс отсюда выбраться» Паша говорит «мужику», что едет на медитацию буддистов по «подготовке к переходу в другой мир» — «помирать учиться», как его понимает над всем посмеивающийся «мужик». В финале «женщина в тулупе» на переезде, затерянном в глубине России, поднимает глаза к небу и говорит: «Тут все буддисты. Это дело такое, карма, от нее не зарекайся».

Повесть Ирины Муравьевой «Дневник Натальи» (ж. «Октябрь», № 9, 2000 год) — «женская проза», отражающая потерянность бывшего советского человека. Героиня повести — никому не нужная «старая, безработная, выпотрошенная» женщина: «отдел закрыли»; муж, с которым она прожила 26 лет, ушел к другой; дочь живет непонятной и пугающей жизнью; друг детства умер от рака; любимый пес — от старости. И как единственное объяснение «ужаса» и «пустоты» «распадающегося» мира-«ада» сквозь рассуждения окружающих, что это просто эпоха такая — клонирования, моделирования, генетики и прочего, — пробивается чувство собственной греховности: «эта ложь, это притворство многолетнее», эгоизм — «и мне воздалось, мне отомстилось». Жизнь переплетается со смертью, и героиня начинает жить в какой-то особой реальности, на грани сумасшествия. Ощущение вины перед преданным ею сыном накладывается на образ Богородицы, и вопль «Помоги, Господи! Вся надежда моя» переходит в мольбу умирающей: жив ты или мертв, но «Возьми меня в свой свет, дитя мое, пожалей меня».

Роман Николая Кононова «Похороны кузнечика» (СПб., 2000) вошел в шорт-листы трех премий за 2000 год,

что говорит само за себя. Текст этого романа существует на той грани между прозой и поэзией, где органически сливаются приемы обоих жанров, что позволяет, воссоздавая «зримую жизнь», заглянуть в «ту даль... где она иссыкает», исследовать ее «тотальную изменчивость» — в попытке ответить на вопрос-воплль, рождаемый мучительно-непонятным миром: «Где же я, Господи? Кто я, Господи?» С одной стороны, «я очень, очень себя люблю, как и своего ангела-хранителя... Все-все свои телесные части. И его, перистые», но с другой стороны, «изнутри» я — «красный», «тяжелый и сумеречный «лабиринт», вызывающий «ужас» и «омерзение», и ощущение того, что это не имеет «отношения к людям». Сознание героя обращается к образу кузнечика, «белозеленого, прозрачного и легкого, прыгучего, как душа с белой церковной бумажкой на лбу», что задает тему смерти и похорон. При этом вызывающее стыд и отвращение воспоминание об уходе за парализованной бабушкой и ее стыдливо-торопливых похоронах на общем кладбище включено в поток воспоминаний и размышлений героя, как бы собирающего свою жизнь в нечто, «обобщенное лишь идеей слепоты и темени». И если бабушка уходит в «дородовой густой сумрак» и после нее остаются ненужные вещички, письма и фотографии, то «нетленные мощи моих утраченных чувств и драгоценный хитин моих захороненных иллюзий», «опущенные в нарядную мишуру забвенья», захороненные «в тесном, не пронцаемом светом коробке», должны привести к «невероятной сияющей пертурбации», возвращающей бывшее когда-то «внутри меня... бессмертие».

Михаил Шишкин, автор романа «Взятие Измаила» (ж. «Знамя», № № 10–12, 1999 год), — лауреат Букеровский премии за 2000 год. Позиция Шишкина созвучна позиции Кононова: «всякий человек носит в себе музей», «как труп, как угрызения совести», «по всему сданному сюда» «восстанавливается и искупляется жизнь, но никто не осуждается». При этом «весь так называемый тварный мир текуч и бесплотен», а «пустота и тьма — необходимое условие для сотворения мира». Однако Шишкин задается не личным, а общим



вопросом — «куда же нам плыть?». В соответствии с этим он разворачивает перед читателем фантастическую феерию, сплетенную из истории своей жизни и истории России, задействуя в основном абстрактно-символические и обобщенные персонажи. В «очень покорной» «царю египетскому» «державе березового ситца» почитен разбой, процветают пьянство, разврат, вымогательство, «тюрьма несет особую, удивительную, цивилизаторскую функцию», а «жерла пушек изрыгают Христову правду». Перед всем этим бессилён Бог «униженных и оскорбленных», «алкающих истины» и «превращённых в вечную мерзлоту в целях высшей необходимости». Сложно-организованное повествование красной нитью пронизывает тема убийства невинного младенца, но при этом никто, даже матери-убийцы, не осуждается, ибо все в этом безумно-непонятном мире — игрушки судьбы. Пафос финала близок к пафосу последней части «Похорон кузнечика» Кононова, с той разницей, что надежда на «пертурбацию» выражена неявно, а «коробок» захоронения не такой «тесный». И в финале герой Кононова «зовет исчезающего во тьме», а герой Шишкина «пялит глаза в туман» и «все никак не может понять — где я?».

Список имен нетрудно продолжить. Но, подводя итог, можно сказать, что где-то с середины 90-х годов чуткие к ситуации времени авторы стали работать с потоком воспоминаний и восприятий, пытаясь спрессовать его в нечто единое и совершить некий качественный скачок. При этом они занимаются чем-то вроде сканирования с задействованием бессознательного и иррационального уровней восприятия — в попытке уловить то предельно-обобщённое, что стоит за данной явленностью. «Умершее» в результате разнесения по разным, часто плохо стыкующимся мифокультурным парадигмам «я» пытается собрать себя, то есть «родиться». В этих условиях в литературе на первый план выдвигается её мифотворческая способность — в процессе структурирования «я» в целостную систему происходит формирование личностного мифа, отражающего реалии общей картины мира — прежде всего в их отношении к «бесконечному». Иными словами, речь идет

о современной модификации романтизма, возникшей в условиях качественно новых возможностей взаимодействия сознания, языка и компонент мифокультурных парадигм.

В то время как, казалось бы, дело шло к полной потере каких-либо ориентиров для сознания и окончательному обесцениванию как смыслов слов, так и парадигм культуры, сработал некий механизм — проявился эффект активизации онтологической структуры сознания авторов на фоне отношения к слову и мифокультурной парадигме как к тому, что неразрывно связано с сознанием, но свободно от него в силу непостижимости конечных смыслов. Эти авторы, пользуясь индивидуальной поэтикой, рожденной в результате соотнесения множества накопленных в искусстве художественных приемов с особенностями своей личности, работают внутри потока сознания, создавая личностный миф открытой структуры. Иначе говоря, рисуемая картина мира стремится к единству при сохранении многоплановости и противоречивости. При этом отношение сознания к смыслам слов и компонентам мифокультурных парадигм выражается словами «доверяй, но проверяй».

В этой связи невозможно не упомянуть «роман-антитезу» Светланы Богдановой «Сон Иокасты» (ж. «Знамя», № 6, 2000 год), обративший на себя внимание прессы. Текст романа являет собой причудливый симбиоз прозы и поэзии, а открытие «действительного» положения вещей, то есть истинного устройства мира, происходит в ходе нескольких переплетающихся повествований. По ходу развития сюжета задействуются языческие и христианские мифологемы, а центр тяжести перенесен с Эдипа на Иокасту, от «истекающей тоской материнской груди» которой оторвали младенца. Она уже «давно... стала центром Вселенной, словно мать наша Гея», в мире, где «нет тяжелее греха, чем умертвить младенца», а predetermined судьба раскрывается в своей истинности после прохождения «через Стикс», то есть через обновление смертью. И сама богиня Гера, «всеведущая царица Олимпа», «пожелала пройти через Стикс, чтобы узнать, чем кончится придуманный ею миф», и, ощутив «славную

прохладу» смерти, издает «победоносный и испуганный крик новорожденного».

Характерно также развитие творчества Воденникова, последняя книга которого называется «Как надо жить — чтоб быть любимым» (М., 2001). Его герой, «окрепший, взрослый, маленький, умерший», по-прежнему сосредоточен на боли и смерти (сообщается, что «Оля» продолжает считать его «бедным сруликом»). Но в ходе поисков органического равновесия между «я» и «Ты» — а оно и есть состояние счастья — происходит обращение к тому, «что от teбja ne zavisit»: во внешний мир в его нынешних атрибутах и к мифологемам пространства культуры. При этом тексты организованы как чередование стихов и прозы с задействованием приемов драматургии. Ощущая себя внутри «гудящего шара», «я» ждет, что этот «шар» «в который раз качнется на краю», и «на гениальных костях» «моих стихов» «встану я — / на собственных ногах». Но параллельно развивается редко задействуемый литераторами мотив — муки от неизбежной ответственности за идущих «вслед за мною», «соблазняясь» тем, что несут в себе тексты. Поскольку, если вспомнить Стратановского, у современного человека «душа увечная», а между Словом и словом лежит пропасть. Конечная позиция Воденникова созвучна Стратановскому: «совершая нечеловеческие усилия», жить так, «как будто там, внутри» «не этой смерти пухнувший комочек», а «какой-то жар цветочный», и «из языка, запачканного ложью», «постараться сделать все, что можно». И это дает ощущение пусть несовершенного, но счастья.

В связи с этим необходимо уточнить некоторые вопросы относительно культуры. Один из участников организованного ж. «Знамя» разговора на тему «Христианство и культура» (№ 10, 1999 год) Борис Любимов напомнил нечасто вспоминаемую деятелями культуры истину, что «на вершинах духа, то есть близости к Богу, человек «отрывается» от «мира», а значит и от культуры. Она ему не враждебна: она ему не нужна». Развивая эту тему, можно сказать, что культура принадлежит «миру», следовательно, многообразна, как и он, и меняется

по мере его изменения. Однако в высших своих проявлениях она указывает путь к Абсолюту. И пространство культуры содержит эти указания, выраженные по-разному, в том числе — сообразно времени своего выражения.

Мы живем внутри христианской культуры, и попытки структурирования «я» в целостную систему опираются прежде всего на христианское представление о человеке — изуродованном грехом, но способном ощущать ужас своего падения и божественную высоту. При этом многие авторы работают напрямую с христианскими мифами, пытаясь выстроить на их основе личностную органическую систему, дающую возможность ощутить Абсолют. Здесь имеется в виду прежде всего поэзия, получившая название религиозной (в отличие от духовной, хотя внутри себя она содержит и духовную; эти термины еще не устоялись и часто путаются) и бурно развивающаяся в настоящее время. Заметным автором этого жанра является Светлана Кекова. Ее книга «Короткие письма» (СПб., 1999) вошла в шорт-лист премии Аполлона Григорьева за 1999 год, а в № 1 ж. «Знамя» за 2000 год опубликована удачная, на мой взгляд, подборка ее стихов «Иней Рождества». Для Кековой по «сотворенной Господом» «земной отчизне» летит слово-семя, из которого вырастает «новый мир, склоняющий голову перед Господом». Этот мир «влечет, и мучит, и тревожит» «небо неотмирной синью», но он — земной:

И земному дому не нужен небесный дом,  
и земному грому ответит небесный гром,  
и земной воде мы прощаем и шум, и плеск,  
в земляной ладье мы ныряем в небесный блеск,  
где Благая Весть, как горящий во тьме светец.  
Сын родился здесь — и прощает нас всех Отец!

Искусство тесно взаимодействует с религией и философией, но у него свои методы. Как писал Достоевский в «Братьях Карамазовых», «поэтические произведения» «сводят» «на землю горние силы», то есть отображают ту ненаблюдаемую

реальность, в которой соединяются физический и духовный миры. Но слово художника — ни в коем случае не Слово. Его произведения отражают особенности его индивидуальных поисков «между землей и небом» и несут на себе отпечаток общекультурной ситуации времени. И духовная поэзия, заключающая в себе переживание органического соединения «земли и неба», возможна лишь при условии духовно-чувственной цельности бытия или переживания Бога в себе — что и называется живой верой. В противном случае возникает то, о чем писал «требующий» счастья «от неба и земли» Баратынский в своем знаменитом «Недоноске»: «воплъ унылый» в «бесмысленной вечности» «меж землей и небесами». Или — проклятия всех мастей и оттенков. Или — стоическая работа по нащупыванию приемов выхода из сложившейся ситуации.

Здесь хотелось бы сказать несколько слов об упомянутом выше Скворцове и вернуться к Лукомникову, поскольку лирический герой Скворцова также пытается проникнуть «за культуру», к «природе» и обнаруживает большое сходство с героем Лукомникова. Однако неоавангардист Лукомников, «наивность» которого во многом является авангардным приемом, прежде всего занят изучением превращений внутри стихии языка и смыслов. Под «природой» в данном случае подразумевается некая объективная естественность, воспринимаемая вне этических оценок. Поэтому для текстов Лукомникова характерны хтоничность и атмосфера примитивности с «монотонностью» существования. Но там, где через прием срабатывает механизм культуры, происходит некий прорыв. В качестве примера можно привести палиндром «Небо дописывая, не доходен я, а выси подобен». Тогда как не помышляющий о наивности Скворцов, будучи, по терминологии автора предисловия Данилы Давыдова, «провокативным постконцептуалистом», создает, согласно его собственной терминологии, «практический текст», в котором главное — «чувство, порыв», а «не знание» в попытке «устранения грани» «между Я и не-Я». «Природа» для него — некая «нормальность», противостоящая погруженности

в культуру-«семиотику», но склонная к «страшной и гадкой» «зверюшечности».

Его тексты отражают работу сознания внутри потока воспоминаний и мифологем культурного пространства. Однако в силу того, что сам Скворцов обозначает «врожденной склонностью» к «семиотике», олицетворяющей для него современную культуру, все замыкается на подкупающе искреннем, но сумбурном и часто истеричном отрицании. Единство текстов держится исключительно на целостности эмоционального состояния героя, выражаемого через массированное употребление обценной лексики. В тоске по иной природе — дарующему «счастье» духовно-телесному единству — Скворцов пытается запустить модифицированный механизм «похорон кузнечика» и умереть так, чтобы возродиться. Однако должной работы не совершается — «язык мой» «заводит меня вечно на пустыри». Осознавая, что «прогорел» в попытках найти «хоть что-нибудь подходящее для музыкальной импровизации» при условии, что «ни одного слова, кроме матерных», он печально констатирует, что его путь — «шоссе в никуда», и «счастье только в одном — не родиться». Неудивительно, что свою рецензию на книгу Скворцова «Душа и навыки» Андрей Урицкий назвал «Песня проигравшего» (ж. «Знамя», № 5, 2001 год).

Авангардные и постмодернистские приемы рождены культурной ситуацией XX века, необратимо вошли в ткань культуры и так или иначе используются почти всеми современными авторами. Сегодня уже можно говорить об их традиции. А поскольку проблемы XX века перешли в XXI — во всяком случае, ни научно-технический прогресс, ни глобализация, ни экологическая катастрофа видимого снижения темпов не обнаруживают, — эти приемы развиваются, и по отдельности, и в стремлении к симбиозу — как друг с другом, так и с более традиционными приемами. В последнем случае они бывают едва уловимы в тексте, но дают поразительный эффект обновления традиции, продолжая ее жизнь, поскольку вечное длится через непрерывное обновление. В связи с этим хотелось бы рассмотреть еще двух авторов.

Мария Степанова демонстрирует стих, поэтика которого вобрала в себя множество самых разнородных приемов. В ж. «Знамя» опубликовано несколько подборок ее стихов, последняя — в № 6 за 2000 год. Очень удачны ее публикации в уже упомянутом выпуске «Вавилона» и последнем (№ 4) выпуске альманаха «Окрестности» (М., 2000). В начале 2001 года вышли две ее книги — «Песни северных южан» (М.) и «О близнецах» (М.). Структура упомянутой публикации в «Знамени» наглядно иллюстрирует, что стихи Степановой делятся на две части: то, что можно назвать миниатюрами, и то, что можно назвать балладами. В миниатюрах она как бы отработывает свое видение мира и способы использования художественных приемов. Недаром возникают такие строки: «Вот сию и тайно примеряю, / Как себя осваивает взгляд» и «То растянусь, то сожмусь я аккордеоном, / То побегу, то рыдаю, — умею все!».

Для очень своеобразной и мгновенно узнаваемой поэтики Степановой прежде всего характерно обращение к фольклору, восприятие которого преломлено через восприятие Хлебникова и Цветаевой и оснащено иронией: «Возвыхожу, как месяц из тумана». На это накладываются разговорно-просторечные и архаические элементы речи («в охотку», «ея», «пясти растопыря и рты разиня») и центоны («и все земное я дам тебе»). Ее отношение к слову напоминает хлебниковское — как к значащей материи, отсюда — тип образности: фотографии «висят надо лбом», «небо светимо в своей же фольге», «день понеделен, вторничен, срединн». А лирическая героиня «миниатюр» напоминает цветаевскую — ярко выраженным женским началом, взаимодействующим с природными стихиями, — однако весьма склонна к самоиронии:

На тело на голо пальто нахлобуча,  
Ключами бренча, в коридоре бегуча,  
Животным я из норы  
Гляжу из замочной дыры.

Поток речи в лирико-эпических текстах баллад Степановой заставляет вспомнить и монологи героев Высоцкого, и «Репейник» Воденникова. Здесь ее поэтика выходит на новый уровень: способ употребления взаимодействующих приемов напоминает виртуозную оркестровку. В ходе этого также имеет место обращение «за культуру», к «природе» — «природе жизни» — путем создания образа погруженного в нее «простого» человека «из народа». При этом героини Степановой оказываются игрушками в руках загадочных сил, проявляющихся как всякого рода «нечисть» — например, водяной, или нечто, что «гукает в тьме набежалой» «неправильного» леса, или «Небесная Дочка», «живущая во грехе» «наверху», «в бездне бездушной». По мере драматического столкновения с «тусторонним этим холодцом» героини Степановой «глядят» «как в испорченный видик» на «чудные картинки» и в состоянии «сам с собою в разлуке» совершают продиктованные страстью поступки — «а жизнь продолжает себя». Выход из этой круговерти и обретение иного видения происходит только за пределами жизни — после смерти:

И лежу, мертвая день ко дню,  
В золотом кустарнике багряном,  
Наблюдая мысленные ню,

Черепом светлея безымянным,  
Проницая взглядом расстоя,  
Сообщая химию полянам.

Вижу все, что не увидел я:  
Брата на припеке за беседкой  
И тебя, хорошая моя.

Брата задевающая веткой,  
Овевающая от души,  
Притворяющаяся соседкой...

Будьте счастливы и не грешите.



Дмитрий Авалиани как автор имеет две ипостаси, что хорошо иллюстрирует его последняя книга «Лазурные кувшины» (СПб., 2000). С одной стороны, он — неоавангардист, при этом владеющий таинством каллиграфии и поражающий умением писать буквы слов таким образом, что смысл прочитанного меняется при вращении листа бумаги. С другой стороны, он — мастер традиционного стиха, и изысканная простота многих его строк способна удовлетворить эстетическое чувство любителя «чистоты традиции». Но творчество его очень органично, что проистекает из сформулированного в автопредисловии к «Лазурным кувшинам» стремления к тому, чтобы «слово и мысль» были «одно», базирующегося на уверенности в том, что «в утверждении: «В начале было Слово, и Слово было Бог» — нет натяжки», а назначение поэта — «называть вещи, выделяя их в любовном касании».

Иными словами, речь идет о восстановлении «духовно-материальной» и «интеллектуально-чувственной» цельности мировосприятия, дарующей поэту, если обратиться к стихам Авалиани, «вежество пера», сливающего «в преображающем фаворе» «хрустальный звон с лесоповалом в хоре», то есть передающего единство мира в его многоплановости и противоречивости. Тогда «язык», «забывши фразы вольную трещотку», «прижмется к небу, нежностью объят». Но это произойдет, если «взглянешь в мощь добра» и ощутишь, что «любовь непобедима», иначе — пройдешь через переживание Бога в себе. Однако на извечную трудность обретения этого состояния накладываются общекультурные обстоятельства времени:

Но весь отец не вырисован четко —  
одни глаза, хрустальной ночи взгляд,  
и храма нет, как тьмы веков назад,  
лишь скиния, шатер, шестов под ним решетка,  
и знание, что путь не без утрат.

Для текстов Авалиани характерен образ ищущего взгляда, раскрывающегося, напряженно всматривающегося глаза или

зрачка (вплоть до «тысячеглазого тела»), находящего «указки» и «условные знаки». Характерен также образ синего неба — недосыгаемых, изливающих благодать «нежных» высот, в которые он «закидывает невод», чтобы «себя познать». При этом он ощущает себя избранным из «текущих» «роем», что накладывает отпечаток на почти молитвенные строки:

Если же нет никого на престоле,  
лишь зодиака спорящий вечно парламент  
в паре с тобою, ситный дружок, под парами,  
что бы нам выдумать, чтоб уклониться от боли?

Если же есть взгляд вездесущего Бога,  
дай ему Бог пробиться, минуя прислугу.  
Я не отвел бы глаза, не закрылся бы книгой,  
встретил бы взор через ливень звериного бега

Уравновешивая устремления символистов и акмеистов, он стремится «достать до неба, в ширь удрать из гроба». Иными словами, распахнуть «в ширь» свое «я», ощутив истинную природу этого мира в непостижимой органичности соединения «земли и неба», передаваемой с помощью поэзии. На это направлена работа со словом, в том числе то, что можно обозначить как неоавангардистские поиски, в ходе которых ему не изменяет умение видеть, — например, при повороте листа «Солнце» обращается во «врата», «Каин» — в «Авель», «друг» — во «враг», но «бабочка» и «облако» (символы души) остаются сами собой, а фраза «Бог везде» обращается во фразу «здесь Бог». В сущности, тяготеющая к романтическому жречеству позиция Авалиани — стать передатчиком состояния, при котором «радость радугой висит / свадьбой низа и высот»:

Поющий и напояющий  
как струны и струи похожи  
горяющих звезды горящие  
обжигают из ковшика Божьего <...>

Пульса удары все чаще и чаще  
звуки все чище и чище  
слышится в них настоящее  
светлой волною вечное завтра настигшее

Противоречивые оценки культурологов и историков искусства в отношении XX века сходятся в одном — этот век знаменует собой перелом в истории человечества и формах его культурной деятельности. К настоящему времени сформировалась концепция, согласно которой в XX веке иссякли движущие силы Нового времени (Модерности) и человечество вступило в следующую эпоху — Постмодерность, которая является зеркальным отражением предыдущей и первым периодом которой стал ныне уже закончившийся постмодернизм с его «поэтикой благополучно состоявшейся смерти и игры посмертных масок» (Михаил Эпштейн, «Постмодерн в России», М., 2000). С этой схемой согласуется настойчивое обращение литературы к темам смерти, воскрешения, обновления и младенца, равно как и появление того, что можно квалифицировать как современную модификацию романтизма. В глубине общекультурной ситуации ощущается явная направленность на восстановление средневековой духовно-чувственной цельности бытия и возможности переживания Бога в себе. Может быть, мы действительно имеем дело с романтизмом, движущимся в обратную сторону, и литература работает на формирование новой философии и целостного религиозного сознания. Как бы то ни было, силами своих деятелей она честно выполняет свою работу. И можно согласиться со словами Дмитрия Авалиани: «Расти, зерно, и вкось и вбок, / пока глаза на свет не глянут».

# Смысл, истина, Бог

Доклад, прочитанный 15 ноября 2012 года в Государственном Литературном музее на Первых литературных чтениях «Они ушли. Они остались», посвящённых памяти поэтов, ушедших молодыми в 1990–2000-е. Москва, 15–16–17 ноября 2012 года

Мне не довелось лично знать Михаила Лаптева, хотя, казалось бы, к тому были все основания: с ним очень тесно общались мои сотоварищи по лито «Сретенский бульвар», которое затем плавно перетекло в «Гуманитарный фонд им. А. С. Пушкина». Время было незабываемое: конец 80-х — начало 90-х XX века, шла смена эпох, начавшийся информационный бум постоянно приносил новые имена, так называемые забытые и бывшие запрещенными или полузапрещенными. Откуда-то постоянно появлялись излучающие энтузиазм и уверенность в счастливых переменах очень одаренные люди, писались новые тексты, возникали идеи и проекты.

Крутясь в этом калейдоскопе, я все говорила себе: вот на этих днях надо съездить, наконец, к Мише Лаптеву, о котором твердят Андрей Урицкий и Игорь Сид, а когда действительно собралась и уже договорилась ехать, пришло известие о его смерти. Так и разминулась я с этим человеком, о чем теперь горько сожалею. Но остались его стихи, которые с тех пор вошли в мою жизнь. Спасибо Андрею Урицкому и Игорю Сиду: Андрей стал хранителем архива Михаила Лаптева и фактически первым «лаптеведом», а Игорь — организатором издания его книг.

---

Опубликовано в сб. «Уйти. Остаться. Жить». Антология литературных чтений «Они ушли. Они остались» (2012–2016) / Сост. Б. О. Кутенков, Е. В. Семёнова, И. Б. Медведева, В. В. Коркунов. М.: ЛитГОСТ, 2016, с. 300–303

Андрей Урицкий рассказывал мне, что Миша Лаптев (настоящая фамилия Дзалаев, в качестве псевдонима взял фамилию матери) жил в хрущевской пятиэтажке, в небольшой двухкомнатной квартире, которую делил с мамой и тремя собаками. Жил бедно и одиноко, полностью сосредоточившись на поэзии, но постоянно приглашал к себе всех желающих на стандартные для того времени литературные посиделки: пили чай, курили и читали свои и чужие стихи. Стихи начал писать с детства, и писал очень много: оставшийся после него архив оказался огромным. Умер он от прободения язвы, что неудивительно при плохом питании, неумеренном курении, обусловленным нервным заболеванием постоянном приеме лекарств и характерном для поэтов обостренном восприятии несовершенства окружающего мира.

Как и большинство его ровесников, творчество которых не вписывалось в официальную советскую литературу, публиковаться Лаптев начал с 1989 года (журналы «Юность», «Новый мир», «Дружба народов», альманах «Поэзия», газета «Гуманитарный фонд» и др.), а в 1994 году вышла его первая книга — «Корни огня» (М.: Издательская квартира Андрея Белашкина, Маленькое издательство). Она открыла собой основанную Русланом Элининым (в этой книге он указан еще как Руслан Нурудинов) серию «Классики XXI века», и ее художественным редактором значится Андрей Урицкий. Презентация этой книги прошла уже после смерти автора в Литературном музее на Петровке 29 марта 1995 года в рамках поэтического вечера члена литгруппы «Полуостров». Эта много лет возглавляемая Игорем Сидом группа была основана Михаилом Лаптевым в 1992 году, и он же является автором ее названия.

После смерти Лаптева его тексты публиковались в журналах «Новая Юность», «Арион», «Золотой век», сборнике «Полуостров» и др., а также вошли в антологии «Строфы века» и «Самиздат века». В 2012 году вышла вторая книга его стихов — «Тяжелая слепая птица» (М.: Крымский клуб, серия «Зоософия»), составленная Игорем Сидом.

Михаил Лаптев относится к так называемым «авторам 90-х». Эти авторы заявили о себе на рубеже 80–90-х годов прошлого века, а их первые книги стали появляться с середины 90-х. Они проделали огромную работу по переработке всего, что было сделано в русской поэзии по крайней мере за XIX и XX века, и при этом каждый из них пришел к собственной, очень личностной поэтике, базирующейся на прямом личном высказывании. На этом фоне отличительной особенностью творчества Лаптева является временами производящая впечатление излишне тяжелой серьезность, тем более удивительная в тогдашней атмосфере казалось бы вездесущей иронии. А когда она все-таки появляется в его текстах, то в таком мрачном виде, что чуть ли не смыкается все с той же тяжелой серьезностью.

Его визионерские, пронизанные глубиной, на грани переносимости, болью за все сущее тексты, по словам Андрея Урицкого, «населены таинственными монстрами, порожденными безрадостной действительностью и подсознанием поэта». Создаваемые им образы, с одной стороны, зачастую могут быть названы сюрреалистическими, а с другой — в них проглядывают легко узнаваемые реалии видимого всем мира. Будучи абсолютно книжным человеком, как и его мать, работающая библиотекарем, как и она, тратя последние гроши на книги, а не на еду и предметы самой первой необходимости, Лаптев был крайне чувствителен к идущим в социуме процессам. Его зрение поэта позволяло ему видеть то, что было скрыто от глаз остальных, и проникающая способность этого зрения очень велика.

Урицкий пишет, что Лаптев шел к своей поэтике через подражание любимым поэтам, список которых открывается Блоком и Мандельштамом, включает в себя Хлебникова и Маяковского, Введенского и Вагинова и длится вплоть до Еременко и Бродского. Отмечает Урицкий и буквально влюбленность в «Слово о полку...», равно как и знание истории (Лаптев учился на историческом факультете пединститута). Но в качестве главного он обозначил его способность

к удивительно личностному отношению ко всему сущему, базирующуюся на «трагическом мироощущении и страстном поиске смысла, истины, Бога». Сам же Лаптев в разные периоды именовал свои поиски «сюр-акмеизмом», «дискрет-акмеизмом» и тому подобным, причем разобраться, что это значило, было практически невозможно.

Время «90-х» стало достоянием истории, мир изменился, а лучшие из «авторов 90-х» ныне — признанные мастера, выросло и серьезно заявляет о себе следующее поколение. И понятно, что восприятие творчества Михаила Лаптева меняется. Безусловно, многие его тексты останутся на уровне экспериментаторских поисков времени, что интересно само по себе. Но из общей массы текстов постепенно вычлняются как несущие в себе отсвет того, что неподвластно атрибутам времени, так и содержащие, возможно, элементы той эстетики, которая еще только грядет.

«Визиткой карточкой» Лаптева стал текст «Тяжелая слепая птица / назад, в язычество летит...», мне же просто впечатался в память другой его текст, без которого лично для меня непредставимо творчество Михаила Лаптева, и который, на мой взгляд, наиболее полно и точно отражает его мироощущение — трагическое, но удивительно чутко реагирующее на некоторые важные аспекты того, что происходит в мире. Вот он:

В позвонках усталого Кавказа,  
в Грузии — в его спинном мозгу  
я усну, как греческая ваза,  
согнутый в ужасную дугу.

Не зывай: за что же, мол, боролись,  
лучше-ка отколоти слугу.  
Напоролись мы на электролиз.  
Это больно. Больше не могу.

## «Я послан к вам, чтоб рассказать о смерти...»

В понедельник 26 января в помещении кафе-клуба «ПирОГИ на Никольской» состоялся авторский вечер поэта Виталия Пуханова, презентовавшего свою новую книгу «Плоды смоковницы» (Екатеринбург: У-Фактория, 2003). Вел вечер сам автор, что было воспринято присутствующими совершенно естественно: все уже давно привыкли к его положению одинокой звезды на небосклоне нашего структурированного литературного пространства, разбитого на тусовки или, скажем, на группы, внутри которых существует определенное эстетическое взаимосогласие. Пуханов же, заявивший о себе, как и большинство его ровесников, в середине 90-х, когда на повестке дня стояла задача преодоления «смерти автора» и выработки адекватной времени эстетики «прямого личного высказывания», как будто бы и не заметил сложных эстетических поисков своих ровесников. Стих его книги «Деревянный сад» (М.: Новая Юность, 1995), вызвавшей много откликов, был прост, временами даже скуп, и говорил он прямо и непосредственно от своего «Я» (время от времени переходя на «Мы»). Говорил он о смерти и жизни, больше — о смерти, точнее, о ситуации смерти, в которой приходится жить и говорить поэту. И парадокс заключался в том, что только «... мертвый помнит жизнь, / А у живого / Нет памяти, ни памяти о ней». Иными словами, признание себя мертвым вместе с великой и вечной поэзией



и стоическая работа если не по возрождению ее, то по сохранению памяти о ней и всех ушедших великих, кто был ей сопричастен, и есть настоящая жизнь — хотя и в ситуации смерти.

Эта позиция, углубившись и став эстетически более отточенной, просматривается и в новой книге, в которую вошли и стихи из «Деревянного сада», что позволило автору только усилить выражение своей позиции. И становится окончательно понятно, что речь идет о символе смерти, всегда знаменующем собой конец эпохи и требующем от переживающего ее в полном понимании стоицизма и позиции жертвенности. Что и демонстрирует Пуханов. «Проходят времена, — обращается он к читателю, — вот-вот пройдет и это, / Для горя нового очищены сердца, / Не бойся ничего, останься до конца!» В отношении же себя у него постоянно возникают образы жизни как бы с другой стороны бытия и перерезанных вен, из которых течет кровь, выполняя жизнестроительную функцию.

Эстетика новой книги Пуханова все-таки несколько иная. К присущей ему очень личным образом используемой ценности присоединяется как бы несколько большая плавность речи и более учащенный ритм, напоминающий частый пульс. А главное — с непоколебимым упорством отстаивая свою жизненную и эстетическую позицию, он делает почти невозможное: держит и развивает то, что можно назвать традицией традиции, привлекая читателей и почитателей из самых разных групп нашего все-таки такого структурированного и поляризованного литературного и общекультурного пространства:

Я не нашел развалин Сталинграда  
И не узнал: чем кончилась война.  
Бессмертны все, бессмертны все, не надо,  
Не надо виноградного вина.  
И хлебного бродилова не надо,  
Сухих чернил и захмелевших слез, —  
Учись, поэт, учись пьянеть от яда

До полной гибели всерьез.  
Живи один и повторяй одно:  
Прекрасна жизнь, как старое вино!  
Воскреснут мертвые, и, что бы ни случилось,  
Они прольют и разопьют его.  
А ты допей все то, что просочилось.

## «Может, с виду вы козёлики какие...»

Герман Лукомников и Максим Скворцов в контексте  
сегодняшней литературной ситуации

Свободе нужно учиться. И именно этим, помимо  
АССЕНИЗАТОРСТВА, ЗАНИМАЛИСЬ ПОСТМОДЕРНИСТЫ В ЛИЦЕ  
ЛУЧШИХ СВОИХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ.

Эти фигуры, казалось бы, не имеют ничего общего. Сорокалетний Герман Лукомников (он же — Бонифаций) принадлежит к младшему поколению постмодернистов, неоавангардист и минималист, известный любителям современной литературы как автор огромного количества миниатюр самого широкого профиля — от классических палиндромов до малой прозы скандально-физиологического характера и книг для детей (его творчество обширно представлено в интернете по адресу <http://www.vavilon.ru/bgl/index.html> и частично — в печати; последняя подборка — в № 11 ж. «Знамя» за 2000 год). Тридцатилетний Максим Скворцов принадлежит к первому поколению постпостмодернистов, литератор и музыкант, автор четырех романов, близких к жанру исповедальной прозы, текст которых — поток сознания, сплавливающий воедино подробности духовной и физиологически-интимной жизни лирического героя и перегруженный словами, в обычной литературе обозначаемыми первой буквой и многоточием (сб. «Душа и навыки», М., 2001).

Казалось бы, этих авторов роднит пристрастие к обценной лексике и описанию физиологической

стороны человеческой жизни. Но кого этим удивишь в наше время? Тем более, что у обоих есть и другое: у Лукомникова — неоавангардные эксперименты со словом и речью, у Скворцова — постпостмодернистские поиски общетеоретического характера. Роднит этих авторов еще одно — надрыв, у Лукомникова, как правило, простодушно-растерянной эмоциональной окраски, у Скворцова — наступательно-аналитической. Но и надрывом любого рода никого не удивишь в сегодняшней литературе. Вообще, в ней есть все — в любом количестве и на любой вкус (точнее, на любое состояние сознания). Недаром чуть ли не единственный долгоиграющий проект молодой литературы носит название «Вавилон». Это вавилонское столпотворение традиций, в первом приближении весьма условно делящихся на авангардную, постмодернистскую и непосредственно традиции, рождает множество внутрилитературных приязней и антипатий. Однако и критерии оценки, в свою очередь, образовали что-то вроде вавилонского столпотворения.

В этой ситуации, когда происходящее выглядит чуть ли не хаосом, при нащупывании мейнстрима прежде всего приходится анализировать творчество тех, кто тем или иным образом привлек к себе общее внимание — при этом анализируемые авторы могут оказаться в самых различных положениях относительно этого самого мейнстрима, что абсолютно неважно, поскольку формируется он силами всех участников литературной жизни. В этом смысле фигуры Лукомникова и Скворцова интересны и сами по себе, но еще более занимательно то, что их лирические герои удивительно похожи, а тексты временами близко перекликаются. Это просто бросалось в глаза при чтении отрывков из книги Скворцова на ее презентации в Культурном центре «Дом» (08.02.01), в ходе которой Лукомников читал тексты Скворцова лучше всех, включая самого автора, — с надрывом, весьма превышающим свойственный ему при чтении собственных текстов.

В сущности, все объясняется очень просто, в свою очередь проливая некоторый свет на суть сегодняшнего литературного периода — стоит только всмотреться в творчество этих авторов. Поколение литераторов, к которому принадлежит Лукомников, успело сформироваться до информационно-издательского бума рубежа 80/90-х годов, сопровождаемого великим объединением всевозможных частей русской литературы, вслед за чем в середине 90-х последовало появление постпостмодернистов. Таким образом поколение нынешних сорокалетних, одно время фигурировавшее под названием «выпавшее», сложилось под воздействием андеграудных в то время неоавангардистов и постмодернистов, однако до полного владычества постмодернизма в начале 90-х, приведшего к отталкиванию от него. Поэтому авторы этого поколения, при всем их различии, по состоянию сознания, как правило, принадлежат постмодернистской парадигме, имея относительно нее некоторую свободу — как в сторону «чистого» авангарда, так и в сторону некоторого дискомфорта от самого себя как носителя определенного вида сознания. Все это удивительным образом сфокусировалось и переплелось в творчестве Германа Лукомникова.

Прежде всего это привело к ярко выраженному стремлению к детски-примитивному состоянию сознания. Недаром он пишет о себе: «Я поэт весьма наивный / прямо скажем — примитивный». Однако уже сам факт констатации этого выводит за рамки данного сознания и заставляет говорить не о примитиве, а о примитивизме. Четкое разделение этих понятий как «тип художественного сознания» и «профессиональный прием» проведено в статье Даниила Давыдова «Хлебников наивный и не-наивный» (ж. «Арион», № 4, 2001). Через эту статью красной нитью проходит не вызывающая ни малейшего возражения мысль, что в авангарде эти два понятия неслиянно-нераздельно в тех или иных пропорциях относительно друг друга колеблются в зависимости от индивидуальности конкретного авто-

ра и рассматриваемого культурного периода. Продолжив Давыдова, можно сказать, что этим во многом объясняется то, что, по словам самого Давыдова, «современный <<авангард>> уже не авангард, а совсем иное явление». Тема эта требует отдельной статьи, здесь же для простоты изложения проще всего ограничиться употреблением термина «неоавангард».

В самом деле, очень хочется, но очень трудно сохранить наивность сознания, хотя бы и художественного, после того, чем занимались художники (и не только) на протяжении всего XX века, равно как очень хочется, но невозможно сохранить детское восприятие мира взрослому человеку. Но иногда Лукомникову это почти удается:

Сiju я в Большом театре,  
Наблюдаю «Лебединое озеро» балет.  
Соседка справа щелкает на калькуляторе,  
Сосед слева перезаряжает пистолет.

Недаром перу Лукомникова принадлежат несколько хороших детских книжек. (Уместно вспомнить, что хорошие тексты для детей писали многие причастные к авангарду авторы, например, Даниил Хармс и Генрих Сапгир). Главное для Лукомникова здесь — умение совпасть с детски-первозданной реакцией на феномены окружающего мира:

Тихо скрипнула дверь,  
И вышел из шкафа зверь...

почему почему  
говорят коровы му

Однако ни от себя, ни от современной себе общекультурной ситуации, диктующей приемы обращения с языком, не уйдешь. Сам Лукомников выразил это так: «Как доктор, стучу молоточком / По буквам, пробелам и точкам». Поэтому

наивно-первозданное восприятие сплошь и рядом приобретает у него такую, например, лексически-эмоциональную окраску:

Из цветочка вылез гном  
И сожрал меня с говном.

Здесь придется вернуться к рассуждениям об авангарде и постмодернизме — неисчерпаемым в силу принципиальной неопределимости этих терминов. Если суммировать выводы теоретиков, изначально авангард стремился к революции духа и поиску все новых и новых методов все более раскрепощенного обращения с языком. Однако постепенно выяснилось, что эти вещи связаны между собой далеко не таким простым образом, как казалось вначале. Особо веское слово сказал по этому поводу постмодернизм, в отношении которого можно сформулировать, что он абсурдистски революционен, поскольку вершит свою революцию духа путем отрицания ее возможности. А в итоге ценой за отвоєванные свободы для слова и сознания, включая осознание, что фактически нет ни того, ни другого, явились тотальность игры и иронии при снятии запретов на что бы то ни было. Но, как писал Владимир Высоцкий, «мне вчера дали свободу, что я с ней делать буду?».

Конечно, чудо поэзии неуничтожимо, и шедевры создаются в любой культурной ситуации. Но мало-помалу тревогу забили сами неоавангардисты. В «Размышлениях старого маргинала» (ж. «Черновик», № 14, 1999) Рафаэль Левчин пишет: «Сегодняшнее поколение литераторов, кажется, вообще не подозревает, что есть другой язык, помимо матерного — будь то в Москве или в Омске. Это их родной язык, и другим они не владеют». Как говорится, за что боролись, на то и напоролись. Одно дело — воевать за лексическое равноправие против давления «сверху», другое — противостать напору разбушевавшейся стихии «низа». Стандартная послереволюционная ситуация. Лукомников отразил эту проблему в своей

ственной ему неоавангардно-постмодернистской манере  
путем полемики с Ахматовой:

из какого сора  
из какого еще сора

какой же это сор

Разумеется, правильно, что боролись за права и свободы. Для лексической точности высказывания могут потребоваться слова любого уровня. Как, например, весьма убедителен Лукомников, рисуя картину инфантильно-беспомощного состояния своего героя:

А я не понимаю, какая тут может быть ирония, если человек хочет ебаться, а вместо этого вынужден постоянно драть. Это все равно что иронизировать над голодающими, вместо того чтобы их накормить или для начала по крайней мере серьезно обсудить эту проблему.

Но все же, все же, все же... Сопротивляется что-то внутри тонко чувствующего художника, к каковым несомненно относятся Герман Лукомников. И вырывается у него такая самохарактеристика, которую трудно оспаривать:

Я частица и волна  
Бесхребетного говна.

Свободе нужно учиться. И именно этим, помимо ассенизаторства, занимались постмодернисты в лице лучших своих представителей. Мастер многоуровневой вариативности текста Нина Искренко называла свою эстетику полистилистикой или «многократным повторением одной и той же темы во всех голосах». При том, что о языке своем она отзывалась так: «благозвучный, но местами достаточно раскованный, вплоть до рискованного. Но: я не собираю специально никакую



грязь, я просто ничего не выбрасываю. Как хорошая хозяйка» («Стихи о Родине», М., 2000). Иначе, речь идет о напряженной работе многократного прокручивания всего возможного с нащупыванием чего-то главного, но поскольку неясно, где оно, это главное, из прокручиваемого материала нельзя выбрасывать ничего. Что-то подобное пытается делать и Лукомников. Эстетика его миниатюр колеблется от тяготеющих к чисто авангардным (чаще всего это палиндромы):

икар удобен — влетел в небо, дураки!

до чисто постмодернистских:

Нам не дано предугадать  
Как наше слово отзовется  
Промолвил так «Ебена мать»  
И чья-то мать уже ебется.

Но поток миниатюр при отдельной той или иной степени их удачности не в состоянии сплавиться во что-то единое с последующим прорывом состояния сознания, рождая ощущение трагической неправильности действий, вылившееся в один из лучших текстов Лукомникова:

Напечатал я слово «т а п о к» —  
И расстроился очень, так как  
Получилось в нем 5 опечаток! —  
В пятибуквенном слове л ю б л ю! —  
А никакой не тапок!

Все это приводит к ощущению ненужности и безысходности, и «монотонно проходят дни», время от времени вызывая желание уйти в «мир иной», однако трудно сказать, позволит ли это избавиться от «монотонности». И рвется крик, разрывающий-таки постмодернистскую парадигму. И о нем уже не хочется говорить, употребляя подобного рода термины.

Потому что это просто поэзия, если угодно — традиционная, питавшая в себя множество традиций, прежде всего — народных плачей:

Дорогие инопланетяне!  
Где же вы, прилетайте поскорее,  
Заберите меня отсюда,  
С этой идиотской планеты,  
Мне здесь все чертовски надоело,  
Я вообще тут ничего не понимаю.  
Миленькие инопланетяне!  
Может, с виду вы козёлики какие,  
Ничего, я привыкну постепенно,  
Только вы меня заберите,  
Все равно меня бабы не любят,  
А мужики земные — лютые звери.

Лирический герой Лукомникова характерен для нашего постпостмодернистского времени — его отличает эгоцентричный жалостливый экстремизм на фоне мучительных метаний внутри невероятно жестокого и абсолютно непостижимого для него мира. «Бедный срулик» — так, опираясь на творчество Дмитрия Воденникова, поразительно метко охарактеризовала подобного героя Ольга Хмелева, которой посвящены все книги этого автора (Д. Воденников «Как надо жить — чтоб быть любимым», М., 2001). В поисках опоры для личности он пытается проникнуть «за культуру», к некоей «природе», тогда как крик его напоминает крик беспомощного ребенка, вынужденного призывать помощь извне. В случае неоавангардиста Лукомникова, прежде всего занятого изучением превращений внутри стихии языка и смыслов, под «природой» подразумевается некая объективная естественность, воспринимаемая вне этических оценок. И его работа — срывающееся на крик, но стоическое производство огромного количества миниатюр, отражающих работу сознания в ходе оформления мгновенных впечатлений и озарений.

Не то — постпостмодернист Максим Скворцов, по терминологии автора предисловия его книги Данилы Давыдова, «провокативный постконцептуалист», «практические» (согласно собственной терминологии Скворцова) тексты которого базируются на «чувстве, порыве», а не на «знании» — с целью «устранить грань» «между Я и не-Я». Тексты его романов отражают работу сознания, пытающегося спрессовать на грани нескольких жанров поток воспоминаний и восприятий в нечто единое, совершив таким образом некий качественный скачок. Именно так стали писать где-то с середины 90-х годов чуткие к ситуации времени авторы. Одно из лучших произведений подобного рода – роман Николая Кононова «Похороны кузнечика» (СПб., 2000), вошедший в шорт-листы трех премий за 2000 год, где автор так описывает свою цель: «Нетленные мощи моих утраченных чувств и драгоценный хитин моих захороненных иллюзий», захороненные «в тесном, не проницаемом светом коробке», должны привести к «невероятной сияющей пертурбации».

Пытаясь запустить модифицированный механизм «похорон кузнечика», Скворцов сплавляет в единое целое кусочки малой прозы — воспоминания, рассуждения, притчи, стихи (и не только свои) и даже образцы визуальной поэзии. Временами повторяясь и варьируясь, они затрагивают, кажется, все мыслимые темы — от посещения туалета до природы Абсолюта, в результате чего практически сквозной для всех его четырех романов сюжет напоминает что-то вроде информационного облака, размытого вокруг стержня исповедальной автобиографии, воссоздающей ход становления лирического героя как сложившейся на период написания текста личности. И все это красной нитью прошивает сверхтема современного состояния культуры:

Я действительно был в Нижнем Новгороде. Живет в этом городе Сергей Проворов. Авангардист. У него чудесная жена по имени Галя. Галя — жена авангардиста. У них все хорошо. Поэтому постмодернизм они не любят, а любят перформансы,

хеппининги и много говорят о дегуманизации искусства. Сергей Проворов не знает, что Ортега-и-Гассет — мудила из мудил. Галя... Что Галя? Галя — жена Сергея Проворова.

Герой Скворцова — явный «бедный срулик», но от героя Лукомникова его отличает прежде всего то, что по ходу текстов, изобилующих общетеоретическими построениями на базе завидного багажа знания мировой культуры, он демонстрирует склонность не к примитиву/примитивизму, а к тому, что можно определить как опрощение. Будучи склонным к субъективности и опоре на этическую компоненту восприятия и мышления, «природу» он воспринимает как некую «нормальность», противостоящую погруженности в культуру-«семиотику», но склонную к «страшной и гадкой» «зверюшечности». Однако в силу того, что сам Скворцов обозначает «врожденной склонностью» к «семиотике», олицетворяющей для него зашедшую в тупик современную культуру, все замыкается на часто остроумном, подкупающе искреннем, но сумбурном и временами истеричном отрицании. Единство текстов держится исключительно на целостности эмоционального состояния героя, выражаемого через массивированное употребление обценной лексики:

вся хуйня проистекает из моего интеллигентного детства, когда я вместо того, чтобы лазить в грязных штанах по помойкам, как это делают в соответствующем возрасте все нормальные дети и нормальные будущие мужчины, сидел в четырех стенах и читал всякие книжки с утра до ночи... Так я постепенно попался в прокрустово ложе «серьезного искусства», целью которого, как мне кажется на сегодняшний день, на самом деле является просто взъебать всему миру мозги... Человеческий дух! УУУУУ-УУУУУУУУ! ууууууууууууууууу! Ебанный матриархат! Бог! УУУ-УУУУуууууууууу! История и культура! Цивилизация и искусство! Джеймс Джойс и Марсель Пруст! Саша Соколов и Эдик Апельсинкин! Хлебников и Маяковский! Лотман и Бахтин! Дерета и Барт! Якобсон и хуй знает кто еще! Мы наш, мы новый, блядь, построим!!! Вот так я жил, начиная лет с тринадцати,

с небольшими лирическими отступлениями, но в рамках, ебтыть, метатекста.

Вполне логично, что при чтении подобных отрывков из Скворцова Лукомников демонстрирует надрыв больший, чем сам Скворцов: его счеты с издержками культуры и цивилизации серьезнее, поскольку при работе с языком и сознанием он копает глубже, а собственные тексты дают меньше простора для воплей. Сам же Скворцов печально, но вполне спокойно констатирует, что «прогорел» по причине того, что «ни одного слова, кроме матерных», и его путь — «шоссе в никуда». Неудивительно, что свою рецензию на книгу Скворцова Андрей Урицкий назвал «Песня проигравшего» (ж. «Знамя», № 5, 2001 год). Получается, что постпостмодернист Максим Скворцов, ненавистник постмодернистской парадигмы, не умеет выйти за ее пределы. И логично, что его лирический герой твердит о преимуществе «не-рождения» и просит об этом «Небесного Папу». И в ходе обращения к нему проявляется крик, схожий с рвущимся из последнего цитируемого текста Лукомникова, но с привкусом чисто постмодернистского ерничества:

все болит, все жаждет какого-то непонятого отдыха. Ноет все тело. Полная чепуха в голове. Что делать — неясно... Папа, пожалуйста, заberi меня отсюда! Умоляю тебя, заberi меня отсюда, пока не случилось беды! Умоляю тебя, Папа! Пожалуйста, заberi меня отсюда, пока не поздно! Заberi, заberi же меня к себе на небо! Увези меня отсюда! Заberi на небо! Заberi на небо меня! Заberi к себе, ну что тебе стоит?..

В предисловии к книге Скворцова Д. Давыдов пишет: «Мало для кого является секретом, что героический период русского постмодернизма... приказал долго жить». Однако слом культурной парадигмы происходит при накоплении издержек общекультурных процессов до критически-качественного момента, тогда как работа сознания по устранению

этих издержек происходит не путем отрицания культуры, а путем поисков внутри нее же — поскольку вне культуры нет человека. И сегодня, хотя бы они того или нет, все работают на новую эстетику, основным признаком которой является, видимо, — при свободном развитии и авангардной, и постмодернистской, и традиционной традиций — выработка индивидуального голоса при сплавлении всех трех традиций. Эта работа немыслима без развития авангардно-постмодернистских методов, возникших в ходе движения культуры в XX веке, однако без обращения к традиции теряется возможность некоего неуловимого, но необходимого движения души. И невольно возникает мысль: а вот если бы к неоавангардистским поискам Лукомникова да тоску Скворцова по перерождению путем обретения высшего духовного единства с Вечной Возлюбленной, да еще что-нибудь... Конечно, подобные пожелания подобны пожеланиям Агафьи Тихоновны: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича...» Тем не менее авторы, делающие это, есть. Но разговор о них — за пределами данной статьи.

## О свободе построения образа

Степанова М. Песни северных южан: Стихи. М.: АРГО-РИСК;  
Тверь: Kolonna Publications, 2001. О близнецах. М.: ОГИ, 2001

Поэтика Марии Степановой вобрала в себя множество художественных приемов, на разработку которых был так богат XX век. Поражает та свобода, с которой она пользуется ими в ходе построения образа — все это напоминает виртуозную оркестровку потока речи. Здесь взаимодействуют и авангардные приемы обращения со словом, и посмодернистские центонность и ирония, и разговорно-просторечные и архаические элементы речи. Сама она об этом сказала так: «То растянусь, то сожмусь я аккордеоном, / То побегу, то рыдаю, — умею все!» При всем этом ее отношение к слову напоминает хлебниковское — как к значащей материи, а ее лирическая героиня напоминает цветаевскую — ярко выраженным женским началом, взаимодействующим с природными стихиями, — однако в духе времени она весьма склонна к самоиронии:

На тело на голо пальто нахлобуча,  
Ключами бренча, в коридоре бегуча,  
Животным я из норы  
Гляжу из замочной дыры.

Наиболее интересной частью творчества Степановой являются ее баллады — лирико-эпические тексты, которые заставляют вспомнить и монологи героев Высоцкого, и рассказы Зощенко, и прозу Леонида Добычина —

замечательного прозаика 20–30-х годов. Как и он, Степанова показывает, что под поверхностной пленкой культурных и идеологических обстоятельств времени таятся вековые и таинственные природные стихии, властвующие над жизнью человека. Ее герои — погруженные в «природу жизни» «простые» люди «из народа» — оказываются игрушками в руках загадочных сил, проявляющихся как всякого рода «нечисть» — например, водяной, или нечто, что «гукает в тьме набезалой» «неправильного» леса, или «Небесная Дочка», «живущая во грехе» «наверху», «в бездне бездушной». По мере драматического столкновения с «тусторонним этим холодцом» герои Степановой «глядят» «как в испорченный видик» на «чудные картинки» и в состоянии «сам с собою в разлуке» совершают продиктованные страстью поступки. Выход из этой круговерти и обретение иного видения происходит только за пределами жизни — после смерти, как у героя баллады «Беглец», бежавшего из тюрьмы, чтобы спасти от порубки выращенную им березку, и неизвестно по какой причине «зарезанного около Торжка» безмянным шофером. Он видит, что «она ли, не она», но березка его по-прежнему «овеваает от души» окружающих, и он обращается с того света: «Будьте счастливы и не греши».

Современную поэзию часто упрекают в элитарности и замкнутости на решении собственных, то есть языковых, проблем. В отношении же Степановой можно сказать, что, оставаясь элитарным поэтом, она прорывает рамки элитарности и выходит к широкому читателю, одновременно решая тем самым языковую задачу, стоящую перед современной поэзией.



# Мария Степанова в Нью-Йорке

Мария Степанова, как написано в объявлении о ее первом выступлении в Нью-Йорке — 5 апреля в Buell Hall Колумбийского университета, «is one of the most visible public intellectuals in Moscow today». В представлении она не нуждается, — этими словами, оглядев практически полностью заполнившую помещение публику, и открыла мероприятие профессор Колумбийского университета Татьяна Смолярова. Разговоров тоже особо не вели, время, отведенное на «чтения», было заполнено чтением — Мария Степанова читала свои, по ее словам, «старые» и «новые» стихи, и небольшой островок среди англоязычного пространства наполнялся, на мой взгляд, ну просто волшебной звучащей русской речью. Кружевное плетение смыслов, рождаемое так называемой многоуровневой деформацией словоформ, завораживало, хотя время от времени сознание фиксировало отдельные фразы, как, например, «В смиренной глуши облысевшей, / Родственной, словно кровать», или «И жизнь широкая как штаны», или «Я хочу участвовать в работе / Лейкоцитов или электронов, / Быть ударник на заводе плоти, / Быть набойщик всех ее патронов», или «Вернуться в чертеж, пока позовем, / Во тьме, как часы без завода, / Забиться под бывшие своды», или... продолжать можно очень долго, и не нужно: практически все есть в сети. И в авторском исполнении тоже, вот здесь, например — спасибо

«Литературному радио»: [http://79.137.234.183/litradio\\_audio\\_archive/rotation/stepanova/stepanova\\_letchik.mp3](http://79.137.234.183/litradio_audio_archive/rotation/stepanova/stepanova_letchik.mp3).

Кликнув этот адрес, можно прослушать в авторском исполнении и балладу «Летчик», о которой я думала, двигаясь в тот день в сторону Колумбийского университета, что если она не будет прочитана самой Марией Степановой, то попрошу прочесть обязательно. Комментировать этот текст, на мой взгляд, просто удивительный и один из лучших среди написанных авторами поколения Степановой, не буду, написано о Марии Степановой, ее текстах, в том числе и об этом, много, и много чего есть в сети, и все доступно.

Однако — для истории — две вещи.

Открывая чтения, Татьяна Смолярова рассказала, что впервые услышала стихи Марии Степановой 30 лет назад, на конкурсе детского творчества в Московском Дворце пионеров и школьников, в котором она сама участвовала. И до сих пор помнит, насколько сильное впечатление произвели на нее — уже тогдашние — стихи Марии Степановой, из которых она привела такую строчку: «птицы шивают желтое с синим».

И еще. В справочных материалах в сети как правило приводятся тексты многих авторов о Марии Степановой, датируемые начиная с 2003 года. Полагаю, есть и более ранние. Лично мне довелось писать о двух первых ее книгах — «Песни северных южан» (М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2001) и «О близнецах» (М.: ОГИ, 2001) в год их выхода. Был такой журнал, издаваемый в Москве книжным магазином «Библио-Глобус», он так и назывался. Некоторое время его возглавляла Татьяна Георгиевна Михайловская, стремившаяся напечатать там хотя бы небольшие статьи о малотиражных книгах современной поэзии. В № 6 (15) за 2001 год она поместила мой текст о недавно вышедших тогда книгах Марии Степановой. Сейчас, спустя 12 лет, я бы, понятное дело, написала по-другому, но уж как получилось. (См. предыдущую статью.)

# Поэт-волшебник, дарящий свет и радость

На основе доклада «Дмитрий Авалиани: преобразование романтизма путем симбиоза традиции авангарда и традиции традиции», сделанного в РГГУ на Второй международной научной конференции «Творчество Генриха Сапгира и русская поэзия конца XX века». Москва, 18–19.11.2005

Минула третья годовщина со дня трагической гибели Дмитрия Авалиани (1938–2003). Но в памяти жива картина отпевания поэта в московском храме Козьмы и Дамиана: множество пришедших проводить его в последний путь, и всех объединяло общее чувство, что мы прощаемся с человеком, уникальным во всех отношениях, что нам еще предстоит понять и оценить его.

Принято считать, что Дмитрий Авалиани — поэт, одинаково успешно работающий как в авангардной, так и в традиционной форме. Сама по себе такая двоякость — отнюдь не исключение, многие поэты успешно применяют в своем творчестве обе эти формы. Взаимодействие авангарда и традиции — основное содержание культуры XX века, окончательно выявившееся к его концу, когда оно приняло фактически симбиозную форму — по-разному проявляющуюся у разных авторов, но направленную на решение общей поэтической задачи.

---

Опубликовано в журнале «Меценат и мир», 2007, № 33-34-35-36, с. 668–673 и альманахе «Литературные страницы» (К 75-летию Московского союза литераторов), М.: Духовная нива, 2007, с. 352–357

Формалистическую сторону творчества Авалиани хорошо представляет его первая книга «Пламя в пурге» (М., 1995). Поле корпуса традиционных стихов в ней идут:

1) палиндромы — самая распространенная «формалистическая» форма, особенно среди неоавангардистов. У Авалиани, как правило, эта форма доведена до полноценного художественного высказывания, например: «Дорого небо, да надобен огород»;

2) так называемые листовертни или перевертыши — абсолютно новая форма, изобретенная Авалиани и не имеющая наследников, новый тип визуальной поэзии, новый тип палиндромии. Пример может быть только нарисован, поскольку в данном случае речь идет о магии каллиграфии:

(КУПИМ ВАЛЮТУ — В МОСКВЕ РАЗВАЛ);

3) анаграммы — тексты, основанные на приеме использования букв или звуков, входящих в состав слова или группы слов, для формирования другой группы слов, и здесь у Авалиани также присутствует полноценность художественного высказывания, пример: «Я в мире сирота — я в Риме Ариост»;

4) панторифмы — в тексте, где все слова рифмуются между собой, Авалиани доводит прием до предела возможного: у него строки различаются только местами словоразделов, например: «Злато и тоги — Зла то итоги»;

5) внутренние склонения — тексты, основанные на приеме, при котором слова различаются только одним звуком, пример: «небо ясно — не боязно». Такая пара называется «логогрифма», и Авалиани, возможно, стал первым, кто начал писать стихи, состоящие из этих пар:

Кошки в окошке  
Крошки в окрошке  
Свечки сверчки  
Точки почки  
Луч и капель  
Лучик апрель

Этот пример приводит Данила Давыдов в своем послесловии под названием «Волшебник на букву “А”» к лучшей и, к сожалению, последней книге Дмитрия Авалиани «Лазурные кувшины» (СПб., 2000). Данила Давыдов впервые представил творчество Дмитрия Авалиани как единое целое. (Второй шаг в этом направлении сделала Татьяна Михайловская в статье «РАЙ ЕСТЬ — ПОЭЗИЯ», ж. «Арион», № 2, 2005.) В этом послесловии говорится об «управляемой произвольности языка» и об отсутствии «четкой грани между экспериментальными и как-бы-просто стихами». Однако в оценке творчества Дмитрия Авалиани реально пойти гораздо дальше.

Если не думать о литературном экспериментаторстве (а у Авалиани есть еще «монопалиндромы», «циклодромы» и так далее, а требуемый поворот нарисованного текста может быть не только на 180°), а просто читать вышеприведенное стихотворение, оно вряд ли покажется выпадающим — по крайней мере, на сегодняшний день — из русла традиционных. Хорошо написанное, светлое, приносящее радость НОРМАЛЬНОЕ стихотворение. И здесь напрашивается серьезный вывод.

После почти векового взаимодействия авангарда и традиции в русской поэзии установился традиционный стих, в котором — у абсолютного большинства авторов — в той или иной степени, но обязательно присутствуют элементы авангардной эстетики. Как сказал бы Сергей Бирюков, работают технологии авангарда, то есть накопленный опыт множества экспериментаторов со словом. Дмитрий Авалиани выделяется среди них тем, что в его неоавангардных текстах присутствует полнота художественного высказывания, сродни той, которая присуща шедеврам традиционной поэзии, способная удовлетворить самого строгого ревнителя традиционности. В большинстве случаев в ходе экспериментирования с языком авторы — к которым относится и такой мастер, как «великий Генрих», — при всей позитивной направленности своего творчества, как правило, жестко пробуют язык и сло-

во на прочность и выживаемость и идут к авангарду (точнее, к поставангарду) путем разрушения традиционности, используя затем этот опыт для ее обновления.

Не то — Авалиани, который творит обновленную традиционность путем преобразования авангарда: он в буквальном смысле обожествляет слово и обращается с ним уважительно-почтительно. В самопредисловии к «Лазурным кувшинам» поэт пишет, что для него «в утверждении: “В начале было Слово, и Слово было Бог” — нет натяжки». Здесь же он соглашается с Гераклитом в том, что «слово и мысль — одно», и это не отвлеченные рассуждения, а выражение сути своего творчества, поскольку оно — напряженный труд, посвященный поиску Бога-Слова-Мысли. Этот Бог могуч, светел, милосерд и способен к бесконечной вариативности в игре, заключающейся в проявлении себя в разных пластах реальности.

Генрих Сапгир так описывает свое впечатление о Дмитрие Авалиани 90-х:

«Из каких лесов и берлог пришел ко мне в квартиру этот совершенно лесной, неизвестного дремучего племени человек? Пришел и стал разворачивать, показывать мне нарисованные им стихи — сначала с одной стороны, а потом вверх ногами. И «вверх ногами» слова тоже читались! Конечно, совсем другому, но так, что складывалось цельное стихотворение. Например, на обложке подаренной мне книжки стихов поэт Дмитрий Авалиани начертал: САПГИРУ, но, если прочесть с другой стороны, неожиданным образом получается ПИТИЕ. <...> Несмотря на солидный стаж, печататься поэт Дмитрий Авалиани начал совсем недавно. Да и трудно его печатать, — уж больно изысканны формы его стихов» («САМИЗДАТ ВЕКА», Минск – М., 1997)

При чтении этих «изысканных форм» возникает величественная картина океана бытия, единого в своих проявлениях, в ходе которых, казалось бы, все превращается во все, — и одновременно возникает четкое ощущение присутствия в этом

океане некой незыблемой и весьма действенной нравственной вертикали, чем мало кто может похвалиться в истории поэзии XX века. Она явно проявляется в «формалистических» текстах и легко прочитывается в традиционных. В этом смысле книга «Лазурные кувшины» очень показательна. Вот пример листовертной- перевертышей из этой книги: «солнце — врата», «Бог везде — здесь Бог», «человек — радостен», «Каин — Авель», «К сердцу в цветку к гробу бреду — время», «открыто — секретно» и так далее. В традиционных текстах книги прочитывается мировоззрение, близкое раннему христианству, еще помнящему свой выход из эллинистической культуры и еще близкому к рождению Христа, — с позиций знания истории прошедших веков и нынешнего положения вещей:

Но весь отец не вырисован четко –  
одни глаза, хрустальной ночи взгляд,  
и храма нет, как тьмы веков назад,  
лишь скиния, шатер, шестов под ним решетка,  
и знание, что путь не без утрат.

Татьяна Михайловская в своей статье пишет, что для понимания творчества Авалиани важно, что «это был поэт внутреннего потаенного религиозного чувства. ... поэт, чьи отношения с Богом выстраивались по вертикали, но по прямой и без посредников», и по отношению «к Нему он остро сознавал свое отступничество-несовершенство». Характерно, что стихи Авалиани изобилуют образами, относящимися к открывающемуся и расширяющемуся зрению и видению, начиная со «зрчков» — на всех уровнях, что позволяет улавливать проявления божественной энергии (название «Лазурные кувшины» говорит само за себя).

Чередование в книге традиционных стихов и неоавангардных дает наглядное представление о том, что у этого автора экспериментаторские и традиционные формы как бы идут навстречу друг другу, представляя собой единое поле действия. Неоавангардными методами поэт выражает то, что обычно

выражалось традиционными: вечные истины в их многозначности и перетекании смыслов, в полноте художественного высказывания, которая только усиливается от использования для этого авангардных приемов, что особенно заметно там, где зрительные образы создаются начертанием букв. Во всех «экспериментальных» жанрах у Авалиани полнота высказывания усиливается от увеличения элемента игры, подтверждая мысль Йохана Хейзинги, что «человек играющий выражает такую же существенную функцию, как человек созидающий» («*Noto Ludens*», М., 1992). Однако полнота «честности» игры, на которой настаивал Хейзинга, в данном случае достигается, видимо, в ходе взаимодействия экспериментаторских и традиционных стихов.

«Традиционные» стихи Авалиани менее игровые, но и здесь сказывается его отношение к каждому отдельному слову как к слову-мысли. Для этих стихов, как пишет Давыдов, характерен «весь арсенал технических средств, которые в самодостаточной форме... объединяются под бессмысленной этикеткой *формальные опыты*». Более того, здесь Авалиани демонстрирует то новое качество взаимодействия языка и сознания, которое стало возможным к 90-м годам XX века — после слияния воедино эстетического и этического опыта традиционной, авангардной и поставангардной традиций — и проявило себя в феномене «поколения 90-х». К авторам этого поколения, несмотря на дату рождения (состояние сознания, как известно, не всегда определяется возрастом), относится Дмитрий Авалиани, и совершенно правомерно, что он значимо возник в литературном пространстве именно в это время. Речь идет о сути той самой «управляемой произвольности языка», заключающейся в одинаковой опоре при формировании текстов на онтологию, скрытую в глубине сознания, и онтологию, присущую слову как субъекту-со-исследователю сознания.

Авторы «поколения 90-х», «постконцептуалисты», внутри процесса слияния разрозненных (в силу внелитературных причин) составляющих русской культуры XX века, при одновременном отсутствии какого-либо более-менее превалирующего



мировоззрения, на свой страх и риск начали строить картины мира, позиционируя в нем свое «я», являя новый виток романтизма — уже в условиях постмодерна. В данном случае за базовую черту романтизма принимается то, что Г. А. Гуковский определил как порождение личностью «объективного мира» и «заключение его в самом себе» («Пушкин и русские романтики», М., 1965), а Фридрих Шлегель — как творение «новой мифологии... из сокровеннейших глубин духа» при наличии «своего центра в себе самом» («Идеи», «Разговор о поэзии» — «Эстетика. Философия. Критика» в 2-х тт., М., 1983). При этом романтиков характеризуют такие черты, как неприятие реалий обыденности, борьба с навязываемыми нравственными координатами и стремление найти глубинный смысл жизни путем прорыва по ту сторону явлений и постижения невыразимых сущностей, а также — взгляд на художника как носителя некоей истины, выходящей далеко за рамки искусства.

Негативные последствия этого — возвеличивание поэта как посредника между мирами и трансляция на «толпу» его сложных онтологических поисков, со всеми его как взлетами, так и падениями, заметно снизились у авторов «поколения 90-х». Прежде всего, в силу самой ситуация постмодерна. Но и в силу того, что эти авторы сосредоточили свои усилия на поиске нравственных координат создаваемых ими картин мира, модифицируя тем самым в лучшую сторону родовые черты романтизма. При этом модификация традиционного стиха с помощью «технологий авангарда» дала возможность усилить элемент игры и многозначность явленной истины. И, видимо, лучше всех решил эту задачу Дмитрий Авалиани, для которого характерно не только прямое наследование Велимиру Хлебникову, «осуществившему третью реформу русского стиха» и начавшему «писать не на языке, а самим языком» (Сергей Бирюков, «Поэзия русского авангарда», М., 2001), но и последовательное христианское мировоззрение.

Сам Авалиани, судя по его стихам, отдавал себе отчет в неизбежности романтического положения поэта, мечтая «пронестись над толпой» и ощущая себя «Земля! Земля — ... с мачты

кричащим». Но он ощущал и необходимость модифицировать романтизм. В этом смысле очень интересны следующие строки:

... Так весело было на юном плоту Гекельберри  
казалось, что буря рифмуется с ясной лазурью  
начавшись с лица, еще ты лишен лицемерья  
но в возраст входя изощряются позы в фигуре  
И после всех войн уже нет безрассудства начала  
как выдохлось время и ворон кричит всё не ново  
и траур в бравуре, и крошки печенья в печали  
еще ты не сдвинул тяжелые жизни засовы

Здесь аллюзии на корифеев романтизма, с их «веселым» «безрассудством начала», когда «лазурь» (!) не мыслилась без бури (и без бунта, в том числе — метафизического), сочетаются с утверждением, что время изменилось, на смену юности пришла зрелость.

На поминании Дмитрия Авалиани на 9 день после его гибели в клубе «Премьера», где все собравшиеся читали его стихи, я прочла одно из самых любимых мною его стихотворений (не хочется говорить «текстов»), в котором он описывает преображенное им положение романтического поэта — посредника между «толпой» и светлым, животворящим Высшим началом, соавторство с которым определяется нахождением, наряду со всеми, в Божественной воле:

Дарующий ударяющий  
по клавишам белым и черным  
целующий исцеляющий  
верностью лебедя древностью врага

Поющий и напояющий  
как струны и струи похожи  
горящих звезды горящие  
обжигают из ковшика Божьего

Плачущих глина твердеет  
грязь превращается в амфоры  
бродящие вина в погребе холодеют  
плещут в бокалы животрепещущей арфою

Пульса удары все чаще и чаще  
звуки все чище и чище  
слышится в них настоящее  
светлой волною вечное завтра настигшее

# Пьесы о работе сознания

Медведев К. Все плохо. М.: ОГИ., 2002

Тексты Кирилла Медведева привлекли к себе внимание практически сразу же по их появлению в литературном пространстве.

Его первая книга (о ней и пойдет речь) вышла в престижной поэтической серии издательства «ОГИ», а в роли автора предисловия выступил один из лидеров «молодой», постпостмодернистской или — постконцептуалистской литературы Дмитрий Воденников, книгой которого «Репейник» в 1996 году эта литература фактически заявила о своем появлении. Можно, конечно, спорить о преувеличенности оценок Воденникова, назвавшем творчество Медведева «самым ярким явлением русской поэзии рубежа столетий», а его книгу — «единственным» на сегодняшний день «поэтическим бестселлером», но значительность факта появления демонстрируемой Медведевым эстетики бесспорна. Появившись как бы вдруг, эта эстетика витала в воздухе — и, если взглянуть в нее, она не только логически вытекает из того, чем занималась литература на протяжении последних ста лет, но и знаменует собой некий качественный скачок.

Чисто внешне тексты Медведева напоминают тексты «Репейника» Воденникова — вытянутые по вертикали продолжительные исповедальные монологи, в «Я». Но различие между текстами этих авторов кардинально.

Поэт Воденников в связи с этим как главное отмечает, что поэт Медведев «посмел заговорить на простом, ясном, на человеческом языке». И дело тут не только в лежащем на поверхности различии поэтических темпераментов — ярко выраженной склонности Воденникова к фантазмагоричности и открыто-надрывному болевому крику и некоторой как-бы-заторможенности Медведева, сдерживающего проявления своей боли в ходе подробного описания текущих ситуаций внутри привычных реалий окружающего мира. И не только в том, хотя это и существенно, что Медведев представляет вторую волну «молодой» литературы, авторы которой проявляют явную склонность к серьезному сосредоточению на деталях обыденной реальности. Суть заключается в том, что основную задачу «молодой» литературы — поиск адекватных времени способов выражения онтологии мира и сознания — эти поэты решают на принципиально разных эстетических путях.

В сущности, эта задача искони является задачей литературы, прежде всего — поэзии, поскольку в высшем своем проявлении онтология только с помощью поэзии и может быть выражена. Недаром новая философия еще со времени Ницше обратилась к поэтическому слову. И недаром авангард — под знаком которого прошел весь прошлый век — связывает свои поиски с Поэзией как неким субстратом, лежащем в основе художественности и пронизывающем литературу во всем многообразии ее жанров. Именно авангард инициировал интенсивный процесс слияния всевозможных жанров как литературы, так и всех видов культурной деятельности. И здесь, наконец, можно отметить самое существенное отличие эстетик Воденникова и Медведева. Воденников сплавляет в своих текстах приемы поэзии, прозы, драматургии и даже шоу, но фактически он работает внутри жанра традиционной русской поэзии, модифицируя его согласно современной ему языковой ситуации. Для него характерны слияние горнего и дольного миров и плотная, сложная метафорика. Медведев же работает в пространстве соединения

прозы и свободного стиха — и то, и другое в современном понимании этих жанров, — ритмизируя свои тексты особым, ему присущим способом. При этом он признается, что «давно не любит метафор» и у него «всегда было очень плохо / с ассоциациями». С первым из этих утверждений можно согласиться, второе — спорно.

В одном из центральных и фактически программном тексте книги Медведева — «болезнь...» — есть такие строки: «как и у многих / у меня есть / нереализованный замысел романа; / это роман о человеке / вся жизнь которого / (как и вся моя жизнь) / освещена болезнью». Замысел, тем не менее, реализовался — совокупностью текстов, построенных в том числе и по законам современной прозы. Отличительной особенностью этой прозы является чисто поэтическая система образности, включающая в себя некие ключевые слова и символы, вокруг которых кружится сознание автора и закручиваются описываемые им события. Как правило, это проза поэтов, исполненная обычно в форме дневниково-исповедального романа и сочетающая четко прослеживаемую сюжетную линию и свободно текущий поток авторского сознания.

Сюжеты Медведева незатейливы — то, что случается с обычным человеком по ходу обычной жизни в обычном и привычном мире, а язык изложения действительно прост и обыден. Однако его текстам присуща еще одна важная особенность современной прозы — за обыденной реальностью через детали обыденного проглядывается трудноуловимая иная реальность. Или, как пишет Медведев, «суть в том / что именно в этом <...> казалось бы / замкнутом / на каких-то / сугубо пищеварительных нормах / существовании / заложен огромный / метафизический потенциал», который «очень хорошо чувствуется» за «вечной нирванической дымкой». Для осуществления прорыва сознания сквозь колеблющуюся обыденность требуется «спрессовать / в какой-то особый событийный фермент» «самые важные подробности», которые «откладываются у человека в памяти».

Что-то подобное делал еще Бунин, считающийся наследником Тургенева, при том, что оба они были поэтами. И именно этим занята в основном современная проза, примером которой может служить роман поэта Николая Кононова «Похороны кузнечика», вошедший в шорт-листы трех премий за 2000 год.

Или иначе: чтобы прорваться сквозь, говоря словами Медведева, «фантомы и симулякры», «в огромном количестве» окружающие человека, необходимо «на какое-то время» выпасть / «из каких-то привычных тебе / норм / и ритмов / существования». И в поисках нужных «норм и ритмов» на приемы «прозы поэтов» накладываются родственные ей приемы свободного стиха — того действительно свободного стиха, который развился в ходе расшатывания канонического верлибра и взаимодействия его с японской поэзией. Такие тексты жидутся на индивидуальным образом организованной ассоциативной связи явлений и понятий и тяготеют к сочленению чувственного и интеллектуального восприятия мира, в пределе дающем состояние сатори — просветления или истинного бытия. Недаром в текстах Медведева глаголы, обозначающие обыденное действие (шел, переводил, участвовал и т. п.), равномерно чередуются с глаголами «понял», «знал», «почувствовал», «вспомнил», «подумал», «ощутил», «увидел» и т. п. и с выражением, ставшим визитной карточкой Медведева, — «мне кажется, что» (варианты — «как мне кажется» и т. п.). В этом смысле знаменателен также один из лучших текстов книги — «мне кажется я почувствовал...», в котором говорится о потрясении, «связанном с пустотой», «открывшейся» «саднящим провалом», сверкнувшей «как галлюцинация» и «надвинувшейся» «завораживающей брешью».

Но Медведев идет дальше: вдобавок ко всему его тексты представляют собой ритмическую плетенку из словесных рядов. Прежде всего это относительно равномерно распределенный по тексту ряд ключевого слова. Например, в тексте «мне надоело переводить» этот ряд состоит из слов «переводить», «заниматься переводом», «переводил», «переводил»,

«переводил», «бывает у переводчиков», «перевел», «перевел», «переводил», «в другом переводе», «перевожу», «переводчики», «перевод», «заниматься переводом». Следующий, сложно ветвящийся, ряд состоит из слов, тематически притянутых к ключевым, в тексте о переводе он выглядит так: «чужие уста», «собственный голос», «настоящее понимание», «удачная поделка» и т. д. Уже упоминались глагольные ряды и ряд выражений со словом «казаться». Важную ритмико-смысловую нагрузку может нести, например, ряд из местоимения «мы» и т. д. Кроме того, обязательно присутствующий в текстах Медведева ряд из слов «поэтому», «потому что» и т. п., равно как и часто повторяющегося «что», отражает еще одно свойство этих текстов: они смотрятся как среднее между научным отчетом, воспроизводящим ход мысли автора — от исходных данных до выводов, и чем-то вроде пьесы о работе сознания. Так, текст «мне надоело переводить» открывается заявлением об отказе от профессии переводчика, вслед за чем идут пространные рассуждения на темы перевода, заканчивающиеся умозаключением «переводчики / это за редким исключением / упыри» и повторением заявления об отказе от этой профессии.

Выступая на презентации своей книги в клубе «Проект О. Г. И.» в марте этого года, Медведев, в частности, сказал, что «чувствует себя поэтом начала XXI века» и что в его «стихах есть что-то, что меняет акценты в понимании того, что такое поэзия вообще». Неизвестно, что скажет будущее, но суть эстетики Медведева в том, что он соединяет в своих текстах страстно стремившиеся к соединению на протяжении XX века художественную прозу, поэзию, драматургию, философию и науку, по типу образности и ритмическому устройству оставаясь, тем не менее, в рамках поэзии. При этом, двигаясь, казалось бы, в сторону увеличения «свободы» стиха, он загоняет его в довольно жесткие ритмические рамки. В сущности же речь идет о поиске достоверного для современного сознания способа попадания, как писал почти десять лет назад Михаил Айзенберг, выступая против «тотального постмодернизма»,



в «точку, где сознание почти спонтанно, почти произвольно совмещается со словом, подтверждая свое существование в мире блуждающих знаков»:

(я помню по себе:  
когда я был маленький, мне казалось  
что, когда я буду умирать,  
то у меня все будет уже другое  
и это уже буду  
вроде бы не я,  
поэтому мне  
в том виде, в котором я сейчас есть,  
бояться нечего)  
детям кажется что  
в том виде  
в котором они сейчас есть  
они будут жить вечно

В заключение хотелось бы отметить еще одно свойство текстов Медведева — создаваемую ими атмосферу удивительно доброжелательного отношения ко всему, что наполняет окружающий мир. Эта доброжелательность постоянно находится в готовности перерасти в сочувствие и сострадание — к срубленным деревьям, к русскому эмигранту в Берлине, которому не с кем поговорить на родном языке, к знакомому литератору Мише, у которого украли статью, к дворничихе, прикармливающей собак, — ко всему, что соприкоснулось с открытым навстречу миру сознанием. Это обстоятельство тем более примечательно, что проявляется на фоне эстетики, не только далекой от сентиментальности, но рожденной на стыке множества эстетик, внутри которых многие десятилетия отвоёвывалось право находиться вне представлений о добре и зле. И книга Медведева подтверждает, что обретение высшей онтологичности невозможно вне принятия высшего нравственного закона относительно проявлений жизни. В русской литературе это традиционно выражалось через

сострадание и разделение чужой боли, ярким примером чего является, например, творчество Анненского. В восточной поэзии, отзвуки которой живут в эстетике Медведева, этот закон сформулировал в обращении к ученику знаменитый классик Басе: «сложив строки

Оторви пару крыльев  
У стрекозы —  
И получится стручок перца,

ты убил стрекозу, тем самым убив поэзию, надо так:

Добавь пару крыльев  
К стручку перца —  
И появится стрекоза».

# Словарь, или музыка рэгги для птицы-корректора

Суховой Д. Каталог случайных записей. Книга стихов.  
М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2001  
(Серия «Библиотека молодой литературы», вып. 20)

КОНЦЕПТУАЛИЗМ КАК СИСТЕМУ ПИСЬМА И МЫШЛЕНИЯ ОТЛИЧАЛИ  
ОТКРЫТОСТЬ, МНОГОПЛАНОВОСТЬ, СПОСОБНОСТЬ К ВНУТРЕННЕМУ  
РАЗВИТИЮ И ДОСТАТОЧНО РАЗМЫТАЯ СТРУКТУРА АВТОРОВ —  
ОТ ПЛОТНОГО ЯДРА ДО ПЕРИФЕРИИ.

Литература, которую представляет Дарья Суховой, на сегодняшний день именуется по-разному: постпостмодернистская, постконцептуалистская, молодая, «поколения 90-х». На сегодняшний день наиболее адекватными выглядят два последних определения — в силу того, что данная литература заявила о себе в середине 90-х годов прошлого столетия, до которых пока еще рукой подать. Однако идет уже другой век, литература эта крепнет и развивается, и, как свидетельствует в том числе и представляемая, третья, книга Суховой, творческой зрелости достигли авторы уже второй волны вышеозначенной литературы. Буквально на ходу усваивая эстетические достижения авторов первой волны (Дмитрия Воденникова, Станислава Львовского, Всеволода Зельченко, Андрея Полякова и многих других), вплотную рядом с ними продолжающих активно участвовать в литературном процессе, они подтвердили, углубили и развили тенденции, заявленные в 90-х.

Это ориентация на прямое личное высказывание при слиянии в индивидуальной эстетике как авангардных и поставангардных, так и более традиционных мето-

дов, и перевод не так давно почти тотальной иронии в самоиронию с последующим растворением их обеих внутри смысловых полей вплоть до перехода в некую качественно новую серьезность. Все это прослеживается в книге Суховой, которая, в общем и целом выдерживая то, что называется «голосом поэта», создает весьма разнородные тексты. Здесь и напоминающие исторический авангард:

взуття обущар  
bootmaster stivali  
пыльные  
кирзачи  
обхохочешься  
обхохочись

И выполненные в чуть ли не «традиционно традиционном» стиле с растворением инновационных приемов глубоко внутри структуры стиха:

и все же не надо нет никаких  
никаких элегий  
совсем никаких это время ваще  
еще вернется

ночная поёт верещит кричит  
птица-корректор  
раз есть секретарь значит эта пта  
птица-кондуктор

летит за окном у крыши гремит  
кусок железа  
заснуть пытаюсь от ветра стучит  
железно кровля

железные тени летит карандаш  
ночь в цвет металла

пришли настоящие ночи и дни  
в трудах и жести

но только летит за окном окном  
коллектор-птица  
раз есть секретарь эта пта пта та  
почему нет бы

Это стихотворение наглядно иллюстрирует, что сегодня даже в самых, казалось бы, традиционных текстах задействованы приемы авангардной и поставангардной природы — таковы требования, диктуемые общекультурной ситуацией, то есть состоянием современного сознания. И здесь необходимо уточнить, что под поставангардными в данном случае прежде всего понимаются приемы, возникшие по мере смены модернистского сознания постмодернистским, на определенном этапе вызвавшим к жизни установку на принципиальную бесполезность любых попыток установить какие-либо системы приоритетов в мире, языке и собственном сознании. Еще обэриуты задавались вопросами власти языка над мышлением и возможности отражения подлинной реальности, в связи с чем ставилась проблема прямого художественного высказывания. Ситуация же тотального постмодернизма вызвала к жизни явление концептуализма, вплотную занявшегося исследованием взаимосвязанных стереотипов языка и мышления и демонстрирующего уклонение от личного высказывания. Эта ситуация непосредственно предшествовала появлению литературы поколения 90-х, отсюда и ее определение как постконцептуальная и постпостмодернистская, причём второе на сегодняшний день уже требует поправки.

Концептуализм как систему письма и мышления отличали открытость, многоплановость, способность к внутреннему развитию и достаточно размытая структура авторов — от плотного ядра до периферии. В связи с этим внутри этой системы постоянно переплетались и по-разному варьировались приемы, связанные с ассенизацией культурного хлама и освоением многомерного языкового пространства — с целью нащупать

возможность/невозможность для сознания выбраться из-под власти ловушек языка и пробиться к подлинности, реальности мира и самого себя. Наследуя в том числе и эти приемы, авторы литературы, появившейся в 90-х годах, как бы обратили их в обратную сторону: центонность, ирония, интертекстуальность, принципиальная вариативность и неоднозначность как языковых форм, так и взгляда на мир, культуру и самое «я» — все это стало работать не на разнесенность, а на цельность «я», служить средством его высказывания.

Если вернуться к текстам Суховой, то их многоуровневая и прошитая центонами полисемантика слов и идиом заставляет вспомнить одного из самых сильных авторов периода тотального постмодернизма — Нину Искренко. Временами Суховой напоминает ее даже манера письма:

я не(до?)учившийся специалист специализируюсь  
на цветах котках уолте (диснее?) уитмене

Надо сказать, что Искренко, расцвет творчества которой пришелся на вторую половину 80-х — первую половину 90-х, относится к тем исследователям языкового пространства, которые в конечном итоге вплотную подошли к тому, что можно определить как происшедший в середине 90-х годов скачок внутри постмодернистской парадигмы. Однако даже в последних текстах этой безвременно ушедшей поэтессы нет той слитности «я», которая ощущается в текстах Суховой:

зачем вы девочки  
безобразных  
любите беззаветно  
беззаботно  
а я вчера так плохо спала спала  
с лица и на работу опоздала  
все это в рифму я сказала

смотрю но не дошло до этого козла

Формула самоидентификации авторов литературы поколения 90-х отчетливо выражена в редакторском предисловии к 7 (23) выпуску за 2000 год существующего еще с 1989 года в качестве «вестника молодой литературы» альманаха «Вавилон» (редактор — Дмитрий Кузьмин): это те, «кто делал первые шаги по самоопределению в мире литературы на рубеже 80–90-х, на фоне радикальной ломки иерархий и грандиозной реструктуризации культурного пространства». Это было время практически беспрецедентного для России информационного бума, сопровождавшегося в том числе структуризацией русской культуры в единое целое. В рамках этой общей ситуации на фоне сплавления множества самых разнородных приемов и традиций в разнообразные индивидуальные стили были реализованы качественно новые возможности отношений между языком и сознанием, что позволило сознанию сделать прорыв к подлинности и реальности мира и себя. Однако сохранение большей или меньшей, но — как это стало очевидно на сегодняшний день — принципиальной многоплановой вариативности текста указывает на то, что изменения произошли внутри самой постмодернистской парадигмы. И сделавших этот прорыв авторов, строго говоря, следует называть не постпостмодернистами, а, например, постмодерными реалистами.

Больше половины текстов книги Суховой — то, что можно назвать блицминиатюрами, скомпонованными в серии «вспышек» — очень характерным для нашего времени образом, отсылающим еще к карточкам Льва Рубинштейна. Эти тексты перемежаются с другими, организованными более традиционными для поэзии методами, образуя единое целое, отражающее движение точки поэтического взгляда — «каталог случайных записей». И здесь приходится говорить о склонности жанра поэзии к симбиозу с такими жанрами, как малая проза и драматургия. Особенно ярко это выражено в творчестве одного из лидеров и «отцов-основателей» «постмодерного реализма» — Дмитрия Воденникова, объединяющего приемы прозы, поэзии, драматургии и даже сцени-

ческого шоу. В отличие от Воденникова, Суховой не ставит свою лирическую героиню в центр действия, и в ее текстах нет надрыва и вызова — ее отличает стоическое мужество при пристальном вглядывании во все аспекты окружающего мира. И в этом отчасти прослеживается отличие второй волны «постмодерного реализма» от первой, связанное с некоторой модификацией механизма взаимодействия языка и сознания, основанного на специфичном сочетании самоорганизации речевого потока и управления им. Суть же происходящих изменений заключается, по-видимому, в движении акцентов серьезности и внимания от реальности сознания в сторону реальности окружающего мира, что приводит к модификации используемых драматургических приемов.

В начале века модернисты Гумилев и Городецкий говорили об «адамизме», время же внесло свои поправки: авторы развивающегося постмодерна говорят о словарях и каталогах. Но, в сущности, можно констатировать, что литература «постмодерного реализма» занята исконным для литературы — особенно поэзии — делом: поиском и реализацией достоверных для современного сознания способов выражения онтологии мира, которая только с помощью поэзии и может быть выражена. При этом автор — индивидуальным образом — работает с переплетением театра окружающего мира, театра собственного сознания и театра самого слова, структурируя мгновенные впечатления с помощью всех доступных ему приемов и механизмов рефлексии. Как пишет Дарья Суховой,

Провели бы хоть вечер памяти новых стихов,  
быстровыстроенных по порядку слов, снов, нов ли прием ли?

Это слишком похоже на словарь,  
да, это слишком похоже на словарь,  
а ты думал, на рэгги?



# Тихий праздник с видом на яблоки и виноград

Черных Н. Тихий праздник.

Тверь: Kolonna Publications, 2002

Темы и образы книги Наталии Черных постоянно возвращают к жизни церкви и состоянию человека, ощущающего себя внутри этой жизни.

Смена поколений в поэзии — понятие довольно условное. Тем не менее можно говорить о неких волнах, включающих в себя круг авторов, решающих, пусть и разными путями, выявляющуюся в ходе времени общую проблему. Наталия Черных принадлежит к авторам, которые вошли в литературу в середине 90-х и о которых иногда пишут, что они решали проблему «новой искренности». Это вызвано тем, что, не отказываясь от поисков в области формы, они пытались вернуть поэзии традиционное лирическое содержание, а именно — идущее из глубины «Я» личное высказывание. Такое высказывание всегда связано с обращением к Высшему и в лучших своих образцах передает ощущение мира, живущего в свете Высшей воли, и глубокую включенность в этот мир перед лицом Творца всего сущего. К шедеврам такой поэзии относится стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». Не то — в романтической, по природе своей поисково-бунтарской поэзии, в лучшем случае передающей отчаяние от невключенности души в полноту ощущения растворенной в мире воли Творца.

Феномен творчества Наталии Черных определяет тем, что поиск форм самовыражения в поэзии у нее

совпал с процессом воцерковления. И в то время, как авторы ее поколения либо сходят на нет, либо обретают профессиональную зрелость, она выпускает свою седьмую книгу под названием «Тихий праздник» (2002 год) — весьма необычную и отличающуюся очень точным названием.

Прежде всего, эта книга написана современным поэтическим языком: в основном близкий к традиционному, но свободный, меняющий свою форму вслед за извилами мысли и настроения стих; вставка в ткань стиха кусочков прозы; фольклорно-авангардные мотивы; элементы самоиронии и центонности — и всем этим автор пользуется органично и профессионально. Но в единое целое тексты книги сплавляет мировоззрение, в основе которого лежит православие, и это проявляется на нескольких уровнях. Наиболее ярко — в балладах, почти сказаниях, пример — «Оптина-Голутвин-Миры Ликийские (Несколько стихов о кончине Оптинского старца, схиархимандрита Варсонофия)». Заметно — в строках, достоверно рисующих повседневность постоянно участвующего в церковной жизни: «А как батюшка запоет первым голосом: / — Спаси, Господи, люди Твоя! / Я, хотя не вторым, а шепотом, / поддержку напев из рая». А также в лексике, свидетельствующей о хорошем знании молитв и церковной литературы.

Вообще, темы и образы книги Наталии Черных постоянно возвращают к жизни церкви и состоянию человека, ощущающего себя внутри этой жизни. Но даже там, где нет непосредственного свидетельства воцерковленности, ткань стиха пронизывает вырабатываемое воцерковленностью чувство смирения. Вырабатываемое, потому что здесь речь идет не о смиренномудрии достигших, а о делании, достижении смирения — как обуздания и трансформации гордости и своеволия. И достижение этого воспринимается не как победа, поскольку победа предполагает гордость, а именно как праздник, «тихий праздник» — светлая негромкая радость от ощущения того, что сделан шаг — только шаг — на отнюдь не гладком пути к спасению.

И как напоминание об этой негладкости по книге рассыпаны воспоминания о не таком уж давнем прошлом — которое нужно переосмыслить и выбросить из головы, изменив состояние сознания. Но это — уже тоже прошлое, поскольку «Хлам памяти очищен и проветрен, / упрятан ловко в новенькой подкладке». В точке отсчета — «отче Амвросий», в сегодняшнем дне — новое понимание о жизни и творчестве:

Летопесней страницы тонкие,  
Летословий рассказы тихие.  
Ах, какие мы стали громкие,  
до безнадобности великие.  
Историчности пальцем бронзовым,  
Ради праздника позолоченным,  
Пишет кто-то да что-то в розовом  
Ломте яблока, чуть подпорченном.  
Пишет. А сказать бы любви слова,  
Пеной сливочною на яблоко.  
Все понятно; взгляд, голова –  
Начертить на ладони надо бы.  
Посидим за столом кофейным,  
привокзальным, провинциальным.  
Вспомним, что совсем ненадолго  
отстоим от границы тесной,  
от рожденного Слова,  
от глубины небесной.  
О молчание! Вздох лилейный,  
Волос тонкий, седой, хрустальный.

В системе образности «Тихого праздника» центральное место принадлежит яблоку, иногда сменяемому виноградом. Эти символы отсылают к образу рая, который — в далеком прошлом, детстве, и, надо надеяться, в будущем: «Яблони. Яблони. В этой тени было славно / просто ходить. Просто верить. Надеяться. Ждать». Но чтобы дожидаться, надо сегодня правильно жить и творить. А для этого — через опыт и благо-

дати достигших и собственный жизненный опыт учиться мудро и терпеливо принимать свое время:

Попрошу, пока не ешьте яблок!

Пусть они живут и золотеют...

Попрошу: пока не ешьте винограда,

это все, что в мире нам осталось...

В настоящее время в России идет православный Ренессанс. По данным социологических исследований, 80% населения считают себя православными, рассматривая этот факт как принадлежность к культуре, основанной на православии, пусть даже по-настоящему воцерковленных только 2%. И поэты в данном случае не исключение, хотя им, погруженным в стихию словесного океана, может быть, особенно трудно. История литературы показывает, что при этом кто-то отказывается от литературного творчества, кто-то — теряет способность плавать в глубинах этого океана, а кто-то — усмиряет его своевольные штормы пропущенным через свое сознание Словом. Без этого невозможно достижение истинных вершин в лирической поэзии, равно как и без глубокого укоренения в стране национальной культуры, основа которой в России — православие.

# Лествица поэта

Предисловие к книге: Черных Н. Похвала бессоннице.

Книга стихотворений / Серия «Русский Гулливер».

М.: Центр современной литературы, 2009

ДАЖЕ ТАМ, ГДЕ НЕТ НЕПОСРЕДСТВЕННОГО СВИДЕТЕЛЬСТВА ВОЦЕРКОВЛЕННОСТИ, ОЩУЩАЕТСЯ ФОРМИРУЕМОЕ ЕЮ ОТНОШЕНИЕ К МИРУ И СЛОВУ, В ОСНОВЕ КОТОРОГО ЛЕЖИТ ПРЕЖДЕ ВСЕГО КУЛЬТИВИРУЕМОЕ АВТОРОМ ЧУВСТВО СМИРЕНИЯ КАК ОБУЗДАНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ГОРДОСТИ И СВОЕВОЛИЯ.

Выход этой книги, восьмого поэтического сборника Натальи Черных «Похвала бессоннице» — событие в современной русской поэзии. Каждый поэтический сборник этого автора, одного из самых сильных и самобытных в так называемом «поколения 90-х», свидетельствует о достижении качественно новой ступени мастерства, о становлении личности поэта, который в настоящее время, после появления восьмой книги своих стихов, претендует на место в самых первых рядах современных русскоязычных поэтов.

Начало творческого пути Натальи Черных, как и всех авторов «поколения 90-х», пришлось на рубеж 80–90-х годов прошлого века, время масштабной реструктуризации русскоязычной культуры. Свои собственные пути им пришлось нащупывать, справляясь с лавинными потоками информации о ее воссоединяющихся в одно целое «разрешенных», «полуразрешенных» и «запрещенных» в советское время составляющих, в том числе христианства. Позиционируя себя и свое поколение, они образовывали

---

См. в сети: [http://russgulliver.narod.ru/Chernykh\\_IN.pdf](http://russgulliver.narod.ru/Chernykh_IN.pdf)

самостоятельные объединения и выпускали альманахи и авторские сборники, сначала рукописные и машинописные, а затем — типографские. Наталия Черных, член литературной группы «Междуречье», один из авторов альманаха Союза молодых литераторов «Вавилон», регулярно выступающая на вечерах сложившейся в 90-х годах в Москве сети литературных клубов, первые печатные книги которой вышли в издательстве АРГО-РИСК, образованном при СМЛ «Вавилон» («Приют», 1996 и «Виды на жительство», 1997), вращалась в широком кругу московских авторов, однако ее творчество отличалось большой степенью аутентичности.

Одинаково успешно освоившие как традиционный, так и авангардный и поставангардный опыт литературы и находясь в условиях сложившейся к тому времени установки на практически отсутствие каких-либо достоверных приоритетов в мире и сознании человека, авторы «поколения 90-х» искусно балансировали между культурными установками, серьезностью и иронией, реальным и фантастическим. При этом в области поэзии наблюдалось сочетание массивного поиска формы с ориентировкой на идущее из глубин «я» личное поэтическое высказывание, в ходе чего выявлялись индивидуально-достоверные картины бытия человека и мира, в котором он пребывает. В этой ситуации Наталию Черных, к тому времени впитавшую в себя культуру западного и отечественного рока и глубоко проработавшую как русскоязычную, так и англоязычную, в том числе средневековую, литературу, выделяло то обстоятельство, что поиск форм художественного самовыражения в 90-х у нее совпал с процессом воцерковления.

Темы и образы ее текстов обратились к жизни церкви и состоянию сознания воцерковленного человека. Характерно, что в 2001 году она стала победителем Второго Филаретовского конкурса на лучшее религиозное стихотворение. Серьезной вехой на ее творческом пути стал сборник «Тихий праздник» (М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2002). В единое целое временами весьма разнородные тексты

этого сборника сплавляет христианское мировоззрение автора, что проявляется на нескольких уровнях: в балладах, почти сказаниях, представляющих собой христианский эпос, в строках, достоверно описывающих повседневную жизнь воцерковленного человека, во включении в ткань текстов отрывков молитв, а также в лексике, свидетельствующей о хорошем знании истории церкви и христианской культуры.

Даже там, где нет непосредственного свидетельства воцерковленности, ощущается формируемое ею отношение к миру и слову, в основе которого лежит прежде всего культивируемое автором чувство смирения как обуздание и трансформация гордости и своеволия. Достижение этого воспринимается не как победа, поскольку победа предполагает гордость, а именно как «тихий праздник» — светлая негромкая радость от ощущения того, что сделан шаг — только шаг — на отнюдь не гладком пути, и приходит возможность по-иному, по-новому понимать и ощущать себя, мир и слово, прежде всего — слово.

Эстетика авторов, мировоззрение которых следует церковному канону, редко и, как правило, не сильно выходит за рамки традиции. Однако для Наталии Черных, в текстах которой отражается опыт подчинения жизни церковному правилу, как собственный, так и тех, кто многого достиг на этом пути, характерна самая современная поэтика. Она включает в себя свободно меняющийся нерегулярный стих, вставку в ткань стиха фрагментов прозы, фольклорно-авангардные мотивы и элементы самоиронии и центонности — всем этим она пользуется органично и профессионально.

Рисуемая ее строками индивидуально-достоверная картина бытийствования мира и человека также может быть определена как существующая на грани реального и фантастического, с поправкой на то, что такая фантастика есть реальность высшего рода для исповедующих христианство. Важно также, что лирическая героиня Наталии Черных первоначально представала в образе «старухи», она же — прекрасная волшебная дама, древняя мать, смерть — в ее тесном

переплетении с рождением. Известно, что в христианской практике тот, кто стремится трансформировать свою природу так, чтобы подчинить себя исключительно воле Бога, должен как бы умереть для обычного мира, перестать быть обычным человеком, а стать «иным» («иноком»). Так, в текстах Наталии Черных первоначально смерть присутствует в своей освобождающей, преображающей ипостаси — знаменуя отказ от прежней, обычной жизни — с обретением принципиально новых качеств. Ее лирическая героиня того времени напоминает куколку, у которой под временно необходимой оболочкой образа «старухи» идет серьезная работа. При этом она, как и «инокиня», непредставима в роли жены или возлюбленной, проявляя качества сестры или матери.

Вторая ипостась лирической героини Наталии Черных — поэт, исполняющий сформулированный ею завет «Пляши и пой на середине мира!», нечто среднее между странником, скоморохом и юродивым. Именно этот образ, поначалу сращенный с образом старухи и постоянно вырастающий из него, стал визитной карточкой Наталии Черных. Он наследует образу романтического поэта, но отличается от него стремлением к тому, что в данном случае можно обозначить как смиренномудрие. Это дает иные возможности видения «дольного» и «горнего», расположения между ними и оперирования словом — путем подчинения взаимосвязи сознания и слова Слову. Устремленность к этому красной нитью прошивает поэтические сборники Наталии Черных. Она прославляет Господа, просит Его о помощи в решении жизненно-поэтической задачи и обещает Ему быть достойной этого.

В раннем сборнике «Виды на жительство» есть такие строки: «Ты замкни Господи мне уста/ чтобы речь проста и чиста/ отвори Господи речь наглядную/ чтобы всякой твари понятная», а в предыдущем представляемому сборнике «Камена» (М.: Русский Гулливер, 2007), где она по-прежнему характеризует себя «бродягой блаженной», есть строки «Мне бы знать, какова Божья воля/ надо всей нашей поэтической неволей». Следование Божьей воле есть неволя (или отсутствия



своеволия) тварного существа, но только в свете Божьей воли постигаются смысл и законы сущего. В случае Наталии Черных принятие «неволи» посвящения жизни работе со стихией слова сочетается с принятием системы «неволь» с целью научиться ощущать и принимать Божью волю «надо» всем сущим. Феномен ее творчества определяется тем, что религиозное чувство, искреннее и глубокое, и воцерковленность, формирующая строй мысли и организацию жизни, работают на достижение цели, которая стоит перед поэтом: отображение в слове многоплановой, но целостной в свете Высшей воли картины бытийствования человека и мира, в котором он пребывает.

Наибольшей полноты и масштабности эта картина достигла в сборнике «Похвала бессоннице». Здесь героиня Наталии Черных выступает в единстве поэт-человек-женщина или, точнее, поэт-человек женского пола, потому что речь идет о бытийствовании человека по женскому варианту. Надо сказать, что вплоть до появления сборника «Светильник» (М.: Авахтон, 2006) в текстах Наталии Черных, всегда написанных от лица женщины, практически отсутствует специфическое «ты», подразумевающее обращение к мужчине как потенциальной или реальной паре «я». Образ «старухи» позволял не затрагивать этот аспект женской жизни, но к моменту выхода «Светильника» лирическая героиня Наталии Черных начала трансформироваться, что привело к появлению в этом сборнике фраз, содержащих специфическое женское «ты» — сообразно характеру мировоззрения автора: «ищу тебя, люблю тебя», «ищу тебя, со мной — Христос».

Тексты сборника «Похвала бессоннице» возвращают к вышеупомянутому сравнению с куколкой, на этот раз — прошедшей трансформацию. Прорвавшая кокон образа старухи (здесь показательны строки: «я была старой, мне было двадцать два года — / потом я помолодела») героиня Наталии Черных предстает в виде женщины, через которую бытийствует стихия женской любви. Важно, что речь идет не о страсти, невозможной после жесткого тренинга чувств и сознания,

а именно о стихии, в которой растворяется и которую продуцирует в окружающий мир героиня Наталии Черных: «мель / стучится в окно моего слишком юного сердца», «я хочу забыть обо всём, кроме тебя и Сокольников», «что теперь делать — одно изрекать: я люблю тебя, да, я люблю...».

Варианты этого «изречения» рассыпаны по текстам сборника: «я пьяна, я люблю тебя», «я сотню раз, я тысячу люблю тебе шепну»... — «такая вот песня песней». «Я» и «ты» сливаются в «мы», и приходит ощущение полноты бытийности и возможностей человека, рождая желание разделить это с любимым: «я так тебя люблю, / что научу летать и целовать зарю», «ведь человек летает лучше ангелов, и золотится плоть / не яблоком запретным — благодатью. / Возьми её. Пусть не из рук моих, из чьих-то. / Мы с тобой прекрасны, ведь мы с тобою — тысяча пространств, / мы вздох. Ладонь к ладони листьев. / Лети, любимый». Более того, именно путем соединения с «ты» ощущается возможность продолжения развития «я» в нужную сторону: «вывернуть уныние наизнанку, удалить все ненужные страсти и беды, / этот мусор бытийный, что так настойчиво лезет в глаза, / и остаться лишь тем, что я есть — Божия умная вещь».

Но наступает неизбежное трезвение: «ты как отражение Жениха», но «вот я немею среди ярмарки наших иллюзий, / я глохну от ропота крови, а где-то превыше небес / едва слышно: благословен грядый во имя Господне». Изменился характер бытийствования «я», и изменилась картина мира: величественный в разворачивании пространства и времени и многоплановой проявленности сущего, он служит ареной разыгрывания и преодоления трагедии человека, «мыслящего завитка пространства и времени», явленного во плоти и духе.

С приходом земной любви пришла ее неизменная спутница — смерть. Не та, прежняя, в своей освобождающей от плотски-земного, преображающей ипостаси, знаменующая «иночество» и ведущая в царство духа, а «неизбывная беда всех нас», «стрекочущая» в нас «с рожденья», вытеснившая и сменившая ту, прежнюю (здесь показательны строки

«Лишь листва лип сокольнических/ жалобно тянет мотив панихиды. / А я-то всё слышала этот мотив торжественно-строгим»). Это переживается героиней Наталии Черных как изгнание — вследствие грехопадения — из рая пути восхождения в царство бессмертного духа в смертную земную природу, соблазнителем же в данном случае выступают «токи сил земных», являющиеся «позором всему творенью». Недаром рядом со словом «смерть», предшествуя ему, стоит слово «гибель»: «странно мне, / что любовь так сплетена с гибелью и со смертью».

Царство духа теперь «вверху» и недостижимо, что осмысливается как общая трагедия для погруженного в природу земли, но поэт — человек особый. В нем есть «нечто огнистое, лёгкое», а «порою бывает и свет», он «выше / природы», «все стихии преодолевает», «обнимает всю землю».

Здесь Наталия Черных затрагивает важную проблему, требующую прояснения. Говоря о поэте до падения в природу, она употребляет средний род: «оно любило будто некий дух, / лучом Любви Начальной озарённый / и всем дарило щедрую любовь / ... оно читало души и стихи», после падения — женский: «теперь она полна сочувствия и милого покоя». Декларируя себя прежде всего поэтом, ее героиня заявляет: «плоти не нужно мне — нужно лишь пламя», однако пламя не «выше / природы» и оно (!) возникает при сгорании того, что условно можно назвать плотью (она!), которая у человека связана с полом. При этом (как тут не вспомнить знаменитую строку Лермонтова: «из пламя и света рожденное слово») излучается свет.

Парадокс поэтического творчества заключается в сочетании стремления и невозможности уйти от «дольнего» в «горнее», в зависании между ними и выражении в слове трагедии (или счастья) этого положения. При этом трагедия ощущается тем сильнее, чем напряженнее разрыв между погружением в «дольнее» и устремленностью в «горнее». Поэтому творчество Наталии Черных после «падения» ее героини получило мощный толчок к развитию: полнота пребывания в плоти

позволила познать ее ограниченность («я — пепел и прах, мрянка», «не старица... и не чадо. / Так Христово зерно в землях ада»), усилив как стремление к освобождению от нее, так и чувство смирения перед лицом несовершенства человека и непостижимостью Божьей воли.

Заметно изменился и стих Наталии Черных: сохранив все свои признаки, он изменился за счет их усиления, приобретя качественно иные объемность, мощь, плотность. Образы множатся и стремятся к уплотнению, строки — к удлинению, а пульсирующий внутри их ритм — к ритму заклинающего плача, в той или иной степени сдерживаемому чувством элегической грусти. Временами стих как бы захлебывается, точнее «закруживается», но это «закруживается» стихия слова, не чувства: «песнь кружит, а я хоровод». Этот стих уходит корнями в глубину русской культуры («вещее слово спрятано под образами в бабкиной ладанке»), о чем свидетельствует не только лексический состав («куделя», «ладья», «Яга», «пряха», «Иван Купала», «твердь» и т. п.), но и ритмическая организация. Здесь можно говорить об ощущении и выражении глубоко народных, связанных с природой корней русского христианства («мне Рязань была — Иерусалим»).

Этим объемным, мощным стихом рисуется базирующаяся на достоверном переживании трагичная, но отнюдь не безысходная картина бытийствования человека и его мира. Ее опорные моменты могут быть выражены следующими строками из текстов книги «Похвала бессоннице», в которых «ты» собрано из «я», «ты» как пара женского «я» и любого «он» или «она», поднимаясь до общечеловеческого, которое в данном случае является общехристианским. «Каждый из нас поражён, / больше ли, меньше. Степень мало что значит перед лицом неба», каждый «слова молитв лепечет, и надеется / на руку Жениха, который вынет из холодного потока и обернёт сухим бельём / изъеденное болью судороги тело». «Страдание / здесь, в мире, где Христос ходил с людьми, / уже не будет глупым и напрасным», поэтому «пей не морщась неволю свою земную, да волю Божию», а в свой срок «придут коты

цветные ранним утром, / на крыльях разноцветных унесут / тебя, меня, всех наших. К Жениху».

Истинная полнота бытийственности и возможностей человека приходят к героине Наталии Черных через слияние пути поэта, предмет трудов которого является олицетворением «первого дара из всех, данного человеку», и пути к Богу, лежащего вне путей женской любви («любовь и смерть — они твои; ты нищий, / мой друг. Христос сильнее смерти»). Она по-прежнему дерзкая («почти»), со слезами, и всё же молящаяся «сирота и бродяжка», в конечном итоге идентифицировавшая параметры личного земного рая как «страна, язык да имя», а суть всех «неволь» в виде «Божьей воли» «над» ними — «по капле познавать / до скончания века, // мир человека, / да большой Господен мир».

Емкая и выразительная картина мира «всех нас» дана в завершающем тексте сборника «Похвала бессоннице». Там он представляется заключенным в «едуший» «вагон подземки», «за пределом» которого «есть мир, / Где Христу очень нужно увидеть нас всех». Вряд ли после всего сказанного требуют комментарий строки, подводящие итог этому тексту и всему сборнику: «Доехать, хотя бы в течение часа, / В течение жизни, / К Нему».

# Метафизическое позиционирование авторов «поколения 90-х»

На примере творчества Дмитрия Воденникова и Натальи Черных — текст доклада на Международной научной конференции «Творчество Генриха Сапгира и русская поэзия конца XX века». Москва, РГГУ, 18–19.11.2004

Здесь много говорилось об экспериментаторском характере поэзии Сапгира, использующем как авангардные, так и поставангардные приемы, равно как и о том, что при всей многоплановости и неоднозначности рисуемой им картины мира он не только далек от так называемой «смерти автора», но и демонстрирует в своих текстах наличие довольно отчетливо выраженного авторского «я». Все это с новой силой и на новом уровне проявилось в творчестве авторов «поколения 90-х» — тех, которые заявили о себе в середине 90-х годов ушедшего столетия. Об этом феномене написано уже довольно много, но с позиции сегодняшнего дня становятся более ясными некоторые объединяющие и разъединяющие их характеристики.

Известно, что «90-е» вернули в поэзию прямое личное высказывание, при этом авторы «поколения 90-х» переработали и слили воедино как уже сформировавшиеся к тому времени — в том числе и во многом благодаря работе именно Генриха Сапгира — свою традицию авангардные и поставангардные (то есть сформированные уже внутри постмодернистской парадигмы) приемы, так и непосредственно традиционные. При этом, часто эквилибрически балансируя между серьезностью и иронией, эти авторы начали выявлять некую картину мира или

---

Опубликовано в сборнике «Русский язык и литература рубежа XX–XXI веков: специфика функционирования». Самара: Изд. СГПУ, 2005, с. 563–567

доносить до читателя некую истину, занимаясь фактически метафизической идентификацией своего «я» — в условиях сложившейся к тому времени установки на практически принципиальную бесполезность любых попыток выявить какие-либо системы приоритетов в мире, языке и собственном сознании.

Интуитивно ощущая, что, пусть многоплановая и противоречивая, но система мира все-таки существует и может быть выражена, в своих построениях — и это ощущение мощно идет от произведений таких авторов, как Сапфир, уже при жизни ставший фактически классиком современной поэзии, — поэты «поколения 90-х» опирались на само поэтическое слово, но — двояким образом: на слово как «вещь в себе», то есть некий воздействующий на сознание логос, и на реакцию глубин сознания при соприкосновении с этим словом, то есть некий всплывающий из этих глубин закон или логос, оформленный в слово. Перефразируя Канта, можно сказать, что речь идет о мерцающих значениях слов вне моего сознания и неких категорических установках внутри моего сознания, рождающих реакцию на эти слова. Здесь можно говорить, видимо, о постановке сцены открытой личной мистерии, в ходе которой происходит метафизическое позиционирование лирического «я» внутри системы всевозможных «они» — с установлением характерной для конкретного автора онтологической картины мира.

В связи с этим интересно рассмотреть творчество двух поэтов «поколения 90-х» — Дмитрия Воденникова и Наталии Черных, решающих проблему своей метафизической идентификации в рамках одной культурной установки при практически полярном метафизическом позиционировании.

Первые книги этих авторов вышли одновременно, в 1996 году: у Воденникова — «Репейник» (М.: Изд. Е. Пахомовой, АРГО-РИСК), у Черных — «Приют» (М.: АРГО-РИСК), и почти сразу же, в 1997 году — «Виды на жительство» (М.: АРГО-РИСК). При том, что выход «Репейника» стал событием в литературе 90-х, а книги Черных прошли практи-

чески незаметно для широких кругов интересующихся современной поэзией.

Выход «Репейника» стал событием, а его автор — одним из лидеров тогдашней молодой литературы именно потому, что эта книга невероятно ярко и отчетливо отразила положение авторов этого поколения как бы в нулевой точке отсчета общекультурного времени или вакууме, то есть пустоте, внутри которой есть все, точнее из которой можно развить все. Со страниц «Репейника», содержащих цельную систему сложно-стилизованых, пронизанных исключительным эмоциональным напряжением текстов, буквально рвется фантастический, существующий в некой абстракции мир, который может быть выражен эгоцентрической формулой «я емь мой мир, мой грех, мое слово и находящиеся внутри “они”, хотя “они” все-таки не вполне “я”». Фактически речь идет о кристаллизации структуры «я», содержащего внутри себя весь мир — из созданного Воденниковым текстового континуума, в котором — при вполне традиционной внешней форме стиха — в заданном автором невероятно динамичном ритме сталкиваются и буквально плавятся семантические поля, содержащие такое количество загнанных в систему текстов книги архетипических образов и мотивов, что возникает желание сказать о «набитости» — слово, постоянно возникающее в системе текстов «Репейника» — всем сущим. И несколько особняком стоит вдруг возникшее обращение «Господи» как некоего высшего «Ты».

В дальнейшем, по мере выхода книг «Holiday» (СПб.: ИНАПРЕСС, 1999) [вошла в шорт-лист премий Андрея Белого и Анти-Букер], «Как надо жить — чтоб быть любимым» (М.: ОГИ, 2001), «Мужчины тоже могут имитировать оргазм» (М.: ОГИ, 2002) [вошла в десятку лучших книг года, отобранных профессиональной премией «цеха поэтов» МОСКОВСКИЙ СЧЕТ] Воденников постоянно балансирует между фантастически-абстрактным и реальным миром, а в ходе четкого противостояния «я» — «они» вычленяется «Ты», постоянно соскальзывающее в «ты» — часто до неразличимости.



При этом — при все более и более традиционной форме стиха — внутри текстов постоянно запускается мистерия со сплавлением в единое целое приемов прозы, поэзии, драматургии и даже сценического шоу — с сохранением, однако, такой отличительной особенности поэтики Воденникова как политематическая, многоэтажная, но внутренне единая система образности.

Предстояние «я» перед Высшим «Ты», являющимся небесным Отцом, лежит в основе христианского мировоззрения (лежащего в основании русской культуры) и в поэзии рождает высшую ее форму — молитву. Но при этом следует различать гностические, на свой страх и риск, устремления к Высшему и оформленные в опоре на канонические правила. В поэзии Воденникова они перемешаны с явным тяготением к первому. Кроме того, на это накладывается то обстоятельство, что положение своего «я» между «Ты» и «они», из которых постоянно вычлняются и исчезают многие «ты», сам Воденников оценивает как присущее романтическому поэту состояние «вывихнутости», расшифровывая его как то, что у него «два соболя + соловей — внутри», то есть имеет место со-боль поэта, соотносящаяся с «ты» и «Ты». Это не дает ему возможности выйти из состояния «набитости» чужими судьбами, им самим воспринимаемого как грех.

Изменить эту ситуацию может изменение «я», что связано со смертью и возрождением, то есть обретением «я» в новом виде. Заявляемая же в вышеперечисленных произведениях Воденникова позиция «я» приводит к сплаву поисково-бунтарского напряжения романтической поэзии и ощущения мира, живущего в свете высшего Ты с глубокой включенностью в этот мир перед лицом Высшего, что является признаком духовной поэзии. Невольно являя собой вариант «артиста», о котором пророчествовал Александр Блок, Воденников выплескивает на аудиторию страстное напряжение противостояния перед лицом своего «Ты», перемешанное с «тупым сиротством» публичности, и ощущение награды за честное принятие того, что он воспринимает как осуществление своей судьбы:

И мне не нужно знать  
(но за какие муки,  
но за какие силы и слова!) —  
*откуда* — этот свет, летящий прямо в руки,  
*весь этот свет* — летящий прямо в руки,  
вся эта яблоня, вся эта — синева...

Между двумя первыми книгами Натальи Черных, победительницы Второго Филаретовского конкурса на лучшее религиозное стихотворение (2001 год), проходит как бы некая граница. «Приют» имеет прямую переключку с «Репейником» — прежде всего ощущением деления мира на «я» и «они», которые «со мной повсюду ходят», однако тут имеет место обращение к культурному пространству — в основном к классической русской литературе, представленной Достоевским и Гоголем, и Англии, представленной легендами о короле Артуре и творчеством Шекспира. Создаваемый Натальей Черных мир также существует на грани реального и фантастического, хотя здесь можно говорить о смеси фантастического и демонического. Вообще, здесь уже есть прямое указание на христианское мировоззрение автора, ярко проявившееся во второй книге. Среди иллюстраций присутствуют изображения ангела и церкви, есть текст в форме молитвы, мелькают слова «Бог», «Господи», «житие», «ангел», знаменательно и само обращение именно к Гоголю и Достоевскому. Само же «я» ассоциируется с образом «старухи», она же — прекрасная волшебная дама, древняя мать, смерть — в ее тесном переплетении с рождением. Именно образ старухи, тесно связанный с образом поэта как нечто среднее между странником, скоморохом и юродивым, стал визитной карточкой Черных.

В «Видах на жительство» стихотворные тексты перемежаются с прозаическими, появляются фольклорные русские мотивы, значительно увеличивается доля церковной семантики. Но главное — все они красной нитью прошиты обращениями к Господу — в виде прославления, прошения и обещания.

Прошения о помощи в решении жизненно-поэтической задачи: «Ты замкни Господи мне уста / чтобы речь проста и чиста / отвори Господи речь наглядную / чтобы всякой твари понятная». И обещания выполнить эту задачу с Его помощью. Важно также, что смерть здесь предстает в своей освобождающей, преображающей ипостаси — в виде отрешения от прежней жизни: «а когда умерла научилась плакать / говорить ласково любить верно».

Определенной стадии зрелости эстетика Наталии Черных достигла в ее седьмой книге «Тихий праздник» (М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2002). Эту книгу отличает абсолютно современная поэтика: в основном близкий к традиционному, но свободный, меняющий свою форму вслед за извилами мысли и настроения стих; вставка в ткань стиха кусочков прозы; фольклорно-авангардные мотивы; элементы самоиронии и центонности — и всем этим автор пользуется органично и профессионально. Но в единое целое тексты книги сплавляет авторское мировоззрение, в основе которого лежит православие, и это проявляется на нескольких уровнях. Наиболее ярко — в балладах, почти сказаниях, пример — «Оптина-Голутвин-Миры Ликийские (Несколько стихов о кончине Оптинского старца, схиархимандрита Варсонофия)». Заметно в строках, достоверно рисующих повседневную жизнь воцерковленного человека: «А как батюшка запоет первым голосом: / — Спаси, Господи, люди Твоя! / Я, хотя не вторым, а шепотом, / поддержку напев из рай». А также в лексике, свидетельствующей о хорошем знании молитв и церковной литературы.

Вообще, темы и образы этой книги Наталии Черных постоянно возвращают к жизни церкви и состоянию человека, ощущающего себя внутри этой жизни. Но даже там, где нет непосредственного свидетельства воцерковленности, ткань стиха пронизывает формируемое ею отношение к миру и слову, в основе которого лежит прежде всего культивируемое чувство смирения как обуздание и трансформация гордости и своеволия. Достижение этого воспринимается не как

победа, поскольку победа предполагает гордость, а именно как «тихий праздник» — светлая негромкая радость от ощущения того, что сделан шаг — только шаг — на отнюдь не гладком пути. «Хлам памяти очищен и проветрен, / упрятан ловко в новенькой подкладке», и приходит возможность по-иному, по-новому понимать и ощущать мир и слово:

Но шаг еще — и чистота вокруг,  
ни запаха, ни звука, ни виденья.  
И только иней легкий, легких рук  
невидимых всего прикосновенье.  
Иди, свеща! Твоя судьба светла!  
Ты из вещей легка и золотиста.  
В тебе есть умирание без зла,  
Подобное Успению Пречистой.

Об авторах «поколения 90-х» иногда пишут, что они решали проблему «новой искренности». Это вызвано тем, что, не отказываясь от поисков в области формы, они вернули поэзии традиционное лирическое содержание, основанное на идущем из глубины «я» личном высказывании. В ходе этого происходило выявление опорной метафизической картины мира — исключаяющей однозначность восприятия, но базирующейся на том, что Томас Элиот назвал «духовно-материальной» и «интеллектуально-чувственной» цельностью мировосприятия (эссе «Метафизические поэты», 1921). При этом с убедительностью выявилось, что в глубинной основе нашей культуры лежит христианское мировоззрение, в поэтическом творчестве колеблющееся между следованием окормляющему канону и поиском на свой страх и риск. Кроме того, выявилось явное тяготение к традиционному стиху — в его романтически-символистском изводе с качественным преобразованием его в силу дискредитации положения «я» романтического поэта между Высшим горним и окормляемым им дольным, направленном на модификацию этого положения.

Дмитрий Воденников и Наталия Черных в своем творчестве демонстрируют тяготение к двум крайним позициям. Воденников — стремление путем невероятного эмоционального напряжения сплавить все виды «слов» в «Слово», позволяющее осуществить прорыв своего «я» как своего мира к Отцу Небесному с уходом от дольного мира и всевозможных «они», в данном случае сочетающееся с невозможностью этого ухода. Черных — стремление путем погружения в канон подчинить свое сознание «Слову», что дает ту свободу оперирования «словами», которая, условно говоря, находится «на волне необходимости» и, более того, возможность адекватного взаимодействия с дольным миром, устраняя «вывих» исторического романтизма. Однако в данном случае остается открытым вопрос, до какого предела, оставаясь в рамках светской поэзии, возможно преобразования «слова» в свете «Слова». Иными словами, творчество таких значительных поэтов, как Дмитрий Воденников и Наталия Черных, ставит больше вопросов, чем ответов, высвечивая, тем не менее, суть того, что лежит в глубине современной нам общекультурной ситуации.

## Литература

1. Вязмитинова Л. Словарь, или музыка рэggi для птицы-корректора // НЛЮ, 2002, № 55, с. 303–305
2. Вязмитинова Л. В поисках утраченного «Я» // НЛЮ, 1999, № 39, с. 270–279
3. Вязмитинова Л. «Мне стыдно оттого, что я родился кричащий, красный, с ужасом в крови...» // TextOnly, выпуск 5: апрель-июль 2000, <http://www.vavilon.ru/textonly/issue5/index.htm>
4. Вязмитинова Л. Дмитрий Воденников «Как надо жить — чтоб быть любимым» // Библио-Глобус, 2001, № 6 (15), с. 13
5. Вязмитинова Л. «Цветущий куб» в пространстве русской поэзии // НЛЮ, 2002, № 58, с. 313–315
6. Вязмитинова Л. Тихий праздник с видом на яблоки и виноград // Татьяна день, 2004, № 2 (56), с. 24

7. Вязмитинова Л. Слово, замолвленное о «бедном срулике» и «похоронах кузнечика» (попытка анализа эстетической ситуации нашего времени) // Топос, 11.03.2002, <http://www.topos.ru/article/195>

# Текст, подготовленный к прочтению — по скайпу — на творческом вечере Наталии Черных

Здравствуйте, друзья. Меня попросили сказать несколько слов о новом сборнике стихов Наталии Черных «Похвала бессоннице». Свое мнение о нем и о поэтическом творчестве этого автора я достаточно полно изложила в предисловии к этому сборнику, назвав его «Лествица поэта». Оно доступно к прочтению — как в самой книге, так и в сети.

В нем я попыталась показать, что в данном случае мы имеем дело с глубоким онтологическим поиском поэта, работающего внутри стихии слова — с одновременным окормлением своего сознания религиозным каноном. Как о результате можно говорить о поднятии лирического «я» — цитирую себя — «до общечеловеческого, которое в данном случае является общехристианским», и о том, что «объемным, мощным стихом рисуется базирующаяся на достоверном переживании трагичная, но отнюдь не безысходная картина бытийствования человека и его мира».

Сейчас же мне хотелось бы задать и попытаться ответить на вопрос, отнюдь не праздный для современной поэзии: насколько приложим к творчеству Наталии Черных эпитет «религиозное». Вряд ли возможен точный ответ на этот вопрос, равно как и точное определение термина «религиозная поэзия», но анализ с этой точки зрения творчества Наталии Черных может прояснить некоторые весьма серьезные вещи.

Позволю себе экскурс в 90-е годы прошлого века, когда выходили первые книги авторов «поколения 90-х», к которым относится Наталия Черных, и работала сеть салонов, в которых эти авторы опробовали на публике свои тексты. В выпускаемой тогда Дмитрием Кузьминым газете «Литературная жизнь Москвы», на страницах которой формировалась картина новой литературы, в отношении Наталии Черных говорилось как о — цитирую — «едва ли не единственном авторе младшего поколения, сумевшем выработать собственный язык для религиозной и даже православной поэзии» — в предположении, что большую роль в данном случае сыграли не только обращение к классической мировой культуре, но и более ранний интерес к поэзии битников, рок-поэзии и другим явлениям подобного порядка.

То время стало уже таким давним, что приходится напоминать: тогда религиозной называли поэзию, ориентированную на онтологически-религиозный поиск. И самым громким было имя Ольги Седаковой, поэзия которой при присуждении ей в 2003 году Литературной премии Александра Солженицына была охарактеризована такими словами: «за отважное устремление простым лирическим слогом передать таинственность бытия». Поэзия, которую сейчас, как правило, называют «религиозной и даже православной», а часто духовной, широко распространилась вместе с возвращением культуры православия, восстановлением храмов и монастырей. Можно сказать, что она опирается на воцерковленность и идет от канона, прежде всего православного. Хотя, надо заметить, путаница в понятиях и мнениях тут большая.

Однако тогдашняя формулировка в отношении Наталии Черных вполне имела право на существование. Как и другие авторы «поколения 90-х», она экспериментировала с языком и пыталась выявить то, что можно назвать лично-достовойрной целостной картиной мира, но ее тексты свидетельствовали о серьезной работе по внедрению в сознание канонических — если вернуться к той формулировке — «религиозных и даже православных» истин и правил.



Это сочеталось с не менее серьезной работой с поэтическим словом, выводя ее эстетику далеко за рамки традиционной. Как уже говорилось, имел место — в опоре на работу со словом — глубокий онтологический поиск, производимый в условиях окормления сознания религиозным канонам. Результатом явилось формирование многоплановой, но целостной в свете Высшей воли, в которой только и постигаются смысл и законы сущего, картины бытийствования, в котором «я» является одним из равноценных составляющих «мы». От сборника к сборнику все более объемно разворачивается картина проявленности сущего, служащего ареной разыгрывания и преодоления трагедии человека, явленного во плоти и духе, пользуясь словами Наталии Черных, «мыслящего завитка пространства и времени».

Элемент избранности «я» в текстах Наталии Черных все-таки присутствует, но крайне важно, что и здесь речь идет о «я» как одном из равноценных составляющих «мы», и не избранных, а особенных, в качестве которых выступают поэты. По ее мнению, поэт «все стихии преодолевает», «обнимает всю землю». Можно спорить относительно других стихий, но одну из них, стихию слова, поэт точно не «преодолевает», поскольку живет в ней и принадлежит ей. Именно погружение в стихию слова позволяет ему вести онтологический поиск — на свой страх и риск, даже несмотря на наличие окормляющего канона.

В этой связи можно, видимо, сформулировать, что есть две крайние установки: на онтологический поиск, с целью воссоздания в текстах картины бытийствования мира, которая никакими средствами, кроме поэзии, не передается, и на канон, с целью создания в поэтической форме соответствующей ему картины мира — с наличием всевозможных промежуточными форм между ними. Положение же конкретного поэтического творчества на этой шкале временами очевидно, временами трудноопределимо.

Как бы то ни было, стихия слова поднимает поэта над «дольным» миром, но не отпускает в полное сосредоточение

на «горнем». В этом мучительном зависании он очень одинок, а трагедия одиночества для человека снимается только смиренным предстоянием перед лицом Бога в ощущении своего несовершенства и непостижимости Божьей воли, которую надо принять в виде ниспосланной Им «неволи».

Стремление к выработке этих качеств красной нитью проходит через творчество Наталии Черных. Действительно, если только поэзия дает возможность истинного познания мира и если только в свете Высшей воли постигаются смысл и законы сущего, то работа со словом должна сочетаться с работой по умению ощутить и принять Высшую волю. Тогда приходит доступное поэтам особое счастье, говоря словами Наталии Черных, «по капле познавать / до скончания века, // мир человека, / да большой Господен мир».

В заключение хотелось бы сказать, что я не знаю, можно ли назвать творчество Наталии Черных религиозным, а тем более — духовным. Все это термины, о которых можно спорить. Все-таки полагаю, что не будет ошибкой сказать так: здесь мы имеем дело с глубоко верующим, ориентированным на православный канон автором, замечательным русским поэтом.

# Слова, говорящие друг с другом: презентация книги Наталии Черных «Четырнадцать»

Кыштым: Евразийский журнальный  
портал «МЕГАЛИТ», 2015

Пока ведутся бурные споры о том, заменит ли электронная книга бумажную, понемногу начинают проходить презентации, на которых издание фигурирует в электронном виде, то есть зал видит его страницы на экране компьютера. При этом не имеет значения, что бумажный тираж ожидается, просто типография запаздывает с исполнением заказа, или пересылка заняла больше времени, чем предполагалось. Важно то, что презентация идет себе своим чередом, и книга вот она, отчетливо видно, какая она есть по задумке автора и редактора.

Проект «Только для своих», в рамках которого издана девятая поэтическая книга Черных, изначально сетевой, и лишь эту книгу было решено сделать ещё и в бумажном варианте, крошечным тиражом в 25–30 экземпляров. А это значит, что времена меняются прямо на глазах и, в принципе, можно обойтись электронным вариантом, а бумажный уже роскошь.

На презентации практически не было ни вопросов, ни обсуждения. Возможно потому, что эстетика книги, которую автор определила как «письмо-пауза», весьма сложна. Анализируя книгу Черных, Евгений Никитин пишет о «тексте-сфинксе», «загадки» которого «таковы, что разгадать их каждый может, как ему угодно, ведь это просто языковые конструкции, возникшие в процессе циклического распада и сборки», в результате чего

имеет место «оползень синтаксиса, следственно-причинных связей».

В унисон звучат слова некоего поэта, которые приводит в своей рецензии Елена Генерозова: «размытость словесных сочетаний и формальных границ в творчестве Черных сродни неряшливости». Сама же Генерозова, отмечая, что в текстах Черных «вместо хотя бы даже отдаленного внятного высказывания слова и смыслы виляют и дрейфуют, их путь извилист, крив», и «нет никакой уверенности, что они достигнут искомой точки», считает, что «путешествуя вместе с ними, начинаешь понимать, что главное не цель, но сама дорога». Далее она пишет о «довольно странном ощущении, сродни погружению в первичный аморфный бульон, лишенный внятной формы и содержания», в котором «растворено» огромное «количество мерцающих, колеблющихся слов, смысловых ловушек, емких образов». И в результате мы получаем «вместо плоского двумерного текста» «трехмерный, пространство следующего порядка», при том, что автор «начинает вещать “с той стороны”, со стороны небытия, параллельного мира, рассказывая о том, каково это — быть по другую сторону смерти».

Читая все это, я вспоминала собственные суждения о творчестве Наталии Черных, высказанные более 10 лет назад: о том, что у нее «символ смерти предстает в своей освобождающей, преображающей ипостаси» исходя из высшего христианского принципа «кто умирает, тот просыпается к вечной жизни». И о том, что она «стремится путем погружения в канон подчинить свое сознание «Слову», что дает ту свободу оперирования «словами», которая, условно говоря, находится «на волне необходимости» и дает «возможность адекватного взаимодействия с дольным миром». Тогда же я писала, что «остается открытым вопрос, до какого предела, оставаясь в рамках светской поэзии, возможно преобразование «слова» в свете «Слова».

Отвечая сегодня на этот вопрос в связи с творчеством Наталии Черных, скажу, что постепенно она предоставила

«слову» такую свободу, что, по выражению Евгения Никитина, у нее «стихи неторопливо то что-то вспоминают, то что-то забывают сами о себе», «периодически» «сами себя о чем-то спрашивают, но не получают ответа», «или что-то говорят, но не договаривают». Сама Наталия на презентации книги сказала так: «Я не могу управлять тем потоком, который управляет мной». Иными словами, здесь речь идет не о той свободе, которую предоставляют слову авторы авангарда, отпуская его для выражения его «самовитости» в условиях максимально возможной свободы от сознания человека. Подчиняя свое сознание «Слову», Черных выводит взаимодействие его со «словом» в иное, более высшее, чем то, в котором это обычно происходит, пространство. В итоге мы имеем эффект, о котором пишет Генерозова: «вещание» из «пространства следиющего порядка», «с той стороны», со стороны небытия», являющееся «рассказом о том, каково это — быть по другую сторону смерти».

Замечательно сказал об эстетике книги автор предисловия к ней Андрей Анпилов: «Сама ткань речи в книге» «прорубита паузами, прорежена молчанием, тронута тленом и рутинными почти тенями разочарований, обид. Не жалоба, гнев, счастливый вскрик, обращенные к провиденциальному адресату или в его (Его) присутствии, а привычка к длению текста в гравитационном поле небытия. Но некоторые крупинки высказываний искрят, живут откровенной жизнью, радуются себе и радуют». И «эти вспышки воскрешают обетование, ложатся на сердце вздохом свободы», являясь «застенчивым, почти против воли, стяжанием Духа. Словно и не духа, а запаха сумеречного, снежного, уже подтаивающего первого весеннего воздуха».

В условиях дрящегося неоромантизма, при котором поэт, каждый на свой лад, разрывается между «небом» и «землей», поэзия Наталии Черных представляет собой удивительный феномен.

# Стихи из глубин сердца

ПРОШЕДШИЙ ФЕСТИВАЛЬ БИЕННАЛЕ ПОЭТОВ В МОСКВЕ ПРОДЕМОНСТРИРОВАЛ, ЧТО НЫНЕШНЕЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ОБЩЕМ И ЦЕЛОМ ПРЕДСТАВЛЯЕТ ИЗ СЕБЯ ЕДИНУЮ СТРУКТУРУ, ОПИРАЮЩУЮСЯ НА СЛОЖИВШУЮСЯ СИСТЕМУ ЛИТЕРАТУРНЫХ КЛУБОВ И ВОБРАВШУЮ В СЕБЯ ПРАКТИЧЕСКИ ВСЕ ЗАСЛУЖИВАЮЩЕЕ ВНИМАНИЕ.

Так, в рамки Биеннале среди самых разнородных мероприятий вписался и прошедший 29 сентября в бывшем Георгиевском клубе (в помещении Союза литераторов) вечер духовной поэзии, организатором которого стал Борис Колымагин, в недавнем прошлом проводивший несколько конкурсов религиозной поэзии, заявленной как поэзия «духовного поиска».

Открывая вечер, Борис Колымагин подтвердил верность этой позиции, поставив под вопрос правомерность термина «религиозная» по отношению к поэзии. По его словам, на это мог претендовать только Адам до своего изгнания из рая, но после грехопадения человека можно говорить только об идущих из глубины его сердца духовных устремлениях к вершинам религиозного переживания. Схожую позицию выказали и сидящие рядом с Колымагиным в президиуме главный редактор «Иностранной литературы» Алексей Михеев и о. Константин (Кравцов). Алексей Михеев заметил даже, что, по его наблюдениям, чем более склонен

поэт к религиозной семантике, тем хуже у него с духовностью, и это убедило его, что «духовное чувство прорастает из обыденного человеческого чувства». О. Константин, участвовавший в вечере и в качестве поэта, назвал духовную поэзию «поэзией религиозного опыта», подтвердив это чтением своих стихов, собранных в сборник под названием «Парастас», что значит «предстояние Христу».

Думается, что в данном случае правы все трое. Линию о. Константина продолжила победительница одного из организованных Колымагиным конкурсов религиозной поэзии Наталия Черных, поэзия которой тем не менее временами выходит за рамки и темы прямой религиозности. Но здесь тоже можно говорить о нераздельности духовного переживания и религиозного опыта. Отчасти это относится и к Елене Лапшиной и к Светлане Кековой. Эти поэты продемонстрировали необходимость открытия «глубин сердца» в момент проживания и передачи в стихах духовного опыта, равно как и необходимость серьезной эстетической работы. Кстати, этот вечер показал, что религиозная тематика проникла и в ряды авангардистов: Анна Альчук прочитала написанные в присущей ей эстетической манере стихи, посвященные о. Александру Меню.

Справедливость тезиса Алексея Михеева подтвердил Алексей Корецкий, в стихах которого нет религиозной тематики, но есть состояние сознания, которое он выразил словами «Черт с ним, с миром — здешним и нездешним — / Сорвана последняя печать». Альтернативой этому выглядели вполне пристойно сложенные тексты о религиозном чувстве и библейских событиях, которым явно не хватало той самой «сорванности последней печати» с сердца и сознания. Тем не менее и подобная поэзия чисто по-человечески вызывает положительное чувство — искренностью религиозного чувства, а о сроках и путях включения глубин и высот переживания и его выражения один Господь и ведаёт.

# Жизнь и творчество Леонида Сидорова как феномен сохранения традиций религиозной поэзии в условиях атеистического государства

Доклад на конференции «Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании», секция «Неподцензурная литература 1930–1980 годов: проблемы бытования, поэтика и рецепция». Москва, МГПИ, 12–13.03.2011

При всем разнообразии индивидуальных мировоззрений и поэтик представители русской неподцензурной литературы во времена господства единой разрешенной идеологии и соответствующей ей поэтики (1930–1980 гг.) находились в одном положении. Сознательно отказываясь в своем творчестве от ориентации на официальную литературу, они оказывались в лучшем случае в небольшом кругу единомышленников, а в худшем — в полной изоляции, вынужденные работать в условиях фактически подполья. Их общей задачей стало — при отсутствии необходимых источников информации, круга читателей, а зачастую и при опасности для жизни и свободы — сохранить и по мере возможности развить прерванные в своем естественном бытовании традиции русской литературы. Востребованное в годы реструктуризации русской культуры на рубеже 80–90-х годов прошлого столетия при восста-

---

Опубликовано в сб. «Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании». Вып. 10 (серия «Современное гуманитарное образование») в 3-х тт. Т. 2. М.: МГПИ, 2011, с. 24–29 и на сайте «На Середине Мира», март 2011



новлении ее в одно целое, творчество каждого из этих авторов заняло в этом целом свое место — в соответствии с традициями, на которое оно опиралось, и собственным вкладом в их развитие, служа мостиком для восстановления их целостности и бытования в новых условиях.

К таким авторам относится поэт Леонид Васильевич Сидоров (1906–1988), с шести лет и до конца жизни малозаметно проживший на окраинах Москвы, сначала недалеко от Тимирязевского парка, потом — недалеко от усадьбы «Кусково». Формирование его личности произошло до окончательной победы господствующей в советское время идеологии, под влиянием отца, глубоко религиозного и широко образованного человека, преподавателя русской словесности. Тот общался с выдающимися деятелями Церкви начала XX в., владел современными и древними языками и имел глубокие познания во многих областях культуры, в том числе в святоотеческой литературе и церковном Уставе. Свои знания он передал сыну, которого мечтал увидеть священником.

Не приняв произошедших в обществе изменений, отец и сын стали хранителями искореняемой в стране христианской культуры и традиций церковной жизни, продолжая тесно общаться с представителями гонимого властью духовенства. Жизнь Леонида Сидорова прошла в отстранении от окружающей его советской действительности, наступающей городской цивилизации, в условиях общения с очень узким кругом людей. Привыкший к скромной, почти нищенской жизни, он демонстрировал полное равнодушие к ее практически-жизненной стороне, с годами заслужив репутацию блаженного. Возможно, что с годами он сознательно принял на себя подвиг юродства. Источником поддержания жизни служили постоянно совершенствуемое знание языков, круг которых он расширял, и послушание псаломщика в храме во имя пророка Илии в Марьиной Роще.

Сочиняемые им стихи Леонид Сидоров аккуратным почерком записывал в общие тетради и читал только среди своих, никогда не претендуя на большее, но страдая от от-

сутствия круга заинтересованных читателей. Интерес к его творчеству стал расти по мере возрождения в России с начала 80-х годов прошлого столетия христианской культуры и церковной жизни. К уже старому человеку потянулись посетители, прежде всего монахи из вновь открываемых монастырей, поэтому рукописи были сохранены и даже остались магнитофонные записи. Отдельные стихотворения были опубликованы в периодических изданиях Троице-Сергиевой Лавры и Свято-Данилова монастыря, а в 1988 г. в издательстве «Даниловский благовестник» вышла книга «Храни в сердце печаль...», в которую вошли стихотворения, поэмы и записки Леонида Сидорова [1]. Она содержит также воспоминания знавших его людей и историю его жизни.

В настоящее время интерес к творчеству Леонида Сидорова продолжает возрастать, и появилась необходимость серьезного исследования. Как правило, его называют «христианским» или «духовным», как это обозначил в своих воспоминаниях о Леониде Сидорове исполнитель песен на его слова архидиакон Роман (Тамберг) (1961–1998) [1]. Исследователь современной «духовной» поэзии Э. К. Сэт справедливо говорит о неопределенности этого термина, предлагая такие формулировки: «выражающее отношение верующего человека к Богу и к миру» и «лирико-романтическая поэзия явно духовной направленности» [2]. Для прояснения ситуации полезно обратиться к историко-литературным исследованиям Даниила Давыдова, отнесшего Леонида Сидорова к «“классикам” наивной поэзии», принадлежащим «“прихрамовой” субкультуре» [3: 97]. Далее говорится, что для наивной поэзии характерен «онтологический взгляд, близкий к архаическому» [3: 98], соответствующий «“наивной картине мира”, в т. ч. “языковой”» и деление его «на сакральный (мифический) и профанный (эмпирический)» [там же].

Однако необходимо уточнить, что творчество Леонида Сидорова опирается на уходящую в глубь веков традицию духовного (книжного) стиха, наследующего устному духовному творчеству, которое возникло в ходе становления в течение

нескольких веков на Руси собственной христианской культуры. Иными словами, в случае Леонида Сидорова речь идет не о неких интуитивных озарениях, а об опоре на целостную онтологическую систему, живую и развивающуюся. Эта система диктует этические принципы, и в случае обращения к литературному творчеству встает важный вопрос сочетания их с принципами эстетическими.

«Прихрамовую субкультуру» часто справедливо упрекают в ориентации на дидактику, ведущую к уменьшению значимости эстетических целей. Не избежал этого и Леонид Сидоров. Примером могут служить такие строки: «Все пути обнови, / По которым идти. / Не ищи здесь любви: / Здесь её не найти. // В своё сердце уйди / Глубоко, глубоко, / И от всех уходи / Далеко, далеко» [1:7]. Здесь можно говорить об архаизации, понимая под этим схематичную подачу живой онтологической системы. Но этим отнюдь не исчерпывается творчество Леонида Сидорова.

Среди записей, оставленных им в записной книжке, есть такая: «Смирение есть лицемерие. Соглашаться, подчиняться значит только притворяться. Только собственное убеждение и непринужденность считаю за истинный путь» [1:117]. Сочетание слов «истинный путь» и «собственное» говорит о том, что речь идет о романтическом поэте, если угодно — «духовной направленности», то есть ориентированном на традиции духовного (книжного) стиха. Эволюция этого стиха в сторону светской поэзии и ее собственная дальнейшая эволюция привела к ситуации русского романтизма первой половины XIX в., описанной нами в статье «Слово, замолвленное о “бедном срулике” и “похоронах кузнечика” (попытка анализа эстетической ситуации нашего времени)» [4]. Этот романтизм, в отличие от пришедшего с появлением символистов на исходе XIX в., еще хранил понятие о некой незримой черте, отделяющей трактовку канона от своеволия.

Термин «романтизм» здесь понимается в расширительном смысле, в ориентировке на такие его черты, как неприятие

реалий обыденности и стремление найти глубинный смысл жизни путем прорыва по ту сторону явлений и постижения невыразимых сущностей, а также — взгляд на автора как носителя некоей истины, выходящей далеко за рамки искусства. При этом прав Владимир Вейдле, полагавший, что, единожды возникнув, романтизм только меняет свою форму, поскольку не исчезает породившая его причина — утрата стиля «как формы души» [5:71–74].

Стихи Леонида Сидорова буквально пересыпаны аллюзиями на творчество поэтов первой половины XIX в., особенно Лермонтова, например, такие строки: «И один я всё иду. / В сердце — радость и печаль. / Будто всё я что-то жду, / Будто что-то всё мне жаль» [1:32]. Здесь, видимо, можно говорить о стремлении к той простоте, о которой говорил еще Кант, характеризуя наивность как проявление естественной для человека природы, требующей чистоты мышления, еще не испорченного привычкой к искусственности и притворству, ставшей второй натурой человека («Критика способности суждения»).

Именно это прежде всего отличает романтизм Леонида Сидорова от всех прочих, в том числе от наиболее близкого к нему русского романтизма первой половины XIX в. Определяя путь прорыва по ту сторону явлений, он опирается на картину мира, которую можно назвать наивной или примитивной только в том случае, если она не наполняется живым содержанием в силу причастности к культуре, которая делает ее таковой. Но Леонид Сидоров был носителем этой культуры. Более того, по мере ее разрушения он все более уходил от той, которая пришла на ее место, оберегая свой внутренний мир от разрушительного воздействия.

Свою эстетику он характеризует как «бедные» «песни», сложенные из «бледных звуков» [1:5], что находится в полном согласии с его этикой — необходимостью незаметной жизни в бедности, в которой единственной ценностью является прохождение жизненного пути, отвечающего духу христианства. В силу этого естественно, что при возрождении христианской культуры его творчество оказалось востребованным,

и прежде всего — монашеством, традиционно считавшимся хранителем этого духа.

Для него не характерно сосредоточение на неприятии советской действительности. Его задающие привычную для романтизма систему двоемирия «здесь» и «там» инвариантны по отношению ко времени: для христианина естественно, что «здесь» «мы много скорбим» и «так трудно нам жить», а «там» «откроют для нас / Милосердия дверь» [1:33]. Инвариантны по отношению к строю общества и наступающий «смад фабрик» [1:45], и порабощающий труд во имя ложных целей, которым противопоставляется свобода живущего на природе «дикаря» [1:46]. Слово «дикарь» внешне подтверждает правомочность опоры на понятие «архаизация», однако здесь речь о противостоянии искусственной для человека культуре, связанной с издержками цивилизации как таковой, и возврате в то естественное для него состояние, о котором говорил Кант в связи с темой наивности.

Отчетливо выраженное неприятие, связанное с господствующей идеологией, у Леонида Сидорова — печаль по поводу уничтожения центров христианской культуры — храмов: «Алтарь опутан паутиной, / Светильник чудный не горит, / И вход закрыт холодной льдиной, / И хор хвалебный не звучит. // Не слышно радостного лика, / И не курится фимиам, / Приди, Утешитель, Владыка, / Вернись в Свой малый, бедный храм! // Пророков древних вдохновлявший, / Певцу настроивший псалтырь, / Приди, вернись в Свой храм упавший, / В Свой позабытый монастырь!» [1:28].

Только в христианской культуре он видит спасение в виде возможности — не счастливо устроить земную жизнь, а должным образом пройти путь «здесь», чтобы счастливо оказаться «там». Трансляция этой, выходящей за пределы искусства, истины методами искусства, то есть ее духа, а не буквы — его миссия как романтического поэта, посредника между «здесь» и «там». И обычный для романтизма конфликт между поэтом и толпой усиливается в силу отсутствия в условиях советской действительности соответствующей

направленности его творчества аудитории. Тем не менее он творит — в будущее.

Примером наибольшей близости к духовной (книжной) поэзии могут служить строки из «молитвы» Божией матери: «И безодéжному Одежда, / И Щит могучий от врагов, / И безнаде́жному Надежда, / И беспокровному Покров» [1:19]. Однако обращение к «Ангелу» — уже явно романтическая поэзия: «Слети, мой чудный, мой таинственный, / Зову тебя пред тихим сном, / Мне Богом данный, мой единственный, / Мой друг в бездружии земном» [1:19]. А одно из лучших стихотворений Леонида Сидорова — «Лужица», в которой «сонмы чудных звезд, / С нетленной красотой, // Сияли тихим светом» и которая «Ушла на небо, в эту даль, / Что отражалась в ней» [1:10], можно назвать шедевром его творчества, условно обозначив его как «романтический духовный стих».

Этот вид романтизма, перекликаясь с романтизмом середины XIX в., фактически противоположен ему в его религиозных исканиях, и при всей кажущейся обращенности назад, к духовной (книжной) поэзии, направлен вперед — к сочетанию с тем, что Вейдле назвал «формой души» [5: 72]. Недаром в заключительных строках лучшего произведения Леонида Сидорова — поэмы «Странник», отсылающих к «Мцыри» Лермонтова, повторяется слово «новое»: «И верю, верю твердо я, / Что не умрет душа моя. / Иду я в новую страну, / Увижу новую весну. / Не знаю сам, когда приду, / Но потихоньку все бреду. / Оставил мир я позади, / И цель одна лишь впереди: / Войти сквозь тесные врата / В Чертог украшенный Христа. / Ему всю жизнь я отдаю / И песню новую пою» [1: 115].

## Литература

1. Сидоров Л. «Храни в сердце печаль...». М.: Даниловский благовестник, 1998
2. Сэт Э.К. «Здесь русский дух во всем, здесь русскости внимаю...»: Песни Ирины Шестун как явление духовной

поэзии // Сайт Самарской епархии РПЦ, <http://samara.orthodoxy.ru/Hristian/Sat.html>

3. Давыдов Д.М. «Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика»: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2004
4. Вязмитинова Л. Слово, замолвленное о «бедном срулике» и «похоровах кузнечика» (попытка анализа эстетической ситуации нашего времени) // Топос, 11.03.02. <http://www.topos.ru/article/195>
5. Вейдле В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, 1937

# Предисловие к книге Алексея Рафиева «Серафим»

Рафиев А. Серафим. М.: Текстура-пресс, 2012

РЕЛИГИОЗНАЯ ПОЭЗИЯ СУЩЕСТВУЕТ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖДУ  
УТВЕРЖДЕНИЕМ КАНОНОВ И ДОГМАТОВ ИСПОВЕДУЕМОЙ  
АВТОРОМ РЕЛИГИИ И ЕГО РЕЛИГИОЗНЫМИ ПОИСКАМИ, В ТОМ  
ЧИСЛЕ ВНУТРИ ЭТОЙ РЕЛИГИИ.

В отношении данной книги Алексея Рафиева можно сказать, что целостность корпуса ее текстов держится на пронизывающем их страстном обращении к Богу, называемому «Моим» (соответственно этому лирический герой получает эпитет «Твой») и «Отцом». Это Он «сотворил твой мир» и есть «Отчий Свет, пролившийся сквозь Сына» — «Тот, Кого распял ты на Кресте / Воскресшей Правды Нового Завета», «Тот, Кто делает людей людьми».

Не берусь судить о степени соответствия этих выражений канонам христианства, но если обратиться к литературным терминам, в отношении книги Рафиева наиболее точным будет термин «лирико-романтическая поэзия» «духовной направленности», точнее, если позволительно так выразиться, «христианской направленности». То, что в данном случае речь идет о романтизме, прежде всего явствует из наличия в текстах ярко выраженного лирического «Я» — явно романтического толка, в современном его изводе.

Лирический герой Рафиева (не берусь судить о степени его близости к личности автора, возможно, очень большой) сосредоточен на одном: «не сбиться с единственной верной тропы», ведущей к «моему Единственному и Единственному Богу», который есть «мой Бог, / мой Иисус Христос, / мой Отец, мой Сын и мой Святой Дух, / моя Троица, моя



Святая Троица». Эта «тропа» — в соответствии с учением христианской Церкви — есть путь покаяния и молитвы — с прошением «прости мне», хотя мне и «нет прощения», и «води меня и управляй мной», и тем самым спаси меня, потому спасение только в Тебе, но ничего не могу без помощи Твоей, даже идти к Тебе.

Однако рассыпанные по текстам книги слова «Я», «мое», «мне» постоянно сочетаются со словом «все», расширяя личность героя настолько, что приходится вспомнить стоящего над толпой и ощущающего свою избранность романтического поэта (герой Рафиева ощущает себя именно поэтом, «внутри» которого «святые Кирилл и Мефодий»). Его призвание — вбирая в себя весь дольний мир, быть посредником между ним и горним миром. В соответствии с этим герой Рафиева — «зеркало, в котором биомасса, // забывшая о Боге и душе», «царь пока — по праву, не взаймы» (надо сказать, что в другом месте он говорит «Я заигрался, милая, в цари»), в руках у него — «меч Архангела», и прочее, и прочее, вплоть до слов «Посмотри, как растворяюсь в букве, в руне я, / разбрызгивая по Вселенной *свой* [выделено мной — Л. В.] животворящий, свой одухотворяющий свет, свет, / свет».

Обращаясь к Богу и Богородице с молитвенным прошением о принятии покаяния и спасении, а к святым — о помощи в деле спасения, герой Рафиева постоянно говорит «мы» (например, «Господи, помилуй нас грешных, убогих, уродливых, исковерканных»). Он не мыслит спасения для одного себя, болея за этот мир и помня о «вечном и неделимом «МЫ», существующем «за пределом проклятий, над печатями тьмы». С одной стороны, понимая, что он — «среди точно таких же людей» «загаженный человечек / перевёрнутого мирка», но с другой — провозглашая, что для этих людей он — «ваш отец, отринувший Отца», «электрошок / земных страстей, которые вы сами», и так далее.

Таков современный романтический герой, чувствующий себя одновременно и представителем толпы, и возвышающимся над ней. А поскольку, как известно, с точки зрения христиан-

ства за стремлением возвысить себя стоит являющаяся одним из семи смертных грехов гордыня, ориентировка романтического поэта на христианские ценности способствует сильному изменению его позиции. Трудно предсказывать, какими путями пойдет дальше современная поэзия, но пока «лирико-романтическая поэзия» именно «христианской направленности», представителем которой является Алексей Рафиев, является заметным и развивающимся явлением русской литературы.

Тексты Рафиева привлекают исходящим от них искренним желанием изменить к лучшему — себя и весь окружающий его, такой несовершенный и общий для всех нас мир. И таким же искренним устремлением к поиску дороги к Богу — в опоре на святоотеческую традицию. При этом он справедливо называет своего героя «склонившимся у Образа язычником», «листающим» «книгу жизни» своей «земной», «дорожа» в ней «каждой буковкой» и испрашивая у Бога прощения за «все вранье тщеславия, вздор мой весь». Поэтому на допущенные в книге богословские неточности, о которых должным образом может судить только богослов, вполне можно смотреть как на допустимые в художественных текстах романтические отклонения и преувеличения.

Слово «серафим» буквально означает «горящий». И вглядываясь в корпус текстов, собранных в книгу с таким названием, можно заметить, что при занижении страстности этого горения — и в ходе выплеска эмоций, и в ходе построения картин взаимодействия добра и зла — стих Рафиева обретает то, что можно назвать если не мудростью, то умудренностью много пережившего и передумавшего человека. Как пишет он сам,

Проще простого видеть чертей, демонов.

Попробуй увидеть души: так увидеть, чтоб никогда не забыть — в мире нашем искусственном, переделанном, недоделанном, имя которому — быт.

При этом не только изменяется ритм и интонация стиха, но и просматривается ответ на вопросы, задаваемые в этой

же книге. Примером могут служить следующие строки, которые являются лирической поэзией высокой пробы:

а ты всё ждешь другой страны,  
иную власть, нездешних грёз.  
Дела не так уж и дрянны,  
и что-то будет у страны.  
Молчи. Не задавай вопрос

о смыслах — их ведь больше нет —  
не то, чтоб всех, но тех, что ты  
хотел услышать от планет,  
хватаясь за хвосты комет  
на выходе из немоты.

В текстах Рафиева встречается глагол «заклинать», являющийся ключевым словом отнюдь не только к его стихам. Как известно, этот глагол означает одновременно и придавать чему-либо магическую силу, и умолять во имя чего-либо высокого. Как писала Марина Цветаева в своей статье «Искусство при свете совести» (1932), обращаясь «исключительно к тем, для кого — Бог — грех — святость — есть», поэт подчиняется стихии слова, «действие» которого «учесть» невозможно. Иначе — зачаровывается исходящей от него магической силой, подчиняясь ей и транслируя ее.

Отрицая «святость» искусства, Цветаева пишет, что, в отличие от христианской религии, оно может поднять только на то «небо», которое «с самого верху — совсем земля». Поскольку «событие стихов — от наития поэта до восприятия читателя — целиком происходит в душе, этом первом, самом низком небе Духа», которое «бытовик полагает верхом духовности», а «человеком духа» воспринимается «почти плотью». Это «небо поэта» Цветаева располагает «в уровень подножию Зевеса: вершине Олимпа», отсылая таким образом поэта к язычеству.

В самом деле, христианская религия требует от человека серьезного духовного труда и самодисциплины. «Человеком

духа», способным подняться в высокое небо, становятся после многих лет соответствующей упорной работы над собой, связанной с самоограничением и отречением. Но это уже имеет весьма опосредованное отношение к тому, что мы называем художественной литературой или искусством.

Надо отдать должное Алексею Рафиеву, сумевшему выразить вышесказанное в таких строках: «Мы залипаем где-то у облаков, / если проходим сквозь остальные миры –/ от измерения свалок, ларьков, лотков». Ну значит так, дай-то Бог подняться хотя бы от «измерения свалок», а там — каждый решает, что ему дальше делать. Впрочем, как известно, пути Господни неисповедимы, и кто знает, что ждет поэзию и поэтов в будущем. И последнее: в свою очередь прошу прощения, если по скудости духовной допустила «вранье тщеславия» или «вздор». Как сказано в 50-м псалме, который христианину желательно читать каждый день, «Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей, и по множеству щедрот Твоих очисти беззаконие мое».

# Обыденность в свете законов вечности

Рыбакова С. Круг жизни. М: Издательство  
Православного Братства Святителя Филарета  
Московского, 2004

Проза Светланы Рыбаковой — это приглашение в мир,  
где обыденно живут по законам вечности.

Жанр прозы Светланы Рыбаковой очевиден: это стремительно возрождающийся в настоящее время жанр «душеполезного чтения» — чтения, охватывающего практически все жанры, объединяя их одним качеством: направленностью на пробуждение и развитие души. Основная часть текстов, вошедших в сборник Рыбаковой, — это житейские истории, герои (чаще всего — героини) которых находятся в той или иной степени отдаленности от лирического «я» автора. При этом при всей разности сюжетов в этих текстах рассказывается о христианстве, точнее, о православии, о его сути и его значении в жизни человека. И хотя в книге много отвлеченных размышлений на эти темы, они органично вплетены в ткань рассказов, поскольку, как справедливо пишет в предисловии к этой книге Михаил Лобанов, автором движет не желание донести до читателя христианскую мораль, а «истинное чувство веры». Отсюда — стремление прежде лично разобраться во всех аспектах ее проявления.

Это побуждает автора вглядываться в свое собственное «я» и в окружающий мир, заполненный многими «они», оценивать все происходящее в жизни с точки зре-

ния «неведомых законов вечности», о которых часто забывают, но согласно которым приходится отвечать за свои слова и поступки. При этом происходит неизбежное сочленение авторского «я» с «я» действующих лиц, но писательский дар Светланы Рыбаковой таков, что гораздо достоверней и эстетически убедительней те ее рассказы, герои которых достаточно отстоят от ее лирического «я». Можно сказать, что ей хорошо удаются описания событий жизни других людей, данные в свете тех «законов вечности», которые были лично прочувствованы и осознаны ею в ходе событий собственной жизни. Так, рассказ «К старцу» — история рождения больного младенца, спасенного от смерти Божьим промыслом после того, как молодая мать душой прочувствовала свою вину за легкомыслие, которое легко переходит грань, за которой становится преступным. «Мир перевернулся» для нее, она обрела способность страдать и сострадать — и молиться о помощи и спасении.

Искреннее желание донести до других прочувствованные на личном опыте истины легко приводит к морализаторству и наставлению. Светлана Рыбакова свободна от этого в силу своей способности вчувствоваться в чужую жизнь, в ее будничное течение, в ее горе и радости — по ее выражению, «тонуть в потоке чужих проблем». Это дает понимание, что бывает так, и бывает эдак, и всему свой срок: «сегодня он пьяница последний, а завтра мученик Вонифатий». В сочетании с умением видеть мир в свете помощи Божией это дает тот светлый оптимизм, который рождает только беспредельная вера в возможность чуда, в то, что Господь никогда не оставит обратившегося к нему с молитвенной помощью. Поэтому все рассказанные в книге истории имеют благополучный конец: герои «выводятся» из тюрьмы и плена — как физического, так и духовного.

Убедительность благополучных финалов достигается отнюдь не назидательными объяснениями и теоретическими рассуждениями. В этом смысле показателен небольшой эпизод в рассказе «Крестный ход». Когда молодой человек,

по легкомыслию отошедший от жизни храма, хочет вернуться к церковной жизни, батюшка предлагает ему пролезть между частыми прутьями ограды церковного двора. Сконфуженный, но настроенный «на послушание», он «каким-то чудом прошел сквозь прутья». Эта сцена по мастерству — одна из лучших в книге. Здесь наиболее ярко проявляется самая сильная сторона таланта Светланы Рыбаковой: умение органично сочетать казалось бы обычную будничную жизнь человека с чудом проявления в ней внешне незримого присутствия Божия.

Также один из лучших образов в книге — образ действующего в этом рассказе батюшки, подвижника, приехавшего в небольшой южный город для служения путем «малых дел» — постоянно хлопчущего, перегруженного работой, но везде успевающего, неизменно сохраняющего бодрость и хорошее расположение духа и твердой рукой окормляющего свою весьма неоднородную по составу паству. Надо сказать, что лучше всего Светлане Рыбаковой удаются образы людей просветленных, духовных, достигших благодати, причем опять же в ходе описания их обычной, будничной для них жизни. Видимо поэтому лучшие тексты книги — выделенные в отдельный раздел «очерки», посвященные впечатлениям о паломнических поездках. После чтения этих очерков возникает ощущение близкого знакомства с описанными местами — Валаамом, Кронштадтом и Новым Афоном. Внимательный взгляд художника сочетается здесь с восприятием благоговеющей перед святынями «куцей овечки Христова стада» — так определяет Светлана Рыбакова наиболее близкую к себе героиню, фактически свое лирическое «я».

«Очерки» содержат не только подробное описание современного состояния святого места, но и увлекательно изложенную его историю — и все это органично вплетено в канву доверительного повествования той самой «куцей овечки Христова стада» о перипетиях совершаемой ею паломнической поездки. И здесь лирическая героиня автора книги обретает состояние душевного покоя — в отличие от рассказов

первого раздела, где она мечется между смирением, рожденным осознанием своей греховной несовершенности, и ощущением как бы избранности, рожденным приобщением к Истине, которое дается при «христианском созерцании бытия» и «осуществляемом служении». Все это временами приводит к состоянию, описанному фразой из рассказа «Однажды ночью, или Трудная молитва»: «мир во мгле, а я, всегда из него исторгнутая, всеми осмеиваемая (неужели правда юродивая)». Передача подобных состояний требует другого жанра — исповедально-философской прозы или лирической поэзии, но обусловленность этой темы в книге рассказов Светланы Рыбаковой становится очевидной при выстраивании их в хронологическом порядке.

Временной период написания рассказов — 1992–2003 годы. Начало 90-х прошлого века — это время массового обращения россиян к христианскому сознанию, к вере предков — православию. Необходимо было восстановить прерванную связь поколений и осознать себя в новой жизни. Первый по хронологии рассказ книги Светланы Рыбаковой, «Милосердия двери отверзи нам...» (1992) посвящен истории жизни крестьянки Шуры, матери четверых детей, еще до Великой Отечественной войны сосланной НКВД в лагерь за отказ отречься от христианской веры и выведенной из заключения Матерью Божией. В этом рассказе замечательно проявилось умение Светланы Рыбаковой проходить по тонкой кромке сочетания обыденности и жития, бытописуя органичный для человека и поэтому незаметный ему самому духовный подвиг, приносящий плоды прежде всего в виде душевного покоя и осознания правильно прожитой жизни. Второй по хронологии рассказ, «Царское село» (1993) — история обращения к вере внучки «дворянки-бестужевки», в тяжелый период тех самых 90-х, когда «жизнь трещала по всем швам», нашедшей в «тайном» бабушкином архиве иконы и описания их истории. Этот рассказ содержит подробную историю Царкосельской иконы Божией Матери «Знамение», семейной святыни Романовых — характерный штрих эстетики



Светланы Рыбаковой, наиболее полное развитие получивший впоследствии в ее «очерках».

Далее по времени идут рассказы о разных путях прихода к вере, о воцерковленной жизни, о помощи Божией при молитвенном обращении к Нему в трудную минуту. И здесь необходимо отметить рассказ «Новый год» (1997) — переданная через восприятие ребенка история встречи Нового года кругом знакомых, которых время разделило на пришедших к православному образу жизни и еще нет. Стержнем сюжета является противопоставление двух воцерковленных, щедрых на помощь другим, но очень разных женщин. Одна из них, «вместо того, чтобы изменять себя... свою деятельную натуру обрушила на головы окружающих» и «клеявила безбожников», сея раздор и создавая негативную атмосферу. Другая не отталкивала знакомых осуждением, воздействуя прежде всего своим образом жизни и поступками, приносящими радость и праздник. Это все тот же смиренный путь «малых дел», призыв к которому красной нитью проходит через все рассказы Светланы Рыбаковой.

Проза Светланы Рыбаковой — это приглашение в мир, где обыденно живут по законам вечности. Здесь героизм — далеко не простой, усыпанный терниями путь «малых дел», идущие по которому умеют «жить на земле и благодарить Бога за все». Это очень светлый мир, потому что он дает возможность душевного покоя среди бурного и полного опасностей и катастроф житейского моря. И главное — в этом мире люди не по наслышке знают, что каждому дается по вере его, что при искреннем молитвенном обращении всегда придет помощь. И хотя всему свой срок, лучше как можно раньше проникнуться мудростью казалось бы банальной мысли, которой заканчивается история о спасении по молитвам матери и сестры молодого человека из чеченского плена, помещенная Светланой Рыбаковой в конец ее «житейских историй»: «жизнь проходит как вода сквозь пальцы: быстро и незаметно. И мы совсем не думаем о вечности, хотя встреча с ней бывает иногда неожиданной и быстрой».

# Ипостаси Сергея Круглова

Круглов С. Народные песни. М.: Центр современной литературы, 2010  
(серия «Русский Гулливер»)

РАССКАЗЫВАЯ СВОИ ИСТОРИИ, АВТОР «НОВОГО ЭПОСА»,  
ГОВОРЯ СЛОВАМИ КРУГЛОВА, ЖИВОПИСУЕТ «ТРАГИЧЕСКОЕ»  
И «ПРЕКРАСНОЕ БЫТОВАНИЕ» «БОГА И БЛИЖНЕГО».

Новая книга стихов Сергея Круглова подтверждает его принадлежность к направлению «нового эпоса», к которому его справедливо отнес автор этого термина Федор Сваровский<sup>1</sup>. Большинство текстов книги выполнены в характерном для авторов «нового эпоса» жанре — истории, рассказанной от лица явно или неявно присутствующего лирического героя. Важно, что эти истории, сколь бы фантастическими, сказочными или абсурдными они ни казались, подаются как вполне обычные и бытовые, происходящие в реалиях современной жизни. Важно также, что лирический герой, через оптику которого пропускается рассказываемое, подчеркнуто не выделяет себя из этой обычности, из привычного для всех быта. Он — как все, однако по ходу рассказа обнаруживает запас знаний и умение оперировать ими намного выше среднего. Среди мастеров этого жанра рядом с именем Сергея Круглова в данном случае, кроме Федора Сваровского, уместно назвать еще одно имя — Андрея Родионова. В новой книге Круглова отдельные тексты просто напрашиваются на сопоставление с текстами этих поэтов: «Собор Небесных

---

Опубликовано в журнале «НЛО», 2011, № 110, с.282–286

1 Сваровский Ф. Несколько слов о «новом эпосе» // РЕЦ, 2007, № 44,  
<http://www.polutona.ru/rets/rets44.pdf>

Сил бесплотных», «охранник храма Христа Спасителя», «Гэндальф озабоченно курит трубку» и др.

Этих авторов иногда можно упрекнуть в увлеченности донесением до читателя как можно большего количества интересных случаев и фактов и в недостатке того напряжения, которое возникает при соблюдении обязательной для поэзии недосказанности, открытости различным толкованиям. Жизнь предоставляет огромное количество сюжетов, и при сближении стиха с прозой обнаруживается опасность не только пересказа ради самого пересказа, но и проявления назидательности, связанной с определенной моральной установкой. В новой книге Круглов практически свободен от первого, но обнаруживает явную тенденцию ко второму.

Здесь необходимо вспомнить, что мы имеем дело с поэтом, который, как хорошо сформулировал Борис Дубин, приняв священничество, сделал выбор, «вносящий в стихи иную меру», «дающий возможность говорить то и о том, что иначе не сказать»<sup>2</sup>. Сам о. Сергей Круглов в одном из интервью говорит о «служениях» в качестве «поэта» и «священника» как о «необходимо и органично дополняющих друг друга» «ипостасях»<sup>3</sup>. Эта мысль вполне подтверждается его новой книгой — соединяя эти «служения», он пытается осмыслить и нарисовать картину бытования народа, в гуще которого живет и служит. Недаром книга названа «Народные песни»: именно в народных песнях наиболее полно и точно отражаются характер, обычаи и история народа.

Возвращаясь к вопросу о моральной установке, следует отметить, что в данном случае она задается ситуацией, четко обозначенной в первых двух текстах книги: отступления «нас вместе» (с. 17), «жителей ада, болезных, грешных» (с. 18), от заповедей, данных «Господом нашим Иисусом Христом» (с. 17),

---

2 Дубин Б. Целлюлозой и слюной // НЛО, 2007, № 87, с. 384

3 Круглов С. Заплывать за флажки или забегать за буйки? // сайт «From the Other Side», <http://nnikif.com/talks/atalk withskruglov/>

от Его «правды» (с. 18) и, как следствие, наличия самих условий ада. Однако при описании жизни в этих условиях имеет место характерный прием, который можно назвать парностью текстов. Так, сразу за «прежде чем зачать выносить...» стоит продолжающий тему аборт и являющийся одним из лучших текстов в книге «Единорог и дева». Героини обеих историй виновны в грехе умерщвления плода, однако только первая безусловно осуждается, что проявляется и на уровне семантики: после «шести аборт» она «выкачала» сына (с. 58).

Во втором жизнь как бы взрывается многоплановостью суждений и оценок, и вынесенный в отношении героини вердикт смотрится скорее оправдательным: «вот и вся вина (приговор: виновна)» (с. 62). Тот же эффект имеет место и в случае текстов «Секундная стрелка» и «помянник “о живых” пройдя до середины». В первом передано чувство глубокого сострадания к умирающей собаке — «маленькому нечистому зверьку», вкупе с осознанием «нечистоты» собственного «сердца» (с. 44). Во втором на образ «зверька» накладывается образ «цепной Божьей смерти», которую «Господь осторожно берет» и «несет к ветеринару»; так за банальной ситуацией открывается то, что Круглов называет «бездной жизни» (с. 90).

Принципиальное значение имеет тот факт, что в обоих случаях преобразование ситуации происходит при проявлении не постижимого для человека милосердия Господа Иисуса Христа, что характерно для всей книги. Отметив, что это сочетается с обозначенной моральной установкой и естественно для Круглова-священника, обратимся к тому, что делает Круглов-поэт. Начнем с небольшого отступления.

Практически все исследователи отмечают «культурность» поэзии Круглова. В предисловии к его новой книге Константин Кравцов пишет, что в его сюжетах «встречаются, пронизывая друг друга, едва ли не все культурно-исторические эпохи» (с. 8). Если же обратиться к текстам книги, то в них прямо или опосредованно упомянуты Чайковский, Паганини, Моцарт, Легар, Малевич, Киплинг, Данте, не говоря уже о цитатах, терминах и аллюзиях, отсылающих к фольклору, православной

службе и богословию. Используя этот материал, Круглов про-должает то, что Дмитрий Кузьмин, характеризуя первый пе-риод его творчества (как известно, после прихода в 1996 году в лоно Православной церкви Сергей Круглов на несколько лет отошел от поэзии), обозначил как диалог с культурой, естест-венно выливающийся в работу с ее мифами <sup>4</sup>. Стихи Круглова 1990-х годов позволили Кузьмину сделать вывод о «доведении вещества “культурной поэзии”» до показа своей «дальнейшей невозможности», с чем, собственно, и связан отход Круглова от поэзии. Тогда как Круглов нынешнего этапа творчества пи-шет, что «мир» надо «лечить» «средствами культуры (само сло-во от «культ»), и поэзии в том числе» <sup>5</sup>.

К этому можно добавить, что Елена Фанайлова о Круг-лове первого периода написала, что он «дико ироничен на том поле, которое никому не дозволялось топтать, поскольку его никто из современных литераторов не засеял: поле бого-словия и — шире — религиозного текста» <sup>6</sup>. Однако в своих нынешних текстах Круглов занят тем, что можно назвать ис-следованием, производимым — методами поэзии — на «поле богословия». При этом естественным для христианина цен-тром внимания является Богочеловек, «Господь наш Иисус Христос». Этими словами открывается новая книга Круглова (с. 17), тексты которой описывают «низкое, отреченное, дым-ное, большое небо / Нашей жизни» (с. 26), протекающей, как говорилось выше, в забвении данных Им заповедей.

Банальность этой, описывающей сложившееся положе-ние вещей ситуации снимается с помощью характерного для Круглова приема обращения классического сюжета: у него «из глубины воззвах» не царь Давид к Господу, как это проис-

---

4 Кузьмин Д. Подземный пожар // Круглов С. Снятие Змия со креста. М.: НЛО, 2003, с. 12

5 Круглов С. От автора // Круглов С. Переписчик. М.: НЛО, 2008, с. 25

6 Фанайлова Е. Рецензия на кн. Сергея Круглова «Снятие Змия со кре-ста» // Критическая масса, 2004, № 2, с. 31

ходит в 129-м псалме, а Господь к «болезным, грешным», но «родным» «чадам» (с. 18), «ответственным за Меня, Которого приручили» (с. 19). Это зывание, сопровождаемое свидетельствами бесконечного милосердия именно Бога Сына, которое остроумно и доходчиво описано в тексте «Отец и Сын празднуют вознесение», повествующем, как Сын возвращается к Отцу с «толпами» «заплакавших, захохотавших, запевших: “Мы с Тобой одной крови — Ты и мы!”» (с. 94), пронизывает «Народные песни». Соответственно, пребывая в реалиях обыденной земной жизни, Богочеловек не выделяется из гущи народа. В метельной тундре Он наливает «спирт в кружки» и угощает «строганиной» (с. 20), в весеннем лесу у костра странников просит «баночку “Клинского”» (с. 86), рядом с Его нищей колыбелью «тянут» «Алило!» простонародные гости с грузинскими именами (с. 64) и так далее.

Книга рисует панораму народной жизни, но при этом делится на две неравные части. Собственно «народные песни» составляют вторую, меньшую ее часть, основная же часть текстов объединена под названием «Дрейдл»<sup>7</sup>. Их эстетика в большей степени сходна с эстетикой Родионова и Сваровского и соответствует термину «новый эпос». Вопрос о некорректности этого термина подробно разобран Ильей Кукулиным<sup>8</sup>. Здесь же достаточно отметить, что в классическом варианте эпос предполагает наличие целостной мифологической картины мира, в опоре на которую выступающий в роли сказителя переживает повествуемое, но отграничивает его от себя. Не то — в случае «нового эпоса».

Рассказывая свои истории, автор «нового эпоса», говоря словами Круглова, живописует «трагическое» и «прекрасное

---

7 Четырехугольный волчок, с которым, согласно традиции, играют дети во время еврейского праздника Ханука (идиш — дрейдл, ивр. — севивон)

8 См.: Кукулин И. От Сваровского к Жуковскому и обратно // НЛО, 2008, № 89; Он же. «Создать человека, пока ты не человек» // Новый мир, 2010, № 1

бытование» «Бога и ближнего»<sup>9</sup>. Отграничивается же он не от повествуемого, а от дискредитировавших себя мифов культуры, не доверяя им в условиях окружающей его картины всеобщей запутанной безотрадности. Его цель — отследить ситуации, при которых, как сказано в новой книге, «жизнь начинает жить» (с. 47), пытаюсь тем самым вычленив подоплеку происходящего, пробиться к некоей подлинности, заслоняемой этими дискредитировавшими себя мифами. Естественно, что в этой ситуации особое внимание направлено на тех, кого Круглов именуется «простоцами», противопоставляя им ученых «экзегетов»<sup>10</sup> (с. 25), тогда как выступающий в роли рассказчика лирический герой занимает положение между ними.

Это позволило Анатолию Барзаху, подробно проанализировавшему корпус выдвигаемых на Премию Андрея Белого текстов, причислить Круглова к авторам «формирующейся “маскультуры для избранных”»<sup>11</sup> (он входил в шорт-лист этой премии в 2002-м и стал ее лауреатом в 2008-м). Определив главную тенденцию современной литературы как размывание дискурсивных границ, в случае Круглова Барзах имеет в виду прежде всего границы между поэзией и прозой и между массовым и интеллектуальным читателем. Обсуждение статьи Барзаха выходит за пределы этой рецензии, достаточно сказать, что недоверие к мифам культуры понуждает к массивной их проработке, ведущей к фрагментации (тотальность которой отмечает Барзах) и жанровому смешению в отсутствие опорной и скрепляющей системы. При этом наблюдается обусловленное логикой маскультуры некоторое выхолащивание смысла отдельных приемов и понятий — при усилении значимости их взаимодействия.

---

9 Круглов С. От автора // Круглов С. Переписчик. С. 26

10 В христианской церкви — ученые, объясняющие смысл Священного Писания; слово происходит от др.-греч. ἐξηγητικά, от ἐξήγησις «истолкование, изложение»

11 Барзах А. Шорт-лист литературной премии: жанр и текст // НЛО, 2010, № 101, с. 318–319

Как уже было сказано, о Сергию Круглову есть на что опираться, и его новая книга отражает своеобразие его работы в качестве автора «нового эпоса». Его «простецы», в которых — и через которых — «жизнь начинает жить», как дети, так и взрослые, часто обвиняемые в «безграмотности» (с. 82) и «народном суеверии» (с. 48), — это живущие сообразно не букве, а духу заповедей «Господа нашего Иисуса Христа». В силу этого их действия и мысли не обусловлены «истолковывающими» (с. 25) схемами — в противоположность толкователям-«экзегетам», которые в лучшем случае выпадают из жизни, как «слепой» и «глухой» «ученый библеист» (с. 63), в худшем же, сознательно или бес-, работают на создание «мира, где мор правит сказками» (с. 56) и царит «мерзость заупустения» (с. 83), как в телах, так и в душах.

При этом большое значение имеет эволюция рассказчика — лирического героя книги, направление которой можно вычлени из текстов ее первой части. Изначально это приобщенный к ученому знанию и свысока рассуждающий о «народном суеверии» семинарист в «очочках» (с. 48), которые у Круглова являются атрибутом «экзегета». Затем — «снявший» (с. 72) их «недавнего призыва иерей», он же — «недавний выпускник филфака» (с. 71). И наконец — погруженный в повседневную круговерть «приходской тягловый поп» (с. 27), свидетель, участник и рассказчик всяких случаев и историй. И он же — предающийся мыслям о судьбах Церкви, ее обязанностях перед «всеми паршивыми овечками Христовыми» (с. 81), потенциальный сказитель в обозначенном выше классическом варианте.

Отчасти эта функция реализуется в погружающей в мир сказки второй части книги. Как и положено сказке, здесь четко разделяются Добро и Зло, но в силу обращения классических сюжетов побеждает не Добро, а Зло. Цинично жесток к обреченному «иванушке» несущий его в поднебесье «двуглавый орел» (с. 99), нет спасения «мамке», «потопленной» «злой мачехой» (с. 100), «торжествует» «Навь-Моревна» над лежащей в «гробу хрустальном» «мертвой вживе» «царевной» (с. 113), олицетворяющей «Русь-нежилицу» (с. 107), и так далее. В этих текстах,



названных Кругловым «народными песнями», перемешаны отсылающие к фольклору мотивы, ритмы и персонажи сказок, былин и песен. Но это все тот же «новый эпос», поскольку повествуемое пропущено через личную позицию рассказчика.

Частичное отграничение рассказчика от повествуемого происходит за счет отхода от конкретности персонажей и сюжетов (характерно, что имя иванушка написано со строчной буквы) в сторону обобщенности и условности. Но — в опоре на моральную установку рассказчика, провоцирующую на прямые разъяснения и обличения. Наиболее же полно черты сказителя проявились при обращении к образу преподобного Сергия Радонежского: Игумен всяя Руси, / Игумен всяя тоски, песни, / Игумен всех слез, всего низкого неба, / Всех сирых полей, рощ, / Тягучих березовых снов, огненных пробуждений, / Игумен всей нашей веры, нашего хмеля, / Всех наших постов, отречений, вил, / Впоротых в брюхо времён, / Игумен смиренья и тихой, бледной нашей любви (с. 76). Здесь, видимо, можно говорить о движении в сторону духовного стиха<sup>12</sup>, являющегося жанром народной словесности.

Но, пожалуй, лучший текст книги — «Дюймовочка отказывается от земли». В нем органично соединились все составляющие поэтики Круглова, в том числе красочные неологизмы, например «уестествляются» (с. 56). Этот текст живописует тяжесть работы по преобразению себя, что искони являлось главной целью христианина, и задаёт ее направленность — «ввысь», от земли, где «мор правит сказками», в небо, и обратно, на землю, уже «сказки подлинной / каплею» (с. 57). В добывании этой подлинности — сила поэзии о. Сергия Круглова, христианской, поскольку она есть переживание встречи человека с «Господом нашим Иисусом Христом», и отвечающей духу времени, в том числе в отношении путей русскоязычной поэзии.

---

12 О значении термина см.: Федотов Г. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М.: Прогресс; Гнозис, 1991

# Иерархия реальностей в творчестве Андрея Родионова

На основе доклада, сделанного в РГГУ на Международной научной конференции «Творчество Генриха Сапгира и русская поэзия конца XX века». Москва, 28–30.11.2008

Лирический герой Родионова, при всей своей включенности в общую реальность — вплоть до массированного употребления обценной лексики, алкоголя и наркотиков, имеет иную по отношению к окружающим его людям природу: он — «РОБОТ-МУЛЯЖ» или «КАК КОСМОНАВТ... ГЕРМЕТИЧНЫЙ».

Один из наиболее популярных сегодня поэтов Андрей Родионов — ровесник авторов первой волны «поколения 90-х», в силу чего его формирование также проходило в уникальных условиях конца 80-х — первой половины 90-х годов, что нашло отражение в его текстах, однако совсем иное, чем у этих авторов. Его первая книга «Добро пожаловать в Москву» вышла только в 2003 году, что сделало его автором поколения «00»-х XXI века, и эстетика его сложилась только в наше время. Эта эстетика настолько уникальна, что уже первую книгу Родионова предваряют 6 восторженных предисловий, написанных Леонардом Синециным, Максимом Белозором, В. Нескажу, Всеволодом Емелиным, Дмитрием Даниловым и Мирославом Немировым, хорошо знающим его по устным выступлениям. Во второй, «Пельмени устрицы» (2004), кроме восторженного предисловия, автором которого является Катя Валова, есть послесловие в виде перепечатанной из журнала

---

Опубликовано в сетевом литературно-философском журнале  
«Топос», 07.04.2009

«НЛО» (№ 62, 2003) аналитической статьи Данилы Давыдова, а четвертую, «Игрушки для окраин» (2007), заключает большая исследовательская статья Ильи Кукулина, который в 2004 году в предисловии к «антологии новейшей русской поэзии» «Девять измерений» посвятил Родионову целый абзац.

К настоящему времени стало общим местом, что Родионов аналитически описывает действительность окружающего его социума — ту действительность, что известна каждому, поскольку он пишет о том, что реально изо дня в день происходит со многими людьми на глазах множества людей и что чувствует и видит (реже — слышит, еще реже — о чем читает) лично он, являясь одним из них. Иными словами, он отражает то, что называют реальностью. Поскольку в данном случае речь идет об обыденной ежедневной жизни, эта реальность подается как привычная и обыкновенная, однако тексты Родионова производят сильное впечатление не только на слушателей, точнее — зрителей, — здесь это можно объяснить манерой исполнения, поскольку, как пишет Максим Белозер, «Родионов стихов не читает. Он их не то поет, не то танцует», «извергая» при этом, по выражению В. Нескажу, «поток раскаленной лавы», — но и на читателей.

Это объясняется тем, что в ходе аналитического описания обыденной, легко узнаваемой реальности Родионов не только крупным планом показывает ее абсурдность, но и вычленяет в ней несколько составляющих, которые, складываясь, создают эффект этой абсурдности. Это становится возможным в силу того, что «я»-персонаж или лирический герой, четко обозначенный как поэт («поэт из огов-пирогов»), находясь во всех описываемых (а лирический герой Родионова именно находится и описывает — во всех деталях) им реальностях, не принадлежит ни одной из них, что позволяет ему видеть самому и раскрывать глаза окружающим на то, в чем они реально находятся.

Можно сказать, что здесь имеет место модификация или дальнейшее развитие романтизма, если опираться на такие его признаки, как объяснение видимого сокрытым за ним

невидимым, вестником чего выступает поэт, которому невидимое открывается в силу особенности его природы. При этом привычный для романтизма мистицизм Родионов сочетает с абсурдизмом и полным сосредоточением на дольном мире, в котором пересекаются все реальности, выступая в роли не пророка, а шамана или юродивого. Всеволод Емелин пишет, что он «насилует окружающую действительность, составляя из до боли знакомых каждому ситуаций абсолютно бредовые картины, которые удивительным образом оказываются самым узнаваемым изображением реальности», а Дмитрий Данилов характеризует это как «погружение в искривленно-диковатый, инфернальный мир». Соглашаясь с этими утверждениями, необходимо отметить, что миры, действительности или реальности у Родионова по мере развития его творчества выстраиваются в четкую иерархическую картину.

Творчество Андрея Родионова можно разделить на три периода. Первый отражен в первых трех книгах — «Добро пожаловать в Москву» (2003), «Пельмени устрицы» (2004) и «Портрет с натуры» (2005), второй — в книге «Игрушки для окраин» (2007), третий — в книге «Люди безнадежно устаревших профессий» (2008). Для первого периода характерно обращение к жанру космической фантастики. Иными словами, для объяснения абсурдности окружающей обыденной реальности используется метод запараллеливания ее с фантастической реальностью. Из описания происходящего с роботами, инопланетянами, гуманоидами, находящимися в звездолетах или на неведомых планетах, можно сделать вывод, что же на самом деле происходит с «нормальными» людьми, пользующимися городским и пригородным транспортом, ходящими по городским и пригородным улицам и населяющими пригородные и городские жилища, то есть обычными героями «нефантастических» текстов Родионова. Общий вывод сводится к поляризации обитателей «фантастической» реальности: с одной стороны, в ней присутствуют «гуманиды», занимающие подчиненное положение, например, «завывающие» в трюме «обычную песню рабов», а с другой — «чудовища»,

«монстры», «злые инопланетяне», для чьих «ртом» «может быть, мы лишь мясо».

Шаткость границы между обыденной и фантастической реальностями показана в шуточном, отчасти пародирующем фантастику, тексте, в котором описывается стоящий на «платформе Северянин» «пьяный инопланетянин», который после пинка лирического героя «полетел... как в тарелке». Термин «пьяный» характерен для текстов Родионова, алкоголь и наркотики — неизменные атрибуты описываемого в его текстах. С одной стороны, они позволяют уйти из часто жуткого абсурда обыденной реальности — в некую иную, пусть также абсурдную, но уже не обыденную (более того, в ходе этого обычные люди могут превращаться в монстров), а с другой — закрывают возможность как ее трезвого анализа, так и прорыва в реальность, в которой отсутствует абсурд. Недаром явившийся лирическому герою в электричке (в которой «вверх ногами висит на стене/ Реклама борьбы со спиртом») «трехглавый змей» (здесь граница между обыденной и фантастической реальностями также проницаема, потому что в таком виде вполне может предстать сосед по электричке) активно провоцирует его на выпивку.

Постепенно мистическая компонента фантастической реальности, вычлняясь из нее, полностью ее заменяет и практически сливается с обыденной реальностью. Так, зеленый массив, в котором «подростки играли в карты», оказывается «священной рощей друидов», которые «превратили их всех в кустарники». Пригород и городские «ново-ебенева» сливаются в одно пространство, в котором герой Родионова «пробежал мимо такого, / Что человеческими словами не описать». Появляется и приобретает мистическую окраску тема «непрерывного забора», которым это пространство «кончает» «в душу слабую». Характерна при этом подача мира 90-х как безвозвратно ушедшего в прошлое, герои которого «замороженные тогда, в девяносто третьем», доживают свой век на «окраине» жизни, «постаревшими, на голову больными», и «новая жизнь проносится мимо» них в виде убегающих

в неведомую и возможно прекрасную даль машин и даже в образе проезжающего мимо благополучного велосипедиста.

Лирический герой Родионова, при всей своей включенности в общую реальность — вплоть до массированного употребления обценной лексики, алкоголя и наркотиков, имеет иную по отношению к окружающим его людям природу: он — «робот-муляж» или «как космонавт... герметичный». Это спасает его от общей участи и позволяет «видеть то, что другие не замечают»: «отвратительные тайны» окружающего мира. Под слоем привычной бытовой реальности он видит ту, которую обычно называют мистической. Она двойственна: это и «подземные ебенья» или «созвездия адских мудил», куда «забирает» «нечистая сила», и «снящийся» лирическому герою «оранжевый и золотой/ Мираж из других миров». Двойственна и самоидентификация лирического героя: она колеблется от «образца/ Маниакально-депрессивного психоза», в чем его пытаются убедить «инопланетяне», до певца, поющего «грустные повести» «о погоде, о ветре, о Родине».

Соответственно реальность родины также двойственна. С одной стороны, «Выйди на улицу и посмотри вокруг! / Лучше нарисуй дерьмо на лопате/ И напиши: «Добро пожаловать в Москву!». С другой, факт написания слова «Родина» с прописной буквы говорит о потенции соотнесенности ее с «оранжевым и золотым» «миражом». Несоответствие этих реальностей рождает «чувство вины» и «мотив тоски по Родине». И среди мата, иронии, фантастических декораций, скачущих ритмов, по выражению Максима Белозера, «рэпа ни рэпа», вдруг появляются как бы и не «родионовские» строки: «Ах, Россия, Россия, / Не расскажешь всего! / Не объявят по радио, / Не покажут в кино!». Это «не покажут» рождает послы, обыгранный в виде пародийной параллели с Ахматовой (ее история проговаривается в тексте): лирический герой как бы также принимает на себя миссию правдиво описать окружающую его реальность: «— Андрей, напиши об этом правду!» — «И я тоже сказал, что — ДА!» При этом он дает нечто вроде клятвы: «Снег залепит глаза, ничего, то,

что надо — увижу» — «чтобы по-новому увидеть / И заново смыслом наполнить / Похожую на вагину / Тупиковую улицу было можно».

Герой Родионова полагает: «у каждого должен быть в жизни / Шанс исправиться, что-то изменить. / И если ты тупиковая улица, похожая на вагину — / Возможность что-то хорошее родить». Данные эпитеты по отношению к «улице» в сочетании с защитительной функцией заставляют вспомнить Маяковского, выступающего с зашитой «безъязыкой улицы». Однако при внешней схожести позиция героя Родионова прямо противоположна: он не учит «улицу», не возвышается над ней, он говорит от ее имени и ее языком — языком «искрящих биополями невидимой биопроводки / Терпеливых, в общем не злых, Алеш и Ир». Он принадлежит этой «улице», ощущая ее как «мой мир. / Законы каменного леса / Здесь просты и суровы, и очень редко справедливы. / Иногда приходится быть просто жестоким». Обладая особой природой, он способен убивать «магическим жестом», побеждать с помощью «светлого и чистого духа мужского начала», потому что «любовь — важнее, чем жрать», и «даже в этом засранном городе предрассветный прекрасен час».

Все развиваемые Родионовым в первых трех книгах мотивы находят свое целостное и органическое завершение в его четвертой книге «Игрушки для окраин», равно как и развиваемая им эстетика. Тексты этой книги можно условно разделить на чередующиеся «картины» и «истории». Условно — потому что в каждой картине, представляющей собой описание фрагмента реальности, как бы находят свое завершение истории, а каждая история работает на формирование общей картины. Совокупность «картин» и «историй» создает динамичную панораму реальности, выписанную со множеством подробных деталей. Тексты изобилуют глаголами, прочерчивающими нить повествования, и такими характерными для рассказчика историй выражениями, как «давным-давно», «произошел случай», «история, достойная», «вспоминаю», «не могу вспомнить», «я забыл сказать об этом», «сами понимаете», «пом-

нишь», «и вот я», «увидел однажды», я «работал» («приехал», «шел», «жил» и так далее).

Каждая нарисованная Родионовым картина, каждая рассказанная им история являются воссозданным в динамике своего бытийного функционирования фрагментом окружающего нас всех мира, что позволяет вычленить действующие внутри него и не видимые обычному глазу, но определяющие суть происходящего реальности. На это работает и особый, моментально узнаваемый поток речи Родионова, завораживающий ритм которого напоминает удары в бубен шамана. (Сравнение усиливается тем, что в ходе исполнения своих текстов Родионов приплясывает и выкрикивает слова.) Этому ритму подчинены словотворчество и организация порядка слов во фразах, в силу чего они часто довольно странно звучат и получают неожиданное приращение смысла: «он оказался камерой видеонаблюденный», «не уступал инвалидам с пожилыми сиденья», «и бывшую нынче свою здесь, в пансе, работу».

Подобное изменение порядка слов во фразе ради ритма и рифмы — обычный прием в поэтических текстах, но для текстов Родионова это не время от времени используемый прием, а правило, что переводит эстетику в другое качество, нечто подобное можно увидеть в текстах Марии Степановой. Присущее Родионову изобилие обсценной лексики (само по себе это весьма распространенное и все более усиливающееся на сегодняшний день явление) в ходе формирования семантических рядов также работает на достоверное воссоздание описываемой им реальности. Так, в тексте-истории о попадании в милицию присутствует такой ряд: «на хуй, гаврик, вчехлил мне в табло, кабрик, около зубнухи, блядство, пидарас», а в тексте-истории о супружеской измене такой: «отмазывала, пожрать, вонючего козла, блядь». Все это сочетается с обычными на сегодняшний день, но в данном случае мастерски встроенными в поток речи центонами, аллюзиями и обыгрыванием штампов.

Первый и последний тексты книги — «Забор» и «Под яблонями севера Москвы корявыми» фактически выполняют



функции пролога, который вводит в общее повествование, и эпилога, подводящего его итоги. Главное действующее лицо первого текста — бетонный забор. Здесь он не только символ, не только неизменный атрибут видимой реальности, это мистическое существо, выполняющее функцию сторожа (более жестко тема заключения в клетку или камеру звучит в давшем название книге тексте, посвященном участи «болтающегося» в «коробочке» жука — «популярной» «игрушке для окраин») и няньки для обитателей отгороженного им мира, в котором в качестве главного, едва ли не священного действия фигурирует торговля водкой. Украшенный колючей проволокой «прекрасный тяжелый бетонный тын» «не продаст, не заложит, он плоть от плоти», он «рабочего пьяного» «проводит до дома». Через весь текст выются, переплетаясь, две семантические цепочки, составленные из цветистых характеристик бетонного забора и слов «опять», «снова», «все также», что усиливает тему замкнутости (безвыходности). Законченный вид картине придают «проносящиеся» «мимо» «окраин» жизни «жигули» — в иной и уже поэтому кажущийся лучшим новый мир.

В двух последующих историях рассказывается о мечте вырваться из своей «коробочки». В первой женщина, которая «пила как лошадь, работала как вол» постоянно поет «под небом голубым есть город золотой», во втором отец лирического героя мечтает уехать в город, «где родился Чайковский», чтобы «перестать ощущать себя тварью дрожащей, не имеющей права». Родионов показывает, что в обоих случаях мечта о некоем месте, которое может быть охарактеризовано как рай на земле, сочетается с дорогой в еще больший ад: женщина «приближалась к бездне... в которой... лететь до самого дна», а отец, который «мечется в подземелье» (аналогия загнанной в угол крысы), стремится туда, где «голову как орех расколет». Из текста в текст повторяется эпитет «серый» как характеристика реальности «многоэтажных корпусов» «окраин», которую Родионов называет «юрским парком» и местом, в котором идет «конкурс “кого закопают глубже”»

и где «черный автомобиль... шастает, словно паук/ по какой-то бесчеловечной своей паутине». Все это можно квалифицировать как описание реальности ада, введением в мир которого был текст о «сереющем» заборе и которая является истинной реальностью описываемой Родионовым обыденной действительности.

Здесь имеет смысл еще раз обратиться к Маяковскому, с поэзией которого во многом соотносится поэзия Родионова (об этом пишут Мирослав Немиров и Илья Кукулин) — и в связи с акцентным стихом, и в связи с урбанизмом. Такие, например, строки Родионова непосредственно отсылают к Маяковскому: «прыщи пятиэтажек, / супермаркетов фурункулы/ лампочка — раскаленный клитор подъездного срама! / анус площади лижет язык улицы!» Однако здесь важно то, что обоих поэтов волнуют проблемы «улицы» и возможность создания в дольном мире реальности рая, только Маяковский говорит об этом прямо, а Родионов — опосредованно. Маяковский верит в услышанную им утопию построения рая на земле, фактически утверждая строительство ада («здесь будет город с-ад»), а Родионов анализирует данный ему в реальности «город с-ад», пытаясь найти пути выхода из него и создавая утопию, в которую ему хочется верить. При этом оба в центр действия ставят поэтов и поэзию, что соответствует позиции романтизма. В связи с этим необходимо обратиться к тексту Родионова «Фонарь».

Фонарь у Родионова ассоциируется с поэтом, аналогично тому, как у Маяковского с ним ассоциируется солнце. Казалось бы, сказанное Родионовым относительно фонаря «светит когда сажают в тюрьму / и светит когда выходят из нее / я не прощу, но я пойму / как бы говорит свечение его» и «моя стезя/ не бить, а освещать убийство» можно отнести и к солнцу. Но у Маяковского оно активно действует, присутствуя в реальности происходящего, тогда как светящийся искусственным светом и привязанный к одному месту фонарь с одной стороны находится с объектом освещения в одной реальности, а с другой — позиционирует себя вне реальности

происходящего, занимая позицию стороннего наблюдателя. Характерно также, что у героя Родионова это вызывает активный протест: «я разобью здесь все фонари / в этом городе все фонари говно».

Описываемая Родионовым реальность напрашивается на сравнение с той, которую описывает Игорь Холин в своей «барачной» поэзии (вспоминаются также и Зощенко, и Чехов), но ощущение того, что безжалостная к человеку абсурдность рождена действием некоей стоящей за видимой мистической реальностью, отсылает к Кафке. (Здесь уместно вспомнить, что реальность ада абсурдна с точки зрения высшего разума.) Настроение общей беспросветной бессмыслицы действий емко выражено фразой «за какими херами — куда все мы в этом городе едем» — в городе «света небесного серого не голубого», в котором «странно не ждать... беды / не чувствовать смерти», в котором «в каждом мусорном баке в каждом подъезде / лежали улыбающиеся мертвецы // и любовь улыбалась дурацкой улыбкой / и не было ее вообще», в котором «можно не всплыть, так нырнув головой говорит постовой/ утопленнику на дне Великой Тверской».

Другая модификация той же реальности царит в мире, в который спешат, проносясь мимо «окраин», машины — в мире «бесшумных лексусов, самих себя бесшумней», «где живут сливки общества», олицетворением которого являются «рублевские дворцы», чьим «продолжением» «служит небо». Однако лирический герой Родионова, не «чужой» и здесь, слышит, что «пение» их, хоть и «сладкое», но «злое», видит, что этот мир «чужой мечты, воплощенной в камне», где «рай на земле», также огорожен и охраняется, а главное — там так же бегают по ночам за водкой, а утром наступает «адский катарсис».

Однако «глубоко» внутри всей этой действительности, названной «родиной тети Мани», где «в воде под нами / провинциальные рыбы / плавают шевеля плавниками» и «хорошо, что не слышно, / что они говорят», «есть настоящая Родина» (та самая, с прописной буквы), и там «гнется под тяжестью

зерна колос / и песни поют, но не слышно, / слишком уж далеко». Эта тема потерянного рая, связанная с картинками счастливой сельской жизни — сквозная у Родионова. Он постоянно упоминает о бывших на месте всевозможных «ново-ебенево» лесов, дач и деревень, у жителей которых была, хоть и несовершенная, но мораль, тогда как у «городских, в отличие от деревенских», «другое отношение к смерти и жизни / там могут убить просто так, а не за кражу козы».

Эта тема находит свое завершение в заключающем книгу тексте, по ритму близком к народной песне, в которой постоянно повторяется строка «под яблонями севера Москвы». Ее сопровождает цепочка слов типа «корявыми», «много писают», «черт ногу сломит», «шаурма», «горячо целуются», «нет больше сел / а лишь двенадцатиэтажные дома с одним подъездом». Этот текст Родионова сочетает в себе и иронию, и гротеск, и тонкую лирику, и безотрадную картину действительности, невидимыми нитями связанную как с прошлым, так и с будущим. Героини текста — «бывшие сельские красавицы», у которых «ветки все обломаны», и на них — «куры гриль» и «хурма». Это реальность «с-ада», в котором мы живем и которая является нашей обыденной действительностью, сменившая реальность рая в силу того, что в нем «принесена была первая ложь», и теперь над яблонями «облака на небе / складываются в глумливые морды», а «внизу шляется в еле натянутых джинсах племя Евье» и «слышатся крики... / ты блядь! Да ты и сама блядь!».

В духе романтизма фигурой, пытающейся спасти мир, вернув ему реальность рая, является поэт — лирический герой Андрея Родионова — «Андрей или Орфей», который «готовился спуститься в Аид / чтобы найти в царстве теней / допустим эвридику — душа, / блин, горит». Опорой ему служит чувство любви — как своей собственной к окружающим его людям «окраин» («я люблю это место только за то, / что здесь живут люди» — ср. у Маяковского: «Я русский бы выучил только за то...»), так и той, которую он встречает в окружающем мире (как правило, это пары, выделяющиеся

из толпы своим «светлым чувством»). Только там, где появляется это чувство, мир преобразается в «прекрасный», и только «таким чувством» «можно удивить, а не Гоморрой с Содомом», которые стали привычной нормой.

Ощущая этот мир как «забытый Богом» и не веря в «новую сказку про сверхчеловечка» (характерен его спор с родной ему рекой Яузой, здесь олицетворяющей много-терпеливые «окраины» и надеющейся на рождение по божественному промыслу в наступающей новой жизни «нового ребенка»), герой Родионова полагается на личность обычного человека. Обращаясь к Богу с просьбой, чтобы не стала «земля/ вновь парком периода юрского», он называет себя «маленьким мальчиком русским», то есть обращение исходит не от пророка, а от как бы полпреда «безъязыкой улицы», которым является поэт. Точно так же в тексте, в котором говорится о решении «остановиться, чтобы исправить» картину жизни, «из судьбы поизящней сварганить вещицу», употреблено местоимение «он», которое может быть отнесено к любому представителю толпы, в том числе «я»-персонажу Родионова: «он бутылку водки вылил на землю/ одну пачку терпинкода вернул продавщице».

Развитию этого мотива посвящена недавно вышедшая пятая книга Родионова «Люди безнадежно устаревших профессий», знаменующая начало нового этапа его творчества. Первый ее текст также является введением в общее повествование книги, но на этот раз это нечто вроде манифеста с изложением программы действий — как изменить реальность «города-с-ада» на лучшую, с райскими атрибутами радости и любви. В этом программном тексте вычленяется группа действующих лиц, обозначенная как «мы нежности этой ночной и московской солдаты». То есть речь идет уже о группе полпредов толпы, являющихся ее передовой частью и излучающей в пространство города «нежность» (которая «над городом так ощутима», и «мой город доверчиво впитывает ее») и «доброту» (которая уже «еле слышно вам в ухо поет») — в противовес излучаемой в пространство города «зlobe»,

которая — «от водки, от выпитой водки!». Эти нежность и доброта позволяют встать над любой обидой, уйти от создаваемой «выпитой водкой» «злой» реальности — в иную, светлую, где хочется и можно «улыбнуться».

Вычлененную им группу полпредов Родионов называет «людьми безнадежно устаревших профессий», которыми у него оказываются люди творческие, прежде всего поэты и музыканты, и которые «радостно поднимают глаза, недавно полные слез». По той самой, в реальности предыдущей книги заполненной потенциальными «утопленниками» Тверской, «идет процессия процессий/ поэты, которых принимают всерьез», и «люди радостно подтусовываются», чтобы их послушать. Музыкант, «радость даривший», создал «для родины славы» мелодию, которую «пел президент и все остальные», и «дачники, вошедшие в электричку с платформы/ превращались в возвышенных и тонких людей».

Это — рисуемые Родионовым картины утопии, потенциальную возможность которой он ощущает, в реальность которой ему хочется верить и на реализацию которой он готов работать как поэт, уходя от позиции стороннего наблюдателя — фонаря. Опорой веры в данном случае является ощущение глубоко скрытой внутри реальности «города-с-ада» некой «корневой», скрыто питающей жизнь реальности: «подземный, не видевший неба корень, / ... каждый день дарит солнцу цветок. / Жива так где-то, укрытая горем/ Россия священная». Отсюда — программа действий по преобразованию реальности «города с-ада»: чтобы было «все лучше и лучше на свете белом», надо чтобы «каждый день какой-то прекрасный поступок/ из корня подземного вылезал/ и радость дарил».

Описание новой картины мира потребовало некоторых изменений в эстетике: заметно уменьшилось количество обценной лексики, в меньшей степени сдвигается нормативный порядок слов в предложениях, более плавным становится ритм, временами сильно сдвигаясь в сторону ритма народной песни. Тем не менее эстетика некоторых текстов практически совпадает с эстетикой текстов предыдущей

книги — как правило в этом случае близка и описываемая реальность. Однако и в большинстве остальных текстов торжествует реальность «города-с-ада»: расстаются или разлучаются влюбленные, «сдыхают» или «вешаются» граждане, вообще в этом по-прежнему «жестоком мире, где куча вещей оказывается выше человеческих чувств» по-прежнему творятся «жуткие вещи».

Надежда одна — на поэта и поэзию. К нему обращается начальница «института по каким-то искусствам»: «берите слезы мои, едва различимые, / ... и отнесите их моему любимому». Но поэт, ощущая свое бессилие, наблюдает «серенькое небо», по-прежнему оказываясь в роли «фонаря» — наблюдая и описывая. Утопия рушится. Того музыканта, под воздействием музыки которого обычные «дачники» «превращались в возвышенных и тонких людей», на самом деле не «отыскать». Ощущая его «похожим на Кюхельбекера», герой Родионова решает: «буду и я теперь декабристом».

Как известно, дело декабристов было обречено, речь шла о личном подвиге, для большинства (в том числе Кюхельбекера) закончившегося жизнью в Сибири. Поэтому печальны размышления героя Родионова, опять запараллелившего обыденную и фантастическую реальности в истории о «судном дне» 2037 года, во время которого шли массовые «аресты киборгов» (ср. ранее: поэт — «робот-муляж»), объявленных «шпионами» и «врагами народа». Еще более печальны его размышления в заключающем книгу тексте, в котором проводится параллель между реальностью 90-х и нынешнего времени: если на Арбате «смешно в 95-м году звучало» предложение делать деньги с помощью «поэтического конкурса», то теперь это предложение реализовано организаторами «международной поэтической премии/ итальянской», а на Арбате «все теперь золотое». Иными словами, прорыва из реальности «города-с-ада» не произошло, можно говорить только о ее модификации.

Единственный текст-история, в котором его герои вырываются из реальности «города-с-ада» в нечто вроде реально-

сти рая на земле, находится в середине книги. В этом тексте обыденная реальность уже не запараллелена с фантастической, а сливается с нею. Брат, приехавший из «северной Сибири» в Москву на похороны сестры, которая «пила водку, / одна содержала сына семи лет», «не пьет и вообще богатырь». Он увозит с собой осиротевшего племянника и ставшую его женой «еще с ребенком женщину одну / соседку сестры умершей по лестничной клетке», и «хорошо им там будет в северной Сибири» (ср. судьбу декабристов). Здесь произносится приговор «городу-с-аду», реальность которого неуничтожима: «живых увез, смерть в Москве оставил / убийцы и мертвые, вот кто жить там привык / внутри дороги кольцевой, как в удавке, / и за кольцевой, как синий висельника язык». Из этой реальности можно только уехать в сказку, будучи спасенным «богатырем». Однако при переходе от сказочной реальности к обыденной счастье увезенных в «северную Сибирь» у Родионова приобретает весьма сомнительный смысл. Остается одно — любовь, надежда и вера в неуничтожимость реальности рая.



# Герои поэта Андрея Родионова как носители детского сознания

На основе доклада в РГГУ на Седьмых Сапгировских чтениях «Детское» и «взрослое» в творчестве русских поэтов рубежа XX–XXI веков». Москва, 19–20.11.2010

Создается своеобразный эпос, или, согласно самому Родионову, «новая драматургия», «ТЕАТР», который «ТРУДНО СРАВНИТЬ С ДЕТСКОЮ СКАЗКОЮ».

За текстами поэта Андрея Родионова закрепилось название «брутальные», «психоделические баллады». Этот термин вынесен на обложку его новой книги «Новая драматургия» (М.: НЛО, 2010), в которой он именует эти «баллады» «мои истории». При этом герои этих «историй» названы им «неприятными дураками», которые «чтоб жизнь изменить ничего не делают». Это живущие в «самые дальних районах туалетных», «спальных» «алкоголики», «пидарасы», «шестерки», занятые исключительно тем, что «пьют, употребляют наркотики, испытывают оргазм». При этом они запросто могут перерезать горло ближнему и напоить спиртным грудного ребенка, от чего он умирает. Вообще, поведение этих людей заставляет вспомнить строки Александра Еременко «как будто половная (хотя вообще она дебильная)».

В новой книге Родионов справедливо называет свои тексты также «изводом барачной темы». Однако «неумными дураками» — в разных вариантах — у него оказываются абсолютно все взрослые персонажи, а не только жители «районов туалетных». Таковыми поданы и вроде бы вполне благополучные работники «голубого экрана»,

менты и депутаты, а также — и особенно — поэты, включая главного героя, от имени которого ведется повествование.

Здесь уместно вспомнить доклад коллеги Данилы Давыдова «Инфантилизм в новейшей русской поэзии (1990–2000 годы)» (см. также его статьи в ж. «Арион», особенно — «Инфантилизм как поэтическое кредо», № 3, 2003), в котором говорилось о появлении в новейшей поэзии «инфантильной оптики», являющейся отражением состояния современного социума. При этом Давыдов делает вывод о новой антропологической ситуации, связанной с отсутствием в социуме институтов и механизмов инициации, иными словами, речь идет о нарастающей инфантильности взрослого населения, живущего свою взрослую жизнь фактически находясь в периоде пубертатности.

В своих исследованиях Давыдов опирается на тексты, в которых присутствуют только лирические герои авторов, не то — у Родионова. Герои его «историй» — всевозможные «он», «она» и «они», которых «видел», «встретил», «слушал» лирический герой, выступающий в роли сказителя. Он — «был там», «пиво-водку пил» «и записал потом все, как текло по усам, и в рот не попадало». Так создается своеобразный эпос, или, согласно самому Родионову, «новая драматургия», «театр», который «трудно сравнить с детской сказкою».

«Баллады» Родионова действительно наводят на мысль о театре: создается ощущение, что автор сосредоточен на мизансценах, он как бы прорисовывает декорации и подробно описывает совершаемые героями действия, по его словам, «обрисовывает» «ситуацию», «чтоб понятно было». «Ситуация» же «обрисовывается» такая, что отсылает к вышеприведенной цитате из Еременко и наводит на мысль о театре абсурда. Однако при более внимательном рассмотрении прослеживается вполне определенная логика.

Происходящее в этом «театре» действительно «трудно сравнить с детской сказкою». Сказки учат нравственному закону, их герои или проходят инициацию, или уже иницированы для взрослой жизни. Тогда как герои Родионова ведут

себя как дорвавшиеся до взрослой жизни подростки: они получили право на секс и спиртное и прочие атрибуты «взрослой» жизни, но не способны отвечать ни за свои действия, ни за того, кто рядом.

Они не «полоумные», они «дебильные», то есть речь идет о неразвитости того, что должно было развиваться, отсутствии того, что должно было бы присутствовать, и приходится говорить о неадекватности и нарастающей деградации и гибели, что и показывает Родионов. «Губит людей не морфий», — констатирует его лирический герой, — «где-то он есть глубокий колодец», из которого «лезет» нечто страшное и разрушительное, против которого беззащитно инфантильное население социума. В итоге, как написано на обложке книги, приходится говорить об «измененном» сознании и жизни «у края падения то ли в метафизическую бездну, то ли на социальное дно».

Положение лирического героя Родионова в этом мире двойственно: с одной стороны, он на правах своего включен в жизнь описываемого им мира «темноты» и «апокалипсиса», с другой — способен несколько подняться над ним, что позволяет ему быть сказителем. При этом в большинстве случаев он сочувствует героям своих зачастую жутких «историй», умея увидеть в них такие чисто детские качества, как беззащитность, наивность, доверчивость, незлобливость.

Способность к приподнятости над миром людей подается у Родионова как обязывающая по принципу: кому больше дается, с того и спрос. Видимо, подразумевается, что в таком случае больше возможностей для прохождения инициации. Поэтому наименьшим сочувствием пользуются в книге братья по цеху — «грязные бездарные паршивые поэтики пьют и веселятся», включая лирического героя, обвиняющего себя в том, что он «динамо» «и педаль от мопеда» и «лох», у которого «темно в душе».

Наибольшим сочувствием, смешанным с надеждой, пользуются в книге дети — ещё не тронутые разлагающими процессами. Так, в одной из «историй» «девочка» «славная» «взроптала» — и папин «запой остановился», она же отыска-

ла в «канализации» и похоронила его останки. Несмотря на жуткие события, этот текст — один из самых светлых в книге. На этот свет ориентируется лирический герой Родионова, давший клятву «я любить научусь».

«Будьте как дети», — эта заповедь присутствует в нашей культуре как спасительная, сочетаясь с призывом к любви как механизму инициации. И если и есть надежда на выход из мира «темноты» и «апокалипсиса», то она связана с теми, кому ещё только предстоит — или нет — её проходить. Этот вопрос затронут в книге сложным образом, однако скепсис явно перевешивает надежду.

Поэзия Родионова безусловно социальна, и в ней присутствует элемент обличения. Однако, рисуя методами «новой драматургии» видимую ему как поэту картину мира, он проникает глубоко в суть происходящего, теряя возможность давать ответы по типу Николая Некрасова, требующего быть прежде гражданином, а потом поэтом. Более того, он занимает чуть ли не противоположную позицию, требуя от поэта, тем более чуткого к социальным бедам, выполнять именно свою работу, пройдя нужную для этого инициацию. Именно ему наименее пристало и наиболее разрушительно для социума быть «неприятным дураком».

И наибольшего градуса накал обличения в книге достигает по отношению к великому поэту — Маяковскому, который поминается в «историях» казалось бы в самый неожиданный момент. Комментируя одну из них, лирический герой Родионова говорит: «я всегда считал, что Маяковский не совсем здоров... гвозди надо, конечно, делать из комаров». Здесь не место подробно говорить о трагедии Маяковского, однако если речь идет о теме инициации, выбор Родионова не случаен. Но этот вопрос заслуживает отдельного разбора и выходит за рамки данного текста.

# О псевдоинфантильности и биороботе Вертере

Голубкова А. Мизантропия. Madrid: Publication of the Mythosemiotic Society, 2013

Вторая книга стихов Анны Голубковой вышла через три года после первой<sup>1</sup> и включила в себя довольно значительное количество текстов из нее. Об «АДИЩЕ» мне уже приходилось писать, что «это стихи бунтаря», «подчиняющиеся ритму, напоминающему равномерное бие-ние пульса», и что в них происходит становление «я» «по мере отчуждения от всего, что составляет окружающий его мир»<sup>2</sup>. Пафос этих текстов, на первый взгляд, отсылает к Маяковскому<sup>3</sup> с его «долгой ваши» — устройство общества, религию и так далее. Но если у него лириче-ский субъект ощущает себя способным переустроить мир «тринадцатым апостолом», то у Голубковой — одним из «жалких скрюченных / никому не понадобившихся / чело-вечков»<sup>4</sup> в «мире / распадающемся каждую секунду / где нет ничего прочного / где даже «я» отнято у человека / разрушать уже нечего / все разрушено до нас» (с. 29).

Герой такого рода — не новость в современной поэ-зии: здесь мы имеем дело с феноменом, по определению

---

Опубликовано в журнале «НЛО», 2013, № 122, с. 318–322

- 1 Голубкова А. Адище города. СПб.: Акт; М.: Собрание актуальных текстов, 2010
- 2 Вязмитинова Л. Вверх по лестнице — с пальцами на пластиковых клавишах // Новая реальность, 2011, № 22 (<http://promegalit.ru/publics.php?id=2384>)
- 3 Уже название книги — «Адище города» — отсылает к Маяковскому
- 4 Голубкова А. Адище города. С. 5

Ильи Кукулина, «растерянного “я”», или особого вида инфантильности — сочетающейся с «ответственностью высказывания», проявившегося в творчестве «поэтического поколения, дебютировавшего в начале 90-х»<sup>5</sup>. Данила Давыдов в связи с этим феноменом пишет о «сознательной инфантильности», потребовавшейся для выражения «неструктурированного», «пребывающего в горячем, подобном магме, состоянии» «новорожденного мировоззрения», о «фазе перехода от одного нормативного состояния к другому»<sup>6</sup>. При этом, пишет он в другом месте, «пучок мотивов сочетается с протестной нотой», и «лирика приобретает откровенно этическую направленность»<sup>7</sup>.

В текстах Голубковой протестная нота звучит весьма отчетливо. Страницы обеих книг заполнены множеством «не», даже «в слове нежность заложено отрицание» (с. 12). Для понимания рисуемой ими картины мира важны два присутствующих в обеих книгах текста. В одном, «наступило новое утро...», речь идет о чередности монотонных, никуда не ведущих дней как о «продолжающемся» «сериале моей жизни» (с. 8), вызывающем у героини крик: «эй кто-нибудь / нажмите / на красную / кнопку» (с. 8). В другом, «The Bomb», говорится о «готовой взорваться» внутри героини «бомбе», с которой она день за днем, ничего не меняя, живет в мире, «давно заслуживающем / уничтожения» (с. 18). Чреватый бунтом «сериал» жизни у Голубковой монотонно «продолжается», поскольку, как я уже писала в вышеупомянутой рецензии на «Адище», здесь мы имеем дело с «бунтом против бунта»<sup>8</sup>.

---

5 Кукулин И. Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка // НЛО, 2002, № 53, с. 276–277

6 Давыдов Д. Инфантилизм как поэтическое кредо // Арион, 2003, № 3, с. 9

7 Давыдов Д. Поэтика последовательного ухода // Горенко А. Праздник неспелого хлеба. М.: НЛО, 2003, с. 13

8 Вязмитинова Л. Вверх по лестнице — с пальцами на пластиковых клавишах

В связи с этим имеет смысл внимательно взглянуть на текст «The Bomb»:

I'm trying to live  
having the bomb  
inside me  
я живу с бомбой  
готовой взорваться  
я иду по улице и слышу  
мерное тиканье часового механизма  
внутри меня бомба  
теплая стальная машинка  
стучит в такт моему сердцу  
я опасна для окружающих  
но они этого не знают  
говорят мне «доброе утро»  
а во мне — бомба  
готовая взорваться  
злая маленькая машинка  
она может все уничтожить  
эта бомба внутри меня  
с которой я просыпаюсь каждое утро  
с которой я хожу по улицам  
этого темного города  
давно заслуживающего  
уничтожения  
тик-так-тик-так  
the bomb inside me  
this is the bomb  
inside me  
(с. 18)

Здесь отчетливо проявляется характерный для Голубковой пульсирующий ритм, на который накладывается чувство протеста против устройства окружающего мира. Такое «наложение» отсылает к рок-поэзии, о чем фактически пря-

мо говорится в тексте «утром звенит будильник.», 9 из 35 строк которого содержат слова «виктор цой жив», а заключительные звучат так: «виктор цой жив / слышите суки / виктор цой жив» (с. 49). Да и сам этот текст, как многие тексты Голубковой, легко представить в исполнении современной рок-группы.

О практически неотличимости многих текстов рок-поэзии от «бумажной» хорошо написал Данила Давыдов<sup>9</sup>, в целом же вопрос различения и взаимодействия «бумажной» и рок-поэзии выходит за рамки настоящей статьи. Здесь достаточно напомнить о таких их общих, формирующих характерное эмоциональное воздействие признаках, как сочетание протеста с экзистенциальным поиском и частый повтор отдельных слов и фраз.

Как уже было сказано, в этом случае речь идет о как бы инфантильном протесте. Из текста в текст кочует у Голубковой слово «сдохнуть» и появляются строки вроде «с этим невозможно примириться / <...> этот мир не приспособлен для жизни / о, дайте же мне красную кнопку / я хочу исправить ошибку творения» (с. 54), однако тиканье «злой маленькой машинки» (с. 18) протеста не мешает наступлению «нового утра» (с. 8), мало чем отличающегося от предыдущего.

Вернемся к феномену особого вида инфантильности. Как известно, обычно об инфантильности говорят в случае наличия у взрослого человека элементов сознания и поведения ребенка. Можно сказать, что при этом речь идет о неспособности видеть истинную картину мира и совершать адекватные ей поступки. Посмотрим с этой точки зрения на героиню текста Голубковой «Стихи для покойной бабушки». Она «похожа на свою бабку»<sup>10</sup>, жившую, как и Маяковский, во время «революционного начала», но ей «достался» «конец всех их

---

9 Давыдов Д. В поисках утраченного русского рока // Арион, 2007, № 2, с. 71–75

10 Голубкова А. Адище города. С. 20



надежд и упований»<sup>11</sup>. Иными словами, ее жизнь пришлась на период перехода от одного качественного состояния сознания к другому, или, по определению Давыдова, на период «сознательной инфантильности»<sup>12</sup>. Строго говоря, здесь имеет место как раз отсутствие инфантильности, поскольку речь идет о сознательном, адекватном ситуации поведении, что является признаком взрослости.

Поколение Голубковой обнаружило себя живущим в мире, в котором «все разрушено до нас / остается только бродить по обломкам, поднимая то кусочек вазы, то фрагмент скульптуры, то обрывок текста / на неизвестном / языке» (с. 29). Главное же, разрушению подверглась сама возможность принятия какой-либо картины мира в качестве достоверной, за исключением построенной на протесте и отрицании. В этих условиях любая этическая система, даже, казалось бы, сформированная самим человеком, воспринимается как внедряемая в него, по выражению Голубковой, «этическая программа» (с. 24), цель которой — поработить, «убив» «чужой неправильной верой / и чужой любовью» (с. 44). Это побуждает к тщательному анализу, но парализует действие, в силу чего и принимающие окружающий мир как он есть, и живущие с желанием «кастетом кроиться» ему «в черепе» равно подчиняются общей «программе» течения жизни.

Наиболее отчетливо основанная на таком «равенстве» картина мира просматривается в цикле «О биороботах», пожалуй, лучшим в «Мизантропии». В этих текстах сообщество людей представлено как успешно функционирующее «сообщество биороботов», состоящее из «собратьев по серийному номеру» (с. 43). Все «новые поколения» «более удачных моделей» с «совершенно одинаковой программой» (с. 41) сменяют друг друга, проживая свой срок «как положено» (с. 44), то есть

---

11 Там же. С. 23

12 Давыдов Д. Инфантилизм как поэтическое кредо. С. 92

«следуя раз и навсегда заданной программе», и «мир становится все лучше и лучше <...> и скоро совсем здесь не останется места <...> разного рода неправильностям» (с. 42).

Стоящая эпиграфом к первому тексту цикла строка Федора Сваровского «Все хотят быть роботами» отсылает к книге этого поэта<sup>13</sup>, введшего в обиход современной поэзии человека-робота и робота-человека. Однако герои Сваровского живут и действуют в условиях буквально фантастических реалий современного техногенного общества, тогда как Голубкова снимает временные рамки, иронизируя на тему извечного положения человека в этом мире: «биороботы — это вершина мироздания / биороботы — это цель истории / именно о них было сказано «это хорошо» / по завершении процесса / конструирования биороботов» (с. 42).

Выход один — «поломка этической программы» (с. 24). Именно это произошло с героем текста «робот Вертер»<sup>14</sup>, который после этого «не умер», а «стал человеком» и «не знает теперь где добро где зло» (с. 24). Можно добавить, что не знает он, и как действовать в этой ситуации. Разве что всматриваться в продолжающееся течение жизни, осуществляя экзистенциальный поиск в условиях неприятия управляющих «этических программ». На это и направлен пафос поэзии Голубковой, стержнем которого является «навсегда застрявшая в сердце / чистая и прекрасная постоянно растущая ненависть» (с. 52) — к тому, что превращает людей в «биороботов». Характерно, что та же направленность просматривается в названии статьи Ильи Кукулина об эстетических

---

13 Сваровский Ф. Все хотят быть роботами. М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2007

14 Герой этого текста явно отсылает к персонажу фильма «Гостья из будущего» (1985), снятого по повести Кира Булычева «Сто лет тому вперед» (1977), — роботу Вертеру, получившему имя от героя романа И. В. Гёте «Страдания молодого Вертера», который, если следовать терминологии Голубковой, погиб в результате действия заложенной в него этической программы романтизма

тенденциях современной поэзии — «Создать человека, пока ты не человек»<sup>15</sup>.

Для продолжения разговора о поэтике Голубковой важно отметить, что в упомянутых статьях Кукулина довольно значительное место отводится Кириллу Медведеву, характерная черта поэзии которого — «ритмическая плетенка из словесных рядов»<sup>16</sup>. К этому приему, заключающемуся в концентрации сознания на ряде выбранных в качестве ключевых и семантически родственных им слов и создании ритмически-смыслового напряжения, направленного на прорыв «сквозь <...> «фантомы и симулякры», «в огромном количестве» «окружающие человека»<sup>17</sup>, тяготеет и поэтика Голубковой.

При этом наряду с «плетенками», задающими пульсирующий ритм, в ее текстах присутствуют «плетенки», воспроизводящие ритмы монотонно длящегося, никуда не ведущего «сериала» (с. 8) жизни, которая «протекает / сочится / каплями <...> падает <...> кап-кап-кап <...> протекает / течет / убегает» (с. 10). Взаимодействие двух этих типов «плетенок» задает ритмически-смысловое многообразие текстов Голубковой, причем корпус текстов второй ее книги явно более целостен. Удачным дополнением, усиливающим их ироничность и выправляющим, если еще раз обратиться к определению Давыдова, «откровенно этическую направленность»<sup>18</sup>, является графика Б. Констриктора, щедро рассыпанная по страницам книги.

Заклучает книгу, итожа ее, «Мизантропический блюз», представляющий собой попытку построения «позитивной» программы. Как и положено блюзу, текст исполнен в ритме

---

15 Кукулин И. «Создать человека, пока ты не человек» // Новый мир, 2010, № 1, с. 155–170. В название статьи вынесена строка из цитируемого в ней текста Ники Скандиаки

16 Вязмитинова Л. Пьесы о работе сознания // НЛО, 2002, № 57, с. 324–327

17 Там же

18 Давыдов Д. Поэтика последовательного ухода. С. 13

медленного кружения и повествует о грустном и безнадежном. О том, как «не хватает человека» (с. 50) в «бес-человечном [дефис поставлен мною — Л.В.] пространстве» (с. 51), в котором «слишком много людей» и они «так похожи друг на друга» и «хотят одного и того же»: «чтобы больше здесь никого не было» (с. 50). Исходя из этого, вполне логично, что последняя надежда «на лучшее будущее / на пустое бесчеловечное пространство» (с. 51) возлагается на мизантропию. Легко увидеть, что имеется в виду пустота, которая образуется после избавления от того, что Ницше назвал «слишком человеческим», мешающим появлению истинно человеческого. Хотелось бы, конечно, более тонкой игры с семантическими оттенками и этическими установками, но, повторю, здесь речь идет только о попытке.

# Творимая реальность

Заметки о фантастической и просто прозе

ДЕЛЕНИЕ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА «НАУЧНУЮ ФАНТАСТИКУ» (НФ) И ФЭНТЕЗИ ПРИОБРЕТАЕТ ЧИСТО ИСТОРИЧЕСКИЙ ОТТЕНОК — В СИЛУ ТОГО, ЧТО НАУКА ВДРУГ ОБНАРУЖИЛА КАЧЕСТВА, ВЫЗЫВАЮЩИЕ МЫСЛИ О МАГИИ, НА КОТОРОЙ ОСНОВАНО ФЭНТЕЗИ.

Мир устроен так, что основная его часть, а следовательно, и реальная, или истинная, или настоящая, или просто реальность, недоступны для обычного человеческого восприятия. Казалось бы, это дает беспредельный простор для фантазии, однако, как бы высоко она ни взлетала, ее крепко держат силы притяжения к существующим в культуре представлениям, в том числе об устройстве того, что обычно называют невидимым. Разговор о природе творимых при этом фантастических реальностей выходит далеко за пределы данной статьи. Здесь достаточно сказать, что в литературе характер использования фантастической реальности подчинен задачам, стоящим перед автором художественного произведения.

Культовыми авторами русскоязычной фантастики стали братья Стругацкие, сумевшие выявить, глубоко исследовать и мастерски описать наиболее важные проблемы современного человека. Они отдали дань и космическим путешествиям, и внеземным цивилизациям, и утопиям, и антиутопиям, и политической сатире, и ве-

личию человеческого духа, и человеческой низости и глупости. Я же хочу выделить два их произведения: «Понедельник начинается в субботу» (1965) и «Волны гасят ветер» (1985–1986). В первом соединены наука и магия и выведена целая галерея ученых-магов, которых можно назвать сверхлюдьми, во втором — поставлена проблема эволюции человека в сверхчеловека.

Немало воды утекло с середины 80-х прошлого столетия, и вот в 2009 году в издательстве Независимой премии «Дебют» выходит роман лауреата этой премии в номинации «Фантастика» (2007) Ольги Онойко «Хирургическое вмешательство», в котором объединены и развиты темы обоих этих произведений. Неудивительно, что Онойко получила также «EuroCon ESFS Award» (Encouragement Award) за Лучший дебют, 2009: несмотря на отдельные длинноты, роман читается на одном дыхании. Каждый герой имеет свой характер и соответствующий ему язык, а динамичный сюжет разворачивается в целостном фантастическом мире с развитой системой законов и понятий. Но одновременно это наш мир и даже наш сегодняшний день, а фантастические события происходят во вполне реальной Москве на фоне решения обычных человеческих проблем.

Начатое в «Понедельнике» Стругацких дело соединения науки и магии здесь значительно продвинулось. В основе «новой» точной науки, пронизавшей своими «технологиями» все сферы жизни, лежат понятия, пришедшие на Запад из индийской философии: тонкий мир, тонкое тело, карма, реинкарнация, сансара. Согласно этой науке, душа — это «тонкое тело хома сапиенс», одновременно — «уникальный энергоноситель», который может быть использован в «реакторе станции, работающей на тонком топливе», за которое отвечает «государственная компания Ростэнергопром». Все эти понятия совмещаются с пантеистической системой мира, держащейся на супружеской паре неподвластных человеку «дочеловеческих стихийных божеств» «Небоотец» и «Матьземля» и сложной сети во многом уязвимых «антропогенных богов» и их «адептов», живущих среди обычных людей.

В центре событий, как и в «Понедельнике», находится двигающее передний край науки учреждение — МГИТТ (Московский Государственный Институт Тонкого Тела). Надо сказать, в романе упоминается культовый для нашей интеллигенции «НИИЧаВо», и читателя часто отсылают к тому, что в нем происходило. Но МГИТТ у Онойко — не занимающийся сомнительными экспериментами НИИ, а солидное учебное заведение мирового значения, выпускающее элитных специалистов. Доступ к этой профессии получают имеющие врожденную сверхспособность пребывать не только в «плотном», но и в «тонком» мире; постигнув премудрость «новой» науки, они обретают сверхвозможность изменять действительность — по собственному разумению или по заказу. При этом наиболее продвинутых из них Онойко именует уже не людьми, но «человеческими существами, полностью овладевшими собственными возможностями».

Положение в обществе здесь почти полностью зависит от наличия и уровня этих сверхвозможностей, называемых «контактерскими»: работой должным образом с «тонким» миром, будут тебе и деньги, и положение, и уважение. Основное занятие выпускников института, «кармотерапевтов» и «кармохирургов», — исправление плохой кармы. В прошлом эта операция было доступна «лишь высшей номенклатуре», теперь — на дворе демократия — любому, но только за большие деньги. Все демократично: ухудшил карму несправедными деяниями, легко поправить дело, но — имея бабло, которое, как известно, побеждает зло, а вот «если денег нет, карму очищают страдания». Есть, правда, еще один вариант — медицинская страховка — для тех, кто работает на поддержание этой системы.

Кроме сотрудников и выпускников МГИТТа, «контактерами» (иначе, магами) называются адепты антропогенных богов, а также работающие со «стихийными божествами» «шаманы». Они входят в систему «жречества», являющуюся «частью власти» человеческого сообщества, тогда как наиболее продвинутые из них (гениальные ученые из МГИТТа)

получают возможность уже сверхвласти, ведущей к полной от общества свободе. Тут уже речь идет о человеке-боге, бессмертном и всемогущем, претендующем на создание новой вселенной. Именно таков «не злой» и «не добрый» профессор МГИТТа по прозвищу Ящер, «гений», сосредоточенный исключительно на чистой науке, которая (в отличие от науки «НИИЧаВо») выше проблем «счастья человеческого». В итоге он перешагнул некий порог и, как людены Стругацких, оказался не выше, а вне проблем человечества, и, как и они, отбыл в неизвестные пространства.

В романе Онойко присутствует характерное для фантастики переплетение антиутопии и сатиры. Онойко смеется, но не зло, она не обличает, а ищет причины человеческого неблагополучия, находя точные слова: «увлеченный разум», подразумевая забвение высшего для человека закона — любви и сострадания. Не допустившие «увлечения» (во всяком случае, выше границы допустимого) разума сверхлюди смотрят у нее добрыми волшебниками. Благодаря им расстраиваются замыслы «жуткого» профессора, его «адский зверинец» обезврежен, зарвавшегося чиновника-«адепта» сменил разумно работающий, нормальное функционирование «антропогенного бога» восстановлено. И можно было бы говорить об утопии, если бы один из двух аспирантов Ящера, потеряв смысл жизни, не захотел отдать душу для использования в реакторе, а второй не продолжил бы дело учителя, позволив «увлечь» свой разум.

Но при конструировании даже самого фантастического мира необходима опора на некие представления. То, что за видимым миром стоит невидимый, признают все, другое дело — его устройство и отношения с видимым. Поскольку невидимый мир все же надо детально описывать (речь идет о художественной литературе), приходится прибегать к фантазии, отталкиваясь от тех или иных существующих представлений о нем, — так рождается фантастическая реальность. Описывая свой параллельный «плотному» «тонкий» мир, Онойко во многом пародирует, но при этом опирается



на упрощенные понятия из индийской философии, согласно которым любое физическое тело связано с рядом энергетических, и человек может развить в себе сверхвозможности владения этими телами. Исходно «тонкие тела» бессмертны и не привязаны к физическому телу и земной жизни. В романе же тонкое тело человека проходит через несколько воплощений в «плотном» мире, после которых — уход в небытие. То есть, даже срачиваясь с магией, наука ограничивает мир человека «плотным».

Все персонажи «Хирургического вмешательства», имеющие возможность пребывать в «тонком» мире, только посещают его, и у них, как и всех прочих, после нескольких земных жизней душа «распадается». Возможно, это не так или не совсем так для приближающихся по своим возможностям к богам ученых из МГИТТа, но об этом ничего не сказано. Сообразно этому верующие в бессмертие души названы в романе верующими в «сказку». Встреча с ними происходит один раз — при описании службы в православном храме, на которой присутствует небольшое количество в основном «бедно одетых» «пожилых женщин», вызывающих у одного из героев мысли о «другой реальности» и недоуменный вопрос: как они «ухитряются жить со своей верой, и зачем она им вообще», что они «надеются получить взамен?».

Ответ на этот вопрос также можно найти в литературе, заслуживающей эпитет «фантастическая», но — опирающейся на христианское мировоззрение. Принцип, однако, сохраняется: в священных текстах символическим языком говорится об устройстве невидимого мира и его взаимоотношениях с видимым, но при создании художественного текста автор вынужден конструировать фантастическую реальность. Как иначе можно описать, например, идущий на человеческом языке разговор ангела с бесом, которые, оба в человеческом облике, сидят за столиком в одном из ресторанов Нью-Йорка? Именно такой разговор описан в книге инок Всеволода Филиппева «Ангелы приходят всегда: Повесть-притча для тех, кто обрел надежду» (М.: Паломник, 2009), сюжетно связанной

с более ранней книгой этого автора, «Гость камеры смертников, или Начальник тишины: Повесть-притча для потерявших надежду» (Джорданвилль – М.: Братство преп. Иова Почаевского, Паломник, 2003).

На обложке обеих книг изображена бабочка — символ бессмертной души. Как известно, согласно христианскому мировоззрению, после окончания земной жизни человека душа уходит в иной мир, на тот свет, где обитают Бог и ангелы, в том числе падшие, то есть бесы. Задача человека — прожить на этом свете так, чтобы спасти свою душу от попадания на том свете в область обитания бесов, где она обречена на чудовищные, не имеющие аналогов в земной жизни, муки. Он должен сохранить свою душу как принадлежащую Богу и стремиться как можно меньше загрязнять ее грехом, то есть отступлением от заповедей Бога. Согласно Новому Завету, главных заповедей две. Превыше всего ставить любовь к Богу, Отцу Небесному, Который любит каждого и заботится о нем, и любить ближних как самого себя. Следуя этому мировоззрению, инок Всеволод показывает, как силы добра, высшим проявлением которого является Бог, и силы зла, во главе которых стоит князь мира сего, борются за судьбу бессмертной души во время земной жизни человека. Он находится под постоянным наблюдением: силы добра направляют его, помогают исправить несправедно содеянное, а силы зла, соблазняя (то есть увлекая его разум), сбивают с правильной дороги. Опираясь на конкретные картины такого противоборства, инок Всеволод создает фантастическую реальность, в которой обитатели того света появляются на свете этом в виде обычных (или не совсем обычных) людей, проявляя при этом то, что условно можно назвать сверхвозможностями.

Первая книга дилогии намного удачнее, ее сюжет динамичен и целостен, не рассыпается на плохо стыкующиеся составляющие, в ней нет длиннот и хорошо прописаны персонажи, чего не скажешь о второй книге. Герой первой книги, «рожденный в конце шестидесятых» прошлого века москвич, идейно наследует Раскольникову (в книге часто упоминается

Достоевский). Совершив под воздействием идей Ницше убийство (заказное — в духе времени), герой книги искренне раскаялся и, выйдя из заключения, сумел осуществить жизнь согласно главным христианским заповедям, несмотря на все усилия влиятельного в преступном мире и располагающего сверхвозможностями Святополка Каиновича Князева. Изменившись сам, он сумел изменить к лучшему жизнь нескольких ставших ему близкими людей и, выдержав все искушения, принял мученическую смерть во имя Христа. При этом отправной точкой его перерождения стала беседа со Спасителем, посаженным в его камеру смертников под видом заключенного и пошедшим вместо него на смерть.

«Гость камеры смертников» заметно тяготеет к жанру сказки. И это объяснимо: сказка учит, и умеет делать это нескучно и доходчиво. Инок Всеволод тоже скорее учит, чем исследует, и склонен к острому сюжету. Различие между сказкой и фантастикой тонкое, но в сказке добро и зло не перемешиваются, ее герои олицетворяют силы Добра и Зла при обязательной победе первых, в ней нет психологических коллизий и подробностей обыденной жизни, по сути же, сказка не пытается выдать свою реальность за действительность, то есть создать видимость действительности, как это делает фантастическая проза. (Еще раз оговариваю, что речь идет не о фантастичности христианского мировоззрения, а о фантастичности как сознательном приеме при описании событий, поскольку в данном случае мы имеем дело не со свидетельствами чуда, а с художественной прозой.)

Здесь обратимся к знаменитому роману Алексея Иванова «Золото бунта, или Вниз по реке теснин». От этой книги трудно оторваться. По мере развития детективно-приключенческого сюжета перед читателем открывается мастерски написанная панорама экзотической для современного человека жизни: XVIII век, Средний Урал, еще не оправившийся после пугачевского восстания, холодная и опасная река Чусовая, по которой сплавляется продукция горноуральских заводов, и ее окрестности, заросшие непроходимыми лесами, скрывающими

ми священные места коренных жителей-язычников, тайные «скиты» «вероучителей»-раскольников и артели «старателей». Тут, как и в романах Достоевского, на расследование обстоятельств преступления накладывается поиск ответа на вопрос: как — в нашей мирской, постоянно толкающей на взаимодействие с «прельщающими» нас силами зла, жизни — должен поступать человек, чтобы не потерять свою бессмертную душу.

«Вниз по реке теснин» — это «узкий» путь человека по реке жизни среди пытающихся погубить его сил зла, равно как и «золото бунта», конкретизируясь в романе в клад «отрешившего закон» Пугачева, означает те губительные для человека блага, которые он получает в результате бунта против данного Богом закона. Целостность сюжета задана выбором главного героя — «сплавщика по крови» из «не отступавших от древнеправославной веры». Для Осташи умение сплавить «барку» («корявую громадину», которую он ощущает «душой») по зажатой в скалы-«бойцы» Чусовой так, чтобы «и живым остаться, и людей сберечь, и груз довести», неотделимо от умения пройти жизненный путь в согласии с данным Богом законом, а сохранение бессмертной души — путеводная нить в любых обстоятельствах. Поэтому поиски причины гибели отца и его «барки» превращаются в разгадку интриги сил зла. В ходе расследования Осташе много раз пришлось иметь дело с «морочками бесовскими», возникавшими в результате языческого колдовства или действия лесной нечисти. Для описания этих ситуаций и понадобилась фантастическая реальность. Здесь она также тяготеет к сказочной, особенно в привычной для сказки обстановке — в лесу. Недаром главные враги героя — «подмененышы», дети лесной нечисти, принесенные ею вместо украденных человеческих детей, а сам он в лесу спасается от нечисти внутри обмотанного вокруг трех деревьев «клубка суровых ниток», данного ему на этот случай ведьмой. Но сказочные обстоятельства так органично встроены в обыденную жизнь, что здесь приходится говорить именно о фантастической реальности. Той, в которой герои, как правило, живущие

близко к природе, смотрят на общение с нечистой силой как на дело пусть и не совсем обыкновенное, но вполне обыденное. И по ходу развития сюжета встает важный вопрос, опять отсылающий к романам Достоевского: где та граница, перешагнув которую человек губит душу?

Глубоко верующий герой Иванова знает, что Бог всегда поможет искренне взывающему к нему, что человеку помогают также ангелы-хранители и святые, а бесы его губят, поэтому надо помнить, что «наука ведет, а вера хранит». Как говорил его погибший отец, «человек слаб», и для защиты «к опыту дана еще и молитва», «к барке — икона, а к сплавщицкой трубе — родильный крест сплавщика». Но отец героя — человек особенный: он «словно послан к нам был, чтобы сказать: можно жить по совести и выжить». Решение вопроса, можно или нет, стоит за разгадкой тайны смерти отца; этот вопрос решает для себя его сын Осташа.

Взгляды тех, кто поддался искушению, возвращают к суждениям о сверхвозможностях человека, магии и науке. Эти взгляды названы в романе «истязательством» и основаны на убеждении, что мир безнадежно погряз во зле, но «есть зло во имя добра и просто зло». И тут опять начинается фантастическая реальность: раз «за любой нуждой» надо идти «к бесу на поклон», для сохранения души сплавщицы позволяют «истязать» ее из себя и «заговорить» (слово отсылает к колдовству, то есть магии, тем более что в романе языческие колдуны заговаривают души на идолов) на свой «родильный крест» — для хранения его в безопасном месте до конца своей земной жизни. После этого им нет нужды дополнять свою науку охранительной молитвой: силы зла реагируют только на душу, и сплавщицы получают возможность безопасно плыть «по реке теснин», что можно назвать сверхвозможностью для обычного человека, но со знаком минус.

Ради утверждения «истязательства» и был убит отец главного героя. Сам же герой, Осташа, в поисках «правды» блуждая во «тьме» среди всевозможных «мороков бесовских», «искалечил» свою душу грехом, поскольку губил людей,

«блудил» и даже «камлал с ведьмой», хотя и готов «вбить кол в каждого беса», понимая, что любая помощь беса гибельна для души. И тут опять встает вопрос о возможности и сверхвозможности видеть невидимое и о фантастической реальности. Для его прояснения важен эпизод романа, в котором герой ведет барку «по реке теснин» мимо скалы-«бойца» и вдруг видит, что она «пляшет в бесовских кубях, машет подолом. При этом он не знает, то ли это «проявился» «морок бесовский», то ли «прорезалось в глазах истинное и чистое зрение души», необходимое, чтобы не «проморгать» «беса».

В итоге герой приходит к пониманию, что «зрение души» «прорезывается» после обретения возможности «проникать тьму» «непостижимым» для человека светом. И эта возможность доступна каждому, кто обращается к источнику этого «непостижимого света» — Богу. Именно «зрением души» герой романа, смотря на «слезящееся» небо, видит, как «ангелы-хранители сражаются с вражьиими бесами вместе с людьми».

В романе Алексея Иванова человек окружен «тьмой», при столкновении с которой практически невозможно обойтись без греха. Но его герой не дал «увлечь» себя за некий предел, «не упустил» свою душу. Интересен такой эпизод: в ночь любви с красавицей-ведьмой он говорит ей «душа моя», а наутро бежит от нее, понимая, что «надо спастись». Нечто подобное произошло и с героем романа Ольги Славниковой «2017», в котором также используется фантастическая реальность. Надо сказать, творчество Славниковой не без оснований принято относить к «магическому», а в русском варианте — «метафизическому реализму», основателем которого является Юрий Мамлеев, в связи с чем позволю себе некоторое отступление.

Согласно двум интервью Мамлеева газете «Ex Libris НГ» (от 16.10.08 и от 17.02.05), это литературное течение «остаётся на позициях реализма и отражает действительность». Тут уместно вспомнить, что действительность — вид реальности, определяемый словом «объективная», — часто именуется просто реальностью. Однако представление о ней зависит от того, во что верит человек. В связи с этим важна высказанная

Мамлеевым мысль: «одно дело философия и метафизика, и другое дело — религия», которая «связана с откровением, с душой данного народа, с его генетикой», с действием того, «что было заложено в наших предках», в силу чего мы сами «в собственном доме» только в православии. В противном случае имеет место «тьма» чистой, а точнее непроявленной, метафизики. Метафизические явления дешифруются только в опоре на некое мировоззрение, поскольку здесь мы вступаем в сферу потустороннего, недоступного чувственному опыту.

Поясним это на примере рассказа О. Славниковой «Басилевс», впервые опубликованного в журнале «Знамя» (№ 1, 2007). Его героиня — «дивная и удивительная женщина без возраста», привораживающая мужчин, вызывая у них желание «одарить ее», а тот, кто сумел разорвать с ней отношения, «словно лишился души». Неясно, в чем необычайная притягательность оставшейся без средств вдовы чиновника, тем более что маскировка под старуху этой еще молодой женщины реализуется вполне обычными средствами. «Басилевс» построен отнюдь не по характерному для фантастики принципу «а что тут такого»: да, пользуемся нуль-транспортировкой, да, ведем беседу с умершим и так далее. Наоборот, здесь речь об «удивительном» (недаром употреблен этот эпитет) в действительности, и только знание, данное нам сказками, что женщина, являющаяся одновременно молодой красавицей и безобразной старухой, — ведьма, говорит о наличии губительных колдовских чар. Здесь имеет место только намек на них, а не описание, поэтому нет нужды в фантастике.

Не то — в романе «2017». И любовник, и муж главной героини, «блеклой красавицы», «как будто молодой», но «без возраста», хорошо знают, в чем секрет колдовского обаяния этого «дивного существа» (эпитет тот же, что и в «Басилевсе», но речь уже не о женщине, а о существе). Будучи «рифейцами», то есть коренными жителями Уральской земли, в столице которой Екатеринбурге разворачиваются главные события, они знают, что за видимым миром («поверхностным, внешним») стоит невидимый, населенный «горными духами»,

которые охраняют сокровища земных недр. И эти духи, как и в основанных на местном фольклоре сказках Бажова, могут являться человеку в виде «разумных рептилий» и существ, «по внешности мало отличающихся от человека». Оба героя видят в героине признаки хорошо знакомой всем по сказкам Бажова «Каменной девки» или «Хозяйки Горы», но, не имея защиты от ее чар, также «одаривают» ее всем, что у них есть, и не могут с ней расстаться.

Героев, пребывающих в языческом мире горных духов, Славникова называет «безбожниками», но они безбожники в более широком смысле: они верят в нечто, что сильнее и выше этих духов, в непроясненное потустороннее, то есть «чисто» метафизическое. У мужа героини это сопрягается с находящимся «над» горными духами «бесформенным нечто, от которого все и зависит», а ее любовник, главный герой романа, ищет «подлинный» мир в «глубокой стихии прозрачности» не только завораживающих его кристаллов, но и пространства своей квартиры, и неба, «сквозь которое ему ничего не видно». Уже погибая, муж смотрит на «золотую иконку», осознавая, к чему надо было «тянуться» в этой жизни, тогда как любовник обретает некую нравственную опору в своем чувстве к героине, окончательное же решение его судьбы, как и связанной с ним судьбы героини, вынесено за пределы романа.

Задействованная в «2017» фантастическая реальность создана на основе конкретных фольклорно-мифологических мотивов. Эта реальность на протяжении всего повествования таится в глубине действительности, выдавая себя то одним, то другим намеком-признаком, недаром повествование пронизано словами «словно», «будто», «как бы». В полном масштабе она проявляется в картине, рисующей стоящую в глубине Уральских гор четырехметровую Хозяйку Горы с «гранеными глазами», на «каменном плече» которой «висит мерзлая, колючая, как щетка, розовая шубка» «самой богатой женщины мира», недавно вылетевшей самолетом из Екатеринбурга в Женеву. А под ногами у нее — спрятанные



в земле сокровища, к которым она прикована, и «разбитые чемоданы» как символ разбитой жизни.

Ольга Славникова дает панораму современной российской жизни, связывая ее с историей страны, выводя галерею персонажей из разных слоев общества, живописуя механизм действия власти и бизнеса. И тут опять появляется «метафизика». Известно, что «горные духи» обретают власть только в случае готовности все отдать за охраняемое ими богатство. Но сюжет соединяет их с другими нечеловеческими существами, также имеющими власть над людьми, одержимыми корыстью. Природа этих существ в романе не прояснена, только сказано, что бывшая жена главного героя, крутая бизнес-леди, напоминает «рослое божество с человеческим телом и головой сокола». Именно она исповедует туманно-«метафизические» взгляды, основанные на догадке, что «настоящие причины» событий лежат вне области, воспринимаемой человеком как «реальность». И ей же принадлежит мысль о «колонизаторстве» «Рифеи» чем-то чуждым, которое, как выясняется, губит «Рифею» уже окончательно.

В связи с этим интересно обратиться к первой части книги Марии Галиной «Малая Глуша», вошедшей в 2009 году в шорт-лист премии «Большая книга» — «СЭС-2.1979», «фантастической саге» в жанре производственной драмы с элементами сатиры и героики.

Утвержденные начальством «стандартные процедуры» и «методики» работы госучреждения «санитарная инспекция номер два» отсылают к разработкам «НИИЧаВо»: «спецы» одеваются в доху, расшитую узорами, или во взятый из музея убор вождя американских индейцев; ритмично бьют в бубен или барабан и даже пляшут вокруг также взятого из музея тотемного столба, вымазанного человеческой кровью, «взятой на станции переливания крови». По завершении оформляется надлежащий протокол «операции по зачистке» — уничтожению «паразитарного существа второго рода», называемого также «ментальным паразитом», который прибыл вместе с грузом, доставленным судном из заграницы в порт южного города.

Занятые обычными проблемами в привычных для них условиях советского застоя жители города не подозревают, что стоящая на страже их жизни и покоя «СЭС-2» в действительности имеет дело с «нечистой силой», которую «рекомендовано» называть «научным» термином, поскольку существующее испокон веков название есть «антинаучный бред» и «бабьи сказки». Действительность проявляется в ситуации «опасной эпидобстановки», возникшей в результате проникновения в город чужого, страшного духа-бога американских индейцев, «духа голода», стремящегося стать богом в новом для него человеческом сообществе. Город, в котором начали гибнуть и сходить с ума люди, был спасен героическими усилиями колдуна и призвавшего его на помощь «спеца»-этнографа. При этом были внесены коррективы в «методики», на деле оказавшиеся магическими (колдовскими) обрядами.

Понятно, что здесь имеет место сатира на идеологию времен холодной войны. Однако это то, что лежит на поверхности и теряет значение с течением времени. История о «СЭС-2», как и все творчество Галиной, являясь фантастикой, отсылает к «метафизическому реализму»: за видимым миром стоит неотделимый от него невидимый, и он непонятен и страшен. В мире ее «саги» постоянно сдвигается «тонкий покров», из-под которого проглядывает нечто «давящее и жуткое». Сверхвозможностью видеть, что это такое, располагают только овладевшие практикой магии на основе задействия «скрытых возможностей» колдуны и ведьмы и те из «спецов», которые приближаются к ним по возможностям. Фантастическая реальность здесь задействована при описании как видов «нечистой силы», так и происходящего при «работе» с ней. Она создана в опоре на разнородные фольклорно-мифологические мотивы, что создает несколько экзотическую опору для фантазии, однако сказки учат, что от ведьм и колдунов добра ждать не стоит.

Мир «СЭС-2» характеризуется емким словом «мрак». Даже силы добра здесь представляет колдун, мало похожий на доброго волшебника. Правда, до столкновения

с «колониальным» духом он проявлял признаки доброты, но это — от слабости. После взаимодействия с ним он становится носителем силы, излучая при этом страшную «пустоту», которая заполняет все вокруг. Повествование заканчивается картиной «пустого», «лежащего во мраке» мира, и от этого «мрака» «спрятаться больше негде», — как тому, кто верит в науку, прикрывающую магию, так и тому, кто после серьезных столкновений с «мраком» начинает понимать, что в глубине действительности скрыты «древние структуры, страшные», «те, которые у змей есть, у ящериц». И скрыты они, прежде всего, в самом человеке, который сам питает «ментальных паразитов», становящихся его «богами».

В первой книге «мрак» («тьму») «пронизать» нечем. Это нечто появляется во второй части книги — «Малая Глуша. 1987», в полном согласии с заповедями религии, которая для нас, по выражению Мамлеева, «собственный дом». Речь идет о любви к ближнему, здесь — о любви к жене. Фантастическая реальность в этой книге задействована для описания «того» света — в опоре на «чистую» метафизику, порождающую нечто непонятно-неприятное, и миров, которые проходит герой по пути на «тот» свет, чтобы забрать оттуда любимую жену: тут опора идет частично на «чистую» метафизику, частично — на фольклорно-мифологические мотивы. Герой проходит испытания «тьмой», дорогу в которую ему указал некто, отсылающий к обретенному силу колдуну из первой книги. Но постепенно он обретает новое зрение и все отчетливее видит в непонятно-неприятном для него «неправильное», «морок». Финал оптимистичен: герой уходит от «мороча» и пребывающей в нем «жены» — ориентируясь на «просветы» и зная, что выйдешь из «тьмы», если идти в «правильном направлении».

Подводя итоги, хотелось бы сказать, что деление фантастической литературы на «научную фантастику» (НФ) и фэнтези приобретает чисто исторический оттенок — в силу того, что наука вдруг обнаружила качества, вызывающие мысли о магии, на которой основано фэнтези. Произошло соединение двух ситуаций: обычный человек в фантастической реаль-

ности и обладающий фантастическими свойствами человек в обычной реальности. Более того, и фантастическая, и так называемая реалистическая литература отсылает нас к указаниям на метафизические основания нашего видимого мира, задействуя для его описания фантастику, в наших примерах опирающуюся на религиозные и фольклорно-мифологические мотивы.

# Проза, поэзия и картина апокалипсиса по Марии Галиной

Галина М. Письма водяных девочек. New York: Ailuros publishing, 2012. Все о Лизе. М.: Время, 2013

КАК ИЗВЕСТНО, ЗАДАЧА МЕТОДА МЕТАФИЗИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА — ПОКАЗАТЬ, ЧТО ЧЕЛОВЕК ЯВЛЯЕТСЯ МЕТАФИЗИЧЕСКИМ СУЩЕСТВОМ, А ЗА НАШИМ ОБЫЧНЫМ, ВИДИМЫМ МИРОМ СКРЫТА НЕВИДИМАЯ, БОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ.

Новая поэтическая книга Марии Галиной «Все о Лизе», вышедшая почти сразу вслед за пятым сборником ее стихов «Письма водяных девочек», названа в аннотации «стихотворным повествованием», которое «заманчиво было бы назвать» «романом в стихах, но роман предполагает все же некий сюжет, а здесь читатель волен сам предлагать версии событий» (с. 4). Подобная аморфность при определении жанровой принадлежности в данном случае вполне оправдана. Налицо исполненное в стихотворной форме повествование о трагической судьбе героини — женщины по имени Лиза, есть и сюжет — ее поездка на летний отдых к морю. Однако нет развертывания сюжета, а имеют место, по определению самой Галиной, «осколки зеркала; каждый показывает целостную картину, но поскольку углы отражения разные, то и картина в каждом из осколков получается несколько иная» (с. 4).

Сложность при определении жанровой принадлежности «Все о Лизе» вызвана еще и тем, что текст этой книги состоит из множества разностильных фрагментов, пред-

ставляющих собой зачастую либо вполне самостоятельные стихотворения, либо отрывки научного характера. Тем не менее беру на себя смелость утверждать, что организация этого текста не выходит за рамки возможностей, предоставляемых современным стихом, названным Юрием Орлицким «гетероморфным» (неупорядоченным)<sup>1</sup>, и по сути «Все о Лизе» — сложным образом устроенное, очень большое, но одно стихотворение. При этом привносимые отдельными фрагментами элементы прозаической и даже драматургической организации, попадая в лирическое пространство, работают на решение общей задачи текста книги — создание картины, показывающей предапокалиптическое состояние нашего мира, прежде всего земной природы и связанного с ним женского начала.

Движение в сторону формирования поэтики, нашедшей свое воплощение в книге «Все о Лизе», в творчестве Галиной легко прослеживается. Так, в отношении четвертого сборника ее стихов — «На двух ногах»<sup>2</sup> — Елена Погорелая пишет, что «перед нами не просто ряд текстов, но книга стихов в ее романном, сюжетном значении», с направленным «движением мысли» автора<sup>3</sup>. Этот отсылающий к прозе принцип организации усиливается в пятом сборнике стихов — «Письма водяных девочек» — за счет более отчетливо выраженной главной сюжетной линии, обозначенной прологом и эпилогом, которыми фактически являются первый и последний тексты. В первом речь идет о знаменьях, предвещающих «конец света», и необходимости двигаться в сторону новой «нашей родины» (с. 7), а в последнем — о том, что «мы увидим мир который нам непонятен / но прекрасен», «если / двигаться вдоль световых пятен» (с. 52).

---

1 См.: Орлицкий Ю. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО, 2005, № 73

2 Галина М. На двух ногах. М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2009

3 Погорелая Е. Паломничество в Аид // Арион, 2010, № 2, с. 48.  
(В настоящее время это наиболее фундаментальный труд о поэтике Марии Галиной)

Однако при добавлении в этот ряд книги «Все о Лизе» наблюдается переход количества в качество: дальнейшее усиление сюжетности вылилось в исчезновение сюжета. Точнее, исчезло присущее прозе развертывание сюжета в пространстве и времени, но появился сюжет, согласно приведенному Галиной в аннотации определению «целостной картины», которую «показывают» (с. 4) тексты книги, что отсылает уже к лирической поэзии. В принципе, можно сказать, что эта книга — модифицированный сборник, тексты которого силой мысли автора, по характеристике Погорелой, «поистине метафизической устремленности»<sup>4</sup>, сформированы в целостность, позволяющую говорить о переходе их взаимодействия на качественно новый уровень.

Надо сказать, что результат экспериментов Марии Галиной со стихотворной организацией речи позволяет внешне определенную ясность в весьма актуальный для нашего времени вопрос границы между прозой и поэзией. Показательно, что этот результат полностью согласуется с мнением ее коллег — группы современных поэтов и прозаиков, итоги опроса которых представлены в одном из номеров журнала «Воздух» и могут быть сведены к мысли, наиболее отчетливо выраженной Андреем Тавровым: проза предполагает «описание» «уже развернувшегося мира», в котором «установились пространство, время, история», тогда как в поэзии они присутствуют «полностью и в сжатом виде, еще не развернувшись»<sup>5</sup>. Здесь важно, что в качестве поэзии как таковой — в ее отличии от прозы — фигурирует лирическая поэзия, которая, работая с лирическим пространством, показывает картину состояний или ощущений.

Характерно, что Галина, одинаково успешно работающая как в прозе, так и в поэзии, эту границу соблюдает очень четко. Ее прозу отличает ярко выраженный сюжет, при этом

---

4 Там же. С. 49

5 О поэтических свойствах прозы // Воздух, 2009, № 1–2, с. 233

в контексте данной статьи важно, что эта проза, как мне уже довелось писать, маркированная как фантастика, отсылает к метафизическому реализму, опираясь при этом, как и все ее творчество, на разнородные фольклорно-мифологические мотивы<sup>6</sup>.

Как известно, задача метода метафизического реализма — показать, что человек является метафизическим существом, а за нашим обычным, видимым миром скрыта невидимая, более значительная часть действительности. Иными словами, в центр внимания ставится необычное, которое есть проявление в обычном мире скрытой реальности. Однако при описании реалий невидимого мира мы вступаем в сферу недоступного чувственному опыту, в силу чего приходится использовать элементы фантастики. И чем более детально это описание, тем более фантастичной выглядит картина мира.

Иное дело — поэзия. Как известно, она позволяет легко пронизать завесу между видимым и невидимым при сохранении достоверности картины мира. Это хорошо понимает Галина, называющая свою прозу фантастикой, а в сборнике «Письма водяных девочек», исследуя в главе «Препарируя Брема» зону перехода между прозой и поэзией, пишет о «волшебном свойстве» (с. 21) ритмической организации (в широком понимании) текста. Способ организации текстов этого сборника варьируется от записи в столбик отрывков из научного труда до силлабо-тонического стихосложения. И в принципе на совокупность этих текстов можно смотреть как на заготовку для одного большого текста, организованного аналогично тексту «Все о Лизе». Характерно, что в одном из них есть похожие на заклинание и отсылающие к «волшебному свойству» (с. 21) стихотворной организации речи строки: «Гори за сомкнутыми веками, волшебный фонарь, / вращая шпульки света в темной воде» (с. 35).

---

6 См.: Вязмитинова Л. Творимая реальность: заметки о фантастической и просто прозе // Урал, 2011, № 3, с. 209–216



Заключающие эти строки слова «в темной воде» — ключевые для понимания картины мира, характерной для всего творчества Марии Галиной, визитной карточкой которого, как образно сказано в одной из аннотаций, является мгновенно узнаваемая «дивная зыбкая атмосфера полуреальности-полуфантазии»<sup>7</sup>. Как известно, вода — символ жизни и космоса в их полноте, а «темная» она — по причине неясности, загадочности того, что скрывается под покровом окружающей человека обыденности, и в силу ощущения, что в мире действует некая темная разрушительная сила.

В книгах «Письма водяных девочек» и «Все о Лизе» состояние мира, в котором живет человек, можно охарактеризовать как предапокалиптическое. При этом важно, что это катастрофическое положение самым тесным образом связано с катастрофическим положением природы, олицетворением которой являются древние боги. В «Письмах водяных девочек» картина мира выглядит так: «древние боги» «спрятались в толще скал», «Ибо нет никого, кто бы их ласкал», и теперь «Воздух не населен. / Нет никого в воде и пуста земля» (с. 14), и «природа пляясь в десятки глаз», «ненавидит» (с. 51) людей, «запеленатых в темноту» (с. 13) и «погруженных в придонные донные слои» (с. 12) толщи воды.

Глубины вод издревле считались местом расположения царства мертвых или нечисти. Поэтому не вызывает удивления факт, что в первом же «письме водяных девочек» сообщается: «Маму» «узнать трудно, / У нее отросли рога и хвостик», «младшему брату» «слизь» «залепила» «глаза и уши», и «все, что мы видим», «уже, в сущности, не наша родина» (с. 7). В книге «Все о Лизе» ситуация аналогичная: «темная вода» (с. 5), «мертвые боги», «кончились все народы» (с. 39), «небо разъято», и «логос / ушел куда-то» (с. 7), у наяды «белое тело

---

7 Аннотация книги М. Галиной «Письма водяных девочек» // Электронная библиотека фантастики и фэнтези FB Fantasy ([http://fbfantasy.org/sf/fairy\\_fantasy/mariya-galina-pisma-vodyanih-devochek.html](http://fbfantasy.org/sf/fairy_fantasy/mariya-galina-pisma-vodyanih-devochek.html))

покрылось слизью», и она «отрастила клыки и когти» (с. 71), а «в темных ямах у волнореза» «стоят водяные / бывшие водолазы» (с. 7).

Далее необходимо отметить одно важное обстоятельство. Две новые поэтические книги Марии Галиной, подтвердившие, что ее поэзия — значительное явление в современной русской литературе, могут быть рассмотрены как «женская» литература. Этот термин в настоящее время не имеет четкого определения и вызывает много споров, но в данном случае речь идет о литературе, в которой, по формулировке Дмитрия Кузьмина, «выражены особенности женского мировосприятия» и «взгляда на жизнь, который может быть выработан преимущественно женщинами»<sup>8</sup>.

Если обратиться к русской женской поэзии, то ее основы были заложены в начале прошлого века, и первое имя, которое тут хотелось бы назвать, — Марина Цветаева. Здесь не место для разговора об ее творчестве, но в связи с затронутой темой важно, что в дневниковых записях она называла себя поэтом, вырастающим из женщины — носительницы душевного, в отличие от мужчины — носителя духовного, при этом как поэта она ставила себя не ниже Пушкина<sup>9</sup>.

Нынешняя ситуация в русской поэзии сложилась прежде всего на основе того, что было сделано авторами, вошедшими в литературу в период от конца 1980-х до конца 1990-х. Эта тема требует отдельной статьи, здесь же, выбирая из значительных поэтов-женщин, заявивших о себе в то время и внесших вклад в поэзию, которая может быть названа «женской», хотелось бы назвать работающих в совершенно разных поэтиках Марию Степанову и Веру Павлову. В контексте этой статьи особенно интересны цикл стихов Степановой «Женская

---

8 Ткачук Т. Женская литература (беседа с Марией Арбатовой, Еленой Трофимовой и Дмитрием Кузьминым) // Сетевой ресурс «Радио Свобода» (<http://www.svoboda.org/content/transcript/24201168.html>)

9 См.: Цветаева М. Записные книжки и дневниковая проза: избранные тексты. М.: Захаров, 2002

персона»<sup>10</sup> и книга Павловой «Небесное животное»<sup>11</sup>, при этом названия говорят сами за себя.

Само за себя говорит и название книги Марии Галиной «Письма водяных девочек». «Водяные девочки» — женское начало в стихии жизни, и одновременно водяные-девочки, то есть нечисть женского рода. В этой книге нет ответа на вопрос, в чем причина катастрофических изменений в природе и наступления Апокалипсиса. В ней есть только извечный плач женского естества, обращенный к мужскому, здесь — всезнающему и всемогущему «капитану», который поднимет к «распахнувшемуся небесному своду», и тогда «станет вода молоко и мед», и «все спасутся» (с. 41): «ты плывешь у дна / ты говоришь вот я, твоя, совершенно одна / плачем отворяющая ворота/ замыкающиеся в темноте» (с. 12).

Ответы найдены в книге «Все о Лизе». В ней все — о женщине, о ее предназначении и о нынешнем безнадежно пред- апокалиптическом состоянии мира. Полная жизни средних лет женщина Лиза, воплощение неразрывно связанного с природой женского начала, живущая в мире «химии и отбросов» (с. 71) и «разнообразных металлических предметов / пропускающих света» (с. 77), рвется «на лоно природы» (с. 14) к летнему морю, символу колыбели жизни, хотя «там из труб течет мазут» (с. 18) и «рыбы черные ползут» (с. 19), и тоскует о мужчине, который в юности «показывал» ей «звезды и планеты». Однако теперь он беспробудно «спит во мраке» (с. 22), а рядом с ней — мистически настроенный и рассуждающий о «занебесных сферах» (с. 11) «спасатель Коля» и «стоящий на страже» уничтожающего жизнь «мироздания», защищая его от «грез и фантазий» «старых развалин в маразме» (с. 80), «врач».

И бессилен что-либо изменить «хотящий-любящий» (с. 5) Лизу «сделавшийся мерзок ликом» (с. 71) и «уже почти не су-

---

10 Степанова М. Женская персона // Знамя, 1997, № 3

11 Павлова В. Небесное животное. М.: Золотой век, 1997

ществующий» (с. 42) последний представитель умерших богов природы — «мелкий садовый бог». И дряхлеет и умирает Лиза под бдительным оком «врача», а природа, отторгая человека, устами крота «бормочет»: «отпусти народ мой», «мы уйдем к своим меховым богам» (с. 46). И абсолютно безнадежной описана попытка женщины объяснить происходящее мужчине, не желающему понимать, что поезд жизни мчит их обоих к неизбежной катастрофе: «женщина в поезде: <...> нет не хочу я вашей воды железной / слезной / скоро уже закончится все я знаю / зверь из моря уже вот-вот встанет / саранча живым ковром покрывает землю / так вам и надо / так вам и надо // мужчина в поезде: / ладно вам это же несерьезно» (с. 83–84).

Подводя итоги, можно сказать, что «Все о Лизе» — одна из самых интересных и значительных среди вышедших за последнее время поэтических книг, открывающих новые жанровые перспективы.

## Блага женские и мужские

Симонова Д. Узкие врата. Роман. М.: Центрполиграф,

2007, серия «Красная линия»

Свингующие. Роман. М.: Центрполиграф,

2008, серия «Красная линия»

ПО МЕРЕ ВЫЯВЛЕНИЯ НАИБОЛЕЕ БОЛЬНЫХ МЕСТ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА, РАВНО КАК И ПО МЕРЕ РАЗВИТИЯ «ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ», СТАНОВИТСЯ ВСЕ ЯСНЕЕ, ЧТО АВТОРЫ ИМЕННО ЭТОЙ ПРОЗЫ НАИБОЛЕЕ БЛИЗКИ К АДЕКВАТНОМУ ОПИСАНИЮ ВСЕ ВОЗРАСТАЮЩЕЙ И УСЛОЖНЯЮЩЕЙСЯ ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ «ЖЕНСКОГО» И «МУЖСКОГО».

Две новые книги Дарьи Симоновой подтвердили ее статус автора «женской прозы», заявленный первой книгой («Половецкие пляски». Повести и рассказы. М.: Вагриус, 2002). Несмотря на наличие центрального героя, в первом романе женщины, во втором — мужчины, основными действующими лицами в романах, как и во всех составляющих первую книгу текста, являются представители обоих полов, вне зависимости от наличия или отсутствия сексуально-семейных отношений смотрящиеся сообществом «подружек». Это сообщество втянуто в некое мало зависящее от его участников действие, центральной проблемой которого по-прежнему остается наличие/отсутствие трех взаимосвязанных благ: своей семьи, своего жилища и достаточных для жизни денег. И это при том, что стержнем повествования в первом романе, как сказано в аннотации, «основанном на реальных событиях», является история становления всемирно известной, называемой великой балерины, живущей как бы вне тривиальной повседневности, а сюжетом второго — заканчивающаяся защитой ди-

плома и женитьбой история становления молодого человека, живущего в самой гуще этой повседневности.

Обретение вышеупомянутых благ традиционно считалось вершиной благополучия именно женской половины человечества, идентифицируясь с обретением и удержанием при себе «своего» мужчины. Более того, в данном случае мужчина являлся той осью, вокруг которой вращалась жизнь женщины, в том числе ее становление как личности. Сам термин «женская проза» возник для обозначения прозаических текстов, в которых женщины описывают окружающий мир и его проблемы со своей точки зрения, то есть из того положения, которое они в этом мире занимают. Обычно, невзирая на то, идет ли речь о расположении внутри традиционных ценностей, о построении судьбы в ходе бунта против них или о сочетании того и другого, эта проза, даже в случае глубокого раскрытия темы, считается пусть важной и интересной, но далекой от глобальных для современной цивилизации вопросов.

Однако по мере выявления наиболее больных мест современного общества, равно как и по мере развития «женской прозы», становится все яснее, что авторы именно этой прозы наиболее близки к адекватному описанию все возрастающей и усложняющейся проблемы взаимодействия «женского» и «мужского», на сегодняшний день становящейся одной из центральных для человеческого сообщества. Характерно, что в этом смысле наиболее продуктивным оказалось то направление «женской прозы», которое связано не с бунтарством против традиционных женских ценностей, а с рьяной приверженностью им.

К этому направлению относится и творчество Дарьи Симоновой, на любом — вымышленном или реальном — материале исследующей судьбы представителей обоего пола в свете возможности/невозможности обретения гармонии с миром путем обретения упомянутой триединой сверхценности. Писательница не погружается в глубины психологии, несколько схематично описываемые ею коллизии — не комедии или трагедии, но всегда — драмы, их ход — это отражение

работы сознания автора, направленной на выявление глубинного, непостижимого для нас хода вещей, определяющего то, что и как с нами бывает.

В первой книге Симоновой обретение семейного партнера — задача исключительно женская, благополучное решение ее — хеппи-энд повествования, хотя симпатия автора явно на стороне упорно барахтающихся в сетях неустроенности. Возникает неявное ощущение, что эти персонажи — отнюдь не восстающие против традиционных ценностей — уже не могут по-старому, но еще не могут, не знают, как по-новому. Их мытарства — работа на пока еще весьма неясное будущее, пути движения к которому пытается вычислить Дарья Симонова, в ходе своих исследований перешедшая к форме романа.

Обстоятельства жизни главных героев ее романов, при кардинальной их несхожести, совпадают в том, что они оба — уроженцы провинциальных городов, приехавшие учиться в столичный город и оставшиеся в нем жить, оба, что более важно, в детстве пережили потерю матери, тоска по которой определила их дальнейшую жизнь. При этом оба выведены «маленькими людьми», и даже не потому, что происходят из народной массы, а потому, что движение их судьбы определяется не собственной их волей, а, как сказано в первом романе, некой могучей «стихийной силой», которая «лениво шевелила августейшими пальцами, совершая рокировки-случайности», их дело — принятие ее воли и честная работа на отведенном ею месте. Это согласуется с выбранным Симоновой стилем повествования, подчеркнуто авторским, при котором всезнающий, но не раскрывающий тайн неведомого повествователь то более, то менее пространно излагает ход событий, без особых эмоций останавливаясь на выбранных им подробностях, мыслях и чувствах персонажей.

Сосредоточенность Симоновой на избранной проблеме привела к довольно необычному ракурсу при изображении творческого пути великой балерины: он описан с минимальным обращением к теме балета, в основном — через не слишком подробные описания учебно-репетиционной муштры

«годных к балетной службе» и попавших в «изнурительные лапы искусства». При том, что большинство из них «скоротает век щепками для растопки зрелищ», и даже суперприма обязана подстраиваться под идущие в «хищной атмосфере театра» интриги. Практически отсутствуют описания мук и радостей творчества — только рабочие моменты «службы», прохождение по «кругам ада», за которым следит заботливый, но безжалостный в своих требованиях наставник.

Со страниц романа встает образ девочки, в начальном школьном возрасте отправленной матерью в детский дом и только волею случая сменившей его на общежитие хореографического училища. Девочки, страстно хотевшей только одного: жить у себя дома вместе с мамой и «старавшейся до слез», потому что она поверила в указанный ей путь к счастью: «Сделай так, чтобы маме очень-очень захотелось быть с тобой, будь такой умницей...» Стержень сюжета здесь — мотив терпения, тема смиренного и одновременно мужественного принятия своей судьбы. Постепенное осознание ее как прохождения по воле высших сил «сквозь узкие ворота, прямо по заветам Иисуса», чтобы стать тем, кем предназначено. Сквозь голос всезнающего рассказчика, как бы от третьего лица, слышится и голос поднимающейся над ходом своей жизни героини: «плакать страшно и поздно, мама уже обо всем договорилась, небеса дали согласие»; «играют нами, как глиняными фигурками, даже не боги, а чья-то сварливая рука рангом пониже».

Вместе с детством ушла не боль от предательства матери, переместившаяся «в графу всего незаживающего», а степень важности ее приезда, сменившись традиционными девичьими мечтами «и ей встречается... ну и дальше». Обещания наставницы: «Мы с тобой сделаем весь мир!» — меркнут перед желанием «банальной свадьбы», после которой «бездомный котенок обрел бы место на коврике у горячего камина». Растущая слава и «цветы, букеты, своей дышащей гармонией смягчающие нестыковки быта» — ничто в сравнении с желанием «цвести в чьем-то саду, самой быть кремовой розой, только не срезанной, а впитывающей вечные земные соки любви».



Но и это желание уже не безусловно, как былое стремление соединиться с матерью; от партнера требуется понимание ее труда, того, что «если такое потное и мучительное признать фикцией, то, выходит, жизнь коту под хвост».

Однако под наложением этих желаний ощущается более глубокая правда: героине «на руку пунктирная идиллия, а не семейная константа», желание иметь семью сочетается с нежеланием отдать на нее хоть сколько-нибудь сил и времени. Здесь Симонова верна себе: наряду с судьбой главной героини описаны судьбы нескольких мужчин и женщин с уже более четко, чем в первой книге, прорисованной картиной того, что обретение семьи, дома, достатка может завести в тупик и что во многом права наставница героини: «Любовь, романы, брак — все это необходимые, но недостаточные для полноты жизни ритуалы, и вообще дело десятое».

Особенно иллюстративно здесь смотрится история Сашки — подруги-няньки-домоправительницы главной героини, на несколько лет обретшей подобие семьи и своего дома в ее квартире. Возвращение Сашки к «своему» мужчине — своеобразное изгнание из рая, конец полноты существования, обретенной в приобщении к жизни великой балерины. Возможно, это даже трагичнее, чем упомянутая вскользь судьба жены алкаша, которая ничего не имела и не теряла, а «просто шла на поводу у безнадеги и “мужского безрыбья”». А главная героиня, уже не помышляющая о браке, продолжает «быть умницей» и «стараться до слез», чтобы явилась «не мама уже, конечно, просто нечто сногшибательное».

В конце концов, не прилагая для этого особых усилий, «Беспомощная и Великая» героиня Симоновой получает и семью, и дом, и достаток — в соответствующем ее ситуации виде. Театр обеспечил ее собственным жильем. Там постоянно кто-то живет и даже испытывает к ней привязанность. Как бы сама собой решается и проблема достатка. Однако за этими формальными вехами сюжета проглядывается то, что делает все это поверхностно-неважным, то самое «потное и мучительное», которое, если «признать» его «фикцией», отправляет

«жизнь коту под хвост». Кажется, что имеет место подтверждение максимы: «личность обречена на одиночество». Однако роман обрывается на таинственно поданной встрече со ставшим «легендой» бывшим партнером, и вопрос о справедливости этого тезиса остается открытым.

В противовес первым двум героям третьей книги Симоновой является представитель сильного пола. А эпиграфами к главам романа стоят изречения его отца. Однако в основе сюжета лежит желание героя исполнить волю рано умершей матери — чтобы у ее сына был счастливый брак. Личность матери, парикмахерши с «легкой рукой», бывшей «карательной и волевой составляющей семьи», нависает над всем ходом повествования, сменяясь более мягким, но существенным воздействием ее сестры, взявшей под опеку осиротевших свояка и племянника. Вообще, «волевая составляющая» в романе явно на стороне женщин: именно они, как правило, обладают жильем, устойчивым заработком, выбирают и по своей воле меняют брачных партнеров и являются указующей и направляющей силой. Таким образом во втором романе также сохраняется привычная для Симоновой ситуация, при которой, как сказано еще в «Узких воротах», «мужчины условны» и имеет место «неравновесие инь и ян».

Перед читателем проходит ряд историй союза между мужчиной и женщиной — в той или иной форме, сопровождаемых теоретическими рассуждениями, поскольку герой романа замыслил написать «научный труд» под названием «Инстинкт и необходимость», начинающийся словами «Семья умерла» и призванный «очистить мозги от иллюзий» и «изменить подход к институту брака». Более того, он пытается освоить профессию консультанта «по межличностным контактам», поскольку каждый «человек беззащитен против стихии семейного насилия». Несмотря на устойчивость союза родителей, они «личным примером убедили его, что брак — емкая тема для анекдотов, и это единственное, что его оправдывает», а окружающая жизнь дает этому все множасьщиеся подтверждения.

Круговерть историй в романе во многом отсылает к первой книге, с тем существенным отличием, что в благо семейного союза фактически уже никто не верит. Женщины привыкают видеть опору исключительно в самих себе, ища «своего» мужчину как бы по инерции природы. Как с горечью констатирует одна из них: «А знаешь, когда брак можно считать удачным? Когда один из двоих признал себя помойной кошкой. Согласись, что тебя подобрали в грязи, что ты сдох бы, если б не судьбоносная встреча... и семейное счастье у тебя в кармане. Какие там общие ценности, паритетные основы, согласие по части взглядов». Характерно, что женщина упоминает «паритетные основы», то есть уже модифицированную, по сравнению с традиционной, форму брака.

Мужчины смотрят на брак как на сделку, ища в основном удобств для себя и не ожидая от него никаких сверхценностей. Как говорит один из них: «Те, у кого все сложилось, — это рекламная кампания от Господа Бога. <...> Высшим силам нужно, чтобы человеческая масса вот так билась и не закисала <...>. Весь духовный рост основан на безнадежных усилиях». Иными словами, устойчивый союз — тупик для развития личности.

Слово «свинг», давшее название книге, означает быстрый переход от одной ноты к другой, а в переносе на обсуждаемую тему — быстрый переход от одного партнера к другому. В настоящее время возникло целое движение, когда устойчивые пары постоянно меняют партнеров и считают эту форму сексуальной жизни семьей будущего. В романе действительно имеют место и эти ситуации. Но все-таки вопрос об устойчивости отношений и ценности семьи остается открытым. Свингование в романе — мало поддающееся объяснению передвижение партнеров, находящихся скорее в некоем поиске. Каждый в отдельности ищет возможную для хотя бы относительно постоянного союза пару, а все вместе это производит впечатление кажущегося хаотическим движения, законы которого еще надо понять.

Этим и занимается герой романа, по природе своей склонный к крайней позиции: небезосновательно боясь «немину-

емых семейных трагедий», он предпочитает «безопасное одиночество». Однако «личные обязательства перед матерью», хотевшей для него «идеального брака. Одного, на всю жизнь», а также ощущение, что «пора было спасти род людской, пока он окончательно не погублен семейными катаклизмами», толкают его к поиску «истинной формулы брака», который он осуществляет путем аналитического наблюдения за «свингованием» окружающих. Моделью семейного союза будущего ему представляется «счастливый союз свободных и сильных людей».

В конечном же итоге он женится на дочери своей дипломной руководительницы, которая задумала сделать из его рыхлого «Инстинкта и необходимости» приличный диплом. Она уверена, что единственный путь создания устойчивой семейной пары — далекий от свободного проявления личности метод «рутинного воздействия на подкорку» путем обоюдного самовнушения. Тем не менее герой романа обретает жилье, виды на достаток и подругу для устойчивой семейной жизни. На последнее можно достаточно твердо надеяться, поскольку невеста «умела стричь... Осторожно и уверенно, в точности как...». Так замкнулся круг и завершился сюжет.

Для оформления обложки этого романа (художник И. А. Орлов) удачно выбрана фотография: молодой человек опирается рукой на статую женщины и задумчиво смотрит вдаль. Это отражает не только фабулу романа, но и «требования времени». Сколь загадочной и непостижимой ни являлась бы женщина для мужчины, без понимания им женского видения мира, который и передает «женская проза», сегодня не может быть и речи о гармонизации «мужского» и «женского». Процесс перетягивания на сторону женщин «волевой составляющей» ширится во всех сферах жизни, однако, за исключением радикальных феминисток, они вовсе не ратуют за сбрасывание своих традиционных ценностей «с корабля современности», а пытаются найти новые формы бытования этих ценностей. И такова, может быть, главная функция прозы, подобной книгам Дарьи Симоновой. Недаром в эпилоге «Свингующих» проскальзывает фраза: «Она и он затевают... книгу!»

# О мужественности, женственности, контрацептивах и конце света

НА ПРИМЕРЕ БОЛЬШОГО ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА  
ХАННА РОЗИН ПОКАЗЫВАЕТ, ЧТО СОВРЕМЕННЫЕ ЖЕНЩИНЫ  
ОПЕРЕЖАЮТ МУЖЧИН ДАЖЕ НА ПОПРИЩЕ СЕКСУАЛЬНЫХ  
РАЗВЛЕЧЕНИЙ, ПРИДЕРЖИВАЯСЬ НЕСЛЫХАННОЙ РАНЕЕ ДЛЯ  
ЖЕНЩИН СВОБОДЫ ПРАВОВ

Данная статья написана по следам книги Ханна Розин (Hanna Rosin) «The End of Men and the Rise of Women» [Конец мужчин и возвышение женщин] (NY, 2012), надевавшей много шума буквально сразу же после выхода из печати. Конечно, определенную роль сыграло ее громкое название, тем более громкое, что оно резонирует с разговорами о Конце — света, нашей цивилизации и так далее. Вот только неясно, является ли этот гипотетический конец мужчин, точнее, как показывает Ханна Розин, все большее вытеснение их женщинами с социально значимых ролей и все меньшее стремление женщин к вступлению с ними в долгий и прочный союз, следствием этого всеобщего конца, или его причиной.

Сама Ханна Розин этот вопрос даже не ставит. Она вообще не ставит вопросов, и даже не стремится к серьезным обобщениям, опираясь на которые можно поставить подобного рода вопросы и попытаться дать на них ответы, ее цель — изложение фактов. Однако приходится при-

---

Это текст был написан в начале 2013 года, и, несмотря на несколько попыток, так и не нашел издателя. Здесь публикуется впервые

знать, что если все так, как она показывает, то картина мира в отношении социальной значимости и взаимоотношения полов настолько кардинально изменилась буквально за последние два десятилетия, что невозможно обойтись без выводов, дающих основания для серьезного беспокойства в отношении будущего.

Книга разделена на главы, в каждой из которых на конкретных примерах, имеющих отношение практически ко всем сторонам человеческой жизни, показывается, насколько высоко в наши дни поднялись женщины и насколько низко пали мужчины. Необходимо оговориться, что приводимый Ханной Розин фактический материал рисует положение дел в США, родине феминизма, мощной постиндустриальной державе, поэтому в данном случае речь идет о ситуации, наблюдающейся прежде всего в постиндустриальных странах. Однако на сегодняшний день практически в любой стране мира в той или иной степени присутствуют элементы постиндустриального общества, равно как и движение в сторону положения дел, описываемого в книге Ханны Розин.

Даже если она и сгущает краски, как считают многие, полностью оспаривать приводимые ею факты невозможно. Да, на сегодняшний день в развитом постиндустриальном обществе во множестве профессий, ранее считавшихся чисто мужскими, преобладают женщины. Да, среди лиц, имеющих высшее образование, также преобладают представительницы прекрасного пола. Да, все чаще приходится слышать, что жена зарабатывает больше мужа, что именно она обеспечивает всей семье, в том числе мужу, необходимый материальный достаток и социальную защиту.

Более того, на примере большого фактического материала Ханна Розин показывает, что современные женщины опережают мужчин даже на поприще сексуальных развлечений, придерживаясь неслыханной ранее для женщин свободы нравов. Они с готовностью вступают в отношения «на одну ночь», легко меняют партнеров, опережают мужчин в опытности и осведомленности, не ждут от партнеров, чтобы они брали

на себя какие-либо серьезные обязательства, и не склонны к этому сами. Возникает даже ощущение, что, описывая все это, Ханна Розин гордится сексуальной смелостью и независимостью представительниц прекрасного пола.

А что же мужчины? Как они ведут себя, лишившись звания кормильца семьи и защитника ее от сурового мира? Как им живется среди женщин, смотрящих на них, в зависимости от «его» и «ее» характера, с жалостью, брезгливостью или ненавистью? Или, как в случае самой Ханны Розин, с желанием понять и помочь? Похоже, многие из них еще не оправились от шока: уж очень бурно стали развиваться события буквально в самое последнее время. А ведь известно, что пока гром не грянет, мужик не перекрестится.

Адаптируясь к изменившимся условиям жизни, мужчины отступают на отнюдь не подготовленные заранее позиции. Одни избегают женщин, другие довольствуются дружбой с ними, третьи стараются вписаться в новые условия семейной жизни. Часть из них — как правило, это представители продвинутых слоев общества — работают и занимаются хозяйством и детьми наравне с женщинами, не протестуя против нянь и домработниц и не считая зазорным исполнять традиционно женскую работу. В таких семьях супруги зачастую чередуют периоды, в которые один из них посвящает себя карьере или личному развитию, пока другой занят домом и семьей.

Менее продвинутые мужчины обычно плывут по течению, фактически уходя от решения проблемы. Они работают, если есть работа, независимо от того, больше у жены зарплата или нет. Если работы нет, они занимают себя охотой, рыбной ловлей и тому подобным, либо ничегонеделанием, не очень-то спеша сменить профессию на более востребованную, то есть кардинально изменить себя и избавиться наконец-то от обрушивающихся со стороны жен вполне справедливых обвинений в инертности и никчемности.

И все большее число мужчин принимают положение, которое можно назвать положением женщины номер два в жен-

ско-центрированном обществе. И уходят в прошлое женские посиделки за чаем с обсуждением тяжелой, зависимой от мужей доли, равно как и самих мужей. И уже нередки встречи где-нибудь в баре компании мужей социально успешных жен, обсуждающих тяжкую мужскую долю и жен, позволяющих им жить с собой на условиях домохозяек.

Иными словами, наряду с так называемым женским вопросом возник и продолжает усугубляться мужской вопрос. Хотя, надо сказать, что возник он задолго до нынешнего положения вещей, когда уже заговорили о смене патриархата на матриархат или, если угодно, о конце мужчин и кризисе мужественности. При этом не худо бы вспомнить, что борьба за женские права начиналась под знаменем равноправия.

Что ж, как известно, друга выручишь — себя вручишь, а пряников сладких всегда не хватает на всех. Не без этого, конечно, но не так все просто. Прежде всего, наряду с разговорами о кризисе мужественности ведутся разговоры и о кризисе женственности, и ведут их отнюдь не только мужчины. Вдруг обнаружилось — хотя, что же тут неожиданного, — что женственность и мужественность не существуют друг без друга, что мужской вопрос не возник, а обнаружил себя в процессе решения женского, существовал же он, как и женский, изначально, с тех пор, как появились на свете мужчина и женщина.

Возвращаясь к нашим дням и книге Ханны Розин, следует остановиться на крайне важном, можно сказать, основополагающем для разбираемой темы моменте: условия жизни, давшие женщинам возможность освободиться от довлевшей над ними власти мужчин, были созданы в ходе наступления постиндустриальной эпохи. Это она потребовала от человека качеств, в гораздо большей степени присущих женщине, чем мужчине: коммуникабельность, способность к компромиссам, умение приспосабливаться к постоянно меняющимся условиям, иными словами, способность гнуться, не ломаясь. Благодаря этому на авансцену общества и истории вышли женщины, демонстрируя так называемое умение жить и сиять во всей красе своих талантов и возможностей. Адаптируясь



к новой жизни, они скинули вековые оковы семейного очага и не хотят возвращаться к нему на прежних условиях.

Постиндустриальная эпоха принесла с собой высокие технологии, изменила и продолжает менять структуру производства, условия труда и законы, по которым живет человеческое сообщество. И парадокс заключается в том, что все это создано многолетними усилиями мужчин! Это они, пока женщины были заняты домом и детьми, усовершенствовали технику и технологию до такой степени, что сегодня практически с любой, необходимой для жизни общества работой без труда справится женщина. Понятное дело, мужчины хотели облегчить жизнь себе, однако в итоге их рабочие места заняли женщины. И в книге Ханна Розин подробно рассказывается, как прежде чисто мужские профессии постепенно становились женскими.

Она пишет также о том, что мужчины в США теряют работу по причине перемещения промышленности, не только тяжелой и легкой, но и высокотехнологической, в страны, бывшие когда-то третьим миром. Однако условия труда даже в тяжелой промышленности стали таковы, что ниша так называемых «голубых воротничков», то есть не слишком почетного, ранее тяжелого и ответственного труда также перестает быть чисто мужской. В конечном итоге даже звание высокообразованного двигателя прогресса постепенно переходит от мужчины к женщине.

В сущности же, мужчины сами создали условия жизни, при которых у них отнято право проявлять себя так, как того требуют мужские гормоны — тестостероны. И остается либо становиться женщиной номер два в женско-центрированном обществе, постоянно блокируя проявления тестостеронов, либо искать нишу для их проявления. Как тут не вспомнить фантастику, чутко реагирующую на основные проблемы человеческого сообщества и заполненную антиутопиями, рассказывающими о конце — тем или иным путем — современной цивилизации. В одной из лучших — «Дне триффидов» Джона Уиндема хорошо показано, насколько в этих услови-

ях поднимается статус мужчины — не только как работника и защитника, но и как гаранта сохранения — по возможности — достижений научно-технического прогресса, избавляющего от погружения в тяжелые условия первобытности. Какая же роль в этих условиях отводится женщине? Да все та же — в соответствии с женскими гормонами — рожать и пестовать.

И вот тут-то мы подошли к самому главному, к тому, что легло в основу возможности кардинального изменения женской жизни, неслыханной ранее свободы проявления, развития и утверждения себя — возможность выбора рожать или не рожать, точнее, беременеть или нет, и уже даже — самой вынашивать своего ребенка или оплатить услуги суррогатной матери. Ханна Розин не пишет об этом, но ведь это так просто! И в конечном итоге все свелось к очень простой вещи — к контрацептивам.

История противозачаточных средств уходит своими корнями в глубокую древность, и невозможно сказать, мужчине или женщине принадлежит приоритет. Но запущенный именно мужчинами научно-технический прогресс в итоге позволил создать целый комплекс надежных и безопасных — во всяком случае, внешне — способов предохранения от беременности. Существуют целые институты планирования семьи, и современная женщина свободно решает, будет ли она и когда и сколько раз рожать. А до этого, а по сути, и после этого, можно позволить себе наравне с мужчиной наслаждаться сексом, не думая о беременности. Вот уж равенство так равенство! Отсюда рукой подать до всех остальных. Но длится оно ровно до тех пор, пока существует современная цивилизация.

А пока она существует, женщина может направить энергию, высвобожденную путем контроля над своей репродуктивной функцией, на получение образования, овладение выбранной профессией — самого широкого профиля, приобретение опыта работы и социального статуса. И если раньше это было прерогативой самой природой лишенных возможности иметь детей или сознательно отказавшихся от семьи и детей «синих чулков», то сейчас это в корне не так.

Современная женщина не собирается — во всяком случае, пока — лишать себя если не семьи, то возможности рождения и воспитания детей. Большинство женщин по-прежнему считают эту сторону жизни первостепенной, однако отнюдь не спешат обзавестись детьми, а сначала посвящают свою жизнь работе, хотя бы и второстепенной по отношению к детям. Другой вопрос, что когда дети появляются — уже у социально утвердившейся матери, — она может самостоятельно, независимо от мужчины как обеспечить их всем необходимым, так и организовать себе полноценное общение с ними. По мере увеличения количества таких женщин меняется сам стиль жизни и работы, особенно там, где рабочие коллективы возглавляют женщины. И это только начало.

Трудно пока сказать, каким образом влияет на женскую гормональную систему контроль над репродуктивной функцией. Вряд ли, конечно, можно совершенно безнаказанно заниматься подобными вещами. Жизнь показала, что научно-технический прогресс имеет серьезные издержки. Но как бы то ни было, сегодня мы имеем дело с кризисом понятий о мужественности и женственности, и можно говорить о серьезной, если не кардинальной смене представлений о том, что такое женственность. Позволю себе еще раз обратиться к фантастике, на этот раз к серии книг Гарри Гаррисона об «Эдеме». Как известно, в описываемом Гаррисоном мире разумных ящеров производили и пестовали детей самцы, и это было их единственной функцией, и для пущей целесообразности они после двух-трех «беременностей» и последующих «выкармливаний» потомства умирали. Тогда как полностью освобожденные от этих функций самки занимались всем прочим, в том числе и наукой, и обеспечением всем необходимым самцов. Так вот, критериями женственности в этом мире считались агрессивность и бесцеремонность. И об этом стоит подумать.

А вот представление о мужественности на сегодня если и изменилось, то пока что мало. Хотя, кто знает, может быть, все еще впереди. Во всяком случае, сегодня большинство женщин, даже будучи серьезно разочарованы в мужчинах и отка-

зываясь от прочного союза с представителем сильного пола, тем не менее продолжают поиск мужчины, отвечающего вполне традиционному представлению о нем как о защитнике. И — сознательно или нет — продолжают ждать активных действий со стороны мужчин, не зная, что от них требовать, но традиционно скандала и вызывая с их стороны не менее традиционное недоумение.

И вряд ли выход из этой ситуации заключается в следовании букве равноправия с соответствующим встраиванием мужчин в современную действительность. И вряд ли серьезно изменит ситуацию практика «выписывания» мужчинами из продвинутых стран жен из менее продвинутых стран. Хотя, конечно, в этих странах еще сохранилось то критически-любовное отношение женщины к мужчине, которое сумела прекрасно выразить современная поэтесса Вера Павлова:

Учить мужика — что об стенку горох.  
Бросать мужика — что об стенку мяч.  
Мужик — он есть. И, как правило, плох.  
А мне, хорошей — любить, хоть плачь,  
да мягко стелить для вчерашних утех,  
да всхлипывать: «Ты у меня лучше всех!»

Вот это «всхлипывание» уходит из практики взаимоотношения мужчин и женщин, и если уйдет полностью, то, видимо, навсегда. Тогда, видимо, мужчинам останется только «всхлипывать» в свою очередь, а может, это уже и имеет место в отдельных случаях. Выход один — найти-таки ответ, уже в условиях современности, что же такое мужественность и что же такое женственность. А то ведь и вправду наступит Конец. И сколь женско-центрированным ни был бы современный мир, искать придется мужчинам. Как и положено. А женщины — пока еще — ждут.

# Надежда Мандельштам.

## «Вторая книга» — книга о любви

Доклад на чтениях в библиотеке им. А. А. Ахматовой,  
г. Домодедово, 13.02.2016

«Вторая книга: Воспоминания» Н. Я. Мандельштам, законченная ею в 1970 году и увидевшая свет через два года в Париже, как и все ее книги, повсеместно признана как незаменимый источник при изучении творчества О. Э. Мандельштама и важное свидетельство о советской эпохе, особенно о сталинском времени.

Все это безусловно так, но одновременно это — художественное произведение, та самая «женская» литература, которая рисует метафизическую картину мира так, как ее видит женщина, и без которой эта картина не может быть полной. И с этой точки зрения — не так важно, как все было на самом деле, и кто прав в споре Н. Я. Мандельштам и Н. И. Харджиева, потому что в этом случае речь идет о другом.

Это страстный монолог женщины о любви к своему мужу, точнее, об истории состоявшейся любви двоих — «я» и «ты», ставшем «мы с тобой», состоящий из фрагментов, содержащих не только рассказ о жизни двоих, но и размышления об эпохе, в которой им суждено было жить, и поставленных ею нравственных вопросах. Михаил Поливанов в предисловии к изданию «Второй книги» в 1990 году в издательстве «Московский рабочий» пишет, что «по жанру — это «застольные разговоры» (пушкинские «table talks») », и что «это действительно были застольные беседы за чашкой чая» — в московской квартире Надежды Яковлевны.

Рассуждая о «я», «ты», «мы» и «мы с тобой», Надежда Яковлевна на протяжении всей книги разрабатывает че-

тыре темы: «умыкание невесты», «укрощение строптивой», «идеальный союз мужчины и женщины как образование единого существа» и «распределение ролей в союзе мужчины и женщины по принципу активность/пассивность, или сила действия/сила заклинания, или вера в себя/вера в другого». Для подтверждения правоты этих слов предоставлю слово самой Надежде Яковлевне — приведу соответствующие цитаты из ее книги.

Начну с характеристики мужа: «У Мандельштама было своеобразное деление мира на “мужей” и “жен”. Всю ответственность за течение земных дел несут “мужи”, а “жены” — плакальщицы, гадальщицы, собирательницы легкого пепла», и «больше всего Мандельштам ценил мужскую дружбу, куда входило “рукопожатье в минуты опасности”, “битва”, конкуренция за жен, общий язык и шутка». Исходя из этого для него было два вида «мы», каждое из которых, как пишет Надежда Яковлевна, будучи «настоящим», было «незыблемо, непрерываемо и постоянно», и «его нельзя разбить, растащить на части, уничтожить», «оно остается неприкосновенным и целостным, даже когда люди, называвшие себя этим словом, лежат в могилах». Это «мы» как «равноправное “мы” — союз “мужей”, куда входила одна женщина [А. А. Ахматова]» и «мы с тобой», употреблявшееся в разговорах «о нас двоих», при том, что «мы» образовалось как бы само собой, а над образованием «мы с тобой» пришлось работать многие годы.

«Встреча наша была случайной, а связь до ужаса неразрывной», — пишет Надежда Яковлевна. И далее: «Когда его увели, я поняла, что конца не будет, но еще не представляла себе, что пройдет полстолетия с нашей встречи, а наша связь не оборвется, хотя в какой-то момент все висело на ниточке». И переезжая, после того, как у нее увели» мужа, с места на место, она жила одной «конкретно целью: не дать затоптать след, который оставил на земле этот человек, мое “ты”».

«Мы легко и бездумно сошлись, — вспоминает о встрече с будущим мужем Надежда Яковлевна. — Своей датой мы считали первое мая девятнадцатого года, хотя потом

нам пришлось жить в разлуке полтора года». Вторая «встреча казалась непредставимой», но она состоялась, и Надежда Яковлевна была «увезена» из родного Киева. «Накануне мы “обвенчались”, — пишет она, — то есть купили возле Михайловского монастыря два синих колечка за два гроша. Но, так как венчание было тайное, на руки их не надели. Он носил свое колечко в кармане, а я — на цепочке, припрятав на груди», а «благословил» молодых «в греческой кофейне» «смешной приятель Маккавейский», и «мы считали это вполне достаточным, поскольку он был из семьи священника».

«Он заарканил и взнуздal меня», — так описывает Надежда Яковлевна характер отношений с мужем после «умыкания», — «и поначалу я еще пробовала брыкаться». Но «Мандельштам не щадил сил, обуздывая жажду домостроительства и мечту, чтобы у нас было, как у всех», «он держал меня в ежовых рукавицах, а я побаивалась его, но виду не показывала», при этом «он понимал меня насквозь и свободно читал в моих мыслях». «От меня он хотел одного — чтобы я отдала ему свою жизнь, осталась не собой, а частью его существа. Именно поэтому он так упорно внушал мне свои мысли, свое понимание вещей. “Мое ты” для него неотделимая часть “я”».

«Он обращается с вами, как с собачонкой», передает Надежда Яковлевна слова одного художника, добавляя, что он «обращался со мной, как с добычей, которую насильно приволол в свою конуру. Все его усилия сводились к тому, чтобы изолировать меня от людей, завладеть мной и взять меня в руки и приспособить к себе», и «я чувствовала себя лошадкой в руках дрессировщика», которому «повезло: я охотно поддавалась и была сговорчивой и легкой добычей — мирно ела сено из его рук», тогда как «Мандельштам ни к чему приспособляться не умел и не хотел».

При этом он считал себя обязанным «добывать деньги на содержание своей Европы», «для него я всегда была младшей, которую нужно утешать, беречь да еще держать в руках, чтобы не наделала глупостей», потому что «трехкопеечного бла-

горазумия во мне сколько угодно». Тогда как «Мандельштам упорно добивался, чтобы, сойдясь с ним, я стала соучастницей его судьбы и тревоги, особенно сильной в конце жизни». Он «решительно не понимал, откуда у меня берутся желания, которых у него нет. Ему хотелось, чтобы я всегда ждала его и только его одного», «ему не хватало во мне “важной замужней прелести”», а «я не понимала разницы между мужем и случайным любовником и, сказать по правде, не понимаю и сейчас. Я знаю только, что у Мандельштама было твердое ядро, глубокая основа, несвойственная людям ни его поколения, ни последующим. У него существовало понятие “жена”, и он утверждал, что жена должна быть одна».

«Ты — мое “ты”», — слышала от мужа Надежда Яковлевна в первые годы. И когда она «разбила тарелку и произнесла сакраментальное: “Я или она”, он пришел в неистовый восторг: “Наконец-то ты стала настоящей женщиной!”». «В дни сначала добровольной, а потом вынужденной изоляции, которая продолжается и по сегодняшний день, — пишет Надежда Яковлевна, — человек ищет свое “ты”, и Мандельштам из меня, случайной девчонки, упорно делал жену. Роль “жены” мне не подходила, да и время не способствовало. Жена имеет смысл, если есть дом, быт, устойчивость, а ее не было в нашей жизни, а может, никогда больше не будет. Все мы жили и живем на вулкане. Жена организует дом и быт, у нее есть права и обязанности — помимо любви и страсти. В наши дни подружка была сподручнее жены. Подруга разделяет судьбу, а прав у нее нет никаких. Прав мне не нужно было никаких — в любви на “праве” далеко не уедешь. Домом не пахло — земля всегда тряслась под ногами. Вот почему я яростно отбивалась от устаревшей и нелепой роли жены и вместо этого стала веселой и бесправной подружкой. По-моему, Мандельштам от этого только выиграл: ведь подружка и есть “мое ты”».

«Любить я еще тогда никого не умела», — понимает годы спустя Надежда Яковлевна, — но в период увлечения Мандельштама Ольгой Ваксель «я впервые узнала, что любовь не радость и не игра, а непрерывающаяся жизненная трагедия,



извечное проклятие этой жизни и ее могучее содержание», и мне «хочется понять, что связывало нас с Мандельштамом. Быть может, это называется не любовью, а судьбой? Человек свободен и строит не только свою судьбу, но и себя. Именно строит, а не выбирает. Мандельштам был активным строителем. И я не мешала ему строить себя и быть самим собой. Он строил себя, а заодно и меня. Вернее, вместе с собой и меня и потому нуждался в деле своих рук, а не в моих руках. Хорошо, что ибсеновские проблемы казались тогда уже никчемными и смешными, не то я внезапно обиделась бы на неуважение к моей личности и ушла от Мандельштама как какая-нибудь провинциальная Нора, про которую я, кстати, не удосужилась прочесть», «такой прыти за мной не числилось, и очень хорошо: не тем люди живы».

«Из испуганной девочки-Европы» Надежда Яковлевна «превращалась в нищенку-подругу», постепенно «перестав быть добычей. Украденной Европой, девчонкой, за которой нужен глаз да глаз». Случилось чудо: «нас стало двое» — пишет она. И далее: «Мандельштам сделал меня полной участницей своей жизни. У него снова появилось “мы”, но с некоторым вариантом: “мы с тобой”. Наша связь, как мне думается, стала нерасторжимой. Связь двоих — не мираж», «двое — основная форма человеческой жизни», и «мы даже не боялись ранить друг друга и почти не чувствовали, что “есть в близости людей заветная черта” [цитата из Ахматовой]. Может она есть только в тех случаях, когда живущие вместе смотрят в разные стороны. В какой-то степени люди всегда смотрят в разные стороны, весь вопрос в степени уклона. У нас он был минимальный».

Признавая правоту действий своего мужа, Надежда Яковлевна объясняет, что «Мандельштам не переносит волевых и энергичных женщин», «к женщине относится как к подопечному и не совсем полноценному существу», которое «нужно обязательно увести из дома», и «зависеть в какой-либо степени от жены казалось ему невыносимым». Насколько четко на исходе жизни поняла Надежда Яковлевна правоту своего

мужа, говорят такие ее слова: «Был бы он жив, я бы и сейчас тихонько сидела рядышком, не вмешиваясь в разговоры. Ни к чему другому я бы и не стремилась. Вся моя активность была вынужденной». И «мы с ним тоже едва не лишились друг друга из-за его увлечений и моих жестоких “правил”. Он вовремя спохватился, а я из-за обиды, из-за женского самолюбия и миража так называемой свободы чуть не загубила и свою и его жизни».

«Жизнь моя начинается со встречи с Мандельштамом», — пишет Надежда Яковлевна в своей книге. И «если в моей жизни был какой-то смысл, то только один — пройти через все испытания с Ахматовой и Мандельштамом и обрести себя в близости с ним». После первого отъезда из Киева они «больше не расставались, пока в ночь с первого на второе мая 1938 года его не увели конвойные», и хотя они прожили не расставаясь 19 лет, Надежда Яковлевна ощущает это время так: «какой короткий нам отпущен срок, — он пролетел как миг».

«Наша близость, — пишет Надежда Яковлевна, — воскресая, возникала с новой силой, но всегда видоизмененная», потому что «он был фениксом». И в ночь расставания навсегда, по ее свидетельству, они «стояли на пороге нового этапа, но не узнали, что за порогом. Потому что его увели». Она вспоминает, что тогда «он мне пытался объяснить, что в нем что-то проясняется и он видит то, чего не видел раньше. “Знаешь, я как будто понял, может это чепуха, но мы с тобой...” Мы не договорили последнего разговора, потому что я заснула».

Надежда Яковлевна и Осип Эмильевич Мандельштам состояли фактически в гражданском браке. Однажды, как она пишет, «чтобы попасть в какой-то особый» «вагон, нам пришлось сбежать в загс. Бумажку о браке мы потеряли моментально», потому что сообразно времени и обстоятельствам «значения регистрации брака мы не придавали никакого, да и не стоил этот акт ничего». И только «в середине пятидесятих годов я через суд была оформлена в законные жены».

Но не в этом ведь суть истинного союза. Надежда Яковлевна пишет так: «“Зачем я тебе нужна?” — спрашивала

я Мандельштама. Один ответ: “Я с тобой свободен”, другой: “Ты в меня веришь?”. «Таково одиночество поэта, даже если он окружен людьми: один близкий и растворившийся в нем человек бывает ему нужнее. Чем целая толпа почитателей». И в данном случае, по свидетельству Надежды Яковлевны, у ее мужа «антиблоковская порода выразилась и в выборе жены: не “прекрасная дама” и даже не просто “дама”, а девчонка, сниженный вариант женщины, с которой смешно, просто и глупо, но постепенно развивается предельная близость, когда можно сказать: “Я с тобой свободен”». «Мы оба при первой же встрече почувствовали себя такими свободными друг с другом, что приняли ее за знак судьбы», хотя «большую роль сыграла чисто физиологическая удача». «Он сам сделал из меня то, что ему было нужно, потому что сразу почувствовал таинственную свободу-судьбу».

«С ним было трудно жить и легко. Трудно, потому что он жил с невероятной интенсивностью и я всегда бежала за ним». «Я скрывала, что еле поспеваю за ним, его мыслью и ритмом. Мне не хотелось, чтобы он остановился из-за меня, но меня огорчало, что он не видит, как я задыхаюсь». «А легко, потому что это был он и мне ни разу в жизни не стало с ним скучно. Вероятно и потому, что я его любила. Наверное не скажу. Теперь я понимаю, что лучшей участи у меня и быть не могло, и я не могу понять тупиц, которые терлись около нас и не замечали его блеска». «Мне противно вспоминать о бурных вспышках самоутверждения, которое я, к счастью, никогда не доводила до логической развязки».

И вот, если угодно, мысли об особенностях времени, которое, вплетаясь в судьбу, определило ее: «Мы интенсивно и горячо жили, шумели, играли, забавлялись, пили водку и вино, гуляли, дружили с людьми, ссорились, издевались друг над другом, ловили один другого на глупостях, неоднократно пробовали разбежаться в разные стороны и почему-то не могли расстаться ни на один день. Как это произошло, я сама не знаю. Это настоящая загадка: каким образом балованная и вздорная девчонка, какой я была в дни слепой юности, мо-

гла увидеть “свет, невидимый для вас”, и спокойно пойти навстречу страшной судьбе. У нас требовали слишком большую расплату за увеличение пайка».

Закончить хотелось бы следующим замечанием. Михаил Поливанов в своем «Предисловии» пишет: «За долгие годы, в течение которых Надежда Яковлевна вынашивала и обдумывала свою первую книгу, она вчиталась во все, что когда-либо было написано Мандельштамом, вспомнила все его высказывания, все факты и поступки в его жизни. Она перечитала все оказавшие влияние на Мандельштама книги», «насколько могла и умела прониклась его строем мысли, его духовными и литературными предпочтениями и идиосинкразиями». Действительно, текст «Второй книги» пестрит словами типа «Мандельштам говорил... считал... думал», сообщениями, от чего он приходил в радость, что вызывало у него негодование и так далее. Но ведь то же самое сделала Татьяна Ларина, брошенная Онегиным среди чужих ей по духу людей — и только после этого к ней пришло понимание, что представляет собой любимый человек, а вместе с этим — истинная любовь. То есть, «мое я» стало «твоим ты».

И еще. В книге есть удивительные слова Надежды Яковлевны: «Мне все казалось, что во всем виновата я, и он бы уцелел, если бы я больше верила в спасение». Но ведь это перекликается со стихотворением Симонова «Жди меня!» и говорит о разном качестве силы и активности у мужчины и женщины, равно как и о правоте Мандельштама, считавшего, что дело жены — дать мужу свободу и верить в него.

Заканчивается книга «письмом» мужу от 22.10.38, которое заслуживает того, чтобы быть приведенным полностью: «Ося, родной, далекий друг! Милый мой, нет слов для этого письма, которое ты, может, никогда не прочтешь. Я пишу его в пространство. Может, ты вернешься, а меня уже не будет. Тогда это будет последняя память. Осюша — наша детская с тобой жизнь — какое это было счастье. Наши ссоры, наши перебранки, наши игры и наша любовь. Теперь я даже на небо не смотрю. Кому показать, если увижу тучу? Ты помнишь,

как мы притаскивали в наши бедные бродячие дома-кибитки наши нищенские пиры? Помнишь, как хорош хлеб, когда он достался чудом и его едят вдвоем? И последняя зима в Воронеже. Наша счастливая нищета и стихи. Я помню, мы шли из бани, купив не то яйца, не то сосиски. Ехал воз с сеном. Было еще холодно, и я мерзла в своей куртке (так ли нам предстоит мерзнуть: я знаю, как тебе холодно). И я запомнила этот день: я ясно до боли поняла, что эта зима, эти дни, эти беды — это лучшее и последнее счастье, которое выпало на нашу долю. Каждая мысль о тебе. Каждая слеза и каждая улыбка — тебе. Я благословляю каждый день и каждый час нашей горькой жизни, мой друг, мой спутник, мой милый слепой поводырь... Мы как слепые щенята тыкались друг в друга, и нам было хорошо. И твоя бедная горячешная голова и все безумие, с которым мы прожигали наши дни. Какое это было счастье — и как мы всегда знали, что именно это счастье. Жизнь долга. Как долго и трудно погибать одному — одной. Для нас ли — неразлучных — эта участь? Мы ли — щенята, дети, — ты ли — ангел — ее заслужил? И дальше идет все. Я не знаю ничего. Но я знаю все, и каждый день твой и час, как в бреду, — мне очевиден и ясен. Ты приходил ко мне каждую ночь во сне, и я все спрашивала, что случилось, и ты не отвечал. Последний сон: я покупаю в грязном буфете грязной гостиницы какую-то еду. Со мной были какие-то совсем чужие люди, и, купив, я поняла, что не знаю, куда нести все это добро, потому что не знаю, где ты. Проснувшись, сказала Шуре: Ося умер. Не знаю, жив ли ты, но с того дня я потеряла твой след. Не знаю, где ты. Услышишь ли ты меня? Знаешь ли, как люблю? Я не успела тебе сказать, как я тебя люблю. Я не умею сказать и сейчас. Я только говорю: тебе, тебе... Ты всегда со мной, и я — дикая и злая, которая никогда не умела просто заплакать, — я плачу, я плачу, я плачу. Это я — Надя. Где ты? Прощай. Надя»

# Травмы, печали, нежности

Манович Л. Первый и другие рассказы. М.: Русский Гулливер, Центр современной литературы, 2015

ВИДИМО, К НАСТОЯЩЕМУ МОМЕНТУ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ СООБЩЕСТВО ДОСТИГЛО СОСТОЯНИЯ ТАКОЙ ПЕРЕПУТАННОСТИ ДОБРА И ЗЛА, КАК В УМАХ, ТАК И В СЕРДЦАХ, ЧТО НЕЧТО ТОЛКОВОЕ О ВЕЧНЫХ ВОПРОСАХ МОЖНО СКАЗАТЬ ТОЛЬКО ПОЗАБОТИВШИЕСЯ О СДЕРЖАННОСТИ — КАК В ЧУВСТВАХ, ТАК И В ВЫВОДАХ, КАК АВТОРА, ТАК И ЕГО ГЕРОЕВ.

Книга Леры Манович попала мне в руки, что называется, по случаю, лишний раз утвердив в моем сознании тезис о том, что ничего случайного в нашей жизни не бывает. Я получила ее как подарок от автора, о котором до того времени ничего не слышала, за пару месяцев до московской презентации в клубе «Дача на Покровке», на вечеру в одном из русских кафе Нью-Йорка, от которого не ожидала ничего особо неожиданного. Поздно вечером, что называется на сон грядущий, я решила потратить некоторое время на знакомство с новым для себя автором, тем более что прозы своей на том вечеру Лера Манович не читала. Первый рассказ, второй... оторваться было невозможно, и спать я легла под утро — с ощущением посетившей меня удачи и твердым намерением написать об этой книге.

Исполняя это намерение, беру на себя смелость заявить, что это не просто хорошая проза вполне сложившегося мастера. Это очень хорошая женская литература — та, которую я по мере сил стараюсь отслеживать

уже много лет и о которой, опять же по мере сил, стараюсь писать, отнюдь не встречая при этом особого энтузиазма ни у издателей, ни у читателей. Поэтому попробую еще раз кратко изложить свою точку зрения. Женской можно назвать литературу, создаваемую женщинами, и это будет бесцельно и неинтересно, поскольку зачастую совершенно неважно, что автор — женщина. Или литературу о женщинах и их специфических проблемах, равно как и создаваемую специально для женщин, что лично мне интересно разве что отчасти. По-настоящему мне интересна та часть создаваемой женщинами литературы, которая, как и любая настоящая литература, занята исследованием так называемых вечных, или экзистенциально-онтологических вопросов бытия — но в опоре на присущий женщинам, не худший или лучший, чем мужчинам, а несколько иной — способ восприятия и осмысления мира.

Это дает возможность — как мужчинам, так и женщинам — несколько иначе осмыслить непреложные для всех законы бытия. С этой точки зрения интересно свидетельство Марины Цветаевой, которая в дневниковых записях назвала себя поэтом, вырастающим из женщины — носительницы душевного, в отличие от мужчины — носителя духовного, при том, что как поэта она ставила себя не ниже Пушкина. На мой взгляд, именно такую литературу и имеет смысл называть женской, и цель ее — расширить представление человека о мире и о себе самом до большей полноты, восполнив многие лакуны и прояснив многие запутанные фрагменты в созданной мужчинами картине мира. При этом совершенно неважно, о чем, собственно, повествует автор, хотя бы о рутине ведения домашнего хозяйства, нежелательной для партнера беременности или неудачной стрижке, главное — какой за этим стоит месседж.

Такова и проза Манович. Согласно помещенным на четвертой странице обложки книги отзывам, это проза «подлинного художника», «говорящего и рассказывающего только о любви, жизни и смерти» и «честно показывающего наше бессилие противостоять» «пошлости», «которая мало-пома-

лу и вполне определенно становится онтологической» (Юрий Казарин), содержащая «тонкие зарисовки человеческих отношений», «намекающие о существовании чего-то большего, чем обыкновенная человеческая жизнь» (Вадим Месяц), и для которой характерен «жуткий разрыв между эстетически приподнятой, немного отстраненной интонацией и страшными сюжетами о тотально несчастных людях» (Сергей Чередниченко). Полагаю, что суждения рецензентов подтверждают мое мнение, что эта проза отсылает прежде всего к Бунину, и далее — к Тургеневу. Поразительно, но то же самое мне пришлось писать менее полугода назад — в рецензии на книгу Олега Дарка «На одной скорости» (М.: Русский Гулливер, Центр Современной литературы, 2014), вышедшую в ж. «Новый мир» (№ 12 за 2014 год).

Чтобы не формулировать дважды одно и то же, позволю себе длинную самоцитату, содержащую характеристику творчества Бунина, которую, как я написала в той рецензии, вполне можно, сделав поправки на время, распространить на книгу рассказов Дарка и которую, на мой взгляд, точно так же можно распространить на книгу рассказов Манович: «Бунин, носящий титул последнего русского классика, по образному выражению Ивана Ильина (О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Мюнхен, 1959), на «темных аллеях» греха «разверзает перед нами мировой мрак, черное, провальное естество человеческой души, не ведающее добра и зла и творящее зло в меру своей похоти». При этом он практически не использует иронии, не рисует широких картин социальных процессов, склонен к ровному и спокойному, отсылающему к тургеневскому, как бы отрешенному повествованию. Даже при описании кризисных состояний своих героев он не выходит за рамки видимой реальности, за которой тем не менее ощущается присутствие другой, таящей в себе некую страшную тайну».

И далее: Бунин «сосредоточен на взаимодействии в человеке плотского и духовного начал», «исследуя недоступное человеку, но воображаемое им положение выше добра и зла»,



тогда как Дарк, а теперь, добавляю, и Манович исследует, как оказалось, вполне доступное человеку «положение, которое ниже добра и зла». И о Манович, на мой взгляд, можно сказать то же, что я писала о Дарке: двигаясь, говоря словами самого Дарка, «на одной скорости письма, чтения, повествования» (рассказ «О понятии “скорость”»), она, как бы сдерживая себя, отстраненно и бесстрастно всматривается в героев своей, если еще раз обратиться к отзыву Сергея Чередниченко, «коллекции человеческих катастроф», стремясь отследить в их действиях проявления живой человеческой души. Разумеется, мир героев Дарка гораздо более жесток и страшен, у Манович (тут уместно вспомнить вышеупомянутое определение Цветаевой о том, что женщина — носительница душевного) практически любая, даже самая безрадостная ситуация в жизни — и даже в смерти — героев как бы смягчается исходящим от автора повествования душевным теплом. В связи с чем напомним, что женщинам свойственны иное восприятие мира и иной метафизический ракурс при взгляде на него, и говоря об общем между Манович и Дарком, я имею в виду только совпадение тех эстетических предпочтений, которое представляется мне весьма характерным для нашего времени.

Видимо, к настоящему моменту человеческое сообщество достигло состояния такой перепутанности добра и зла, как в умах, так и в сердцах, что нечто толковое о вечных вопросах можно сказать только позаботившись о сдержанности — как в чувствах, так и в выводах, как автора, так и его героев. Получается что-то типа следования принципу «По плодам их узнаете их» (Матф. 7:16 и 7:20): автор повествования рисует череду мизансцен, стремясь к фактологическому описанию происходящего и оставляя широкую свободу выводов и оценок не только для читателя, но и для себя самого. Разумеется, в текстах есть то, что можно назвать авторскими подсказками, и для Манович это — деталь, которая, как пишет автор аннотации Алексей Козлачков, «материальна, чувственно воспринимается и переживается» и «играет... ту же роль, что и ко-

ан в дзенской практике: повод для мгновенного пробуждения сознания, экзистенциального прозрения».

Так, в рассказе «Художники» все время повторяется слово «пыль»: героиня постоянно протирает пыль в студии художника, которому позирует и любовницей которого является. Навсегда расставаясь с хозяином студии, она просит его протирать пыль, и после ее ухода студия покрывается слоем пыли. А в рассказе «Шок» героиня постоянно думает о своей слишком короткой стрижке и оттопыренном ухе. Подобные, казалось бы, не имеющие прямого отношения к происходящему детали действительно работают на фоне лапидарного изложения событий, внутри повествования, густо заполненного диалогами и состоящего из простых и коротких предложений, например, «Стол был накрыт. Салатник. Две тарелки с голубыми, в цвет штор, салфетками» (рассказ «Малибу»). Или: «— Хочешь потрогать? / — Ты дура?! / — А чо такого? Мы же врачи. / — Перчатки надень. / — Да зачем» (рассказ «Электричество»). Сама Манович в данном мне пару недель назад по скайпу блиц-интервью назвала язык своего повествования «сухим, телеграфным», близким к тому, каким пишут сценарии, что подтвердило мою мысль о том, что в данном случае речь идет о серии мизансцен, как бы выхваченных из потока жизни.

Собранные под одной обложкой, они представляют собой что-то вроде проекта сценария фильма, или, если оставаться в рамках чистой литературы, современного романа по типу «Героя нашего времени», в данном случае — героини. (Кстати, Олег Дарк в рассказе «О понятии “скорость”» пишет, что его книга рассказов выполняет функцию современного романа.) Композиция этого «романа» обратная. Героиня первого рассказа («Первый») — «сильная, независимая женщина», «смешливо и ласково» разговаривающая со «своим мужчиной», в далеком прошлом — студентка, которую, «чувствуя себя вором», лишил девственности преподаватель, в которого она влюбилась. Героиня предпоследнего рассказа («Молоко») — беременная нежелательным для партнера, «абсолютно случайного человека», ребенком одинокая студентка, после

аборта заявившая подруге «Я теперь ничего не боюсь». Характерная деталь этого рассказа — летучая мышь, «как бабочка» летающая по комнате героини и умершая «от жажды», пока та находилась в больнице.

Между этими историями — еще тринадцать, написанных как от лица женщины, так и от лица мужчины, но все они, как и эти два, условно говоря, о ней и о нем, а согласно данному в блиц-интервью определению самой Манович, о «недолюбви», о «недовстрече», о «больших женских травмах». По-разному справляются с этими травмами ее героини, но большинство из них, пережив, говоря словами Манович из блиц-интервью, «негативно окрашенную инициацию», становятся на путь превращения в «сильную, независимую женщину» из первого рассказа. Что же касается последнего рассказа — «Красивая жизнь Лерыча», то, представляя из себя вариант истории Герасима и Муму, внешне он не вписывается в цельную схему композиции сборника. Его герои — бомж Лерыч и собака Фенька, живущие при вокзале тяжелой, но полной любви друг к другу жизнью, которая, как и должно, оканчивается трагически. Но есть в этом рассказе то, что можно назвать деталью, — не играющий в истории бомжа и его собаки никакой роли, но важный для темы сборника персонаж. Это едущая с мамой в электричке маленькая девочка, не желающая следовать благоразумным советам мамы и заявляющая ей, что она «хочет смотреть жизнь». Собственно, это и есть завязка общего для сборника сюжета.

В сущности же, можно сказать, что здесь мы имеем дело с модифицированным романом воспитания — результатом наблюдения за жизнью взрослеющей и превращающейся в «сильную, независимую женщину» той самой, не желающей следовать навязываемым ей стереотипам девочки. Описаниями инициации и формирования личностей мужского пола заполнена мировая литература, и вполне естественно, что серьезная женская литература наверстывает пробелы в области описания формирования — не дочери, сестры, невесты, жены, матери, а человеческой личности женского пола. Можно, ко-

нечно, вспомнить Нору из пьесы Генрика Ибсена «Кукольный дом» или Таню из пьесы Алексея Арбузова «Таня», или даже Марину Владимира Сорокина из романа «Тридцатая любовь Марины», но существенная разница заключается в том, что здесь мы имеем дело с описанием ситуации изнутри, со стороны самих женщин.

По вполне естественным причинам для женщины проблема становления ее как личности теснее связана с проблемой отношения полов, чем для мужчины. Поэтому женская литература заполнена историями о союзах между мужчиной и женщиной — возникающих, длящихся, распадающихся, и чаще всего поданных как сугубо личное, частное дело. Однако тема взаимодействия мужчины и женщины важна и сама по себе — как тесно связанная с вечными вопросами — любви, жизни и смерти, в силу чего она отнюдь не обойдена и авторами мужского пола. И тут опять приходится вспомнить Бунину, поскольку, если говорить о сборнике рассказов, посвященных любовным историям, то на первом месте — во всяком случае из написанного на русском языке — безусловно стоит одна из самых его глубоких и загадочных книг — «Темные аллеи». В вошедших в нее рассказах, как писала сразу после выхода книги Вера Александрова (№ 15 ж. «Новый журнал» за 1947), «запечатлено» «богатство» «оттенков любви от безумно-животного влечения» «до мерцания зеленой звездочки».

Не случайно в первом рассказе книги Манович («Первый») говорится о «подобных» «историях», «описанных еще Буниным». Ее истории — с оговоркой, что здесь речь не идет о сопоставлении масштабов авторов — также свидетельствуют о трагедии, источником которой является разрыв между возвышающим душу светлым чувством и часто ранищим и унижающим ее телесным желанием. И героини этих историй также демонстрируют качества в диапазоне от жертвенности во имя чистой любви до неприкрытого цинизма в ходе удовлетворения похоти. В основном же они подвержены обычным человеческим слабостям и демонстрируют эгоизм,

глупость, предательство, прежде всего — самого себя, не сумев удержать или даже вовремя распознать то светлое, с уходом которого жизнь превращается в череду заполненных бессмыслицей дней. И, казалось бы, полностью прав Юрий Казарин, написавший, как сказано выше, что Манович «честно показывает наше бессилие противостоять» «пошлости», «которая мало-помалу и вполне определенно становится онтологической».

Спору нет, в нынешнем положении человека ниже различения добра и зла действительно очень трудно противостоять пошлости, труднее, чем во времена Бунина, который, хоть и определил любовные истории в общем-то как «пошлые и обыкновенные», тем не менее полагал, что бывают в них и «минуты» «истинно волшебные» (рассказ «Темные аллеи»). Тем не менее беру на себя смелость утверждать, что Манович показывает не только то, как трудно противостоять «онтологической» пошлости в ситуации отсутствия в сознании человека онтологии, опираясь на которую человек переживает «истинно волшебные минуты», — но и то, что противостояние все-таки возможно. Это подтверждают истории большинства ее героинь, в конечном итоге гораздо лучше справляющихся с жизненными невзгодами, чем их партнеры, хотя изначально именно они являлись травмируемой стороной. Они становятся «сильными» и «независимыми», хотя и испытывают, говоря словами Манович из блиц-интервью, «грусть» по поводу того, «что было бы, если бы...» и «мужчин, которые могли, но не смогли». Атмосфера грусти вообще характерна для женской литературы, и это обнадеживает, поскольку грусть не печаль, она оставляет надежду, что в будущем ситуация изменится. А пока женщины создают литературу, которая, как и всякая другая серьезная литература, обнажает скрытое под привычной обыденностью, раздвигая границы познаваемого человеком.

И, наверное, лучшая награда для авторов этой литературы — признание со стороны мужчин, что при соприкосновении с ней — в том числе с разлитой по ней грустью по поводу

«что было бы, если бы...» — в их сознании происходит нечто серьезное. Эту награду Лера Манович получила на презентации своей книги 12 мая в Клубе «Дача на Покровке». Полностью заполненный зал весьма живо реагировал на чтение Евгением Сулесом написанного от лица мужчины рассказа «Электричество», а в ходе обсуждения были сказано много интересного. Так, Константин Кравцов сказал, что некоторые эпизоды из рассказов Манович «остаются в памяти как пережитые тобой», «функционируют, пульсируют, излучают», а Геннадий Каневский, для начала идентифицировав ее прозу как «женскую», а не «как бы мужскую», сказал, что она «подцепляет крючком и вытаскивает на поверхность мужской души все травмы, печали, нежности, которые были в жизни». Ну что тут еще можно сказать о книге Манович? Только — опять же никоим образом не претендуя на сопоставление масштабов авторов — перефразировать хвалебный антифразис Пушкина, вырвавшийся у него после удачной реализации литературного замысла: Ай да Манович! Ай да сукина дочь!

# Номо sapiens в картинках

Дарк О. На одной скорости (14 рассказов). М.: Русский Гулливер, Центр современной литературы, 2014

ДАРК ПОКАЗЫВАЕТ ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕКА ПРОТЕКАЮЩЕЙ  
В ТЕСНОЙ СВЯЗИ СО СМЕРТЬЮ И НАПРАВЛЯЕМОЙ ВИДИМЫМИ  
ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМИ ОБЫДЕННОЙ ЖИЗНИ И НЕВИДИМЫМИ  
ОГРОМНЫМИ СИЛАМИ, ДЕЙСТВИЕ КОТОРЫХ ЧЕЛОВЕК  
ВРЕМЕНАМИ МОЖЕТ ОЩУЩАТЬ.

Новая, вторая книга Олега Дарка, вышедшая спустя почти двадцать лет после первой, также сборника рассказов<sup>1</sup>, свидетельствует, что он по-прежнему, как писал Александр Вяльцев, объединивший Дарка с Нарбиковой, Виктором Ерофеевым и Владимиром Сорокиным, «топит» своих героев «в крови, дерьме и сперме»<sup>2</sup>. Поэтому вполне понятны слова Андрея Анпилова, написавшего в «Постпостскриптуме» к этой, новой книге, что «вскипает подспудное чувство неизбежности <...> обрушиться на книгу Олега Дарка <...> мол, “профиль этой прозы — это профиль смерти”»<sup>3</sup>.

Однако далее Анпилов, как бы оправдываясь, пишет, что книга намечает «абрис духовного, душевного мира» человека, «отравленного культурой». Культура, пишет далее

---

Опубликовано в журнале «Новый мир», 2014, № 12, с. 202–206

- 1 Дарк О. Трилогия. М.: Изд. Р. Элинина, АРГО-РИСК, 1996
- 2 О Могутине. Отзывы российской и западной прессы и критики. — «Митин журнал», <http://www.mitin.com/people/mogutin/prensa.shtml>
- 3 Анпилов А. Постпостскриптум. — В кн.: Дарк О. На одной скорости (14 рассказов). М.: Русский Гулливер, Центр современной литературы, 2014, стр. 82

он, «дает и ключи к собственным безднам, закоулкам подсознательного, но она же <...> и замыкает пространства»<sup>4</sup>. Недаром «подобные картинам ада» «мизансцены», содержащиеся в книге, подводят читателя к мысли, что «цивилизацию» в ее нынешнем состоянии «вообще-то пора бы закрывать». Фактически о том же пишет в предисловии и Валентин Алень — о «насыщенности [книги] жестью», что, однако, порождает не ужас, а экзистенциальную тревогу<sup>5</sup>.

При этом Алень сравнивает Дарка с ранним Мамлеевым и ранним Сорокиным, а Анпилов — с Кафкой, Набоковым, «Дублинцами», Борхесом, экспрессионистами, а затем, после многоточия, добавляет Сорокина и Евгения Харитонова. Согласившись, что все эти сравнения имеют под собой реальную основу (особенно — с Сорокиным, сотоварищем Дарка по московскому андеграунду 80-х), позволю заметить, что этот цикл Олега Дарка прежде всего отсылает к творчеству Ивана Бунина, и далее — к Тургеневу и Достоевскому. В силу чего стоит осмыслить, что именно вызывает «метафизическую тревогу» при чтении рассказов Дарка.

Бунин, носящий титул последнего русского классика, по образному выражению Ивана Ильина, на «темных аллеях» греха «разверзает перед нами мировой мрак, черное, провальное естество человеческой души, не ведающее добра и зла и творящее зло в меру своей похоти»<sup>6</sup>. При этом он практически не использует иронии, не рисует широких картин социальных процессов, склонен к ровному и спокойному, отсылающему к тургеневскому, как бы отрешенному повествованию. Даже при описании кризисных состояний своих героев он не выходит за рамки видимой реальности, за которой тем не менее ощущается присутствие другой, таящей в себе некую

---

4 Там же

5 Алень В. Предисловие. Там же, стр. 6

6 Ильин И. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Мюнхень, 1959, стр. 82



страшную тайну. Практически то же можно сказать и о Дарке, у которого легкая, глубоко скрытая ирония и элементы мистики и фантастики — дань времени, поставившему во главу угла скепсис и неопределимость понятия «реальность».

Дарк показывает жизнь человека протекающей в тесной связи со смертью и направляемой видимыми обстоятельствами обыденной жизни и невидимыми огромными силами, действие которых человек временами может ощущать. Но «разверзая перед нами» «на темных аллеях» греха «провальное естество человеческой души», он рисует несколько иную картину, прежде всего в отношении неведения «добра и зла». Для прояснения обратимся к рассказу Бунина «Петлистые уши» (1916).

Герой рассказа, волевой и сильный, крайне серьезный, сумрачный и неприятный человек, о прошлом которого ничего не известно, именуется «сыном человеческим» и «выродком» и утверждает, что человечество в целом охвачено «страстью к убийству и... вообще всякой жестокости», подтверждая свою правоту засильем в человеческой истории типажей вроде «королей, подписывающих смертные приговоры с сигарой во рту» и «изобретателей подводных лодок, пускающих ко дну сразу по несколько тысяч человек» и тем, что даже в романах Купера, которыми «каждый мальчишка зачитывается... только и делают, что скальпы дерут», поэтому «пора бросить эту сказку о муках совести» и перестать писать «романы о преступлениях с наказаниями», а «написать о преступлении без всякого наказания». После этого он — беспричинно, ради акта убийства — хладнокровно убивает проститутку и безнаказанно покидает место преступления.

Спору нет, при взгляде на историю человечества мучающийся раскаянием после совершения преступления герой Достоевского действительно смотрится принадлежащим к весьма малой группе людей. Тем не менее, герой Бунина «выродком» называет не его, а себя, и, проповедуя «зло», отчетливо понимает, что есть еще и «добро». Более того, жертва его преступления — не совсем случайна, как если бы он осуществлял убийство только ради страсти к нему как таковому. Согласно

высказанным им взглядам, он убивает низшее, несущее в мир зло и вызывающее у него отвращение существо. И здесь надо заметить, что, как писал Достоевский (которому, кстати, посвящена дипломная работа Дарка), пока есть представление о грехе и, соответственно, добре и зле, есть и понимание того, в каком направлении следует искать выход из ситуации, вызывающей «метафизическую тревогу». Не то — в мире героев Дарка.

В их мире — а это наше «сегодня» — преступление встроено в ткань жизни, являясь ее естественным и необходимым элементом, и совершается оно буднично, деловито, с ощущением «ничего личного». Человека убивают, потому что иначе не совершить кражи («Бриллианты»), не наладить личную жизнь («Эвтаназия»), не выиграть пари («Поспорили на сто рублей») или потому что он, будучи пьян, оказался на пути тоже пьяной компании («Со стороны свидетеля»). Человека насилюют, потому что выпал случай удовлетворить похоть тела («Восьмой рассказ», «Названия нет, и не будет»), и готовы страшно и смертно пытаться, потому что необходимы опытные данные для подтверждения теоретических выкладок («Седьмой рассказ»). Но у Дарка нет и намек на «страсть к убийству и ... жестокости», тем более — вызванную определенного рода поведением или некими свойствами конкретной личности. Просто так сложились обстоятельства. Как говорит один из его героев, «лотерея» («Бриллианты»). Поэтому другой герой Дарка, увидев в лесу обезглавленный труп неизвестного ему человека, действует спокойно и деловито: не задаваясь вопросами и ничего никому не сообщая, находит голову, сжигает труп, а пока разгорается пламя, греет в нем воду для чая; и, «сев на труп, резал на весу колбасу и хлеб» («Труп»).

Дарк как бы наводит фокус зрения на то, что если речь идет не о «выродках», то движущей силой преступления является не страсть к нему, которая есть похоть души, а разум, не имеющий понятия о грехе и направляющий действия человека при отсутствии каких-либо внутренних ограничений. То есть, бесстрастный разум, не корректируемый чувствами, идущими «от души», которой ощущение греха присуще врожденно. В этих условиях

разум оказывается в плену у похоти плоти, и неудивительно, что герои Дарка «тонут <...> в крови, дерьме и сперме» — не потому, что это он их «топит», а потому что он, используя, как сказано в аннотации к его второй книге, «гротесковость, маскирующуюся под реалистичность, и реалистичность, маскирующуюся под гротеск», показывает, что реально происходит с человеком в современном социуме. Увы, приходится признать, что в рассказах Дарка мало «гротесковости» и много «реалистичности». Будучи реалистом, насколько это возможно в современном мире, имеющем размытые представления о том, как именно устроена реальность, Дарк, как и Бунин, сосредоточен на взаимодействии в человеке плотского и духовного начал.

Но если Бунин разверзает перед нами провальное естество человеческой души, исследуя недоступное человеку, но воображаемое им положение выше добра и зла, то Дарк «разверзает» глубину ее провала в положение, которое ниже добра и зла. Двигаясь, согласно его собственному определению, «на одной скорости письма, чтения, повествования («О понятии „скорость”»»), он бесстрастно всматривается в своих «тонущих» героев, ища проявления у них чувств сострадания и вины, говорящих о наличии живой человеческой души. И находит, хотя и не часто. Участник группового изнасилования, как бы стремясь загладить содеянное зло, пытается, хоть и неумело, сделать добро женщинам («Восьмой рассказ»). Нечто похожее на муки совести испытывают родители, решившие убить своего больного ребенка («Эвтанизация»). И — пусть и мимолетное — «сожаление» испытывает грабитель перед осуществлением задуманного убийства («Бриллианты»). Однако в тексте этого рассказа есть точные слова: он «не дал воли» возникшему у него чувству «сожаления».

Разум, не сдерживаемый понятием греха, «не дал воли» движению души. Недаром именно к разуму апеллирует герой рассказа «Петлистые уши», проповедуя «преступление без всякого наказания», которое задумал, но не смог довести до конца Раскольников и которое задумали и смогли довести до конца герои рассказа «Бриллианты». И этот рассказ — бук-

вальное выполнение заказа на «написание» о преступлении, совершаемом в условиях «отбрасывания сказки о муках совести».

Там, где нормальные движения души человека едва заметны, царит бесчувственная разумность, удерживающая этот мир в состоянии весьма стабильного равновесия. Разумны — любые — действия, приводящие к поставленной цели, и неразумны — любые — чувства, мешающие этим действиям. Один из героев Дарка «не дал воли» внезапно возникшей у него страсти — изнасиловать или убить женщину — по той причине, что необходимо держать «тело и душу» в «равновесии». Если же требующейся для этого «воли» не хватает, на помощь приходит «магическое слово», и «равновесие», обеспечивающее успешное течение жизни, сохраняется, даже если кого-то, например, «раздели догола, посадили в муравейник и держали за руки, пока не перестала кричать» («Сунахби»).

Прав Анпилов: проза Дарка — о смерти. Точнее, о жизни, в условиях омертвления душ человеческих превратившейся в равномерное, «на одной скорости», движение людского потока, в котором каждый обустраивается «кто как» и идет, не зная, куда и зачем. А кругом — война, смысл которой также не понятен никому из идущих («Железный поток»<sup>7</sup>), непонятно зачем творящаяся «рубка» людей с «равнодушными лицами» («Фрейдистская диалогия»). И как бы подводя итог, герой заключительного рассказа, максимально приближенный к авторскому «я», потерянно бродит в мире, абсурдность которого отсылает к Кафке. Понятно ему одно: из «подземного» мира — метафорического «кладбища», в котором он, «спустившись», оказался, с его «каменным сводом» «вместо неба» и делающим «глазам больно» «как бы мертвым», «или искусственным» светом, — надо как-то выбираться («Это было подземное кладбище»).

---

7 В названии и сюжете рассказа — недвусмысленная отсылка к повести Александра Серафимовича «Железный поток» (1924)

Но начать выбираться из, согласно Анпилову, замыкаемого, отравленного культурой пространства можно, только выяснив причину «отравления», приведшую к абсурдизации ограниченного этим пространством мира. И надо признать, книга Дарка по праву вошла в шорт-лист премии «Инспектор НОС», присуждаемой за лучший детектив на постсоветском пространстве, — фактически, она посвящена успешному расследованию истинных причин «преступлений без всяких наказаний».

Двигаясь «на одной скорости», в поисках проявлений душевной жизни своих героев, Дарк особое внимание уделяет чувству боли, и это понятно: в мире его героев душа может только болеть — пока не омертвеет. Один из героев, которого, пожалуй, можно назвать положительным, «влюбляется в чужую боль», «сходит с ума от чужой боли», тогда как «счастье» его «раздражает» («Упражнение в любви»). Сам он объясняет это «помешательством каким-то», но если в мире, в котором он живет, счастье возможно только в случае омертвления души, может, лучше сойти с ума?

Сойти с ума — или отказаться от руководства разума, не имеющего понятия о грехе и «не дающего воли» движению души? И здесь пора обратиться к центральному, самому пространному рассказу книги «Седьмой рассказ (Предыстория)». Его герой размышляет о душе, теле и «тайном гуманизме», жидущемся на «почти упразднении» боли души, и поскольку «на боль реагирует душа, (а тело ей только подает сигналы)», то и тела. Герой рассказа увлечен музыкой, убивающей боль — свою и чужую, равно как и возможные сожаления по поводу совершаемых действий. Его преступление отличается от всех прочих: им движет желание провести опыт, чтобы узнать, что происходит во время пытки в условиях «тайного гуманизма», поскольку цель ее — сломить болью, чтобы «заставить выдать какую-то тайну».

Как тут не вспомнить Базарова, с его презрением ко всякой чувствительности и верой исключительно в научный эксперимент, с легкой руки Тургенева открывшего в русской литературе тему нигилистов. Ведь гуманизм не отделим от науки, полага-

ющей, что человек — это *Homo sapiens*, человек разумный, при этом само собой разумелось, что разум его направлен только на созидание. Хотя, изучая «сигналы» тела, Базаров не только «лягушек резал», но и людей, будучи врачом, лечил, сам он полагал своей задачей — только «место расчистить», отсылая нас к смутному еще, но ожидаемому будущему.

Это ставшее настоящим будущее — абсурдный мир героев Дарка, мир пустоты и безобразия, полный «преступлениями без всякого наказания», предыстория которых описана в «Седьмом рассказе». Наделив героя этого рассказа абсолютным слухом к музыке великих сил мироздания вкупе с невозможностью ее нормального восприятия, Дарк моделирует научный метод познания, ныне тотально пронизавший все сферы жизни. И показывает, что, ратуя за бесстрашие разума, то есть свободу от чувств, наука зиждется на чувстве исследовательского азарта, легко переходящего в страсть, которая есть похоть души. При этом важно, что «вне и без музыки» герой «предыстории» жалеет всех и вся.

Здесь, в характере вовсе не безгрешного, но не совершающего преступления героя фактически и содержится ответ, как выбираться из замыкаемого культурой пространства, мир которого сродни «подземному кладбищу». От прочих героев книги его отличает постоянно работающий внутри механизм как бы взаимной коррекции разума и чувств, что позволяет ему не переступить незримую черту невозврата на нормальную дорогу жизни. Фактически же речь идет о том, что определение человека как *Homo sapiens* к настоящему времени явно утратило изначально гордый смысл и требует поправки. Может быть, лучше *Homo sapiens et conscius*<sup>8?</sup> Что же касается мысли о том, что цивилизацию «пора бы закрывать», то прав Анпилов: Дарк в таких парадигмах не мыслит. Он сосредоточен на исследовании естества человеческой души. Ибо давно известно: хочешь изменить мир — измени себя.

# Бирюков forever

Это тот случай, когда любовь к своему делу и накопленные знания и опыт так велики, что любое выступление без особого усилия выливается в нечто среднее между лекцией и концертом, при этом даже неподготовленные зрители сразу понимают: перед ними мастер, маэстро.

Характер аплодисментов, прозвучавших 12 ноября уже минувшего года в Концертном зале Музея-квартиры А. Н. Толстого после завершения выступления известного теоретика и практика русского литературного авангарда Сергея Бирюкова, вполне соответствовал названию и обстановке зала. Должна признаться, что я даже позволила себе крик «Браво!». Именно такой оценки, на мой взгляд, заслуживает тот импровизированный концерт, который он дал в честь выхода в свет нового сборника своих литературоведческих статей — «Амплитуда авангарда» (М.: Совпадение, 2014).

На обложку этой книги, вышедшей в курируемой Новым институтом культурологии серии «Берсеневские коллекции. Еще не классики» вынесена вторая часть названия серии — «Еще не классики», что звучит как «Уже почти классики». И на мой взгляд, это «уже почти» в данном случае настолько мало, что близко к исчезновению. Достаточно вспомнить, что Бирюков принадлежит к пер-

вопроходцам начавшегося в 60-е годы прошлого века движения, которое он сам назвал «переоткрытием» и своего рода академизацией исторического авангарда». Его многочисленные статьи переведены на многие языки, ему принадлежат термины «внеисторический» (в отличие от «исторического») авангард, и «сумма технологий» авангарда. Он является автором первого учебного пособия для изучающих нетрадиционные формы русской поэзии «Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма» (М.: Наука, 1994), уникальной, вышедшей тиражом всего в 500 экземпляров монографии «Теория и практика русского поэтического авангарда» (Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, 1998), книги «Поэзия русского авангарда» (М.: ЛИА Р. Элинина, 2001), которая, как сказано в аннотации, «сочетает в себе информативность учебника, образность и ассоциативность художественного текста, инновационность научного труда», и многих сборников авангардных текстов. А также бессменным Президентом основанной им в 1990 году международной «научно-творческой» «Академии Зауми».

Сидя в просторном, но практически полностью заполненном зале на презентации нового сборника статей Бирюкова, я вспоминала слова, сказанные братьями Стругацким о героях своей книги «Понедельник начинается в субботу»: они «очень много знали, так много, что количество перешло у них наконец в качество». Можно добавить, что переход количества в качество у этих героев стал возможен в силу того, что они бесконечно любили свое дело и сам процесс познания, что, собственно, и определило возможности возникшего у них качества. Все это с полным основанием можно отнести к Сергею Бирюкову, много лет буквально живущему теорией и практикой русского литературного авангарда, «динамичного сверхстилевого течения», исследованию которого — «от истоков — начала XX века — до современности», как сказано в аннотации, посвящена его новая книга. Можно добавить, что этому посвящены абсолютно все его книги.



Это тот случай, когда любовь к своему делу и накопленные знания и опыт так велики, что любое выступление без особого усилия выливается в нечто среднее между лекцией и концертом, при этом даже неподготовленные зрители сразу понимают: перед ними мастер, маэстро. На этот раз первая часть выступления Бирюкова, посвященная непосредственно презентуемой книге, была ближе к блиц-лекции — понятно, что она была концертной, импровизированной, но постоянно ощущалось, что она легко может быть превращена в сколько угодно длинную, серьезную и подробную. Вторая часть, посвященная его собственному поэтическому творчеству — по его выражению, «услаждению слуха публики текстами непосредственно», может быть названа чисто концертной. И хотелось бы уточнить, что в данном случае, при всей порой практически неразличимости нынешних концертов и шоу, имеется в виду именно концерт, цель которого не столько поразить зрелищностью и развлечь, сколько продемонстрировать художественно-исполнительское искусство выступающего.

Однако, согласно заявлению самого Бирюкова, теоретика и практика авангарда в одном лице, его поэтическое творчество, при полной самодостаточности и самоценности, также является способом исследования авангарда как «динамического сверхстилевого течения». Поэтому вторую часть его выступления можно рассматривать как высоко художественную и виртуозно артистическую иллюстрацию к первой. Характерно, что в одном из небольших теоретических замечаний, делаемых им по ходу «услаждения слуха публики текстами непосредственно», он назвал себя «поэтом-исследователем», тут же уточнив, что, согласно «сдвигологии» Крученых, это читается как «поэт-и-следователь». На суд публики были представлены «близкие к регулярным», «отвлеченные», «философские», «чисто конкретные» и даже «имеющие детективные ходы» стихи. И конечно же, в конце был прочитан знаменитый текст «О, провинция! / Ты строга — / Гы-гы-гы! / Га-га-га!». При этом присущий Бирюкову артистизм мастера саунд-поэзии и разработчика уникальной манеры мелодекламации оттеня-

ла прекрасная акустика зала, что нечасто случается на литературных мероприятиях.

При чтении новой книги Бирюкова набросанная им в ходе блиц-лекции схематичная картина разворачивается в объемную, показывающую не только путь авангарда от начала XX века к сегодняшнему дню, но и его истинное место в системе литературы. Он определяет авангардное творчество как «по большей части» «спонтанное, реактивное», «иногда спекулятивное», направленное на «постоянное изобретение», «опрокидывание устоявшегося представления о мире», стремящееся «к непознанному», к «прорыву в запредельное», к возможности «ощутить этот мир в его первозданности». И при этом — как тесно связанное с символизмом, дело которого он продолжил, поскольку «практика символизма показала, что слишком прямое слово, пусть и «назначенное» быть символом, не годится для выявления неназываемого, запредельного». Характерно, что заумь при подобном взгляде на историю поэзии выглядит «в наибольшей степени отвечающей понятию поэтического в романтическом ключе, как нечто неземное и недоступное пониманию в бытовом смысле!».

Утверждая, что авангардное движение в России не прекращалось даже в годы самых суровых на него гонений, и ставя своей целью нарисовать его «полную картину», Бирюков неустанно занят отыскиванием, осмыслением и обнародованием «всего корпуса текстов, биографий, вообще фактов, которые до сих пор остаются неоткрытыми». Наиболее трудно это делать в отношении авторов, «в той или иной степени связанных с авангардной линией русской литературы», но творивших в условиях затрудненной доступности к трудам предшественников и невозможности опубликовать свои собственные. Так, одна из статей книги посвящена никому не известному до 90-х годов прошлого столетия Георгию Валериановичу Спешневу (1912–1987), который, судя по всему, не имел возможности даже поделиться с кем-либо своим «тайным» писательством, размах которого способен изумить даже искушенного в авангардном искусстве.

Через все творчество Сергея Бирюкова красной нитью проходит мысль, что авангард представляет собой главную «созидающую» силу поэзии. При этом он относит к нему, например, «и акмеизм значительной частью», и Пригова Дмитрия Александровича, «только из тактических соображений именовавшего себя концептуалистом». Вообще, пишет он, «чистых авангардистов очень немного», но «это такие осколки, которые больно ранят» и «проникают повсюду».

Не только не отрицая «утопичность» «авангардных проектов», но ставя им это в заслугу, Бирюков, вспомнив вырвавшийся у Жуковского вопрос «невыразимое подвластно ли выражению?», пишет, что «“ясность” лежит в других пределах, где искусству, вероятно, действительно нет места» и оно всегда — только «попытка» «выразить» «невыразимое». И «находясь в пределах искусства, можно лишь пытаться «заглядывать ЗА». И наиболее осозанным и массивным образом это делает именно авангардное искусство.

В заключение хотелось бы сказать, что со второй половины 80-х годов прошлого века, когда, как пишет Бирюков, «почти все дожившие до этого времени авторы получали хотя бы относительную возможность выхода за пределы узкого круга», сформировалось уже не одно поколение. А многие из тех, кто встретил это время зрелым, стали мэтрами, «уже почти классиками», постепенно превращаясь в живую легенду. Полагаю, одним из них является Сергей Бирюков.

# По законам музыкально-космической гармонии

Кацюба Е. Свидетельство Луны. (Новая Азбука): стихи, стихийные мутации, палиндромы, циклодромы, схемы. Литературный клуб «Классики XXI века». М.: Изд. Р. Элинина, 2008

Тексты Елены Кацюбы отличает открытая в бесконечность сложноструктурная космичность — и в отношении пространства, и в отношении времени, и этот космос живет и может быть понят по законам высшей музыкальной гармонии.

Новая книга Елены Кацюбы выпущена небольшим тиражом к творческому вечеру автора, состоявшемуся 26 июня в литературном салоне «Классики XXI века», и содержит тексты, написанные в 2004–2008 гг. Эти тексты свидетельствуют, что Елена Кацюба продолжает оставаться одним из наиболее сильных авторов того направления современной поэзии, за которым закрепилось название «неоавангард», поскольку оно базируется на развитии и модификации приемов, используемых историческим авангардом начала XX века. Однако между этими авангардами существуют качественные различия, и в данном случае важно отметить два из них, в творчестве неоавангардистов переплетшихся в единое целое.

---

Опубликовано в сетевом журнале литературного и художественного авангарда «Другое полушарие», 2008, № 6

Несмотря на присущее авангарду мощное игровое начало, для авторов его первой волны характерны тяготеющее к методу классической науки всматривание в превращения, происходящие внутри потока речи, и ориентировка на возможность вычленения некоей в достаточной степени твердой и окончательной картины мира. Находящиеся же в парадигме набравшего силу постмодерна неоавангардисты научились взаимодействовать с звуково-визуально-семантическими превращениями языка, а рисуемая их текстами картина мира подвижно-изменчива, оставаясь целостной благодаря органике этих изменений. При этом игра языковых превращений сливается с игрой открытия все новых ракурсов видения мира — в масштабе и категориях, задаваемых каждым конкретным автором.

Константин Кедров и Елена Кацюба — выступающие в проекте «Полюса» против пары Аркадий Штыпель и Мария Галина. Июнь 2005 года.

Тексты Елены Кацюбы отличает открытая в бесконечность сложноструктурная космичность — и в отношении пространства, и в отношении времени, и этот космос живет и может быть понят по законам высшей музыкальной гармонии. Ее работа с приемами, названными Сергеем Бирюковым «технологиями авангарда», виртуозна: от текста к тексту ритмично переливается звуко-визуально-смысловое плетение, создаваемое многоуровневыми повторами, аллитерациями, ассонансами, графическими приемами и тому подобным вплоть до частой и разными способами используемой палиндромии. Каждый текст представляет собой сложную, очень индивидуальным образом организованную гармоничную систему переплетения этих приемов, являя собой целостный организм, который практически невозможно разрывать на цитаты. Тем не менее, можно попытаться дать представление об эстетике Кацюбы такой, например, строкой: «Дремотный жук / верша весенний *марш* / узорный *шрам* / прошел в древесном теле». При этом в текстах Кацюбы, как и у всех неоавангардистов, работа часто идет на уровне не слова и даже

слога, как у большинства авторов исторического авангарда, а некоей звукословесной единицы, в качестве которой могут выступать фонема или буква.

Ее «визитной карточкой» остается прием, еще в 80-е годы прошлого века легший в основу сложно-ветвистой композиции ныне легендарной поэмы «Свалка»: смысловая цепочка как результат последовательного изменения в словах одной буквы, например «лунный ЧЕРЕП / ЧЕРЕЗ / ветви БЕРЕЗ / снежный БЕРЕГ грызет», — постепенно и все более начавший распространяться на другие языки: «В русском рифмуются НОЧЬ и НОЖ / в английском NIGHT and KNIFE». Вообще, усиливающийся ныне процесс проникновения других языков в речевой поток русскоязычных поэтических текстов все заметнее проявляет себя в текстах Елены Кацюбы, например, такие строки: «наCOLДовала осень холод», «На черном оBLACK'e», «луна бледного лезвия // зовущий разрез в яблоке заката / lame — lame — la-me-la — mela — mela» (в итальянском языке lame — лезвия, mela — яблоко).

В новой книге на приеме «Свалки» построен текст «Дао дома», однако характерно, что этот текст не иллюстрирует систему взаимосвязанности всего сущего, а создает живой образ системы дом-сад, органично встроенный в систему мироздания. Развитием же этого приема является широко представленное в книге словообразование путем замены буквы слова по воле автора, равно как и вставки в слово дополнительной буквы, например, «звездочасам приказано звенеть: / — Одзин... / одзиннадцать ... звенадцать...». Это расширяет звуково-семантические возможности при построении образов, составляющих структуру мира, физические границы которого уходят за зодиак и вглубь дождевой капли, а временные — в глубь веков и безграничность будущего. Все сущее здесь живет и развивается по законам музыкально-космической гармонии, недаром в текстах Кацюбы постоянно всплывает тема музыки: «Резеда, СИ-РЕ-нь, / МИМоза, чеРЕмуха, / ваСИлек. Споем?»

Переплетение, перетекание друг в друга всевозможных образов (например, «в системе любой информации дерево —

всегда весть», а «вестник верблюд — / бродячее дерево / что внутри бережет / всю воду. / Все вести Востока») создает целостную картину мира, представляющую собой непостижимо сложную n-уровневую систему, в которой n равно бесконечности. Ее познание и отображение — бесконечный и увлекательный процесс, представляющий собой игру как попытку следовать игровой изменчивости аспектов мироздания внутри неуловимой, но четко ощущаемой системы инвариантов. Эти инварианты можно ощутить через гармонию игры — «честной», согласно определению Йохана Хейзинги, но не вычислить в их окончательном варианте. По определению самой Кацюбы, речь идет о «вечном живом шоу», при описании которого «Рифма блуждает меж языками / рождая словесный кайф». Стремление уловить параметры этого шоу приводит Кацюбу к системам азбук, поскольку, как известно, в данных человеку азбуках зашифрована система мироздания. В новой книге появилась еще одна — «эмоциональная»: «Ай! Ба... Вах! Гм-гм. Дык... Ей-ей!...» И далее — по тексту.

## Прощание с рукописью

Кинопоэтический вечер поэта и кинорежиссера Татьяны Данильянц, состоявшийся 11 декабря в клубе «35 мм», прошел в атмосфере прощания и встречи. По словам ведущей вечер Елены Верниковской, это была «последняя литературная встреча в этом году», то есть литературный сезон клуба уже шагнул в новый год. И программа, представленная Татьяной Данильянц, как было сказано ею во вступительном слове, представляла собой «прощание с рукописной книгой» — под названием «Белая» она должна выйти в начале нового года.

Чтение Татьяны Данильянц зал, заполненный очень разнородной публикой, приветствовал не просто потому, что хорошо читались хорошие стихи. В ее стихах присутствует главное — поэтическая магия. В данном случае она рождается из того, каким образом автор воспринимает и подает пространство и время, а точнее — их наполненность.

Сама Татьяна в ходе чтения извинилась за «космополитичность». Действительно, в ее строках сменяют друг друга Испания, Голландия, Берлин, Венеция и далее — по карте мира. Поводом же для извинения послужила строчка «через Европу дышит мой дух». Думается, здесь дело не только в обстоятельствах личной судьбы Татьяны Данильянц.

Уместно вспомнить литературного критика начала прошлого века Владимира Вейдле. Этот знаток как



российской, так и мировой культуры полагал, что чем ближе Россия знакоилась с Западом, тем более проявлялась ее самобытность, поскольку в ходе этого актуализировался заложенный в ее культуре общецивилизационный смысл.

Что касается названия будущей книги, то в русском языке эпитет «белый» нерасторжим со словом «свет», который в данном случае понимается как «мир». В сущности, в русской культуре «свет» как таковой подразумевается белым, это цвет небесной чистоты, божественной энергии, и он же включает в себя все цвета радуги, все составляющие мира. Тем не менее стихи Татьяны Данильянц при всей калейдоскопичности представляют собой вполне структурированную систему, несущей для которой является любовь, выплескивающаяся в мир, делающая ее носителя невероятно открытым этому миру и преображающая восприятие.

Поэтому в строках пока еще рукописной книги «Белая» происходит преодоление несовершенств мира и человеческой жизни, прежде всего — одиночества. И разлито в стихах ощущение, что «Кто-то любит нас / Тот, кто выше стропил».

После чтения состоялся показ фильма «U» (американский вариант «ты»), режиссером и главной героиней которого выступила Татьяна Данильянц. В нем звучит прекрасная музыка Антона Батагова. Эта работа, по словам автора, неразрывно связана с книгой «Белая». И действительно, на языке кинематографии здесь говорится о том же: о преображающей силе любви — как в поэзии, так и в жизни. Что для истинного поэта одно и то же.

Это был редкий тип прирожденного лидера. Руслан никому ничего не навязывал. Просто, будто чувствуя движение времени, работал не исходя из текущей логики событий, а «на опережение» — генерируя идеи, точнее, пространство их реализации, которое само притягивало все необходимое, в том числе людей, срывая их с привычных орбит бытования.

< Стр. 24



Руслан Элинин и Людмила Вязмитинова.  
Москва, начало «90-х»



Заседание лито «Сретенский бульвар». Слева направо: Андрей Урицкий, Андрей Конопелько, Дмитрий Леонов, Елена Пахомова, Руслан Элинин, Людмила Вязмитинова. Москва, начало «90-х»

Андрей Урицкий и Людмила Вязмитинова. Москва, начало «90-х»





Всеволод Зельченко. Вечер в кафе-клубе «Проект ОГИ». Москва, июнь 2005 года

Данила Давыдов и Сергей Соколовский. Москва, середина «90-х»





Дмитрий Воденников. После презентации книги «Вкусный обед для равнодушных кошек». Кафе-клуб «Проект ОГИ». Москва, сентябрь 2005 года

Слева направо: Герман Лукомников, Геннадий Каневский и Евгения Вежлян. Фестиваль сетевой поэзии в Липках. Подмосковье, июль 2005 года



Эстетика текстов Воденникова направлена в сторону максимально возможного в нынешних языковых условиях приближения к традиционной форме: свободно экспериментируя в самых широких рамках, он работает на ее органическое обновление.

< Стр. 77



Дмитрий Воденников. Вечер в кафе-клубе «Кекс».  
Москва, декабрь 2005 года



Андрей Родионов. Вечер в литературном клубе «Классики XXI века». Москва, ноябрь 2005 года

Мария Степанова. После вечера Всеволода Зельченко. Кафе-клуб «Проект ОГИ». Москва, июнь 2005 года





Алексей Корецкий. Вечер духовной поэзии. Зал в Союзе литераторов (ранее здесь располагался Георгиевский клуб). Москва, сентябрь 2005 года

Слева направо: Наталия Черных, Борис Колымагин и Алексей Михеев. Вечер духовной поэзии. Зал в Союзе литераторов (ранее здесь располагался Георгиевский клуб). Москва, сентябрь 2005 года







Илья Кукулин. Вечер в кафе-клубе «Проект ОГИ». Москва, ноябрь 2005 года

Олег Зайончковский. Вечер в кафе-клубе «Улица ОГИ». Москва, январь 2006 года





Сергей Бирюков. Вечер в кафе-клубе «Проект ОГИ». Москва, октябрь 2005 года

О. Константин Кравцов. Вечер в кафе-клубе «Улица ОГИ». Москва, октябрь 2006 года





Константин Кедров и Елена Кацуба.  
Вечер из цикла «Полюса». Кафе-клуб «ПирОГИ  
на Никольской». Москва, июнь 2005 года

Эстетика космических баллад Сваровского виртуозно наследует многим значимым эстетическим достижениям поэзии самого последнего времени, заметнее всего — авторов, исследующих зону перехода между онтологическим и социальным.

< Стр. 103



Федор Сваровский. Вечер в кафе-клубе «ПирОГИ на Зеленом». Москва, апрель 2007 года



Дарья Суховой (первая слева). «Сапгировские чтения» в РГГУ.  
Москва, ноябрь 2007 года

Анна Голубкова и Юрий Орлицкий. «Сапгировские чтения» в РГГУ.  
Москва, ноябрь 2007 года





Мария Галина. Фестиваль «Киевские лавры». Киев,  
май 2008 года



Борис Кутенков. Вечер «Сердца четырёх» в клубе им. Джерри Рубина.  
Москва, апрель 2012 года

Алексей Рафиев. Вечер в магазине «Фаланстер». Москва, ноябрь  
2008 года





Дмитрий Кузьмин. Презентация журнала «Воздух» в Музее Серебряного века. Москва, июнь 2013 года

Мария Степанова. Вечер в Buell Hall Колумбийского университета. Нью-Йорк, апрель 2013 года







Игорь Сатановский и Леонид Дрознер. Вечер в кафе-клубе «Улица ОГИ». Москва, октябрь 2007 года

Ирина Машинская и Олег Вулф. Квартирник у друзей. Бостон, декабрь 2008 года





Вадим Месяц. Вечер в ресторане «Русский самовар». Нью-Йорк, август 2009 года

У входа в ресторан «Русский самовар». Нью-Йорк, август 2009 года





В ресторане «Русский самовар». Нью-Йорк, август 2009 года  
Борис Марковский (в центре). После презентации журнала  
«Крещатик» в литературном салоне «Булгаковский дом». Москва,  
апрель 2011 года



Возможно, что именно судьба и творчество Алексея Парщикова сделали широко известным и, возможно, обессмертили термин «МЕТАРЕАЛИЗМ / МЕТАМЕТАФОРИЗМ», хотя, как известно, великий поэт всегда шире любых рамок, в том числе поэтических направлений.

Стр. 474 >



Вадим Месяц и Рафаэль Левчин (в скайпе).  
Вечер памяти Алексея Парщикова в студии  
Павла Лемберского. Нью-Йорк, май 2011 года



Александр Генис. Вечер в Дуэк-центре Бруклинской библиотеки.  
Нью-Йорк, январь 2012 года

Юз Алешковский. После вечера в Дуэк-центре Бруклинской  
библиотеки. Нью-Йорк, июнь 2012 года





Саша Гальпер. Традиционное чтение в день рождения в русском книжном магазине № 21. Нью-Йорк, март 2013 года



Слева направо: Михаил Рабинович, Владимир Эфроимсон и Владимир Друк. Вечер «Киборги» из серии SLASH в магазине русской книги № 21. Нью-Йорк, май 2013 года

Елена Сунцова и Григорий Стариковский. Презентация книги Григория Стариковского «Левиты и певцы» в магазине русской книги № 21. Нью-Йорк, май 2013 года





Елена Сунцова. Вечер издательства «Айлурос» в кафе «Дядя Ваня». Нью-Йорк, январь 2014 года

Игорь Иртенъев (в центре). После вечера в Дуэк-центре Бруклинской библиотеки. Нью-Йорк, сентябрь 2013 года





Что же касается развития литературы, то оно, возможно, вообще идет где-то в стороне от усилий культуртрегеров. Прежде всего потому, что талант — это всегда сила. А сила умеет себя реализовать и быть замеченной.

Стр. 623 >



Слева направо: Данила Давыдов, Надежда Вешнякова, Елена Пахомова, Данил Файзов, Дмитрий Кузьмин.  
Круглый стол «Литературная карта Москвы. История. Концепции. Тенденции» в кафе-клубе «Билингва». Москва, январь 2005 года



Слева направо: Татьяна Милова, Данила Давыдов и Юрий Цветков.  
Презентация литературных программ кафе-клубов ПирОГИ/Bilingua/  
Проект ОГИ на Международной ярмарке интеллектуальной литературы  
pop/fiction. Москва, декабрь 2004 года

Максим Амелин и Дмитрий Воденников. Международная ярмарка ин-  
теллектуальной литературы pop/fiction. Москва, декабрь 2004 года





Данил Файзов. Кафе-клуб «Поэты за стеклом» (интернет-центр Сафетах на Новослободской). Москва, декабрь 2005 года

Николай Звягинцев. Вечер в клубе «Авторник». Москва, 2005 год





Лев Рубинштейн. Вечер песен советского времени в кафе-клубе «Билингва». Москва, май 2005 года

Слева направо: Санджар Янышев, Екатерина Дайс, Игорь Сид. Кафе-клуб «Улица ОГИ». Москва, апрель 2007 года





Аркадий Штыпель. Второй фестиваль голосового стиха в рамках фестиваля «Биеннале поэтов». Театр «Практика». Москва, октябрь 2007 года

Андрей Грицман и Юлий Гуголев. Чтения в Американском культурном центре Библиотеки иностранной литературы в рамках фестиваля «Биеннале поэтов». Москва, октябрь 2007 года



## Шар каждому метит в лицо

В клубе «Проект ОГИ» зарождается новая серия вечеров — для поэтов, которые редко читают свои стихи на публике. Именно в этом качестве 17 ноября предстал перед собравшимися поэт и критик Илья Кукулин. Совмещающим эти ипостаси в нашей литературе несть числа, и Кукулин для широкой публики прежде всего критик. Действительно, его филологические работы печатались во многих ведущих журналах и газетах, он является членом редколлегии и жюри, автором предисловий и послесловий, первым лауреатом стипендии Академии российской современной словесности для молодых литераторов (2002); в 2000–2002 гг. был обозревателем «Ex Libris НГ», а с 2002 года — обозреватель журнала «Новое литературное обозрение», в котором ведет большую работу в области современной литературы. Стихотворные же тексты Кукулина печатались в небольшом количестве в поколенческих изданиях: печатных альманахах «Вавилон» и «Окрестности», сетевых «Text-Only» и «Vernitskii Literature». Однако всмотримся в контекст.

Илья Кукулин принадлежит к поколению 90-х, представители которого сегодня — уже мастера своего дела. Но в конце 1980 — начале 90-х, когда им было около 20, они варились в котле модифицирующихся официальных, «возвращающихся» и «выходящих из андеграундного положения» слоев русской культуры, соединявшихся в нечто

совершенно новое. Тогда публично заявляли о себе «молодые» 35–50 лет, и никому не было особого дела до действительно молодых, которые сумели не только усвоить обрушившуюся на них информационную лавину, но и состояться как решившее задачи своего времени литературное поколение, выдвинув для этого из своих рядов не только значительных поэтов и прозаиков, но и критиков, и культуртрегеров — при том что эти критики и культуртрегеры изначально были и продолжают оставаться поэтами и прозаиками. Для Ильи Кукулина характерно то, что в союз молодых литераторов «Вавилон» он пришел в середине 90-х, уже прочно стоя на стезе анализа литературного процесса, и стал одним из тех, на ком держалась легендарная «Литературная жизнь Москвы» (редактор Дмитрий Кузьмин).

С ипостасью критика Ильи Кукулин сжился так, что даже на собственном поэтическом вечере выступал в этом качестве, в промежутках между стихами читая специально для этого случая заготовленные литературоведческо-исторические тексты относительно своего поэтического творчества. Но невозможно не согласиться с его словами, что специалистов по современной поэзии намного меньше, чем требуется, в силу чего, если не взяться за дело самому, можно и не дожидаться очереди для профессиональной оценки.

Как бы то ни было, по мере чтения стихов с комментариями возникал образ двуединого целого: написание адекватных времени стихов требует глубокого осмысления происходящего, но для истинного понимания необходима возможность взгляда изнутри, а для этого надо уметь писать адекватные стихи. И присутствующие на вечере имели возможность наблюдать, как дополняли друг друга историко-литературоведческое повествование, точкой отсчета которого был 1983 год, когда будущий критик современной поэзии впервые услышал о метаметафористах и концептуалистах — еще не зная, что это такое, и поток стихов, который видоизменялся: от начальных попыток обновить «сюром» традиционную эстетику, через экспериментирование с использованием множества

современных приемов — к тому, что сам Илья Кукулин обозначил «как я есть».

Сообразно принадлежности автора к поколению 90-х, это воссоздание неоднозначной, но ощущаемой как единственно реальной картины мира и включенного в нее «я» — с помощью сложной, но цельной и внутренне-обусловленной системы образов и тем. В данном случае это мир неустойчивый, требующий постоянного усилия для удержания целостности и тревожного взглядывания во все новые рисующие эту картину подробности: «мир вокруг распадается, невидимый ключ вырубает ток, / пламя свечей ложится, кегли падают, шар каждому метит в лицо, / те, кто дарили кольца, нас не связывают в кольцо».



# Хождение по целине

Не так часто встреча с писателем-традиционалистом собирает полный зал молодежи, как это произошло в клубе «ПирОГИ на Зеленем» на вечере Олега Зайончковского. Прозаик дебютировал в 2005 году и сразу же оказался в первых рядах современных российских авторов, он издал четыре книги, в этом году стал членом жюри Букеровской премии.

Как сказал представитель издательства ОГИ, в котором дебютировал автор, Владимир Кукушкин, Олег Зайончковский «появился вовремя: необходимо было усилить сектор серьезной традиционной литературы, в которой нуждается серьезный читатель». Эту позицию защищал и сам писатель, ставя вопрос об опасности все увеличивающегося потока бульварной, «лотошной» прозы, проникающей даже в списки серьезных премий. В век смешения жанров он продемонстрировал крайнюю позицию, отстаивая необходимость поощрения «крепкого качества классического романного текста» и сомневаясь, что книги в жанре детектива или фэнтези могут быть серьезной литературой.

Однако то, что Зайончковский назвал «смешанными жанрами», похоже, все-таки является главным направлением развития современной прозы. Тем более что его собственная первая и, как он признался, любимая книга «Сергеев и городок» является не чисто романном текстом,

а сборником новелл — как и та, над которой он работает в настоящее время. И разумеется, невозможно не согласиться с его определением критерия настоящей художественности: ощущение «ходьбы по целине», а не желания «попасть в рыночные ожидания». Именно удивительное сочетание новаторства и традиционности отличает книгу «Сергеев и городок», вошедшую в шорт-лист «Букер-2005». Любопытна характеристика, данная Зайончковским собственному творчеству: «Я стараюсь писать то, что нигде не могу прочесть, то есть стремлюсь заполнить нишу литературы для той части читательской аудитории, к которой принадлежу сам».

## «Квартирник» Кети Чухров на «Улице ОГИ»

25 октября в «Улице ОГИ» состоялся вечер из цикла «Квартирник. Все звезды Слэма, Открытого командного чемпионата Москвы по поэзии, Игровой премии ПирОГИ — Живая вода». Героиней прошедшего «Квартирника» была Кети Чухров — философ, теоретик культуры и автор, работающий в жанре, который она сама назвала «поэтической оперой». Этот жанр предполагает совмещение в одном человеке музыканта, поэта, драматурга и режиссера. На вечере Кети представила вторую книгу своих поэтических текстов «Просто люди», изданную в рамках книжной серии «kraft» альманаха «Транслит» и «Свободного Марксистского издательства». Презентация этой серии состоялась 11 апреля в клубе «Зеленая лампа» в Санкт-Петербурге.

Среди заполнивших нижний зал клуба гостей были и давние почитатели творчества Кети Чухров, и слышавшие ее впервые. Под гремящую музыку Кети звучала голосами героев своих «поэтических опер». Некоторые вещи были представлены в записи, где вместе с автором читал актер театра им. Вахтангова Сергей Епишев.

«Я не литератор, — сказала Кети Чухров, — я говорю через перформанс». Являясь теоретиком и практиком междисциплинарных форм культуры, она ратует за «пространство людей, а не пространство художников».

На вечере прозвучала одна из самых известных ее «опер» «АФГАН — КУЗЬМИНКИ (Сцена попытки присту-

пить к сексу)», в которой «пространство» занимают два героя: продавщица нижнего белья Галина и поставщик меха Гамлет, требующий от нее «оплаты натурой». Лексика, именуемая ненормативной, теряет здесь приставку «не», поскольку только она и способна адекватно передать происходящее, в которое, тем не менее, вписываются и звучащие как извечный женский плач стихи Цветаевой, и таящаяся где-то в глубине страшной действительности надежда на пробуждение в человеке его истинной человеческой сущности.

## Зимнее чтение. Продолжение. Презентация книги Сергея Строканя

Строкань С. Корнями вверх. М.: Русский Гулливер, Центр современной литературы, 2012

Не так уж часто бывает на презентациях поэтических книг, чтобы буквально после каждого прочитанного бенефициантом текста из переполненного зала раздавались аплодисменты, а временами крик «Браво!». Именно так было 2 декабря в Билингве на презентации книги Сергея Строканя «Корнями вверх». Когда же по окончании чтения Данил Файзов предложил залу задавать вопросы, повисла пауза, а затем раздался возглас: «Гениально!»

Это был праздник. Собравшиеся праздновали выход книги, вобравшей в себя основной корпус текстов (в книге почти 200 страниц) поэта, заслуженно названного «незаурядным», и выход этой книги по ходу презентации был назван «большим», даже «гигантским» событием и «большой радостью». Это был праздник метафоры, точнее метаметафоры, недаром открывший презентацию Андрей Тавров начал с разговора о метареализме, явление которого без творчества Сергея Строканя «было бы неполным». Метафора, на которой зиждется метареализм, была названа им «инструментом выявления» того пространства беспредельной «радости», в котором «все со всем сходится» и о котором «мечтает каждый человек».

О явлении метареализма и Сергее Строкане как представителе этого явления говорили все выступающие. Вообще, атмосфера презентации книги напоми-

нала атмосферу вечера из цикла «Система координат»<sup>1</sup>. Сам бенефициант, выразив благодарность издательству, заговорил о написанном Марком Шатуновским предисловии, в котором тот буквально вызвал из прошлого время «молодой неофициальной литературы» «начала 80-х», когда «на студии Ковальджи» в редакции журнала «Юность» «доминировали метареалисты — Алексей Парщиков, Иван Жданов, Александр Еременко». Первый прочитанный Строканем текст был «Торф», который посвящен Алексею Парщикову как «культурной фигуре» метареализма. А последний — стихи самого Алексея Парщикова, и думаю, что у всех, как и у меня, дрогнуло сердце при словах «стадион как черная галера...».

Вопросов никто не задавал. После паузы, во время которой стало ясно, что их не будет, к микрофону вышел Александр Самарцев, довольно экспрессивно выразив пожелание, чтобы «кто-то как следует прочитал, что написано» Сергеем Строканем. Фактически это был призыв как следует разобраться с явлением метареализма, что и озвучил спустившийся с галерки Данила Давыдов. Присоединившись к призыву Самарцева, он заявил о «необходимости прописать историю метареализма» и определить в нем «место каждого», помня о том, что мы имеем на сегодняшний день кроме Парщикова, Жданова и Еременко как минимум еще «то соотносимых имен».

Можно сказать, что начало этому было положено. Коротко, насколько позволил формат мероприятия, друзья

---

1 Цикл вечеров «Система координат: открытые лекции по русской литературе 1970–2000-х годов». Организован проектом «Культурная инициатива» как попытка зафиксировать и проанализировать текущий литпроцесс и литературную ситуацию, сложившуюся за последние несколько десятилетий. Лекции читаются литераторами и критиками, придерживающимися разных эстетических позиций, видение основной проблемы вечера, присущее ведущему «лектору», комментируется, подтверждается или опровергается соучастниками открытой лекции — писателями, поэтами, критиками и публикой. Лекция под названием «Где зарыта метареалистическая собака» была прочитана Марком Шатуновским 31 января 2010 года

и коллеги Строканя, свидетели его творческого и жизненного пути, высказывали свое мнение о его поэзии и поэзии вообще. В заключение с очень интересной речью выступил Марк Шатуновский. Он говорил о Вознесенском и Бродском, о метафоре, которая может быть как «приколом», так и «сложным ходом, оплаченным ценою жизни, и многом другом, как бы подводя итог под всем, что было сказано на презентации.

Остается добавить, что у книги Сергея Строканя очень удачное название — «Корнями вверх». Эти слова из строки «Корнями вверх растут деревья» написанного им в 1978 году стихотворения «Зимняя гравюра». Человек, как и дерево, стоит на земле, уходя в нее корнями, и тянется к небу. Но в пространстве метафоры «все со всем сходится», в том числе земля с небом и низ с верхом. И, прорастая корнями в землю, человек одновременно прорастает ими в небо. Это и есть проглядывающая сквозь обыденную непостижимая разумом, но отображаемая поэзией метареальность.

# Сердца четырех

Поводом, или толчком для написания данного текста послужило посещение днем ВЕРНОЙ СУББОТЫ 7 АПРЕЛЯ коллективного выступления в клубе им. Джерри Рубина ЧЕТЫРЕХ ПОЭТОВ: ДАНЫ КУРСКОЙ, ВЯЧЕСЛАВА ПАМУРЗИНА, ДМИТРИЯ ШАБАНОВА и БОРИСА КУТЕНКОВА — под названием ПОЭТИЧЕСКИЙ ВЕЧЕР «СЕРДЦА ЧЕТЫРЁХ».

Несмотря на необычное для проведения поэтического мероприятия время — середина дня субботы — довольно вместительный зал заполнился почти полностью. Встречали читающих хорошо: слушали внимательно, взрывались аплодисментами. Вообще атмосфера «вечера» была приятная: контакт между залом и сценой тесный, и чай пили все и по-простому, не отрываясь от чтений.

До посещения этого мероприятия я была знакома только с Борисом Кутенковым, явным лидером «четырёх», исходя как из читаемых на «вечере» текстов, так и из заявлений их авторов. Уже выделив его имя из потока так называемых молодых «традиционалистов», впервые я услышала его чтение на выступлении авторов «Пролога» в магазине «Библио-Глобус» в ноябре 2011 года. Запомнилась сказанная им тогда фраза: «современная поэзия вся вторична, все ее поле вспахано и засеяно, на нем уже невозможно найти свой клочок земли».

---

Опубликовано на евразийском журнальном портале «Мегалит»,  
апрель 2012



Действительно, после всего, что происходило в поэзии на протяжении XX века и уже успело произойти на рубеже XX и XXI веков, после складывания целой системы взаимодействующих, при этом временами довольно сильно отстоящих друг от друга традиций, это утверждение вполне справедливо. Равно как и справедливо озвученное на том самом выступлении «Пролога» Кириллом Ковальджи утверждение, что при любых обстоятельствах поэт может выработать то, что называется «свой голос», и тем будет узнаваем и интересен.

К этому хотелось бы добавить следующее. Разумеется, всем понятно, что экспериментаторский поиск в поэзии не прекращается никогда. Другой вопрос, что всегда существует некое срединное течение, вбирающее в себя результаты экспериментов, которое, по сути, и воспринимается как традиционалистское. «Свой голос», то есть способ, которым поэт с той или иной степенью успешности решает стоящую перед ним задачу работы со словом и своим сознанием, работу снятия покровов видимого с окружающего мира, в данном случае определяется в ходе приспособления под себя того, что уже усвоено культурным пространством. Что не исключает, понятно, возможности по мере реализации себя оказаться сколь угодно далеко от и так весьма размытых границ того, что воспринимается как традиционное.

В сущности, вышеприведенную фразу Бориса Кутенкова можно рассматривать как констатацию того, что культурное пространство пересыщено тем, из чего поэту требуется построить «свой голос». В нем есть настолько все, что оно воспринимается как целостная система, по отношению к которой все вторично, а в результате приходится действовать в пустоте. Однако это та самая все вобравшая в себя «содержательная пустота», которая называется вакуумом, а не пустотой, и является первоосновой мира. Недаром в наше всем и вся пересыщенное время так много разговоров о первоосновах, в том числе поэзии.

Характерно, что сейчас заговорили о метафоризме, победившем концептуализм. Хотя по сути оба они сделали свое дело, результаты которого впитаны культурным пространством. Но поэзия действительно держится на метафоре, граничащей с одной

стороны со сравнением, а с другой — с символом, поскольку она связана с реальностью, тогда как концептуализм — с идеей. В этом смысле можно, конечно, говорить и о победе метафоризма, хотя речь фактически идет о возвращении поэзии к самой себе, о стремлении ее к опоре на те самые первоосновы.

Если вернуться к «сердцам четырех», точнее, к их творчеству, то по ходу чтения каждого звучала обычная для поэзии тема осознания своей особенности — в сочетании с неприкаянностью в обыденной жизни, своей возможности видеть и чувствовать больше окружающих — вкупе со способностью творить: «не облевать бы» «обывателей», «живу, потому что не знаю, почему бы не наоборот», «ночные бздения без божества, бухла и вдохновенья», «как последний додик верю в чувство», «слова» «становились Богом», «миры разрушали» (Вячеслав Памурзин); «и не спрашивай Солнце, куда я прусь», «за каждым рвом языкового брустера» (Дмитрий Шабанов); «я никому не под стать в этом пасмурном царстве», «поэты такие в быту, как в аду», «мне дано прекрасное юродство», «мне тяжело дышать, но я в пути», «слово — в то, что означало» (Борис Кутенков); «меня леди Винтер на самом деле зовут» (Дана Курская).

В текстах всех четырех авторов звучали и ирония, и самоирония, и центоны, и обценная лексика, выполняющая роль всеобщего слэнга, но у Бориса Кутенкова наблюдались сложные тропы (по ходу чтения, например, запомнился такой образ: «под водою, за бортом / горе с быстрым плавником»), в его текстах чувствовалось наличие более глубокой работы со словом и сознанием, что, собственно, и делает его лидером группы. Из читаемого им на «вечере» можно вычленить такую программу действий: поняв, что «слова заменяемы», надо вплоть до того, чтобы «заново родиться», работать с «бреднями» «истекающей клюквенным соком естественной речи». Чего, собственно, можно и пожелать каждому поэту, обратив внимание в этой связи на такие строки: если для нас «задумают памятник», «придержи мне место на самом краю». Язык проговаривается, и здесь, думается, можно усмотреть намек и на движение из срединного течения в области новаторского поиска.

Без контроля иронией невозможна истинная серьезность, но мы явно живем во время наступления серьезности — вкупе со сложной работой в рамках, если угодно, победившего метафоризма. Об этом свидетельствуют как поиски, так и срединное, традиционалистское течение поэзии. При этом взгляд поэта направлен в основном не на «я» с его обстоятельствами, а на окружающий мир, «творящий и поющий», по выражению Бориса Кутенкова.

Особого внимания заслуживает творчество Даны Курской, которое, на мой взгляд, может быть названо новой женской поэзией. Эта поэзия исследует мир с точки зрения порожденной нашим временем лирической героини — не только работающей наравне с мужчиной, но и живущей фактически по законам, ранее распространявшимся на мужскую жизнь. И хотя сама она назвала свои стихи «выпивошными», дело тут не во внешних атрибутах типа равного и в сходных обстоятельствах питья водки («морщится и как водку пьет валерианку»). Дело в ощущении себя как достойно выносящей ту тяжесть жизни, которая прежде была прерогативой мужчины. Недаром в ходе чтения в ее текстах постоянно возникало слово «слабость» в связи с осознанием того, что есть в нынешних условиях жизни сила и слабость «слабого» пола — при сохранении идентификации себя как женщины. Лучшее из прочитанного — «Весенний разговор» героини с Богом, который легко доступен в сети: портал Стихи.ру, <http://www.stihi.ru/2011/05/13/4683>.

В заключение две оговорки. Первая: цитировала по своим записям и прошу прощения за возможные небольшие неточности. Второе: писать об активно действующих, развивающихся авторах — труд неблагодарный. Многое приходится предполагать, поскольку многое еще не определено и проявится по мере времени. Сообразно этому возможны и неточности в суждениях. Но если кому-то будет интересно прочесть мнение, сложившееся после «вечера» «четырех», цель данного текста будет достигнута.

# Поэт и его муза

Предисловие к книге Кутенков Б. Неразрешённые вещи.  
Екатеринбург: Евдокия, 2014

В новой книге Бориса Кутенкова два действующих лица: «он» и «она», поэт и его муза. К ней все его устремления, её он видит во множестве «она», с ней ощущает себя связанным неразрывно и навсегда. Он объясняет ей сложившуюся ситуацию: «в эдеме выбито окно / сворован лучший плод / но стёкол некому чинить», «говоришь мне и говоришь, / что-то важное говоришь», «я не верю ещё, ещё». Возмущается: «что ты солнышко ищешь во мне упёрто / теребишь фэйсбучишь по пустыкам». Просит: «не поучай меня без надобности», «приучи меня к речи неправильной, / злым глаголам, плохим новостям», «приходи устать от меня вдвоём, / поиграть с погасшим вчерашним днём. / разожги обычный, не мировой / или просто постой за моим плечом», «совпади со мной, проруби окно, / проруби окно — прорасти крыла». Обещает: «я к твоему плечу не в силах оторваться / когда-нибудь склонюсь когда когда-нибудь». Заклинает: «Днём облачным, а ночью — огненным, / и днём и ночью — болевым, — / веди меня водой и оловом, / прямого, — трудным и кривым».

Нерв этой книги, эмоциональное напряжение, сплавляющее воедино её тексты, заданы внутренним конфликтом, который есть конфликт между поэтом и его музой. Целью же в данном случае является обретение того истинного голоса поэта, который устанавливается только по мере уяснения им, что же представляет собой его муза, и налаживания с ней должных — для них обоих — отношений. И можно только в очередной раз удивиться,

насколько точно название поэтической книги отражает её содержание.

С одной стороны, слово «неразрешённый» означает «недозволенный», а с другой — «непроявленный», или «неустраненный». Безусловно, в названии книги «работают» оба значения. На поверхности лежит первое — озвучивающее состояние бунта против (неважно, извне усвоенного или чем-то внутренне обусловленного) некоего разрешённого или дозволенного. За любым дозволенным стоит ранее произведённое кем-то проявленное, здесь же важно, что имеет место попытка прорыва, всегда связанная с бунтом против разрешённого, и движущая сила этого прорыва — стремление превратить «неразрешённый» — во втором значении этого слова — конфликт между поэтом и его музой в «разрешённый», то есть проявленный и, возможно, устраненный.

Способ, с помощью которого Борис Кутенков осуществляет свой «прорыв», определяется тем, что его поэзия принадлежит, как мне уже довелось писать, к «срединному течению», которое можно назвать «традиционалистским» и которое «вбирает в себя результаты экспериментов», постоянно идущих в культурном пространстве и во множестве имевших место «в поэзии на протяжении XX века» и «на рубеже XX и XXI веков»<sup>1</sup>.

Там же цитируется характеристика современной поэзии, данная Кутенковым в одном из выступлений: «вся вторична, все её поле вспахано и засеяно, на нём уже невозможно найти свой клочок земли», с комментариями, что «культурное пространство пересыщено тем, из чего поэту требуется построить “свой голос”». И в этом пространстве «есть настолько всё, что оно воспринимается как целостная система, по отношению к которой всё вторично, а в результате приходится действо-

---

1 Взмитинова Л. Сердца четырёх // Новая Реальность, № 38, 2012 (<http://www.promegalit.ru/publics.php?id=5150>)

вать в пустоте», являющейся «той самой всё вобравшей в себя «содержательной пустотой», которая называется вакуумом» и есть «первооснова мира».

И далее: «“Свой голос”, то есть способ, которым поэт с той или иной степенью успешности решает стоящую перед ним задачу работы со словом и своим сознанием», «в данном случае определяется в ходе приспособления под себя того, что уже усвоено культурным пространством. Что не исключает, понятно, возможности по мере реализации себя оказаться сколь угодно далеко от и так весьма размытых границ того, что воспринимается как традиционное».

Я позволила себе весьма пространное самоцитирование исключительно в силу того, что новая книга Бориса Кутенкова полностью подтверждает вышеприведённые постулаты. Более того, «свой голос», звучащий в этой книге, во многом формируется настолько страстным поиском внутри сложившегося культурного пространства — с целью обрести некую точку (или точки) опоры, что позволяет прояснить некоторые важные вопросы в отношении экспериментаторства.

Работая с «содержательной пустотой» (слово «пустота» с близкими по значению эпитетами встречается на страницах книги), «по отношению к которой всё вторично», Кутенков использует метод, который можно назвать вариантом «осколочной техники». Эту «технику», имеющую дело с «фрагментами», которые «не складываются ни во что, и по ним трудно угадать, каким было утраченное целое», описала Татьяна Михайловская в предисловии к своей книге «То есть», вдвоенной с книгой Руслана Элинина «Эпиграфы»<sup>2</sup>. Надо сказать, что «фрагменты» Михайловской и Элинина всё-таки «складываются» в соответствующий целям поэтического текста посыл, но действительно, как она пишет, не образуют то «целое», которое бывает в «мозаике».

---

2 Элинин Р., Михайловская Т. Эпиграфы. То есть. М.: Изд. Е. Пахомовой, 1998

У Кутенкова «фрагменты» также не образуют присущее мозаике «целое», однако в его текстах оно легко угадывается: это история русской поэзии XX и начала XXI веков. И если у Михайловской и Элинина «осколками» являются отдельные тексты, то у него и сами тексты состоят из того, что можно назвать «осколками» наработанного в русской поэзии за многие десятилетия — от Серебряного века до наших дней. Собранные в книгу, они представляют собой нечто вроде расплава (недаром в книге есть строка «сладко плакали вещи и плавилась вещи»), в котором «осколки», отсылающие к Анненскому, Блоку, Гумилеву, Маяковскому и далее, Окуджаве и далее, Воденникову, Константину Кедрову, Вадиму Месяцу, Сергею Круглову и далее, соединяясь в разных вариантах, участвуют в процессе выплавки некоего нового «целого». И надо понимать, что речь идёт о выработке личной поэтики, то есть «своего голоса» путем экспериментаторства в рамках наработанного в культурном поле, хотя, как сказано выше, нельзя ни точно определить эти рамки, ни предсказать, произойдёт ли далее у автора выход за их пределы.

Характерно, что, описывая ситуацию сегодняшнего дня, Кутенков говорит о «такой обжитой пустоте», в которой «всё смешалось» и «сместилось куда-то вбок», и там «в ночи ледяной» «замёрзший» «соловей поёт» и «цветёт репей», «и неясно, о чём трезвон». Тем не менее, сквозь эту мешанину всего и вся у него проходит отсылающий к «трамваю» Гумилева сквозной образ «в никуда ниоткуда» движущегося «вагона», в который «заскакивает» лирический герой — «он», поэт, и в котором есть «она», его муза, «*что тоже ездит взад-назад*». И на страницах книги «*качается вагон / качается вагон / кончается вагон*», временами являясь в виде «повозочки» или «плетущейся телеги», в итоге превращаясь в «поезд номер неясность», а затем — в «любовью» «навьюченный» «самолёт».

Положение поэта и его музы, движущихся в неизведанное будущее в «вагоне» жизни и культурной ситуации, весьма неоднозначно, и разобраться в нём практически невозможно, да и нет в том особой нужды. Стоящее за всем этим таинство хорошо описано в двух идущих друг за другом лучших, на мой

взгляд, текстах книги — «вот любовью летит самолёт навьючен...» и «ты хотела криэйтора девочка...».

В первом описана кульминация конфликта между поэтом и музой:

по звёздному трапу спускается маленькая гермина  
разбивает небесную мандолину обрывает песню

<...>

протягивает руку на дно колодца достаёт голос  
рассматривает на просвет  
держит не отпускает  
держит не отпускает  
держит  
не отпускает

Во втором — искомое состояние разрешённости этого конфликта:

так летим же мы сокол и ласточка  
мы мудрейшие голуби дарлинг  
не верёвка на горле а ленточка  
новогодняя завязь подарка  
дурим змей как последние дервиши  
проверяя корзину на верность  
и уже не заметить как бережно  
с глубиной поравнялась поверхность

Если оценивать «голос» Бориса Кутенкова в контексте происходящего в современной поэзии, то он явно тяготеет к метареализму. При этом лёгкая ирония и несложная концептуальная игра практически растворяются в серьёзности, свойственной ему при воспроизведении непостижимой множественности реальностей, на которые распадается наш мир при попытке проникнуть в суть вещей. И просто подкупает страстность, с которой он ведёт свой поиск, как говорил Гумилёв, «лучших слов в лучшем порядке»





# Глава 2





# Выжженные ландшафты сердца

Вебер В. Черепки. М.: ЛИА Р. Элинина, 2001

ВТОРАЯ РУССКАЯ КНИГА ПИШУЩЕГО НА РУССКОМ И НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКАХ УЖЕ НЕМОЛОДОГО АВТОРА, РОДИВШЕГОСЯ И ВЫРОСШЕГО В РОССИИ И НЫНЕ ЖИВУЩЕГО В ГЕРМАНИИ, ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ ЧТО-ТО ВРОДЕ ТВОРЧЕСКОГО ОТЧЕТА: ДАТИРОВКИ ВОШЕДШИХ В НЕЕ ТЕКСТОВ РАЗБРОСАНЫ ВНУТРИ ПОЧТИ СОРОКА ЛЕТ.

Сам Вальдемар Вебер называет свои тексты черепками сосуда, по которым можно лишь догадываться о целом. Это целое — его собственная жизнь, вписанная в жизнь его родины, которая, в свою очередь, вписана в жизнь всего человечества. Иными словами, продуманная совокупность стихотворений и близких к ним миниатюр, вобравшая в себя впечатления многих лет, дает возможность подвести некоторый итог этим годам, осмыслить суть происшедшего и происходящего, проникнуть к их общим корням.

Показательно, что для «раннего Вебера» характерен традиционный метрический и рифмованный стих, с годами все более вытесняемый свободным. «Поздний Вебер» почти всегда пишет свободным стихом в современном понимании этого термина — на каноническую форму верлибра временами накладываются те или иные отступления от канона. При этом на протяжении всего представляемого отрезка времени Вебер пишет что-то типа

философских миниатюр — то, что ныне принято относить к жанру «малая проза». И если в период работы с традиционной формой стиха эти миниатюры чаще всего передают мгновенное впечатление от окружающего мира, то более поздние в основном представляют собой размышления над законами и течением жизни. Иногда эти размышления напоминают стихотворение, оформленное прозой, что вполне соответствует нынешней зыбкости и размытости границ между этими жанрами:

О нет, далеко не все сети, заброшенные в пруды детства, порвались, — до сих пор кормлюсь тем уловом...

Все это совпадает с ходом развития западной поэзии — в сторону все более свободной формы с обращением к прозе с ее гораздо большей опорой на разум и к духу восточной, особенно японской, поэзии с ее непривычным для западного восприятия соотношением разума и чувства. В сущности, можно сказать, что кризис традиционной формы, проявляющийся засильем штампов и омертвлением символов, вызван разрушением мифологического восприятия мира и уходит своими корнями к началу Нового времени — ко времени наступления господства человеческого разума, приведшего к потере целостности горнего и дольнего. Однако для обращения ситуации необходимо выработать новое, отвечающее времени мифологическое мышление, а единственным инструментом для этого остается все тот же разум, только употребляемый соответствующим образом. Идет процесс вглядывания в символы и образы, сопровождаемый их переосмыслением, — только на этом пути возможно их оживление.

Строки Вальдемара Вебера пронизаны печалью, в которую он переплавляет свою боль. Источник этой боли — сожаление о нереализованных возможностях собственной жизни, связанных как с трагической судьбой Родины (сначала — страной «приехавшего» «черного ворона», потом — «развалинами Третьего Рима», а в конечном итоге —

покинутой «клеткой»), так и с общечеловеческим «позором», заключающимся в нарастании степени тьмы и лжи:

Феникс устал,  
И у него есть пределы.  
Каждый раз ему страшно,  
что чары  
не помогут,  
что не воскреснет...  
Все больше пепла  
нужно ему для действия,  
все больше огня.  
И когда он все же,  
несмотря ни на что,  
воскресает,  
то выглядит  
грустным и смертным...

Печаль Вебера нельзя назвать светлой, он только пытается приблизиться к некоторому душевному равновесию, поднявшись над личными обидами и сожалениями, — «бездомностью» и положением «отморозившего ноги» под уже бесполезным для него «апрельским солнцем». На характерное для восточной поэзии ощущение себя пылинкой в мировых потоках добра и зла накладывается свойственное западной поэзии богоборчество, результатом чего является весьма безотрадная картина мироздания: «черная краска... — цвет самой вечности», а у добра «всегда не хватает времени». И если у Маяковского «на ржавом кресте колокольни» «ключьями порванной тучи» повисла его душа, то для Вебера само «Время укололось / о ржавое острие колокольни / и лежит теперь у ее подножья, / огромное, мертвое». А «опавший» и «заледевший» клен Есенина трансформировался у Вебера в «клен-полускелет».

Однако все пересиливает вера в то, что на «трудной земле» живут «люди, умеющие превращать / камни в хлеб»,

а в мир продолжает приходить весна. И хотя на «клене-полускелете» «зеленеет последняя ветвь», из «проносящихся мимо» «ржавых автомобилей» «выходят люди / набирают воды из колодца». Иными словами, несмотря ни на что, «жизнь продолжается»:

Выжженные ландшафты сердца.

Каждый раз думаешь:

уже ничему не взрасти

на этих погубленных нивах.

Но взгляни –

цветет,

разрастается буйно крапива

на благодатном,

на благодарном прахе.

## Усилия любви

Альманах литературный, визуальный «Черновик», № 14, 1999.

Альманах «Черновик» (смешанная техника), № 15, 2000

К настоящему моменту культурного состояния уже совершенно очевидно, что традиционализм и авангардизм, сложным образом взаимодействуя, могут существовать только при наличии друг друга.

Редакционная статья № 14 альманаха «Черновик», проект которого был задуман и осуществлен его бессменным составителем, главным редактором и издателем — уехавшим в США Александром Очеретянским, открывается сообщением, что этому изданию минуло 10 лет. В течение всех этих лет альманах успешно поддерживал репутацию одного из самых последовательных и органичных периодических изданий, неукоснительно следуя заявленному проекту — отражению всего нового и мало-мальски экспериментаторского, что создается литераторами, пишущими на русском языке. Хотя в данном случае точнее будет сказать — работающими с русским языком, и временами — не только с русским, и не только с языком, поскольку речь, фактически, идет о следовании и развитии традиции, идущей от авангарда начала века. С еще большей отчетливостью об этом свидетельствует характер материалов, помещенных в только что вышедшем № 15 альманаха. При этом необходимо отметить, что чисто территориально авторы «Черновика» довольно широко



разбросаны как по России, так и за ее пределами, включая так называемое большое зарубежье — этот факт говорит о серьезной организационной работе составителя альманаха.

Безусловно правы те теоретики, которые считают, что история русской литературы XX века складывалась под знаком авангарда. Возникнув в лоне необходимости всмотреться в структуру речи, структуру сознания и механизм взаимодействия этих структур, на протяжении века авангардная традиция претерпела ряд существенных изменений. Прежде всего — освободилась от идеологических наслоений модерна, начало чему положили еще обэриуты. И ныне неоавангард самоидентифицируется как «сумма технологий» — данное определение принадлежит Сергею Бирюкову, поэту и теоретику современного авангарда, одному из старейших и постоянных авторов «Черновика».

Эта «сумма технологий», расширяясь и обновляясь, на протяжении всего века взаимодействовала с устоявшимися жанрами и традициями, проверяя их на прочность и разрушая или модернизируя. И сегодня мы живем во время равноправного существования и взаимодействия множества традиций, в том числе и авангардной. Пытаясь отразить эту ситуацию, альманах публиковал все, что хоть мало-мальски выделялось из общего фона, который на протяжении времени существования альманаха стремительно менялся — согласно тем бурным процессам, которые шли в нашей культуре в последнее десятилетие. По мере того как снимались запреты отнюдь не литературного характера, становилось очевидно, что, скажем, верлибр как форма стихотворения — отнюдь не верх новаторства и авангардизма и что широкое распространение концептуализма вызвано прежде всего необходимостью вычистить авгиевы конюшни массового сознания.

Итогом поисков редактора «Черновика» стала введенная им рубрика «смешанная техника», включающая в себя несколько подрубрик, главными из которых стали «визуальная поэзия», «опыты не в стихах» и собственно «смешанная техника» — в редакционной статье № 14 альманаха ее материалы

определяются как те, «которые редактор затрудняется отнести к какой-либо из подрубрик». Однако в редакционной статье уже № 15 альманаха говорится, что «смешанная техника, вбирая все сущее, включая живопись, музыку, прикладные и естественные науки, компьютерные технологии и пр., — все дальше и дальше отходит от собственно литературы, становясь независимым самостоятельным явлением». В одной из теоретических статей этого номера Лариса Фоменко пишет, что «смешанная техника» «вбирает в себя все современные технологии от искусства, науки, их прикладные материалы», а становясь «зрелой», она «выделяется в жанр». Все материалы № 15 проходят под рубрикой «смешанная техника», что заявлено и на следующий номер, и уже каждый из них маркирован какой-либо подрубрикой — например, текст Юрия Зморовича, представляющий собой 120 пронумерованных и внешне никак не связанных друг с другом сентенций, названных «загадки, прорицания, поучения, эротики и музыки для увеселения дочерей и сыновей века», которые надо «читать под индийские раги, Моцарта, Айвза, Градского, будильник, консервную банку» и многое другое, обозначен подрубрикой «МОНОмногафоризмоЛОГ».

Что касается визуальной поэзии, интересные образцы которой широко представлены на страницах «Черновика», то она имеет свои, уже вполне устоявшиеся и развитые традиции и своих серьезных теоретиков, один из которых — Татьяна Назаренко — постоянный автор «Черновика». Здесь речь явно идет о сложившемся, хотя и непредсказуемо развивающемся жанре. (Хотя надо отметить, что трудно определить, чем отличается «текст» Александра Сурикова, помещенный в подрубрике «смешанная техника» (№ 14) от «текстов» подрубрики «визуальная поэзия».) С остальной частью введенной Очеретянским классификации, не отрицая общей постановки вопроса, можно спорить.

«Вбирание в себя всех современных технологий от искусства, науки, их прикладных материалов» безусловно выражает авангардную традицию и восходит к историческому

авангарду начала века. Однако «вбирание» означает непрерывно длящийся процесс, в ходе которого в осадок постоянно выпадает некий результат. Этим результатом является либо модификация существующих жанров, либо выделение некоей определенной «суммы технологий» в более-менее устойчивый жанр, возможно, что в будущем даже с образованием каких-то новых видов искусства. Но, строго говоря, авангард исключает остановку — отторгая от себя устоявшееся, пусть и рожденное им, он должен идти дальше, ища все новое и новое.

И здесь начинается терминологическая неопределенность: можно ли, например, сказать, что визуальная поэзия, являясь жанром авангарда, способна бесконечно оперировать все новыми технологиями? Или, создав свои устойчивые традиции, она перестанет быть авангардом, хотя это и дело далекого будущего?

Если обратиться к литературе, тем более что в данном случае речь идет о журнале, то можно говорить о становлении новых жанров, которое произошло где-то за последние пятнадцать лет — за это время в атмосфере «свободы» успело сформироваться и стать зрелым новое поколение. Если взглянуть на тексты № 14 «Черновика», помещенные в подрубриках «смешанная техника» и «опыты не в стихах», то станет очевидно, что большинство из них исполнены в двух вполне определившихся на сегодняшний день жанрах. Первый — проза, относящаяся к ее современному, устоявшемуся и очень распространенному течению, которое можно обозначить как магический реализм. Суть его в том, что описываемые события происходят одновременно и в реальном, и в иллюзорно-мистическом мире — такова реакция литературы на философско-религиозную ситуацию времени, в силу которой литературе приходится брать на себя мифотворческие функции. Второй — так называемая малая проза, в этом случае автор описывает как бы фрагмент картины мира, воспроизводя свое сугубо индивидуальное моментальное впечатление и в том или ином сочетании задействуя при этом сюжет, иронию и сюр. Малая проза имеет тенденцию

к цикличности, приближаясь тем самым к большой прозе направления магического реализма. Разумеется, об отдельных аспектах можно спорить, но в целом в таких текстах использованы устоявшиеся и уже отработанные приемы, а внимание автора сосредоточено отнюдь не на «технологии» и «технике» построения текста, а на других вещах. Надо отдать должное редактору «Черновика»: в № 15 подобные тексты сосредоточены уже исключительно в рубрике «опыты не в стихах».

В качестве примера малой прозы можно привести один из текстов Марины Орловой (№ 15):

— Но это мы или снова Он?

Конечно мы. И Он. Язык растет как цветы — корни спутаны, а венчики разные. Но кажется мы истратили ночь. Который теперь час?

Ты смотришь, как будто боишься сморгнуть звезду:

— Без четверти утро.

Циклы текстов малой прозы часто связаны между собой трудно определенной связью, видимо, поэтому авторы этого жанра часто, чтобы обозначить наличие цикла, просто пронумеровывают несколько идущих друг за другом текстов. И чем теснее и очевиднее связь между текстами цикла, тем неотделимее она от большой прозы. Такова работа Инары Озерской, названная «Ловцы сумерек» (№ 14). Первый текст содержит внутренний монолог, начало которого выглядит так:

Как волосы в пустой комнате летают  
и поворачиваются в сквозняках, а потом только кошки плавают  
в пыли да рыбы тугие... И ты ходишь, не отводя взгляда от размытой  
белой точки. Там, вот там и здесь. А чернота западает в углубления  
кожи, в дремотную теплоту скомканной одежды. Иногда  
останавливаешься (ненадолго, правда, ненадолго), пропускаешь  
по лучику в отверстие, порыжелое изнутри, — там нет тебя.

Второй текст содержит диалог между некими «мы» и короткое сообщение о «нем». Третий и четвертый — только многоточия. Пятый — рассказ от первого лица о соединившихся «мы», которых «донимали гортанные запахи окраинных богов».

Для этой прозы характерны неуловимо-неопределимые персонажи, действующие в неуловимо-неопределимых мирах, каким-либо образом привязанных к обычному миру. Речь, как правило, идет о некто и нечто, даже если повествование ведется от лица «я» или фигурирует конкретное название. Например, в тексте Станислава Львовского «Жизнь и смерть доктора Сергеева» (№ 14) о герое сообщаются только отрывочные сведения типа: «был последователем Карла Густава Юнга», «иногда посещал кинотеатры», «совершал бесконечное путешествие по одному и тому же месту», «был большим любителем китайского фарфора», «застрелился из пистолета-пулемета Шпагина 27 марта 95 года». Александр Дашевский в тексте «Музей логики» (№ 14) описывает музейные залы, среди которых, например, зал «логики раннего Китая», где «нет ничего кроме обилия света и пролитого на пол чая», и «зал добра и зла», где «представлен гигантский самоучитель, проливающий тусклый свет на проблему их логического взаимодействия». При этом «книга подвешена к потолку», что «делает ее недоступной для огромного большинства посетителей, невыносимо раздражая всех вместе взятых». В отношении здания музея сообщено, что оно вполне тривиально «огорожено чугунной оградой» и имеет «два стеклянных купола», а «цена билета — 1 доллар».

В сущности, можно сказать, что эта проза отражает работу сознания, которое обживаетея в условиях разорванности восприятия как мира, так и включенного в него «я», и, несмотря на обусловленную им тотальную фрагментарность, учится ощущать за всем этим целое и единое. Необходимость этого действительно возникла в начале века и была обусловлена сложившейся к тому времени общекультурной ситуацией, которая в этом отношении на протяжении всего столетия только усугублялась. Мы вынуждены жить в мире дробящихся и перетекающих друг в друга смыслов, внутри наслоения

не то множества ликов реальности, не то множества непонятно как соотносящихся реальностей, а наше сознание вынуждено функционировать в поле множющихся символов-знаков. В этом смысле показателен текст Даниила Давыдова «Жизнь в Венеции» (№ 14), в котором фантазмагорический образ Венеции, разворачивающийся в сознании героя-писателя, строится вокруг символа-знака «вода».

Однако подрубрики «Черновика», вобравшие в себя тексты описанного жанра, содержат и часто трудноотличимые от них тексты, в которых видна откровенная работа с «технологией». Как правило, это работа со структурой речи, которая может производиться как на уровне чередования или слияния прозы и поэзии, так и на уровне лексически-грамматических экспериментов, а также — со шрифтами и размерами букв, что является уклоном в сторону визуальности. Например, Андрей Урицкий в одном из своих текстов (№ 14) обыгрывает восприятие по частям одного длинного предложения, а лексико-грамматический эксперимент может быть проиллюстрирован отрывком из текста Сергея Кромина (№ 15):

/он шел лишившись пожалуй всего немного опешив дорога проходила мимо колодца/ в ведре вода щепка еще откуда / у кладбища чуть-чуть потоптавшись прыгала под бугор где разделившись одна тужилась вверх и другая тоже вверх но подалее он был ближе чем когда-либо блеснув болотцем из ведра нырнул в нору колодец был ему нора а бугорки-кочки как баранчики снегом присыпанные муравьи под ними ночуют почему нам все-таки приходится узнавать это много позже а не до того как снег стает

Так или иначе, но начиная с № 15 рубрика «опыты не в стихах» представляет собой поле, по которому проходит трудноуловимая пограничная полоса между нарочитым экспериментированием и отражением усваивания результатов этого экспериментирования. В самом «смешаннотехническом» тексте № 14 альманаха — «Сны о смешанной технике» Михаила Богатырева, представляющие собой исполненное

в форме цикла малой прозы философско-культурологическое эссе-трактат, мощно действующие визуальные приемы, говорится о «попытке достоверного пересказа сновидения, в основе которой лежит несбыточная мечта о том, чтобы методом выпар(х)ивания устранить БОЧКУ ДЕГТЯ, сохранив на донышке вожденную ЛОЖКУ МЕДА». Можно сказать, что одни авторы заняты раскачкой механизмов восприятия, другие — попытками творения на фоне усвоения этих механизмов, а третьи — тем и другим. В итоге рождается огромное количество самых разнородных текстов, с большим трудом поддающихся классификации и часто трудно воспринимаемых неподготовленным сознанием.

В № 15 альманаха содержатся работы, исполненные в технике смешения литературы и визуальной поэзии. Таковы помещенные в рубрике «прозорис» «тексты» Бориса Кудрякова и Эдуарда Вирапяна, похожие на своеобразные комиксы, — они представляют собой серию картинок, под которыми помещены тексты, которые могут быть отнесены к малой прозе. Есть в этом номере и рубрика «монтаж стиха и музыки», «тексты» которой содержат в себе как непосредственно визуальные элементы, так и нотные записи, в силу специфики журнальной страницы несущие в себе элемент визуальности. И здесь встает вопрос, ответ на который явно лежит в будущем, — насколько современный неоавангард повторяет приемы, разработанные авангардом начала века, и что качественно нового привнес он в авангардное течение? Над этим серьезно работают современные теоретики, об этом — серия статей о «смешанной технике», помещенная в № 15 «Черновика». От ответа на этот вопрос зависят и взгляд на феномен авангарда, и прогноз развития видов искусства, в том числе — литературы.

К настоящему моменту культурного состояния уже совершенно очевидно, что традиционализм и авангардизм, сложным образом взаимодействуя, могут существовать только при наличии друг друга. Вечное остается вечным только одним путем — непрерывно обновляясь в своем выражении.

А это требует повышенной рефлексии и непрерывного поиска новых форм, чем и занят авангард. Именно об этом — теоретические статьи № 14 «Черновика», авторы которых не только защищают и обосновывают позицию обновления, как М. Россиянский и Александр Уланов, но и обеспокоены тем, что, как пишет Рафаэль Левчин, в наше «Смутное время» не кажется «странным наличие писателей, не владеющих грамматикой и синтаксисом языка, на котором они пишут» и которым необходимо напоминать, что «требовательный к себе литератор (сиречь профессионал) введет в текст нецензурное слово тогда и только тогда, когда все остальное, невероятное количество раз перепробованное, ему в этом месте никак не подходит». Иными словами, авангардист ли литератор или традиционалист, главное для него — профессионализм и требовательность к себе.

Также в № 14 альманаха, заявившего со следующего номера резкий поворот в сторону наращивания плотности «смешения техники» (что и было исполнено), содержится связанная, видимо, с осмыслением этого поворота серия статей о маргинальности. Как известно, глубокий поиск всегда сопряжен с риском — хождение по границе неизведанного несет с собой последствия самого непредсказуемого характера. Размышляя об этом, Андрей Цуканов пишет о грани интеллигибельного, которую неизбежно переходят уходящие в этот поиск, и об угрозе со стороны хаотической стихии неинтеллигибельного, считая, правда, что в этом случае ей уготована апокалиптическая роль, после которой опять начнется обновление литературы. Как пишет Александр Крамер, стихи которого помещены в рубрике «литература / эстетика // ВИДЕНИЕ» (№ 14):

Входя в это пространство, оказываешься по ту  
сторону смысла и бессмыслицы.

Молитва, заклинание, заговор — знаю ли я, что это?

Руны, древние письмена, петроглифы, наконец?

Тексты...

Литература, однако.



## «Крещатик» — место, где можно жить

Одновременность состоявшихся в литературном салоне «Булгаковский дом» презентаций 51-го номера журнала «Крещатик» и книги его главного редактора Бориса Марковского «Мне имени не вспомнить твоего» создала атмосферу бенефиса. Предметом внимания собравшихся стала прежде всего разносторонняя деятельность Бориса Марковского — поэта и переводчика, создавшего и уже 14 лет, совмещая в себе спонсора и целую редакцию, выпускающего в свет журнал, который занял достойное место на престижном портале «Журнальный зал». Каждый выходящий на сцену в этот вечер — Андрей Коровин, Евгений Степанов, Илья Оганджанов, Татьяна Грауз и другие говорили об удивительно добром и заинтересованном отношении Бориса Марковского к творчеству других людей, вызывающем у него радость и желание создать площадку для печати.

Действительно, авторский издательский проект, созданный живущим в Германии бывшим киевлянином, — одно из самых демократических русскоязычных изданий, собирающих под своей обложкой самых разных авторов как в отношении эстетики, так и в отношении географии. После восстановления русской литературы в единое целое практически все издания печатают авторов, живущих в разных точках земного шара, но пример «Крещатика» подтверждает, что выпускаемые в эмиграции журналы

отличаются особой географической пестротой, требующей приставки «интер». По-иному воспринимаются в этом контексте и переводы, которые в «Крещатике» представлены в достаточном количестве. Характерно, что в презентуемом номере лучшие стихи — перевод с грузинского Шоты Иаташвили, а один из самых интересных эссеистических текстов — перевод с немецкого вдохновенного рассказа католического священника Ханса-Отто Буссальба о храмовой живописи Анны Розановой.

По словам Бориса Марковского, в ипостаси издателя он на середине пути, поскольку его проект задумывался как включающий 100 номеров журнала, тогда как в ипостаси поэта, выпустив избранное из написанного за жизнь, он ощущает себя подводящим итоги. Это созвучно предисловию Андрея Коровина к книге, в котором он, характеризуя стихи Марковского как «поэзию смирения с судьбой, миром и веком», пишет о работе души в поисках смысла прожитых лет. При этом особо важный смысл видится автору стихов в посвящении жизни не своему «имени», а — «тем, другим», «сгорающим в божественном огне». Свидетельством реализации этого являются слова Татьяны Грауз: «Крещатик» — та улица, тот перекресток, где можно жить, писать и издаваться, чтобы тебя читали».

## «Вы не знаете, кто я такой?»

Месяц В. Лечение электричеством: Роман из 84 фрагментов Востока и 73 фрагментов Запада. М.: ТЕРРА, 2002

ФАКТИЧЕСКИ ВАДИМ МЕСЯЦ — ПЕВЕЦ ОСУЩЕСТВЛЯЕМОГО  
В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ, НО СТАРОГО КАК МИР ПРОЦЕССА  
ДВИЖЕНИЯ ЛЮДЕЙ ПО ЗЕМНОМУ ШАРУ.

Третья прозаическая книга (1993 — повесть «Ветер с конфетной фабрики»; 1994 — сборник рассказов «Когда нам станет весело и светло») поэта и прозаика Вадима Месяца, уже около десяти лет живущего в Нью-Йорке, исполнена в самой распространенной на сегодняшний день эстетической манере. Речь идет о современной модификации жанра романа, отличительной особенностью которого является сплавление в нерасторжимое целое четко прослеживаемой сюжетной линии и довольно свободно текущего потока авторского сознания. При этом изложение, как правило, имеет дневниково-исповедальный характер и в той или иной степени фантазмагорично, поскольку описания событий, воспоминания и рассуждения фрагментарны, перемешиваются и накладываются друг на друга, а рядом с основными героями внезапно появляются и так же внезапно исчезают взаимодействующие с ними по ходу действия персонажи. Подобного рода текст, по преимуществу оставаясь прозаическим, фактически существует на грани прозы и поэзии: он красочен и насыщен метафорами, а внутри него то менее, то более ярко выражено пульсирует вполне определенный ритм.

Поэтому вполне закономерно, что такая проза зачастую, как в случае Месяца, выходит из-под пера поэтов и временами максимально приближается к поэзии:

Манхэттен отражался скрижальными огнями в водах кругосветной реки и растекался в ней радужными нефтяными пятнами. Он падал в эту воду и, увлекая за собой растягивающийся в волнах овал луны, неуклонно сдвигался к востоку вместе с течением Гудзона. Распределенные в беззвучном аккорде прямоугольные отростки волнорезов с причалами, ресторанчиками, музеями, гуляками (...) пытались замедлить это сползание, но в ответ обрастали волокнами водорослей и размокших газет. На берегу Форт-Брэгга тоже пахло тиной увядания, деревянно стучали яхты, размеренно и легко ударяясь друг о друга крашеными боками; проходили мимо свадебные теплоходы, роняя обрывки вальсирующей музыки.

Фрагментарность, фантазмагоричность, перебив рассказа от лица главного героя отрывками, представляющими собой фрагменты авторского повествования и рассказа от другого лица, — в романе Месяца это соответственно описание обстоятельств судеб персонажей и воспоминания бабушки автора, относящиеся к 30-м годам советской России, — все это отсылает к эстетике постмодернизма, но это не более чем использование разработанных постмодернизмом приемов. При том, что цели меняются на прямо противоположные: не центробежное разнесение картины мира и сознания, а центростремительные попытки собирания их с целью ответа на вопрос, который сам Месяц еще в первом своем прозаическом произведении сформулировал так: «Кто я такой? Вы не знаете, кто я такой?» И уже в этой повести наметились наиболее цельно и органично воплотившиеся в романе и вышеописанные эстетические принципы, и присущее Месяцу стремление обрисовать параметры судьбы множества людей, вольно или невольно вовлеченных в активное действие (с особой полнотой это стремление реализовалось в сборнике рассказов), и те

ключевые слова и символы, вокруг которых кружится сознание автора и закручиваются описываемые им события. Прежде всего это география и действие, неразрывно связанные между собой романтической мечтой о вырыве «из липких пут повседневности» и нарушении «гибельного спокойствия» мира, в котором «все планомерно летит в пропасть и нет никакого способа это остановить». Однако эта мечта направлена не в некие запредельные глубинные или высшие миры, она «не выворачивает наизнанку твою душу, не заставляет смотреть на людей глазами обиды, она живет где-то снаружи, за много-много тысяч километров от тебя» — там, откуда дует ветер сладко-счастливой «конфетной неизвестности». Это рождает детски наивное, взросло разгульное, но вполне целеустремленное движение к некоему географическому центру — «соответствующему прочитанному в книгах и увиденному в кино», «абсолютно всем желанному и милей родного города». Желание перемены и свершения связано и с наивно-активным упованием на обряд встречи Нового года, после которого должна наступить «Новая эпоха, Новое время».

И если в повести действие происходит в Москве, великой столице, и встречается связанный с надеждами на новую жизнь страны и ее жителей новый, 1989 год, а на столе соответствующая ситуации баранья нога, «бесформенная, жилистая, но с лакированным копытцем», принадлежащая «вовсе не домашней скотине, а какому-нибудь черту или античному Фавну», то география романа — сначала восток, а потом запад США, где и происходит встреча нового, 2000 года, нового Миллениума, и поедание купленной в итальянской лавке Нью-Йорка тушки поросенка. К этому времени «гора Кремль уже растворилась» и Нью-Йорк, «последний великий город, втягивал своими порами в глубину своего бессердечия потоки удивленных дикарских душ». Растворились и все надежды, и оптимизм героя, для которого «мир по другую сторону океана» давно обернулся «телевизионной фантазией безнадежности». Осталась только любимая женщина, единственная опора и отражение души героя: «постоянно готовая куда-нибудь

помчаться, поехать, сорваться с места», не имеющая «никакого собственного жилья», которой «нравилось ставить перед собой невыполнимые задачи и жить в чарующей гибельности своих проектов». Два периода совместной жизни героя со своей любимой и составляют сюжетную канву романа: она оживляет своим приездом его прозябание в нью-йоркской квартире, и с ней он, уже бездомный и окончательно потерявшийся, путешествует в ее машине по Калифорнии, встречает американское Рождество, Новый год, русское Рождество и поднимается на Дьявольскую гору, при взгляде с которой вниз они страстно надеялись убедиться, «что в мире существуют другие, правильные уклады жизни, совсем не такие, как у них». Однако все покрывается туманом, отнюдь не растворяющим «многодневной усталости, разбросанности, избыточности и театральности жизни».

Но в конце концов формируется новое качество жизни с «номером беженства»: «теряем надежду, но обретаем упорство». И речь уже идет не о сладко-счастливой жизни, а о просто жизни, фактически — выживании, что заставляет вспомнить финал повести «Ветер с конфетной фабрики», в котором ее герои, проникая на конфетную фабрику, неожиданно для себя оказываются на хлебозаводе, осознавая производство хлеба как «единственно возможную основу всех основ». При этом несколько неожиданную символическую окраску приобретает у Месяца слово «свинья» — единственное, по его словам, животное, которое ест своих детей. В повести свиньями обзываются начальственные чиновники, свиньей самообзывается стремящийся к преодолению и обретению себя герой, в романе о приготовлении поросенка в связи с разностью обычаев вспоминает описывающая мытарства своей молодости бабушка автора, через все США везет герой мороженую тушку поросенка, съедаемого при встрече нового Миллениума, «зловещая кабанья морда» встречает его в одном из городов Калифорнии, в связи с чем его спутница вспоминает процесс закалывания кабана и кричит: «Мы выживем. Мы победители».

Фактически Вадим Месяц — певец осуществляемого в современных условиях, но старого как мир процесса движения людей по земному шару. Испокон веков люди стремились в другие края за другой жизнью, при том что кто-то оставался бродягой, но большинство оседало и выживало. Однако, чем ближе к современности, тем исчезающе меньше неизведанных земель, и сегодня в основном приходится говорить о процессе глобализации — все большем перемешивании рас, национальностей, обычаев и вер, в перспективе ведущем, по выражению Месяца, к «полному историко-географическому равенству». Но это — в далеком будущем, которое может оказаться совсем не таким, каким мы его себе воображаем. А пока, в ходе перемешивания, формирования чего-то нам неведомого, по свидетельству Месяца, мы «получаем неслыханный опыт освобождения», варясь в «собственных, полностью отработанных трагедиях». И если начало романа совпадает со временем бомбежки Белграда, переживаемой действующими лицами как то, что «Америка бомбит и кладет свой прибор на Россию, на славянский в общем-то народ», то в его финале герою звонит его любимая 11 сентября 2001 года. А он стоит на крыше высотного здания и смотрит на «задымленный Манхэттен»:

На другом берегу реки рушились великие небоскребы. Открывать фотоаппарат Грабору не хотелось. Он думал о тумане, который растворял пристани Форт-Брэгга в осеннее время: разговорчивые тени рыбаков, прогулочные суденышки молодоженов. Наступала новая осень, без свиданий на ступеньках Тринити Черч.

Продолжался первый день бомбардировок Нью-Йорка. Наш первый безвозмездный день.

— Любимая, — сказал он. — Мы хорошо жили. Приезжай.

## Чувствительная лирика и эпическое начало

Несколько необычный формат имела презентация новой книги стихов поэта, прозаика и переводчика Вадима Месяца «Безумный рыбак», состоявшаяся в литературном салоне «Улица ОГИ». Автор, исполнявший на вечере также обязанности модератора, назвал этот формат семинаром, предварительно посвятив его живущему в США поэту и переводчику Владимиру Гандельсману, которому в этот день исполнилось 60 лет.

Авторское чтение текстов книги чередовалось с серьезными литературоведческими выступлениями. Свое мнение о творчестве Вадима Месяца высказали поэт, прозаик и критик Мария Галина, поэт и критик Владимир Губайловский, поэт и прозаик Андрей Тавров. Они были единодушны в том, что, несмотря на то, что жанр новой книги Месяца, говоря его собственными словами, можно обозначить как «чувствительная лирика», в основе его творчества по-прежнему лежит эпическое начало. Мария Галина употребила термин «этнографический романтизм», имея в виду соединение мифологии и романтики. Владимир Губайловский, назвав книгу «безумной удачей», говорил об «эпическом пространстве, выходящем на поверхность и пытающемся добраться до самого себя». Андрей Тавров обозначил проблему «подлинности», на поиск которой направлено поэтическое произведение. При этом в пределе происходит «обращение к архаическим до-



словесным практикам», позволяющим приблизиться к тому, что составляет «основу жизни», а функция поэта приближает к функции «шамана».

Обобщая, можно сказать, что творчество Вадима Месяца вдохновило критиков на размышления о глубинном таинстве поэзии — реализации живущего в поэте лирического начала, которая подлинным образом происходит при опоре на систему мифов. Создавая систему эпоса, отвечающую его внутренней потребности, Месяц обретает возможность познания внутреннего и внешних миров, а выражаемое им лирическое чувство обретает необходимые глубину и силу.

## «Переходя пространства многогранник...»

Творчество Вадима Месяца в контексте  
вызова времени

Готовности же идти вперед, равно как и энтузиазма исследователя, герою Месяца не занимать, пусть его путь и осознан им как «лживый и зыбкий».

Многие из получивших признание деятелей нынешнего русскоязычного литературного пространства, продолжающие активно творить и преобразовать это самое пространство, впервые заявили о себе в 90-е годы прошлого столетия. При этом некоторые из них прошли, если можно так выразиться, прививку эмиграцией, то есть значительное время жили и работали вне России, что сильно сказалось на их творчестве и внесло существенный вклад в формирование того глобального русскоязычного пространства, с которым мы имеем дело на сегодняшний день. К этим деятелям принадлежит Вадим Месяц, автор более полутора десятков книг поэзии и прозы, многие из которых отмечены вниманием критиков и премиями, и руководитель «Русского Гулливера», в настоящее время одного из самых интересных и развивающихся русскоязычных издательских проектов.

Вряд ли будет большим преувеличением сказать, что базис нынешнего литературного пространства сформировался в «90-е», сложное и во многом замечательное, на глазах становящееся легендарным время, длившееся,

условно говоря, с 1986 по 2002 годы. Это был уникальный период воссоединения в единое целое русскоязычной литературы — после десятилетий существования ее в виде нескольких, пребывающих как бы в разных мирах составляющих, — породивший кипящий котел информационного бума, в котором взаимодействовало множество самых различных этических и эстетических парадигм. Возникшее в этих условиях ощущение возможности существования и сочетания чего угодно инициировало массивированный поиск ориентиров для сознания, которое, как бы ни пьянил его воздух свободы, нуждается в опоре на некую целостную картину мира. Это время ослабления позиции большой прозы и усиления так называемой прозы поэта, сама же поэзия расцвела огромным количеством разнородных индивидуальных поэтик.

И может быть, лучший способ понять суть происшедшего в «90-х», а тем самым и того, в чем мы пребываем сегодня, — взглянуть в пути, пройденные теми, кто, начав свою деятельность и сформировавшись внутри того кипящего котла, ответил на вызов того времени и, успешно перешагнув границу между «90-ми» и «00-ми», продолжает отвечать на вызов нынешнего времени. Для них изначально не существовало непроходимых границ между составляющими не только русской, но и мировой культуры, более того, именно их творчество отразило характер происшедшего синтеза этих составляющих.

Возвращаясь к Вадиму Месяцу, следует сказать, что в предисловиях к его новой книге «Норумбега: головы предков» (М.: НЛО, 2010, серия «Новая поэзия») говорится о «современных опытах мифологического эпоса» (Вячеслав Вс. Иванов) и о поиске «святынь» как «точек отсчета реальности», которая истинна и является «Бытием» (Андрей Тавров). На презентации книги (24 марта 2011 года, московский клуб «Улица ОГИ») Мария Галина говорила более определенно: о «ревизии» и «перемонтировке» наличных для современной европейско-американской культуры мифов как о главной задаче художника, живущего в нашу «драматическую эпоху».

Соглашаясь с этим, Месяц сказал, что в его новой книге четко проговаривается ее базисная идея: в мире идет процесс, обратный шедшему в Европе «полторы тысячи лет назад», когда ее «покрывало» «облако Благой вести», и наше время сходно с тогдашним наличием «языческого смятения». Внутри этой ситуации необходимо искать ориентиры для «возвращения к цельному типу человека», и данная книга, первая в ряду задуманных, стала «воплощением» «рабочей геопоэтической идеи».

Анализ новой книги Месяца — тема отдельной статьи, здесь достаточно сказать, что в данном случае речь идет об активной, сознательной работе с мифами и мифологемами, в опоре, с одной стороны, на так называемое научное знание (список указанных в книге источников весьма обширен и разносторонен, при том, что география мест происхождения мифов также весьма обширна), а с другой — на поэтическое слово, на котором, как сказал Месяц на презентации, «держатся точки европейского мифа». Надо заметить, что за соединение в одно целое поэзии, науки и мифологии много лет ратует Константин Кедров, автор термина «метаметафора», означающего емкую, но многомерную метафору, характерную для направления «метареализма». К этому направлению, для авторов которого истинная реальность есть единый континуум множества сложным образом связанных между собой реальностей, тяготеет творчество Вадима Месяца. Уже в первой своей книге (сборник стихов «Календарь вспоминальщика», М.: Совпис, 1992) он определил свое видение мира как «пространства многогранник, случайно опрокинутый во сне», который он «переходит». Важно также, что новую книгу он рассматривает как открывающую новый этап творчества, связываемый им с переломом времени — «наступлением нового тысячелетия».

Об этом говорится в автопредисловии к его предыдущей книге — сборнику «Цыганский хлеб» (М.: Водолей, 2009), представительному избранному из четырех поэтических книг. Подводя этой книгой итоги пройденного, Месяц определяет

его как «способ творческого существования» «без царя в голове», связанный с «поэтикой 90-х». Иными словами, речь все о том же — характерном для «90-х» напряженном поиске ориентиров для сознания, ведущемся почти наобум, в опоре на само поэтическое слово и активизацию онтологической структуры сознания, работающего с мифокультурными парадигмами. В ходе этого вырабатывались индивидуальные поэтики и формировались целостные картины мира. (Для более подробного освещения этой темы позволю себе отослать к своей статье «В поисках утраченного “Я”», № 39 «НЛО» за 1999 год.)

Вадим Месяц заявил о себе в самом начале «90-х» упомянутым поэтическим сборником, тексты которого написаны характерным для него густометафорическим стихом, практически не выходящим за пределы силлаботоники. Затем последовали книги «прозы поэта»: «Ветер с конфетной фабрики» (М.: Былина, 1993) и «Когда станет весело и светло» (М.: Былина, 1994). В этих первых книгах обозначились главные черты лирического героя Месяца: страстное стремление соприкоснуться с ощущаемыми им, скрывающимися под видимой оболочкой действительности неведомыми реальностями, проявляющими себя в виде действия таинственных мощных сил, и потребность в как можно более непрерывном и масштабном движении и изменении. «Уедем, — призывает он, — и будем другими».

Географическо-перемещенческим пафосом пронизаны все книги Месяца эпохи «90-х» — слова «биография» и «география», зарифмованные в одном из его текстов, для него фактически сопряжены в единое целое. Он буквально воспеваает пути-дороги, вокзалы, всевозможные виды передвижения и принципиальную непривязанность ни к чему. Его лирический герой, находясь — принципиально временно — во всевозможных точках земного шара, с одинаковым интересом впитывает в себя и исследует их особенности. Фактически, все творчество Вадима Месяца можно определить как личный геопоэтический проект, понимая геопоэтику

в трактовке еще с «90-х» разрабатывающего идеи этого направления Игоря Сиды: не просто как создание текстов о географических пространствах, а как работу с территориальными мифами.

В этих условиях эмиграция — не смена места расположения с вживанием в него, которое может включать в себя его активное изменение, а один из способов осуществления личного геопоэтического проекта, способствующего дальнейшей глобализации мирового русскоязычного пространства. В принципе, здесь можно говорить и о личном глобализационном проекте, в ходе которого вырабатывается восприятие земного шара как единого целого. В одном из текстов эмиграционного сборника стихов «Выход к морю» (М.: МИКО, 1996) Месяц находит этому хорошую метафору: о земном шаре там говорится как о мяче, которым его герой и такие же, как он, «поэты, наглецы», «будут играть в баскетбол». В этот сборник вошло также одно из лучших, на мой взгляд, стихотворений Месяца периода «90-х» — «Правила дорожного движения», в котором он мастерски рисует то, что можно назвать издержками процесса глобализации.

В этом тексте, описывающем поездку его героини по Нью-Йорку, передано состояние утраты какой-либо возможности понять, кто такая и что представляет собой героиня, где она на самом деле находится и куда и зачем движется. Речь идет о конечном результате того, что в своем эмиграционном романе «Лечение электричеством» (М.: ТЕРРА, 2002) Месяц назвал — подводя итоги тому, что происходит с человеком в эмиграции, — «неслыханным опытом освобождения». Характерно, что в этом романе Месяц предстает как мастер описания ландшафта и географических просторов, равно как и во многих своих поэтических текстах, — с явным уклоном в «геопоэтику», но ни о чем таком в отношении текста «Правила дорожного движения» говорить не приходится. Однако можно говорить о крайней степени метареализма, поскольку его героиня движется внутри того самого «пространства многогранника», или в реальности «многогранника» реальностей,

связь между которыми настолько не прояснена, что эффект неопределенности, параллельности и вариативности довлеет над всем.

Подобное отношение к реальности получило у Месяца развитие в рассказах сборника «Вок-вок» (М.: НЛО, 2004), изданного под грифом «новейшая русская проза». Эти рассказы, названные в автопредисловии «не поэзией уже, и не прозой», а «сообщением», можно, конечно, обозначить не имеющим точного определения термином «проза поэта». Важно же то, что здесь «убедительная» «вещественность» (определение автора предисловия М. Л. Гаспарова) описываемого мира, говорящая о его целостности, сочетается с «многогранником» равноправных по отношению к действительности реальностей — в силу все того же довлеющего над всем эффекта неопределенности, параллельности и вариативности. В автопредисловии сказано также о «мистических разработках», и действительно, эстетика рассказов явно тяготеет к «новейшему» мистическому (метафизическому) реализму. Позволив себе еще раз, для краткости изложения, сослаться на свою статью — «Творимая реальность (заметки о фантастической и просто прозе)», № 3 «Урал» за 2011 год, — замечу, что чистый мистический (метафизический) реализм базируется именно на непроясненности структуры действительности.

Однако в целом эмиграционные, точнее, глобализационные книги Месяца (кроме двух указанных, это поэтический сборник «Час приземления птиц», М.: МАИК, Наука/Интерпериодика, 2000 и роман «Правила Марко Поло», М.: Запасной выход/ Emergency Exit, 2006) рисуют структурированный мир, при всем своем разнообразии представляющий собой систему стихий пространства: земли, «огромной воды» и неба. Ее целостность держится на двух основных мифологемах. Первая — «океан», означающий мир, или пространство, выходящее за пределы земного шара и представляющее перед героем в виде «кипящей» «первопричины», погружаясь в которую он получает «мистический опыт движения». Вторая — «корабль» как движущийся в этом океане дом-крепость, некое

устойчивое ядро существования, дающее ощущение опоры и защиты.

Путаницы в этой системе хватает, но получающий «мистический опыт движенья» герой — явно романтический, при этом страстный, во многом детски-наивный, без тени иронии относящийся к себе и своим грандиозным планам и с оптимизмом смотрящий в будущее. Как и положено, он позволяет себе ропот на «Господа», в прошлом допустившего некоторую «непродуманность» «плана» при создании этого мира, а теперь — не оказывающего должной помощи живущему в этом мире герою. Однако это, скорее, дань традиции, все перекрывает страстная вера в неограниченные возможности активно и упорно действующего человека, здесь — героя, отыскивающего во «тьме первопричины» «дорогу к огню своего неизвестного Бога». Сообразно этому в текстах постоянно проявляется мотив ожидания Рождества, с которым связаны «новые» — год, мир, «я», «мы».

Крах описанной системы мира, равно как и всех упований героя Месяца нашел отражение в книге, ставшей как бы мостиком между двумя заявленными им этапами его творчества, — поэтическом сборнике «Безумный рыбак» (М.: Русский Гулливер, 2008). Герой этой, по-прежнему воспевающей неведомые пути-дороги, но заполненной горечью и отчаянием книги, осознающий себя поэтом «юноша с жарким взором, яростным, словно сталь», который «бредит морским простором, цедит сырую даль» и у которого «темной прямой полоской рот горделиво сжат» (описание отсылает к гордым романтическим героям, а взятые у Брюсова слова «юноша с жарким взором» говорят о непосредственной связи с началом прошлого века, при этом в текстах Месяца, по-прежнему нет и тени иронии), прощается с иллюзиями наивного романтизма. В связи с этим важно проговорить существенный момент, проливающий некоторый свет на ситуацию «90-х» и ее связь с нынешней.

Выше говорилось о поиске авторами «90-х» ответа на извечный, сообразно их времени актуализовавшийся для них



вопрос, что такое человек и мир, в котором он живет. При этом каждый из них фактически искал ответа на вопрос, что есть, если обратиться к точной формулировке Вадима Месяца из его первой книги, «человек, названный Мною». Иными словами, что есть поэт, а точнее, каковы его обязанности и, что еще важнее, возможности.

В «Безумном рыбаке» не только подводятся итоги поискам «90-х», но и намечается направление поисков сегодняшнего дня. Формулируя традиционное представление о поэте, Месяц пишет о «человеке-рыбаке», способном выходить «за предел житейских схем» и в силу этого — «горделивом» «посреднике/ между этим миром и тем» для «людей, превратившихся в рыб». Это крайне устойчивое представление, опирающееся на наличие у поэта особых свойств и деление мира на обычный видимый и стоящий за ним невидимый, обнаруживается как скрытое внутри изложенного выше представления о поэте как получающем «мистический опыт движенья» в «океане» — в ходе поиска «дороги к огню своего неизвестного Бога», в отличие от остальных, «житейски» плавающих в этом «океане». При этом выяснилось, что «в боку корабля» «зияет» «безвозвратная течь», а если поэт и «рыбак», то «безумный».

Оптимизм на горечь, а гордость на отчаяние и смирение сменились у героя Месяца после обнаружения, что он также находится в сфере внимания «рыбака» — «витающего над водой» «злого» и «мрачного» «свободного духа», «блѣсны» которого «над ним» «летают» и визжат «дикой петлей бесовской». В силу этого его функция «посредника» оказывается не только сомнительной, но и опасной. Он видит себя стоящим «в шутковском колпаке» «на краю пустой могилы», испытывая тоску от крушения своих упований и ощущая подлинную опасность проявившихся романтически-демонических образов. Здесь уместно вспомнить статью Блока «О современном состоянии русского символизма», в которой он, анализируя конец этого извода романтизма, говорит о «приближении каких-то огромных похорон».

Однако «могила» пока «пуста», а «дорога», по-прежнему «наугад», открыта. Готовности же идти вперед, равно как и энтузиазма исследователя, герою Месяца не занимать, пусть его путь и осознан им как «лживый и зыбкий». Перекликаясь с Волошиным (что опять отсылает к началу прошлого века), Месяц описывает поэта как обреченного на бездомные скитания, но если у Волошина поэт вынужден «к чужим шатрам идти просить свой хлеб», у Месяца он и есть «цыганский хлеб» — «еж, / зверь дикий, исчадие ада», которого «волхвы, чернецы, дуралеи» «достают из горячей печи, / горящего, словно светила лучи».

Разумеется, нельзя сказать, что в данном случае мифология ежа пришла на смену мифологеме рыбака. Но как «горделивый» «посредник» поэт сильно сдал свои позиции. Его способность выходить «за предел житейских схем» неоспорима, но, как показывает Месяц в своем «Безумном рыбаке», ему, как и всем прочим, «в водяном костре ни зги не видно». Суть же в том, что привычное деление мира на «этот» и «тот» также не отменено представлением о нем как о «метареальном», то есть рассыпающемся на множество равноправных реальностей.

В этой ситуации естественно обращение к мифологии, отвечающей за целостность представлений о мире, которая так же рассыпается на национальные, территориальные, религиозные, научные и прочие мифы. А мифология тесно связана с поэтическим словом, производителем которого является поэт, которому, выясняется, как и всем «ни зги не видно». Круг замыкается. И тут приходится вспомнить, что теоретики романтизма писали о мифотворчестве художника в опоре на глубины того, что составляет его «я», и добавить: и на его особые свойства.

Поиск почти наугад продолжается — при все более осознанном и активном обращении к мифологии, расширении ее географии, более тесном соединении поэзии, прозы, религии, науки. Остается надеяться, что и в «третьем тысячелетии» сохранит свое действие сформулированный Гете принцип: Бог милостив к «guter Mensch» у «in seinem dunklen Drange».

# Ностальгия по слову

Проходившая в Москве с 1 по 5 октября Неделя двуязычного нью-йоркского издательства «Кожа Пресс» (Koja Press), «специализирующегося на выпуске авангардной литературы», завершилась в клубе Bilingua презентацией первого номера литературно-художественного альманаха «Новая кожа». Мероприятие напоминало неоднократно проходивший здесь же СЛЭМ: авторы альманаха в меру присущей им артистичности перекрывали гул публики. Сходство усиливалось участием в чтениях слэмистов Германа Лукомникова и Андрея Родионова. Редакцию альманаха представляли со стороны Нью-Йорка поэты Игорь Сатановский и Леонид Дрознер, со стороны Москвы — поэт Алексей Сосна и прозаик Илья Метальников.

Авторы альманаха, названного «русским ресурсом» издательства, примерно пополам разделились на «там» и «здесь» живущих, и собранные вместе, как сказано в слове «от редакции», «декларируют ее вкусы». При этом большинство текстов исполнено во вполне традиционной для русской литературы эстетике, что, принимая во внимание заявленную направленность издательства, в очередной раз ставит вопрос о современном авангарде. Исторический авангард не только разработал специфические методы работы со словом и языком. Являясь детищем модернизма, он разделял его претензии

на преобразование мира, полагаясь при этом на могущество поэтического слова. Панорама альманаха представляет собой смесь поставангарда, исследующего пределы возможности слова и мышления человека, и вполне традиционные тексты, «авангардные» своей ностальгией по слову, которым, если вспомнить Николая Гумилева, «останавливали Солнце» и «возводили города». Исключением являются тексты неоавангардиста Германа Лукомникова, виртуозно владеющего технологиями исторического авангарда и с помощью них исследующего парадоксы мира и человеческого мышления. Классическим поставангардистом здесь выступает Андрей Родионов: его ритмические строки рисуют мир, создаваемый рефлексией человека, слившегося с толпой и принимающего мир таким, как он есть, — в отличие от героя Лукомникова, как бы выпадающего из толпы в результате перманентного наивно-непосредственного удивления.

Общая направленность альманаха интересна именно модернистской активной неуспокоенностью, в условиях невозможности с помощью поэтического слова изменить мир обратившаяся в сторону сильных мира сего: половина его объема отдана их непосредственному поэтическому творчеству и баек вокруг них. Показательно, что эти байки выполнены во вполне постмодернистской эстетике. Одна из них — трактат «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов», подписанный именем Диоген Лаэртский и воспроизводящий манеру изложения знаменитой книги, «продолжением» которой он назван. Его отличает юмор, легкость языка, увлекательность. Являясь псевдофилософским, этот текст взял от философии ее неспешную спокойную мудрость, демонстрируя искомую, явленную присущими времени методами силу слова.

# Презентация книг Евгения Туренко «Ветвь», Алексея Сальникова «Дневник снеговика» и Елены Сунцовой «Возникновение колокольчика»

Нью-Йорк, «Айлурос», 2013

В разгар июльской жары, в самом конце уже успевшего стать «прошлым» литературного сезона в московском клубе «Дача на Покровке» прошли два вечера, которые открывавший их Юрий Цветков довольно точно обозначил как «бенефис нью-йоркского издательства Айлурос». Центральным событием бенефиса стал выпуск этим издательством трех сборников стихов: Евгений Туренко «Ветвь», Алексей Сальников «Дневник снеговика» и Елена Сунцова «Возникновение колокольчика».

Разумеется, на обоих этих вечерах читались стихи, и не только из презентуемых книг, не первых для всех трех авторов. При этом необходимо отметить, что с заслуживающим самого серьезного отношения творчеством Алексея Сальникова, живущего в Екатеринбурге и, к сожалению, отсутствовавшего на московской презентации своей третьей книги, далеко не все из сидящих в зале, как выяснилось, были хорошо знакомы. И надо сказать «спасибо» Елене Сунцовой, не только издавшей эту книгу, с которой все желающие могут ознакомиться на сайте

издательства (<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxlbGVuYXN1bnRzb3ZhfGd4OjQwY2YyMzgoZmI5MjVjNmM>), но и разместившей на сайте своего издательства и его вторую книгу «Людилошади», вышедшую в 2006 году в Нижнем Тагиле (<http://www.elenasuntsova.com/texts/salnikov>).

Однако царившая на вечерах «бенефиса» атмосфера создавалась не только чтением хороших стихов, но и спонтанно возникающими разговорами о соединяющей воедино трех презентуемых авторов «нижнетагильской поэтической школе». Как известно, под таким названием вошло в историю современной литературы сообщество поэтов Алексея Сальникова, Екатерины Симоновой, Натальи Стародубцевой, Елены Сунцовой и других, образовавшееся в результате работы литературной студии, созданной Евгением Туренко в Нижнем Тагиле в 90-х годах прошлого столетия.

Представляя Евгения Туренко, ведущая вечеров Елена Сунцова выразилась так: «Без него не было бы ничего этого, не было бы ни меня, ни Сальникова». Сам Туренко, воспоминания которого о работе студии в Нижнем Тагиле можно прочесть в № 9 журнала «Знамя» за 2012 год (<http://magazines.russ.ru/znamia/2012/9/t16.html>), говорил о множестве «замечательных людей», пришедших в организованную им в Нижнем Тагиле студию и ныне живущих в разных точках земного шара.

Было весьма интересно узнавать подробности из истории этой «поэтической школы» — о том, как постепенно формировался основной состав ее авторов, как организовывались публикации в местной газете, как один из номеров этой газеты Елена Сунцова показывала в Санкт-Петербурге Аркадию Драгомощенко и Александру Скидану в подтверждение существования поэтической группы в Нижнем Тагиле (по ее словам, этот экземпляр газеты хранится у нее в архиве как исторический документ). И о том, как присутствующий среди публики Олег Дозморов, ныне живущий в Англии, приезжал в нижнетагильскую студию из Екатеринбурга в качестве «звезды».

Говорили о многом — и о прошлом, в котором остались времена студии в Нижнем Тагиле, и о настоящем, в котором издательство «Айлурос» продолжает наращивать темпы, выпуская книги самых разных авторов. Множество благодарностей было сказано в адрес Ирины Глебовой, литератора и художника из Санкт-Петербурга, оформляющей для этого издательства уже второй десяток книг. По словам Елены Сунцовой, буквально каждый автор из тех, чьи книги оформляла Ирина, выразил восхищение ее мастерством и тем, насколько тонко удалось ей настроиться на его творчество. Как сказал Евгений Туренко, лично у него возникло ощущение, что обложка книги его стихов уже была, когда он писал эти стихи. Так что будем ждать новых книг и новых вечеров издательства.

## Бенефис «Айлуроса» в Нью-Йорке. К 3-летию издательства

Необычно снежная и холодная зима в Нью-Йорке внесла свои коррективы во многое, в том числе и в даты событий литературной жизни. Так, вечер издательства «Айлурос» (Ailuros Publishing, New York), который должен был состояться в литературном клубе, собирающемся по вторникам в русском ресторане «Дядя Ваня» (Uncle Vanya Cafe) 21-го января, из-за погоды был перенесен на неделю, на 28-е — и пришелся на день памяти Бродского. Однако при взгляде на лежащие перед главным редактором Еленой Сунцовой издания (31 книга стихов, прозы и переводов за 2,5 года — на дату мероприятия) как-то не верилось, что перенос бенефиса издательства произошел случайно. Как сказал открывший вечер куратор клуба Владимир Друк, за относительно короткое время своего существования это издательство сумело столь ярко заявить о себе во всем ныне едином международном русскоязычном литпространстве и столь сильно упрочить позиции этого пространства в Нью-Йорке, что можно только удивляться его феномену — быстроте раскрутки при отменном качестве выпускаемых книг и вызванном ими резонансе.

Прежде всего впечатляет сложившийся за такой короткий срок состав авторов, которые живут в самых разных точках земного шара (Урал, Москва, Санкт-Петербург, Нью-Йорк, Португалия, Сингапур и далее), принадлежат ко всем ныне существующим литературным



поколениям и работают в самых разных эстетиках. Среди них Алексей Цветков, Мария Галина, Виктор Иванів, Анна Глазова, Ирина Машинская, Анастасия Афанасьева. Полный список авторов — на сайте издательства (<http://www.elenasuntsova.com/>), где выложены все вышедшие в нем книги. Более того, рассказывая о своей работе, Сунцова отметила, что для нее выход книги является свершившимся фактом не после получения тиража в типографии, а после появления текста в открытом доступе на сайте. Собственно, тиража как такового и не существует, поскольку издательство использует технологию «Print on demand» (POD) или «Печать по требованию» — экземпляр книги печатается только после поступления заказа от покупателя.

Если добавить к этому, что штат «Айлураса» состоит из самой Сунцовой, работающей и как редактор, и как верстальщик, и художника Ирины Глебовой, с некоторого момента оформляющей — и делающей это великолепно — все книги издательства, станет понятен феномен его успеха. С одной стороны — современные технологии, обеспечивающие издательскому делу невиданную ранее оперативность и мобильность. С другой — организационные способности Елены Сунцовой, отточенные за годы работы сокуратором поэтической премии ЛитератуРРентген, плюс присущие ей энтузиазм и любовь к своему делу.

Тонкий лирический поэт, сочетающий в своей поэтике открытость миру с умением выказывать по отношению к нему твердую личную позицию, Сунцова одновременно является ярким представителем молодого поколения культуртрегеров, сформировавшихся в условиях мощно заявившего о себе хайтека и единого международного русскоязычного литературного пространства. Исчезло само понятие эмиграции, и она делает свою работу, мобильно перемещаясь по всему свету и оперативно связываясь с большим количеством людей. Как правило, изданная ею книга презентуется в двух и более местах, которые могут находиться на весьма далеких друг от друга меридианах и параллелях.

На мой взгляд, Нью-Йорку очень повезло, что волею судеб издательство «Айлурос» расположено именно здесь. Это заметно усилило позиции русскоязычного литературного пространства, со всех сторон теснимого англоязычным. Не так много в Нью-Йорке случается мероприятий, где, как на вечерах «Айлуроса», можно забыть, хоть на небольшое время, что за стенами бушует англоязычный океан.

На вечере в «Дяде Ване», по выражению Друка, состоялось «панорамное чтение»: читали не только состоявшиеся авторы «Айлуроса» — Елена Сунцова, Алексей Цветков и Григорий Стариковский, но и находившиеся в зале его, как сказала редактор, «потенциальные авторы» — Владимир Друк, Вера Павлова, Хельга Ольшванг, Александр Стесин, Марина Эскина, Владимир Эфроимсон и молодые поэты из Питера Иван Соколов и Ольга Хохлова. Лично на меня сильное впечатление произвело выступление Ивана Соколова, финалиста Большого Петербургского Слэма-2010, в числе прочих своих текстов прочитавшего еще не опубликованный и исполненный в несколько неожиданной для этого автора эстетике текст «Плачу, Господи мой, и сомневаюсь!..». Весьма приятной неожиданностью вечера оказалась возможность послушать этого автора столь далеко от его родного города.

Программа бенефиса «Айлуроса» включала в себя три отделения и закончилась, по местным понятиям, довольно поздно. Расходившейся публике были предложены в подарок принесенные на вечер книги издательства. Остается добавить, что «Литературные чтения в “Дяде Ване”» («Uncle Vanya Literature Readings», сайт <https://www.facebook.com/NYLitReadings>), наряду с проходящей в Бруклинской публичной библиотеке «Трансатлантической матрицей», — пожалуй, лучшие на сегодняшний день программы в русскоязычном литературном пространстве Нью-Йорка.

# Дом, который строит Мария Тиматкова

Предисловие к книге: Тиматкова М. Настоящее имя.  
М.: Воймега, 2009. Серия «Приближение»

Мария Тиматкова принадлежит к авторам, которые начали писать стихи на рубеже 80–90-х годов прошлого века. Она входила в первый состав «Алконоста» — одного из самых активно образовавшихся в то время и группирующихся вокруг издаваемого ими альманаха молодежных литобъединений («Алконость», кстати, выходит до сих пор), посещала ныне легендарную литстудию Кирилла Ковальджи, участвовала в молодежных поэтических фестивалях и выступлениях. Публиковалась в то время (под псевдонимами Нина Берк, Маша Орехова и др.) кроме «Алконоста» в альманахе «Молодой Гений» (1991) и одной из «перестроечных» провинциальных газет.

На некоторое время прервав поэтическое творчество, вновь начала печататься в «Алконосте» — к тому времени сильно преобразованном, и выступать в составе его авторов. В 2005 году эмигрировала в США (штат Калифорния), с чем связано начало нового этапа не только жизни, но и творчества. За время эмиграции дважды была в Москве, где в литклубе «Билингва» прошли ее вечера (отзыв об одном из них — см. в «Ex Libris НГ» от 07.09.06), а в издаваемом в Калифорнии русскоязычном журнале Terra Nova вышла подборка ее текстов (№ 6, 2007).

Главный мотив текстов Тиматковой — построение своего Дома в той части огромного мира, в которой ей приходится жить и которая диктует ей формы бытования.

Это и природа, как «исходная», так и «рукотворная», и соотнесенность с главным субъектом, обозначаемым «ты». Все это приносит как радость, так и боль, и во всем этом надо жить изо дня в день, как на бытовом уровне, так и на глубинном, метафизическом, где идет неспешная работа построения себя:

Запру ворота, запрещу скрипеть.  
Непрошенным гостям согрею чаю.  
Все утрясу, ребенка укачаю.  
А ветер стихнет. Надо потерпеть.

Цель этой работы — обретение Дома как обретение себя, подлинной и настоящей, находящейся в органических отношениях с окружающим. При этом основная опора героини Тиматковой — она сама, ее готовность, не отступая от путешествия ощущений любви и радости, встраиваться в новые обстоятельства: «Как обрезанный ствол, / начну растить ветки, / Если снова куда-нибудь / перееду».

Эстетика текстов на сломе до/после эмиграции практически не изменилась: тот же современный так называемый индивидуально-неупорядоченный стих, те же мотивы. Качественное изменение произошло в ощущении мира: он разделился на здесь, где «близкие близкие», и там, где «далекие близкие». Привычное для эмиграции разделение на «у вас», откуда кажется, что «я в сахаре живу», и на «у нас», в «пустыне сахара» рождает соответствующее мироощущение, в котором негатив смещается от «не те» к «не так»:

... все не так:  
Бесконечное лето  
не движется,  
И нету ему ни дождя,  
Ни печали, ни осени,  
Как будто бы лодка скользит  
По песчаной поверхности.  
Как будто бы нет глубины.

Однако героиня Тиматковой исполняет свое обещание: она «терпит» и начинает «растить ветки»:

Пришла зима.  
Я сшила куклам шубы.  
А как еще  
Отметить первый снег,  
Когда и снега нет?

Я потерялась.  
Я живу не там.  
Я переехала,  
Тут снега не бывает.  
Тут лето круглый год.

Хочу понять,  
Что делать мне со снегом,  
Который выпал  
Где-то далеко.  
Что делать мне с зимой.

Смотрю вокруг —  
Что люди будут делать.  
Гляжу — подружки  
Взялись за иголки  
И куклам шубы шьют.

Она научилась «прикрепляться вверх ногами. / Как летучая мышь. Как лемур», «ходить по потолку. / Как геккон. Как таракан», по-прежнему продолжая учиться «ловить мгновение жидкое, / Пока не утекло», с одновременным посылом в окружающий мир: «... теки/ Между пальцев любовь».

Сила текстов Тиматковой в их опоре на настоящее и устремленности в будущее. Прошлое и его обстоятельства присутствуют в них как то, что было и переработано — без сожалений и претензий. При этом, как это характерно для

эмигрантов последнего поколения, рассматриваются только метафизика личного окружения и внутренние проблемы героини. Она занята одним: продолжает «растить ветки» в уверенности, что «В небо пустит корни мое дерево». Строительство, или выращивание, Дома продолжается.

# Хорошая сказка о страшном

Цветков А. Сказка на ночь: Стихи. М.: Новое издательство, 2010. Новая серия

Цветков остается верен присущему ему виду сочетания традиционализма с метареализмом, расширяя выразительные средства и работая с метафорами разной степени сложности.

Поэтика новой книги стихов Алексея Цветкова, включившей в себя тексты одного года, что, похоже, становится для него традиционным, утверждает поэтику Цветкова «2000-х», о которой к настоящему времени написано довольно много. Обобщая этот материал, можно выявить такие ее составляющие: синтетичность, основанная на обращении к широкому спектру традиций; встраивание в структуру рифмованного, ритмического стиха потока исповедально-дневниковой речи; метафоричность; ломка синтаксиса и отсутствие пунктуации; сочетание гражданской проблематики с «вечными вопросами», конкретного с абстрактным, обыденного физического мира — с таинственным метафизическим.

Позволю себе два утверждения: эта поэтика абсолютно современна и естественным образом вытекает из поэтики Цветкова «1970–1980-х». В интервью Артему Скворцову<sup>1</sup> начальную границу периода, в течение которого он не писал стихи, Цветков ассоциирует с утратой

---

Опубликовано в журнале «НЛО», № 105, 2010, с. 313–317

1 «Надо не гордиться, а знать...» // Вопросы литературы, 2007, № 3, с. 239–251

«ощущения контекста», а конечную — со «смутным чувством» его «присутствия», упоминая потребность переждать, пока «поэтика ерничества и девальвации всего и вся» «сойдет на нет». Но именно в эти годы — от рубежа 1980–1990-х до начала 2000-х — в русской поэзии произошел синтез различных традиций, с преодолением «ерничества и девальвации всего и вся» и выработкой новых способов авторского высказывания. Именно к концу этого периода утвердилась во всех отношениях полная свобода организации поэтического текста.

Полная свобода проявилась и в отношении вычленяемой при этом структуры действительности, прежде всего — ее метафизической составляющей. И постепенно в отношении ее стала усиливаться тревожно-апокалиптическая нота, проявляясь тем настойчивей, чем менее постижимой оказывалась ее таинственная сущность. Характерно, что тревога здесь сочетается с внешне спокойным и умеренно-ироничным принятием существующего положения вещей, иницилируя прежде всего напряженную работу со сложно организованным потоком мыслей и впечатлений, в котором перемешиваются все аспекты человеческой жизни. Погружаясь в глубины этого потока и одновременно отстраняясь от него, авторское «я» пытается постичь суть истинной реальности и ответить на «вечные вопросы». Все это присутствует в поэтике Цветкова и, соответственно, в текстах его новой книги.

И это логически вытекает из поэтики Цветкова «1970–1980-х», составляющие которой отчетливо обозначил Валерий Шубинский<sup>2</sup> в рецензии на вышедшее в 2001 году в издательстве «Пушкинский фонд» собрание стихотворений Цветкова «Дивно молвить»: исповедальность, прямая оценка окружающего и метареализм. Стоящие у истоков осмысления «метареализма» Михаил Эпштейн<sup>3</sup> и Константин Кедров<sup>4</sup>

---

2 Новая русская книга, 2001, № 3–4

3 Эпштейн М. Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1988

4 Кедров К. Поэтический космос. М.: Советский писатель, 1989



предпочитающий термин «метаметафоризм», пишут, что он опирается на представление о мире как едином континууме множества соотнесенных между собой реальностей. Иными словами, речь идет о выражении способами поэзии устройства истинной реальности, ощущаемой как единая, но дробящейся на многие при попытке выразить структуру этого единства. Служащая этой цели сложная метафора обычно обозначается не имеющим строгого определения термином Кедрова «метаметафора».

Здесь уместно вернуться к вопросу об одной из важных составляющих поэтики Цветкова — нестандартных синтаксических структурах или ломке синтаксиса. Она может вызвать ощущение косноязычия или фасеточного восприятия действительности, тогда как речь идет об уплотнении восприятия, речи, образа для создания эффекта проявления множества соотнесенностей, отражающих структуру истинной реальности. В этом смысле ломка синтаксиса сродни метаметафоре, которая ее часто использует, равно как и отсутствие пунктуации, которое служит тому же уплотнению. В текстах новой книги Цветкова тотальное отсутствие пунктуации сочетается с далеко не тотальной ломкой синтаксиса, для них более характерна метафоричность, временами повышенной плотности и с переходом в метаметафору.

Многие тексты книги вполне соответствовали бы традиционной поэтике, если бы не отсутствие пунктуации. Следующая ступень уплотнения речевого потока — вполне нормативный, но несколько сжатый синтаксис: «она пришла но в теле не теплой / не донесется голос и не надо / теперь ее сыграла бы рената / литвинова но это не теперь» (с. 30). Ломка синтаксиса часто создает легко дешифруемую конструкцию: «все пришлые кого кричать на помощь» (с. 106), но может служить созданию емкого образа, подающего узнаваемое и привычное как существующее одновременно в неких непостижимых реальностях: «короткое время они на цепи завели / то рысью стремглав то садится и воет ужасно / а тело то в воздухе чуть ли не метр от земли / то в землю по самое

то что хоть брось где увязло» (с. 111). Нечто подобное можно найти у Марии Степановой. В случае, когда синтаксическая конструкция приобретает вид, стремящийся к набору слов, возникает плотный, допускающий бесконечное число соотношений и трактовок образ: «и добрый прозрачный сквозь тучи со снадобьем северн / в утробе волчицы чьи молча щенки города / <...> где в роще неона над мертвым чье имя вода» (с. 10).

По сути, Цветков остается верен присущему ему виду сочетания традиционализма с метареализмом, расширяя выразительные средства и работая с метафорами разной степени сложности. Примерами того, что можно определить как метаметафора, являются такие строки из его новой книги: «конь в горизонт зазубренным хребтом / сквозь приступ зрения саднит глазница» (с. 45), или: «пока в бетон закатывали утро / гвоздями крепко накрест свет дневной / как я кричал ему внутри мне трудно» (с. 50). Здесь важно, что вне зависимости от сложности образов мир поэзии Цветкова — это мир обычной жизни человека, реальность которого определяется сочетанием неведомых реальностей. Это характерно для нынешней поэзии, существующей в ситуации запутанности метафизических представлений, и ведет к использованию фантастической реальности и метафизическим поискам даже в рамках канонических христианских взглядов.

Показательно, что в новой книге Цветкова при делении мира на обычную его часть и необычную, из которой в обычную проникает нечто, как правило, страшное, можно проследить тенденцию нарастания неведомости. В тексте «правда» фигурируют вполне традиционно-фольклорные «русалочки дочери», тяготеющие к «сынам человечьим» (с. 99); в тексте «змея» на палубе корабля появляется загадочно-ужасная «женщина-змея» (с. 123); а в тексте «умиление зверей» являются уже фантастические существа, о которых сказано, что «сияли в резком свете сверхзвезды / как топоры наотмашь их портреты» (с. 39), и которые привносят с собой фантазма-

горическую реальность. Подобную реальность можно найти у фантаста Марии Галиной. Еще к одному поэту-фантасту — Федору Сваровскому отсылает уже полностью относящийся к ведомству фантастики шуточный текст «сватовство майора», повествующий о «старике андроиде» и его «электрической дочери» (с. 41).

В целом можно сказать, что поэтика Цветкова базируется на многоуровневом соотношении и уплотнении в одно как можно большего количества составляющих. Отсюда и ее главное качество — синтетичность, опирающаяся, говоря словами Дмитрия Кузьмина («Речь об Алексее Цветкове после присуждения ему в 2007 году Премии Андрея Белого»), на «апелляцию к наибольшему числу длящихся традиций» и «разнообразии инструментария», что помещает ее в «центр национального литературного пространства»<sup>5</sup>. Стоящая за этим цель явно требует приставки «сверх», что подтверждает сам Цветков. Так, в интервью Артему Скворцову он говорит о «желании превзойти самого себя», «сверхзадаче» и «попытке совершить некое сверхусилие». Эти слова хорошо прокомментировал Дмитрий Бак<sup>6</sup>, употребив такие выражения, как «стремление поэта превзойти “поэтическое”, выйти за пределы обычных компетенций», реализуемое в «мире», который «в отсутствие Бога» «не осиротел», а «переполнен смыслами, как коробочка мобильного телефона — никому не нужными и даже неведомыми функциям».

Подоплека происходящего сформулирована самим Цветковым еще в 1985 году в строках, отсылающих к одной из главных христианских молитв: «святой боже которого нету / страшный вечный которого есть»<sup>7</sup>. Эти постулаты красной нитью прошивают тексты его поэтических книг, но что,

---

5 Кузьмин Д. Речь об Алексее Цветкове. <http://belyprize.ru/?pid=148>

6 Бак Д. Сто поэтов начала столетия: О поэзии Алексея Цветкова и Олега Чухонцева // Октябрь, 2009, № 6, с. 158–167

7 Цветков А. Эдем. Энн Арбор, Мичиган: Ардис, 1985. С. 9

собственно, отрицает и утверждает Цветков? Синтаксис этих строк допускает варианты трактовок, однако очевидно наличие замещения. Если нет существующего в вечности христианского Бога, который олицетворяет Любовь и Добро, на его место встает «страшный вечный», а падеж вопросительно-относительного местоимения указывает на его зависимость от чего-то.

Свою новую книгу Цветков назвал «сказкой на ночь», содержанием которой, как сказано в одном из текстов, является рассказ о его жизни (с. 71), и уже в первом тексте книги сказано, что речь идет «о страшном своем» (с. 6). Эта «сказка» сочтает достоверность исповеди с мудросточеским восприятием жизни «изъездившего целый божий мир» и убедившегося, что он «уже не божий» (с. 43). Картин «страшного» в книге немного, гораздо чаще говорится о «пустоте», и прежде всего это пустота души в ситуации отсутствия любви и добра, то есть Бога, в силу чего даже «слава» обращается в «пыль» и «нелепость» (с. 13). Бог остался в прошлом отпавшего от Него человека: «мы все выпускники нам больше бог не завуч» (с. 71). «Лампада спасительный образ свят» по-прежнему «в углу» места, где «сыны человечья спят», «но из спящих ему никого уже не спасти» (с. 99), потому что мир поделен на белые кручи «где живет / бог» и «угол / где человек мертв» (с. 128). Мертв или спит мертвым сном при жизни без Бога, и это один из видов смерти у Цветкова, по собственному и всеобщему признанию пишущего исключительно о любви и смерти.

Мир «уже не божий», но какой? Задача разобраться в этом, с необходимостью выработки соответствующих поэтик, сформировалась в современной русскоязычной поэзии как центральная. И одним из самых значимых авторов в ней стал эмигрант, еще в 1975 году, как он пишет в своей новой книге, подведенный «к безвозвратному трапу» (с. 121). Пути поэзии неисповедимы, но можно указать на следующее. Поэтика Цветкова, уже в 1980-х признанного мастера, с самого начала развивалась в нужном направлении. А эмиграция качественно усилила синтетичность, позволив «изъездить»

«уже не божий» мир как «целый»: «там», которое стало «здесь», и «здесь», которое стало «там», а в новых условиях коммуникации реально видеть происходящее «там» и «здесь». С убедительной достоверностью очевидца Цветков свидетельствует такие, казалось бы, очевидные истины, что «стужа стоит не везде / но таки нигде не пускают в метро бесплатно», и «там» — «нет никому ничего / только небо и звезды на нем» (с. 21).

Соотнося и уплотняя, Цветков выявил картину мира, сходную с описанной в книге Дмитрия Воденникова «Репейник» (1996), ставшей заметным явлением в литературе «1990-х». Ее поэтика также базируется на соотношении и уплотнении — внутри многоуровневой системы архетипических образов и мотивов. Рисуемая в книге фантастическая картина мира базируется на бесконечно-закольцованном поедании всего и вся, воспринимаемом как греховное, но трагически неизбежное деяние. У Цветкова поедание также повсеместное и «беспощадное», но не тотальное, как в «Репейнике», а дифференцированное: едят «всех кротких и вкусных» (с. 91), сколько бы ни «верили попы в чудеса» (с. 90) обращения хищника в вегетарианца. В этом «добром» «на первый взгляд» «мире» человек оказывается на положении «волка», рождаясь в «чужой» для него «стране зверей» и вынужденный жить по ее законам (с. 60). Это соотносится с учением христианства о неизбежной греховности земной жизни человека и чуждости его истинной природы этому падшему миру. Отличие в том, что здесь «в небе нет руки / шлющей милость» (с. 83) и человек остается лицом к лицу со «страшным вечным», в столкновении с ним пытаюсь ответить на «вечные вопросы».

Новая книга подтверждает, что для Цветкова это по-прежнему вопросы любви и смерти. И если проблема любви разрешается проявлением сострадания, верности и привязанности, то в отношении смерти вопрос остается открытым: «вдруг нам кресты надгробные сулят / не пустоту до истечения мрака», а «взгляд» «навек в незатворимые глаза» (с. 124) того самого «страшного вечного», с проявлениями которого

мы сталкиваемся в земной жизни. Вывод Цветкова — «уж лучше жить / нет / умирать нельзя» (с. 124) — оптимистичен и побуждает к дальнейшей работе по соотносению и уплотнению всего и вся, в попытке выявить, что есть мир человека, его жизнь и его смерть. И тут встает весьма актуальный для современной поэзии вопрос, затронутый в вышеупомянутом интервью.

Говоря о попытках человека понять истинное устройство мира, он отдает первенство религии, а не поэзии, которая «может только поднимать шум», «сама она ни заменить религию, ни стать ею не может». Отсюда, пользуясь вышеприведенными словами Дмитрия Бака, «стремление поэта превзойти “поэтическое”» в условиях «переполненности смыслами» мира, в котором «отсутствует Бог». Поэзия делает свое дело, пытаясь охватить эту «переполненность» и развязать себе руки в области организации текста. В заключение же можно согласиться с Цветковым, что его «сказка» «о страшном своем» «хорошая» (с. 71). Она интересна, мастерски изложена, выводит за пределы повседневности и настраивает на оптимизм в отношении задаваемых повседневностью «вечных» вопросов, ориентируя на сострадание тому, кто является жертвой несовершенного устройства жизни. А что еще нужно от сказки, чтобы это был добрым молодцам урок?

# Вечер памяти Алексея Парщикова в студии Павла Лемберского на Манхэттене

Возможно, что именно судьба и творчество Алексея Парщикова сделали широко известным и, возможно, обессмертили термин «метареализм / метаметафоризм», хотя, как известно, великий поэт всегда шире любых рамок, в том числе поэтических направлений.

Говорят, случайностей не бывает, и, видимо, есть некий смысл в том, что в нынешнем 2011 году два вечера памяти Алексея Парщикова — в Нью-Йорке и Москве — состоялись 26 мая, с оговоркой организаторов, что надо бы — 24-го, в день его рождения, но... так сложилось.

Вечер в студии Павла Лемберского на Манхэттене прошел как один из «Вечеров Русского Гулливера в Нью-Йорке», соответственно ведущим его был глава этого проекта Вадим Месяц. После весьма краткого вводного слова он начал читать стихи Парщикова, безошибочно выбрав для этого знаменитую поэму «Нефть». Именно там стоят слова «отвязанная реальность» — та, на которую «установился» поэт, воспроизводящий ее в своем тексте. «Отвязанная», то есть освобожденная от навязывания ей каких-либо схем представления о ней, что дает ей возможность представать перед человеком в своей непостижимой для него полноте. Там же говорится и о «крутящей» поэта «сердцевине Земли» — как о могучем потоке, «вышедшем на волю» из неведомых глубин.

На этом, фактически, зиждется поэтическое направление, получившее название метареализм (по Михаилу Эпштейну) или метаметафоризм (по Константину Кедрову), «ключевой фигурой» которого, как написано в справочных изданиях, стал Алексей Парщиков. Или, по словам Дмитрия Бавильского, «смысловым центром» которого он «был и остается», будучи «наиболее точным и четким выразителем невыразимого» (По перек неба: мята и бессмертник. Памяти Алексея Парщикова // Частный корреспондент, 03.04.09).

«Нефть» — так названа русско-немецкая книга Парщикова (поэмы и стихотворения на русском языке и в переводах Хендрика Джексона), вышедшая ко 2-й годовщине со дня его смерти в берлинском издательстве «Kookbooks» и презентованная 26 мая в московском клубе «Билингва». Поэтов круга этого издательства знал и ценил Парщиков, и в Германии он прожил намного дольше, чем в Америке, там же он умер и похоронен, и там же осталась его семья. Но начальная необходимость, как он сам, уже живя в Германии, сформулировал в интервью корреспонденту «Русского журнала» (27.01.2009), «вырваться из тогдашней московской обстановки, переместиться в другой мир, подкачаться какими-то иными знаниями и представлениями» была осуществлена в Америке — во время учебы в Стэнфордском университете. И в Америке также живут близкие ему по духу, которых ценил он и которые помнят и ценят его. Именно в Америке — в Стэнфордском университете — в начале прошлого года, меньше, чем через год после его смерти, прошли первые посвященные Парщикову мемориальные вечера русских и американских поэтов.

В интервью «Русскому журналу» Парщиков сказал, что у него «не было идеи эмиграции», все получилось «стихийно», тем более, что «исчезло само понятие эмиграции» и сформировалась «новая генерация людей, ведущих челночный образ жизни». Неуклонный рост этой генерации стал одной из примет нашего времени, и общие законы того, что происходит при взаимодействии в этих условиях родной культуры с дру-



гими, еще предстоит выявить. Парщикову же выпала судьба, став легендарной фигурой русской поэзии, одновременно стать «своеобразным мостом между отечественной культурой и западной: его имя примиряет и объединяет поэтов самых различных направлений и эстетических платформ» — так сказано о нем в новостной ленте Openspace, сообщающей о 2-х Международных Парщиковских чтениях.

Кураторами этих прошедших минувшей осенью в России чтений были Вадим Месяц и американская славистка из Стэнфорда Дарлин Реддауэй, автор идеи чтений. Она также была участницей вечера в мастерской Павла Лемберского — благодаря скайпу, и единственной участницей, для которой русский язык не был родным. Все остальные были сотоварищами Парщикова по стране рождения, а большинство — собратьями по литературному цеху: Павел Лемберский, Вадим Месяц, Евгений Осташевский, Владимир Друк, Рафаэль Левчин (также участвующий в вечере благодаря скайпу — из Чикаго), Григорий Стариковский, Владимир Эфроимсон и другие.

Выступления шли по обычному сценарию: воспоминания и чтение стихов Парщикова. Чувствовалось, что читаемые тексты тщательно отбирались и относятся к числу любимых. Кроме поэмы «Нефть» звучали строки из поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы» и небольшие тексты, например, «Борцы». Чем же еще, как не таким панорамным, на разные голоса и манеры воспроизведения, чтением текстов поэта можно почтить его память, отдать дань его гению? В сущности, этим было сказано главное. На чтение стихов органично накладывались воспоминания, временами дополняющие друг друга и зачастую буквально воспроизводящие эпизоды жизни выступающих, в которых участвовал Алексей Парщиков.

В этих воспоминаниях просматривались основные вехи его жизненного пути: Киев и группа «апокалиптики»; Москва и Литературный институт, студия Кирилла Ковальджи, утверждение термина метареализм, первая публикация, первая книга и растущее публичное признание — аспирантура

Стенфордского университета и далее — то, что он назвал «челночным образом жизни», стержнем которого была русскоязычная поэзия.

Пожалуй, наиболее поэтично и образно говорил о своем знакомстве с Парщиковым Владимир Друк, знавший его, как он выразился, «еще до Ковальджи» и живший с ним в Москве по соседству. Воспроизводя обстановку московского литературного неофициоза и выхода из него, он интересно рассказал о совещании молодых писателей, состоявшемся «вскоре после смерти Брежнева», — о том, как его участники, в том числе он и Парщиков, оказались в Азербайджане, на берегу Каспия, который в том месте был им по пояс. Друку удалось хорошо передать, что любой, казалось бы банальный эпизод, освещаясь тем, что исходило от Парщикова, приобретал метафизическую окраску, давая возможность иного восприятия окружающей реальности.

«Это было какое-то шампанское — с ним дружить» — эти слова Друка тем или иным образом звучали в рассказе всех, кто знал Парщикова. Все дружно говорили о том, как много дало им общение с Парщиковым и его поэзией, которая ошеломляла при первом знакомстве, вслед за чем следовала мысль: вот она, действительно современная поэзия. Павел Лемберский, не знавший Парщикова лично, рассказал, что он узнал о нем, случайно взяв книгу его стихов с полки в гостях у своего друга Михаила Шишкина в Цюрихе — и перед ним буквально распахнулся новый мир.

Последним выступил дуэт Вадим Месяц и Павел Лемберский: стихи Парщикова, читаемые Лемберским, звучали в музыкальном сопровождении Месяца. Закрывая вечер, Месяц прочел собственные стихи, посвященные Алексею Парщикову, и сказал, что, отдавая дань его памяти, мы лучше постигаем то, что он сделал, открывая новое — то, чего до него в русской поэзии не было, и, базируясь на этом, надо идти дальше. На этой оптимистичной ноте закончился нью-йоркский вечер «Русского Гулливера», посвященный Алексею Парщикову.

Вполне возможно, что именно судьба и творчество Алексея Парщикова сделали широко известным и, возможно, обесмертили термин «метареализм / метаметафоризм», хотя, как известно, великий поэт всегда шире любых рамок, в том числе поэтических направлений. В отношении же этого направления можно заметить, что тогдашний, так называемый исторический «метареализм», который, как считается, боролся за значимость с концептуализмом, конечно же, стал достоянием истории. Но то, что было и есть его сутью, его духом, — восприятие реальности как единого континуума бесконечного множества соотнесенных между собой реальностей, базирующееся в своем воспроизведении на сложной метафоре, получившей название «метаметафора», — живет и развивается в русской поэзии. Равно как и то главное, что привнес в нее концептуализм. И кому теперь, кроме соответствующих специалистов, особенно интересно, как они боролись когда-то друг с другом? Базируясь на достигнутом, русская поэзия идет дальше. Как писал в своих знаменитых воспоминаниях Рафаэль Левчин («Метареалисты и другие» // Евразийский журнальный портал «Мегалит»), «кто сегодня на трезвую голову поверит, что когда-то Вознесенского читали в самиздате?!!».

# Саша Гальпер — тонкий лирик, циник и маргинал

В УСЛОВИЯХ КРИЗИСА МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ СИСТЕМ, КОТОРЫЙ СЕЙЧАС НАБИРАЕТ ОБОРОТЫ, НАРЯДУ С ФИКСАЦИЕЙ ИХ НЕДЕЕСПОСОБНОСТИ ИДЕТ ПОИСК НОВОГО — ПРИ ПОЛНОЙ НЕЯСНОСТИ, ГДЕ И ЧТО ИМЕННО ИСКАТЬ.

Что, собственно, является делом поэта? Да, поэт способен видеть за гранью обыденного и способен передать видимое им. Но ведь на это способен не только поэт. А вот на что способен только он из всех способных — это не только непрерывно фиксировать происходящее с ним и вокруг него, доводя фиксируемое до сведения как можно более широкой публики, но и делать это наиболее точным и действенным способом — с помощью словесных образов.

Фактически, поэт — свидетель того, что происходит в нашем дольном мире, и его способность видеть эзотерическую подоплеку происходящего и умение действительно донести до окружающих видимое им делает из него наилучшего из всех возможных видов свидетеля. На основе его свидетельств вырисовывается картина мира — многомерная, позволяющая множество толкований, но целостная, несущая в себе невоспроизводимую с помощью логических построений истину, и безошибочно распознаваемая как таковая. Собственно, это и есть критерий

---

Опубликовано на евразийском журнальном портале «Мегалит»,  
ноябрь 2012

истинности поэзии — вне зависимости от того, поднимает ли поэт взор к высотам горнего или опускает его в низины дольного.

Это тем более справедливо, что представление о поэте как посреднике между мирами — дольным, к которому он привязан, и горним, который он ощущает, видимо, отражает некую базовую истину и в силу этого неуничтожимо, как бы ни менялись представления об этих мирах. И если когда-то поэт считался посредником между миром богов и людей, то в наше время он — посредник между миром неведомым, частью которого является обыденный, и обыденным, в котором этот неведомый себя проявляет.

Независимо от приверженности какой-либо мировоззренческой системе, поэт идет своим путем — честно частного свидетельствования. И если его поэзия истинна, то сколь циничной, скептической или зараженной низменной стороной жизни она бы ни казалась, все в ней работает на создание достоверной картины мира. Это не раз подтверждалось в прошлом, подтверждается и сейчас, хотя по-прежнему вызывает много споров.

Иллюстрацией к сказанному являются тексты Саши Гальпера, нью-йоркского русскоязычного поэта круга авторов «Новой кожи», имеющего скандальную репутацию циника и маргинала. Но и — жизнелюбивого романтика, заражающего аудиторию уверенностью, что можно выстоять в практически любых обстоятельствах жизни, смеясь и поднимаясь над ее парадоксами. Описывая окружающую его жизнь, он пишет о половых сношениях, зачастую — групповых и гомосексуальных, принятии горячительных напитков, чаще всего водки, и тому подобном. Но также — о нищете, одиночестве и поиске любви и счастья, в истинном своем виде, может быть, и невозможных в этой жизни.

В ходе краткого разговора, состоявшегося в марте этого года на ставшем уже традиционным, приуроченном ко дню его рождения вечере, творчество Гальпера было охарактеризовано присутствующими как «глубокий реализм»

и «натурализм». При этом сам он сказал, что пишет «правду» о том, что видит вокруг себя и что происходит с ним самим. Согласившись со всеми тремя терминами и отметив, что поэт, как ему и должно, подобрал далекое от науки, но наиболее точно отражающее положение дел слово, попробую прокомментировать ситуацию.

«Натурализм» — дитя атеистической науки, опирающейся на «протоколирование», беспристрастное в отношении зла и добра, порока и добродетели, низкого и высокого. В реальной жизни оно невозможно — в силу того, что у каждого человека есть своя граница дозволенного. Есть она и у Гальпера, время от времени находящего нужным даже оправдываться: «Я хочу писать стихи о любви/ Адамов и Ев, / А все получается про/ Богданов и Сев.» Действительно, а если жизнь такова? Если «любой мужчина может за/ Деньги/ Сам стать женщиной», а «возбуждаются глядя на/ Силиконовые груди»? Если история свелась к краткому «Вначале было слово/ Затем смачный мат», и «По сумасшедшей планете плачет генеральная уборка»?

В чем же — по Гальперу — суть этого «сумасшествия»? — В отходе человека от естества во всех его смыслах, в созданной им цивилизации, внутри которой давно потерялось всякое о нем представление. Вот, например, текст под названием «Бруклинская Сибирь»:

Я живу в Сибири  
В самом сердце южного Бруклина  
По утрам люди тянутся в тайгу Уолл-Стрита  
Вечером возвращаются еле живые от холода акций  
Искусанные до крови комарами компьютеров  
Некоторые иногда пропадают  
Задранные медведем больших корпораций  
Купившие дома в Нью-Джерси  
По весне я натываюсь на их трупы  
Призывающие быть как они  
Со страниц уважаемых изданий.

Это тот самый «глубокий реализм», если подразумевать под ним снятие с обыденности вуалирующего покроя. После снятия обнаруживается структура жизни, в отходе от своего естества доходящая до предела — до формирования функционирующих в ней трупов. А вокруг них во всю силу работает машина цивилизации: плетется «паутина лженауки», «писатели, поэты, философы/ Вешают такую лапшу», «новые религии капают на мозги — старые сказки». Сам же поэт, как ему и положено, зависает между горним и дольным: «Я вожу Небесное Такси/ По подземному Царству Теней/ Мне расплываются в улыбке/ Мертвецы с задних сидений».

Он свидетельствует «правду» — в согласии с многозначным смыслом этого слова, понятного только русскоязычному человеку. Это и «протоколирование» по принципу «уж что есть, то есть», и его скрытый смысл, и попытка представления о том, как это должно быть по естеству. Что же касается цинизма и перебора в «натурализме», то за каждым, кто это заявляет, приходится оставить право на это: операция разрушения стереотипов — вещь тонкая, болезненная и связанная с опасностью перебора в разрушении. Однако гораздо важнее и интереснее другое.

В условиях кризиса мировоззренческих систем, который сейчас набирает обороты, наряду с фиксацией их недееспособности идет поиск нового — при полной неясности, где и что именно искать. А расширение сферы поиска — во все стороны как обыденного, так и невидимого миров, как известно, связано с риском перебора. Он выяснится потом, когда это новое будет найдено, а пока приходится думать о риске недобора. Здесь каждый действует на свой страх и риск, и современная поэзия заполнена поиском, при том что каждый определяет для себя его направление, границы и способы.

Что же делать в условиях тотальной неестественности? Вот рецепт от Гальпера, во множестве рассыпанный по страницам его книг. Прежде всего, смеяться над ней и стараться вызвать смех у других. Например, «Сказом о Техасском Суперпидаре» — богатыре из камеры смертников, оказавшемся

сильнее электрического стула, на который была подана электромощь всего штата, и убежавшего в «вольные и глухие тexasские болота». Или описанием того, как «Орды Чингиз-Хана несутся на Нью-Йорк», и «писают в штаны миллиардеры-брокеры/ Предлагают кредитные карточки», «падают с перерезанным горлом знатоки Фрейда и Юнга. / Умирают в огне лучшие в мире собачьи парикмахеры/ Рядом падают тела гениальных дизайнеров/ Шапочек для хомячков и нижнего белья для кошек», «пищат перекинутые через седло/ Известные феминистские постструктуралистки/ Будут грубые мужланы их всем отрядом/ Получат наконец лесбиянки-профессорши/ Свой первый в жизни оргазм/ Если не будут нудить о Барте».

И, разумеется, стараться направить своего лирического героя на путь естественного поведения, а когда он, следуя ему, попадает в смешное положение, опять-таки смеяться. Например, когда его ухаживание за девушкой — с «сочинением сонетов» и «поджиданием у двери с корзиной роз» — кончается поцелуем, но — с «капотом полицейской машины» и «подписыванием в участке бумаги», что он не будет в дальнейшем подходить к этой девушке «ближе чем на 100 метров», чтобы не «залететь на целых пять лет».

Гальпер умудряется смеяться над своим лирическим героем даже в трагических для него обстоятельствах — в «Нью-Йоркской были» под названием «Трубка», жанр которой очень близок к прозе. Этот замечательный во всех отношениях текст сильно выиграл при оформлении его в виде комикса воронежским художником Иваном Горшковым. «Бль» повествует о любви двух молодых нищих эмигрантов, вступивших на путь обработки их жерновами цивилизации и для начала приставленных к совершенно бессмысленному с точки зрения естественной для человека жизни делу — стоянию на жаре в доспехах Биг Мака и телефонной Трубки. В итоге Трубка гибнет под колесами автомобиля, оставив Биг Мака оплакивать свою любовь.

Как это ни банально, но главное, согласно текстам Гальпера, что противостоит тотальному обесмысливанию жиз-



ни — способность любить. Несмотря ни на что любить жизнь, людей, самого себя, в конце концов. Именно это дает возможность заразительно и по-доброму смеяться над несуразной и часто жестокой действительностью. И здесь важно вспомнить еще один термин, который характеризует поэзию Гальпера — концептуализм. Поскольку ее цинизм, скепсис, обращение к низменной стороне жизни связаны не столько с натурализмом, сколько с концептуализмом. И высмеивает он не конкретные явления и события, и тем более не конкретных людей, а их концептуальные слепки.

Чем ближе герой текста к конкретному человеку в его конкретных жизненных обстоятельствах, тем в большей степени Гальпер превращается в тонкого лирического поэта, далекого от титулов циник и маргинал. Два ярких примера этому — тексты «Синий мяч» и «Шутки Луны». Герой первого — мальчик Сережа, «круглый отличник», не водившийся в детстве с «плохими мальчиками» и в одиночестве «бывшем об стенку/ Мячиком цвета небес», ставший «храбрым, не берущим взятки следователем», которого «заманили в лес, зверски пытали и потом повесили». Герой второго — мыкающий в попытках обустройства жизни нищий эмигрант, меняющий одно бессмысленное и безденежное дело на другое, а «по ночам он возвращается/ в свою дешевую квартирку в/ выгоревшем квартале возле аэропорта», «не замечая как высоко в небе/ над ним смеется/ нью-йоркская луна».

Эти герои, как и многие другие, являясь «людьми второго сорта» — теми, «которые соль земли и которых ёбут все в жопу», могут безусловно рассчитывать на сострадание сльвущего циником и маргиналом поэта Саши Гальпера. В отличие от «захвативших власть» «вампиров» и «всяческих жрецов», поддерживающих противоестественную для человека ситуацию современной цивилизации вполне сознательно, они вынуждены поддерживать ее — бессознательно или не имея альтернативы, и уродуются ею — вплоть до превращения в трупы, сохраняющие видимость живых людей. Иными словами, их опускают, то есть «ебут в жопу». Отсюда название книги —

«Генсеки и гомосеки», отсюда рассыпанные по страницам всех книг импотенты и пидары и богатырь-«суперпидар» из «камеры смертников», оказавшийся сильнее карающей машины установленного власти предержащими закона и выведший на свободу сотоварищей по камере, которые все — «пидар на пидаре», отсюда и сосредоточение лирического героя на своей мужской силе и его желание, хоть он и «не гом», «оттрахать» виновных в «сумасшествии планеты».

Поэзия Саши Гальпера существует на стыке гражданственности и тонкой лирики, натурализма и концептуализма. Его можно поставить в ряд таких российских поэтов, как Евгений Лесин, Андрей Родионов, Федор Сваровский, Данила Давыдов. Используемый им язык вполне отражает нынешнюю ситуацию русского языка, и не только разговорного, поскольку обценная лексика проникла фактически во все слои русскоязычной культуры. Равно как и картина мира, рисуемая его текстами, доходчиво отражает действительную ситуацию, отнюдь не новую в смысле социальной справедливости. Сила этой поэзии — в утверждении жизнестойкости и неуничтожимости извечных человеческих ценностей, прежде всего — способности любить и сострадать ближнему. А если есть любовь, значит, есть и вера, и надежда. И мать их — софия.

# Памяти поэта и издателя Олега Вулфа

Древняя мудрость гласит, что судить о делах человека можно только после завершения его жизненного пути. Свершенное выстраивается в целостную систему, и каждая деталь этой системы обретает свое место. Так и с литературным творчеством. Казалось бы, знакомые строки обретают вдруг другое звучание.

Это произошло у меня недавно с такими строками Олега Вулфа:

Погасят свет за нами, вот тогда  
мы станем частью правды, и вода  
сойдёт в низины, броды, загарани,  
уйдёт в породу пустошей, пустынь.  
Забелят дырку, выдернут костыль,  
забитый в сердце загодя, заране.

После его ухода из жизни прошло почти три месяца, а эти строки, вспомнившиеся вдруг на первом вечере его памяти в нью-йоркском «Русском самоваре» 31 июля, продолжают звучать в сознании. Тогда, в «Русском самоваре», Роман Каплан сказал, что «ключевым» по отношению к личности Олега Вулфа является слово «тайна», связав это с мыслью о «миссии», которую каждый человек «выполняет» в своей земной жизни. Согласившись с этим, добавлю, что тайна стоит и за тем, что побуждает людей

писать, издавать, переводить, изучать и прочая, и прочая — художественные тексты на русском языке. Сидя среди таких людей на вечере памяти поэта и издателя Олега Вулфа в далеком от русскоязычного отечества Нью-Йорке и испытывая привычное чувство родства с ними, я думала о том, что прав одним из первых выступивший на этом вечере Алексей Цветков: чтобы почтить память поэта, не нужно ничего, кроме как читать его стихи.

Стихи читали, и говорили о том, что нам еще предстоит заново прочесть и оценить тексты Олега Вулфа. Много было сказано и о том, что он обладал даром редактора, чуткого к текстам других авторов, в соредакторстве с поэтом Ириной Машинской осуществляя литературный проект «Стороны света». При этом многие из бравших слово сожалели, что не успели хорошо его узнать. Должна признать, что это относится и ко мне.

Мне довелось увидеть Олега Вулфа один раз — почти три года назад, метельным вечером 20 декабря 2008 года, на квартирнике, проходившем в Рослиндейле, одном из районов Бостона. Выступал дуэт Ирина Машинская — Олег Вулф, и народу было вполне прилично даже по меркам московских литературных клубов, обстановка была самая дружеская, кроме текстов звучала гитара... в общем, вечер удался. Этот квартирник как очень удачный, к счастью, почти полностью записанный на видео, вспоминала Ирина Машинская 31 июля в «Русском самоваре». Именно тогда, в Рослиндейле, я первый и, оказалось, последний раз видела Олега Вулфа, слышала его голос и звучание его гитары и запомнила его удивительно обаятельную улыбку.

Не помню, чтобы на том квартирнике звучало мое любимое стихотворение Олега Вулфа — «Дождь», из которого взяты вышеприведенные строки. В нем говорится о непогашенной лирическим героем настольной лампе, и слова «погасят свет за нами» прежде всего отсылают к ней. Но это первый, поверхностный слой толкования. Слово «свет» встречается в этом тексте 5 раз, не считая слов «световые» и «отсве-

та». Кроме того, там стоят такие связанные с понятием «свет» слова, как «погасив», «лампы», «озарена», «сумерек», «сумрачной», «мраком» и «непроглядную». (Текст напечатан в журнале «Стороны света» и легко доступен по адресу <http://www.stosvet.net/union/woolf/>).

Стихотворение притягательно завораживающим описанием взаимодействием «света» и «мрака», и как-то раньше в моем сознании проскакивали слова «живем, пообтираемся по свету». Расхожее выражение, в котором слово «свет» употреблено как означающее мир, в котором мы живем в нашей земной жизни. И только после ухода из жизни автора текста в сознании отщелкнулось вдруг, что «погасят свет за нами» означает уход из этого мира как «погашение» его, исчезновение для закончившего земную жизнь — не знаю даже, как лучше сказать, но в общем, понятно. Точность тут невозможна, все сказано в стихах.

Восприятие слов «пообтираемся по свету» также перевернулись: слово «свет» здесь также стало восприниматься как то, что дает возможность видеть, как излучение. По нему и «обтираемся», когда «живем». И не дано нам знать «правды», которая и есть та самая «тайна», только дано ощущать, что «мы станем частью» ее, когда «вода», то есть жизнь, «уйдет в породу пустошей».

Несколько по-иному стал восприниматься лирический герой Олега Вулфа: более чутким в восприятии мира, который — «свет» во всех оттенках смысла этого слова, и более трагичным, умеющим потоком ровно, без эмоциональных всплесков текущих строк передать свое видение того, говоря его словами, «как борется человек за болевой мосток между я и нет, / горит постоянный свет, будто яви нет».

Права Ирина Машинская, выбравшая для представления творчества Олега Вулфа коротенькое стихотворение «Страшно свету без имени/ полыхать в полынью...» (сетевой литературный журнал TextOnly, № 3 за 2006, <http://textonly.ru/case/?issue=17&article=9654>). Действительно страшно — экзистенциальным одиночеством, в котором, как сказано

в другом тексте Олега Вулфа, приходится «без отдыха и без сна// добывать на небесной пашне пригоршню звёзд/ в поте лица, этот небес овёс». И далее по тексту происходит-таки редкий для Олега Вулфа всплеск эмоции: «О, какое же это одиночество — понимать себя!»

Опора в этом состоянии традиционна — друг и любимая женщина, обращения к которым пронизаны тексты Олега Вулфа. Но главная опора не менее традиционна, это «звезда», которая «повсюду» и «светла» и от которой «светло». Остается только добавить: «Умру ли я, ты над могилою/ Гори, гори, моя звезда!»

Светлая память поэту и издателю Олегу Вулфу!

# На просторах словесности

Литературно-художественный журнал «Стороны света»,  
№ 15, Памяти главного редактора журнала Олега Вул-  
фа (1954–2011); Cardinal Points Literary Journal Volume 4,  
In memory of Oleg Woolf; Нью-Йорк, 2014

В принципе, все вышедшие после смерти Олега Вулфа (поэта, прозаика, редактора и издателя, в конце 80-х эмигрировавшего из России в США) номера журналов «Стороны света» и «Cardinal Points», основателем которых он является и главным редактором которых он до сих пор указывается в их выходных данных, — издания мемориальные, поскольку они есть непосредственное продолжение того, что он считал главным делом своей жизни. И вполне естественно, что спустя некоторое время после его смерти вышли номера, призванные отдать дань памяти своему основателю путем публикации материалов, посвященных его жизни и творчеству.

Оба журнала содержат блок воспоминаний о Вулфе и его собственные тексты, а «Стороны света» еще и статьи о его творчестве. Кроме того, в «Сторонах света» опубликовано множество текстов из переписки Вулфа по электронной почте. Часть их собрана в подборку «Выбранные места из переписки редактора», остальные рассыпаны по текстам номера, в которых постоянно возникает тема электронной переписки. И на мой взгляд, это служит не только проговоренной в предисловии к «Сторонам света» цели — «дать еще одно измерение образу этого человека», склонного, «согласно распространенному мнению», как поясняет в комментариях Ирина Машинская (поэт, переводчик, соредактор обоих журналов), к «затворничеству

и даже некой кабинетности». Количество и значимость текстов электронной переписки здесь свидетельствуют о появлении нового измерения в пространстве взаимодействия людей. Один из парадоксов этого качественно нового пространства — который особенно остро ощущается в эмиграции — сочетание еще недавно просто невообразимой скорости и доступности общения и фактической разобщенности, временами только усиленной тем фактом, что большинство практических вопросов можно уладить — часто гораздо быстрее и удобнее — не прибегая к личной встрече.

Это подтверждается тем, что в текстах воспоминаний нередко говорится, что автор текста встречался с Вулфом всего один или несколько раз, а то и вовсе не встречался. Однако это не мешает ему писать о нем как о близком и дорогом человеке, что стало возможно именно благодаря переписке, поскольку — это отмечают буквально все — как редактор Вулф, по определению Лили Панн, «был совершенно безотказен, отзываясь на любую прихоть автора в этом бесконечном деле выяснения отношений со своим текстом». В итоге, по свидетельству Машинской, он «написал тысячи писем», и «ни одно из них не было случайным, ни одно не было отпиской». Итогом же стало то, как пишет Валерий Хазин, что «именно благодаря этим личным качествам Олега, благодаря его глубине и мужеству журнал [«Стороны света» — Л. В.], издаваемый в Нью-Йорке, довольно быстро превратился в особую точку литературного ландшафта, в место почти невиданной концентрации первоклассной русской поэзии, прозы, эссеистики. Не говоря уже о том, что к этому берегу начали постепенно “прибиваться корабли” буквально со всех сторон света, не говоря об отдельной англоязычной версии журнала, о портале авторских страниц, о разнообразных издательских проектах».

Сам Хазин никогда не встречался с Вулфом, но его переписка с ним как с «издателем», по его словам, быстро превратилась в «заочные дружеские встречи», и если бы он «все еще курил, можно было бы сказать, что в этой переписке переплетались бы дымы наших трубок и согревали, несмотря на



разделяющие нас возраст и Океан». А Борис Дралюк, переводчик книги Вулфа «Бессарабские марки» на английский язык, пишет, что в ходе работы над переводом «мы обменивались письмами» «и становились ближе с каждым посланием». Это наиболее яркие свидетельства того, что Вулф умел наладить с помощью электронной почты истинный контакт — тот, который позволяет преодолеть одиночество, вызванное как разбросанностью людей по миру, так и множеством других факторов. На это были направлены все его проекты, цель которых — преодоление обособленности не только людей, но и культур.

Осенью 2005 года он начал работать над созданием литературного портала, и почти сразу возникла идея о выпуске «не эмигрантского — просто: русского литературного», «ни от кого не зависимого журнала, куда всякий — знаменитый или совсем неизвестный — автор будет вхож, если текст того стоит», — так пишет в своих воспоминаниях Машинская. Русскоязычный журнал «Стороны света» начал выходить в 2006 году, и вскоре на его базе возникло издательство. А в 2010 году начал выходить англоязычный журнал «Cardinal Points», о котором второй его соредатор, переводчик с русского языка Роберт Чандлер образно пишет, что «этот журнал похож на городскую площадь, где можно познакомиться со множеством людей, перекинуться парой слов с несколькими из них, а потом — с одним или двумя — направиться в кафе для более серьезной беседы».

Действительно, если взять четвертый, мемориальный номер этого журнала, то кроме материалов о Вулфе, включающих воспоминания, тексты из книги «Бессарабские марки» (в переводе Бориса Дралюка) и эссе Славы Полищука, он содержит поэзию, прозу, эссе — изначально существующие на английском языке и в переводе на английский, а также статьи об искусстве перевода и блок материалов о переводческой премии «Компас», при том, что объединяющим началом для разноязычных и разбросанных по миру авторов номера является русский язык и русская литература.

Раздел «Поэзия» содержит переводы с русского Ларисы Миллер, Николая Байтова и Марины Бородицкой, англоязычные тексты Алексея Цветкова, Александра Вейцмана, Андрея Грицмана, эмигрировавшей в 80-е годы из Румынии поэта и переводчика Нины Кассиан и американского поэта и переводчика Джеймса Кейтса. Раздел «Проза» — переводы с русского Михаила Зощенко, Олега Вулфа и Аиста Сергеева (Дениса Осокина) и англоязычные тексты Александра Вейцмана и живущего в Вильнюсе английского поэта и переводчика Керри Кэйса. Раздел «Эссе» — перевод с русского текста Славы Полищука, навеянный воспоминаниями о беседах с Вулфом, перевод с литовского размышлений о поэтическом творчестве поэта и переводчика Сонаты Палюлите и англоязычные тексты — Елены Лемберской об антропоморфизме в творчестве Феликса Лемберского, одного из основоположников движения художников–нонконформистов в Советском Союзе на рубеже 1950–60-х годов, и поэта и переводчика из Италии Аннелизы Аллева о влиянии классиков мировой литературы, в том числе русских поэтов, на ее творчество.

Самое большое количество полос в журнале отведено проблемам перевода, что естественно, поскольку его задача — дать англоязычному миру как можно более полное представление о русскоязычной литературе. Вулф хорошо сформулировал это в переписке с Валерием Хазиним после того, как журнал начал выходить и вызвал некоторые споры: «На западе не читают русских, просто потому, что их там нет. Переводы, особенно хорошие, немногочисленны, избирательны, а мир славистики узок и академичен. Бродский, по сути, не окно прорубил, а дырочку проковырял гвоздем. ... Роберт Чандлер, наш британский соредатор, переводит и издает Платонова, Пушкина, Гроссмана, Шаламова в лучших американских и английских издательствах. Это — огромная работа. ... Но этого — очень мало, капля в море. В этой ситуации мы и расширили свой проект, поставив себе задачей если не окно прорубить, то хотя бы еще одну дырочку проковырять гвоздем». И далее: «большие наши поэты... не приняты в США

именно по-английски. ... Переведи у каждого и с каждым 75 избранных стихотворений плюс эссеистику, издай разом серию, брось на полки Barnes & Noble — может случиться переворот, сопоставимый с общест­в­ю [именно так напечатано в журнале — Л.В.] теории относительности».

Раздел «Искусство перевода» содержит восемь статей, посвященных особенностям перевода ряда авторов — за исключением Сонаты Палюлите, русскоязычных: Осипа Мандельштама, Софии Парнок, Тимура Кибирова, Полины Барсковой, Ефима Ярошевского и Евгения Евтушенко, иллюстрированных текстами переводов. В сущности, в своих статьях переводчики пишут об обычных, затрагиваемых при разговоре о переводе проблемах: о том, как адекватно передать лирическое настроение автора и красоту языка-оригинала, сохранить мелодию текста, его образность, ассонансы, аллитерации и семантику отдельных слов, о том, как важно знать исторический, литературный и биографический бэкграунд. При этом Кэтрин Сипела пишет, что при переводе Барсковой ей очень помогло личное общение с автором, а Алла Стейнберг — что ключевую роль при переводе Ярошевского сыграл ее визит в его родной город — Одессу, позволившей ей окунуться в атмосферу местной жизни и говора. Джейми Оливер на примере поэзии Кибирова поднимает вопрос о смене контекстов для передачи сути заложенной в тексте иронии, а Александр Сигал на примере поэзии Мандельштама — о плотности упаковки мес­с­е­д­ж­ей в минималистских текстах.

Тему перевода продолжает раздел «Переводческая премия «Компас»: русская поэзия по-английски», содержащий переводы победителей конкурса за три прошедших с момента ее учреждения года (2011). Тексты переводов предваряет вводное слово директора премии Александра Вейцмана, в котором основной принцип, объединяющий претендентов на премию, сформулирован в виде вопроса «Как бы поэт сам перевел себя на английский, если бы он был носителем этой языковой среды?». Несмотря на вполне уместный в данном случае игровой подход, подобная установка наводит на размышления

о двуязычии, или билингвистичности, в пределе предполагающей билингвистичность мышления и пребывание одновременно внутри двух весьма разных культур.

Проблема двуязычия имеет самое прямое отношение к основанным Вулфом журналам, но ее обсуждение выходит далеко за рамки данной статьи. Хотелось бы, тем не менее, не претендуя на выводы, высказать некоторые соображения. Казалось бы, для наиболее адекватного перевода с одного языка на другой необходимо быть в равной степени носителем обоих, основанных на этих языках культур. Не берусь судить, возможно ли это. И если возможно, совпадает ли и насколько восприятие таким индивидуумом каждой из культур с восприятием носителя только одной из них, что не исключает, разумеется, для него возможности знания других языков? Иными словами, какими были бы тексты Гумилева, Цветаевой и Петровых — а это их тексты были предложены для перевода претендентам на премию «Компас», — случись им с детства быть билингвами? Не хорошо знающими второй язык, а именно билингвами? И насколько адекватно они переводили бы свои собственные тексты, случись им стать билингвами после того, как уже были написаны тексты, сделавшие их гордостью русской поэзии?

Характерно, что в статье «Бродский в переводе» («Слово/Word», № 56, 2007) Александр Вейцман пишет, что стихотворения Бродского «в переводах пытались передать русский текст по максимуму», при том, что он «добился параллельного билингвистичного состояния, когда второй язык есть не язык, а лишь дополнительный набор синонимов». О том же пишет в статье «Литературное восприятие Бродского в Англии» британская славистка Валентина Полухина: он «хотел бы получить некий новый диалект: русский вжечь в английский, а английский трансформировать в русский», и вообще, он вел себя так, «словно у него была миссия — донести русский язык до английской аудитории, до самого английского языка». Результатом же была «невписываемость» его написанных на английском языке стихов в «современный английский поэ-

тический пейзаж» («Стороны света», № 9, 2008). Здесь речь идет уже о назначении изначально написанных на неродном языке текстов двуязычных авторов и о восприятии их носителями соответствующей этому языку культуры. Все эти вопросы, связанные с проблемой двуязычности, в настоящее время широко исследуются, и журнал «Cardinal Points», равно как и журнал «Стороны света», вносит в дело ее изучения немалую лепту.

Возвращаясь к теме отдания памяти Олегу Вулфу, следует сказать, что согласно образу, нарисованному авторами обоих журналов, это был разносторонне одаренный, по определению Машинской, «исполненный благородства и аристократической гордости, которую, не разобравшись, можно было порой принять за гордыню», и одновременно «уязвимый, но способный к бесконечному прощению» человек. Такая двойственность была характерна и для его творчества, которое, по выражению Григория Стариковского, отличает «редкостное сочетание силы, почти державинской» и «ранимости, почти мандельштамовской».

«Стороны света» содержат ряд статей, посвященных творчеству Олега Вулфа. Это большая статья Лили Панн «После», по ее собственным словам, о «той светотеневой картине, какой предстает весь не слишком массивный корпус стихов Олега Вулфа», первоначально напечатанная в журнале «Звезда» (№ 6, 2012). Это статья Машинской о книге Вулфа «Снег в Ургенах», доступная в сети на сайте Litbook.ru. А также очерк Зои Межировой и эссе Евгения Евтушенко, в котором он пишет о «непохожем ни на кого походкой слова Олеге Вулфе».

От себя добавлю, что творчество Олега Вулфа тяготеет к метареализму, и соглашусь с Лилей Панн, что со временем у него «американская лирика стала забивать российский эпос». На мой взгляд, лучший его текст — стихотворение «Дождь», по свидетельству Машинской, его «предпоследнее стихотворение», доступное на сайте журнала «Стороны света». Об этом стихотворении я написала в своих воспоминаниях о Вулфе, напечатанных на сайте «На Середине Мира»,

где говорится о том, что главное слово в творчестве Вулфа — «“свет” во всех оттенках смысла этого слова». Поэтому не вызывает удивления тот факт, что главный проект его жизни получил название «Стороны света», коротко — «Стосвет». У меня короткий вариант ассоциируется со строкой Маяковского «В сто сорок солнц закат пылал...», вызывая ощущение распахнутого во все стороны света пространства, залитого разгоняющим тьму светом.

Закончить же разговор об Олеге Вулфе мне хочется словами Жени Крейн: «слова и есть то самое нутряное, что становится всеобщим. И получается, что его жизнь и судьба тоже уже не совсем личные, а наши, всеобщие — на просторах словесности, растащенные на печатные строки, втиснутые в переплеты, сетевые, электронные вспышки ли, отрывки, памятки, следы нашего времени».

## Юз Алешковский в Бруклинской библиотеке

В Нью-Йорке жара, время летнего отдыха, ушел в прошлое сезон 2011/2012, увенчавшийся к своему концу обширными программами, связанными с посещением Нью-Йорка представителями премии «Дебют» («FESTIVAL OF RUSSIAN ARTS 2012») и книжной выставкой «BOOKEXPO AMERICA», на которую прибыла делегация современных российских писателей. Много было представлено и сказано — о прошлом, настоящем и будущем российской литературы и культуры.

Характерно, что финальным мероприятием — уже вне этих программ — стало выступление 16 июня в Дукс-центре Бруклинской библиотеки Юза Алешковского, который, представляя прошлое и настоящее, в представлении не нуждается. Он исполнил несколько своих, как он выразился, «песенок» и ответил на довольно многочисленные вопросы. Ведущей, как обычно, была Алла Макеева-Ройланс, и наполненность зала была весьма высока. Эта площадка в Нью-Йорке весьма популярна среди тех, кому небезразлична русскоязычная культура: большой зал, удобное расположение и интересная программа в течение всего сезона. Хотелось бы верить, что она будет полноценно функционировать, несмотря на пересмотры ассигнований.

Выступление Юза Алешковского буквально заражало энергией жизнестойкости. На вопрос из зала, что он

посоветовал бы молодежи, он, вызвав аплодисменты, ответил так: «Живите, используя все благородные возможности этой жизни». Этот девиз вполне согласуется с настроением его «песенок», повествующих, как известно, о выживании в безмерно тяжелых условиях.

В связи с этим хотелось бы отметить одно обстоятельство. Эти «песенки» пронизаны тем, что можно назвать трепетным отношением к женщине — со стороны мужчины, который и сам находится отнюдь не в, мягко говоря, комфортных условиях. Соприкасаясь с женщиной, даже просто наблюдая ее, вспоминая ее, он как бы забывает о том, как тяжело ему самому, и готов сочувствовать, жалеть — и бесконечно ценить ее.

Недаром перед исполнением знаменитой «Советской лесбийской» он сказал, что «по-моему, это самая грустная моя песня». Так же грустны и жалостливы и исполненные им «Брезентовая палаточка» и «Сестричка», повествующие именно о женской судьбе как горькой, тяжелой, жертвенной и беспросветной. И напрямую выражено в «Личном свидании» отношение мужа — сидящего в лагере — к приехавшей к нему на свидание жене: «Заныло сердце, как увидел бедную». Она — бедная, к ней, а не к себе направлена его человеческая и мужская жалость.

Пользуясь случаем: кликнув вот по этому адресу <http://www.youtube.com/watch?v=na7KCEbzUu4>, смотрите видео — русско-французское попурри, которое открывается песней Франсиса Лемарка «Le jolî mai (Прекрасный май)», посвященной Парижской коммуне 1871 года (у нас эта песня более известна как «Одинокая гармонь» на слова Михаила Исаковского и музыку Бориса Мокроусова), плавно переходящей в песню Юза Алешковского «Окурочек», а затем в народную песню «Поезд Воркута-Ленинград».



# Мир и литература глазами оптимиста

Прошло почти десять дней после посещения в субботу днем 28 января Дуэк-центра Бруклинской библиотеки, где перед русскоязычной публикой выступал Александр Генис, а у меня все прокручивается в памяти это литмероприятие плюс вспоминается старинный анекдот про пессимиста и оптимиста, смотрящих на один и тот же стакан с водой, налитой в него до половины. Полагаю, ясно, что в отношении Гениса, — как сказано в проспекте Дуэк-центра — писателя, литературоведа, кулинара, гурмана, путешественника, колумниста «Новой газеты» и радиоведущего, речь идет о наполовину ПОЛНОМ, а не наполовину пустом стакане.

Причудливая мозаика из блицмонологов, темы которых задаются вопросами из зала — вполне прилично в данном случае заполненного, — стандартная форма таких мероприятий. Но далеко не стандартным было изливающееся со сцены, на которой герой мероприятия сидел рядом с выставкой своих книг, оптимистично-радостное отношение буквально ко всему на свете. И все полтора часа общения с теми, кого он сразу же определил как «моя публика», на которую «я работаю все 30 лет своей эмиграции», он улыбался, время от времени весело смеялся.

Поскольку данное литмероприятие проходило в рамках серии «Встречи с русскими писателями», заявленное как «презентация» книги Александра Гениса «Странник.

Путевая проза» (М.: НЛО, 2011), автор книги сказал о ней пару слов и прочитал из нее пару эссе, основное же время отдав пространным ответам на довольно-таки многочисленные и интересные вопросы. Именно для этого — по его словам, — такие мероприятия и проводятся. Так оно и есть, понятное дело, поскольку они проводятся для презентации автора — даже если он в этом уже особо и не нуждается. Из мозаики ответов складывался облик профессионала, занятого познанием мира, делающего таким образом себя и тем этому миру и интересного, равно как и продукты его труда. Познать же можно только то, что любишь, чему рад и чему открыт — всему миру и всем людям. Характерно, что даже на фейсбуке Генис, по его словам, ничем не ограничивает прием во френды, число которых достигло цифры 5000 (надеюсь, цифру указала правильно, записала со слуха).

«Люблю», «друг», «радость», «хороший знакомый», «встречал», «посещал», «состоялся», «удалось», «перешло в новую форму, и это увеличило значимость»... — этими словами была пересыпана речь Александра Гениса. Иными словами, стакан наполовину полон. Пришлось эмигрировать — но стал писателем. Книги задержали на таможне — но можно купить в интернете. Мир пересыщен информацией — но можно работать в малой форме. Русскоязычный интернет является аналогом забора с соответствующими русскоязычным обычаям надписями — но там рождается гражданское общество. Мало читает российских авторов — но зато какие стоящие те, которых читает, например, Пелевин, который — «подарок России от Бога». В родной Риге бывает только наездами — но набирается там «флюидов жизни». Распалось соавторство с Петром Вайлем — но теперь есть три писателя: Генис + Вайль, Вайль и Генис. И прочая и прочая.

И как итог: «литература — одинокое и страшное дело», но «я свое дело сделал», теперь мера ответственности делится с более молодыми, им и карты в руки. Действительно, наша далеко не совершенная и заполненная всяким жизнь прекрасна для того, кто ей открыт и кто ее любит. Так оно и есть.

## Вагрич Бахчанян в Бруклинской библиотеке

Через пару дней после мемориального вечера Вагрича Бахчаняна, состоявшегося 12 мая в Дуэк-центре Бруклинской библиотеки, Алла Ройланс, курирующая проходящие в этом центре русскоязычные мероприятия, написала в рассылке, что «это, наверное, была лучшая программа сезона, а сезон был не из слабых». И далее она приводит слова Вадима Ярмолинца: «много кто из пишущих хотел бы такое поминальное собрание, где так обильно бы тебя цитировали, где столько смеялись от души, до слез, как если бы автор был рядом с нами».

Да, безусловно, с этим согласятся все, кто в тот день был в Дуэк-центре, а зал был заполнен почти полностью — несмотря на прекрасную погоду и «День матери», который пришелся в этом году на 12 мая. Цитировали обильно: отрывки из снимаемого Андреем Загданским фильма «Вагрич и черный квадрат», фотографии из семейного альбома на экране, аудиозаписи, чтение текстов, воспоминания... и смеялись действительно от души, потому что не смеяться было невозможно.

Как сказал ведущий вечера Александр Генис, сейчас создается «виртуальный музей» Бахчаняна, творчество которого, по словам Гениса, третье по значимости в американской эмиграции после Бродского и Довлатова. Иными словами, собирается и структурируется вся возможная информация о Вагриче Бахчаняне.

В отличие от сидящих на сцене Ирины Бахчанян, Андрея Загданского, Александра Гениса, Игоря Сатановского, Леонида Дрознера, Радика Шварца и, надо понимать, многих сидящих в зале, я лично Бахчаняна не знала, а цельное представление о нем получила после прочтения прекрасно иллюстрированного № 3 журнала «Новая кожа» за 2010 год, посвященного Вагричу Бахчаняну, Генриху Худякову и Борису Лурье. Отличный, надо отметить, получился номер.

Мемориальный вечер значительно прибавил информации и сильно усилил впечатление — как от текстов, так и от рисунков. Открывая мероприятие, Генис употребил термин «сюрреализм», говоря о создании Бахчаняном «параллельного» реальному пространства и о превращении им «нормальной» жизни в «сюрреальную». Действительно, абсурд — главное, в чем сходятся сюрреализм и концептуализм, а Бахчаняна, как и было обозначено в приглашении на вечер, именуют «концептуалистом».

Термин «сюрреализм» зацепил. Какой-то он более осязаемый, что ли, чем «концептуализм». И слушая, смотря, размышляя на этом вечере, который по времени суток был дневным мероприятием, я буквально проникалась словами самого Бахчаняна, что «мир сюрреален, а не ужасен и критичен». А отсюда — только смех, смех и смех.

Из особо запомнившегося: анимация, сделанная из рисунков Бахчаняна, и рассказ, как он на вопрос о том, в какое время он хотел бы жить, ответил, что в 1918 году, а когда ему сказали: убили бы тогда, он ответил: ну и что, зато был бы среди своих и сколько всего успел бы увидеть, ведь тогда Крученых жил. (Как известно, в это же время зародился и сюрреализм.)

В общем, авангардист — модернист и постмодернист одновременно. Как сказал Юрий Милославский — и эти слова прозвучали на вечере, «создатель направлений в искусстве, то есть главный конструктор». Удивительной силы и редкого таланта был человек. Жаль, что не довелось встретить при жизни.

# Такая вот традиция

Дозморов О. Смотреть на бегемота. М.: Воймега, 2012

Многие стихи Дозморова моментально запоминаются, это значит, что слова в них подобраны точно, и они — о самом важном. О том, что все хоть и не слишком хорошо, но смешно и небезнадёжно, надо только «СМОТРЕТЬ НА БЕГЕМОТА».

В издательстве «Воймега», выпускающем современную поэзию, вышла книга, уже вызвавшая определенный резонанс, в том числе получившая «Русскую премию» этого года, — четвертый сборник стихов ныне живущего в Лондоне Олега Дозморова «Смотреть на бегемота». В него вошли новые стихи и ретроспектива лучшего избранного, что позволяет ознакомиться с творчеством автора в целом, и рассмотрение этого целого дает, на мой взгляд, важный для понимания современной поэзии результат.

Автор предисловия поэт Владимир Гандельсман пишет, что Дозморов «следует традиции», то есть «использует узаконенные инструменты», и верен своему «способу освоения вечных тем». Надо сказать, что на сегодняшний день в русской поэзии весьма большое количество традиций, использующих множество методов и приемов, законность которых не вызывает сомнений. Однако приходится признать правоту Гандельсмана: и в наше время слово «традиция», если специально не оговорено, какая именно, отсылает к классикам, условно говоря, доаван-

гардного периода. Другое дело, что наследование им в наше поставангардное время сильно приправлено иронией и центонностью. Такова и поэтика Олега Дозморова, стихи которого, по определению Гандельсмана, отличает «обнаженная ясность» и «тоска по подлинности».

Сам Дозморов в одном из текстов этой книги пишет, что его «четырёхстопным ямбом / долдонит муза по мозгам», а в другом: «А почему четырёхстопным? / А потому что Владислав / Фелицианович подобным / качнул в зашоренных мозгах // не перья страуса склоненные, / не очарованную даль — / метро вагона окна темные / и безупречную печаль». В этих строках — ключ к творчеству Дозморова, стихи которого пересыпаны отсылками — от прямого упоминания и строгих центонов до едва уловимых аллюзий — к (по мере убывания частотности) Ходасевичу, Пушкину, Лермонтову, Блоку, Брюсову, Бродскому, Гандлевскому и многим другим — до «Повести временных лет» и Библии.

Среди этого многообразия, как видно из вышесказанного, главное место занимает Владислав Ходасевич<sup>1</sup>. В силу чего важно вспомнить, что Ходасевич остро переживал современный ему кризис культуры и критически осмысливал как литературные течения того времени, среди которых он слыл архаистом, так и наследие прошлого.

Все это есть и у Дозморова. Положение дел в литературе в книге описано так: «все слова сломались», кругом только «мы», отдающие «в печать радостное говно», — «средней руки поэты», которым «давно пора на перековку». Лирический герой вовсе не выделяет себя из этой ситуации, однако при этом самоопределяется как «наблюдатель» и «очевидец убитой культуры, / страж, ископаемое и родня». И этой линии

---

1 Свидетельством востребованности Ходасевича в современном культурном пространстве является выход двумя изданиями подряд книги Валерия Шубинского «Владислав Ходасевич. Чающий и говорящий» — СПб.: Вита Нова, 2011, 1100 экз.; М.: Молодая гвардия, 2012, 5000 экз. (серия «Жизнь замечательных людей»)

он следует с завидным упорством. В целом же все выглядит отнюдь не безнадежно: «И прошлое — неаккуратно, / и будущее — непонятно, / и настоящее — смешно». Неаккуратно, непонятно, смешно — с этим можно работать.

Книга Дозморова содержит множество указаний на сродство ее героя с лирическим героем Ходасевича. Однако различия между ними довольно существенны. Так, развивая описанную в знаменитом стихотворении Ходасевича «Перед зеркалом» возможность видеть нелицеприятную «правду» о себе при взгляде в зеркало, Дозморов в одном из текстов («Та, о ком он писал: невозможно...») говорит не просто о зеркале, а о «неверной», «слишком сложной системе зеркал». Это из нее «ушла осторожно» некая «та», в отношении которой для читателя не ясно ничего, кроме того, что она была явно значительной особой. Думается, что в данном случае есть основания допустить, что речь идет, условно говоря, о Музе.

Ушла она из слишком сложной и неверной системы зеркал, которую вынуждены сооружать современные поэты, чтобы уловить мир, скрытый от обыденности, по словам Ходасевича из стихотворения «Ласточки», за «прозрачной, но прочной пленкой». И остается поэтам одно — следовать данному Ходасевичем совету «иметь глаза» и «ждать, смотря в упор, / как брызжет свет, не застилая ночи». Правда, тут Ходасевич делает неясную оговорку о становлении «духа», но прямых разъяснений, что это значит в данном контексте, нет. Этому совету и следует герой Дозморова, в силу чего главная тема книги — проблема зотрения и видения, связанная с проблемой слепоты.

Наиболее ярко это проявляется в лучшем стихотворении книги — «Бесчинствуют чайки. Воняет отлив...», заслуживающим того, чтобы быть приведенным полностью:

Бесчинствуют чайки. Воняет отлив.  
Пронсятся байкеры. Жарятся стейки.  
Транслирует радио модный мотив.  
С улыбкой слепая сидит на скамейке,  
свой сэндвич и колу доев и допив.

Я знаю ее — в восемь сорок утра  
она забирается в школьный автобус,  
с расправленной тростью, похожа на глобус  
в очках голова, предъявляет свой пропуск,  
и татуирована змейкой икра.

Идешь, извлекаешь печаль из всего.  
Задернуты шторы на третьем в квартире.  
Два семьдесят брекфаст и ланч за четыре.  
Звук, запах и трость раскладная — о мире  
ну что она знает? Почти ничего.

Что чайки голодные громко орут,  
что справа тряндят мужики по-валлийски,  
что путь до автобуса очень неблизкий,  
что лист можжевельника пахнет не виски,  
а джином, что триста шагов — пять минут?

А я? Что я знаю? Что катер идет,  
что море пылает, сетчатку сжигая,  
что, дико и страшно открыв детский рот,  
с улыбкой встает со скамейки слепая,  
что эти стихи никогда не прочтет <sup>2</sup>.

Текст интонационно отсылает к еще одному знаменитому стихотворению Ходасевича — «Баллада». Но если у Ходасевича для поэта «мир прозрачен, как стекло», а безрукий — метафорическое воплощение обывателя, обычного человека, — идет смотреть «идиотства» в «синема», то у Дозморова уже весь мир становится этим самым идиотическим кино, и сам поэт видит немногим больше, чем обычный человек, чем «слепая». И уже обыденность, обычная жизнь становится недостижимой мечтой — прорывающейся у героя

---

2 Впервые опубликовано в журнале «Волга», 2010, № 9–10



Дозморова мечтой о счастье просто «жить», не думая о «посмертной сложности» и смеясь над «служением вселенскому ритму».

Мечтам этим придает привлекательности обстоятельство, с горечью изложенное в открывающем книгу тексте («Снова о гибели? Был уже мальчик...»): история учит, что «служение» выводит на протоптанную дорогу романтизма и имеет мало шансов на успех, но много — на последствия типа «вагона человеческого мяса». И приходится, чтобы не «сгинуть уродливо, но элегично», лопатить историю в согласии с советом Ходасевича: «иметь глаза» и «смотреть в упор». Но если Ходасевич, работая в жанре литературного портрета, оставил описания и размышления, то у Дозморова — в духе времени — история литературы спрессована в 100 страниц центонных поэтических текстов. Понятно, что основное внимание там уделяется русскому романтизму, который весьма неоднороден. Обсуждение этого вопроса выходит далеко за рамки статьи, здесь же я позволю себе напомнить некоторые простые факты, важные для анализа поэтики Дозморова.

Баратынский — романтик пушкинского времени, его творчество отличают ясность, простота и опора на разумное начало. Символисты, знаменуя собой другой этап романтизма, тяготеют ко всему загадочному и мистическому, полагая, что поэт обладает некой магической силой, позволяющей постигать тайны мира. Ходасевич — романтик-постсимволист, обратившийся к истокам романтизма. Его «Ласточки» отсылают к стихотворению Баратынского «Недоносок», в котором четко определено место романтического поэта — «меж землей и небесами», где он обречен носиться, словно облачко. Небеса закрыты для него, поскольку он «не житель Эмпирея». В другой редакции стихотворения он назван «слепцом» — в том смысле, что ему не дано «постигать» «тайны мира». Ходасевич, в свою очередь, утверждая, что «за синеву» «не выпорхнуть», в отношении преодоления слепоты дарит зыбкую и неясную надежду — при выполнении определенных условий смотрения.

Собственно, в этом же заключается суть программы, прочитываемой в книге Дозморова. Однако он делает еще один шаг: советует «смотреть на бегемота». Судя по следующей цитате, этот бегемот (или гиппопотам) попал в его книгу из «Книги Иова»: «Вот, гляди, траву жует бегемот, / вот в реке урод крокодил живет, / всем доволен целый сад-зоопарк, / слышишь: гав, мяу, хрю, фьюить, карк? / У меня в порядке слои небес, / у меня моря, реки, горы, лес, / и в траве, как тенор, сипит комар. / Чем торгуешься? Свой покажи товар». Таким образом, Дозморов в поисках «убитых» традиций добрался до времен Пророков — именно тогда, считается, была написана «Книга Иова».

Известно, Иов на речь Бога о бегемоте отвечает: «Теперь же мои глаза видят Тебя», что, собственно, и означает способность видеть — в смысле «достигать» «тайны мира». В отличие от него, герой Дозморова произносит: «Ты мне сказал смотреть на бегемота, / и я смотрю», в другом месте восклицая: «О, если б там, / в рекламе, на билборде, на листовке, / гиппопотам // изобразил осмысленное что-то». Иначе проблема слепоты, вытекающая из разницы между глаголами «смотреть» и «видеть», для него остается насущной. И здесь самое время вспомнить оговорку Ходасевича о становлении «духа», поскольку именно этим путем и шел Иов.

Получается, надо продолжать «смотреть на бегемота», следуя указанию, данному Иову: «... посмотри на все гордое и смири его», то есть доведи до меры, до разумного. К ясному и разумному стремился Ходасевич, идя от символизма в сторону классицизма и избегая всего, что Дозморов обозначил как «лирическая спесь». Поэтому и «печаль» свою он назвал «безупречной» — ту печаль, которая в разных формах, но неизменно присуща стремящимся за предел возможного романтикам. Присуща она и романтику Дозморову, нашедшему свой способ сочетания современности и традиции. Его герой часто (по Экклезиасту) смотрит на облака, ощущая родство с ними. Однако — в согласии с уходящей в глубь веков традицией —

он склонен видеть в них напоминание о божественном истоке всего сущего: «И утром в пеших облаках висит / (мир не прекрасен, но небезнадежен) / такой простой, наивный реквизит, / что Он — возможен».

Многие стихи Дозморова моментально запоминаются, это значит, что слова в них подобраны точно, и они — о самом важном. О том, что все хоть и не слишком хорошо, но смешно и небезнадежно, надо только «смотреть на бегемота».

# Из-за океана. Литературный вечер серии SLASH (Нью-Йорк)

Пользуясь случаем, публикуем рассказ о том, как протекает литературная жизнь за океаном. Для нас это тем более интересно, что поводом для повествования послужил проект SLASH, зародившийся одновременно с нашим циклом «Коллеги», совершенно независимо, но на основе схожей идеи: свести на одной площадке литераторов одной профессии.

## Чтения киборгов в Нью-Йорке

Литературные вечера (во всяком случае, русскоязычные) давно перестали быть мероприятиями, на которых авторы просто так, без особых затей читают свои тексты. В наше информационно насыщенное время они превратились в хорошо организованные шоу, и можно только удивляться талантности культуртрегеров, умеющих сделать их привлекательными для уже буквально всем искушенной публики. Особенно удивительно это на фоне интернетного бума, когда каждый желающий не только легко и в любой момент может прочитать практически любой текст любого сколько-нибудь известного автора, но и ознакомиться с его биографией, данными им интервью, написанными о нем статьями и запечатленной на видеороликах манерой его чтения. Судя по всему, дело идет к возможности организации литературного вечера в виртуальном пространстве, во всяком случае,

для организации виртуального присутствия на реальном вечере одного или нескольких участников довольно широко стал использоваться скайп. Однако пока еще нет развитых технологий, позволяющих сделать такое присутствие полноценным и доступным каждому желающему, и на сегодняшний день с уверенностью можно сказать, что посещать литературные вечера имеет смысл, разумеется, те, которые вообще имеет смысл посещать.

Именно к таким относятся проходящие в Русском книжном магазине № 21, расположенном на Пятой авеню Нью-Йорка, вечера из серии SLASH, призванные ответить на несколько необычный вопрос: есть ли что-то общее у авторов, наряду с литературой активно работающих в одной из профессий, не имеющей прямого отношения к литературе. В прошлом сезоне в этой серии выступили учителя и врачи, а для первого вечера из цикла SLASH в нынешнем году его организаторы — директор Русско-американского культурного центра Регина Хидекель и поэт Ирина Машинская — выбрали «киборгов» — специалистов в различных областях информатики. Ими оказались Владимир Друк, Михаил Рабинович и Владимир Эфроимсон.

Вечер получился особенный. Действительно, «киборги» — чуть ли не центральная тема нашего времени, а, следовательно, и литературы. Представители именно этой профессии создали те условия нашей жизни, о которых говорилось выше. И три выступавших автора, кроме, разумеется, литературы, представляли чуть ли не самую массовую ныне профессию программиста. При этом показательно, что Друк по своей первоначальной специальности психолог, Рабинович — инженер, а Эфроимсон — математик.

В коротком вступлении о связи информатики, математики и литературы Машинская немного коснулась истории, рассказав об уникальной интеллектуально-творческой атмосфере, сложившейся в советские годы в знаменитом Московском институте научной и технической информации (ВИНИТИ). Прозвучали имена математика и философа Юлия Шрейдера, автора книги стихов и переводов, филолога, специалиста в области информатики и массовых коммуникаций Руджерио

Гиляревского, математика и поэта, сына Сергея Есенина — Александра Есенина-Вольпина (кстати, вынужденного эмигрировать в 1972 году в США); математика и богослова о. Ильи Шмаина. Все они были необыкновенными людьми, связанными как с информатикой, так и с литературой.

Слушая Ирину, я размышляла об удивительной связи информатики, программирования и литературы. Нарастающая массовость и востребованность профессии программиста, ее связь буквально со всеми другими профессиями заставляют задуматься о том, что все в этом мире осуществляется в согласии с определенной программой, реализующей некую функциональную задачу. И судя по выступлениям литераторов-«киборгов», сами они это понимают лучше других. Михаил Рабинович продемонстрировал, что профессия создателя программ позволяет не только отчетливо осознавать цель своих действий, но и исследовать их суть в художественных текстах. Очень показателен в этом смысле первый же прочитанный им рассказ «Женитьба программиста», устроенный в виде древа, ветви которого растут, исходя из множественных условий по принципу «end-if».

Рабинович также поведал заинтригованным слушателям, что создавать оригинальные художественные тексты можно с помощью специально написанной программы, использующей для этого отрывки из других авторов — одного или нескольких. Был приведен и реальный, правда, литературоведческий, пример, из собственного творчества: текст о Владимире Сорокине, созданный из произведения другого автора с помощью программы, имитирующей творческий метод самого этого писателя. К сожалению, как ни упрашивали Рабиновича из зала прочесть хотя бы небольшой отрывок, он отказался. Тем не менее, им было сказано, что за такими программами — будущее. И если вспомнить, во что превратился мир, в котором мы живем, этому легко можно поверить.

Звучали на вечере и просто стихи, хотя, исходя из заданной куратором темы, упор делался на «математические». Разностильными их примерами могут служить стихотворение

Владимира Друка: «В огороде дядя Коля/ Извлекал квадратный корень./ Дёргал, дёргал — не идёт./ Так и бросил — пусть растёт!» и следующие строки Владимира Эфроимсона: «не то какие-то люди идут, не то/ какие-то знаки, числа./ Числа, числа — давно оплаченные счета,/ поменявшиеся номера/ телефонов,/ математизированная суета,/ материализация стонов.// Ночные числа — бессонных слонов учёт/ (а их уж такое стадо, что надо посторониться),/ а всего точней — замысловатый обратный счёт,/ как ни крути, приближающийся к единице».

Надо сказать, что, в отличие от Рабиновича и Эфроимсона, Друк прочел только один — вышеприведенный — текст. Зато он много рассказал о своей жизни в ипостаси программиста, названной им «потайной». Передать все это достоверно сложно для того, кто сам не является «киборгом», но слушать было интересно. Рассуждения о звуках как ядрах, несущих в себе существующее до смысла, до того, как начался процесс коммуникации (эта теория перекликается с теорией Андрея Таврова о дословесном смысле, который пытается передать пишущий словами автор), и тут же — информационная архитектура вебсайтов, респонсбилити-дизайн, и все такое, в общем, по словам самого Друка, «синтез психологии, компьютера и литературы», и все еще — впереди.

Эфроимсон и Друк тоже коснулись истории, в основном — истории знаменитого московского клуба «Поэзия», в число основателей которого они оба входили. Члены этого объединения на сегодняшний день рассеялись чуть ли не по всему земному шару, но не устают вспоминать как сам клуб, так и породившую его бурную эпоху. Так, Эфроимсон говорил об огромном для сегодняшнего дня тираже его первой поэтической книги, который в итоге канул в неизвестность, время от времени всплывая отдельными, невезь откуда взявшимися экземплярами. А Друк — об успешном создании буквально из ничего Института виртуальных реальностей и уникальной, по сей день единственной в мире базы данных сновидений.

В общем, проект явно удался. Ждем следующего вечера серии.

# Презентация книги стихов Григория Стариковского в Нью-Йорке

Как-то не случилось мне до вечера 5 мая — нью-йоркской презентации книги стихов Григория Стариковского «Левиты и певцы» (NY, Ailuros Publishing, 2013) в магазине русской книги № 21 познакомиться с поэзией этого автора, до этого знакомого мною только в качестве переводчика с античных языков. Переводы, что называется, радовали эстетически, знакомяли, приобщали и все такое. Собственная же поэзия Стариковского была мною в тот вечер, как говорят в таких случаях, — моментально присвоена, стала своей. Музыка ее звучания, или точнее, музыка звучания ее течения, рисуемый ею образ человека, растворенного (буквально) в стихиях, которые суть реалии субстанции жизни, — говорить можно много, но особой нужды в этом нет. В сети, на сайте издательства, эта книга есть полностью — и тексты, и прекрасное предисловие Владимира Гандельсмана.

В связи с этим предисловием хотелось бы сказать несколько слов. Не так давно прошла так же полностью представленная в сети (<http://www.gulliverus.ru/columns/52/8458/>) дискуссия о критике современной поэзии (Круглый стол о современной поэтической критике, проведенный в Литературном институте поэтом и критиком Борисом Кутенковым), в ходе которой говорилось о «взгляде критика» и «взгляде поэта» и о необходимости при разговоре о поэзии «мыслительного и философского



начала». Лично мне ближе всего оказалась позиция, представленная Екатериной Перченковой, сказавшей, что «та критика, которую хочется читать, к своему формату безразлична, и далее отметившая, что в книге Александра Скидана «Сумма поэтики» выделяется статья о Шамшаде Абдуллаеве, потому что «здесь сошлись два направления: критик, специализирующийся на именно анализе, написал о близком ему, о любимом поэте, эмоционально написал». Все правильно, общеизвестно ведь, что, если хочешь истинно познать что-то или кого-то, сумей полюбить, или — истинно познать можно только то, что любишь.

Пишущие о поэзии разное отражают, но лично я разделяю мнение тех, кто полагает, что истинную суть поэзии понимают только поэты — как наиболее влюбленные в нее и лучше всех ощущающие, что такое есть поэтические строки. Кстати, совсем недавно на сайте COLTA.RU появилась статья Михаила Ямпольского о современной поэзии (<http://www.colta.ru/docs/20809>), и в качестве ответа на нее — статья Дмитрия Кузьмина (<http://www.colta.ru/docs/21400>), в которой он — отмечая как положительный факт обращения к поэзии философа и культуролога — отстаивает незыблемость для понимания поэзии тыняновского принципа «тесноты ряда». При этом цель статьи сформулирована четко: отстаивание «наших домашних богов». Действительно, кто же лучше самого поэта буквально ощущает, что поэтический текст держится на этой самой «тесноте ряда», то есть «ритмически обусловленных семантических трансформациях». И, может быть, наиболее продуктивные предисловия к поэтическим сборникам пишут именно собраты по поэтическому цеху — поэты, которым оказалось созвучно творчество других поэтов.

В предисловии Владимира Гандельсмана «мыслительного и философского начал» более чем достаточно. Он даже дает определение и поэзии, и любви: «Поэзия пишется силой любви и — в силу любви. А любовь — это обостренное переживание реальности, точнее, сама реальность, в которой нет зазора между видящим и видимым, — удвоенная реальность.

Что говорят любящие, соединяясь в одно? «Да, да, да», — вот что они говорят. В поэзии эта непрерывная декларация утверждения заводит разумное слово в тупик, потому что слово, сколь бы ни преуспевало в своей разумности, тут же становится преградой к постижению того, что должно быть прояснено. Картина, как стекло, моментально затуманивается дыханием. Но для того и существуют обыкновенные слова в необыкновенном порядке, которые не затуманивают окно, а — по метафоре Хармса — его разбивают. В конце концов, поэт в своем стихотворении есть порождение события реальности, и потому — его единственное доказательство. Это истина в последней инстанции, которая никому не навязывается, всякий волен принять или не принять ее на веру». К этому можно присовокупить ранее сказанные в этом предисловии (по отношению к «миру») слова — «не дана, а причинена».

Презентация в Нью-Йорке была после презентаций в Питере и Москве. Публика была своя, но не такой уж маленький зал магазина был битком. Слушали замечательно. И не могу удержаться, чтобы не процитировать сразу же по прочтении запомнившийся мне текст:

кто карабкался ночью по лестнице,  
не к девице, а дальше вверх,  
тот, наверно, уже не излечится,  
отдуваясь за всех.  
в это небо, готовое к холоду,  
он глядит, как любимый слуга,  
для него расступается облако  
и слезится река.  
там, где утки живут рядом с лисами,  
где из падали делают мед,  
на короткую ночь, чтобы выспаться,  
он под голову камень кладет.

# Из-за океана. Открытие литературного сезона Дуэк-центра Бруклинской библиотеки (Нью-Йорк)

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПРОШЛО ПРИ ПОЛНОМ АНШЛАГЕ: УЖЕ ЧЕРЕЗ  
НЕСКОЛЬКО МИНУТ ПОСЛЕ НАЧАЛА В ВЕСЬМА ПОМЕСТИТЕЛЬНОМ  
ЗАЛЕ ДУЭК-ЦЕНТРА НЕ БЫЛО НИ ОДНОГО СВОБОДНОГО  
МЕСТА. И, СУДЯ ПО ЦАРИВШЕЙ В ЗАЛЕ АТМОСФЕРЕ, ПУБЛИКА  
НА ИРТЕНЬЕВА / КЕНЖЕЕВА СОБРАЛАСЬ НА РЕДКОСТЬ  
ИНФОРМИРОВАННАЯ.

Новый сезон курируемых Аллой Ройланс русскоязычных программ в Дуэк-центре Бруклинской библиотеки города Нью-Йорк стартовал 7 сентября запуском проекта под названием «Трансатлантическая матрица». Идея его внешне проста и отсылает к таким весьма популярным циклам московских клубов, как «Антифон», «Полюса» и «Поколения»: совместное выступление двух авторов, отличающихся друг от друга по некоторому признаку, в данном случае — расположением страны проживания по ту или иную сторону просторов Атлантики. То есть один из выступающих — представитель «местного» литературного пространства, второй — «гость» из-за океана. Таким образом, «Трансатлантическая матрица» переключается также и с геоэстетическими проектами, активно развиваемыми в России Игорем Сидом и Вадимом Месяцем.

Ноу-хау «... матрицы» — распределение ролей соответственно выбранному признаку отличия. Внешне это также выглядит очень просто: один из сидящих на сцене — «гость»,

второй — представляющий его местной публике «хозяин», в обязанности которого входит подать «гостя» как можно более полно и интересно. В подобной ситуации особенность конкретного вечера, в том числе его успешность, практически целиком зависит от подбора пары. Первую из них, дебютную, образовали два поэта: «гость» Игорь Иртеньев и «хозяин» Бахыт Кенжеев, с 1982 года живущие по разным берегам океана представители одного поколения московского андеграунда — вступавшего в литературу во времена действия студий Игоря Волгина и Кирилла Ковальджи. И несмотря на то, что судьба так развела их, как и у большинства ровесников, их первые книги вышли в «тамиздате», а активно печататься на родине они начали после рубежа 80–90-х.

Надо сказать, что выступление этой пары прошло при полном аншлаге: уже через несколько минут после начала в весьма поместительном зале Дуэк-центра не было ни одного свободного места. И, судя по царившей в зале атмосфере, публика на Иртеньева / Кенжеева собралась на редкость информированная. В основном просили читать стихи, и было видно, что стихи эти практически все хорошо знают. Дело дошло до того, что Иртеньеву подали из зала листок с его собственным текстом — с просьбой прочитать, что он и осуществил, заметив, что и сам хотел, но еще не успел этого сделать. Попросили почитать и Кенжеева, удовлетворившего эту просьбу озвучиванием текстов Ремонта Приборова (было видно, что все в зале знакомы с этой литературной маской Кенжеева) — из книги, по его словам, существующей в одном экземпляре.

Понятно, что почти каждая прочитанная Иртеньевым строчка сопровождалась дружными взрывами смеха. И надо отдать должное Кенжееву, начавшему мероприятие разговором о том, чем отличается ирония от сатиры, и затем по ходу дела постоянно возвращавшемуся к вопросу о том, что же такое ирония и в чем сила стихов «серьезного» поэта Игоря Иртеньева. Коротко обозрев историю русской поэзии, присутствующие пришли к выводу, что первым истинным иронистом в ней был Козьма Прутков, что поэты вообще делятся на имеющих чувство юмора и нет (Пушкина отнесли к первым, а Лермонтова, Тютчева,

Фета — ко вторым), а вершиной отсутствия в русской поэзии чувства юмора было объявлено творчество Надсона.

Вообще дискуссия не имела академического характера. Говорили просто, но, что называется, от души и явно по делу: о том, что сатира предполагает наличие злости, чего в поэзии нет у Иртеньева, о том, что она часто вовсе не смешна и занята выявлением отдельных недостатков, тогда как юмор просто веселит, высмеивая все подряд. Что же касается Иртеньева, то он не только сумел пересмеять всю русскую поэзию, но и высмеять все мироздание, и прежде всего — себя в нем.

Лучше всех сказал сам Иртеньев: ирония подразумевает задействие при отражении действительности «сложной системы зеркал». Понятно, что подобная «система» задействуется всегда, когда речь идет об истинной поэзии, поскольку любая истина многозначна и неуловима для конечного выражения. Однако иронист как бы подчеркивает наличие этой «системы зеркал», не сглаживает, а выпячивает парадоксы жизни, нарочито противопоставляя лежащее на ее поверхности и скрытое в ее глубине.

Здесь уместно вспомнить, что поэтика Иртеньева складывалась в эпоху постмодернизма, и в ней с легкостью обнаруживаются такие его характерные черты, как стирание границ между элитарным и популярным, массивная ирония и не менее массивная центонность. Однако прав Артем Скворцов, утверждающий, что «творчество Иртеньева — удачная попытка преодолеть постмодернизм на его поле и его же средствами» (желающие легко могут ознакомиться с текстом Скворцова в сети (<http://www.irtenev.ru/misc.php?id=0000005>)). От себя добавлю, что это можно сказать и в отношении других авторов поколения Иртеньева, равно как и о большинстве из поколения самого Скворцова, часто именуемом постпостмодернистами. Речь идет о смене иронии на самоиронию — в сочетании с ощущением, что, цитируя строки самого Иртеньева, в качестве крайне важных приведенные Кенжеевым, надо «Вселенского зла выходить супротив. В обнимку с вселенским добром».

Мне запомнился один эпизод, имевший место в ходе разговора Иртеньева с залом — уже к концу вечера. Кто-то из публики, обращаясь к нему, начал фразу: «А вы уверены...», и он, не дослушав, резко прервал говорившего словом «Нет!». Вот в этом и заключается сила поэзии Иртеньева — в убежденной неуверенности в значимости любых окончательных формулировок, решений и действий, вкуче с уверенностью в том, что в мире есть добро и зло, и необходимо активно защищать добро, напоминаю — «Вселенское». Недаром на вопрос «есть ли что-либо святое для вас в этой жизни» он ответил словами Юза Алешковского: «святого у меня до хуя».

Когда Иртеньев читал стихи «на злобу дня», бросалось в глаза, что они пронизаны неверием в возможность реальных социальных изменений и скопившиеся в сознании людей представления о путях их осуществления: «Завтра настанет нам полный кирдык, полагаю», «Ведь за окном все та же осень. Ну разве минус пубертат», «А может, не стоит ту сталь закалять? Оставить как она есть», «Они, сынок, и есть народ — В него ты не ходи» и так далее. При этом герой Иртеньева активно ходит на митинги, участвует в выборах и все такое. Он, этот герой, ощущает, что социальные проблемы — что-то вроде верхушки айсберга, но выявлять этот «айсберг» — не его дело. Его дело — быть со всеми, в гуще всего, против «вселенского зла» и за «вселенское добро», дело же его автора — используя «сложную систему зеркал», вызывать здоровый очищающий смех, напоминая о непреходящей парадоксальности жизни — как отдельного человека, так и всего человеческого сообщества.

Я «просто стихоплет», — так сказал о себе Иртеньев, заканчивая недолгий разговор с залом о том, что можно назвать «текущим политическим моментом». Да, конечно, кому как не иронисту понимать, что поэт — не пророк или учитель, а человек, пишущий стихи в эстетике, соответствующей его личности. Этим он, как писал еще Маяковский, и интересен. А русскоязычный Нью-Йорк можно поздравить с началом нового литературного сезона и нового, обещающего быть интересным проекта.

# Из-за океана. «Трансатлантическая матрица». Владимир Войнович — Ирина Муравьева

Морозным и ветреным воскресным днем 19 января — как раз в праздник Крещения — жители Нью-Йорка, проходящие по своим делам мимо главного здания Бруклинской публичной библиотеки, имели немалый повод для удивления. К дверям запасного бокового входа в еще не открытую по случаю выходного дня библиотеку выстроилась переговаривающаяся на русском языке весьма внушительная для этого города очередь. Как сказала, поплотнее натягивая на голову меховой капюшон, стоящая в середине этой очереди дама средних лет, ситуация напомнила ей Москву ее молодости — очередь в Музей изобразительных искусств перед открытием привезенной на несколько дней выставки редких картин. Сплошь русскоязычная очередь действительно стояла за духовной пищей: в этот день в Дуэк-центре библиотеки в программе «Трансатлантическая матрица» (Transatlantic Matrix) выступили Владимир Войнович (Москва) и — Ирина Муравьева (Бостон).

Мне уже приходилось писать об этой программе (сайт «Культурная инициатива», <http://www.kultinfo.com/povosti/1422/>), предполагающей двойное выступление, один из участников которого представляет американское русскоязычное литпространство, а второй — заокеанское. Повторю, что особенность конкретного выступления, в том числе его успешность, практически целиком зави-

сит от подбора пары. И на этот раз успех был впечатляющим: регистрация желающих была закрыта за неделю до объявленной даты — по причине полного аншлага. Зал был переполнен, а очередь на вход из стремящихся занять удобные места выстроилась уже минут за 40 до начала — несмотря на холодную погоду.

Пара, составленная из Владимира Войновича, которому славы не занимать, и Ирины Муравьевой, автора романа памяти Георгия Владимова «Страсти по Юрию», выглядела нетривиально, так что наплыв публики нельзя назвать неожиданным. Лично для меня несколько неожиданной оказалась тема разговора, хоть и сопряженная, но все-таки достаточно удаленная от заявленной — об исторической роли писателей поколения Войновича и Владимова.

В сущности, под видом незатейливого, живого, часто шуточного разговора о жизни и творчестве, состоявшегося в Дуэк-центре тем морозным днем, Войнович провел с присутствующими беседу о своем видении такого важного для литературы предмета, как сатира. Признаться, я никогда не испытывала симпатии к этому виду «комического проявления в искусстве, представляющему собой поэтически-унизительное обличение явлений при помощи различных комических средств» (см. <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%B0>). Но Войнович — и его позицию тонко и умело поддержала Муравьева — связал сатиру не с «обличением», тем более «унизительным» с помощью каких-либо особенных «средств», а — ни много ни мало — с правдой жизни, а такая постановка вопроса всегда любезна носителю русского менталитета.

Буквально он говорил о «правдивом изображении жизни», то есть описании фактов «как они есть», которое выглядит сатирой, поскольку жизнь «сатирична сама по себе». Конечно, он немного лукавил, поскольку присущее ему изображение жизни требует еще и умения подать сатиричность жизни с помощью особых, создающих комический эффект художественных средств. Однако главное здесь



то, что сатиричной жизнь выглядит для того, кто видит неоправданность, или сатиричность факта сакрализации идей, принципов, способов поведения, отдельных лиц и так далее, которые, тем не менее, воспринимаются в качестве сакральных большинством членов человеческого сообщества. Муравьева добавила от себя, что происходящий в сознании автора, а затем — читателя процесс десакрализации можно назвать «наводкой на резкость». Далее разговор повернулся в сторону таланта художника и свободы проявления этого таланта и стал еще занимательнее, поскольку проблема свободы проявления себя, или воли, не менее любезна носителю русского менталитета, чем проблема правды жизни.

Очень доходчиво, приводя примеры из своего романа «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина», изложил Войнович действительно простую истину, что для писателя существует только один вид свободы — свобода творчества, или возможность быть не свободным от своего таланта, напрямую связанного со способностью видеть жизнь «как она есть». И вопрос взаимодействия с «внутренним цензором», твердящим об опасности следования диктату своего таланта, есть вопрос свободы/ не свободы от страха наказания за переход границ дозволенного, то есть обозначенного обществом как «священные рубежи». Разумеется, в ходе разговора несколько раз был упомянут Мандельштам, судьба которого показывает, что для талантливого писателя проблемы свободы вообще не существует, поскольку он в принципе не в состоянии освободиться от диктата своего таланта.

В ходе вопросов — на редкость, надо сказать, интересных — прозвучала несколько шутливая реплика: вы умеете видеть будущее, так вот скажите... Все засмеялись, понимая, что речь идет о — согласно устоявшемуся определению — «веселой пародии», «сатирическом романе-антиутопии» «Москва 2042», в котором автор как бы предсказал многие реалии сегодняшнего дня, однако сам Войнович весьма серьезно назвал его «романом-предупреждением». Действительно, из способности видеть жизнь «какова есть», естественно вытекает спо-

способность предсказания будущего — «каково будет», и дело здесь не в наличии неких мистических качеств, а в элементарной логике событий и обычном здравом смысле.

Уже под напомиание администрации библиотеки, что время истекло, по просьбе ведущей Аллы Ройланс и к большому удовольствию публики Войнович прочел несколько своих стихотворений, в том числе знаменитый «Гимн» (авторское исполнение этого текста доступно в интернете (<http://rutube.ru/video/8f9a01c0182c9b402977ee646753d578/>)).

В заключение же хотелось бы выразить сожаление, что публика в Дуэк-центре, как обычно, была в основном пожилого возраста. Право же, кроме того, что сама по себе личность Владимира Войновича обаятельна и заслуживает интереса, присущий ему способ формулировки может быть и банальных, но явно непреходящих истин весьма оживляет их восприятие. А Дуэк-центр можно поздравить с успешным продолжением новой русскоязычной литературной программы.

# «Пункт назначения».

## Журнал «Интерпоэзия» (Нью-Йорк): Поэзия в аспектах и без

ЛЕГКО И ПРИЯТНО ПИСАТЬ О ПРЕЗЕНТАЦИИ ДВУХ ПЕРВЫХ НОМЕРОВ ЭТОГО ГОДА ЖУРНАЛА «ИНТЕРПОЭЗИЯ», СОСТОЯВШЕЙСЯ В РАМКАХ ВЕЧЕРА ИЗ ЦИКЛА «ПУНКТ НАЗНАЧЕНИЯ» 30 СЕНТЯБРЯ В КЛУБЕ «ДАЧА НА ПОКРОВКЕ».

Пришедших на вечер, главным действующим лицом которого безусловно был основатель и главный редактор журнала — поэт и эссеист Андрей Грицман, едва вместил Большой зал клуба, в центр которого по этому случаю были поставлены ряды стульев. В общем-то, это понятно: за более чем десять лет своего существования журнал опубликовал огромное количество авторов, оправдывая при этом свое название, говорящее об изначальной ориентации на международный контингент. Сообразно этому его главный редактор живет в Нью-Йорке, ответственный секретарь Вадим Муратханов — в Москве, а члены редакции — в разных странах Европы. Иными словами, речь идет об издании, представляющем единое международное пространство русской литературы, цельность которого поддерживается все увеличивающимися возможностями интернета и скоростных перемещений по земному шару.

Глава этого издания — Андрей Грицман, бывший москвич — один из самых активных деятелей этого пространства, выступающий в роли не только поэта и куль-

туртрегера, но и — что крайне важно — теоретика. Надо сказать, что на сегодняшний день он, пожалуй, единственный в русской литературе, кто пытается серьезно осмыслить происходящее с поэтом, оказавшимся внутри культуры, базирующейся на не родном ему языке. Еще в 2005 году вышел сборник его статей на эту тему — «Поэт в межкультурном пространстве: Эссе о поэзии» (М.: Изд-во Руслана Элинина), а в прошлом году — еще один — «Поэт и город» (М.: Время).

В этот раз презентация журнала была организована им таким образом, что напоминала что-то типа мини-фестиваля. В программе были лекция с названием, не посрамившим бы теоретическую конференцию самого высокого уровня — «Транслингвальная поэзия и авторский перевод стихов»; посвященное 10-летию журнала слайд-шоу — с подробными комментариями о людях и событиях; выступления прошлых, нынешних и будущих авторов журнала — с подробными комментариями истории их авторства в журнале; песни под гитару в исполнении Вадима Месяца; а также вкусный и обильный во всех отношениях фуршет.

Не знаю, как остальные, лично я слушала лекцию, боясь пропустить слово. Она содержала дальнейшее развитие изложенного в книгах положения об отличии нынешней эмиграции от прошлой, приведшее к возникновению качественной русской поэзии на материале нерусской жизни и также качественной нерусской поэзии с «русским акцентом». Первое перекликается с мнением Валерия Шубинского, недавно высказанным им в «Письме Владимиру Бондаренко по поводу его биографии Бродского» (г. «День литературы», 20.10.15, [http://denlit.ru/index.php?view=articles&articles\\_id=1114](http://denlit.ru/index.php?view=articles&articles_id=1114)): «Как известно, на английском, немецком, французском языке — много литератур. Но всякие попытки создать в рамках русскоязычного пространства вторую литературу (русско-израильскую, русско-украинскую, русско-среднеазиатскую) не получались. Если созданное значительно, оно трансформирует под себя границы “русского” — только

и всего». А второе — с мнением исследователей Бродского, озвученным британской слависткой Валентиной Полухиной: он вел себя так, «словно у него была миссия — довести русский язык до английской аудитории, до самого английского языка» (журнал «Стороны света», <http://www.stosvet.net/9/polukhina>). На этот раз Грицман — на примере собственного творчества — говорил, выражаясь культурно, о жизни «в двух ипостасях», а попросту — о состоянии «раздвоения личности», при котором для полноты высказывания требуется формулировать его в двух «вариантах»: на английском и русском языках, при этом первый вариант может быть на любом из этих двух. Сказанное было проиллюстрировано авторским текстами — тремя парами «вариантов» — о «близком небе Вермонта», «Лонг Бич Айленде» и госпитале ветеранов второй мировой войны. Вот одна пара вариантов:

Long Beach Island. Креветки на распродаже.  
Безумные чайки рвут Wall Street Journal на пирсе.  
Забитые ставни лавчонки, жарница на пляже,  
горячий песок и ползущие дюны без леса.

Но рыбные лавки открыты: омар, лососина,  
хрустящий картофель с треской — британское счастье.  
Причалы пропахли мазутным горючим и тиной.  
И весь городок — лишь мишень рокового ненастья.

Здесь россыпь девчонок в веснушках, словно песчинки,  
вспорхнет и исчезнет в седеющем облаке соли.  
И жизнь незаметно, как деньги, проносится мимо,  
как стая газет по парковке замерзшему полю.

С Атлантики ветер — и остров как Атлантида  
уходит под воду, чтоб снова подняться барьером,  
и вновь защитить колонистов от гиблого ига.  
Потом все стихает и долго рокошет на север.

Но остров горит, словно взорванный, на закате,  
и бриз на ничейной соленой земле горько-свежий.  
Сюда не дошли соплеменники веры на легком фрегате.  
В болоте и плавнях пропала с командой надежда.

Но вновь католическим блеском зажглись и остались  
заморские лица ирландско-левантского склада.  
Потом расселились и слились, и тянутся мили  
слепых городков, тоскливых мотелей и складов.

Но лишь прикоснется дыхание вечернего света  
остывшего свода в огромном темнеющем храме —  
лицо через стол от меня освещает утрага.  
Несбывшейся дочери лик в исчезающей раме

Long beach island  
U-peel shrimp, all you can eat.  
Seagulls on the sidewalk  
tear apart yesterday's Investor's Business Daily  
by the closed dead-bolted  
ice-cream joint.  
We sit by the window  
in a small seafood shack:  
local fish, hearty chowder,  
lobster tail on sale, salty golden  
fish-n-chips piled up, freckled  
sixteen year olds in short  
quasi-catholic uniforms,  
Irish-Italian stock, up  
for eight hours straight.  
Daughters of maritime provinces,  
eating sea salt for breakfast,  
born and raised on quicksand,  
on moving islands. Islands,  
catching fire at sunset.  
Non-existent land, where ships

could not find the straight  
to lend the helping hand  
to the brothers and sisters.  
Burnt offerings of the  
pilgrims' settlements,  
drowning in the wetlands.  
Cod, haddock, grouper,  
scales by the cold fire-ring,  
The last rites of a prayer  
in the candlelight  
as the last ray  
touches landscape  
in a cathedral of the sky,  
as now the sunset touches the face  
of my unknown child  
across the table.

Из рассказов об авторах и событиях лично мне запомнилось, как во время чтений в Бруклинской библиотеке в день 7 ноября Ольга Исаева с винтовкой в руках стояла у входа в зал, а во время выступления в Техасе Грицмана и Друка — в сапогах и косоворотках, играл американский ансамбль «Калинка», в то время как американки торговали квасом. Из выступающих авторов журнала запомнился ныне живущий в Германии Сергей Бирюков, который, также будучи поэтом и теоретиком, не удержался от мини-лекции — на тему «нет разных языков, есть разные фонетики», а затем читал свои стихи в свойственной ему виртуозно артистической манере. А также — Владимир Жбанков и Алексей Кашцев из группы «Вменяемые», с которыми Грицман познакомился на фестивале «Киевские Лавры» и которые были представлены им как будущие авторы журнала. Выступления этих поэтов были очень экспрессивными и артистичными и довольно сильно выделялись из прочих. Грицмана также сильно радовал тот факт, что Кашцев, как и он сам, — по профессии врач.

Месяц в тот вечер тоже был в ударе. После небольшой теоретической части, развивающей мысль, что есть определенный смысл в том, что и «Интерпоэзия», и «Русский Гулливер», и «Булгаковский Дом» образовались приблизительно в одно время и являются успешными проектами, он спел три свои новые песни — «Романс ностальгический», «Конь деревянный» и «Про войну», при том, что исполнение последней было премьерным.

В ходе исполнения песен Месяц сказал, что они с Грицманом только что вернулись после выступления в Казани. А меньше чем через неделю, 6 октября, в Российском национальном исследовательском медицинском университете им. Н. И. Пирогова («2-й мед») состоялся вечер поэтов-медиков из цикла вечеров «Коллеги», где свои стихи читали Андрей Грицман, Татьяна Грауз, Юлий Гуголев, Алексей Кашеев и Ирина Котова. В принципе, вечер прошел интересно. Было довольно любопытно узнать факты из биографии хорошо знакомых (за исключением Котовой) авторов, например то, что Гуголев не врач, а фельдшер, что он особо подчеркнул. А также послушать рассказы поэтов-медиков об их отношениях с медициной — в диапазоне от Грауз, которая «почти не работала по профессии», до Котовой, у которой «история жизни — это история ухода из медицины», что нисколько не помешало ей защитить докторскую диссертацию по хирургии и быть ведущим сотрудником в научном институте, одновременно учась в Литературном институте (который не окончен до сих пор). Любопытно также, что практически все ее стихи — о медицине, в противоположность Грицману, который как принципиальный подчеркнул тот факт, что, будучи успешно практикующим врачом, он «не пишет о медицине». Тем не менее он прочел трогательный текст о сидящем в приемном покое больницы муже, который «хочет быть» со своей женой. Но больше всего запали в память стихи Котовой «Большая родина» — о старухе по фамилии «Родина» (надо сказать, что лично у меня был одноклассник по фамилии Родин, но подобные ассоциации как-то не приходили мне в голову).



Были и издержки. То, что в институте пропускающая система, и на лицах охранников при входе было написано легкое недоумение по поводу публики, идущей на литературный вечер, — это дело привычное. А вот добираться в мало кому известный институт на окраине Москвы, ходить вокруг него в темноте в поисках входа, а потом — по его запутанным, пустым после окончания рабочего дня коридорам в поисках аудитории, в которой проходили чтения, было нервно и хлопотно. Полагаю, что некоторое число людей с этим не справилось. А в принципе, начинание, которое отсылает к Ирине Машинской с ее вечерами серии «SLASH:», может оказаться продуктивным.

# Глава 3





# Салонные фрагменты

«Жизнь литературы» в контексте литературной жизни

## Часть I

Пространство, в котором сегодня разворачивается литературная жизнь и отслаивается то, что можно назвать «жизнью литературы», во многом определяется феноменом салонов. В Москве существует уже достаточно обширная система литературно-художественных салонов, без которой, как нам кажется, немыслим сам литературный процесс как таковой; творческие вечера, презентации, фестивали, круглые столы, всевозможные акции и так далее — все это уже почти невозможно представить себе вне салонной культуры.

Возникновению салонной культуры 90-х предшествовал прежде всего полный развал советской системы существования литературы, которая к тому времени представляла из себя как бы два параллельных мира: официальной литературы и неофициальной. И как только это стало возможным, неофициальная, независимая, или андеграундная литература попыталась организовать что-то вроде своего союза. В 1990 году в Москве был создан Всесоюзный Гуманитарный фонд (ВГФ) им. А. С. Пушкина, на протяжении трех лет существования которого вырабатывались и отработывались новые методы и формы существования литературы. А главное — многие

---

В соавт. с Андреем Цукановым. Опубликовано в журнале «НЛО», 1998, № 31, с. 279–292; № 32, с. 349–358; № 34, с. 335–349

ныне включенные в систему салонной жизни литераторы так или иначе, в большей или меньшей степени имели отношение к ВГФ. Однако сама «союзная» форма существования литературы, видимо, исчерпала себя, к 1993 году это стало очевидным.

В литературно-гусовочной жизни Москвы произошли существенные изменения. К 1993–1994 годам она вступила в полосу длительного и, как тогда казалось, почти безнадежного кризиса. Причин этому было, скорее всего, несколько. Во-первых, произошло своего рода насыщение «новой» литературой как запретным плодом, каковым она к тому времени перестала быть. Во-вторых, начались повсеместные финансовые трудности, вследствие чего, собственно, практически перестал функционировать ВГФ, вокруг которого закручивались многие литературные, художественные и издательские проекты. Но, пожалуй, основной причиной кризиса стал кризис самих литераторов. Как впоследствии выразился один из основателей клуба «Поэзия» поэт Евгений Бунимович, поэты его поколения — поколения «новой волны» — практически перестали читать друг друга. Получилась своего рода неразбериха при пересмене, ибо формирующееся «поколение 90-х» еще не успело заявить о себе. Да, в сущности, и сделать это было почти что негде.

И вот тогда-то, для многих совершенно неожиданно, поэт Руслан Элинин в союзе с библиотекой им. А. П. Чехова в самом центре Москвы открыл литературный салон «Классики XXI века» (куратор — Елена Пахомова). К тому времени Руслан Элинин вовсе не был новичком в культуртрегерстве: начав свою деятельность еще в процессе образования ВГФ, он несколько лет был директором одного из двух первых в России литературно-издательских агентств (ЛИА Р. Элинина).

Наряду с деятельностью ранее открывшегося литературно-музыкального салона «Вечера в музее Сидура» (салон существует при Московском Государственном музее Вадима Сидура с 1989 года, куратор — Галина Сидур), открытие салона «Классики XXI века» знаменует начало эпохи литературно-

салонной культуры в Москве и начало выхода из культурного кризиса первой половины 90-х годов.

К настоящему времени своего рода центром салонно-литературной жизни в Москве выступают шесть салонов, в конце 1996 года образовавших так называемый Круглый стол литературных салонов и клубов Москвы. К уже названным «Вечерам в музее Сидура» и «Классикам XXI века», открытым по субботам и четвергам соответственно, добавились открывшиеся в 1995 году «Георгиевский клуб» (Татьяна Михайловская) и «Крымский геопоэтический клуб» (Игорь Сид), принимающие по пятницам и средам соответственно. С 1996 года к ним присоединились Эссе-клуб журнала «Новая Юность» (Рустам Рахматуллин) и «Авторник» (Дмитрий Кузьмин), чередующие занятость вторника. По решению «Круглого стола» полтора года назад стал выходить бюллетень под названием «Литературная жизнь Москвы», первую страницу которого занимает программа мероприятий московских салонов на три-четыре недели вперед. Остальные страницы бюллетеня, в настоящее время выходящего тиражом 250 экземпляров, заполнены стилизованными отчетами о состоявшихся салонных мероприятиях. Информативность этих отчетов несет на себе явный отпечаток субъективного мнения о происходящем главного редактора издания — Дмитрия Кузьмина, что отнюдь не умаляет интереса к ним.

В последнем (№ 15, апрель 1998) выпуске «ЛЖМ» представлена апрельская программа работы уже полутора десятков салонов. И естественно, что никакое издание не в состоянии уловить все имеющиеся в Москве пульсации литературной жизни.

Что такое сегодня московский литературный салон в его чисто интерьерном оформлении? Как правило, это довольно небольшой, располагающий к тесному общению зал в помещении библиотеки, книжного магазина, музея или художественной галереи, в котором выделена псевдосцена для выступления перед аудиторией. Обязательным элементом интерьера являются кулуары: стилизованный под кофейню буфет, некоторое подобие

фойе или просто небольшой предбанничек. Открыт салон раз в неделю, вечером, но количество салонов в Москве за последние два года выросло уже настолько, что завсегдатай салонной жизни при желании может заполнить ею всю неделю, кроме разве что воскресенья (хотя и в воскресенье бывают салонные мероприятия), и даже посетить за один вечер не один салон, что некоторые и ухитряются делать.

В салоне автор и его произведение воспринимаются совместно, нераздельно друг от друга. Здесь наиболее отчетливо просматривается существующий в настоящее время в литературе феномен как бы некоторой гантели «автор–произведение», возникший в контексте постмодернистской теории «смерти автора». К примеру, можно иногда наблюдать, как признанный мастером слова автор буквально «вытягивает», дополняет собой свое не слишком удачное творение. Бывает и наоборот — автору замечательной вещи не удастся подарить свое детище, приоткрыть его суть. Интересно и то, что происходящее в данном конкретном салоне довольно редко обсуждается на месте. Для того чтобы услышать, например, мнение о происшедшем в среду в Геопозэтическом клубе Игоря Сида, нужно прийти в четверг в салон «Классики XXI века» Елены Пахомовой — получается своего рода эффект последствия, связующий салоны в единую систему. И автор, и его произведение в данном случае как бы вживляются в структуру фрагментированного поля оценочных высказываний, за которыми, кстати, могут последовать и уже вещественные тексты — статьи, рецензии и т.п.

Отсюда протягивается ниточка к двум другим формам жизни литературы — газетно-журнальной (рефлексия салонной аудитории) и книжной (рефлексия салонного автора). В музее Сидура к каждому вечеру небольшим тиражом выпускается маленькая книжечка выступающего автора. К настоящему времени составила очень интересная библиотечка этих изданий. В некоторых салонах вечера записываются на видеокассеты — создается своеобразный видеоряд, фиксирующий фрагменты жизни литературы, как бы видеослед,

повод для повторной рефлексии. И наряду с создаваемыми кинематографом экранизациями произведений возникает все множасьая продукция салонной культуры — фиксации *hic et nunc* (здесь и сейчас) треугольника «автор — произведение — аудитория». Как бы продлевается «жизнь автора» в его отношении к своему произведению как собственному высказыванию, что подчеркивает этим стороннее положение последующих интерпретаций «со стороны».

Таким образом, возникла система салонов, независимых, в сущности, друг от друга, но связанных потребностями довольно отчетливо сложившегося салонного социума. Самую насущную из них — потребность заранее знать, что, когда, где будет происходить — на сегодняшний день удовлетворяют регулярно выходящие номера «ЛЖМ».

Одним из свойств вышеупомянутого социума является то, что его практически невозможно адекватно воспринимать со стороны. Иными словами, для того чтобы наблюдать эту жизнь, в ней нужно участвовать. Каждый участник, как правило, выступает в трех ролях: читателя, критика и автора. Роли при этом могут постоянно меняться. К тому же салоны выполняют одновременно еще одну функцию — литературного перевалочного пункта. Здесь встречаются, чтобы передать кому-то чьи-то тексты, обсудить концепцию того или иного издания. Часть салонов берет на себя роль маленьких издательств, издающих, как правило, своих завсегдаев.

Гостями салонов достаточно часто бывают и авторы из других городов и даже стран. Обычно это привлекает внимание возможностью выйти за рамки очерченного круга. В данном случае налаженность салонной жизни играет весьма положительную роль: приехавшему даже весьма неожиданно гостю нетрудно найти время и место для выступления. Примером может служить недавно прошедший творческий вечер впервые за много лет приехавшего в Москву поэта Льва Лосева. День и место его выступления (Литмузей на Петровке, 05.2004) были уточнены буквально накануне — однако зал был полон.



Одним из наиболее значительных признаков сегодняшней салонной жизни является процесс размывания «внутрилитературных» границ — эстетических, групповых, поколенческих. Что касается последних, то на сегодняшний день в салонном социуме сосуществуют и довольно активно взаимодействуют три литературных поколения: «старшее», вошедшее в литературу в 50-х — начале 70-х годов (лианозовцы, «смогисты», просто одиночки, как правило, авангардистского направления, как, например, Геннадий Айги); «новой волны», чье вхождение в литературу состоялось в самый разгар ее андеграундного периода от середины 70-х до конца 80-х годов («московские концептуалисты», «Московское время», клуб «Поэзия»), и, наконец, «поколение 90-х». Обычным явлением стали вечера, на которых признанные маэстро читают стихи или прозу совсем молодых собратьев по литературному цеху.

Кстати, именно это последнее на сегодняшний день литературное «поколение 90-х» наиболее заражено салонным вирусом, видимо, потому в нем очень трудно уловить, сфокусировать линии раздела по групповым и эстетическим лагерям. Этим, возможно, вызвана и своеобразная мания некоторых культуртрегеров или литературтрегеров, как они сами себя называют, во что бы то ни стало «структурировать» нынешнюю литературу. Естественной посылкой для поборников «структурирования», думается, выступает страх перед возможным хаосом, полной неразберихой, в которую, как им очевидно кажется, вот-вот рухнет литературная жизнь.

Ясно, что сеть салонов, возникнув, требует некоторой координации и управления, но вряд ли возможно выработать отчетливые критерии, согласно которым можно было бы с полной уверенностью сказать, нужно ли конкретному автору разрешать ту или иную акцию в данном салоне, надо издавать данную книгу или давать данную премию данному автору или нет. К чести салонов можно сказать, что их до сих пор не коснулась премиальная вакханалия последних трех лет.

Очевидно, что любая попытка наложить на литературную жизнь якобы объективную сетку «жесткого» структурирования привела бы в конечном итоге лишь к стагнации литературы, как это уже имело место в советское время. Правда, большая часть самих литературтрегеров, то есть «хозяев» салонов, вовсе не стремится к искусственно-теоретическому структурированию, предпочитая по возможности свободную самоорганизацию литературно-салонного социума. И это дает свои плоды. «Жизнь литературы», как и литературная жизнь, никоим образом не разваливается, а, напротив, в ней наблюдаются интересные процессы самоструктуризации, отнюдь не укладываемые ни в какую искусственно накладываемую сетку, поскольку включают в себя неожиданные изменения эстетических, этических, философско-идеологических и прочих рамок, секторов, групп и т.п. — в литературно-салонном социуме стремится к самопроявлению «мягкая» структура, поддающаяся влиянию субъектов социума, открытая для явления новых феноменов, более того, ожидающая их. И есть что-то необъяснимо притягательное в этих ежедневно передающих один другому эстафету центрах литературной пульсации города, в этом хождении по отнюдь не замкнутому кругу. Иногда даже возникает ощущение возрождения некой литературно-племенной культуры с ее ритуалами, тотемами и табу.

Герметичность и элитарность, конечно, лежат в самой природе салонов, однако характерным признаком сегодняшних салонов является герметичность особого рода. Сегодня элитарная литература для адекватного своего восприятия требует от читателя особой, не только интеллектуальной, информированности, эстетической и духовной подготовленности, но и знания контекста (литературного, этического, эстетического), в котором существуют данный автор и созданные им произведения. Понятно, что в идеале таким воспринимающим может быть только другой автор, и именно такого рода слушатели составляют основную массу субъектов салонно-литературного пространства. Читатель как таковой, салонный завсегдатай «со стороны», в салонах стал очень редок.

Тем самым создается напряженная взаимообратимая цепочка «автор — произведение (текст) — автор-читатель». Своего рода некое подобие гумилевского «Цеха поэтов», но гораздо более открытое для неожиданных явлений, эффе́ктов.

Живым нервом сегодняшней литературной ситуации на протяжении уже достаточно долгого времени остается проблема уже упомянутой гантели «автор–произведение». Находящаяся в центре нынешних литературных споров и разногласий постмодернистская теория «смерти автора» Барта и Деррида представляет собой своего рода рефлексивный двигатель, продуцирующий далеко расходящиеся круги в пространстве литературной жизни. Вообще-то говоря, постмодернистская теория, выросшая в основном из философии Деррида, никоим образом не может быть с нею отождествлена. В сущности, Деррида обратил внимание на феномен восприятия «предметов сознания» в условиях массовой культуры. Что же до феномена «жизни литературы», то его в какой-то мере можно представить как своего рода «складку», на которой в качестве «предметов сознания» осаждаются следы той деятельности, которая производится в рамках того, что обычно называют литературной жизнью.

Именно в салонах автор и его произведение проходят своего рода тест на «постмодернистскую чувствительность» сквозь сито далеко отстоящих друг от друга мнений, суждений, оценок, ориентированных на самые разные эстетические и этические шкалы. Сама «складка» литературного салона является как бы неким решетом, сквозь которое просеиваются и на котором осаждаются в качестве феноменов сознания произведения всевозможных стилей и направлений. Но на этой же складке остается и «след» автора, его личностных, эстетических и идеологемных (т.е. по отношению к существующим, уже отложившимся идеологемам) пристрастий.

Надо сказать, что на сегодняшний день у завсегдатаев салонов, похоже, возникает нечто вроде ставшего привычным ощущения человека, участвующего в некоем перманентном действии: сегодня в таком-то салоне будет вечер такого-то

автора, завтра в другом салоне — перформанс... И понятно, что все время одно и то же, и как все это, в сущности, скучно. Комплекс подобной «салонной утомленности» еще в начале века служил фактором, провоцирующим вызывающее поведение литературного авангарда. Футуристические скандалы, эпатажи, шокирующие представления, превратившиеся в своего рода классику авангарда, ныне выродились в хэппенинги, перформансы, инсталляции и тому подобное, никого уже не шокирующее, все чаще вызывающее лишь скептическую зевоту присутствующих действо. Можно сказать, что в каком-то смысле литература исчерпала запас околολитературных приемов представления себя самой.

Возникает ощущение, что пространство сегодняшней литературной жизни перенасыщено знаками и знаковыми жестами. Однако эта перенасыщенность есть ее имманентное свойство. Так в чем же дело?

В конце прошлого года (09.12) на заседании Эссе-клуба, посвященном теме «Возможность вымысла», прозвучало слово «сакральность». Слово это, определившее пафос вступительного сообщения Марины Кудимовой, было настороженно встречено почти всеми присутствующими. В последующем отчете «ЛЖМ» было представлено, что речь шла о религиозности, которую, уважая «гуманитарное знание», принято выносить за рамки обсуждения. Понятие сакральности, однако, отнюдь не синоним понятия религиозности. Разговор о сакральности применительно к литературе есть разговор о проблеме соприкосновения автора через создаваемое им произведение с тем, что лежит в основе некоторой целостности структуры мира. Без этого соприкосновения любое произведение превращается в «живой труп», то есть в текст, в котором господствует знаковый «логоцентризм», столь яростно критиковавшийся, кстати, все тем же «отцом постмодернизма» — Деррида. Естественно, что при подобной позиции и текст объявления на столбе может быть включен в систему литературы и даже быть провозглашенным истиной в последней инстанции, поскольку критерием в данном случае является наличие

знаковой структуры. И нет опоры на другой критерий — наличие сакрального, онтологического основания, соединяющего текст как «вторую природу» с бытием. Выразить же ощущаемую автором онтологическую структуру (позиция «замысла») возможно только иносказательно, таким иносказанием и является «вымысел». Почему-то в процессе развития литературы метафора, символ, метонимия остались законными иносказаниями, а вымысел был приравнен к обману. В сущности, в лучших произведениях, относящихся к жанру non-fiction, автор, стремясь уйти от вымысла, создает тот же вымысел, даже уже «сверхвымысел», поскольку стремится представить некую бытийствующую реальность, которая «похлеще вымысла», нащупывая в процессе этого онтологические корни существующего. Именно поэтому данный жанр пользуется наибольшей популярностью у достаточно широкого читателя — как единственный сегодня фактически живой прозаический жанр. То есть автор живого текста в любом случае неизбежно — вольно или невольно — в процессе создания текста вкладывает в него одновременно формирующийся в нем самом, в авторе, смысл.

Пожалуй, одну из самых наглядных демонстраций этого феномена можно было наблюдать на вечере художника Франсиско Инфанте (Крымский геопозитический клуб, 18.03). Конечным продуктом творчества, явленным присутствующим зрителям, были слайды, то есть тот же non-fiction, но в изобразительном искусстве. Сам автор связал то, чем он занимается, с понятием артефакта (по его словам, с этим понятием он познакомился в процессе оформления книги Клиффорда Саймака «Заповедник гоблинов»). Отличительным признаком артефакта является то, что он, будучи вещью как будто естественной «первой природы», является одновременно явлением «второй природы».

Слайды Инфанте описать невозможно, можно лишь пытаться понять принцип их создания, в процессе которого художник осмысляет то, что он увидел в некотором фрагменте мира, или, вернее, вы-мысливает то, что он видит в увиденном, за увиденным или даже в дополнение к увиденному,

и, наложив это вымышленное на выбранный фрагмент, запечатлевает все это на фотоленке. Поданный таким образом фрагмент мира воспринимается как сообщающий некую сокрытую в нем тайну. И если вернуться к литературе, то можно сказать, что феномен «живого» текста, то есть произведения прозы и поэзии, и есть феномен артефакта.

В феврале и марте литературная жизнь Москвы ознаменовалась рядом событий, связанных с юбилеем так называемой Лианозовской группы, аура деятельности которой во многом определила ход и направление развития русской литературы второй половины XX века. (Слова «так называемой» необходимы, в силу того что речь идет о товариществе художников и литераторов, никаких групп специально не создававших, но обстоятельства жизни и творчества которых сложились таким образом, что они были тесно связаны с Лианозово, с семьей Кропивницких.) Формальным основанием юбилея явилось сорокалетие того дня, когда художник Оскар Рабин в 1958 году открыл нечто по сегодняшним понятиям напоминающее салон: двери его квартиры в бараке подмосковного Лианозова каждое воскресенье стали открываться для всех, кто хотел общаться с «себе подобными».

Сегодня к поэтам-лианозовцам принято относить поэтов Евгения и Льва Кропивницких, Яна Сатуновского, Игоря Холина, Генриха Сапгира и Всеволода Некрасова. В Малом зале ЦДЛ прошли творческие вечера Генриха Сапгира (13.02) и Всеволода Некрасова (27.02) и вечер памяти Евгения и Льва Кропивницких и Яна Сатуновского (06.03). На вечере 20.02, посвященном воспоминаниям, были прочитаны воспоминания Оскара Рабина.

Атмосферу прошедших вечеров трудно было назвать праздничной, так же как не ощущалось ни малейшего торжества от того, что проходят они на как бы «завоеванной» наконец территории — в ЦДЛ, который так много лет был им недоступен. Всеволод Некрасов даже наложил на администрацию что-то вроде контрибуции в «огромную» сумму 200 руб. в счет гонорарной дискриминации предыдущих десятилетий.

В роли такой же «завоеванной» территории выступила и Государственная Третьяковская галерея (на Крымском валу), в помещении которой 10.03 состоялся вернисаж «Лианозовская группа: истоки и судьбы». Зрители имели возможность ознакомиться с работами художников, в отношении которых можно сказать, что «иных уж нет, а те далече»: Оскара Рабина, Евгения, Льва и Валентины Кропивницких, Лидии Мастерковой, Николая Вечтомова, Владимира Немухина.

Короче говоря, лучше всего об этом сказано у того же Всеволода Некрасова, процитировавшего строки Яна Сатуновского:

«Хочу ли я посмертной славы?»

«Ха!

А какой же мне еще хотеть?»

(Лианозовский недоживший поэт)

(Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М., 1996, с. 596)

В настоящий момент существуют две полярные точки зрения на феномен поэзии лианозовцев: одна — возникшие в 70-е и 80-е годы концептуализм и иронизм не связаны с творчеством лианозовцев; другая — лианозовцы являются как бы «отцами» и того и другого. В связи с этим интересна позиция Всеволода Некрасова. И ранее, и на прошедших «юбилейных торжествах» он заявлял, что лианозовцев как бы «затирает» более молодое поколение концептуалистов и иронистов, результатом чего является тот факт, что мало кто знает об истинных истоках литературы 70–80-х.

Вообще лианозовцы любят рассказывать литературный анекдот о том, что, когда они были в Германии, тамошние дотошные немцы, услышав их стихи, сказали: так вот откуда пошли ваши приговы и кибировы. Или, в редакции Некрасова:

фигурировали фигурировали

Дима Пригов  
Тима Кибиров

как водится  
и Володя Сорокин

и как водится  
кто не Володя Сорокин  
тот ким са мол

(Пакет, с. 598)

Однако на прошедшем в рамках выставки в Третьяковке «Круглом столе» (13.03), посвященном лианозовцам, Некрасов сделал два, можно сказать, скандальных заявления. Суть первого сводилась к тому, что он вовсе не является «отцом русского концептуализма», а второго — к тому, что в отношении бартовской «смерти автора», равно как и постмодернистских идей Деррида, по его словам, «у нас этого не может быть, потому что не может быть никогда».

В сущности, Некрасов обозначает главную проблему сегодняшней поэзии: разрыв между поэзией «живой» и поэзией «знаковой». Лианозовцы действительно широко пользовались приемами концепта и иронии, однако в их стихах увиденные ими фрагменты жизни, явленные как искореженные артефакты (кстати, Всеволод Некрасов — автор чуть не единственной своего рода монографии о творчестве Инфанте). Ощущение и видение «первой природы» для них еще не полностью потеряло сакральную глубину и цельность. Отворачиваясь от догмы, они обращаются к конкретной реальности, поэтому их часто называли конкретистами, можно сказать, создающими такие стихи-слайды, фиксирующие ситуации существующего с наложением своего вы-мышления. Откуда же здесь и взяться «смерти автора», в подобном случае автор неразрывно соединен со своим произведением, оно держится им, его болью, его



умом и сердцем. Во всяком случае, вряд ли Евгению Кропивницкому хотелось бы, чтобы с ним как с автором произошло то, что описано в его строках, прочитанных на вечере его памяти Генрихом Сапгиром:

... Живым и то, живым и се,  
А мертвые ни то, ни се,  
Отнимут и могилу.  
Живой народец удалой —  
Разроет — вышвырнет долой —  
Плевать, что это жило —  
Другим нужна могила.

(«Живые и мертвые». Кропивницкий Е. Земной уют.  
М., 1989, с. 6)

Тогда как концептуализм 70–80-х создан во многом уже внутри постмодернистской идеологии, принявшей форму противостояния советской идеологии. Он занят разглядыванием не жизни, а идеи и не выходит за рамки «второй природы». (Однако творчество некоторых авторов, например, Льва Рубинштейна, все-таки намного сложнее нарисованной схемы.) Само произведение оказывается как бы помещенным в кривозеркальное пространство знаковых полей, следствием чего является возникновение дурной бесконечности бесчисленного количества интерпретаций. Здесь и возникает уже упомянутая выше ситуация «логоцентризма» как замкнутого знакового круга, не имеющего, однако, истинного центра. Центр, как и смысл, — сопрягается с тем же, с чем сопрягается автор в своем ощущении сакральной общности с бытием. Сопряжение это идет по множеству каналов, выход которых в знаковое пространство и создает ситуацию знакового полицентризма — живого поэтического полилога.

В этом смысле уникальным является творчество поэта Нины Искренко, работавшей в эстетике, самой Искренко обозначенной термином «полистилистика». Эта эстетика чудесным образом вобрала в себя и лианозовский «конкретизм»,

и «постмодернистский» концептуализм. В строках Искренко артефакт сталкивается с концептированной идеей, догмой, в результате чего происходит стилистический взрыв, и осколки артефакта прокручиваются в знаковых лабиринтах, оставляя кровотокащий, кричащий, болевой след:

Мне все равно какая иномарка  
испортит мне пейзаж и выдохнет в лицо  
то чем полно ее железное яйцо  
оправленное в полированную шкурку  
и холод взятый напрокат у морга

Мне все равно чьи недоделанные дети там орут  
И кто и почему их не доделал  
Допустим это все устроил дьявол  
Ну так и дьявол с ним

Но зачем я тут

(Искренко Н. О главном... М., 1998, с. 105)

Возможно, «следы» эти требовали от поэта и как бы встречного хода: выплеснуть боль через творимый псевдо-артефакт — перформанс.

Осколки артефактов, проявленные в знаковых полях текстов, создают возможность как внутреннего, так и внешнего полилога. Что и было продемонстрировано на прошедшем в Музее В. В. Маяковского вечере памяти Нины Искренко (17.03), связанном с презентацией ее книги «О главном... (Из дневника Н. И.)». Около двадцати выходящих на сцену поэтов читали те тексты из книги Искренко, которые, по их словам, были им внутренне близки. Подобного рода формулировки означают фактически близость к передаваемому данным текстом сакральному ощущению.

Нина Искренко принадлежит к поколению «новой волны» и являлась фактически душой клуба «Поэзия», созданного поэтами этого поколения на исходе 80-х. Вообще-то поэт,

сумевший создать такую поэзию, как Нина Искренко, заслуживает эпитета «великий», который и был озвучен открывшим чтение ее стихов на вечере в музее Маяковского Андреем Вознесенским. Вообще атмосфера вечера была отнюдь не поминальной. Речь шла о живом поэте, ведущий вечер Евгений Бунимович даже произнес такую фразу: «Она собирала нас при жизни, она собирает нас и после смерти».

Можно сказать, что если участники вечера в Музее Маяковского сумели настроиться на создание образа живого поэта, живого автора, то организаторы действия на другом вечере, посвященном памяти Искренко в Георгиевском клубе (13.02), продемонстрировали скорее стремление сосредоточиться на знаково-концептуальной стороне творчества Искренко. И перформанс с читкой сильно измененного текста пьесы «Вишневый сад продан?» из презентовавшейся на вечере книги Искренко «Непосредственно жизнь», и то, что некоторые участники вечера предпочитали читать свои стихи, подчеркнули общее стремление как бы растворить поэта в качестве автора в знаковых лабиринтах, в которых и происходит «смерть автора». К счастью, с поэтом такого масштаба сделать это весьма затруднительно.

Вообще проблема памяти в контексте салонной жизни поворачивается довольно неожиданной стороной, вызывающей беспокойство сродни беспокойности Всеволода Некрасова тем, что лианозовцы якобы «забыты» или «затерты». Реальность литературной жизни такова, что не то чтобы автор, уходящий из ее эпицентра, быстро забывается, а скорее имеет место эффект переключения внимания. Отсюда и это представление о «забытых лианозовцах»: на самом деле никто их не забыл, просто внимание переключается на более активных, а главное, более многочисленных авторов «новой волны». Заявляют о себе и представители более молодого поколения.

Проблема памяти касается и этого поколения. И выясняется, что феномен салонности в данном случае играет положительную роль. В Георгиевском клубе (27.03) прошел вечер

памяти одного из самых «загадочных» поэтов так называемого незамеченного поколения — Михаила Лаптева (1960–1994).

Это был уже третий вечер (три года назад прошли вечера в салоне «Классики XXI века» и в Литературном музее на Петровке) памяти Михаила Лаптева, который в силу обстоятельств практически не выходил из дома и не мог лично посещать салоны. Однако в конце 80-х он пытался организовать что-то вроде литературного салона у себя дома и вошел в состав образовавшейся в 1992 году группы «Полуостров» (Игорь Сид, Мария Максимова, Николай Звягинцев, Андрей Поляков). Помнящие его и живущие в ауре салонной жизни поэты делают все, чтобы сохранить его живой образ и довести до более широкого круга завсегдатаев салонов его творчество. На вечере было прочитано эссе-воспоминание Андрея Урицкого, воссоздающее атмосферу жизни и ауру внутреннего мира Михаила Лаптева. Книга Михаила Лаптева «Корни огня» (1994) открыла книжную серию «Классики XXI века» Руслана Элинина. Большую подборку его стихов содержит сборник группы «Полуостров» с одноименным названием (1997).

Выступивший на вечере поэт Михаил Щербина назвал Михаила Лаптева «проклятым» поэтом. Действительно, от его строк возникает ощущение фатальной и безнадежной проклятости мира и собственной отверженности. Однако феномен поэзии Лаптева в контексте сегодняшней литературной ситуации заключается именно в том, что держится на обнаженном нерве, на открытом сакральном чувстве. Мощный поток сакральных ощущений стихией обрушивается на знаковые поля, практически полностью подчиняя их себе:

Тяжелая слепая птица  
назад, в язычество летит,  
и мир асфальтовый ей снится,  
и Гегель, набранный в петит.

Молчанье жирное зевает.  
Она летит, в себе храня

густую память каравая  
и корни черные огня.

Она летит над лесом топким  
воспоминания и сна,  
летит из черепной коробки  
осиротелого пшена.

(Лаптев М. Корни огня. М., 1994, с. 5)

Сам автор называл свою эстетику «дискрет-акмеизмом». Смысловая, сущностная нагрузка в этом термине, думается, в большей степени выражена словом «дискрет», на пульсирующий обнаженный нерв как бы нанизываются кванты болевых ощущений. Ни о каком полилоге в такой поэзии не может быть и речи. Это так называемая провидческая поэзия, и можно либо входить в ее монологический поток, либо идти своей дорогой. Естественно, что в сегодняшней постмодернистской поэтической ситуации подобная поэзия занимает маргинальное положение.

Еще одним «маргиналом» в вышеизложенном смысле этого слова смотрится Виталий Пуханов, творческие вечера которого прошли в Ахматовском культурном центре (14.01) и салоне «Классики XXI века» (19.03). На обоих вечерах Пуханов в основном читал стихи из своей книги «Деревянный сад». Название книги очень символично. Деревянный сад — сад деревянных предметов, предметов «второй природы», знаков — в отличие от деревьев — предметов «первой» природы.

Пуханов отчетливо осознает себя поставленным в поэтическую ситуацию засилья знаковых полей и сознательно пытается искать выход к живому, а через него к высшей природе, к ощущению бытийности. Его поэзия монологична, но в отличие от пророческого, замкнутого на себя монолога Лаптева монолог Пуханова открыт, он ищет «собеседника» как выразителя «иного», как другого представителя «первой» природы, соединенного с онтологическими корнями. Эстетика его стихотворений нарочито проста, потому что их знаковая система не нуждается

в интерпретации, она открыта для «буквального» восприятия. Можно сказать, что автор ждет абсолютно адекватной реакции воспринимающего, то есть полноты понимания.

Второе слово в названии книги Пуханова — «сад» — символизирует разумно организованную человеком природу, в которой он чувствует себя заботливым и разумным хозяином, именно в такой позиции находится Пуханов по отношению к своим произведениям. Ни о каком «умирании автора», характерном для постмодернистской ситуации, здесь не может быть и речи, наоборот, он стремится быть абсолютно «живым»:

Найди меня, когда я стану камнем.  
А если я не стану камнем, помни:  
Мы все равно с тобой, как камни, канем  
Туда, где корни.

Что тянут к небу в голоде древесном  
Чужую смерть из нерожденной стали.  
Бессмертно все. Но в страхе бессловесном  
Мы в ствол уйдем и деревом не станем.

(Пуханов В. Деревянный сад. М., 1995, с. 94)

Обращает на себя внимание подчеркнута возвышенная, на грани экзальтации, манера чтения Пухановым своих стихов. Возникает ощущение присутствия при ритуале инициации — посвящения слушателя-собеседника в некую тайну, приоткрывающую связь между видимым земным миром и незримым горним.

Открытая дискуссия по стержневым проблемам сегодняшней культуры неизбежно тяготеет к рассмотрению их в координатах метафизики. Практически на каждом заседании московского Эссе-клуба так или иначе затрагиваются метафизические вопросы в их связи с литературой или шире — культурологией. Неизбежно возникает и тема города как сосредоточия культурных процессов. В прошлом году одно из заседаний (15.04) было посвящено «Опытам метафизики

Москвы». Возможность «живого» — на сей раз «живого» города, продуцирующего посредством соприкасающихся с ним поэтов свое литературное пространство, — рассматривалась уже в этом году на заседании, посвященном весьма таинственной теме «Возможность Петербурга» (17.03). На первый взгляд могло показаться, что известный искусствовед Михаил Алленов, эссе которого о стихотворении Мандельштама «Адмиралтейство» было положено в основу вечера, сделал попытку продемонстрировать то, каким образом Мандельштам в своем стихотворении раскрыл архитектурный символ Адмиралтейства (весьма, в сущности, тривиальный). Прослеженная Алленовым символическая цепочка «адмиралтейство — ковчег — 4 стихии и пятая (свобода)», ведущая к тому, что «разорваны трех измерений узы» и «открываются всемирные моря», вызвала массу интерпретаций со стороны присутствующих от толкования образа СПб. как призрачного «Летучего Голландца» до погружающегося в финское болото архитектурного монстра.

И почти совсем не замеченной на этом «знаковом пиру» осталась попытка докладчика показать, что Осип Мандельштам в своем стихотворении раскрывает прежде всего связь между историей создания архитектурного символа Санкт-Петербурга и метафизикой самого города. При этом Алленов делает упор на отношение Мандельштама к слову как к «откровению», открывающему «сокровенное», а не как к «загадке», требующей, естественно, разгадки, интерпретации (в качестве примера эстетики «загадки» был приведен поэтический цикл Бенедикта Лившица, посвященный архитектуре СПб.). Говоря о творчестве архитекторов, строивших и перестраивавших Адмиралтейство, Алленов связал это с их попыткой выйти таким образом в другое, «пятое», измерение — метафизической свободы. И Мандельштам в качестве автора стихотворения стал почти что их соавтором, тоже выходящим, но уже через свое поэтическое слово-откровение, в это «пятое» измерение.

Присутствующие, впрочем, в конечном итоге согласились с как бы витающим над ними ощущением того, что СПб. как

город, порождающий культуру, возможен лишь до тех пор, пока живут в нем люди, стремящиеся выйти в мандельштамовское «пятое» измерение.

Еще одним заседанием на тему «возможности» в Эссе-клубе (на сей раз «Возможности смеха» в жизни и литературе) стал вечер протоиерея Михаила Ардова (31.03). В сущности, в сегодняшней постмодернистской ситуации, немислимой без иронии и смеха как реакции на нее, вызвал естественный интерес вопрос об онтологической и сакральной природе смеха. Предложенный Михаилом Ардовым тезис «Из того факта, что Иисус Христос никогда не смеялся, а только улыбался, вовсе не вытекает, что человек не должен смеяться, поскольку он не Бог» определил сущность человека как существа греховного. При этом как раз одним из аспектов его греховности, по мнению Ардова, является возможность и даже необходимость смеяться: смех позволяет человеку на время ослабить чересчур натянутую душевную «тетиву». Правда, «чересчур затянувшийся» смех способен вызвать ощущение какого-то неприятного осадка в душе. (В качестве своего рода предостережения Михаил Ардов привел пример своего любимого писателя Михаила Зощенко, в конце жизни фактически страдавшего манией преследования.) Речь, в сущности, идет о «мере» смеха, что и подтвердила дискуссия в Эссе-клубе: автор, ставящий своей целью во что бы то ни стало рассмешить предполагаемого читателя, рискует оглупить и текст, и себя самого. Напротив, умный, глубокий автор позволяет иронии самой проявиться там, где это необходимо вытекает из законов построения самого произведения.

Наибольший интерес вызвал разговор о природе смеха, в процессе которого были затронуты даже его психобиологические аспекты. Главный вопрос дискуссии формулировался примерно таким образом: может ли вообще смех духовно возвышать человека? Что в конечном итоге лишь подтверждало интерес именно к метафизической природе смеха.

Проблему иронии в сегодняшней литературе и Ардов, и участвовавшие в дискуссии почему-то практически



не затронули (Ардов лишь вскользь упомянул имена Гандлевского и Кибилова как поэтов, чья ирония ему симпатична). Видимо, сказалась всеобщая усталость от бесконечных обсуждений проблем иронии, ставшей чуть ли не «основным творческим методом». Прочитанный же Ардовым цикл анекдотических зарисовок из церковной жизни и ряд юмористических миниатюр-воспоминаний, вошедших в изданную недавно в Петербурге книгу воспоминаний «Легендарная Ордынка», одним из авторов которой он является, вызвали у присутствующих здоровый смех.

В условиях осмысления новым литературным поколением сегодняшней постмодернистской ситуации, в процессе выхода из которой ему, видимо, приходится формироваться, рождается и литературная критика этого поколения. В этой связи интересен опыт, проводимый Георгиевским клубом: на первую половину этого года заявлен цикл ежемесячных акций-семинаров «Клуба молодых критиков», предводительствуемого аспиранткой РГГУ Евгенией Воробьевой. Уже состоялись семинары на темы: «Анализ отсутствующего текста» (16.01), «Эффект присвоения» (20.02) и «Присуждение премии» (20.03). За этими семинарами интересно наблюдать как за живым процессом нащупывания методов и критериев, на которые можно было бы опереться. Наиболее интересной стала акция «Эффект присвоения», возвращающая нас к гантели «автор–произведение» и проблеме «смерти автора». Собственно, участники акции попытались «прощупать» саму возможность постмодернистской критики постмодернистского текста. В центре внимания находился все тот же «проклятый» вопрос интерпретации, шло как бы перетягивание интерпретационного каната, посередине которого находился весьма любопытный текст «Опыт силлабической организации прозы». Основными участниками этого «перетягивания» были критик Ольга Готлиб и сам автор текста, прозаик Сергей Соколовский.

Выявилась любопытная закономерность: как только речь заходила о понимании текста как знаковой системы, автор вроде бы во всем соглашался с критиком. Но, судя по всему,

у автора все же возникало ощущение некоторой недопонятости, разделяемое и остальными участниками дискуссии. В конце концов, обнаружилось некоторое лукавство автора, признавшегося, что представленный чисто постмодернистский текст является сознательной переделкой первоначального вполне традиционного замысла. Первоначальный текст содержал непосредственные авторские впечатления, мотивации и переживания. В результате изъятия этого он вошел в ткань общего культурно-знакового пространства, в котором его стало возможно проинтерпретировать и как описание алхимического опыта, и как ритуал инициации, и как эсхатологический миф, и так далее и тому подобное. Присвоить такой текст оказалось невозможным ни критику, ни автору (нельзя же присвоить то, что и так всем принадлежит), совершившему как бы сознательное «самоубийство». И надо сказать, в том, как живой (в буквальном смысле) автор говорил о первоначальном замысле своего творения, ощущалось скрытое сожаление об утрате.

Можно сказать, что данные семинары наглядно продемонстрировали еще одну возможность, создаваемую салонной культурой, — возможность рефлексирющей критики. В пространстве литературного салона критические, литературоведческие концепции и подходы рождаются в процессе «взаимного отражения» критика и автора, что дает, возможно, и призрачную надежду на пересмотр извечного антагонизма «автор–критик».

Пока — все.

## Часть II

«Для меня всегда, в сущности, эти три искусства [музыка, слово, живопись], а к ним я прибавлю четвертое — математику, мне казалось, что это, в общем, одна стихия, которая существует и вне нас и в нас, делает с нами что хочет, а мы с ней делаем что можем, и поэтому я никогда не могла провести

границу. Мне кажется, что музыка формирует слово, и слова пришли к человеку, конечно, не простым путем, и один из аспектов слова — звуковой, мы, конечно, можем гадать сейчас, но, вероятно, это был импульс, когда человек научился владеть своим голосом и выговаривать какие-то звуки, которые ему казались связанными с внешним миром и с внутренним. Музыка, слово и живопись, это, в сущности, одно искусство или одна стихия, как вы хотите, и человек, который занимается словом, импульс у него всегда музыкальный, знает он это или не знает, понимает или нет, делает он это бессознательно, это не важно. И конечно, третий аспект, очень важный, — графика, потому что люди после того, как научились говорить, научились писать», — этими словами начала свое выступление в салоне «Классики XXI века» (18.06) — первое после 23-летнего отсутствия в России — Елизавета Мнацаканова.

На протяжении многих лет московский литературный круг имел дело фактически с мифом Мнацакановой. Можно сказать, что это феномен русского авангарда «там». «Здесь» же складывался образ немолодой поэтессы, пишущей поразительные авангардные визуально-звуково-заумные стихи — такая австрийская Елена Гуро — Ры Никонова. При ближайшем же рассмотрении поэзия Елизаветы Мнацакановой оказалась очень традиционной в своей авангардности и очень необычной в своей традиционности. Исповедуя нераздельность стихии «музыка-слово-живопись-математика», в ее поэзии отраженной синтезом «звук-смысл-начертание-число», Мнацаканова соединяет то, что считалось несоединимым, — символизм и авангард, и наглядно иллюстрирует, что основа поэзии — заклинательность и мистериальность:

Немыслимая рыба моего причастия  
Лети над безучастьем века  
Лети в объятиях бесконечного лета  
Летейских стран неугасимого сияния  
Рыба  
Лети

Неугасимым облаком вечного века

Лети с миром

(Магнитофонная запись)

Еще надо сказать, что поэзия Мнацакановой убедительно доказывает, что появившиеся с некоторого времени попытки разделить литературу на некий main stream и окружающие его маргинальные «обочины» имеют весьма условный и временный характер. Прежде всего потому, что сколь маргинальной ни казалась бы форма, поэзия наличествует только тогда, когда задеваются, обозначаются, выявляются (неважно, каким образом, часто просто непостижимым) онтологические основы человеческого существования. Как часто пишут в таких случаях, имеет место быть «чудо поэзии». Что касается всевозможных делений и структурирований по формальным признакам, то оставим их на совести критического и культуртрегерского истеблишмента. Трудноопределимое переплетение авангардности и традиционности в творчестве Мнацакановой явственно напоминает об исходной цельности искусства, дающей неограниченное число возможностей взглянуть на Иное внутри нас:

Когда сойду, когда вернусь к вам в тихих строчках

Когда спущусь дыханьем незаметным ветра

В зеленеющие скверы

и на оснеженные просеки лесные

...

Когда вернусь, когда спущусь к вам в тихих строчках

Когда сойду дыханьем незаметным

ветра ...

(Мнацаканова Е. Шаги и вздохи... Вена, 1982)

Проблемы онтологичности творчества становятся сегодня настолько важными, что такие авторы, как Иван Жданов и Марк Шатуновский, выступили в несколько необычном для них жанре — в Музее Марины Цветаевой (08.04) состоялась

презентация их книги «Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова». Сам жанр комментария в сегодняшней культуре приобрел чисто постмодернистскую окраску — при этом комментарий практически всегда господствует над произведением, часто перевешивая его по значимости. Характер же комментариев данной книги наводит на мысль о том, что авторы пытались уйти от несколько привнесшей уже, часто уводящей в дурную бесконечность интертекстуальности, и, идя, по словам издателя книги Сергея Захарова, «от жизни», нащупать систему связи между текстом и множеством реальностей разных уровней, иными словами, — от комментария постмодернистского вернуться к комментарию онтологическому. Например:

М. Ш.: «Раздвигая созвездья, как воду» — это раздвигая какое-то пространство, самый космос, а значит, Рыба — это одновременно и созвездье, и рыба в воде. А созвездие Рыб связано с христианской эпохой. ... это взгляд из метафизического пространства в наше, взгляд из другого измерения. Некто из другого измерения смотрит на меня — это либо ангел-хранитель, либо демиург. «Как охотник с игрушкой стальной» — значит, он выслеживает тебя, как жертву. Это «стальная игрушка», не убивающая, а «направляющая шашки», судьбу, скорее орудие, а не оружие.

(Жданов И., Шатуновский М. Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова. М., 1998, с. 30).

И если Жданов на презентации говорил о «фиксации понимания текстов нашим временем» и «свидетельстве авторов», то Шатуновский прямо заявил, что наше время характеризуется «разорванностью сознания» и «папиными играми в интеллектуальную продвинутость», и один из возможных (а для поэтов — единственный) выходов из этой ситуации — соприкасаясь с творчеством, которое «изоморфно творению», то есть «согласуется с общей для нас всех системой», вычленять (по Шатуновскому, вспоминать) неменяющуюся суть законов жизни и бытия.

Верность этой позиции Шатуновский сохранил и на собственном творческом вечере — в салоне «Классики XXI века» (п.об), представив на суд публики эссе «Монолог маргинала» и продемонстрировав в который раз, что термин этот, маргинальность, ставший ныне очень модным, требует контекста и оговорок. Шатуновский под маргиналом понимает автора, стоящего на обочине массовой культуры, то есть фактически не идущего на поводу у массового культурного сознания, а нащупывающего основы бытийности, которые всегда личностны. Поэтому то, в чем он обвиняет постмодернизм, инкриминируя ему переход от шествия под флагом маргинальности к благополучному слиянию с массовой культурой, можно обозначить как «лжемаргинальность». Следует уточнить, однако, что своего рода *enfant terrible* массовой культуры стала все-таки только особая разновидность постмодерна — соц-арт. И трансформация эта вполне закономерна — изначально не имея под собой бытийных основ творчества, паразитируя на пародийной интертекстуальности, соц-артовский постмодернизм быстро исчерпался и действительно стал погремушкой в «консервной банке» (выражение М. Шатуновского) лжемаргинальности.

Из двух от века существующих в культуре оппозиций — массовая/элитарная и *main stream*'ская/маргинальная — в настоящий момент для российской культуры наиболее проблематичной представляется вторая. И хотя, казалось бы, слово «*main stream*» получило активное хождение недавно, оно знаменует современное преломление давней проблемы — архаисты/новаторы, классика/авангард, совлит/андеграунд. Можно сказать, что повсеместное употребление термина «*main stream*» означает более широкую и углубленную постановку вопроса. Естественно, что литературно-салонный социум остро реагирует на ситуацию — Крымский геополитический клуб совместно с редакцией нового журнала «Шестая колонна» (Данила Давыдов, Сергей Соколовский, Екатерина Ваншенкина) провел конференцию «Современная культура: проблема маргинальности» (об.05). Сам журнал — вышел

пока только первый номер — заявлен как посвященный маргинальной культуре. Однако, судя по вводной редакторской статье и по содержанию номера, позиция редакции относительно понятия «маргинальность» еще не определена, и подбор текстов производился на чисто интуитивном уровне. В результате в номере собралась своеобразная куча мала из материалов, о степени и характере маргинальности которых читатель вынужден судить, опираясь исключительно на собственные понятия об этом модном и загадочном явлении.

Для салонного социума, представляющего фактически элитарную культуру, естественен подход именно со стороны маргинальности, а не магистральности, поскольку нынешняя элитарная культура все еще занята перевариванием идей западного постмодернизма, в частности идеи Фуко о маргинальности творчества как такового. Однако неопределимость самого понятия «маргинальность», возникающая в силу полицентричности современной культуры, любые теоретические рассуждения по этому вопросу заводит в тупик. Что и подтвердила данная конференция — все присутствующие, за исключением, пожалуй, Юрия Орлицкого, в качестве исходного тезиса заявили относительность понятия маргинальности. Орлицкий же, по существу, занял позицию, противоположную вышеизложенной позиции Шатуновского, — объявил маргинальным то, что вследствие недостатка культуры находится между профессиональным и непрофессиональным, тем самым опять же демонстрируя неисчислимость определений маргинальности.

Ситуация создалась характерная — в процессе попыток определиться с неопределимым были задействованы опять-таки изначально неопределимые понятия — в основном речь шла о культуре, крае и периферии. Позицию, наиболее соответствующую современной культурологии, занял Тарас Вархотов, высказавшийся в том смысле, что культура есть все, воспринимаемое человеком, поэтому понятие альтернативной культуры есть бессмыслица, а проблемы сегодняшнего дня возникают по причине «несовпадения культуры с самой

собой», и далее, что, поскольку граница требует центра, а его не существует, разговор о маргинальности теряет под собой какие бы то ни было основания. Ему противостояла более традиционная позиция Дмитрия Кузьмина, считающего факт отсутствия центра несущественным, в силу того что в случае маргинальности речь идет о границе с Иным, в качестве которого по отношению к культуре может выступать, скажем, природа, хотя и это понятие осталось не определенным. Интересную точку зрения высказал Юрий Нечипоренко, представив присутствующим оригинальный анализ творчества Гоголя, итогом которого явился вывод о том, что «игры в маргинальность есть игры с чертом».

Дискуссия подтвердила, что в разговоре о трудноопределимых вечных понятиях бесполезно искать опору в формальных параметрах, а сам разговор неизбежно выводит к понятию Иного. И это закономерно, поскольку если и существует что-либо инвариантное, константное, на что можно в таких случаях опереться, то это, если вспомнить Хайдеггера, граница между Бытием и Ничто, с которой привычное видится Иным, неинтеллигибельным, порождающим все новые неинтеллигибельные, то есть маргинальные по отношению к привычным, формы. Иными словами, художник, рискующий стоять *ad marginem*, стоит на границе Бытия и Ничто. Однако по мере обретения интеллигибельности — а это произойдет только с формой, имеющей под собой онтологические основания, — маргинальное дешифруется и перестает быть таковым.

Проблема маргинальности непосредственно связана с активно идущим сегодня процессом размывания жанровых и видовых границ внутри самой литературы и на ее сопряжениях со смежными видами искусства. Наиболее яркими примерами синтетических жанров являются ставшие уже привычными визуальная поэзия, *sound*-поэзия и прозапоэзия. В принципе последний жанр далеко не новость в литературе, однако обращение к нему достаточно большого числа авторов позволяет говорить об актуализации проблем взаимодействия автора со стихией речевого потока — исследуется



механизм и смысл литературного творчества. Это явление выходит далеко за пределы постмодернистской ситуации, поскольку постмодернизм не размывает жанровые границы, а скорее стремится вывернуть их наизнанку в семантико-семиотическом плане. Авторы же, работающие, по определению редактора журнала «Черновик» Александра Очеретянского («и -пред- и -словие-» к № 12, 1997 г.), в «смешанной технике», пытаются приблизиться к той стихии, которая, как сказано в вышеприведенной цитате из выступления Мнацакановой, «существует и вне нас и в нас, делает с нами что хочет, а мы с ней делаем что можем». То есть речь идет о попытке взаимодействия с целым, не разделенным и языке и сознании, с часто, может быть, не осознанным стремлением приблизиться к их глубинным, онтологическим основаниям. Подобные тексты кажутся «холодоватыми» — чувство автора присутствует в них не в виде первичного чувственного опыта, а в превращенном, отрефлексированном виде.

В Крымском геопэтическом клубе состоялся вечер прозаика Андрея Урицкого (18.02). Авторское прочтение небольших рассказов, сопровождаемое к тому же мелодекламацией в исполнении Вадима Каневского, сделало более явным музыкально-ритмическую основу прозы этого автора. Можно сказать, что здесь мы имеем дело с чем-то переходным между поэзией и прозой — музыкально-ритмическая основа подкрепляется чисто поэтическими повторами, концентрированной метафоро-символической образностью и открытой циклической сюжетностью:

Выйти на улицу вечером, когда ветра нет, и снег ложится на землю мягкими ласкающими прикосновениями, нет, не на землю, а на асфальт, грубой коркой покрывший город. Включите джаз. Выйти на улицу в снег, под одиноко висящую в перекрестье проводов лампу, свет которой вырезает в темноте, как из бумаги, конус, и в конусе падает снег, как удивительно падает снег, как занавес театральный, как волосы, как волны, как бесконечный пунктир — вдаль. Включите джаз. Выйти на

улицу в снег, затеряться в толпе, где все вместе и каждый один, и один — я — не один — в лесу, или в пустой комнате, но в толпе я один, я молекула, я частица, и снег падает мне на лицо и на лица прохожих, облепленных снегом, и маршируют белые статуи, сотни их, тысячи, миллионы, и они идут мимо витрин, мимо машин, мимо надписей «Магазин», мимо друг друга, мимо, мимо, подняв к небу лица и придерживая меховые мохнатые шапки руками. Включите джаз. Включите его в списки политзаключенных эпохи, в Красную книгу исчезающих видов растений, в бюллетень для голосования в местный совет — а место где, я не знаю и никто не знает, не. Включите джаз в сеть переменного тока. Включите джаз.

(Урицкий А. И так далее. М., 1997, с. 7)

Несколько иной стороной поворачивается проблема прозы, если обратиться к творчеству Анатолия Кудрявицкого, вечер которого прошел в Георгиевском клубе (22.05). Произведения этого автора традиционно делятся на стихи и прозу, которую сам автор определяет как «магический реализм». Небольшие рассказы притчeveго характера с прозой Урицкого сближает символическая образность сходной концентрации — возникает ощущение, что таким путем Кудрявицкий достигает как бы поэтической легкости, позволяющей соединить реальность с ирреальностью, то есть взглянуть на этот мир с точки зрения Иного:

Выходя в город, профессор Таузентойфель надевает слепые очки, берет в руки цветущую трость и выверяет угол наклона своего туловища. Правильный угол составляет сорок пять градусов минус температура воздуха.

Профессор питается запахами. Поскольку в городе профессорам и запахам раздолье, профессор наслаждается прогулкой. Он подробно обнюхивает каждую коровью лепешку, каждый цветок подсолнуха. Особенно долго профессор стоит перед свинарниками. Не то чтобы он любовался свиньями, нет, просто он чувствует на себе их обожающие взгляды.

Заслышав скрип мельничных колес, профессор поворачивает на этот звук и попадает в центр города. Вот он выходит на центральную площадь и нюхает молодую синеву васильков на необъятном поле — человек, собою примиривший противоречия этого алогичного мира.

(Кудрявицкий А. Криптомерон. М., журнал «Стрелец», 1997, № 1, с. 73)

Особенностью современной прозы является то, что при всем иногда даже нарочитом новаторстве она пытается — в довольно причудливом синтезе — вобрать в себя «прозаические» достижения всего XX века, что в разной степени проявляется у многих авторов. В этом смысле привлекает внимание работа прозаика поколения 90-х — Светланы Богдановой, вечер которой состоялся в Георгиевском клубе (05.06). Если сравнить вторую книгу Богдановой («Возможное начало», М., 1997), отрывки из которой были прочитаны ею на вечере, с первой («Предвкушение», М., 1996), презентация которой также прошла в свое время в Георгиевском клубе, то можно заметить, что при сохранении плотности, энергетической насыщенности текстов они становятся как бы более легкими, изящными в своей конструкции. Повествовательная интонация, акцентирующая мельчайшую подробность вещного мира, постепенно сменяется большей от него отстраненностью, что, как ни странно, увеличивает разрешающую способность поэтического зрения. Проза Богдановой заставляет вспомнить о двух вершинах русской прозы XX века — Бунине с его метафизическим созерцанием вещного мира и Набокове с его способностью передавать игру реальностей этого мира:

Проходит время, а ты не движешься, и я отворачиваюсь и пытаюсь уйти. Но уйти надо красиво, и я внимательно оглядываюсь по сторонам в поисках какой-либо детали, за которую можно было бы зацепиться, и замечаю блик на пластиковой бутылке с водой, этот блик притягивает меня, и вот уже серебристая трапеция разрастается, вытягивается, превращаясь в узкий прямоугольник. Взяв бутылку с подоконника, я делаю несколько ледяных глотков.

И в этот самый момент мой взгляд падает на дорогу, по которой идет какой-то человек в темном плаще и высокой шляпе.

(Богданова С. Возможное начало. М., 1997, с. 39–40)

Вторая книга Богдановой заканчивается текстом под названием «Комментарии», определенным в подзаголовке как «маргинальное повествование» и выполненным в довольно типичном для современной прозы жанре — феноменологической реконструкции. Эпитет «маргинальный» здесь приобретает двойственное значение: с одной стороны, он обозначает положение текста относительно личного *main stream*'а Богдановой, а с другой — все то же приближение к онтологическому *ad marginem*:

Эта смешная мелочь явилась моим первым проникновением в некий метафизический слой, в тайную область, где струится *Восток* и откуда мне теперь уже никуда не деться. Отчасти это было продиктовано невозможностью совмещения моего облика и облика любой другой матери, здесь как бы произошла *препарация мертвого* христианства, причем настолько *жесткая*, насколько возможно себе представить жесткость и отличить ее от природы вообще. Это как репетиция смерти, но здесь ты находишься в полном сознании, боль диктует лишь физическую неприемлемость существования, но она не мешает рефлексии и оказывается еще одной *ступенью* выбранной тобой лестницы.

(Возможное начало, с. 50)

Подобного рода феноменологические реконструкции являются рефлексией автора по поводу своего собственного письма — нащупывается внутренняя мотивация, образом которой строится в том числе и форма произведения, определяющая его жанровую принадлежность. Об остроте этого вопроса свидетельствует не только все возрастающее количество прозаических работ, выполненных в жанре эссе (при том, что сам этот жанр становится все более размытым и трудноопределимым), но и стремление к прямому

теоретизированию по поводу мотивации литературного творчества. В эссе-клубе журнала «Новая Юность» состоялась дискуссия на тему «Мотивация письма и проблема жанра» (28. 04). В основе эссеистического выступления основного докладчика — поэта и прозаика Леонида Костюкова — лежала попытка связать наличие устоявшихся прозаических жанров — поток сознания, феноменологическая проза, новелла, традиционный рассказ и эссе — с побудительными импульсами, возникающими внутри сознания автора: некий диктующий внутренний голос, сдвиги в мировидении, зерно сюжета, стремление к корреляции с культурной ситуацией и, наконец, интуитивно ощущаемое (неявное) присутствие некоей темы, вокруг которой наслаиваются всевозможные ассоциации.

Прежде всего необходимо отметить, что данная схема есть отражение личного структурирования жанрового пространства в условиях исчерпанности его традиционной парадигмы. Используя привычную жанровую терминологию, Костюков тем не менее наполняет ее приближенным к сегодняшнему дню, индивидуально осмысленным содержанием. Естественно, что почти по каждому предложенному постулату возникли оживленные споры — присутствующие предлагали свое видение жанровой ситуации вплоть до высказанного Мариной Кудимовой утверждения об экспансии жанра прозы в сегодняшней литературе.

Как уже было сказано, проблема структурирования жанрового пространства вплотную примыкает к проблеме маргинальности своей связанностью с онтологическими истоками творчества и необходимостью встать *ad marginem*, на сей раз — по отношению к существующей жанровой системе, о чем в какой-то мере и говорилось в дискуссии. Эта связанность побуждает автора к выходу как из существующей системы жанров, так и из традиционной системы мотиваций, то есть идет процесс индивидуации жанра, отражением которого стали, в частности, особенности сегодняшней прозы. Можно предположить, что рефлексия множества подобных

актов в дальнейшем приведет к созданию новой жанровой парадигмы.

Салонная жизнь отражает и попытки выделения «поджанров» внутри жанра: в клубе «Авторник» (02. 06) состоялся вечер «сверхкраткой прозы» — публике было предложено, основываясь на тут же прочитанных текстах Александра Вильдштейна, Эдуарда Шульмана, Владимира Тучкова, Александра Дашевского, Даниила Давыдова, Ирины Шостаковской, Игоря Сиды, Михаила Нилина (в исполнении Ивана Ахметьева), сформулировать признаки «микрорассказа» как прозаического поджанра. Однако этот «мозговой штурм» успехом не увенчался, что, впрочем, вполне закономерно, если учесть, что сколько-нибудь значимая рефлексия по поводу феномена «сверхкраткой прозы» лишь начинает проявляться.

Существует точка зрения, что поколение литераторов, вошедшее в литературный социум в 80–90-х годах, несколько оттеснено в сторону, то есть должным образом не встроено еще в салонно-журнальный main stream. (Естественно, благо это позволяет нынешняя издательская ситуация, выходят авторские книги и коллективные сборники, в основном силами самих авторов.) Данная точка зрения легла в основу концепции работы нового салона, начавшего свою деятельность в мае этого года — в помещении Фонда Михаила Булгакова, расположенного в знаменитой квартире по адресу: Большая Садовая, 10–50. Куратором данного салона стал поэт и прозаик, принадлежащий к литературному поколению 90-х, Данила Давыдов. До закрытия сезона 97/98 гг. в салоне успело пройти три сольных вечера (вторым заявленным принципом работы салона является исключительная сольность выступлений): поэтов Дмитрия Воденникова (22.05), Алексея Корецкого (26.05) и Марии Максимовой (19.06). В литературном поколении, вынужденном действовать на исходе ситуации постмодерна, данные авторы представляют три характерных направления.

Творчество Воденникова в высшей степени эгоцентрично, он мучительно сосредоточен на переживании

своих взаимоотношений с миром, поданным им в своей чувственно-условной ипостаси. Своеобразие тематического и лексического «жалостливого экстремизма» поэзии Воденникова (согласно собственным его словам, произнесенным в процессе выступления на творческом вечере) в виде шутки, но удивительно метко охарактеризовала возлюбленная поэта Ольга Хмелева — «стихи “про бедного срулика”»:

Но видишь ли, взамен такой растрате,  
я мало что могу тебе отдати.

Не дай взамен — жить в сумасшедшем доме,  
не напиши тюрьмы мне на ладони.  
Я очень славы и любви хочу.  
Так псть не будет славы и любви,  
а только одуванчики в крови.

(Воденников Д., цикл «Трамвай», «Новая юность»,  
1997, № 3, с. 119–120)

Корецкий же в своем творчестве выходит за рамки сосредоточенности на собственном «я», его поэтическая рефлексия задействует и социальный аспект мира:

Падение троллейбуса — обман,  
всего лишь звук ночного торможенья,  
чей отголосок — дрожь оконных рам,  
чей отзвук — просто боль воображенья

кого-нибудь, кто в третьей части сна  
увидит, как в глаза ему несется,  
как птица распостертая, страна:

он — о нее, иль о него — она,  
но кто-то непременно разобьется.

(Корецкий А. В сб. «Междуречье». М., 1996, с. 7)

Стихи Марии Максимовой являют собой пример поэтической рефлексии на чувственно-философском уровне — авторское «я» растворено в метафизической картине мира:

Когда-нибудь, верно, здесь вырастут черные розы  
из почвы сухой, выполняя завет поцелуя...

Недаром же звери кричат по лесам об ушедших,  
ногами плетет безнадежность тяжелые косы,  
и кажется — в городе ветер шуршит тростниками.

(Максимова М. Полуостров. М., 1997, с. 22)

Можно сказать, что в поэзии поколения 90-х заметно уменьшается игровое начало, на первый план выходит субъективно-откровенное личное высказывание, выглядящее маргинальным на фоне предыдущей поэтической парадигмы, от которой фактически осталось только обязательное присутствие в стихах некоторой доли иронии, что в данном случае означает, в сущности, отказ от претензии на общность высказываемой истины. Идет поиск сокровенного, отвергнутого предыдущей поэтической парадигмой, это требует слияния со стихией речи, опоры на точки ее онтологического соприкосновения с человеческой личностью.

Все это подтверждается творчеством еще одного поэта поколения 90-х — Елены Фанайловой, в качестве гостьи из Воронежа выступившей в салоне «Классики XXI века» совместно с Марией Максимовой (25.06). Взаимоотношения авторского «я» и окружающего мира в стихах Фанайловой напоминают позицию Корецкого, однако в ее стихах присутствует и некоторый надрыв, заставляющий вспомнить стихи Воденникова, и попытка метафизического видения, роднящая их со стихами Максимовой. Одновременно для Фанайловой характерно настойчивое обращение к культурно-мифологическому пространству. В результате создается ощущение некоторой фрагментарности, временами доходящей до хаотичности и говорящей о непреодоленном воздействии постмодернистской парадигмы письма, однако в единое целое стихи Фанайловой



сплавляет интонация, обычно присущая так называемой женской поэзии:

Колеблющийся Утамаро  
Среди миров, среди корзин.  
На чайном блюдечке Самара,  
Как некогда шептал Кузмин.  
Все эти золотые нитки,  
Натянутые меж людьми,  
Китайские простые пытки  
Непостижимой любви.  
И ты, о жизнь моя, спросонок,  
И жалость к сердцу твоему,  
Что, как неистовый лисенок,  
Грызет трагическую тьму.

(Фанайлова Е., журнал «Знамя», 1998, № 3, с. 64)

Возвращаясь к проблеме маргинальности, следует добавить, что ее актуализация вызвана в основном тем обстоятельством, что только начиная с середины 80-х начали появляться отечественные издания многих авторов предыдущих по отношению к 90-м годам поколений. Можно сказать, что на 90-е годы одновременно с формированием соответствующего этому времени поколения пришлось разворачивание действительной картины того, что происходило в русской культуре второй половины XX века. Именно поэтому стало возможным говорить о *main stream*'е, точнее, о его формировании из весьма разнородных составляющих. Естественно, что это вызвало повышенный интерес ко всякого рода границам и сопряжениям. Кроме того, более-менее четкое проявление наконец некоей общей картины позволило поставить вопрос о возможности адекватного анализа того, что же представляет из себя на самом деле русская культура второй половины XX века, но любой анализ, согласно природе человеческого мышления, начинается с определения главного и обочин.

Своеобразным отражением ситуации явился «Фестиваль британской и русской поэзии», прошедший в конце апреля — начале мая по литературным точкам (в том числе салонам) Москвы и Санкт-Петербурга. Организаторами фестиваля явились, как обозначено в его проспекте, «Bloodaxe Books — одно из самых “смелых” британских издательств, выпускающих поэтические сборники», и «Британский Совет, способствующий развитию культурного диалога и сотрудничества между Британией и Россией». На церемонии открытия, состоявшейся в Москве в Музее Маяковского (24.04), главный редактор издательства Нил Этли заявил, что его издательство сделало попытку провести революцию в книгопечатании поэзии «на острие ножа», то есть попыталось реализовать дело издательства маргинальной поэзии для широкого читателя. Поскольку при этом Этли говорил об имущественной, половой, социальной, национальной и прочей дискриминации в литературе, можно, видимо, сделать вывод, что именно данные аспекты лежат в основе его подхода к пониманию маргинальности.

Учитывая заявленный интерес издательства и анализируя состав участников фестиваля с российской стороны (Евгений Рейн, Анастасия Харитоновна, Сергей Стратановский, Михаил Айзенберг, Елена Шварц, Юнна Мориц, Тимур Кибиров, Ольга Седакова, Владимир Салимон, Сергей Гандлевский, Татьяна Щербина), мы можем предположить, что составители данного списка руководствовались репутацией маргинальности той или иной степени. Хотя на самом деле данный список является списком представителей того, из чего складывается нынешний российский литературный main stream (а точнее истеблишмент).

Может быть, именно поэтому фестиваль (во всяком случае, в Москве) проходил достаточно вялотекуще и оживлялся только непосредственно-раскованным поведением участников с британской стороны. Новых стихов в исполнении большинства российских участников не прозвучало — в основном читались вещи, российской публике хорошо известные. На этом

фоне приятным исключением выглядел выступавший в Музее Маяковского (30.04) в паре с британцем Биллом Хербертом (в процессе своего выступления проведший весьма, кстати, немногочисленную публику по всем залам музея) поэт и критик, представитель бывшего андеграунда, Михаил Айзенберг, заявивший, что читает в основном то, что еще мало кто слышал. В прочитанных им стихах практически отсутствовала социальная ироничность, в принципе и вообще не так уж свойственная творчеству этого автора, для которого более характерен личностно-онтологический взгляд на мир, что сближает его поэтическую позицию с вышеизложенной парадигмой поэзии 90-х:

Человеку снится, что он живет  
как разумный камень на дне морском,  
под зеленой толщей великих вод  
бесконечный путь проходя ползком.

И во сне. свой каменный ход храня,  
собирает тело в один комок.  
У него билет выходного дня  
в боковом кармане совсем промок.

Пока — все.

### Часть III

Сезон 1998/99 гг. начался относительно рано и неожиданно масштабным мероприятием: в рамках Дней Вены в Москве с 11 по 13 сентября в Малом Манеже прошли дни австрийской и русской поэзии и музыки под названием «Слова, за мной!». Инициатором проведения Дней выступил австрийский журнал «Wespennest» («Осиное гнездо»), главный редактор которого Эрих Кляйн объяснил присутствующим на открытии Дней, что в основе отбора участников лежала ориентация на традицию неподцензурной словесности. В переводе на сегодня

нышний культуртрегерский язык это означает ориентацию в основном на представителей бывшего андеграунда и фактически совпадает с позицией организаторов состоявшегося в конце прошлого сезона Фестиваля британской и русской поэзии (см. вторую часть статьи в № 32, с.357–358). Это подтверждается списком участников с российской стороны: Геннадий Айги, Генрих Сапгир, Михаил Айзенберг, Сергей Гандлевский, Лев Рубинштейн, Дмитрий Ал. Пригов, Виктор Коваль, Иван Ахметьев, Виктор Санчук, Тимур Кибиров и Юлий Гуголев. (Следует отметить, что некоторые из российских участников выступили в качестве переводчиков.) Вообще все это говорит о том, какое представление, видимо, сложилось в мировой литературной среде о «переднем крае» русской поэзии, тогда как на сегодняшний день подобное представление является заведомо неполным без включения в общую картину ряда имен, вошедших в литературу в последнее десятилетие века.

Тексты австрийских участников при традиционном внимании к верлибру по преимуществу были ориентированы на авангардную эстетику, перекликающуюся с традициями русского авангарда, столь мощными, что русскоязычного любителя поэзии невозможно чем-либо удивить, разве что порадовать интересно сработанным текстом. (Здесь необходимо уточнить, что фактически речь идет о неоавангарде, то есть об авангарде, для разных авторов в разной степени модифицированном в соответствии с эстетическими параметрами, заданными постмодернистской парадигмой.) Наиболее впечатляющим было выступление Фридриха Ахляйтнера — участника венской группы первого австрийского сообщества конкретистов:

Пшелл дальш

Пшел дальш

Пшел дальш

Пшел пшел дальш

Пшел пшел дальш

Пшел пшел дальш

Пшел дальш пшел  
Пшел дальш пшел  
Пшел дальш пшел

Пшел пшел дальш пшел  
Пшел пшел дальш пшел  
Пшел дальш дальш пшел

Иду-у

(Ахляйтнер Ф., журнал «Веспеннест», 1998, № 107А,  
с. 1, пер. Е. Витковского)

Более адекватную картину сегодняшнего дня русской поэзии — во всяком случае, в отношении представительства поколений — попытались дать организаторы петербургско-московского поэтического фестиваля под названием «Genius loci» (18–20.09, СПб., Всероссийский музей А. С. Пушкина; 25–27.09, Москва, салон «Классики XXI века» и Крымский геопэтический клуб) — Татьяна Михайловская (Москва) и Сергей Завьялов (СПб.). Мероприятие, проводившееся при поддержке журналов «НЛО» и «Звезда» Немецкого культурного центра им. Гете и финансовой поддержке Института «Открытое общество», стало заметным событием начала сезона прежде всего потому, что дало возможность наглядно удостовериться, действительно ли реально существуют московская поэзия и петербургская, или это разделение есть плод некоторой психологической мистификации, которую москвичи, по мнению Виктора Кривулина (СПб.), открывавшего петербургскую часть, достаточно давно сформулировали таким образом: есть поэзия хорошая, плохая и петербургская. И если основной задачей фестивалей типа «русско-американский», «русско-британский», «русско-австрийский» является сопоставление культурных контекстов и определение места русской поэзии в структуре мировой литературы, то московско-петербургский фестиваль поставил своей задачей взглянуть на развитие русской поэзии как таковой с точки

зрения феномена сопоставления двух поэтических парадигм, объединенных одним языком и одной страной. Общий список имен таков: от СПб. — Сергей Завьялов, Виктор Кривулин, Аркадий Драгомощенко, Сергей Стратановский, Борис Констриктор, Михаил Еремин, Лариса Березовчук, Александр Горнон, Николай Кононов, Алексей Пурин, Дмитрий Голынко-Вольфсон, Александр Скидан, от Москвы — Генрих Сапгир, Лев Рубинштейн, Михаил Айзенберг, Сергей Гандлевский, Дмитрий Авалиани, Михаил Сухотин, Иван Ахметьев, Дмитрий Ал. Пригов, Дмитрий Воденников, Юлия Скородумова, Данила Давыдов, Герман Лукомников.

Насколько можно было судить по реакции довольно большой части петербургской аудитории, своего рода эффект разорвавшейся бомбы произвели на нее выступления москвичей Льва Рубинштейна и Дмитрия Авалиани. Причем «бомба» эта не взорвала зал, а, напротив, успокоила его, заранее настроившегося на взрыв: многие пришли протестовать против «издевательства над русской поэзией». Можно было видеть, как настороженно-враждебная часть публики в процессе выступления этих авторов сначала удивленно затихла, а затем начала выражать интерес, переходящий почти в восторг. Петербургские любители поэзии имели случай убедиться (авторские выступления оказались убедительнее напечатанных текстов), что московский неоавангард, во всяком случае, в лице Рубинштейна и Авалиани, не литературное хулиганство (такого хватает везде, но здесь не об этом), а поэзия, обращенная в своих поисках к глубинам языка и сознания, откуда тянутся корни трагикомедии человеческого существования. Именно так были восприняты тексты Рубинштейна и «листовертни» Авалиани.

В отношении последних можно сказать, что они стали «визитной карточкой» одного из самых интересных авторов последнего десятилетия, много работающего в жанре анаграммы и палиндрома. «Листовертень» — это слово или фраза, изображенная на какой-либо поверхности (в том числе на блюдечках и тарелочках) таким образом, чтобы по-разному

читаться в процессе поворота. Например, в случае «двузвоников» слово одновременно можно прочесть в двух вариантах, в случае «прозрачников» слово или фраза, нарисованные на прозрачном материале, по-разному читаются с двух сторон.

Здесь уместно будет упомянуть о юбилейном вечере Авалиани, состоявшемся в новом помещении московского салона «Авторник» (24.11), на котором после демонстрации огромного числа «листовертней» завязалась дискуссия на тему, какую долю в творчестве юбиляра составляют «просто стихи» и только что продемонстрированные авангардистские опыты. Было отмечено, что в данном случае речь идет о необычном авторе, обратившемся к авангарду только к концу 80-х, до той поры работавшем в жанре традиционного стиха, в то время как с большинством пишущих происходила и происходит обратная метаморфоза. Сам Авалиани высказался в том духе, что мы подошли к эпохе «мощного порыва к первичности», тут же, правда, оговорившись, что язык «всегда первичен». В дальнейшем, по его мнению, вполне может вернуться время «читать стихи в повышенных тонах».

Если обратиться к сборнику стихов Дмитрия Авалиани «Путь, распустье и разлука» (М., 1997), содержащему тексты, оформленные в обычной стихотворной форме (чего не скажешь об оформлении названия: при переворачивании «вверх ногами» надпись «ДМИТРИЙ АВАЛИАНИ СТИХИ» читается как «ПУТЬ РАСПУСТЬЕ И РАЗЛУКА»), то можно видеть, что способ мышления автора фактически одинаков в обоих периодах его творчества — эстетика текстов этого сборника имеет обэриутские корни. Метаморфоза же, происшедшая с его творчеством, заключается в обращении к «гениальной простоте», но в ее авангардном варианте (просим прощения за очевидную ущербность подобного «цитирования» «листовертня»):

Та женщина, что только не дает  
и больше ничего не совершает

такую тягу в небо создает  
что кажется орган невидимый играет

Та женщина, которая дает  
и этим никуда не возвышает  
такую муку в душах утешает  
что в ножны нож обратно зло кладет

#### ЛЮБИ ДЕВУ (ПАСИ КОРОВУ)

(«листовертень»: одна и та же надпись читается двояко при повороте листа)

(Указ. изд., без стр.)

Надо сказать, что в Петербурге фестиваль проходил в довольно большом помещении и в довольно экспрессивной обстановке — многочисленная (по нынешним меркам) публика, среди которой было много людей пишущих, ощущала себя как бы исключенной из программы и пыталась, иногда чересчур бурно, самовольно в нее включиться. Было очевидно, что фестиваль она восприняла как праздник поэзии и свободы литературного творчества, поэтому многим хотелось «показать себя». Эта особенность литературной жизни Петербурга удивляла москвичей, привыкших к спокойной камерной обстановке — именно так и прошла московская часть фестиваля: в небольших помещениях литературных салонов, очень респектабельно, присутствовали в основном завсегдатаи этих салонов. Что говорит о восприятии поэзии как чисто профессионального занятия, а фестиваля — как мероприятия для специалистов. Все это, скорее всего, вызвано тем, что в Москве уже несколько лет существует сформировавшаяся салонная структура, мероприятия идут потоком, тогда как в Петербурге литературная жизнь протекает более спорадически — возможно, не хватает устойчивого общения. (См. по этому поводу также: Сергей Завьялов «Натюрморт с атрибутами петербургской поэзии», «НЛО», № 32, с.323.)



Поэтому, если в Петербурге на круглом столе речь шла главным образом об общих вопросах — судьбах российской поэзии в ее московском и петербургском вариантах (всех «успокоило» мнение, что русская поэзия наконец-то достигла уровня 1913 года), то в Москве разговор все время переходил на вопросы частно-профессиональные (например, можно ли считать Рубинштейна поэтом в классическом понимании этого слова). В отношении же критики как таковой в Петербурге вопрос стоял так: могут ли поэты быть хорошими критиками или нет (в этом смысле всех помирил Кривулин, заявив, что он, воспринимая поэзию как поезд, мчащийся под откос, хотел бы одновременно и быть в этом поезде, и наблюдать за его движением со стороны). В Москве же дискуссия вращалась в основном вокруг так называемой сервильности критики, ее профессиональных задач, в частности анализа поэтики и пропагандирования поэзии. Начала разговор Лариса Березовчук, ее заявление о том, что современные критики «подают», в основном, себя, а не представляемого ими автора, вызвал ропот и смятение у присутствовавших критиков.

Сам ряд имен петербургских участников фестиваля говорит о том, что организаторы стремились разрушить миф о поэзии Петербурга как тяготеющей исключительно к классической эстетике Серебряного века в постакмеистском изводе. И надо признать, что это им вполне удалось. Более того — стало очевидно, что она при сохранении в целом духа модернизма отнюдь не чуждается ни авангардных, ни постмодернистских веяний.

Минималистские тексты, явно тяготеющие к постмодернистскому полюсу петербургской поэзии, продемонстрировал на фестивале Борис Констриктор. Основой их является тон, поданный в саркастическом ключе:

четвертый Рим  
он трудный  
самый

(Цит. по авторской рукописи)

Вообще в отношении творческой системы Констрикто-ра можно сказать, что этот автор, видимо, сознательно стремится к синтезу авангарда и поставангарда — в общей массе его текстов соотношение этих составляющих колеблется то в пользу одного, то в пользу другого.

Постмодернизм в его петербургском варианте наиболее отчетливо представлен в творчестве Александра Скидана, верлибрические тексты которого пронизывает своеобразный культурологический сюрреализм (по словам Елены Фанайловой в ее радиорецензии от 11.11.98 — передача «Своя колокольня» — это свойство стихов Скидана можно охарактеризовать как кинематографичность), сочетающийся со странной смесью иронической отстраненности и почти символического мистицизма вкупе с характерной для постмодернизма хтоничностью:

Как гаубица-голубица Пушкин прынет  
саарскосельские зауспокойные пруды  
голубить и губить и тратить слово, оба-два  
что тульский бородатый пряник  
в качель его туды  
где оловом зальют и эти губы, что теплятся едва?

как гаубица-голубица  
копытом детским седока  
он вынесет на свет зловонный солнца  
за Хлебниковым вурдалака Ка

как гаубица-голубица... хуже!  
за что так током бьет гончарный круг  
на коем Троица — как бы тройник черешен?  
когда ж по венам брызнет сладкий сок  
и смех Петрония и — Боже —  
два пальца деве-розе в чашу в лепесток  
тогда окажется, что черным занавешен,  
вращаешься легко сам-друг

(Скидан А. В повторном чтении. М., 1998, с. 26)

Иное отношение к реальности ощущается в стихах Николая Кононова, привкус постмодернизма которым придает ирония, зачастую сочетающаяся с самоиронией, временами доходящей до самонасмешки. Однако даже в максимально приближенных к постмодернистской эстетике стихах ощущаются модернистские корни. Об эволюции его творчества см. Сергей Завьялов «Натюрморт с атрибутами петербургской поэзии», «НЛО», № 32, с. 334–335.

Как пример явного тяготения к модернистскому полюсу поэзии северной столицы можно привести стихи Сергея Стратановского. Для этого автора характерно стремление к ясности и классической простоте, это лирика грусти и безысходности человеческого существования:

Бог говорил Иову:  
«Слишком тебя я берег  
И от напастей берег  
и от обманных дорог  
Где без лица и без ног  
шляется лишь Ничто  
И вот задул из пустыни  
Ветер скорби великой  
и время настало узнать  
Кто ты есть перед Богом».

(Цит. по авторской машинописи)

Что касается московской поэзии, то на фестивале она предстала уже, пожалуй, как постпостмодернистская, то есть прошедшая все искусства постмодерна и ищущая пути выхода из него. Последнее более характерно, естественно, для более молодых. Иными словами, постмодернизм для нее превратился в нечто длящееся, но в перспективе исчерпавшее себя. Разумеется, это общее впечатление, а не характеристика личностных поэтик.

Особое место в системе московской поэзии занимают Михаил Айзенберг и Сергей Гандлевский, так или иначе

в свое время тяготевшие к постмодерну, но лишь слегка коснувшиеся таких его приемов, как ирония и цитатность или центонность, ныне же творчество каждого из них, как, впрочем, и творчество поэта «поколения 90-х» Дмитрия Воденникова, демонстрирует некую саморазвивающуюся систему, явно вышедшую за пределы постмодерна.

Что касается таких авторов, как Иван Ахметьев, Герман Лукомников и Данила Давыдов, то творчество каждого из них как бы погранично — нельзя сказать, что оно находится за пределами постмодернистской парадигмы, и в то же время оно потенциально из этой парадигмы выбивается.

Ахметьев, в отличие от своих прямых предшественников — концептуалистов, работает не столько со штампами языка, сколько со штампами сознания. Его личностные авторские высказывания как бы останавливают бесконечное дискурсивное течение, ставят жирную авторскую точку, означающую установление авторской позиции, что совершенно немислимо в постмодернистской парадигме:

некрасива но  
        стройна  
некрасива но  
        свежа  
некрасива но  
        игрива  
некрасива

— нет спасибо

(Ахметьев И., журнал «Черновик», 1997, № 12, с. 32)

В отличие от текстов Ахметьева тексты Лукомникова выглядят нарочито примитивизированными, его путь — не от простого к сложному, а — после сложного к простому. Неприятие навязываемой ему миром путаной сложности приводит к подсудному желанию того, чтобы мир изменился, что

смыкает его позицию с позицией авангардистов, стремящихся к преобразованию слова и мира. Для этого автора характерны простая эмоция, простое чувство, простая мысль — подобная открытость кажется почти самоубийственной, но на самом деле она практически неуязвима, как неуязвимо мышление ребенка:

Абстрактная живопись даже понятна:

Красивы зело разноцветные пятна.

(Лукомников Г., журнал «Знамя», 1997, № 8, с. 131)

ах ты грязная посуда

тебя моют каждый день

(Цит. по: Бонифаций. «ИЗБРАННОЕ или НАЗВАНИЕ или  
МЕЖ ДВУХ НОСОВ» — электронная версия)

Что же до текстов Давыдова, то их совокупность напоминает некую разветвленную знаковую сеть, по своей структуре ассоциирующуюся с сетью Интернета, вбирающую в себя что угодно и не имеющую предела своей емкости, — у читателя возникает ощущение, что автор бьется в ней, как в паутине, отчетливо осознавая тупиковость своего положения и как бы задавшись целью показать трагедию блуждания по знаковым полям постмодернизма:

Оказалось, системная ошибка.

Не знаю, кому претензии предъявлять.

Как в том анекдоте, могу копать,

могу не копать. Бродский срифмовал бы: «шибко»,

либо — «Шипка» (последнее см.: т. 3, стр. 213,

однако ж — не в именительном, но в родительном падеже).

Ах, я устал, я устал уже,

устал словесности сопротивляться.

(Давыдов Д., сб. «Обойный гвоздик в гроб московского  
романтического концептуализма» / Сост. Д. Кузьмин,

М., 1998, с. 34)

Подводя итоги фестиваля, мы можем сделать вывод, что московская и петербургская поэзии движутся в принципе в одном направлении, создавая пеструю картину периода конца постмодернизма, составленную из личностных поэтик, каждая из которых находится в своем секторе сложной объемной конструкции.

Фестиваль всегда в некотором смысле катаклизм: все, что отложилось в «складках» литературной жизни, взбаламучивается, начинает взаимодействовать, в результате чего происходит как бы раскрытие этих самых «складок», их в той или иной степени переструктурирование — жизнь литературы претерпевает некое качественное изменение, давая в свою очередь импульс развитию литературной жизни. Так, после закрытия фестиваля московские литературные салоны включили петербургских авторов в сферу своего более пристального внимания: за два месяца здесь успели выступить по крайней мере четыре питерских поэта, трое из которых были участниками фестиваля. В Крымском геопозитическом клубе (21.10) прошла презентация книги Николая Кононова «Змей», в салоне «Классики XXI века» (12.11) выступил Александр Скидан, представивший, помимо стихов, свою прозу («Путеводитель по N» — см.: «Комментарий» № 6, 1996), и давно и многим в Москве известный Аркадий Драгомощенко. Презентацией книги стихов Валерия Шубинского «Имена немых» открыл сезон салон в помещении Фонда Михаила Булгакова (18.11).

В отношении прозы, которую представил Скидан, можно сказать, что она вполне соотносится с его поэтическими текстами и по своим параметрам органически вписывается в постмодернистскую парадигму — она фрагментарна, сюрреалистична, интертекстуальна, свободно оперирует вариантами реальности во времени и пространстве.

Не участвовавший в фестивале Валерий Шубинский, представивший на вечере литературное общество «Утконос» (в которое входят еще Виктор Ефимов, Игорь Болотов, Игорь Булатовский и др. и к которому близок один из самых интересных поэтов последнего поколения — Всеволод Зельченко),

открыл для москвичей важную грань петербургского поэтического пространства. По словам Валерия Шубинского, общество «Утконос» ориентировано на «высокий модернизм», противостоящий «современному авангарду», в котором сам Шубинский, судя по всему, не различает авангардных и постмодернистских корней, считая его в целом пройденным этапом русской культуры. Для стихов представленной на вечере книги характерен балладный лиризм в сочетании с обращением к эстетике символизма и акмеизма:

I

Если те, кого ждем, еще не пришли,  
Значит, мертвыми не полна,  
И тверда, в отличие от Земли,  
Родина наша — Луна.

И в крови, обесточенной от потерь,  
Просыпается древний код,  
И последний, убогонький русский зверь  
Завыл и позвал в поход.

Но мы уже знаками входим в сны  
Тех, чья кровь еще не черна.  
Скоро будут полны берега Луны  
И найдутся все имена.

И уже отправляются на Луну  
Корабли, чтоб составить счет.  
Наш князь еще будет у них в плену,  
Когда ангел с книгой придет.

(Шубинский В. Из цикла «Последний поход Игоря».  
Имена немых. СПб., 1998, с. 56)

Вечер в Фонде Михаила Булгакова подтвердил итоги фестиваля: московская и петербургская поэзия совместно создают

картину периода кризиса постмодернистской эстетики. Поэтому так важно, что прошедший фестиваль рассматривается его организаторами и участниками как первый в ряду мероприятий, планируется ежегодное проведение фестивалей с привлечением все большего количества авторов из провинции с постепенным переходом к всероссийскому мероприятию.

Выход московского литературно-салонного социума за свои пределы уже сейчас отнюдь не ограничивается Петербургом — время от времени в каком-либо из салонов выступает представитель внутренней или внешней (то есть зарубежья) литературной провинции. Однако бывает и так: кто-либо из живущих в Москве берет на себя труд собрать и привезти образцы литературного творчества российской провинции. В Георгиевском клубе (об.11) прошел вечер Николая Винника, который в течение трех месяцев автостопом путешествовал по Украине и России — «Автостопом — по литературе». Побывав в таких городах, как Киев, Мариуполь, Донецк, Харьков, Воронеж, Борисоглебск, Саратов, Пенза, Самара, Челябинск, Екатеринбург, Пермь, Винник встретился с более чем пятьюдесятью поэтами, творчество которых и представлял в течение четырех часов. Какой-либо цельной картины ему создать не удалось, это, видимо, и невозможно, поскольку, как говорилось выше, в основе структуры современной поэзии лежит не сумма направлений и течений, а созвездия точечных конгломератов космосов отдельных авторов.

Наверное, поэтому в салонном социуме возникает некоторая тоска по хотя бы номинальной общности, ощущение необходимости хотя бы минимальной оформленности, свидетельствующей о наличии в России качественно нового литературного пространства. Одной из попыток сделать что-то в этом направлении явилась инициатива Анатолия Кудрявицкого — на презентации своей книги «Граффити» в Георгиевском клубе (23.10) он объявил о создании «Российского поэтического общества» (Federation International Poetry Associations of UNESCO), входящего в состав ФИПА — Международной федерации поэтических обществ ЮНЕСКО.



Пресс-конференция, посвященная этому вопросу, состоялась в салоне «Классики XXI века» (05.11). Присутствующим был роздан пресс-релиз, в котором общие задачи были обозначены так: «Общество способствует развитию поэзии в России, а также общению российских и зарубежных поэтов; организует конференции, фестивали, поэтические чтения». В качестве президента (он же делегат ФИПА от России на 1998–2000 годы) был представлен Анатолий Кудрявицкий, в качестве членов творческого совета на 1998–2000 годы — Сергей Гандлевский, Виктор Кривулин, Александр Кушнер, Лариса Миллер, Генрих Сапгир, Татьяна Щербина, Константин Кедров. Теперь остается ждать, каковы будут первые практические шаги Российского поэтического общества.

Проблема отсутствия сегодня в искусстве и литературе некоего доминирующего направления, стиля и возникающей вследствие этого ностальгии по эстетической общности развития обсуждалась на заседании Эссе-клуба, посвященного теме «Большой стиль — 2000» (13.10). По мнению основного докладчика, искусствоведа Екатерины Деготь, понятие «стиль какого-то направления» становится возможным только после эстетической смерти этого направления, а последняя попытка сформулировать подобное понятие в России имела место по отношению к модернизму. Вообще, как считает Деготь, в искусстве XX века актуализировалось понятие «средства», сменив понятие «стиль», а доминирующим стал путь рефлексивного развития, что во второй половине века привело его в состояние постмодернистского «идиотизма», избыточности формы, в которую «проваливается» любой смысл. В настоящее же время наблюдается усталость от бессмысленности этого состояния (в качестве подтверждения этой мысли Деготь привела слова Бодрийера о том, что искусство бесконечно говорит о ничтожестве и пустоте, о том, что само оно ничтожно и ничего не может дать).

Казалось бы, можно согласиться с картиной, нарисованной Екатериной Деготь. В качестве наглядной иллюстрации можно привести хотя бы название чтений (уже вторых),

прошедших в Крымском геопозитическом клубе (14.10) — «Пушкинские (антипушкинские) чтения». Однако серьезные возражения вызывает главный ее тезис о неприменимости понятия «стиль» к сегодняшним искусству и литературе: на самом деле стиль главенствующей сегодня эстетики постмодернизма — отсутствие большого стиля, что явилось отражением общей истины о невозможности общей истины. Именно к этому выводу пришел XX век. Если же следовать мысли Деготь о том, что понятие «стиль какого-то направления» становится возможным только после эстетической смерти этого направления, то сам факт того, что мы можем определить стиль постмодернизма, говорит об исчерпанности его эстетической парадигмы.

«Приветственным гимном» тем, «кто меня уничтожит», можно назвать последнюю книгу Тимура Кибирова «Интимная лирика», презентация которой прошла в салоне «Классики XXI века» (22.10). Парадокс этой книги заключается в том, что, будучи выдержанной в целом в стиле постмодернизма, она оставляет впечатление горечи автора от пребывания в нем. Перейдя от просто деконструкции к деконструкции деконструкции, Кибиров попадает в сферу действия математического закона, согласно которому минус на минус дает плюс. И невозможно уже понять (таково наше время), являются ли нижеприведенные стихи пародией на «раскаявшегося постмодерниста», или это поворот от «новой искренности» к «просто-душным соплям» «старой»:

Даешь реконструкцию! Дали.  
А дальше-то что? — А ничто.  
Над кучей ненужных деталей  
сидим в мирозданье пустом.

Постылые эти бирюльки  
то так мы разложим, то сяк,  
и эхом неясным и гулким  
кромешный ответствует мрак.

Не склеить уже эти штучки,  
и дрючки уже не собрать.  
И мы продолжаем докучно  
развинчивать и расщеплять.

Кто делает вид, кто и вправду  
никак не поймет, дурачок,  
что шуточки эти не в радость  
и эта премудрость не впрок.

И, видимо, мира основы  
держались еще кое-как  
на честном бессмысленном слове  
и на простодушных соплях.

(Киби́ров Т. Интимная лирика. СПб., 1998, с. 37)

Характерным признаком нашего постпостмодернистского времени является повышенный интерес к так называемой малой прозе. Что вызывает, естественно, желание разобраться, что такое малая прозаическая форма — ее происхождение, жанры, стилевые составляющие. Этому вопросу был посвящен первый в своем роде Фестиваль малой прозы им. Тургенева (Государственный Литературный музей, 13–15.11), прошедший в рамках дней Тургенева в Москве, приуроченных к 180-летию со дня его рождения. Фестиваль состоялся при содействии Управления культуры ЦАО Москвы, Библиотеки-читальни им. Тургенева и Союза молодых литераторов «Вавилон». Организаторами выступили вошедшие в члены жюри Юрий Орлицкий, Дмитрий Кузьмин, Вячеслав Курицын и Татьяна Михайловская. От Петербурга в работе жюри участвовал Аркадий Драгомощенко.

По словам Дмитрия Кузьмина, фестивалю предшествовала репетиция — вечер «сверхкраткой прозы» в клубе «Авторник» (см. вторую часть статьи в № 32, с. 355), на котором было высказано много точек зрения на природу и специфику современной малой формы, однако вопрос о ее происхождении

и типологизации остался открытым. Тем не менее ко времени объявления конкурса были заявлены премии по следующим номинациям: «За наиболее интересные работы в жанре лирико-философской миниатюры; лирико-повествовательной миниатюры; авангардной миниатюры; в форме стихопрозы; за наиболее интересные работы в области перевода малой прозаической формы; за вклад в развитии малой прозы в России».

В программе фестиваля приняло участие около 60 авторов из Москвы, Петербурга и других городов и России, и Украины (всего на конкурс было прислано около 200 рукописей). Картина, составившаяся из присланных текстов, несколько не совпала с предполагаемой и внесла коррективы в систему наград: лауреатами по первой номинации стали Элина Свенцицкая (Донецк) и Георгий Балл (Москва), по второй — Александр Скидан (СПб.) и Галина Ермошина (Самара); по шестой — за вклад в развитие малой прозы в России — Борис Кудряков (СПб.); достаточного количества и достойного качества текстов, могущих быть названными авангардными и стихопрозой, среди присланных не нашлось, поэтому премии по данным номинациям были сняты; вновь введенную премии по номинации иронического жанра присудили Владимиру Тучкову (Москва) и Константину Победину (Москва). Дипломы оргкомитета фестиваля получили Данила Давыдов (Москва), Ирина Шостаковская (Москва), Михаил Нилин (Москва), Елена Мулярова (Москва). Специальные призы получили: от журнала «НЛО» — Светлана Богданова (Москва), журнала «Комментарий» — Игорь Жуков (Иваново) и Дмитрий Чернышев (СПб.), Союза молодых литераторов «Вавилон» — Алексей Михеев (Москва), Андрей Сен-Сеньков (Борисоглебск) и Петр Калкин (Москва). Был также проведен конкурс зрительских симпатий, абсолютным победителем которого стала Елена Мулярова (Москва).

Если попытаться охарактеризовать прочитанные на фестивале тексты в их массе, то бросается в глаза подавляющее преобладание сюжетных, однако в большинстве случаев речь идет не о короткой новелле (хотя есть и такие) — в ткань

сюжета включаются элементы сюр и (или) иронии, причем ирония подчас доходит до ерничества, а сюр практически всегда в той или иной степени ироничен. Все три составляющие — сюжет, ирония, сюр, присутствуя в том или ином сочетании, создают достаточно широкий жанровый спектр. Меньшую часть составляют тексты, задействующие две из этих составляющих, еще меньшую — одну.

Участники круглого стола, проведенного в рамках фестиваля, пытаясь «переварить» всю эту разнородную жанровую массу, выносили на суд присутствующих свои попытки классификации. Наиболее отчетливо сформулировал свою точку зрения Анатолий Кудрявицкий: по его мнению малая проза делится на сверхкороткий рассказ, микроэссе, детскую сказку и стихотворение в прозе. Была обсуждена также идея Екатерины Ваншенкиной, высказанная ею на вечере «сверхкраткой прозы», о существовании жанров-прототипов для малой прозы: по ее мнению, это притча, анекдот, дневниковая запись, лирическое стихотворение. Данила Давыдов предложил свой ряд жанров-прототипов: модифицированный городской сказ, восходящий к анекдоту, верлибр, моностих, мини-фельетон, афоризм и развернутый афоризм. Вообще, мнения о жанровом составе малой прозы разделились по принципу того, дала ли она что-то качественно новое в этой области или представляет из себя набор жанров вполне традиционных, но получивших качественно новое значение в рамках современной литературной парадигмы.

Вопрос о жанровом составе малой формы только начинает разрабатываться, и проблемы, поднятые на фестивале, являются, фактически, только материалом для дальнейших исследований. Но главное в другом: работа в форме малой прозы является, скорее, особым стилем литературного повествования, поскольку актуализация этой формы сегодня есть реакция не столько на кризис направлений, особенно реализма с его «тоталитарностью» (мнение, высказанное Дмитрием Кузьминым), длящийся уже более века, сколько все на тот же на кризис постмодернизма.

Жанровая эклектика, являющаяся порождением постмодернистского сознания с его погруженностью в виртуальный мир дискурсов, интертекстуальных связей и тому подобного, одновременно создает благоприятную почву для выработки нового литературного направления, которое возникает на развалинах практически исчерпавшего себя стиля постмодерн и которое очень условно можно обозначить как «эгореализм». Термин «направление» здесь теряет свой традиционный смысл, ибо предполагает не наличие некоей целостной эстетической платформы, а лишь возможность очертить круг авторов, ориентирующихся исключительно на собственную авторскую автономность. Иными словами, авторы не связаны общей реальностью, каждый из них изображает только «реальность для себя».

Генезис иронии в данном случае восходит, с одной стороны, к постмодернистской традиции (как реакция на заштампованность сознания), а с другой — к традиции, восходящей еще к Сократу (иронии как сомнение), а что касается сюрреализма, то он исполняет свою классическую функцию — описывать реальность в непостижимой совокупности ее внутренних связей. Сюжетность же в малой прозе отличается тем, что автор передает то, что на короткое время остановило его внимание, по словам Поля Валери, которые напомнил присутствующим на круглом столе Аркадий Драгомощенко — «блеск мельчайшего, но блистательного события». Малость объема произведения связана, по-видимому, с тем, что автор отказывается от создания целостной феноменологической картины, ограничиваясь ее фрагментом. Отсюда, очевидно, отмеченная всеми участниками фестиваля тенденция малой формы к цикличности или сериальности этого события. Хорошее определение этому методу дал Федор Степун, характеризуя «Жизнь Арсеньева» Ивана Бунина как «громадное полотно», каждый фрагмент которого строится по принципу «дифференциального исчисления... с тонким расчетом на бесконечно большие значения бесконечно малых величин» (журнал «Возрождение», Париж, 1952, № 13, с. 172).

Если взять один из текстов победителя в жанре лирико-повествовательной миниатюры Элины Свенцицкой:

Не случайно, не нарочно, а сама не знаю, как. Он лежал там один, разбитый. Я взяла его за уши и сбросила с балкона, и он тут же провалился в темноту. А потом отец принес его, уже мертвого...

Был сильный ветер, и деревья были, как драконы. Он лежал в картонной коробке. Я думала о своей жизни. Отец и мать за закрытой дверью о чем-то разговаривали.

Потом они вышли и стали разговаривать со мной. Но я и так давно знаю, что я плохая и жестокая девочка. Я смотрела в окно, там был маленький дождик. Наверное, это погода заболела.

Они сказали, что я должна сама его похоронить. Я взяла кролика и пошла на улицу. Тут я вспомнила, что хоронят на кладбище. Я спросила у тети, где здесь кладбище, и она сказала, чтобы я шла на химзавод.

Там были большие деревья и голая земля. В траве валялись разные банки и грязные тряпки. Я взяла палку, вырыла ямку, положила туда кролика и зарыла. Я подумала: вот и все. И еще подумала, что мама и папа скоро умрут, и все будет точно так же, только где мне взять такой большой ящик. И еще я подумала, что вот уже и я кого-то похоронила.

(«Похороны кролика», цит. по рукописи, присланной на конкурс),

победителя в жанре лирико-философской миниатюры Галины Ермошиной:

Запрокинув голову, угадывать сон, приснившийся в прошлый понедельник в деревянном трюме желтого корабля, уплывающего вдоль берега искать потерявшийся якорь. Вдоль обвисших проводов натянуто жидкое небо с заплатками. Ты глотаешь таблетку, запивая ее водой из автомата с кличкой

Петр. Твоя собака бежит следом и отыскивает расстояние, брошенное тобой, когда тебе стало тяжело. Ты просишь матроса отдать тебе компас с минутной стрелкой, чтобы не опаздывать в школу, когда придется уговаривать муравья на подоконнике.

Собака опять забралась за горизонт и видит оттуда твои бредущие по песку следы в ореховой скорлупе и бессмысленных фразах о железнодорожных переездах и темных мостах. И если ты успеешь дойти до корабля, вставшего на якорь, то завтра тебе приснится пустая комната со следами сдвинутой мебели, и ты поймешь, что это — четверг.

(Цит. по рукописи, присланной на конкурс),

победителя конкурса зрительских симпатий и дипломанта фестиваля Елены Муляровой:

Одной малоприятной июльской ночью мне не давал спать автомобиль, стоящий под окном. У бедолаги сломалась сигнализация, и через равные промежутки времени пространство около дома оглашалось жуткими завываниями. Народ спал, или делал вид, что спит, в общем, безмолвствовал. Я думала о том, что хорошо бы взять автомат и всадить всю обойму в эту дрянь. А еще я представляла вот что...

Машина вызвала в моем воображении образ человека, который так боится взаимодействия с себе подобными, что через равные промежутки времени начинает выпускать предупредительный вой, который, впрочем, не всегда можно уловить органами слуха. Сначала воющего успокаивают, говорят: «Ну чего ты, старик, все же в порядке». Желаящих пообщаться становится все меньше и меньше. И в конце концов, воющего оставляют в покое. К нему уже никто не подходит, кроме... Велик был соблазн превратить эту историю в притчу и закончить ее так. В конце концов, аккумулятор у этого человека сел, и вот тогда-то в автомобиль его души забрался тать и украл не только душу, но и кузов со всеми органами внутреннего сгорания. Но нет, никто к нему так и не подошел



и внутрь не забрался. Техника превентивного воя работала исправно.

(«Превентивный вой», цит. по рукописи, присланной на конкурс)

и просто участника конкурса Владимира Монахова:

Вчера я встретил Бога —  
он живет на соседней улице,  
воспитывает детишек и радуется:  
— Какое счастье, что Адама и Еву  
в своре время я изгнал из рая!

(Монахов В. В сб. «Человек человеку — рифма». Братск, 1997, с. 61),

то станет очевидным, что авторов этих текстов объединяет прежде всего то, что делает невозможным строго причислить их к неким направлениям в традиционном смысле этого термина, — ориентация на создание картин своего, исключительно индивидуально воспринимаемого и отражаемого мира. Может быть, именно поэтому малая форма притягательна и для прозаиков, которым не хватает свободы манипулирования образами, и для поэтов, которым не хватает сюжетной конкретности.

Закончить же наши салонные фрагменты хотелось бы разговором о презентации совместной поэтической книги Руслана Элинина и Татьяны Михайловской, состоявшейся в салоне «Классики XXI века» (26.11) — «Эпиграфы. То есть» (М.: Изд. Е. Пахомовой, 1998). С именем Руслана Элинина связано начало формирования московского салонного социума. К сожалению, несчастье, случившееся с ним в 1996 году, лишило его возможности участвовать в повседневной литературной жизни, однако работает созданный им салон «Классики XXI века», продолжают осуществляться задуманные им литературные проекты. Вышедшая книга — реализация одного из них.

Авторов (именно «независимых самостоятельных авторов», как сказано в предисловии Татьяны Михайловской) объединяет минималистская эстетика, в основе которой лежит «осколочная техника» (термин Михайловской), то есть «самоценные» тексты-осколки, которые «не складываются ни во что, и по ним трудно угадать, каким было утраченное целое». Каждый из авторов, естественно, видит мир по-своему, но композиционное решение книги состоит в подборе пары «осколков» авторских зеркал, сохранивших отражение чего-то непередаваемо сходного:

Руслан Элинин:	Татьяна Михайловская:
Воспоминания все ярче с каждой ночью Они давно затмили наши встречи	Не помню, что было из еды... вино, кажется, «Божеле»?.. Но точно помню «Отцвели...» бренчал весь вечер кто-то на рояле.

(Указ. изд., с. 47)

На презентации книга была представлена в виде сценического действия: в сопровождении музыки, исполняемой известным всем завсегдагам московских литературных салонов композитором и музыкантом Сергеем Летовым, актеры Московского театра драмы и комедии на Таганке Татьяна Николайчик и Владислав Маленко сыграли пьесу для двух голосов. Выбранная организаторами вечера театральная форма подачи книги оттенила суть ее композиции — фейерверк «осколков» двух разных зеркал отражения мира, переливающийся оттенками его непостижимой парадоксальности и создающий, тем не менее, ощущение его единой основы.

Поэтический минимализм отличается от прозаического тем, что в первом случае автор отказывается от описания события как такового: остается лишь след осмысления, само оно в качестве отработанного контекста полностью вынесено за скобки. В этом смысле тексты Элинина можно отнести к «чистой поэзии» (в рамках ее отграниченности от прозы):

не случайно его книга названа «Эпиграфы» — это действительно эпиграфы к уже не написанному тексту:

Можно любить и ненавидеть  
а можно  
любить  
и  
ненавидеть

(Указ. изд., с. 28)

Тексты Михайловской ближе к той зыбкой ныне пограничной полосе, которая вроде бы отделяет поэзию от прозы. Они не содержат описаний событий как таковых, но в них зачастую еще присутствует «hic et nunc» этих событий. Поэтому название ее книги также очень показательно: строки текстов воспринимаются как разъясняющие друг друга, временами между ними непосредственно витает частица «то есть»:

топот топот топот топот  
стадо диких палиндромов  
к стихопою пронеслось

(Указ. изд., с. 57)

Теперь — все.

## Поэтические итоги года

К концу XX века с совершенной очевидностью выявилось, что любая попытка искусственно ограничить поэзию рамками только одной эстетической системы ведет в лучшем случае к образованию очередного андеграунда, а ответ на вопрос «что такое поэзия?» становится заранее заданным, то есть по сути невозможным.

В области поэзии 1998 год не принес каких-либо эстетических открытий. Его значение определяется развитием процессов, начавшихся в конце 80-х — начале 90-х после развала советской системы существования литературы (официальная — самиздат — тамиздат) и первичного упоения свободой информации, высказывания и печати. Неудивительно, что именно в этом году вышел огромный том «Самиздат века», а также книга Владимира Кулакова «Поэзия как факт» — сборник статей о поэзии самиздата (книга датирована 1999 годом, но вышла фактически в декабре 1998-го). Кончается переходный период, в течение которого литература, будучи предоставленной самой себе, самоструктурировала свое качественно новое по отношению к предыдущему пространство — предполагающее многовариантное и многоуровневое сосуществование эстетических систем. Пространство это во многом определяется феноменом салонного социума, тесно связанного с газетно-журнальным и книжным социумами, что вообще, видимо,

является наиболее органичной формой функционирования культурной жизни.

Сегодня уже очевидно, что в общем и целом структура салонного социума закончила свое формирование в 1997 году и 1998 стал первым годом развития литературной жизни на вполне сложившейся новой основе. И появление, скажем, нового салона в 1998 году, на какую бы эстетическую систему он ни был ориентирован, мало что меняло в сложившейся ситуации. В таких условиях участники происходящего неизбежно оказываются перед вопросом «а что дальше?», предполагающим рефлексия по поводу того, что такое литература (и поэзия) и что делает ее плохой или хорошей.

Все вышесказанное, разумеется, относится к поэзии. Более того, можно сказать, что поэты проявили себя «тягловой силой» салонного социума: в центре большинства проходящих салонных мероприятий оказываются именно они. Дело даже не в относительно малой, удобной для чтения на вечере величине текстов, хотя и в этом тоже, а в особой форме существования поэтических текстов, предполагающей стремление автора к непосредственному контакту с публикой. Это проявляется даже на уровне критической саморефлексии текстов, яркий пример тому — книга Ивана Жданова и Марка Шатуновского «Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова» (на титуле книги указан 1997 год, но все копирайты обозначены 1998-м, в этом же году состоялась и презентация).

Невероятно расширившийся к настоящему времени спектр представлений о формах поэтического выражения с новой силой вызвал к жизни старинный спор о границах поэзии. Не только с другими видами искусства (музыкой, живописью, театром), но и внутри самой литературы — с прозой и критикой. Все большее распространение имеет так называемая малая прозаическая форма, некоторые образцы которой практически неотличимы от поэтических текстов, а внутри самой поэзии все более оформляется минималистская тенденция, приводящая к текстам, близким ко все той же малой

форме. Данную проблему попытался прояснить прошедший в ноябре 1998 года Фестиваль малой прозы, продемонстрировавший все усиливающуюся в современной прозе тенденцию жить по законам поэтического жанра. Что касается минималистской тенденции в поэзии, то в 1998 году ее позиции были укреплены выходом совместной поэтической книги Руслана Элинина и Татьяны Михайловской «Эпиграфы. То есть».

Иначе говоря, к 1998 году — времени, к которому в новых условиях успело сформироваться целое поколение вполне зрелых поэтов, споры о том, какова она, истинная или, скажем, просто хорошая поэзия, разгорелись со все большей остротой и непримиримостью. Получилось, что для того, чтобы разьединиться, необходимо было сначала объединиться.

Фоном поэтически-мировоззренческих споров явились бесплодные поиски магистрального течения и его обочин, то есть маргинальности. Если попытаться суммировать высказываемые точки зрения, то они расположатся между двух полюсов: первый — русская поэзия предполагает наличие некоего «классического» образца, отступление от которого есть маргинальность (безобидная или разрушительная), второй — поэзия как таковая неотделима от экспериментаторства, включающего в себя безоглядное новаторство, маргинальность в этом случае получает статус магистральности.

Что касается первого полюса, то приходится констатировать, что в настоящее время происходит формирование взгляда на поэзию, который можно обозначить как улучшенную модификацию точки зрения, пытавшейся господствовать в столь недавнее еще советское время: к Пушкину и Некрасову добавляются бесспорные на сегодняшний день авторитеты серебряного века. Ко второму полюсу близка позиция Сергея Бирюкова, в 1998 году подкрепленная его новой книгой — «Теория и практика русского поэтического авангарда». Суть этой петиции заключается в том, что магистральной линией русской поэзии является авангард, развитие которого в той или иной степени искусственно тормозилось на протяжении всего XX века, исключая первую его четверть.

К концу XX века с совершенной очевидностью выявилось, что любая попытка искусственно ограничить поэзию рамками только одной эстетической системы ведет в лучшем случае к образованию очередного андеграунда, а ответ на вопрос «что такое поэзия?» становится заранее заданным, то есть по сути невозможным. Как писала М. Цветаева в своей статье «Искусство при свете совести», у каждого свои небеса. Иначе, каждый имеет ту поэзию, которую хочет или заслуживает. Ответ на вопрос «что такое поэзия» решается в рамках органичности, а не идеологичности, решается не просто и не до конца, но к ответу на него можно хотя бы приближаться. Кто ждет и ищет в поэзии чудо (а оно свершается на разных, но совершенно непредсказуемых путях), получает его, кто ждет от нее идеологем, получает идеологемы, кто ждет анекдота, получает его, и т.д.

Демонстрацией основных составляющих сложившегося поэтического пространства с одновременной попыткой саморефлексии оного смотрелись прошедшие в 1998 году в столице торжества, связанные с юбилеем Лианозовской группы (февраль-март), и поэтические фестивали: Фестиваль британской и русской поэзии (апрель-май), Дни австрийской и русской поэзии и музыки (сентябрь), Петербургско-Московский поэтический фестиваль (сентябрь).

Поэты Лианозовской группы, во многом определившие ход и направление развития русской поэзии второй половины XX века, занимающие почетное место на страницах «Самиздата века», составителем поэтической части которого стал Генрих Сапгир, в качестве представителей старшего поколения органически вошли в поэтическое пространство, образовавшееся в начале 90-х. Это его беспорные мэтры.

Списки участников с российской стороны британско-русского и австрийско-русского фестивалей в определенной степени проиллюстрировали сложившийся на сегодняшний день истеблишмент русской поэзии, ориентированный, в основном, на репутацию маргинальности по отношению к официозу советских времен. В первом случае круг участни-

ков оказался более неоднородным, прежде всего в отношении этой самой маргинальности, и включил в себя часто далеких друг от друга авторов: Евгения Рейна, Анастасию Харитонову, Сергея Стратановского, Михаила Айзенберга, Елену Шварц, Юнну Мориц, Тимура Кибирова, Ольгу Седакову, Владимира Салимона, Сергея Гандлевского, Татьяну Щербину. Во втором случае, видимо, по причине ориентации фестиваля в большей степени на авангардность, круг оказался «более тесным»: Геннадий Айги, Генрих Сапгир, Михаил Айзенберг, Сергей Гандлевский, Лев Рубинштейн, Дмитрий Ал. Пригов, Тимур Кибиров, Виктор Коваль, Виктор Санчук, Юлий Гуголев, Иван Ахметьев.

Центральным событием поэтического года стал, пожалуй, Петербургско-Московский поэтический фестиваль. Его организаторы Татьяна Михайловская и Сергей Завьялов, объединив поэтические силы обеих столиц, попытались дать адекватную картину нынешнего дня, заявив на будущее необходимость проведения подобных фестивалей с привлечением поэтических сил других городов России. Список участников включает в себя представителей всех поколений и вполне отражает пеструю картину эпохи конца постмодернизма: от Санкт-Петербурга — Сергей Завьялов, Виктор Кривулин, Аркадий Драгомощенко, Сергей Стратановский, Борис Констриктор, Михаил Еремин, Лариса Березовчук, Александр Горной, Николай Кононов, Алексей Пурин, Дмитрий Голышко-Вольфсон, Александр Скидан; от Москвы — Генрих Сапгир, Лев Рубинштейн, Михаил Айзенберг, Сергей Гандлевский, Дмитрий Авалиани, Михаил Сухотин, Иван Ахметьев, Дмитрий Ал. Пригов, Дмитрий Воденников, Юлия Скородумова, Герман Лукомников, Данила Давыдов. Круглые столы, проведенные в рамках фестиваля в Москве и в Санкт-Петербурге, больше ставили вопросы о положении дел в современной русской поэзии, чем давали ответы, но в общем и целом фестиваль продемонстрировал широкий спектр личных эстетик, задействующих и ориентацию на классические каноны, и эксперименты с языком. Поиски ответа на вопрос, что такое



поэзия, в ситуации конца постмодернизма проходят на стыке прямого авторского высказывания и знаковой конструкции. В этом смысле очень интересно творчество Дмитрия Авалиани, плодотворно работающего одновременно в нескольких эстетиках.

Конец 1998 года ознаменовался двумя событиями, подтверждающими стремление поэтического социума к разнородности по двум полюсам: присуждение Антибукеровской премии поэту Максиму Амелину и выход очередного номера альманаха «Черновик».

Шорт-лист Антибукера содержал имена разноплановых поэтов всех трех поколений, в том числе таких ярких творческих личностей, как Всеволод Некрасов и Вера Павлова. Однако, в конечном итоге, предпочтение было отдано автору, стихи которого иначе как средними не назовешь — такие стихи устраивают всех и легко попадают на страницы журналов. Они вроде бы грамотны, достаточно профессионально сделаны, содержат стилевые приемы, ставшие знаковыми для нынешнего времени, но в них нет ни ярко выраженной личности автора, ни метафизической глубины, ни отточенной поэтической техники, ни стремления к эксперименту с языком. Фактически они — никакие.

Напротив, картину поиска всего этого демонстрируют авторы «Черновика», работающие во всем спектре поэтических эстетик — от абсолютно традиционной до так называемой смешанной техники. Нельзя сказать, что страницы альманаха — сплошь поэтические вершины, по поводу многого можно спорить, что-то просто отвергать. Но они отражают взаимодействие со стихией языка, накапливающее опыт, без которого невозможно существование поэзии. Без него мертвеют каноны, знание которых, разумеется, обязательно и при самом смелом экспериментаторстве. Иначе оно называется по-другому.

В связи с этим хотелось бы упомянуть двух авторов. Это Сергей Завьялов (в 1998 вышла первая книга его стихов «Мелика»), работающий со стихией современного русского

языка, опираясь на каноны античной поэзии, и Виктор Соснора (в 1998 году вышла очередная книга его стихов «Верховный час»), на протяжении многих лет демонстрирующий мощное и упорное исследование чуть ли не всех традиций русской поэзии и давший в эстетике, которую иначе как традиционной не назовешь, такие шедевры, как, например, «Продолжение Пигмалиона».

На путях взаимодействия двух указанных полюсов сложившегося поэтического пространства, видимо, и продолжатся поиски неуловимого мейнстрима в наступившем 1999 году.

# Литературная работа с общественностью

Пока публика продолжает спорить, хорош или плох постмодернизм, кончился он или модифицируется, эпоха постмодерна идет своим ходом, реализуя присущие ей тенденции, и прежде всего — установку на смешение низкого и высокого. Подтверждением этого является в том числе процветание сети кафе-клубов «ПирОГИ/Bilingua/Проект ОГИ». Сочетание ресторанной обстановки с интеллектуальной литературой в то время, когда это затевалось, многим казалось невозможным. Но жизнь показала, что дороги современной московской культурной жизни так или иначе начинают вести в сеть клубов «ОГИ».

Это подтвердилось и на 6-й Международной ярмарке интеллектуальной литературы «non/fiction № 6», в рамках которой 5 декабря состоялась «Презентация литературных программ кафе-клубов «ПирОГИ/Bilingua/Проект ОГИ». Вел мероприятие директор гуманитарных программ вышеозначенных кафе-клубов Юрий Цветков. Заявленная им программа, по сути, являлась констатацией того, что уже создано и функционирует и хорошо знакомо завсегдатаям. Излагать ее в подробностях вряд ли имеет смысл: они доступны каждому, кто оставит свой электронный адрес в одном из кафе-клубов. Достаточно сказать, что в программу входит как русскоязычная, так и переводная литература, охватывающая многочисленные области гуманитарной сферы. И презентуемая

и обсуждаемая — на круглых столах или сериях специальных вечеров. Девиз, под которым происходит осуществление заявленных программ, Юрий Цветков обозначил так: открытость, демократизм и дружелюбие. Не вызывает удивления, что в данном случае первым стоит слово «открытость». Программы действительно открыты всему новому — как в литературе, так и в форме ее подачи. Но здесь имеет место еще один смысл: «тащить» все это приходится двоим — Юрию Цветкову и его помощнику Данилу Файзову. А «древо» программ разрастается быстро и пышно. Выход — в инициативе и работе заинтересованной общественности. Так, например, самый популярный и развивающийся цикл поэтических вечеров — «Полюса» — возник в содружестве с поэтом Иваном Волковым, а ныне имеет сменных ведущих, определяющих лицо конкретного вечера.

Хотя понятно, что на корабле может быть только один капитан (разумеется, есть еще старпом). Что и озвучил Юрий Цветков, сказав: да, мы открытые, демократичные и дружелюбные, но находимся мы внутри очень жестких условий и строим тоже жесткую структуру.

# Проект «Полюса»

Вечер первый: Максим Амелин  
и Дмитрий Воденников  
на Никольской

Когда в ходе привычного течения литературной жизни вдруг появляется новый проект — это всегда радует. А когда этот проект зиждется на идее оживления этой самой привычности литературной жизни — это радует вдвойне, поскольку предполагает возможность появления новых, неожиданных точек зрения, производительного столкновения мнений и так далее. Исходя из этого можно только приветствовать проект Ивана Волкова «Полюса», заключающийся в идее совместного выступления поэтов, как бы разнесенных по полюсам литературного пространства и, условно говоря, представляющих современных «архаистов» и «новаторов». Первый вечер в рамках этого проекта состоялся в минувший понедельник в кафе-клубе «ПирОГИ на Никольской». При этом «архаистов» представлял Максим Амелин, а «новаторов» — Дмитрий Воденников.

В итоге присутствующие на вечере получили возможность еще раз соприкоснуться с поэтикой Максима Амелина, построенной на плавном течении речи, пересыпанной культурными ссылками и аллюзиями, и поэтикой Дмитрия Воденникова, опирающейся на нервность и напряженность стиха и в основе которой, по его соб-

ственным, сказанным на этом вечере словам, лежит «полное отсутствие расстояния между автором и лирическим героем». Вообще надо отметить, что больше всех на этом вечере комментировал происходящее именно Воденников, и единственный диалог, сколь кратким и обрывочным он ни был, был диалог Воденникова с ведущим — Иваном Волковым.

Так, на слова Волкова о раздробленности литературного пространства и «уютной» устроенности поэтов в гнездышках своих тусовок и компаний Воденников довольно резко заметил, что лично он чувствует себя в этой жизни крайне неуютно, а что касается литературного пространства, то оно давно структурировано — и сделано это (и поддерживается в этом состоянии) силами самих поэтов, развивающих свои индивидуальные поэтики и ведущих связанные с ними стили жизни. Другого диалога, тем более полилога, не получилось. Зал ограничился выкриками с места и очень малым числом записок частного характера.

Конечно, лиха беда начало — речь-то идет о первом вечере. И хочется надеяться, что проект будет корректироваться исходя из своей начальной установки: спровоцировать качественно новый разговор о литературе. Однако думается, что причина «поразительной политкорректности» присутствующих на первом вечере этого проекта — именно так выразился в конце вечера его ведущий — лежит гораздо глубже. Уж слишком далеки друг от друга как поэты Амелин и Воденников. Достаточно вспомнить вечер Воденникова, состоявшийся в клубе «Проект ОГИ» 22 декабря ушедшего года. Это было не поэтическое выступление, это было хорошо подготовленное шоу, разыгрываемое одним актером, и авторский поэтический текст был одним из составляющих этого шоу. Можно сказать, что речь идет о симбиозе разнесенных жанров (что весьма характерно для XX века) и формировании некоего нового, к которому в течение всего своего творческого пути шел Воденников. Тогда как стихи Амелина хорошо слушать в уютной гостиной в кругу знатоков культуры — в обстановке, действительно напоминающей XVIII век.

И в этом нет ничего хоть сколько-нибудь предосудительного или даже вызывающего малейшее возражение. Каждому, как известно, свое. Недаром Амелин и Воденников весь вечер усиленно подчеркивали, что они — давние друзья. И они сами, и наполняющие зал (а он был битком) давно приняли ту структурированность литературного пространства, о которой говорил Воденников, — индивидуальными поэтиками. В этом смысле хорошо прозвучали строки Амелина: «Чужого куска мне не надо, / но свой не отдам никому».

И если уж налаживать «мостики» между пространствами «полюсов», по которым — условно говоря — разошлись плеяды авторов, печатные издания и сайты, то, может быть, стоит идти по пути сравнения между разными «архаистами» и разными «новаторами» и теми «архаистами» и «новаторами», поэтики которых сохраняют хоть какую-либо способность к диалогу. Именно это может вызвать оживление критики, ругать которую и даже обвинять в отсутствии (при этом все равно ругая ругая) стало общим местом. Впрочем, давать советы легко. А следующая пара — Данила Давыдов и Санджар Янышев — выступает через две недели.

## Вечер второй: Данила Давыдов и Санджар Янышев на Никольской

29 января в рамках литературной программы кафе-клуба «ПирОГИ на Никольской» состоялся второй вечер, продолжающий проект Ивана Волкова «Полюса», заключающийся в идее совместного выступления поэтов, условно говоря, представляющих современных «архаистов» и «новаторов». На этот раз «новаторов» представлял Данила Давыдов, а «архаистов» — Санджар Янышев. При том что оба они представляли младшее звено «поколения 90-х», в отличие от Дмитрия Воденнико-

ва — Максима Амелина, выступлением которых 12 января стартовал проект «Полюса» и которые представляют старшее звено этого поколения.

И приходится констатировать, что атмосфера, созданная «младшими», чуть ли не принципиально отличалась от той, которая сопровождала вечер «старших». Совершенно естественным образом оказались «вынесенными за скобки» столь важные на первом вечере «Полюсов» вопросы «раздробленности литературного пространства», «гнездышек, тусовок и компаний», равно как и «политкорректного» поведения присутствующих. На этот раз зал осыпал выступающих записками, перекидывался с ними репликами и шутками и удивительно согласованно шумно и одобрительно приветствовал тексты обоих. И это при том, что эстетики Давыдова и Янышева весьма различаются: резкий ритм, несколько вызывающая лексика, напористая центонность текстов Давыдова, довольно удачно названных кем-то из зала «зарисовками», заостряет трагичность бытия — казалось бы, в противовес Янышеву, тексты которого в гораздо большей степени являются культурной реакцией на явленный ему окружающий мир, отличаются плавностью и привлекают весьма оригинально обработанной восточной экзотикой.

Можно сказать, что Янышев больше работает с культурными образцами, а Давыдов — с их разрушением, опираясь на как бы конкретность явленной ему картины мира. Но принципиального противоречия не возникает — и зал, наполненный весьма искушенными слушателями, прекрасно это почувствовал. Это подтвердили и ответы выступающих на многочисленные записки, в ходе которых прозвучали такие слова Янышева, как «я пишу о других своих воплощениях и ипостасях» и «стремлюсь к широте охвата и свободе выражения», «пусть язык Давыдова и богаче моего», и такие слова Давыдова, как «мое отличие от Санджара только в одном: я пишу веселые стихи, а он — скучные», то есть речь идет о «скучности» культурных образцов, которые оживляет своими «воплощениями» Янышев. Но оба они — пусть и по-разному — работают



на выражение через свое «Я» явленного им окружающего мира, и обоим этот мир интереснее, чем свое «Я».

В конечном итоге вечер «получился». И получился даже искомый автором проекта Иваном Волковым полилог, прежде всего заключающийся в контакте и переключке эстетик Данилы Давыдова и Санджара Янышева, доставивший удовольствие всем присутствующим и — хотелось бы верить — работающий на ход развития современной поэзии. А следующая пара — Александр Леонтьев и Глеб Шульпяков — выступает 9 февраля.

### Вечер третий: Александр Леонтьев и Глеб Шульпяков на Никольской

В понедельник, 9 февраля, в рамках литературной программы кафе-клуба «ПирОГИ на Никольской» состоялся третий вечер, продолжающий цикл вечеров проекта «Полюса», цель которого, как пишет в релизе ответственный за литературную программу клуба Юрий Цветков, — «возродить такой забытый жанр как литературный диспут». На этот раз в качестве «полюсов» ведущий вечеров этого цикла Иван Волков представил присутствующим Александра Леонтьева и Глеба Шульпякова, демонстрирующих «две разные модели бытования в литературе»: Леонтьев — только как поэт, Шульпяков — как поэт, прозаик, переводчик, драматург, критик и культуртрегер. При том, что как поэты оба они ориентированы на традиционную для русского стиха эстетику.

Можно сказать, что этот вечер, как и предыдущий, «получился». И хотя публики было поменьше, записок было достаточно и аплодировали обоим авторам от души. В ходе разговора о поэзии, постоянно возвращавшегося к вечным вопросам о значении и назначении поэзии, прозвучали знаме-

нитые строки Пастернака «Цель творчества — самоотдача...». Об этом, хоть и по-разному, говорили, отвечая на записки, оба выступавших. Как было отмечено в ходе разговора, поэты влияют на состояние культуры, перед которой стоит задача сохранить исконные для человека ценности. И если сегодня поэзия кажется кому-то ненужной, именно она, как и, к примеру, фундаментальная наука, ведет человечество дальше.

«Полюсность» позиций выступающих поэтов проявилась прежде всего в оценке текстов друг друга: Шульпяков, напомнив присутствующим, что он — составитель антологии поэтов тридцатилетних «10/30» (куда включил и Леонтьева), оценил тексты «оппонента» высоко, Леонтьев же дал текстам Шульпякова резко непримиримую оценку — вплоть до грубости.

В ответ на это, оставив в стороне вопрос оценок конкретных дарований, можно сказать одно: культурное пространство подпитывается людьми разных дарований и разного рода занятий, в том случае, конечно, если они работают на его поддержку. И тогда в этой среде могут произрастать и развиваться всевозможные таланты. Разумеется, лицо эпохи (или конкретного периода) определяют лучшие, и они же представляют ее в истории. Но внутри каждой эпохи ведется разнообразная культурная работа, складываются конкретные модели поведения в литературном пространстве.

А по существу поэтики Шульпякова и Леонтьева очень близки и практически не выходят за пределы того, что сегодня принято называть традиционностью. Может быть, именно поэтому довольно большое количество людей покидало зал, не дожидаясь конца дискуссии.

Следующая пара — Ольга Иванова и Инга Кузнецова — выступает 16 февраля.

## Вечер четвертый: «Поэты-женщины» на Никольской

На прошлой неделе в рамках литературной программы кафе-клуба «ПирОГИ на Никольской» состоялся четвертый вечер, продолжающий цикл вечеров проекта «Полюса», о котором мы уже писали. На этот раз в качестве «полюсов» ведущий Иван Волков представил присутствующим двух поэтов-женщин: Ольгу Иванову и Ингу Кузнецову, оговорив при этом, что речь идет именно о поэзии, создаваемой женщинами, а не о «женской» поэзии. Надо сказать, что данный терминологический вопрос в наше время приобрел теоретическую остроту в связи с тем, что заметно увеличилось и продолжает увеличиваться число сильных поэтов, принадлежащих к так называемому слабому полу, и в литературоведческих статьях все чаще мелькает модное слово «гендер». Хотя в конечном итоге все сводится к тому, насколько по-разному воспринимают и отражают метафизическую картину мира поэты-мужчины и поэты-женщины.

Надо сказать, что вечер поэтов-женщин несколько отличался от предыдущих и, в общем-то, «получился». Публики было много, вела она себя весьма корректно, но записками авторов просто завалила, и, что интересно, записки, с одной стороны, касались-таки чисто женских вопросов — о детях, семейном положении и так далее, а с другой стороны — большинство вопросов было посвящено вопросам эстетики. Приходится признать, что ответы — и в том и в другом случае были обстоятельнее, чем на предыдущих, «мужских», вечерах. Обе поэтессы отвечали, что называется, от души, весьма подробно и серьезно. И довольно находчиво выходили из положения в случае «скользких» (например, о возможности романа с несвободным мужчиной) вопросов.

По выражению Ивана Волкова, они «здорово отработали». Что и определило атмосферу вечера — очень корректную и насыщенную настроением на чисто поэтический лад без каких-либо противопоставлений эстетик и дуэлей. На стремлении к этому особо настаивал ведущий, говоря, что он проводит «рядовые вечера с нерядовыми авторами», позволяющие залу поговорить (не обязательно в мирном тоне) с представляемыми им авторами. Но публика была настроена исключительно мирно, а поэтессы постоянно аплодировали друг другу.

«Полюсность» выступающей пары подробно обсуждалась как публикой, так и самими поэтессами. И была определена в основном по тяготению к полюсам «экспрессионизм — импрессионизм», что сказывается даже на манере чтения. При этом обе поэтессы говорили о проживании особой жизни в поэзии, только Ольга Иванова акцентировалась на эмоциях, а Инга Кузнецова — на стремлении в мир, где «нет ни пространства, ни времени».

Что касается программы на март, то она будет объявлена особо. Иван Волков при этом обещал, что «круг авторов будет расширяться» и публику, возможно, ждут сенсации.

## Вечер пятый: от какой луковицы плакать?

В рамках литературной программы кафе-клуба «ПирОГИ» на Никольской состоялся пятый вечер, продолжающий цикл «Полюса». На этот раз в качестве «полюсов» ведущий этого цикла Иван Волков представил известных мастеров современной поэзии — Олесю Николаеву и Льва Рубинштейна. И, надо сказать, этот вечер стал знаменательным. В ходе его стало совершенно очевидно, что современное литературное пространство представляет собой огромный многополюсной

мир, каждый «полюс» которого создан индивидуальностью и мастерством автора.

Здесь можно, конечно, говорить об исполнении мечты Маяковского — «много поэтов, хороших и разных». Но суть в том, что сознание современного человека вообще настроено на многополюсность — таков наш мир. И поэзия (да и вся культура) последних ста лет много поработала на расширение восприятия всевозможных эстетик.

Совместное выступление таких, казалось бы, разных поэтов, как Олеся Николаева и Лев Рубинштейн, подчеркнуло, что оба они — пусть и по-разному — выполняют главную задачу поэта: воспроизводят ощущаемую ими метафизическую картину мира и поэтически размышляют о раскрывающейся перед ними картине жизни. Тут уместно вспомнить прозвучавшую на вечере строчку Рубинштейна: «Не все ли равно, кто от какой луковицы плачет».

И, безусловно, можно согласиться с Волковым, отметившим, что малое количество записок на этом вечере — естественное явление. Хотя некоторое количество серьезных вопросов все-таки было. И ответ на них был более чем исчерпывающим — оба автора весьма увлеченно и подробно говорили, как о своем творчестве, так и о литературе вообще. В частности, Лев Рубинштейн отозвался о концептуализме как о факте исключительно истории, а Олеся Николаева интересно комментировала свои «Испанские письма», звучавшие на этом вечере. И сквозь трагичность «испанской» жизни прорывалась ликующая радость любви и бытия: «А меж тем — если крикнуть: / “Viva, Испания!”, дорогой, / и подпрыгнуть, и шляпу / подкинуть — она обернется / в небесах распростертою / чудною птицей живой: / чайкой на море спустится, / ласточкою — у колодца!»

## Вечер шестой: они ждали только новых стихов. Вечер памяти Бориса Рыжего и Леонида Шевченко на Никольской

На прошлой неделе в кафе-клубе «ПирОГИ» на Никольской состоялся шестой вечер проекта «Полюса». Он сильно отличался от предыдущих, поскольку был посвящен памяти двух поэтов — Бориса Рыжего и Леонида Шевченко, не так давно ушедших из жизни на пороге своего тридцатилетия. Поэтому, как сказал ведущий Иван Волков, привычный ход вечера — чтение стихов, перемежаемое вопросами зала к авторам, — пришлось видоизменить в силу того, что вопросы задавать было некому, разве что друг другу. А вопросов возникает много, поскольку наряду с огромным количеством почитателей этих поэтов есть достаточное количество не только не принимающих их творчество, но и подвергающих профессиональной критике, ставя им в вину банальность и однообразие — как тем, так и приемов.

Впрочем, среди присутствовавших таковых не было, и в этой исключительно доброжелательной и приподнятой атмосфере прозвучали стихи Бориса Рыжего и Леонида Шевченко, перемежаемые впечатлениями от личных встреч и творчества этих поэтов. Евгений Рейн отметил, что, хотя Борис Рыжий ушел из жизни «абсолютно состоявшимся поэтом», а Леонид Шевченко — «начинающим поэтом с замечательными задатками», оба они были — «реалисты, пытавшиеся совершить нечто магическое», и оба они «были громадным обещанием», которое «не состоялось».

Это «магическое» можно обозначить как совершенно неопределимое свойство истинной поэзии и как передаваемую с помощью поэтических строк настроенность на высшую реальность. И она, как и положено магии, завораживает при чтении стихов Рыжего и Шевченко, действительно писавших в русле традиционной (если угодно, «банальной») для

русского стиха эстетики. Впрочем, если всмотреться в написанные ими строки, то можно убедиться, что им отнюдь не чужды и приемы новейшей поэзии.

Главное для обоих — ощущение невидимого метафизического мира, пронизывающего наш видимый мир, сочетающееся с благоговением и настроено на принятие Высшей воли. В так называемой мирской поэзии это часто соседствует с тоской, переходящей в удаль на грани жизни и смерти. Но, как бы то ни было, завороченность поэтическими строками присуща прежде всего самим поэтам. Поэтому не приходится удивляться признанию Бориса Рыжего, прозвучавшему в снятом о нем фильме: «Я жду только новых стихов. Никогда ничего больше не ждал».

## Вечер седьмой: констатация Кузьмина и крик Родионова. «Полюса» об одном и том же

В минувший понедельник в рамках литературной программы кафе-клуба «ПирОГИ на Никольской» состоялся седьмой вечер проекта «Полюса». Получился он на удивление спокойным и был насыщен исключительно чтением стихов, что указывает, видимо, на то, что проект вошел в свои мейнстримные берега и обрел стабильную форму. Записок с вопросами было мало, и серьезные среди них практически отсутствовали. Поэтому можно говорить просто о совместном выступлении двух поэтов — Дмитрия Кузьмина и Андрея Родионова, которому контекст «полюсности» придал несколько необычную форму.

Каждый из них творит в рамках индивидуальной поэтики. Поэтому неудивительно, что Дмитрий Кузьмин начал свое выступление словами о том, что как теоретик и культуртрегер он «не видит смысла в этом проекте», но как автор рад случаю

выступить перед публикой. Надо сказать, что публика, в свою очередь, выразила мало интереса к теории, но радостно и заинтересованно внимала поэтическим строкам, время от времени бурно выражая восторг.

Тем не менее невольно шло сравнение поэтик выступающих поэтов — не для разнесения «по полюсам», а для лучшего их осмысления. И в этом смысле поэтику Родионова условно можно обозначить как экстравертную, направленную вовне, а Кузьмина — как интравертную, направленную внутрь. Для Родионова характерны резкий рэповый ритм, обценная лексика, ирония, распахнутость навстречу картине жизни, в которой сексуальность — не более чем один из ее аспектов. Для Кузьмина характерны интимность, лиричность, спокойный ритм, сосредоточение на сексуальности.

Оба поэта сходны в одном — в выражении трагичности жизни, заключающейся в невозможности разорвать рамки земного, парадоксального и ограниченного существования человека. И надо сказать, что крик Родионова оставляет больше надежды, чем спокойная констатация Кузьмина. В этом смысле показательны строки Родионова «навстречу новым приключениям» и «сделать в космос прорыв» и Кузьмина — «покажите нам счастливого человека» и «нигде не видать стоп-крана».

## Вечер восьмой: «Полюса» поэтических студий. Ковальджи и Волгин воспитали хороших и разных учеников

Очередной, уже восьмой вечер проекта «Полюса» литературной программы кафе-клуба «ПирОГИ» состоялся в минувший понедельник, 19 апреля. На этот раз «полюсами» были Кирилл Ковальджи и Игорь Волгин. Встреча с этими поэтами,



руководителями знаменитых поэтических студий, возникших, по словам Ковальджи, «давно, в прошлом веке», дала возможность не только несколькими иными глазами взглянуть на, казалось бы, такое недавнее прошлое, но и лучше понять настоящее. Как выразился ведущий «Полюсов» Иван Волков, у этих людей, воспитавших уже три поколения поэтов, «есть о чем спросить».

Кирилл Ковальджи представил свою книгу «Обратный отсчет», включившую в себя воспоминания и размышления, в том числе о судьбе «задержанного поколения» поэтов, которые в 80-е годы прошлого века распределялись по «полюсам» студий Кирилла Ковальджи и Игоря Волгина. Многие представители этого поколения стали знаменитыми мастерами, но не у всех из них жизнь сложилась счастливо. Это относится к Нине Искренко, судьбу которой Кирилл Ковальджи сравнил с судьбой Блока — с той разницей, что «Блок исчерпал себя без остатка», а Искренко «только обратила на себя внимание». Разговор о Нине Искренко затронул серьезную проблему нашего времени, которое предалось «тупому прагматизму» и перестало замечать существование «волшебников слова».

Игорь Волгин внес оптимистическую ноту, напомнив присутствующим, что литобъединения существовали и будут существовать всегда — «доколь в подлунном мире живы будут хоть два пиита», поскольку поэты ищут себе подобных. И как бы ни менялись времена (а объединению Волгина уже 36-й год), преемственность остается.

Присутствующие искренне аплодировали звучавшим на вечере стихам Кирилла Ковальджи и Игоря Волгина, хотя Волгин оговорил, что читает старые стихи, а сейчас пишет в основном «тяжелые» книги о Достоевском, которые тоже были представлены на вечере.

Правоту знаменитого тезиса «художник, воспитай ученика, чтоб было у кого учиться» подтверждали выступления Валентина Резника, Марка Шатуновского, Елены Исаевой, Марии Ватутиной. При этом в отношении своих учеников оба

мастера были единокорны: все разные и все хороши по-своему. Поскольку обе студии — не поэтические школы, а литобъединения, в которых прежде всего, по выражению Игоря Волгина, «не учили писать стихи, а говорили о высоком и прекрасном и занимались самосовершенствованием». И это, как заметила Елена Исаева, было «счастливейшее время».

А следующий вечер этого проекта состоится 12 мая, и его «полюсами» станут Дмитрий Тонконогов и Фаина Гринберг.

### Ваши сны и ваши молчания: проект «Полюса» в поисках жизни

Проект «Полюса», осуществляемый в рамках литературной программы кафе-клуба «ПирОГИ на Никольской», оказался на редкость долгоиграющим и продуктивным. Сущие пустяки остались до его годовщины (12 января), а он по-прежнему регулярно собирает полный зал (время от времени не вмещающий всех желающих в него попасть), являясь фактически одним из лучших проектов весьма обширной литературной программы заведения, ведомой рукой Юрия Цветкова. Более того, «Полюса» развиваются и модифицируются, далеко отойдя от исходно заявленной идеи турнира далеко отстоящих друг от друга авторов. Продуктивной в этом смысле оказалась практика «ведущего на один вечер». Это позволило материализоваться и текущей идее проекта: выявления того, что же объединяет выступающих на вечере поэтов, объединенных фигурой ведущего.

На этот вопрос дал весьма прямой ответ ведущий «Полюсов», состоявшихся в минувший понедельник, — Дмитрий Воденников. Вообще этот вечер уже заключал внутри себя некий юбилейный момент: именно Дмитрий Воденников с Максимом Амелиным были «полюсами» в самый первый

раз, заявив тогда (и подтвердив это уже в качестве ведущего) свое несогласие с самой идеей проекта. По словам Дмитрия Воденникова, авторы делятся только на «живых» и «мертвых». Представил же он двух «живых» и тем ему интересных поэтов: Анну Логвинову и Олега Шатыбелко.

Безусловно, многие пришли «на Воденникова», но и пришедших «на Логвинову» и «на Шатыбелко» тоже было достаточно. И это объяснимо, поскольку принадлежащая к «поколению “Дебюта”» журналистка Анна Логвинова и пришедший «из сети» (с сайта stih.ru, от которого пройден уже большой путь) бизнесмен Олег Шатыбелко убедительно завили о себе как состоявшиеся и очень интересные поэты. Объединяет их действительно заинтересованное отношение к жизни как к чуду, а это, собственно, и является основным признаком поэзии. Только так и можно уловить отблеск иной, высшей, настоящей, трудноуловимой действительности. Видимо, это и имел в виду Дмитрий Воденников, говоря о «живом» и «мертвом». Стилей и приемов всякого рода в современной поэзии — пруд пруди, главное же — чтобы они «работали».

Поэтому неудивительно, что постоянно повторяющимся мотивом у Анны Логвиновой был сон и все с ним связанное. Анна, по ее словам, просто не любит спать, любит просыпаться. Это ее взгляд на мир:

Под простынкой не в полоску  
и не в клетку, а в цветочек,  
чистый хлопок, сто процентов,  
спит мужчина, настоящий.  
Очень странно, неужели  
это правда, сяду рядом,  
он глаза приоткрывает,  
смотрит дико, пахнет медом.

Для Олега Шатыбелко главное тоже свой взгляд — как при описании картин окружающего мира, так и творящегося

внутри человеческого сознания. По мере становления его поэтики то и другое неразделимо переплетаются, причем семантический ряд слова «сон» ему также не чужд:

... злится болеет недосыпатель  
смотрит утром в остеклеватель  
тихо нам тут называтель  
все бродим и бродим по снеговате  
склоняемся в предавательные падежи  
дай подслушать мобильный истоскователь  
хороший какой — молчит, иногда дрожит  
ищет сеть путает имена психует

знаешь: глупо — но часть меня  
никогда не просыпалась утром  
не открывала не отводила глаз:  
стоп камера! с этой секунды  
ваши сны и ваши молчания  
могут и обязательно будут  
использованы против вас

Итак, проснувшись, проект продолжается.

## Без дуэлей и драк: год проекту «Полюса». Стереозффекты

Парад-алле участников проекта «Полюса», имевший место на годовщине этого проекта в «Пирогам на Никольской» 12 января, наводит на множество самых противоречивых мыслей. Конечно, видеть и слушать такое количество хороших и при этом весьма отличающихся друг от друга поэтов — занятие приятное и достойное. Особенно если учесть, что действие это

было заранее продумано и организовано практически как шоу. Ни длиннот, ни пауз, довольно эффектные выходы состоявшихся «звезд», перемежаемые так называемыми анонсами — выходами будущих «звезд» проекта.

Сам проект вызывает безусловное уважение к работе организаторов литературной программы клубов «ОГИ» Юрия Цветкова и Данилы Файзова. Невольно сидишь и думаешь: вот ведь реализованные веяния времени, не скучное мероприятие с чередой читающих, а шоу, на котором выступающие перебрасываются репликами с залом, читают и комментируют не только свои стихи, но и чужие, и так далее. Обстановка самая непринужденная, и информации серьезной достаточно.

Однако по мере продолжения праздника — и организаторы тут ни при чем, это время такое, — ловишь себя на мысли, что все чаще на ум приходит катахреза «однообразное разноеобразие». Выходят автор за автором, такие хорошие и разные, зал чутко реагирует на каждого, и каждый — в ударных местах — получает свою долю радушных и искренних приветствий. Неудивительно, что автор идеи проекта поэт Иван Волков сказал, что ему не нравится название «Полюса», точнее было бы назвать проект «Стереозффекты», поскольку он с самого начала имел в виду «переключение внимания зрителя».

Именно это и имеет место быть, а вовсе не некие «дуэли, ринги, драки», как это было заявлено в пресс-релизе первого вечера проекта «Полюса» и чего не было уже на этом первом вечере, в ходе которого «полюса» Дмитрий Воденников и Максим Амелин всячески подчеркивали хорошее отношение к творчеству друг друга. А вот «стереозффекты» увеличивались от вечера к вечеру и на годовщине проекта достигли апогея: стихи звучали вплоть до пушкинских (в исполнении Дмитрия Александровича Пригова). Тем не менее название «Полюса» оправданно, если вспомнить о глобализации. В ходе этого процесса мир из двух- или трехполюсного становится многополюсным. Иными словами, каждый представляет из себя некий полюс. Что мы, фактически, и имеем на сегодняш-

ний день. Кирилл Ковальджи по этому поводу высказался, что поэзия еще сама не знает, какой она будет в XXI веке.

Может быть, ситуацию более точно описывает название сборника поэтов, выпущенного премией «Дебют», — «Братская колыбель». Во всяком случае, на сегодняшний день публикой приветствуется любое профессионально достойное выражение искреннего личного чувства — любого эстетического оформления. И с одной стороны, можно порадоваться вместе с Маяковским: много поэтов, хороших и разных. А с другой — понимаешь тех, кто ратует за битвы, полемические отклики и прочее: действительно, нет некоего напряжения противостояния, продуктивного для продвижения вперед. И Глеб Шулпяков, участник единственно скандального вечера «Полюсов», вдруг говорит о замкнутости системы и о положительности «бития в морду». Кто прав — рассудит история. А пока — если кто-то заявляет, что, мол, вот этого поэта не пригласят на «Полюса», хочется возразить: отчего же, заяви, обоснуй, скажи, что он будет хорош в паре с тобой или кем-либо... А мы все искренне порадуемся еще одному стереоэффекту.

## Вспоминая «ЛЖМ»

31 января в клубе «Билингва» по приглашению организаторов литературных программ клубов ОГИ Юрия Цветкова и Данила Файзова на круглый стол «Литературная карта Москвы. История. Концепции. Тенденции» собрались кураторы московских литературных клубов. Отправной точкой разговора послужило воспоминание о состоявшемся 12 декабря 1996 года объединительном собрании тогдашних литературных салонов.

Тогда приняли решение выпускать газету «Литературная жизнь Москвы» о проходящих в Москве литературных мероприятиях и поделили дни недели: за каждым салоном был закреплен его клубный день. Были, конечно, и другие далеко идущие планы, но жизнь показала, что реальными оказались только эти два пункта. Газета «ЛЖМ» на протяжении целых шести лет выполняла функцию, с одной стороны «где, что и когда», а с другой стороны — трибуны для самих участников литературного процесса.

Надо понимать, что период, длившийся со времени закрытия «ЛЖМ» два года назад, подошел к концу. И призыв, если не к объединению, то хотя бы к некоторой координации, а точнее — к обдумыванию возможности того и другого, вполне оправдан. Каждый день в столице имеет место три-четыре интересных литературных мероприятия, что, безусловно, наводит на мысль о координации.

Царившая на круглом столе атмосфера была доброжелательной, но далеко не объединительной. Каждый был

явно сам по себе и даже «сам в себе», точнее — в своих собственных планах и программах. На повестке дня было несколько вопросов: привлечение «стороннего читателя», изыскание финансового обеспечения и собственно устроенность литературных салонов в развивающийся литературный процесс.

Примета времени: литературный салон при книжном магазине, еще лучше, если это сочетается с кафе (вспомним хотя бы знаменитую «Бродячую собаку»). Не случаен ведь успех «ПирОГов», «Проекта ОГИ». Однако кафе, и тем более магазины, диктуют свои правила игры, сиречь финансового обеспечения, которое они, естественно, склонны направлять в русло пиара. И на круглом столе развернулась целая полемика по поводу «продажности» и тому подобного. Однако жизнь показывает, что без денег мало что можно сделать, поэтому чем-то, наверное, приходится поступаться.

Вообще самым интересным, может быть, что прозвучало на этом круглом столе, была мысль о неопределимости на сегодняшний день профессии литературного куратора и ее трудном становлении, чему мы все сейчас являемся свидетелями. Об этом, в частности, говорил присутствующий председатель Фонда творческих проектов, депутат Мосгордумы Евгений Бунимович.

Пока же Дмитрий Кузьмин рассказал о планах «Авторника» и нового салона «Среда обитания» (в Центральном доме предпринимателя), Елена Пахомова — о программе «Классиков XXI века», Глеб Шульпяков — о литературной программе книжного магазина «Букбери», Сергей Сибирцев — о новом Метафизическом клубе при ЦДЛ, Борис Куприянов — о коммерческих перспективах книжного магазина «Фаланстер»...

Что же касается развития литературы, то оно, возможно, вообще идет где-то в стороне от усилий культуртрегеров. Прежде всего потому, что талант — это всегда сила. А сила умеет себя реализовать и быть замеченной. И потому еще, что все находится в поиске и становлении. И новый день вполне может порадовать открытием как талантов, так и новых литературных точек.



## Полутона «Сопромата»

Презентация вышедшей в издательстве «ОГИ» «серии книг новейшей русской поэзии» под названием «Сопромат» почти совпала с презентацией второго выпуска издаваемой клубом «Дебют» и издательством «АРГО-РИСК» серии поэтических книг «Поколение» (9 и 8 июня, клубы «Проект ОГИ» и «Билингва» соответственно). Разница между проектами — в отчетливости основополагающего концепта. Серия «Поколение» представляет «самых ярких» авторов нового поколения, которое «вошло в поэзию в начале XXI века». Фактически же речь идет об авторах, прошедших суровую профессиональную селекцию в рамках премии «Дебют», во многом наследовавшей Союзу молодых литераторов «Вавилон», детищем которого является издательство «АРГО-РИСК». Здесь давно занимаются новым поколением авторов, которое условно можно назвать «поствавилонским», — их появление, собственно, и привело к естественному завершению проекта «Вавилон». Тогда как серия «Сопромат» — один из проектов «литературно-виртуального сообщества “Полутона”» (сайт [www.polutona.ru](http://www.polutona.ru)), насчитывающего 27 авторов весьма солидного возрастного разброса. Восемь из них являются авторами презентуемых книг, среди которых и координатор серии «Сопромат» Олег Шатыбелко.

Пространство действия обеих серий практически совпадает. Как в отношении авторов (для иллюстрации:

презентуемая в «Поколении» Юлия Идлис является автором «Полутонов», а презентуемая в «Сопромате» Марианна Гейде — лауреат премии «Дебют» 2003 года), так и в отношении «судий»: выбранные Олегом Шатыбелко в качестве авторов предисловий, а фактически — в качестве оценщиков своих подопечных в большинстве своем принадлежат к тому же поколению «вавилонцев», что и кураторы «Поколения» Виталий Пуханов и Дмитрий Кузьмин. Правда, «благословляющие» авторы предисловий книг «Сопромата» по возрасту соответствуют части авторов этой серии.

Сам по себе этот факт, естественно, не криминален. Но даже если оставить в стороне отдающие схоластикой подсчеты годов рождения, ну не получается заявленной в серии «Сопромат» «констатации поэтического единства пространства и времени!» О чем убедительно свидетельствуют книги этой серии.

Тут следует оговорить важную вещь. С появлением интернета и активным использованием его возможностей для надобностей литературного процесса стали возникать теории о некоем качественном изменении этого самого литпроцесса, более того — о появлении особой, рожденной в недрах сети литературы. Отсюда эта разница в оценках авторов в проектах «Поколение» и «Сопромат»: в первом говорится о «новой» литературе, во втором — о «новейшей», то есть как бы новой по отношению к уже заявившей себя как «новая». Но при чтении текстов авторов «Сопромата» несостоятельность такой постановки вопроса становится очевидной, чему способствуют и замечательные в большинстве своем предисловия.

Илья Кукулин, Вадим Калинин, Дмитрий Воденников, Станислав Львовский, Ольга Зондберг в своих предисловиях пишут о признаках новой поэзии, возникшей с приходом XXI века, о ее преемственности и отличии по отношению к предшествующей, но ни слова — о глобальной роли интернета, который, понятно же, в данном случае является пусть важным, но лишь инструментом. С наибольшей убедительностью рассказ о новой поэзии звучит в контексте творчества

действительно младшего поколения — Марианны Гейде, Юлии Тишковой, Евгении Риц, Екатерины Боярских. Главное у них — стремление с помощью поэзии ощутить и осмыслить наш мир, который для них — в силу принадлежности этому времени — является наиболее своим и естественным. Думается, сказанное Вадимом Калининым о героине Марианны Гейде можно распространить на всех авторов новой поэзии: это «существо весьма рефлексивное, часто желчное, склонное к недовольству собой, окружающим миром и, как следствие, к духовным исканиям», в ходе которых происходит принципиальное «помещение героя в страдательную позицию по отношению к среде обитания». Невозможно не согласиться и со словами Ильи Кукулина, сказанными в адрес Екатерины Боярских: «Самое удивительное, что этот раздробленный и потерянный персонаж — любящий, влюбленный, просящий прощения».

Иными словами, поводов для оптимизма достаточно. Возникают и развиваются как виртуальные, так и «материальные» сообщества, формируются новые авторы, находятся адекватно понимающие их критики, и выходят серии книг, пусть даже в них случаются поэтические преувеличения оценки собственного контекста и контента. Как пишет одна из ярких звезд нового поколения Марианна Гейде, героиня вечера в «Проекте ОГИ», читавшая не только свои тексты, но и отсутствующих авторов: «Может быть, это боги надо мною смеются — а и пускай смеются».

## Игры на стыке жанров

Успех очередного литературного проекта сети клубов ОГИ «Поэты за стеклом» бесспорен: от игры к игре — переполненный зал, бурное обсуждение итогов игр и богатый материал для серьезных размышлений. И даже рекламно-заявное именование проекта «беспрецедентным литературным шоу», сиречь «открытым командным чемпионатом Москвы по поэзии» вызывает не протест, а желание задуматься, поскольку оно вполне в духе времени, а речь идет о современной поэзии. Во всяком случае, результат говорит за себя: нынешний сезон явно проходит под знаком «игр за стеклом».

Конечно, издержки есть. Кураторы этих программ Юрий Цветков и Данил Файзов доказали свое умение интеллектуально и организационно сотрудничать с самыми разными людьми (идея данного проекта принадлежит сетевому поэту и критику Юрию Раките), однако шоу такого уровня — дело новое, требует обкатки и поиска равновесия между эстетическим удовольствием и неизбежным при вынесении оценок ажиотажем. Ситуация осложняется тем, что поэты — люди штучные, а выносить оценку надо команде. Тем не менее после четырех игр стало очевидным, что их результаты вполне закономерны.

Прежде всего деление между фигурантами сцены, зала и профессионального жюри оказалось весьма условным — традиционно собрались «свои», и выглядит

все это как мероприятие, организованное для собственного удовольствия и решения широкопрофессиональных вопросов. И при выявлении победителя (на равных жюри и виртуального и реального залов) главным критерием естественно оказался профессионализм, точнее, как бы некий стеновой хребет профессиональности. Это хорошо видно по первой игре, в которой встречались сетевики «Рукомос/Вечерний Гондольер» (капитан Геннадий Каневский) и команда устоявших профессионалов «ШуТоЯн» (капитан Дмитрий Тонконогов): у сетевиков практически не было шансов, разве что они выдвинули бы из своих рядов авторов, не столько представляющих панораму сообщества, сколько способных адекватно противостоять противнику на привычной для него территории. Именно это с успехом осуществила «Сборная толстых журналов» (капитан Павел Крючков), играя на прошлой неделе против артистичного «Осумбеза» (капитан Андрей Родионов).

Андрей Родионов, бесспорно, одна из ключевых фигур нынешнего литературного пространства, развитие его эстетики во многом определит пути развития современной литературы. Кроме того, «Осумбез» — привыкшая к заслуженному профессиональному успеху, слаженная, игровая команда, что немаловажно, как показали «игры за стеклом»: именно это во многом способствовало успеху «Полутонов» и «Алконоста». Но «толстые журналы» представляли великолепный, славящийся артистизмом Виктор Коваль, эстетика которого, разумеется, была одной из предшественниц эстетики Родионова, Ольга Иванова, не раз срывавшая овации своими хитами в жанре иронической женской поэзии, логичный и красноречивый в своих критических построениях Александр Гаврилов, и при этом эстетический диапазон авторов этой команды оказался шире и основательнее: более молодые набрали меньше очков.

Обратная ситуация была при встрече «Киберпочвенников» (капитан Данила Давыдов) и сетевого сообщества «Полутона» (капитан Ульяна Заворотинская), представляющего

самое младшее литературное поколение. Первые сделали ставку на напор устоявшихся личностных эстетик, вторые — на дружный напор команды, продемонстрировавшей довольно широкий эстетический разброс и главное — жизнелюбивый юмор и неиссякаемый запас уверенности в том, что за ними не только будущее, но уже и настоящее. А критик команды Влад Поляковский умудрился устроить шоу в шоу: его противостояние многоопытному Даниле Давыдову — лучшее, что на сегодняшний день продемонстрировали «критики за стеклом».

Схожая ситуация была и при встрече «Гермопрагматиков» (капитан Виталий Пуханов) и сообщества «Алконось» (капитан Ольга Нечаева). Правда, здесь дружный напор «алконосов» был усилен наличием в команде Евгения Лесина, на долю которого пришелся, пожалуй, самый мощный за все четыре игры шквал аплодисментов и оваций. Чтобы противостоять этому, прекрасного выступления Виталия Пуханова было недостаточно. Законы командных чемпионатов действуют во всех сферах: для победы команды «звезды» нужны, но только их недостаточно.

Современные поэты, с одной стороны, вполне довольствуются профессиональной резервацией, но, с другой, постоянно ищут путей выхода из нее, задействуя самые фантастические и игровые проекты на стыке жанров и областей культуры — ибо так устроена современная культура. И если двигаться в сторону спорта, то там существует сложная система судейства и личных и командных зачетов. Лишь бы никто из поэтов, тем более состоявшихся, не считал, что он проигрывает кому-то персонально!

## Без критиков никуда!

В ходе уже традиционно длящегося весь март Дня поэзии в Москве прошло много интересных мероприятий, но два из них — особенно важны, поскольку посвящены критике поэзии. 13 марта в клубе «Проект ОГИ» презентовалась вышедшая в издательстве «НЛО» вторая книга исследователя современной поэзии Владислава Кулакова «Постфактум»; ее приветствовали субъекты исследований автора книги: Михаил Айзенберг, Евгений Сабуров, Сергей Гандлевский, Владимир Строчков, Александр Левин, Михаил Сухотин, Иван Ахметьев и другие, по словам Кулакова, «абсолютные поэтические факты», позволяющие строить теорию литературы начала XXI века. И здесь важно то, что в подходе автора книги нет деления на традиционалистов и новаторов — речь идет, по словам представляющего издательство Ильи Кукулина, об авторах, «делающих поэзию всем своим существом».

Необходимость развития критики поэзии подтвердилась и в ходе состоявшегося 15 марта в литературном салоне «Классики XXI века» седьмого вечера проекта «Критический минимум», осуществляемого совместно с литературным салоном «Булгаковский Дом». Этот проект — явная удача кураторов данных салонов Елены Пахомовой и Андрея Коровина, организовавших нечто вроде круглого стола для переменного состава авторов и критиков. Авторы вечера — Сергей Бирюков, Елена Кацюба,

Андрей Тавров и Татьяна Щербина — такие же абсолютные поэтические факты, как и авторы Владислава Кулакова, и спорящие об их творчестве критики, главными из которых были Дмитрий Бак, Евгения Вежлян и Владимир Губайловский, также акцентировались не на факте неоавангардизма, яркими представителями которого являются Сергей Бирюков и Елена Кацюба, а на выработке языка, который требует литература начала XXI века.



«Скорей! пошел, пошел,  
Андрюшка!»

Прошедший при переполненном зале в клубе «Проект ОГИ» очередной вечер из новой серии «Феноменология имени» показал, что этот проект, задуманный инициативной группой во главе с Игорем Сидом, имеет несомненный успех. Его отличает удачное сочетание зрелищности и интеллектуально-познавательной игры: перед присутствующими проходит нечто вроде парада-алле хорошо знакомых им авторов, объединенных исключительно тем, что они носят одно имя. При этом они не только читают свои тексты, но и призваны озвучить небольшое исследование на тему «каким образом мое имя влияет на мое творчество».

Данный вечер был посвящен имени Андрей. Игорь Сид открыл вечер минутой памяти Анны Альчук, годовщина смерти которой пришлось на дату его проведения. Потом он объявил, что девизом парада Андреев выбрана строка из «Евгения Онегина»: «Скорей! пошел, пошел, Андрюшка!», задействованная в одном из текстов отсутствующего по географической причине Андрея Полякова, и начали выступать поэты Андреи: Черкасов, Василевский, Тавров, Чемоданов и Родионов. Никто из них не нашел особой связи между своим именем, которое, как известно, на русский язык переводится эпитетом «мужественный», и творчеством. Однако только Чемоданов не выразил к нему приязни, заявив, что его фамилии более созвучно имя Данте.

Наравне с Андреем выступала Фаина Гринберг, в текстах которой задействовано имя Андрей и которая со своей эрудицией изложила историю этого мужского имени — одного из самых популярных на земле, в исходном варианте означающего принадлежность человека к мужскому полу. Звучали имена известных Андреев — от святых до литературных героев, история Андреевского флага и Андреевского спуска, иными словами, заполнившие зал любители современной поэзии получили возможность познакомиться с самыми разными формами бытования имени, весьма распространенного и в русской литературе.

## Презентация «Литературной матрицы»

Состоявшаяся 1 декабря в Билингве презентация двухтомника «Литературная матрица. Учебник, написанный писателями» (СПб.: Лимбус Пресс, 2010), проходила в атмосфере некоторой восторженности. Ведущий вечера, автор идеи и один из составителей «учебника» Вадим Левенталь поблагодарил филологический факультет СПбГУ, участвовавший в подготовке издания, и рассказал об успехе этого проекта, вызвавшего большой резонанс в педагогических кругах и огромное количество откликов в прессе и интернете.

Как отметил один из авторов «учебника» прозаик Сергей Шаргунов (материал о Грибоедове, в котором он назван «панком»), такая книга просто обречена на внимание. С одной стороны, подлежащие изучению в курсе школьной программы (для гуманитарных классов) классики русской литературы, с другой — 42 современных писателя, каждый из которых в свободной форме высказывает свободное мнение об одном из этих классиков. Огромный фактический материал, грамотно и, главное, увлеченно и с любовью изложенный — читать такой «учебник» очень интересно. И можно понять школьников, закупающих, как было сказано на вечере, их «на весь класс». Поэт Всеволод Емелин (его материал о Блоке) рассказал, что перед началом работы он счел необходимым ознакомиться с действующим школьным учебником, но,

обнаружив там фразу: отец Блока был «образованный юрист», понял, что поле для творчества у него широкое.

Большинство из выступивших авторов говорили о работе в проекте и о самом проекте с воодушевлением. Действительно, представился случай высказать свое мнение о любимом авторе (Дмитрий Воденников и Владимир Тучков произнесли целые речи о субъектах своих статей — Цветаевой и Маяковском), очистив его при этом от идеологических наслоений, прилипших за многие десятилетия. Однако термин «учебник» здесь явно требует определения «прикладной», фактически это художественный проект, сборник эссе, которые лучше читать, уже имея некоторый литературный багаж.

Ложку дегтя в бочку меда добавило выступление Андрея Левкина, высказавшего претензии по поводу несогласованной с ним грубой правки его статьи о Фете, тем более что эту правку он обнаружил непосредственно на презентации. С его развернутым высказыванием по этому поводу можно ознакомиться на сайте «ПОЛИТ.РУ» (<http://www.polit.ru/author/2010/12/02/alo21210.html>).

В конечном же итоге остается только согласиться с мнением Левкина: если опять «наслаивают», значит, есть на что, значит, сделана-таки нужная работа.

# Цикл вечеров «Спасибо скайпу». «Перед книгой». Владимир Гандельсман (Нью-Йорк) представляет свою новую книгу

В рамках московской программы Всемирного дня поэзии по версии ЮНЕСКО

Герою третьего вечера из цикла «Спасибо скайпу», прошедшего в рамках Всемирного дня поэзии по версии ЮНЕСКО — Владимиру Гандельсману повезло: связь была прекрасной. Так что собравшиеся в клубе «Проект ОГИ» 23 марта получили возможность полноценного общения с находящимся в Нью-Йорке автором. Проект «Культурная инициатива» планировал проводить в рамках нового интерактивного цикла презентации новых книг, но этот вечер пересекся с еще одним циклом — «Перед книгой». Владимир Гандельсман, у которого последнее время с радующей нас регулярностью выходило по несколько книг в год, прочел некоторые старые тексты и готовящиеся к изданию «Стихи моего соседа».

Пространство русскоязычной литературы всегда успешно справлялось с географическим фактором, но возможности, предоставляемые скайпом, фактически сводят этот фактор на нет. То, что раньше существовало только на страницах научно-фантастических романов, становится рабочей повседневностью. Сообразно этому оста-

ется ждать, что через некоторое время передаваться будет не плоское изображение, а пространственное, а еще через некоторое — герой вечера будет прибывать на него с помощью нуль-транспортировки и после его окончания тем же способом отбывать обратно.

Однако в данном случае изображение играет хотя и важную роль, но не главную, главное — звучание авторского голоса, а в этот вечер как всегда прекрасное чтение Владимира Гандельсмана передавалось очень качественно. Удачным оказался и становящийся популярным на презентациях прием — сочетание авторского чтения с чтением его стихов друзьями и почитателями. На этот счет хорошо высказался участвовавший в чтениях Игорь Сид, он назвал этот прием попыткой вложить в тексты другого автора свои, может быть, надуманные по отношению к этому тексту чувства. Стихи Гандельсмана читали также Лев Оборин, Вадим Месяц, Дмитрий Плахов, Андрей Тавров, Герман Власов и Сергей Шабалин, который прочел также и свои, навеянные творчеством Гандельсмана стихи.

Получился стереоскопический эффект подачи текстов, усиленный обменом дружескими репликами между автором и теми, кто пришел послушать и почитать его тексты. К этому добавился и теоретический спич Леонида Костюкова — о двух источниках поэтической речи: немоте и потоке мелодии, эмоций и самой жизни, соответственно этому разделив и поэтов. Согласно его классификации, поэзия Владимира Гандельсмана относится к редкому типу: он сумел сделать ее мудрой и зрелой, сохранив изначально присущую всем поэтам способность стремиться полноводный речевой поток. Действительно, поэзию Гандельсмана при виртуозном владении речью отличает мудроспокойное отношение ко всем явлениям этого мира, который, если обратиться к его текстам, хоть и «просоченный», но «Божий», и в нем «нет случайностей».

## О вечерах журнала «Гвидеон»

В литературной жизни Москвы появилась новая серия вечеров, организованная Центром современной литературы «Русский Гулливер». Это вечера, посвященные издаваемому Центром журналу «Гвидеон (поэзия в действии)». 25 марта в Клубе «Проект ОГИ» прошла презентация двух первых номеров журнала. А 29 марта в магазине «Кни-ГИ в Билингве» журнал представил двух своих авторов: харьковчанина Илью Риссенберга, финалиста «Русской премии»-2011, и москвичку Екатерину Перченкову, финалистку премии «Дебют» этого же сезона. Оба мероприятия собрали большую аудиторию.

На презентации журнала выступило большое количество авторов, что обусловило некоторую калейдоскопичность происходившего. Ведший вечер Вадим Месяц стремился как можно больше времени отвести на чтения, ограничиваясь кратким представлением выступающего. Вынужденно краткой оказалась и аналитическая часть выступлений.

На вечере, посвященном творчеству Ильи Риссенберга и Екатерины Перченковой, не только было прочитано значительное количество их стихов, предваренное обстоятельным вступительным словом, но и состоялся подробный разговор о сути и назначении поэзии. Это в большей степени отвечает духу журнала, существенное место в котором занимает представление авторов и разговор о со-

стоянии и задачах современной литературы — с опорой на инварианты функционирования литературы как таковой.

Актуальность подобного подхода вытекает из очевидно переломного состояния современной культуры, диктующего необходимость поиска новых путей. Пафосом этого поиска пронизаны напечатанные в обоих номерах журнала статьи руководителя проекта Вадима Месяца и главного редактора Андрея Таврова. Собранный ими коллектив авторов представляет все литературные поколения и весьма разнообразен в эстетическом отношении. Тем не менее, Данила Давыдов в своем кратком выступлении на презентации журнала сумел дать емкую характеристику его эстетического направления: отвечающее задачам времени слияние концептуализма и метафоризма.

«Счастлиное попадание в достойное окружение» — так определил свою принадлежность к авторам «Гвидеона» Сергей Соколовский. В качестве авторов журнала на его презентации выступили также Марианна Ионова, Наталья Черных, Андрей Щербак-Жуков, Илья Риссенберг, Екатерина Перченкова, Сергей Строкань, Надя Делаланд и другие.

Илью Риссенберга на вечере двух авторов «Гвидеона» представляла Наталья Черных. Она говорила о «праздничной, новогодней» атмосфере его стихов, о соединении авангарда с народной и религиозной лексикой, развивая классическую тему назначения поэта давать имена всему сущему. Сам Риссенберг сказал, что поэт «одухотворяет» вещи, тем самым говоря им, «что они должны делать в этом мире». (Интересно также ознакомиться с суждением о поэзии Риссенберга Олега Дарка на сайте «На Середине Мира» — <http://seredina-mira.parod.ru/dark-rissenberg.html>). Характерно, что Екатерина Перченкова, которую представлял Андрей Тавров, назвавший ее «поэтом колоссального вкуса и огромной силы», также говорила о поэзии как о «превращении в праздник всего, что есть вокруг».

Выступления обоих авторов «Гвидеона» постоянно прерывались аплодисментами. Это был в равной степени их успех



и успех издательского проекта в целом. Как справедливо заметил Евгений Туренко, бренд «Русского Гулливера» уже успели хорошо узнать и по достоинству оценить любители современной литературы всего обширного русскоязычного пространства.

## О вечере кураторов «Общий сбор/Вся Москва»

Завершающим мероприятием многодневного марафона Всемирного дня поэзии ЮНЕСКО в Москве стал сбор кураторов московских литературных клубов и салонов, состоявшийся вечером Пасхального воскресенья 15 апреля в магазине «Книги в Билингве». Под шапкой «Общий сбор/Вся Москва» в этот вечер выступили представители 13-ти московских литературных институций, при этом перед их кураторами стояла задача сформулировать концепт бытования, тут же иллюстрируемый чтением специально приглашенных ими для этой цели авторов.

Надо отдать должное кураторам: каждый из них по-своему, но искренне и образно выразил общую идею о том, что главное в их деле — умение отслеживать бытование литературного процесса, дав возможность проявиться тому, что будет понято и объяснено спустя время. Игорь Сид («Крымский геопоэтический клуб», читал — на английском языке — Дэвид Вонсбро) назвал то, чем занимается его клуб, — «интеллектуальными играми», суть которых ускользает от понимания, а Георгий Векшин (проект «Полиграфомания», читала Татьяна Мосеева) — рассуждал о счастье жизни среди коллектива, самоорганизующегося в ходе реализации творческих путей входящих в него людей. Юрий Цветков (проект «Культурная инициатива», читал Николай Звягинцев) обозначил изначальную принципиальность отсутствия «глобальных

задач» и установку на отображение того, что происходит в литературном процессе.

Андрей Тавров (проект «Русский Гулливер», читал Сергей Строкань) говорил о мистических выходах за пределы текста и литературы, о расширении проекта вплоть до интернет-телевидения. Александр Курбатов (галерея Гельмана) — об «Особых мастерских», работающих с детьми-аутистами. Вслед за этим поэт Валерий Силиванов с экрана ноутбука продемонстрировал взрывающемуся аплодисментами залу свои анаграммы, проиллюстрированные наивными рисунками детей. А Николай Байтов (Клуб литературного перформанса «Премьера», читал Александр Курбатов) заявил, что представляемая им институция была официально закрыта в 2006 году, что не мешает ей жить своей, по его выражению, «фантомной» жизнью, время от времени порождая события и мероприятия.

Алексей Сосна мифологизировал представляемый им Зверевский центр современного искусства (читал Виктор Санчук): в качестве года фактического основания им был назван аж 1957! Именно тогда состоялось событие, с которого, по его мнению, началась история этого действительно одного из старейших московских литературных клубов: Анатолий Зверев в Милютинском парке читал Венедикту Ерофееву стихи Велимира Хлебникова. Гораздо более молодой, но тем не менее также один из старейших, хотя и относящийся уже к новому времени московский литературный клуб — «Классики XXI века» представил своим чтением Сергей Соколовский, повеселив публику заявлением, что в отсутствие куратора читать как-то «вольготнее», «по-домашнему» и добавив, что он также представляет альманах «Абзац». Анна Румянцева представила один из самых молодых клубов — «Ex libris» (читал Данила Давыдов), успевший завоевать популярность серией вечеров «Поколение». Дмитрий Дмитриев и Наталья Попова (салон «На Самотеке») сообщили о расширении сферы деятельности: вторая площадка была открыта ими в институте повышения квалификации учителей, где теперь, по их словам, приобщились к современной литературе. Они рассказали также

о совместной работе с Литературным интернет-радио, и оба проекта представила своим чтением Екатерина Соколова. От РГГУ (ожидали Дмитрия Бака, но он не смог приехать) выступил Виктор Куллэ, участник вечера из цикла «Система координат. Открытые лекции по русской литературе 1970–2000», посвященного «филологической школе». Он рассказал о связанных с этим явлением серьезных издательских проектах, в том числе недавно вышедшей книге Льва Лосева, и читал затем свои стихи.

Завершая парад кураторов, Юрий Цветков сказал также, что проект «Культурная инициатива» во многом наследовал Евгению Бунимовичу — в его работе по объединению и структурированию литературного пространства. К этому хотелось бы добавить, что большая работа в этой области проделана также отсутствовавшим по объективным причинам на вечере Дмитрием Кузьминым, ныне возглавляющим журнал «Воздух», а ранее — Союз молодых литераторов «Вавилон», главным редактором газеты «Литературная жизнь Москвы» (1997–2002), значение которой для современной литературной жизни трудно переоценить.

В заключение вечера присутствующие могли убедиться, что «фантомная» жизнь Клуба литературного перформанса «Премьера» продолжает продуцировать вполне реальные и весьма материальные вещи. От имени этого клуба Светой Литвак было объявлено о вручении — за номером 19 — премии «Бродячая собака». Она вручается как участникам, так и посетителям литературных мероприятий, и на этот раз выражалась в сумме 4 600 рублей, которая и была роздана в равных долях некоторому количеству людей. Так что, как сказала Света Литвак, «ходите на литературные мероприятия и по мере желаний и возможностей участвуйте в них».

# День победы. Современные поэты читают стихи о войне

Май 2011

9 мая в клубе «Проект ОГИ», как и по всей стране, раздавались мелодии, вызывающие в памяти время Второй мировой войны, которая для нашей страны стала — Великой Отечественной. Эти мелодии усиливали эффект от чтения стихов, написанных — за редким исключением — авторами тех военных лет. Стихи читали известные московские литераторы, собравшиеся в этот день в клубе почтить День Победы — Геннадий Каневский, Алексей Прокопьев, Данила Давыдов, Наталия Черных, Олег Дарк, Андрей Чемоданов, Марианна Ионова, Николай Звягинцев, Наталия Осипова.

Начали с минуты молчания. После этого выступающие, отдав дань личным впечатлениям, связанным в основном с судьбами своих родных, участвовавших в войне, читали специально отобранные для этого дня тексты. Характерно, что они отражали обе ипостаси войны — и мировую, и отечественную, касаясь трагедии всех участвовавших в ней народов, в том числе немецкого. Звучали стихи Дилана Томаса, Давида Самойлова, Павла Зайцева, Веры Инбер, Николая Майорова, Константина Симонова, Павла Когана, Владислава Броневского, Анны Свирициной, Анны Каменской, Тадеуша Боровского, Артура Мендзыжецкого и других.

Читали с чувством, интересно комментировали прочитанное. Так, Олег Дарк назвал Николая Майорова «советским Рембо», Наталия Черных отметила красоту пейзажей Ленинграда в «Пулковском меридиане» Веры Инбер, а Данила Давыдов прочел нечто вроде блиц-лекции о военной лирике польских поэтов. Экспромтом выступила пришедшая послушать стихи девушка, представившаяся Антониной, она прочла текст Эдуарда Асадова. Завершил мероприятие Юрий Цветков, отметивший, что чтения, посвященные Дню Победы, проводятся пятый год, но звучащие на них тексты не повторяются, наоборот, вскрываются новые пласты наследия, контекст которого, как сказал в своем выступлении Данила Давыдов, мы можем только стараться постигнуть.

## Май 2012

Уже шестой раз проект «Культурная инициатива» проводит приуроченный ко Дню Победы вечер «Современные поэты читают стихи о войне». Следует отметить, что с каждым годом эти чтения собирают все больше участников и проходят все более интересно. В клубе «Проект ОГИ» выступили 16 человек, при этом диапазон затрагиваемых тем и представленных авторов сильно возрос. Более того, завязалась дискуссия, в ходе которой были подняты вопросы о сущности войны и о том, кончилась ли та, Великая Отечественная, не продолжается ли она как в душах людей, так и в том, что происходит в мире.

Говорили о великой Победе, подвиге тех, кто погиб, и тех, кому посчастливилось остаться в живых, и, конечно, читали стихи, при этом разброс авторов был — от Федора Сологуба (читал Всеволод Константинов) и Осипа Мандельштама (читал Евгений Туренко) до Виталия Пуханова

(читала Людмила Вязмитинова) и Марии Ватутиной (читала автор). Игорь Жуков напомнил коллегам, что в зависимости от времени начала поэтической деятельности принято различать три поколения поэтов-фронтовиков, и все эти три поколения были представлены на чтениях.

Звучали стихи Михаила Кульчицкого (читал Андрей Чемоданов), Николая Майорова (читал Данила Давыдов), Веры Инбер, Семена Гудзенко (читала Наталия Черных), Бориса Слуцкого, Давида Самойлова (читал Олег Хлебников), Юрия Кузнецова (читал Евгений Туренко), Константина Ваншенкина, Александра Межирова, Геннадия Григорьева (читал Андрей Полонский), Юрия Левитанского (читала Мария Ватутина), Евгения Винокурова (читали Александр Самарцев и Андрей Волос), Николая Старшинова, Семена Липкина, Яна Сатуновского (читал Геннадий Каневский). Характерно, что строки стихов часто подхватывались залом, не говоря уже о стихах-песнях — «Жил я с матерью и батей на Арбате...» Владимира Высоцкого (читал Игорь Жуков) и «Ошибка» Александра Галича (читал Андрей Волос). Наталия Черных попросила зал помочь ей со словами при чтении текста Булата Окуджавы «Здесь птицы не поют...», результатом чего явилось не слишком стройное, но очень воодушевленное коллективное исполнение этой знаменитой песни.

Вспомнили не только русских поэтов: Данила Давыдов читал Чеслава Милоша, а Геннадий Каневский — Кшиштофа Бачинского. Алексей Прокопьев читал немецкого поэта — Готфрида Бенна. Данила Давыдов, вышедший к микрофону с тремя толстыми книгами, прочел также стихи Всеволода Багрицкого — сына Эдуарда Багрицкого, и Владимира Лифшица (отца Льва Лосева), автора литературной мистификации: он печатал свои стихи под видом переводов выдуманного им английского поэта Джеймса Клиффорда. Сергей Дмитренко продемонстрировал сидящим в зале составленную им и вышедшую в издательстве «Олма-пресс» к 60-летию Победы антологию стихов о войне «Жди меня...». Он читал стихи Леонида Шершера и Сергея Аракчеева.

Завершавший вечер Леонард Терлецкий рассказал о судьбе своего отца, который в 1941 году добровольцем ушел на фронт и защищал Москву под Волоколамском, и спел две песни — «Служили два друга в нашем полку...» и — на английском языке — популярную среди американских солдат песню группы «Чернильные пятна», так называемую «американскую Катюшу». Он хотел также спеть песню, музыку к которой написал его отец, но ему помешало волнение.

Надо сказать, чтения в день Победы отличаются от всех прочих, явно задевая у большинства присутствующих некие общие струны души. Все как-то по-своему, но очень искренне и непосредственно раскрывались, ощущалось редкое единение зала, душевный подъем. Как сказал Геннадий Каневский, этот праздник объединяет всех, независимо от возраста и взглядов на жизнь. Сообразно этому чтения и завершились: кто-то вдруг запел «Расцветали яблони и груши..., и уже расходящийся, но еще полный людьми зал дружно подхватил русскую «Катюшу».

Май 2015.

Живая антология

Десять лет назад «Культурная инициатива» организовала ко Дню Победы поэтическое мероприятие «Современные поэты читают стихи о войне». Выглядело это так: в ныне уже закрывшемся клубе «Жесть» собралось около полутора десятка хорошо знакомых друг другу поэтов, которые по очереди выходили к микрофону, говорили о Великой Отечественной, о войне как таковой, о том, как она отразилась на судьбах их родных, и декламировали стихи выбранных ими авторов, вслед за тем выпивали традиционные сто грамм фронтовых, закусывая их положенным на черный хлеб кусочком сала. В следующие



годы это повторилось клубе «Проект ОГИ», вплоть до своего закрытия в середине 2012 года имевшем статус места встречи поэтов 9 мая.

Став традиционными, чтения проходили все более интересно. При сохранении некоторого постоянного ядра менялся состав выступающих, затрагивались самые разные темы, завязывались всевозможные дискуссии, а круг представляемых авторов сильно расширился: стали читать любые стихи на военную тему, в том числе и свои собственные. А после закрытия клуба «Проект ОГИ», расходясь из которого поэты частным образом вливались в праздничную толпу на Чистопрудном бульваре, все мероприятие, что называется, выплеснулось в народ, то есть стало проводиться публично, на свежем воздухе.

Думаю, для многих московских литераторов праздник 9 мая уже непредставим без этих встреч — вне зависимости от возможности личного присутствия. И в этом году, на который пришлось 70-летие Победы в Великой Отечественной войне и 10-летний юбилей чтений, весьма немалое количество выступающих и слушателей не поленились отправиться в Дом-музей М. М. Пришвина в протянувшемся вдоль берега Москвы-реки подмосковном Дунино, где зимой 1941–1942 годов проходила линия фронта. Именно отсюда началось наступление Красной Армии, завершившееся разгромом фашистов.

Добирались сначала на маршрутке по Рублево-Успенскому шоссе, а потом пешком, по живописной в погожий весенний день дороге. Некоторые, правда, прибыли на машинах, но основной состав двигался к месту проведения мероприятия растянутой колонной, во главе которой бодро шагал Данил Файзов.

Празднование проходило перед деревянной часовней Архангела Михаила (построена в 2005 году в память павших в Великую Отечественную войну на средства местных жителей и дачников из Москвы). Заканчивался молебен, и вскоре окропившего стоящих перед храмом святой водой батюшку сменила вокальная группа «Бродвей», зажигательно, с музы-

кальными «фантазиями» (определение конференсье группы) исполнившая фронтовые песни: «Шел солдат», «Темная ночь», «Смуглянка-молдаванка», «Катюша» и другие. Слушатели подпевали, хлопали в такт, приплясывали, но особо сильное впечатление на всех произвела вставка в «Смуглянку-молдаванку» фрагмента из песни «Очи черные» — публика разразилась шквалом аплодисментов и криками «Браво!».

Вокальную группу сменили прибывшие на автобусе дети, исполнившие литературно-музыкальную композицию на тему Великой Отечественной войны, а затем выступил Данил Файзов, прочитавший стихотворение Давида Самойлова из только что вышедшего сборника «Полевая книжка», в который вошли стихотворения поэтов от военного поколения до нынешнего. От находившихся недалеко настоящих полевых кухонь доносился вкусный запах гречневой каши с тушенкой, и вскоре под музыку духового оркестра все потянулись на этот запах. Раздавали щедро — кашу, водку, бутерброды (в том числе те самые, с салом), а затем и чай — с пряниками, сушками и конфетами.

Собственно поэтические чтения проходили на окруженной деревьями поляне позади музея Пришвина, к которой ведет забирающаяся на холм дорожка. Несмотря на самую непринужденную обстановку, все было очень серьезно. Открыл чтения Владимир Герцик. Следуя традициям представляемой им пресемантической поэтической школы, он начал с тезиса о том, что стихи не обязательно должны быть понятны, и прочел два собственных заумных текста. Во втором их них прозвучало слово «война», но, согласно заявлению Герцика, это не слишком способствует пониманию прочитанного. Следующей была я, и, читая стихи Константина Симонова, я чувствовала, что выступаю в оппозиции заявлениям Герцика, поскольку стихи Симонова весьма далеки от исповедуемой им эстетики. Видимо, поэтому после меня опять выступил Герцик — уже с более доступными для осмысления текстами в жанре хокку.

Далее чтения шли уже привычным ходом. Звучали стихи Константина Левина (Данила Давыдов, Геннадий Каневский), Аркадия Штейнберга (Данила Давыдов), Алика Ривина

(Данила Давыдов), Александра Галича (Сергей Ташевский), Юрия Белаша (Александр Курбатов), Янки Купалы — на белорусском языке (Иоанн Демидов), Арсения Тарковского (Алексей Сосна, Вадим Банников), Семена Гудзенко (Михаил Визель), Ильи Эренбурга (Николай Звягинцев), Андрея Вознесенского (Николай Звягинцев), Николая Панченко (Юлия Скородумова), Александра Межирова (Андрей Полонский), Михаила Кульчицкого (Вадим Банников), Яна Сатуновского (Вадим Банников), Тамерлана Тадтаева (Алексей Яковлев), Геннадия Григорьева (Анастасия Романова), Константина Воробьева (Анастасия Романова), Николая Глазкова (Геннадий Каневский), Давида Самойлова (Геннадий Каневский), Кати Капович (Геннадий Каневский) и других.

Выбор текстов, как всегда, был достаточно нетривиальным, запомнились и некоторые комментарии. Так, Алексей Сосна, прочитавший стихотворение Арсения Тарковского «Иванова ива», заявил, что это «лучшие стихи о войне во всем мире». Нечто похожее сказал Николай Звягинцев о прочитанном им отрывке из стихотворения Андрея Вознесенского «Из Мексики» — о том, что «картошка выиграла войну». Очень интересно выступил Геннадий Каневский: он напомнил об истории стихотворения Константина Левина «Нас хоронила артиллерия...», которое было опубликовано Евгением Евтушенко в 1989 году в журнале «Огонек» в искаженном виде, и только в прошлом году увидело свет в своей истинной редакции в апрельском номере журнала «Вопросы литературы» (очерк Константина Азадовского «Об одном стихотворении и его авторе»).

Закрывая мероприятие, Данил Файзов сказал, что теперь, спустя 10 лет, стало очевидно, что их главный итог — о котором и не мыслилось в начале проекта — создание коллективной антологии стихов о войне. Данила Давыдов тут же перевел это на научный язык: «создание одного контекста понимания страшного феномена войны». Надо сказать, что Давыдов (наряду с Геннадием Каневским) относится к тем, кто участвовал во всех десяти чтениях (Файзов назвал их «гвар-

дейцами»), и на девять предыдущих он приносил стопку книг с множеством закладок, постоянно говоря об «охвате» как можно большего количества авторов. В этот раз Давыдов ограничился одной книгой, что не помешало ему по-прежнему говорить об «охвате» и комментировать выступления других участников. Как бы то ни было, похоже, что речь действительно идет о коллективном труде по выявлению массива текстов о феномене войны, и может быть, уже пора начать придавать этому массиву структуру.

Застолье после чтений было длительное и веселое. Пели все те же песни — «Темная ночь», «Шел солдат», «День Победы», многое другое и, конечно, «Смуглянку-молдаванку». «Раскудрявый клен зеленый, лист резной...» разносилось по поляне, эти же слова оглашали салон маршрутки, на которой участники чтений возвращались в Москву.

# Опыты замедления времени

О V Международном поэтическом биеннале в Москве.

Ноябрь 2007 года

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ ИНТЕНСИВНО РАЗВИВАЕТСЯ И ОБРАЗУЕТ СЛОЖНУЮ, БОГАТУЮ, ЖИВУЮ СТРУКТУРУ, СВЯЗЫВАЮЩУЮ РАЗНЫЕ ТЕРРИТОРИИ БЛИЖНЕГО И ДАЛЬНЕГО ЗАРУБЕЖЬЯ; ЕСТЬ У НЕЕ СВОЕ МЕСТО И В ПРОСТРАНСТВЕ МИРОВОЙ ПОЭЗИИ.

Все это наглядно показал «Биеннале поэтов в Москве», прошедший поздней осенью 2007 года. Пятый, юбилейный фестиваль с этим названием был организован, как и прежние, Фондом творческих проектов<sup>1</sup> при участии Правительства Москвы и Московской городской Думы. Возглавлял фестиваль его бессменный президент — поэт и депутат Московской городской Думы Евгений Бунимович. Однако, увы, впервые в истории Биеннале его не готовила помощница г-на Бунимовича, куратор многих культурных проектов и воистину «добрый ангел» современной поэзии Надежда Вешнякова — она умерла в сентябре. На открытии фестиваля Е. Бунимович произнес о Вешняковой прочувствованную речь, а собравшиеся почтили минутой молчания память одного из лучших культурных менеджеров новой России.

---

Опубликовано в журнале «НЛО», 2008, № 89, с. 278–292

1 Некоммерческая организация, созданная в 2000 году для разработки и реализации проектов в области культуры, искусства и образования. Подробнее см.: сайт Фонда (<http://www.ftp-culture.ru/>) и статью: Кукулин И. Фонд творческих проектов // Неприкосновенный запас, 2004, № 1 (33)

По случаю ли юбилея, или в силу саморазвития оргкомитета новый биеннале прошел в форме «фестиваля фестивалей» (лозунг, выбранный Е. Бунимовичем): главными участниками мероприятия стали депутации, состоящие из авторов и организаторов других крупных фестивалей и поэтических программ. Стоит заметить, что современная система коммуникаций достигла такого уровня, что практически любое подобное мероприятие становится международным. Участниками биеннале стали авторы и культуртрегеры из Франции (Парижский международный фестиваль «Весна поэтов»), Германии (Международная премия видеопэзии «Зебра»), США (Национальный фонд поддержки искусств и «Межкультурные поэтические чтения» в Нью-Йорке), Испании (фестивали «Дни новейшей поэзии» в провинции Кадис и Мадридский международный поэтический фестиваль), Канады («Квебекский международный фестиваль» в Труа-Ривьер), Латвии (акционная текст-группа «Орбита»), Грузии (тбилисский фестиваль «Мзиури» — «Солнечный») и России (региональные фестивали актуальной поэзии; «Майский фестиваль новых поэтов», Санкт-Петербург; московский Фестиваль голосового стиха). С 20 октября по 12 ноября 2007 года на более чем двадцати московских площадках — в литературных клубах, концертных залах и т.п. — в рамках биеннале с успехом прошло более 40 поэтических акций.

Первые три дня — до официального открытия Биеннале 23 октября в Театральном центре имени Мейерхольтда — были отданы программе «Уик-энд российских региональных фестивалей», подготовленной группой «Культурная инициатива», которая, как известно посетителям московских клубов «Улица ОГИ» и Bilingua, состоит из двух человек — Юрия Цветкова и Данила Файзова. 20 октября в клубе «Улица ОГИ» состоялся вечер «Поэты Екатеринбургa». Уральских авторов представлял поэт Василий Чепелев — создатель и бессменный основной организатор фестиваля актуальной поэзии «ЛитератураРентген», впервые проведенного весной 2002 года и с тех пор ежегодно собирающего поэтов из России и ближнего

зарубежья (общее число участников уже перевалило за семьдесят). Чепелев заявил, что считает проводимый им фестиваль «самым региональным»: равноудаленность Екатеринбурга от обеих столиц и Сибири позволяет наряду с уральскими поэтами принимать представителей как Европы, так и Азии<sup>2</sup>, а присутствие в Екатеринбурге и Нижнем Тагиле собственной традиции неподцензурной поэзии дает возможность привлечь к участию авторов разных поколений, хотя в первую очередь фестиваль ориентирован на молодежь. Чепелев заявил также, что подбор участников фестиваля происходит не по признаку близости их поэтики вкусам организаторов: цель «ЛитератуРРентгена» — представить как можно более широкий диапазон эстетических практик. В Екатеринбурге фестиваль обычно предваряют и за ним следуют другие литературные события самых разных форматов, кроме чтений на различных площадках города происходит общение поэтов с читателями в различных вузах города и выступления участников в местных СМИ.

21 октября в этом же клубе состоялся вечер «Презентация фестивалей актуальной поэзии», на котором к «ЛитератуРРентгену» присоединились руководители и участники организованного в 2003 году арт-группой «РЦЫ» калининградского фестиваля актуальной поэзии «СлоWWWo» (куратор — поэт Павел Настин), ставящего целью представление новейших явлений современной поэзии и бытования самых различных ее форм (поэтический и театральный перформанс, визуальная поэзия, слэм-поэзия и пр.)<sup>3</sup>, нижегородского фестиваля «Стрелка» (куратор — Евгений Прошин, как поэт выступающий под

---

2 Это легко подтвердить: так, в екатеринбургском фестивале 2007 года принимали участие один из самых интересных поэтов Восточной Сибири — иркутянка Екатерина Боярских, и в то же время — живущая в Харькове Анастасия Афанасьева, ставшая в минувшем году лауреатом премии «ЛитератуРРентген»

3 См.: репортаж о первом фестивале «СлоWWWo»: Идлис Ю. Импровизации у могилы Канта // НЛЮ, 2003, № 63

именем Егор Кирсанов)<sup>4</sup>, — ставшего со времен основания главным литературным событием года в Поволжье, особенно опять-таки для молодежи, — и существующего с 2001 года питерского «Майского фестиваля новых поэтов», состав которого каждый раз определяется его куратором Дарьей Суховой по результатам ее наблюдений над текущим литературным процессом<sup>5</sup>. Для того чтобы обсудить, почему подобные акции получили в последние годы столь бурное развитие, 22 октября в РГГУ под руководством профессора Дмитрия Бака состоялся «круглый стол» «Феномен фестивального движения в современной России: история, проблемы, тенденции»; он был организован Центром новейшей русской литературы РГГУ и группой «Культурная инициатива». Кроме четырех важнейших (Екатеринбург — Калининград — Нижний Новгород — Санкт-Петербург), в стране есть и другие региональные фестивали — их инициатива в большинстве случаев идет «снизу», от местных авторов и литературных организаторов нового поколения, поддержанных авторами и литературтрегерами из обеих столиц. Хотя состав участников фестивалей часто пересекается, значение этих акций трудно переоценить: именно благодаря им в поле внимания публики и специалистов попадают интересные авторы из провинции, а популярные авторы двух столиц распространяют свое влияние на нестоличную аудиторию. Более того, благодаря этим фестивалям меняется ход литературной жизни в различных частях России.

Выступавшие на «круглом столе» исходили из того, что кураторы фестивалей работают на создание информационной

---

4 Впервые этот фестиваль был организован в декабре 2005 года силами литературной премии «Дебют» и литературтрегерских групп «Культура Междуречья» (ряд поэтов из Нижнего Новгорода) и «Культурная инициатива», Нижегородской государственной общественной универсальной библиотеки им. В. И. Ленина и киноцентра «Рекорд»

5 Подробнее об этом фестивале см.: Копылова П. Хор чуждых контекстов // НЛО, 2005, № 73



среды и литературного пространства, «нуждающегося в картировании» (выражение Дарьи Суховой, которое использовала петербургский поэт Светлана Бодрунова); тем не менее именно оно может «свести воедино все поколения и направления» (Василий Чепелев). В результате деятельности таких фестивалей возникает шанс на формирование «общенациональной литературной парадигмы» — как сформулировал Дмитрий Кузьмин, который также констатировал, что в нынешних условиях «фестиваль компенсирует отсутствие регулярной литературной жизни в регионах», являясь «средством первичной консолидации литературной общественности». При этом, как сказал Павел Настин, «куратор должен обладать чувством реальности», то есть исходить из диктуемых жизнью условий — как в отношении местных авторов и читателей, так и в отношении получения средств, необходимых для организации насыщенной литературной жизни.

Эта проблема — привлечение финансов — оказалась одной из главных, наряду с неосведомленностью широкой публики (включая университетские круги — Дмитрий Кузьмин считает это особенно прискорбным фактом) в современной поэзии. Перечисленные проблемы можно решать по-разному, однако участники «круглого стола» сошлись в том, что состоявшийся разговор — только попытка подхода к пониманию и решению проблем «фестивального бума эпохи Интернета» (Д. Кузьмин). Как бы то ни было, практика показывает, что принципы организации, изложенные Василием Чепелевым на вечере «Поэты Екатеринбурга», распространяются на все фестивали подобного рода, а их влияние не ограничивается только днями проведения, иницилируя массу мероприятий, длящихся в течение всего года.

22 октября оказалось самым насыщенным днем «российского уик-энда». Рано утром участники команд российских региональных фестивалей в рамках программы биеннале «Поэты в школе» с успехом выступили перед учащимися государственной школы для одаренных детей № 1199 в Ясенево: небольшой зал был полон желающими узнать, что такое

современная поэзия. После чтений состоялась небольшая, но жаркая дискуссия по этому поводу. А после «круглого стола» в клубе «ПирОГИ на Никольской» состоялось совместное выступление двух поэтов — Дмитрия Зернова (Нижний Новгород) и Игоря Белова (Калининград) — в рамках традиционного для этого клуба цикла чтений «Полюса», как правило, соединяющего авторов с контрастно различающимися творческими манерами. Ведущий вечера Павел Настин справедливо обозначил полюсность этой пары как «два варианта мужской лирики», что особенно интересно потому, что начало 2000-х в России было отмечено бумом женской поэзии<sup>6</sup>. Белов демонстрировал несколько брутальную экспрессивную манеру, восходящую к Леониду Губанову, а Зернов апеллировал к тонким интимным переживаниям — при этом его стихи пронизаны иронией:

Эта ночь обретет навсегда  
смуглый привкус пожаров и боен.  
Не любовь, не иная беда,  
просто сигнализация воеет.

Только кажется, это поет  
за разбитым стеклом и забором  
мимолетное счастье мое,  
громыхая по всем коридорам<sup>7</sup>.

(Игорь Белов)

Я в туалет. Ты только не садись!  
Я, честно, очень скоро доиграю —  
Мне разбомбить осталось только с краю  
И третий замок выстроить вот здесь.

---

6 На эту тему см., например: Скидан А. Сильнее урана. Современная женская поэзия // Воздух, 2006, № 3

7 Из стихотворения «Тонет смерть в полусладком вине...». Цит. по: Новый мир, 2007, № 3

Прошу тебя, пожалуйста, не лезь.  
Сходи пока на кухню, сделай чаю.  
Ты не мешай, а то я проиграю.  
Ты шел куда-то? Ну, давай, катись.

(Дмитрий Зернов)<sup>8</sup>

«Команды» иностранных фестивалей начали делиться своим опытом на открытии международной части биеннале. Разумеется, во время открытия по уже сложившейся традиции шло представление поэтов и звучали стихи поэтов разных стран, как в оригинале, так и в переводах, но в силу специфики этого биеннале речи произносились преимущественно о типах и методах организации литературного процесса. Выступавшие говорили о масштабных программах, часто имеющих значительную финансовую и организационную поддержку государственных структур, а представляющие их участники, как правило, имели солидный «послужной список». Так, глава американской делегации поэт, публицист и председатель Национального фонда поддержки искусств США (National Endowment for the Arts) Дейна Джойя (Dana Gioia) рассказывал о том, что делает это правительственное (хотя номинально и независимое) федеральное агентство для поддержки развития культуры — как в традиционных, так и в новых ее формах — и для пропаганды этих новых форм как среди самих американцев, так и по всему миру. В рамках одной из программ Фонда — «Международные литературные обмены» («NEA's International Literary Exchanges») непосредственно к открытию биеннале в издательстве «ОГИ» вышла двуязычная книга «Современная американская поэзия» (составитель — Эйприл Линднер [April Lindner]), содержащая тексты сорока четырех современных американских поэтов<sup>9</sup>. Вторая книга этого проекта — также

---

8 <http://textonly.ru/self/?issue=24&article=25752>

9 Рецензию на эту антологию см.: Львовский С. Дождь в Испании падает в основном по плоскости // НЛО, 2007, № 88, с. 304–312

двуязычная «Современная российская поэзия» — предполагается к выпуску известным издательством интеллектуальной литературы Dalkey Archive Press в Иллинойсе весной 2008 года.

Поэт и критик Дэвид Леман (David Lehman) представлял ежегодную антологию «Лучшая американская поэзия за год» («The Best American Poetry...»), основателем и главным редактором которой он является. Поэт Крисчен Уаймен (Christian Wiman) — возглавляемый им старейший литературный журнал «Poetry», выходящий с 1912 года. Директор Парижского международного фестиваля «Весна поэтов» («Printemps des Poètes»), поэт, прозаик, драматург и критик Жан-Пьер Симеон (Jean-Pierre Siméon) рассказал о своем фестивале, длящемся в течение двух недель общенациональном празднике, цель которого — донести поэтическое слово до самой широкой публики, выведя его за пределы обычных форм и традиционных площадок представления стихов. Ведущий самую разностороннюю литературную деятельность Жан-Мари Барно (Jean-Marie Barnaud) был представлен как один из самых известных критиков, формирующих серии поэтических книг, и автор популярной колонки литературной хроники. «Квебекский международный фестиваль», ежегодно проходящий в канадской деревушке Труа-Ривьер (Festival international de Trois-Rivières), на открытии представляли Евгений Бунимович и поэт ЖанМарк Дежан (Jean-Marc Desgent), член редакционных советов ряда журналов и издательств, член жюри литературных конкурсов. Соучредителем этого фестиваля является президент фонда «Ле Форж», возникшего на основе одноименного, одного из главных во франкофонном мире издательства «Écrits des Forges»), Гастон Бельмар (Gaston Bellemare) — также ставший участником московского биеннале.

Об испанских поэтических собраниях рассказал основатель и президент ПЕН-клуба Испании, основатель и член жюри поэтического фестиваля «Дни новейшей поэзии» в провинции Кадис, директор Мадридского международного поэтического фестиваля, поэт и эссеист Басилио Родригес Каньяда (Basilio Rodríguez Cañada). Первая из этих акций проводится в городке Пуэрто-деСанта-Мария (Кадис) при участии Фонда Рафаэля

Альберти, Правительства Андалусии и Министерства культуры Испании с 1999 года; за это время в ней приняли участие практически все значимые современные поэты Испании, вторая — новый проект, призванный с 2007 года на время превращать Мадрид и его окрестности в территорию испанской и мировой поэзии. По словам Каньяды, именно такой мегаполис, как Мадрид, способен органично соединить традиции с авангардными веяниями эпохи.

Рассказы иностранных культуртрегеров об организации литературного процесса на вверенных им площадках были продолжены в ходе чтений, лекций и трех «круглых столов». Американская делегация в полном составе выступила 24 октября в Овальном зале Библиотеки иностранной литературы: в этот вечер состоялась презентация российско-американского проекта поэтических антологий. Особенность антологии, составленной Эйприл Линднер, как утверждал Евгений Бунимович, — в том, что эта книга, являясь «фактом русской поэзии», в то же время представляет американский взгляд на американскую поэзию. В чтениях участвовали авторы антологии и русские поэты, работавшие над переводами. На вечере было заявлено, что во времена советской цензуры написанную свободным стихом американскую поэзию загоняли в жесткую структуру силлаботоники, тогда как сейчас американцы реанимируют жесткие структуры, а русский стих перешел к свободным формам, что сказывается на манере перевода. Необходимо отметить, однако, что и в советские времена, несмотря на цензуру, появлялись превосходные переводы американской поэзии, сделанные верлибром, а в нынешней американской поэзии сосуществует большое количество равноправных эстетических «языков», предполагающих разную ритмику; более того — некоторые представленные в антологии переводы зарифмованы, в то время как в оригинале рифма отсутствует. Если же говорить о непосредственных впечатлениях от чтений, то стоит отметить поэтессу Мэрилин Нельсон (Marilyn Nelson), профессора кафедры английского языка и литературы, в последние годы написавшую несколько историко-биографиче-

ских циклов стихотворений. Ее книги неоднократно входили в шорт-листы Национальной книжной премии США.

Вечер франкоязычной поэзии (фестивали Франции и Квебека) состоялся 24 октября в библиотеке Французского культурного центра. Свои стихи читали Жан-Пьер Симеон, Жан-Мари Барно и две молодые поэтессы — француженка Альбан Желле (Albane Gellé), в «активе» которой уже около десяти книг и руководство литературной студией в Доме поэзии (!) в Нанте, и канадка Розали Лессар (Rosalie Lessard), преподаватель литературы, полагающая, что главное в поэзии — социальный дискурс. На слушателей обрушилась сложная система ассоциаций и образности, переплетения поэзии и прозы, однако участвовавший в вечере поэт и переводчик Михаил Яснов сумел максимально приблизить свои переводы к читаемым франкоязычным оригиналам:

Вот мужчина он ничего не говорит его как будто и нет а когда  
он говорит его никто не слышит он сидит на земле и его дви-  
жения таковы что можно подумать он совершенно о них не  
догадывается он помнит разве что несколько популярных но  
вышедших из моды мелодий сотрясающих его потроха вот и все  
что он знает о себе самом эти содрогания из которых он выбира-  
ется пока в глубине его нарастает удивление он может подняться  
раз другой но сегодня встает не часто он сидит он слушает  
дерево и собаку привязанную к дереву еще немного и его можно  
будет принять за дерево или за собаку так все трое похоже мол-  
чат и если бы пришла женщина она увидела бы лишь эти дви-  
жения мужчины отозвавшиеся в ней звоном стекла но никто не  
может знать что произошло бы на самом деле ибо никто ничего  
не знает о том что не происходит

(Альбан Желле)

знаешь как говорится  
у человека три уха  
и третье из них сердце  
это сердце это ухо детства

оно прислушивается в старом доме  
к песням и смеху другой жизни  
подобной свету звезды  
обнаженному в ночи  
вот ты и слушаешь  
прижавшись лбом к затхлым запахам  
руками ощупывая цвет стен  
шум деревьев и реки  
которые некогда делили за столом  
с нищенским хлебом  
когда место отца пустовало

(Жан-Пьер Симеон)

От России выступили поэты, так или иначе проявившие интерес к французской словесности: ведущая вечера Татьяна Щербина и Данила Давыдов.

Вечер испанских авторов прошел 24 октября в Институте Сервантеса, вел его директор Института Виктор Андреско (Víctor Andresco), а члены делегации Басилио Родригес Каньяда и вице-секретарь Ассоциации писателей и художников Испании, поэт и критик Эмилио Порты (Emilio Porta) читали свои специально подготовленные для Москвы программы — включенные в них произведения перевела Наталья Ванханен.

Совместные чтения на многих языках прошли 25 и 26 октября. В Большом выставочном зале Музейного центра РГГУ на вечере «И ты, Москва, сестра моя, легка...», посвященном открытию памятника Осипу Манделъштаму в Москве, среди конкурсных проектов памятника и проектов, так или иначе обыгрывающих характерные для поэзии Манделъштама образы <sup>10</sup>, на русском, французском, английском и испанском

---

<sup>10</sup> О проектах памятника подробнее см.: Ревзин Г. Поэта перевели в бронзу. Открылась выставка проектов памятника Осипу Манделъштаму // Коммерсантъ, 2007, 17 января; Он же. На голову выше. Выбран памятник Осипу Манделъштаму // Коммерсантъ, 2007, 26 января

языках прозвучали строки великого поэта. В Музее Маяковского состоялся традиционный для биеннале вечер «Пятый Интернационал», на котором встречаются все зарубежные гости фестиваля. Этот вечер стал одним из последних публичных мероприятий, которые вел генеральный директор Российского ПЕН-центра Александр Ткаченко — он скоропостижно скончался вскоре после фестиваля — 5 декабря 2007 года.

В литературном салоне «На Самотеке» состоялся многоязычный, сопровождавшийся чтением русских переводов вечер «На языке одном...» — на нем делегация тбилисского фестиваля «Мзиури» в лице Шоты Иаташвили и Зураба Ртвелиашвили представила публике свой медиапроект «Диктатура поэзии». Экзотические одеяния, экзальтированная манера подачи материала (вплоть до рычания), само звучание грузинской речи — все это сделало их главными персонажами вечера. Подобное впечатление они произвели еще на открытии биеннале, где фестиваль «Мзиури», при финансовой и организационной поддержке мэрии города и участии Фонда имени Нодара Думбадзе проводящийся в Тбилиси с 2000 года, представляла главный редактор журнала «Октябрь» Ирина Барметова. Место проведения фестиваля, девиз которого — «Искусство без границ», — центральный парк «Мзиури», где каждый год в течение трех вечеров проходят чтения и перформансы.

Отдельный русско-грузинский поэтический вечер состоялся 24 октября в Музее Маяковского в рамках проекта журнала «Октябрь» «Шелковый путь поэзии», целью которого является восстановление творческих связей между российскими поэтами и поэтами ближнего зарубежья. На вечере звучали новые стихи грузинских и русских участников проекта:

Озвучь мое эхо, Хронос,  
покуда считаешь нас,  
секунды веди на голос —  
я площадь пушу в пляс.



Из вопля камней брусчатки  
огнем по хребта мосту,  
на голос ребер — из пятки  
по позвонкам взойду.

(Зураб Ртвелиашвили, пер. И. Ермаковой)

В рамках программы «Поэты в школе» делегация «Мзигури» 24 и 25 октября встречалась с учениками средней общеобразовательной школы № 1331 с грузинским уклоном и Центра образования № 109 (известного в Москве как «школа Ямбурга»), французские и канадские поэты 25 октября — с учениками французских спецшкол № 1215 и 1225 и с членами российской Ассоциации преподавателей французского языка, а испанские поэты 24 октября — с учениками испанской спецшколы № 1252 имени Сервантеса. Американская делегация 25 октября участвовала в симпозиуме «Литература и медиа: меняющийся облик читателя», прошедшем в МГУ на кафедре общей теории словесности.

Особое место в программе биеннале заняло выступление команды «Межкультурных поэтических чтений» в Нью-Йорке, состоявшееся 26 октября в Американском культурном центре Библиотеки иностранной литературы. По словам организатора чтений, русско- и англоязычного поэта и критика, главного редактора журнала «Интерпоэзия» Андрея Грицмана, этот проект родился из практики многолетних поэтических чтений в популярных литературных клубах Нью-Йорка, где тексты на русском, английском, французском и других языках составляют единое пространство: он является «попыткой глобализации поэзии в культурном формообразующем мегалополисе» и опытом осмысления поэзии «поверх культурных границ».

К русскоязычной команде присоединились члены американской делегации, и очень скоро в зале стали попеременно звучать оригинальные тексты на русском и английском и перекрестные переводы с обоих языков. Читали авторы журнала — поэты, живущие в США или «на две страны», а еще — те литераторы, которые, по словам Грицмана,

«поняли, что надо делать, чтобы русскоязычный литпроцесс шел и за... пределами [России]»: московский куратор программы поэт Юлий Гуголев, одесский поэт Борис Херсонский, переводчик американской делегации Светлана Бодрунова, переехавший в Москву из Ташкента поэт и прозаик Сухбат Афлатуни (Евгений Абдуллаев) и другие. В лице московского поэта и культуртрегера Кирилла Ковальджи, в годы советской власти известного в качестве переводчика с румынского, к чтениям присоединился Большой международный фестиваль литературы «Овидий», ежегодно принимающий в румынском городе Констанца поэтов разных стран Европы.

После чтений состоялся «круглый стол» по вопросам культурных процессов в диаспоре. Поэт и музыковед Игорь Вишневецкий сказал на нем, что никогда не чувствовал кардинального отрыва от России, но многолетняя жизнь в Америке позволила ему сформировать видение мира «не из одной точки»<sup>11</sup>. Поэт и прозаик Леонид Костюков заметил, что само понятие эмиграции, базирующееся на невозможности вернуться, в наше время перестало «работать», а главное — новейшие методы коммуникации позволяют свести отрыв от метрополии к минимуму, в результате чего в случае переезда в другую страну человек в большей степени сохраняет родную культуру, чем усваивает чужую.

На мой взгляд, это подтверждает практика сегодняшнего дня, демонстрирующая тенденцию к формированию единого мирового пространства русскоязычной культуры, находящей свое место в ряду других культур. Это наглядно проиллюстрировало самое яркое мероприятие в ряду совместных чтений — вечер «Америка — Европа», прошедший в рамках

---

11 Подробно Вишневецкий описал этот процесс выработки «двойного зрения» несколько раньше — в опубликованной в «НЛО» беседе с писателем Владиславом Отрошенко: Вишневецкий И., Отрошенко В., Кукулин И. Американские степи и монголо-венецкое пограничье (идентичность литератора в многослойном мире) // НЛО, 2004, № 66

цикла «Полюса» 26 октября в клубе «ПирОГИ на Никольской». На этот раз, меняясь от выступления к выступлению, места «полюсов» за двумя столиками занимали не отдельные авторы, а поэтические школы двух континентов. В первом «туре» оба автора были русскоязычными и представляли «Межкультурные поэтические чтения» в Нью-Йорке: Андрей Грицман — от Америки, Борис Херсонский — от Европы. Во втором Америку представляли от «Национального фонда поддержки искусств США» Дэвид Леман (приветствуемый бурными аплодисментами), Европу — от Парижского международного фестиваля «Весна поэтов» — Жан Пьер Симеон и Альбан Желле. В третьем Америку от «Квебекского международного фестиваля» в Труа-Ривьер представлял Жан-Марк Дежан, Европу — от фестиваля «Дни новейшей поэзии» в провинции Кадис Эмилио Порта. Характерно, что на протяжении вечера франкоязычная поэзия попеременно представляла Европу и Америку. И как на этом вечере, так и в течение всего биеннале всех объединял английский язык, на котором свободно общались все зарубежные участники и большинство российских. Так, «круглый стол» «Поэтическое пространство США и Канады: критика, журналы, антологии», который прошел 25 октября в редакции журнала «Иностранная литература» именно на английском языке, выявил сходные для всех национальных литератур проблемы: наличие трений между литературными группами и печальное состояние профессиональной критики.

Пиком рефлексии на биеннале стал двухчастный «круглый стол» «Поэзия как неформат: I. Поэтическая книга сегодня; II. Новые формы социального бытования поэзии», первая часть которого прошла 24 октября в Московской городской Думе под руководством Евгения Бунимовича, а вторая — в клубе «Улица ОГИ» под эгидой журнала «Новое литературное обозрение», его сотрудник Илья Кукулин взял на себя роль ведущего. В обеих частях этого разговора обсуждались аспекты проблемы донесения до широкой публики адекватной картины современной поэзии, прежде всего — не теряющим лидерства печатным способом, но и более технологичными

способами — вплоть до использования видеоклипов и мобильных телефонов. Характерно, что при этом иностранные и российские участники повторили позиции, высказанные на всех предшествующих обсуждениях: иностранные авторы говорили о том, что поэзия должна вторгаться в повседневную жизнь и встраиваться в функциональные структуры общества (особенно колоритно и энергично об этом говорила Мэрилин Нельсон), российские — о том, что общество не замечает происходящего в стране поэтического бума<sup>12</sup>. Так, Жан-Пьер Симеон, говоря о том, что поэзию издают по экономическим причинам преимущественно недолговечные малые издательства, в качестве примера «малого тиража» назвал три-четыре тысячи экземпляров, тогда как для России, намного превышающей Францию по населению, такой тираж обычно не превышает трехсот-четырёхсот. Ежегодники «Лучшая американская поэзия за год» выходят тиражом в тридцать-сорок тысяч, при этом быстро расходятся, так что проект является коммерчески эффективным. Организация подобного издания, для подготовки которого ежегодно приглашается новый редактор и в котором каждый автор пишет автокомментарии, вызвала особый интерес российских литературтрегеров, ищущих эффективных средств пропаганды новейшей поэзии. Заслуживает внимание и опыт Гастона Бельмара, работающего в тесном взаимовыгодном контакте со множеством издательств вне своей страны.

Характерно также, что зарубежные участники «круглого стола» воспринимают как должное финансовую и организационную поддержку со стороны государственных структур — по этому поводу Евгений Бунимович заметил: методы государственной поддержки культуры в России таковы, что он сам, будучи сотрудником законодательной власти,

---

12 На основе записи второй части этого «круглого стола» была подготовлена передача радио «Свобода». Расшифровка записи в Интернете: <http://www.svobodanews.ru/Transcript/2007/10/28/20071028120049400.html>

вынужден советовать литераторам рассчитывать на свои силы (потому что понимает, насколько неадекватно могут отобразить «объекты поддержки» российские чиновники среднего звена) — тем не менее поэзия жива и развивается, обретая сообразно времени новые формы. На второй части «круглого стола» Бунимович констатировал, что актуальным процессом в культуре становится симбиоз поэзии с другими видами искусства, и задался вопросом: не возникает ли в результате этого опасность потери смысла поэтического слова? Однако члены рижской текст-группы «Орбита» поэты Сергей Тимофеев и Артур Пунте доказывали, что поэзии необходимо вступать в контакт с другими формами современной культуры, чтобы она могла стать равноправной составляющей культурного пространства. В важности же поэзии как для общества, так и для каждого отдельного человека никто из присутствующих не сомневался.

Общее мнение выразил Жан-Пьер Симеон: поэзия противостоит упрощению мира, выявляя структуру присущей ему многоуровневости, тем самым сохраняя живой, настоящий язык. Наиболее глубоко развил этот постулат социолог и переводчик Борис Дубин, сказавший, что поэзия обладает свойством как бы останавливать течение времени, являясь «одним из самых острых видов антропологической провокации», выводящей человека из «тупого автоматического состояния», в которое его загоняет повседневное течение жизни.

В этом, видимо, и заключается ответ на вопрос, заданный на второй части «круглого стола» И. Кукулиным: в чем функция поэзии не обязательно политической, но актуальной, то есть производящей новые смыслы, для человеческого сообщества? Если попытаться ответить на вопрос о том, каковы при этом допустимые способы ее популяризации, придется признать, что энтузиазм относительно массовости и доступности (столь часто выражаемый зарубежными участниками биеннале) должен быть сопряжен с пониманием того, что, как сказал Евгений Бунимович, и производство, и восприятие поэзии —

«дело одинокое», а точнее — крайне индивидуальное. Степень и формы «провокации» могут быть самыми разными, в силу чего оценить их продуктивность часто могут только сами члены поэтического сообщества. Неудивительно поэтому, что работа по налаживанию хода литературного процесса, равно как и по его включению в мировой контекст ведется в основном силами самих поэтов, работающих не только в области развития эстетики, но и в качестве аналитиков, обозревателей, переводчиков, издателей и организаторов всех уровней. И еще менее удивительно в этой ситуации отсутствие общей картины, при всех попытках «картирования».

Движение поэзии в сторону все большего симбиоза с другими видами искусства нашло отражение в трех программах биеннале. Наиболее обширная из них — «Видеопозэзия», или «Программа поэтических видеоклипов (Германия — Латвия — Россия)», была организована главным редактором газеты «Книжное обозрение» Александром Гавриловым и представлена в клубе Bilingua — в нескольких подборках видеоклипов, показанных с 24 по 26 октября. Среди показанных работ выделялся длинный видеофильм Артура Пунте (группа «Орбита») «Гастарбайтеры». В этой звучащей на нескольких языках ленте поэтический текст вписан не только в видеоряд, но и в игровое социологическое исследование: молодым гастарбайтерам, приехавшим в ирландский город Голвей из Литвы, Голландии, Испании и Польши, предлагается прочитать строку из какого-либо стихотворения, что у большинства вызвало серьезное затруднение.

Германию представляли авторы «Конкурса поэтического кино ЗЕБРА» (ZEBRA poetry film award), раз в два года проводимого Берлинской литературной мастерской (Literaturwerkstatt Berlin), завоевавшей международную известность проектами по соединению литературы с другими видами искусств. Об этом уникальном конкурсе, проходящем в течение трех весенних дней в одном из кинотеатров Берлина, рассказывал 25 октября искусствовед, куратор литературно-художественных проектов

Берлинской литературной мастерской Эрик Энгельбрахт (Eric Engelbracht) в ходе встреч, организованных Центром новейшей русской литературы РГГУ и Немецким культурным центром имени Гёте в клубе Bilingua, где было показано около 15 лучших фильмов «ЗЕБРЫ», сделанных в 1989–2006 годах. В качестве доказательства растущей популярности жанра короткометражного арт-фильма на пересечении поэзии, кино и медиаискусства Энгельбрахт привел такие цифры: если в 2002 году на конкурс поступило 610 лент из 35 стран, то в 2006 году, несмотря на ужесточение условий, — 600 лент, но уже из 51 страны.

Латвию представляла рижская текст-группа «Орбита», с 1999 года объединяющая нескольких поэтов-новаторов, живущих в Латвии и пишущих на латышском и русском языках. В 2001 году эта группа первой на постсоветском пространстве начала систематически работать в жанре видеопэзии, проводя в Риге поэтический видеофестиваль «Word in Motion», а с 2006 года разрабатывает форму «поэтического концерта», соединившего в себе стихи в авторском чтении, видео и музыку, создаваемую непосредственно во время выступления музыкантами группы «Saules Sound» (Евгений Друмов, Александр Егунов, Виктория Фоменко). Выступление группы «Орбита» состоялось в клубе «Билингва» 26 октября; во время вечера лидер группы Сергей Тимофеев, кроме своих работ, показал также анимационную миниатюру на стихотворение рижского поэта Семена Ханина.

Созданием российских видеоклипов последовательно занимается Институт книги — первая их серия была подготовлена для I Международного Московского открытого книжного фестиваля в 2006 году<sup>13</sup>. Российские клипы отличает преимущественно режиссерско-кураторский подход: вероятно, имен-

---

13 Другое направление представляют собой музыкально-поэтические видеоконпозиции, созданные в соавторстве Дмитрием Приговым, Ираидой Юсуповой и Александром Долгиным. См. подробнее: Юсупова И. «Только мой» Пригов // НЛЮ, 2007, № 87

но в силу «внешнего» подхода читающий автор почти никогда не попадает в кадр и, стало быть, не влияет на визуальную трактовку стихотворения. Тем не менее анимационные клипы на стихи Андрея Чемоданова и Андрея Родионова показались мне вполне убедительными.

К сожалению, прошедший 26 октября в театре «Практика» в рамках биеннале Второй фестиваль голосового стиха совпал по времени с выступлением группы «Орбита», тем не менее зрительный зал театра был заполнен до отказа. Отрефлексированный в середине 2000-х годов в российской практике жанр голосового стиха (давно и хорошо известный в поэзии многих европейских стран) основан на том, что читаемый текст подвергается «аранжировке» — кричится, поется, разыгрывается как перформанс — и в результате этого насыщается дополнительными смыслами. Следует оговорить, что в данном случае речь идет не о soundpoetry, или сонорной поэзии: голосовая поэзия предполагает «обработку» текста, имеющего и «бумажную» версию, которая существует на равных правах с «кричальной». Представляя на открытии биеннале этот проект, один из его кураторов, минский русскоязычный поэт и автор-исполнитель песен на свои тексты Дмитрий Строцев показал, как с помощью фантастических голосовых модуляций и танцевальных движений поэтическое чтение превращается в театр одного актера. Другой, чем у Строцева, вариант «голосовой поэзии» представил московский поэт Аркадий Штыпель: в его текстах при «выпевающей» манере чтения повторные ударные слоги часто создают особый завораживающий ритм. Бурные аплодисменты вызвало выступление грузинских поэтов Шоты Иаташвили и Зураба Ртвелиашвили, читавших тексты без перевода, что в данном контексте само по себе создавало саунд-эффект, — впрочем, стоит отметить и своеобразную манеру чтения этих двух поэтов, которые то и дело подчеркивали изменения голоса на вдохе и выдохе. Видимо, не будет преувеличением сказать, что голосовая поэзия на сегодня — одна из самых перспективных и развивающихся форм поэзии.



Безусловно, самым интересным в эстетическом отношении и самым зрелищным для публики мероприятием биеннале стал перформанс «Генеральная репетиция проекта Владимира Смоляра “Бестиарий”», состоявшийся 24 октября в Музее Сергея Прокофьева. Этот проект объединил авторское чтение поэтических текстов, музыку в исполнении ансамбля «XX век» (руководитель Мария Ходина, дирижер Вячеслав Валеев, режиссер Сергей Головецкий) и видеоряд, состоявший из размыто-трансформированных изображений поэтов, — на основе фотографий, изготовленных куратором проекта художником Владимиром Смоляром. Соединение живого авторского слова, музыки (хотя классических ансамблей, кажется, еще не было в подобных проектах) и видеоинсталляции — не новость в современном искусстве, однако здесь объединяющей идеей стала реализация идеи бестиария — по типу средневековых. Особенностью таких бестиариев было придание определенному животному сакрального, этического и дидактического значения, выявление в нем тайного смысла, отведенного ему Богом в системе мироздания. Однако здесь бестиарий приобрел несколько иной вид.

Идея организовать бестиарий с привлечением современных поэтов возникла сразу у нескольких будущих участников независимо друг от друга, но окончательная реализация проекта произошла после того, как поэт и прозаик Александр Иличевский познакомил художника Владимира Смоляра с поэтом и музыковедом Игорем Вишневецким, в ходе перформанса исполнявшим функции ведущего и координатора действий поэтов и музыкантов. Большую роль в разъяснении музыкантам задач перформанса сыграли московские композиторы Федор Софронов и Антон Ровнер, с самого начала — активные участники проекта. На первом этапе поэтам, принявшим участие в «Бестиарии», было предложено написать стихотворение, посвященное тому или иному животному. Далее, ознакомившись с фотографиями и записями голосов поэтов, композиторы сочинили на каждое из этих стихотворений музыку. В итоге возник коллектив из 12 по-

этов (впервые собравшихся вместе на перформансе в рамках биеннале) и 5 композиторов — самых разных возрастов и эстетических направлений: Марианна Гейде («Рыба», музыка Антона Ровнера), Андрей Тавров («Бабочка», музыка Ольги Субботиной), Мария Степанова («Обезьяна», музыка Сергея Загния), Вадим Месяц («Кельтская черепаха», музыка Антона Ровнера), Андрей Родионов («Дельфин», музыка Федора Софронова), Борис Херсонский («Верблюд», оказавшийся «двугорбым», поскольку было написано два варианта музыки — Владимиром Мартыновым и Ольгой Субботиной), Мария Галина («Мышь», музыка Сергея Загния), Игорь Вишневецкий («Партитура оленя», музыка Антона Ровнера), Шиш Брянский («Котя», музыка самого Шиша Брянского<sup>14</sup> и Федора Софронова), Владимир Аристов («Снежный лев», музыка Антона Ровнера), Д. А. Пригов («Летучий волк», музыка Владимира Мартынова) и Аркадий Штыпель («Мамонт», музыка Федора Софронова). Д. А. Пригов успел записать свое произведение незадолго до смерти, его работа была представлена в записи.

Небольшой зрительный зал музея был настолько переполнен, что для «сцены», на которой спиной к зрителям сидели музыканты, едва хватило места. Каждый выход сопровождался рукоплесканиями, в конце вечера перешедшими в овации и крики «браво», на что были основания: в ходе представления было достигнуто «динамическое равновесие» (выражение Владимира Аристова) между поэзией и музыкой, внутри которого возникла система образов, отражающая взгляд человека на зверя и символического зверя — на человека. Характерно, что манера чтения авторов была полностью сохранена, взаимодействие голоса с музыкой во многом определялось присущими этой манере ритмом и степенью певучести. И если в случае голосовой поэзии автор, обращаясь к стихии

---

14 Известного также в качестве автора и исполнителя песен на собственные стихи

взаимодействия слова и звука, упорядочивает ее исключительно индивидуальным образом, то здесь его творчество и он сам не только подпадали под влияние изначально заданного направления, но и в свою очередь являлись первотолчком для других творцов. Результат иначе как феерией и не назовешь.

Включенная в состав биеннале программа «Московская полистилистика» прошла в нескольких клубах после официального закрытия фестиваля, состоявшегося 27 октября в клубе Bilingua. Наиболее интересным мероприятием этой программы стал прошедший 6 ноября «Первый осенний фестиваль комбинаторной и экспериментальной поэзии “Лапа Азора–2007”». Вечерним чтениям в клубе «Жесть» предшествовал интересный «круглый стол», проведенный в клубе «Улица ОГИ» поэтом, прозаиком, филологом и литературтрегером Татьяной Бонч-Осмоловской (Сидней/Москва). Присутствовавшие на нем теоретики и практики неоавангарда Павел Байков (Санкт-Петербург), Елена Кацуба, Константин Кедров, Сергей Федин, Евгений В. Харитоновъ (так!) и Наталия Азарова (все — Москва) пришли к выводу, что комбинаторные приемы — в широком их понимании — имманентно присущи поэтическому тексту в качестве формирующих жесткую структуру его несвободы, из преодоления которой рождаются новые смыслы. Иллюстрацией к идеям этой поэтической комбинаторики послужил текст Бонч-Осмоловской «Экскурсия в музей» (детский журнал «Кукумбер», 2006, № 9), оформленный как «историяигра» и основанный на восходящем к эстетике карточек Льва Рубинштейна соединении поэзии, прозы и математики. Наиболее значимые сдвиги в этой области произошли с появлением «лингвистической комбинаторики» (термин Константина Кедрова), действующей на уровне не слова, а некоей звукословесной единицы, примером которой могут служить фонема, слог или буква. К сожалению, на вечере, кажется, ничего не было сказано о работах Генриха Худякова и был только упомянут Дмитрий Авалиани, тогда как эти поэты и перформансисты внесли серьезный вклад в становление указанного направления в искусстве:

первый из них экспериментировал со слоговым разложением стихов еще в 1960-е годы, второй — с начала 1990-х создал целое созвездие уникальных экспериментальных жанров<sup>15</sup>. Ничего не было сказано и о подобного рода экспериментах в западной поэзии — например, о работах Хуго Балля или иных наследников дадаизма. Но, если обо всем этом все-таки вспомнить, станет очевидной внутренняя связь между, казалось бы, разноуровневыми проблемами, решаемыми современной поэзией, — как социальными (поэзия-перформанс в новых условиях напоминает о ритуальных корнях поэзии, привлекает внимание слушателей, заставляет переосмыслить повседневный язык), так и сугубо эстетическими.

---

15 См., например: Лимонов Э. Генрих Худяков // <http://kkk-bluelagoon.nm.ru/tom1/khudiakov.htm>; Сапгир Г. [О Генрихе Худякове] // <http://www.rvb.ru/np/publication/sapgir3.htm#45>; Худяков Г. Комментарии к особенностям графической записи стихотворений «столбиком» // НЛО, 1995, № 16, а также материалы из подборки памяти Д. Е. Авалиани (НЛО, 2004, № 69)

## «Приподыми меня над панорамой...»

О поэзии авторов премии «Дебют»:

Анатомия ангела / Предисл. и сост. Д. Давыдова. М.: ОГИ, 2002.

XXI поэт. Снимок события / Предисл. и сост. Д. Давыдова.

М.: Изд. Р. Элинина, 2003.

«Вавилон»: Вестник молодой литературы. Вып. 10 (26) / Ред.

Д. В. Кузьмин, Д. М. Давыдов. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna

Publications, 2003

Премия «Дебют» присуждается авторам не старше 25 лет. Финалисты премии представляют самые разные регионы России и зарубежья (чаще ближнего, но иногда и дальнего). Каждый год оргкомитет премии выпускает несколько книг, в которых публикуются произведения молодых авторов — стихи, проза, драматургия.

Так вот, после ознакомления со сборниками, вышедшими по итогам «Дебюта» в последние два года, возникает стойкое убеждение, что в молодой русской поэзии установился стилистический мейнстрим. Мейнстрим этот, имеющий далеко отстоящие друг от друга, но вполне отчетливые берега, вобрал в себя и успешно переварили все эстетические приемы, опробованные русской поэзией богатого на эксперименты XX века — вплоть до достижений авторов, заявивших о себе только во второй половине 1990-х годов и с легкой руки Дмитрия Кузьмина получивших название «постконцептуалистов». Именно эти авторы, скрещивая в своих эстетиках всевозможные, самые разнородные традиции, заставили авангардные

и поставангардные приемы «работать» не на ostranenie, а на возвращение в поэзию прямого личного высказывания — выполняя при этом условия, диктуемые общекультурной ситуацией развивающегося постмодерна<sup>1</sup>.

Можно сказать, что это был прорыв поколения. Недаром Дмитрий Кузьмин, поэт и культуролог, один из лидеров этого движения и редактор выходящего с 1989 года альманаха «Вавилон», вокруг которого родились принципиально важные постконцептуалистские проекты, настаивает, что речь идет именно о новом эстетическом поколении<sup>2</sup>. Однако поколение, названное «молодым» в конце 1980-х — начале 1990-х годов (изначальный возрастной ценз «Вавилона», довольно быстро снятый, соответствовал «дебютному» — 25 лет), по мере приближения к 2000-м годам стало восприниматься в критике все более расплывчато: набирали профессиональную силу «мэтры», появлялись более молодые авторы, модифицирующие их эстетические ходы и добавляющие к ним свои собственные, но ничего принципиально нового вроде бы не происходило — во всяком случае, не было нового «прорыва», который заставил бы сказать: вот следующая волна.

Тем не менее пусть и условное, но все же осязаемое разделение на «старших» и «младших» в поколении «постконцептуалистов» со временем проявилось. Недаром начиная с седьмого выпуска «Вавилона» (2000 год) вторым редактором альманаха стал Данила Давыдов, по возрасту отстоящий

- 
- 1 Материалы об этой ситуации и представляющих ее авторах часто печатаются на страницах «НЛО», мой вклад — статьи о Дмитрие Воденникове, Кирилле Медведеве, Дарье Суховой и Даниле Давыдове в разделе «Хроника современной литературы» в № 55–58. О сложности определения термина «постконцептуализм» см. подробнее раздел 2 в статье: Кукулин И. Every trend makes a brand // НЛО, 2002, № 56
  - 2 См., например: Кузьмин Д. «Поколение Вавилона» [<http://www.guelman.ru/slava/texts/kuzmini.htm>] или: Он же. Как построили башню // НЛО, 2000, № 48

от своего соредатора почти на 10 лет — для «обеспечения некоторой стереоскопичности взгляда», как сказано в предисловии к этому номеру. И именно в 2000 году стартовала премия «Дебют», участие в которой смогли принять — и важными фигурантами которой стали — многие из младшего поколения «вавилонцев».

Начав работать с «полем» молодой российской литературы, премия «Дебют» застала отдельные участки этого поля в разной степени «распаханности». Кое-что было сделано в области малой прозы, практически ничего — в области средней и крупной прозы, тем более в областях, скажем, фантастики или критики. Достижения премии «Дебют» в поощрении названных областей за такой короткий срок весьма значительны и заслуживают отдельных статей. Но во главе любой литературной революции, как правило, оказываются именно поэты, подготавливающие почву для всего остального, — а к 2000 году новые эстетические движения в поэзии имели уже некоторый стаж. Поэтому не вызывает удивления тот факт, что редактором первого «дебютного» поэтического сборника<sup>3</sup> совместно с координатором премии «Дебют» Ольгой Славниковой стал Дмитрий Кузьмин, он же — автор предисловия к этому сборнику, а представляемые им лауреаты и финалисты в области поэзии большей частью входят в число «вавилонцев». И в последующие два года «младшие» авторы «Вавилона», являющегося порождением времени постконцептуалистского вызова<sup>4</sup>, также весьма заметно фигурируют в лонг- и шорт-листах «дебютной» поэзии, хотя к ним и добавляются авторы, найденные уже оргкомитетом. Не говоря уже о том, что составителем последующих поэтических сборников «Дебюта» стал «младший вавилонец» Данила Давыдов.

---

3 Плотность ожиданий. М.: АСТ, 2001

4 О смысле этого вызова см.: Кузьмин Д. Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии // НЛО, 2001, № 50

Однако «срез» авторов, представленный в двух последних «дебютных» поэтических сборниках, где опубликованы тексты финалистов и довольно многих участников конкурса, вполне отчетливо продемонстрировал: новое «племя» формируется не по принципу революции, а по принципу эволюции и во многом наследует поэтике младших постконцептуалистов. Прежде всего, это уверенное и, если можно так выразиться, спокойное владение всеми разработанными на сегодняшний день эстетическими приемами. Надо понимать, именно это хотел продемонстрировать Данила Давыдов, половину сборника «Анатомия ангела» отдав «Антологии ста поэтов», в которой каждый автор представлен только одним текстом, оговорив при этом в предисловии, что тем самым он делает попытку представить не конкретных авторов, а «более-менее объективную картину младшего поэтического поколения».

Содержание этой «картины» с очевидностью определяется общим движением культуры, часто не сразу замечаемым. Если старшие представители «поколения 90-х» (например, Дмитрий Воденников и Станислав Львовский), по выражению Дмитрия Кузьмина, «делали первые шаги по самоопределению в мире литературы на рубеже 80–90-х, на фоне радикальной ломки иерархий и грандиозной реструктуризации культурного пространства»<sup>5</sup>, то их младшие коллеги (например, Дарья Суховей и Кирилл Медведев) — не только опираясь на достижения старших, но и воспринимая, скажем, Всеволода Некрасова и Льва Рубинштейна уже как бесспорных классиков. Что же касается следующего поколения, то начитанные его представители уже и Львовского, Воденникова или Гронаса воспринимают как само собой разумеющихся, признанных авторов. И это не ученичество, а чаще всего естественное, неумышленное продолжение. Поскольку творчество «поколения 90-х» является отражением и развитием

---

5 Кузьмин Д. Предисловие // Вавилон. Вып. 7 [23]. М., 2000



той культурной ситуации, внутри которой все мы живем и воздухом которой дышим.

Внутри нового культурного мейнстрима исчезают противоречия между авангардом (и поставангардом) и так называемой традиционностью (при том, что авангард и поставангард создали свои богатые традиции), романтизмом и реализмом (об этом ниже) и даже между концептуализмом и постконцептуализмом. И все это осуществляется при абсолютном господстве того действительно свободного стиха, о котором писала еще Нина Искренко, — свободного в том смысле, что автор волен создавать сколь угодно причудливую конструкцию стихотворения<sup>6</sup>. В качестве иллюстрации можно привести стихи финалистки «Дебюта-2001» Яны Токаревой (Москва), помещенные в сборнике «Анатомия ангела»:

ТЕРЦИНА, РАСТЯНУТАЯ ДО СОНЕТА

Посередине жизненного пути  
душа остановилась в недоуменье  
касательно дальнейшего направленья  
движенья, типа, не знает, куда идти,

зачем идти... Ей, видите ли, претит,  
ей не под силу более ни спряженье  
чужих глаголов с личным местоименьем,  
ни времяпрепровождение во плоти...

ну Господи, ну что тебя занесло-то в эту  
вьюгу, что тебя допекло в жару-то эту,  
тоже мне, недотрога, ну что еще потеряла  
в глуши лесной такой все равно что осенью,  
что весной, и так понятно, кажется, что дорогу.

---

6 См. текст Н. Искренко в кн.: Тезисы научной конференции VII Московского фестиваля свободного стиха. М., 1997

Уважая мнение жюри, присудившего победу в «Дебюте-2001» в номинации «поэзия» Наталье Стародубцевой (Нижний Тагил), выскажу свое сугубо личное мнение: на мой взгляд, из четырех финалисток (в шорт-лист тогда вошли только поэты-женщины) именно Яна Токарева демонстрирует наиболее самобытную и сложную поэтику, вобравшую в себя множество разнородных элементов. Так, она легко соединяет в эмоционально единый цикл стихотворения, исполненные в самой разной манере (как, например, в цикле «Comme il faut»). И, на мой вкус, в ее «дебютной» подборке наиболее сильным и целостным текстом является цикл «Буколики», эпиграфом к которому поставлена строка Бродского «В деревне Бог живет не по углам...» и в котором впечатления от деревенской жизни становятся знаками глубинного переживания трагичности всего мироустройства:

5. ХОРОШЕЕ ОТНОШЕНИЕ К ЛОШАДЯМ

Ее зовут Корина.

Она смиренная.

У нее кожа стерта до крови и мухи налипли,

она молодая, а хомут велик,

а меньше хомутов не бывает,

а запрягать все равно нужно.

И к людям, в общем, такое же отношение.

Некоторые стихотворения Яны Токаревой очень точно демонстрируют наиболее важные черты современной русской поэзии. Прежде всего, это стремление к множественной и многоуровневой, как бы фотографически бесстрастной, фиксации событий и впечатлений, в конечном итоге создающей что-то вроде фасеточной картины мира, — при этом подразумевается, что содержание этой картины обусловлено непреложными высшими законами. Однако подлинное отношение героини Токаревой к миру — очень заинтересованное и эмоциональное.

Исконная задача поэзии — выражение онтологических проблем мира и человека. Именно к этому — на новом витке, средствами, необходимыми для выражения новой ситуации человека, — силами лучших своих представителей пробивается «молодая поэзия». Преодолевая наконец романтизм, она отбрасывает такую его черту, как постановку «я» в центр мира. Здесь позицию «я» можно определить таким словом, как «смирение» (бунт, который возможен в творчестве многих авторов, «не делает погоды» в целом). «Я», как правило, растворено в мире в качестве его органического элемента. Думается, что здесь можно говорить о поиске того, что Томас Элиот определил как «духовно-материальная» и «интеллектуально-чувственная» цельность картины мира (см. эссе «Метафизические поэты», 1921<sup>7</sup>).

В ходе этого поиска, как уже сказано, используется весь — весьма разнородный — арсенал средств, находящийся в распоряжении современного поэта. И это может создавать впечатление недостаточной цельности поэтики и разорванности поэтического мира. Может быть, именно поэтому предпочтение жюри было отдано Наталье Стародубцевой, в отношении которой можно согласиться с Давыдовым: она «синтезирует умеренно-традиционную просодию с максимально свободным, подчас неожиданным использованием лексического материала»:

Просто сломать — ничего и не ради —  
Глупые бабочки: пыль и Египет.  
Я: до чего уж научена гладить  
Все твои — правду сказать? да иди ты! —  
Только глазами. Особенно левым,  
Сны отодрав от подушки: Мне — страшно! —  
Что-то придумашь? В форточку — Где вам

---

7 Eliot T. S. The Metaphysical Poets // Eliot T. S. Selected Prose / Ed.,  
introd. by F. Kermode. L., 1975

(к девам? Ха-ха!) — так нелепо-бумажно!  
Ты — растеряешься. Мне — не хватает  
Дури. А завтра — сорвемся с афиши  
Или — домой, в ничего — так — бывает, —  
Плакать, конечно. А после — додышат.

В поэзии Стародубцевой обострена гендерная проблематика; тексты пересыпаны специфически женской психологической «атрибутикой», что позволяет провести аналогию между творчеством Стародубцевой — и таких признанных поэтов, как Мария Степанова и Вера Павлова. В данном случае гендерная проблематика имеет особую окраску, поскольку «ты», возлюбленная героини, — тоже женского пола. Но здесь необходимо сказать о проблеме более общего свойства.

В молодой российской поэзии гендерные составляющие все более значимы; можно даже сказать, что они отражают глубинные изменения в культуре. Это легко прочитывается в подборках финалисток «Дебюта»-2001 — например, у Дины Гатиной (Энгельс): «Мне откусили два ребра / и выдали мою мужчину». Удивительное впечатление производит стихотворение Анны Русс (Казань) «Мой ангел», в котором описанная выше «неэгоистическая» метафизика вырастает именно на основе гендерного самоанализа — при том, что данный текст имеет форму традиционного лирического стихотворения.

Нет меры неземной его красе  
В ионах, вольтах, граммах, децибелах,  
А значит, он — такой же, как и все.  
За исключением крыльев. Белых-белых.

Стихотворения финалистки 2001 года Галины Зеленой (Москва) пересыпаны центонами и аллюзиями, в них ощутимы фольклорные интонации, что создает неожиданные и отдаленные, но все же последовательные переключки

со стихотворениями ранней Ахматовой. Гендерная проблематика для Зелениной также крайне значима.

Пойду на пойму молочной реки  
Мед вычерпывать чайною ложкой  
Останешься дома. С кислой морошкой  
Печь именные пироги.

... Пойдешь на поляну у белой воды  
На сонмища мудрых, гульбища бодрых  
Останусь дома. На узких бедрах  
Губ твоих узких считать следы.

Третий сборник «дебютовской» поэзии — «XXI поэт» — заметно отличается от второго — «Анатомия ангела». «Антологию ста поэтов» сменили «Поэты длинного списка» — всего 16 авторов, каждый из них представлен несколькими текстами. Лауреатом премии в номинации «Поэзия» в 2002 году стал Павел Колпаков (Санкт-Петербург). Как и в 2001-м, на этот раз вновь предпочтение было отдано представителю более традиционной поэтики — как пишет в предисловии к сборнику Давыдов, «наследнику классиков “петербургского текста”, от Вагинова до Бродского» — в противовес радикальному Виктору Иваніву (Новосибирск).

Эти два автора, Колпаков и Иванів — при том, что обоим свойствен высокий уровень мастерства и профессионализма, — бесспорно, представляют два стилистических полюса современной поэзии. У каждого из них картина мира крайне конфликтна, если не трагична, оба словно бы со стороны наблюдают, как в этом мире растворяется «я», окруженное множеством «иного». При этом поэтика Колпакова уходит корнями в Серебряный век и в русскую поэзию второй половины XIX в. Невозможность личного высказывания для него глубинно связана в равной степени и со знаменитыми строками Тютчева, и с окружающими его героя тьмой

и бесприютностью мира, в котором слова, «бесмысленные и бесполое», «выползают» из «пущи-пустоты».

Похоже, что таким образом дорабатывается до логического конца то, что можно назвать «классической традицией». Дорабатывается — и преодолевается: в лучших стихах «дебютовской» подборки Колпакова ритм становится действительно словно бы считанным с «резкого дыхания ветра» современности. И несмотря на настойчивое самоумаление и самоуничтожение героя, из стихотворения вдруг исчезает безысходность:

В лазури небес положенный на лопатки,  
я малая мошка в узком луче лампадки,  
неопознанный след на густом газоне,  
плоскодонка утлая на Гудзоне.  
Я мал. Я трижды ничтожен. Ничтожен в кубе.  
Подхваченный резким дыханием ветра вкупе  
с миллионным сонмом себе подобных,  
я разъят и под общий аршин подогнан.  
Захваченный врасплох, полонен пространством,  
я стал смиренным, подобострастным.  
Трепещу и семи богам молюся,  
аки хан Кучум во своем улусе.

Тексты Іваніва словно бы воспроизводят разнонаправленные движения множества вложенных друг в друга образов, одновременно рождающихся в насыщенной точке пространства, на которую направлен пристальный взгляд автора. Можно согласиться с Давыдовым, что в этих текстах «совмещаются... сложноорганизованное, порою приближающееся к зауми постфутуристическое письмо — и живая, резкая речь рэпа». Форма отдельных текстов меняется от почти традиционной до приближающейся к ритмизированной прозе. Но во всех текстах прослеживается стремление к тому, что сам Іванів назвал «подъемом над панорамой», — и это задает некую вертикаль, дающую надежду на новый горизонт для взгляда, прорвавшегося в качественно новое пространство виде-

ния, ощущения и возможности передавать это — качественно по-иному организованным сообществом слов:

... приподыми меня над панорамой  
и поворачиваются повоора  
и чуть покачиваясь по сторонам  
и поколачивают по столам

рыбою пестрою в воздухе взмахивая  
двери растворяются... маки маки  
кровь им створаживает рослое солнце  
или костей в костюмчике сон

за разговорами липнет май  
а между черных и темных гирь  
или выскакивает трамвай  
или выглядывает снегирь

Еще две финалистки 2002 года — Юлия Идлис (Москва) и Наталья Ключарева (Ярославль) — вновь демонстрируют поэзию, работающую с гендерной проблематикой, что подтверждает мнение о значимости специфически «женской» оптики для развития современной поэзии. Однако по эмоциональной направленности они противоположны<sup>8</sup>. Поэзия Идлис восходит к традиции Марины Цветаевой и иллюстрирует, насколько мощное и качественное развитие может получить эта традиция в настоящее время. Метафизика тесно переплетается с физиологией, а «я» сосредоточено прежде всего на ощущении слова как ребенка, которого надо зачать и выносить. Лирическая смелость Идлис почти провокационна, но трезва: согласен Идлис, любой поэт, мужчина или женщина, должен стать родителем слова, защитить его от мироздания и ощутить, что

---

8 Подробный анализ контекста, в котором существуют эти «гендерные векторы», не входит в задачи данного текста

сила, преобразующая смысл слова, превосходит сознание пишущего. При этом Идлис не чуждается фольклорных эротических метафор, восходящих к древним мифам:

... но так же, как если б кричала, распаивается рот,  
закатываются глаза, каменеет сведенное горло;  
хрустя, раздвигаются челюсти; глотку вздувает слог, —  
и входит что-то огромное в назначенный кем-то срок.  
А если б кричала, перло б  
оно изнутри — но так же рвалась бы плоть  
(калифова мощного семени узкая дельта),  
гудело бы русло, а в устье бы было тепло;  
калиф бы плакал, макая свое стило  
в разверстую плоть раздетой...

Содержание многих текстов Ключаревой — бунт, восходящий к протестной поэзии леворадикального толка. Однако бунт этот имеет ощутимую и подчеркиваемую автором «женскую» специфику. Сквозь грозно звучащие заявления о «Войне Конца Света» проглядывает желание освободиться от боли, вызванной неадекватной связью с «ты»-другим (по выражению Ключаревой, «параллельные кошмары»). Тексты с боевыми, близкими к рэповым ритмами сменяются в ее подборке текстом с фольклорными интонациями. Смирение мешается с ерничеством, а бунт превращается в проблему: «во мне... / ангелов выгнали бесы. / ... А бесов может изгнать только бог / Руками человека, который полюбит меня ни за что ни про что» (аллюзия на сказку «Красавица и чудовище»).

Возвращаясь к «Вавилону», необходимо отметить, что последний его выпуск, на страницах которого в большом количестве присутствуют тексты авторов «Дебюта» и их ровесников, — последний в буквальном смысле этого слова<sup>9</sup>.

---

9 См. интервью Д. Кузьмина «“Вавилон” будет торжественно закрыт в феврале 2004 года»



Этот факт подтверждает то, что буквально носится в воздухе современной культурной ситуации: период, начавшийся на рубеже 80–90-х прошлого века, закончился. Это означает и то, что поколенческая проблема на некоторое время потеряла остроту. Альманах «Вавилон», созданный силами авторов «поколения 90-х», которые оказались «в хвосте» разгребаемого завала «возвращенных», «забытых» и «выходящих на поверхность», ныне становится достоянием истории, а наиболее сильные из его авторов уже воспринимаются как часть «большой» литературы<sup>10</sup>.

Еще в предыдущем выпуске «Вавилон» возникла новая рубрикация<sup>11</sup>: «Цитадель», где публикуются авторы, репутация которых прочно сложилась; «Посад» — авторы, не входящие в организационное ядро «Вавилона», но также формирующие каждый свою отчетливо выраженную индивидуальную поэтику; «Слободы» («Кузьминская» и «Давыдовская»), обозначающие некие «правый» и «левый» эстетические фланги; и, наконец, «Предместья», содержащие тексты авторов, которые еще только заявили о себе. Эти разделы перешли и в новый, объявленный последним выпуск — с добавлением в виде раздела «Кампус». По мнению Кузьмина, авторы, включенные в этот раздел, представляют новое, еще только формирующееся поколение; они «отвечают на другой запрос, на другой вызов» и говорят на своем, еще трудно поддающемся строгому анализу языке — что, собственно, и поставило точку в определении границы «поколения 90-х» и послужило одним из поводов к закрытию «Вавилона» и некоторых связанных с ним проектов.

---

10 Для полноты картины необходимо указать, что были и другие, меньших масштабов деятельности и значимости, альманахи «поколения 90-х», в том числе «Окрестности» и «Алконость», — см. мои тексты в журнале «Знамя»: 1999, № 7, и 2000, № 12

11 В более ранних выпусках смысл рубрик был аналогичен, но назывались они иначе: «Родом из “Вавилона”», «Впервые в “Вавилоне”» и прочее

Тем не менее, листая последний выпуск этого альманаха, испытываешь невольное сожаление при мысли, что он — «последний». Массированное размещение на его страницах авторов «Дебюта» и их ровесников, сколь ни далеки они по уровню мастерства от авторов «Цитадели», позволяет проследить линии наследования и дополнительно, с несколько иной стороны оценить этих авторов. В разделе «Посад» фигурируют Дина Гатина, Виктор Иванів, Наталья Стародубцева и победительница премии «Дебют-2003» в области поэзии — Марианна Гейде (Переславль-Залесский). Новый текст Стародубцевой, иронически названный «Десять песен для Земфиры», довольно сильно отличается от ее текстов в «дебютном» сборнике. Это цикл пронумерованных миниатюр, с более плотной, чем раньше, образностью и необычным синтаксисом — при внешне более простом стихе.

мы прекрасно устроились в лондоне ты видишь  
как голуби рвут небо душой прилипая к башням

Это же касается раздела «Кампус», в котором фигурируют Юлия Иддис и Наталья Ключарева, а также еще один финалист «Дебюта-2003» в области поэзии Илья Кригер. И хотя в текстах авторов «Кампуса» различимы приметы уже несколько иной современности, — резкого слома эстетической картины все-таки не видно. На мой взгляд, самым значительным на сегодняшний момент автором «Кампуса» (и одним из самых сильных авторов данного выпуска «Вавилонна») является Юлия Иддис, «вавилонская» подборка которой только усиливает впечатление: это, возможно, будущая «звезда» набирающей силу гендерно-ориентированной поэзии:

... как из этого тела, обернутого вокруг  
отсутствия тьмы и света, оформленного ничто,  
берется огромный воздух и рвется из сжатых рук,  
и все, что вокруг свернулось, обрушивается ничком;  
и все становится болью — леса, небеса, песок;

и голосом, словно пальцем, Кто-то ведет по мне,  
снимая мягкое тело, как скомканный лепесток,  
с той пустоты, откуда делается больней,  
куда проникает только самый высокий стон  
и не уходит оттуда, покуда не станет сыт, —  
двенадцать стрел, расцветая пламенем, делаются кустом,  
и начинает биться сердце, подвешенное за язык.

Однако необходимо признать правоту Дмитрия Кузьмина: некогда поставленные задачи альманах «Вавилон» выполнил. Нынешние молодые авторы вполне востребованы, реальных способов самоорганизации у них достаточно, а доступность необходимой им для адекватного формирования информации, равно как и общения, во многом обеспечивается Интернетом. Продолжает свою работу премия «Дебют» (а участвовать в ней можно на протяжении нескольких лет, что некоторые авторы и делают <sup>12</sup>) — как организационную, так и издательскую. Можно спорить — многие и спорят — о достоинствах и недостатках работы «Дебюта», но без нее и без выходящих по ее итогам книг уже трудно представить себе литературную жизнь.

---

12 Права дальнейшего участия не имеют только лауреаты премии

# От «Введения» до «Функциональной нарративистики А. Ж. Греймаса»

Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов.  
М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001

Данная книга продолжает дело трех ранее вышедших в этом же издательстве книг, являясь, фактически, результатом их слияния с последующей качественной переработкой. Первая из них — энциклопедический справочник, посвященный концепциям, школам и терминам современного зарубежного литературоведения и явившийся, как сказано в его аннотации, «первой в нашей стране попыткой такого рода». Справочник вышел в 1996 году: именно к этому году закончился форсированно прожитый на волне «гласности и плюрализма» расцвет российского постмодернизма и началось наше сегодня — то, что за отсутствием другого термина стали называть постпостмодернизмом. Затем последовала монографическая диалогия Ильина — «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм» (1996) и «Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа» (1998). Фактически, речь шла о ликвидации путаницы в умах, если не сказать безграмотности, в отношении сложившегося на Западе понятийного и терминологического аппарата для описания тесно связанной с литературой и языкознанием общемировой мировоззренческой ситуации XX века. При этом от книги к книге группировка терминов и концепций все более явно сдвигалась в сторону представления о постмодернизме как о культурной парадигме второй половины прошедшего столетия.

Это нашло свое отражение в названии и содержании новой книги Ильина, включающей, согласно аннотации, «свыше 150 статей, трактующих основные термины постмодернистской философии, психологии, социологии, теории искусства и литературы». Здесь постмодернизм подан как исторически сложившийся интердисциплинарный дух времени, вследствие чего его термины суммируют в себе наработки различным образом взаимодействующих теорий и концепций. Прежде всего речь идет о противоборствующих в 70-х годах структурализме, тяготеющем к методам точных наук, и герменевтике, стремящейся к опоре на моральные и психологические состояния творящей личности, а также о сменившем их в 80-х годах постструктурализме или деконструктивизме, утвердившем принцип «методологического сомнения». Общеизвестный отец постструктуралистской доктрины Жак Деррида поставил вопрос о закрепленных в языке неосознаваемых человеком мыслительных стереотипах, являющихся наследием прошлых эпох и столь же бессознательно и независимо от творящего человека трансформирующихся под воздействием языковых клише текущей эпохи. Последователи Деррида выдвинули тезис о неизбежной ошибочности любого прочтения и иллюзорности любого высказывания, а также о том, что научное знание возможно только в виде полу- или целиком художественного произведения, откуда следует, что мир открывается человеку лишь в виде историй или рассказов о нем. Последняя концепция оформилась в теорию нарратива, легшую в основу понятия «постмодернистской чувствительности» — краеугольного камня характерного для постмодернизма способа теоретической рефлексии. Присущая ему парадоксальность является отражением парадоксальности эпохи, соединившей в себе трудносоединимое — бессознательное стремление к целостному постижению жизни и ясное осознание изначальной фрагментарности и принципиально несинтезируемой раздробленности человеческого опыта. Дальнейшее развитие этого синтеза и явится, видимо,

содержанием эпохи постпостмодернизма, что немислимо без овладения тем, что Ильин называет «постмодернистским словарным каноном».

# История ситуации постмодернизма

Курицын В. Русский литературный постмодернизм.

М.: ОГИ, 2001

Восемь глав этой книги содержат довольно обстоятельное изложение как европейской, так и отечественной истории того, что Курицын называет «ситуацией постмодернизма», «отыгрывающейся-отражающейся» во всех областях человеческой деятельности. Обрамляют и дополняют эту историю предыстория в виде становления «авангардной парадигмы» и постистория в виде описания «понятия постпостмодерна», а также переваливающий за четыре сотни позиций список литературы. Цельным и увлекательным для чтения делает данный труд его жанр, который на сегодняшний день является, может быть, самым актуальным в литературоведении. Сам Курицын определяет его как наличие в изложении «не только исследовательского, но и приключенческого сюжета». Фактически же речь идет о научном труде, автор которого отдает себе отчет в невозможности такого труда в его классическом понимании и занят в основном исследованием трансформации идей в собственном и чужих сознаниях, пытаюсь — вольно и невольно — найти хотя бы отблеск некоей общей картины. Ибо стремление обрести ее является неотъемлемым свойством природы человеческого сознания. Противоречие между этим стремлением и ощущением невозможности достижения искомого является основным содержанием как самой «ситуации постмодернизма», так и книги Курицына, во многом принадлежащей этой самой ситуации.

Задействованные в книге понятия определяются непременно с оговоркой, что возможны и другие определения. Но попробуем абстрагироваться от этой «специфики» и рассмотрим одно из базовых понятий. Так, под «авангардной парадигмой» разумеется «некое сочетание культурных интенций, характерное для большинства проектов первой половины столетия», рожденных прежде всего «необходимостью нового целостного мировоззрения, метатеории, охватывающей все земные и небесные материи». А проекты, рожденные в противовес «авангардной парадигме», нацеленной на глобальные преобразования мира и самого человека, определяются Курицыным как «предпостмодернистские» интенции, обретшие качественно новое развитие в 60–70-е годы. Главное же заключается в том (здесь Курицын ссылается на французского философа Ж.-Ф. Лиотара), что «ситуация исчезновения метаценностей, осознанная постмодернизмом как вполне перспективная, возникала и на рубеже веков, но тогда ее хотели скорее преодолеть, изжить, отменить».

Текст книги изобилует оговорками, тем самым автор постоянно напоминает, как себе, так и читателю, что все в ней «весьма приблизительно и принципиально условно». Создается впечатление, что он одновременно и не верит в возможность выйти за пределы «игровой» постмодернистской «трагедийности», и надеется на это. И если вспомнить, что в годы написания этой книги (в авто-«предуведомлении» сказано, что она «сочинялась с 1992 по 1997 год включительно» — во время «бурных дискуссий о постмодернизме», в начале которых данное слово «мелькало лишь в обиходе специалистов», а в конце «надоело решительно всем») Курицын обрел популярность как один из ярких постмодернистских игроков, то становится очевидно, что он пытается преодолеть постмодернизм силами самого постмодернизма, симбиотически срачивая его с классическим литературоведением. Оттого, наверное, сквозь наслоения игры и серьезности проглядывает некая растерянность в отношении сегодняшнего дня, и заключение книги, посвященное «понятию постпостмодернизма», слабее основного ее содержания.



В целом же получилась интересная, во многом противоречивая книга, автор которой, по его словам, занимается «уточнением, уплотнением представлений» в период перехода от «героической эпохи постмодерна» к чему-то неизвестному. При этом он честно признается, что во многом речь идет о «конце битвы за места под солнцем, у кормушек, на экранах и на страницах». Это признание заставляет вспомнить банальную истину: подобные битвы периодически возобновляются, поскольку приходят новые поколения, в духе своего времени пытающиеся разрешить вечную проблему бесконечности истины и конечности человеческого разума — и при этом отвоевать свое место под солнцем.

# Слово о самиздате

Клуб N. Литературный альманах. М.: ООО «АНДЕРЛЕХТ-КОНСАЛТ», Центр поэтической книги (при Русском ПЕН-центре), 2012

САМИЗДАТ МНОГОЛИК И НЕИСТРЕБИМ, НЕВАЖНО,  
В РУКОПИСНОМ ЛИ, В ПЕЧАТНОМ ЛИ ВИДЕ ОН СУЩЕСТВУЕТ,  
ХОТЯ БЫ И С КОПИРАЙТАМИ И ВЫХОДНЫМИ ДАННЫМИ,  
ВСЕ ЭТО ДЕКОРАЦИИ ВРЕМЕНИ.

Казалось бы, с уходом в прошлое эпохи, породившей термин «самиздат», должен был бы уйти в прошлое и сам этот термин. Ан нет! Вот, извольте, в аннотации к литературному альманаху под названием «Клуб N» говорится, что это одно из «независимых изданий», в которых «существует» современная «независимая литература», «продолжающая лучшие традиции русского самиздата». Термин явно не собирается исчезать из современного лексикона, поскольку — и это проявилось сразу же после начала осмысления породившей его эпохи — фактически он обозначает трансвременное и весьма многоликое явление.

Так, в предисловии к увесистому тому «Самиздат века» (Минск – М.: Полифакт, 1997) Лев Аннинский пишет: «Мы не знаем... где еще в XX веке было нечто подобное — потаенные иероглифы в тоталитарном Китае, тайные письма в африканской деревне или скабрзности, снятые цензурой из американского журнала и самовольно подклеенные туда возмущенными издателями». Помянув далее, среди прочих примеров, «инвективы князя Курбского», «передаваемые» «в жанрах, которые именуются

“голосами людей из народа”», он делает такой вывод: «во все века что-то слышится “из-под глыб”, что-то поется “возле города на окраине” и что-то бубнится “после работы” при водкопитии, которое не только в XX веке есть веселие Руси».

Как известно, тот, не такой уж и давний, но уже исторический самиздат не то чтобы противостоял тогдашней официальной литературе, а находился от нее как бы на противоположном полюсе — действительно исходя из дихотомии зависимая / независимая. По сути же все сводится к упомянутой Аннинским цензуре, то есть ограничению свободы самовыражения в слове, и проявляется оно отнюдь не только в форме официальных запретов. Цензура многолика, но неизбежна при наличии общественного договора, гласного или негласного, а без наличия его в какой-либо форме не может существовать ни одно общество. В рамках этого договора вынуждены существовать и общественно значимые издания и издательства, в отношении которых не приходится говорить о полной свободе или независимости.

Тогда как самиздат — дело частное, неважно, идет ли речь об одном человеке или о группе людей, когда, по выражению «составителя» альманаха «Клуб N» Татьяны Михайловской, издание является «свидетельством общего дела». Тут каждый сам себе цензор, и каждый несет всю полноту ответственности за то, как его, личное (или «их», то есть групповое) «слово отзовется». И в полном соответствии с упомянутым разнесением по полюсам в аннотации к «Клубу N» в качестве представителей другого полюса указаны «“толстые” журналы и “большие” издатели», которые такое «не печатают». Это именно разнесенность по полюсам, а не вердикт по типу хорошее/плохое. Здесь имеется в виду, что каждый делает свое дело, а там — жизнь и история покажет.

Трудно сказать, возможно ли полное отсутствие цензуры со стороны «составителя» самиздатского издания, включающего в себя произведения многих авторов, во всяком случае хотя бы в отношении отбора авторов и их произведений. Как бы то ни было, в предисловии к альманаху

«Клуб N» (названном его автором, Татьяной Михайловской, «От составителя»), в котором проговариваются основные принципы исторического самиздата, в качестве главного называется соблюдение «святой авторской воли», и «ущемление» ее «хоть в чем-то» определено как «самый страшный» грех «для составителя самиздатских сборников». Отсюда и термин — «составитель», не противопоставленный «редактору», а помещенный на противоположный от него полюс. Здесь Михайловская цитирует «одного из столпов самиздата» Бориса Иванова, «уподобившего составителя “сборщику грибов, который не сеет и не поливает”, а просто идет себе по лесу и собирает съедобные».

Второй принцип — наличие в сборнике текстов тех, кто «творчески существует в некотором литературном кругу, обменивается планами, идеями и только что написанными строчками». И делает это «не в “живом журнале”, не во всевозможных “контактах”, а по-честному, отвечая за свои слова, вживую». Иными словами, речь идет о клубе, который живет по типу ушедших вместе с «клубной эпохой» «лихих 90-х» и в котором чтутся традиции эпохи исторического самиздата. При этом «святая авторская воля» выполняется вплоть до наличия в «свидетельстве общего дела» текстов, как сказано в аннотации, исключительно «по своему выбору» каждого из авторов.

«Круг» авторов альманаха «Клуб N» делится на две части, сообразно чему две из трех его частей названы «Своя траектория» и «Приглашенные гости». Деление это, в принципе, условно и определяется исключительно географическими обстоятельствами, позволяющими / не позволяющими регулярно присутствовать на собраниях клуба. Каждый из них, по определению Михайловской, «идет своим путем, точно снаряд летит по законам поэтической баллистики», и это «наши люди», хотя все они — «абсолютно разные, глубочайшие индивидуалисты», «не соединимые ни в какое целое».

«Гостей» всего двое. Это Ры Никонова, которая, как пишет Михайловская, «пребывает в Германии туманной», и «где-то

меж голливудских холмов затерявшийся» Андрей Тат. Оба — известные участники исторического самиздата. Здесь Ры Никонова представлена небольшой неоавангардной пьесой «100 граммов», датированной 1997–2011 годами, а Андрей Тат — датированной 1974–1986 годами подборкой лирических стихов из книги «Полевой дневник, или Фиалка в винном стакане».

Часть «Своя траектория» содержит тексты участников клуба. Проза представлена рассказами Наталии Юлиной и Елены Твердисловой. Среди них хотелось бы отметить текст Наталии Юлиной «Дуся». Его отличают и занимательный сюжет (профессор пересаживает кошке душу умирающей жены), и удавшаяся документально-бесстрастная форма его изложения, и умелое сочетание в коротком тексте пародии и трагедии, и обращение к весьма актуальной в наше время теме союза мужчины и женщины.

Поэзия представлена текстами Валерия Галечьяна, Татьяны Михайловской, Валерия Сафранского (стихи 90-х годов под названием «Из реальности в реальность: Германия»), Натальи Осиповой и Наталии Кузьминой. В целом здесь можно говорить о неоавангарде с выраженными элементами видеопэзии и полисемантики и современном свободном стихе, тяготеющем к отчетливой ритмичности и выраженной сюжетной линии. Наиболее органично все это сочетается в текстах Наталии Кузьминой, среди которых особо хотелось бы отметить «Безумные гонки».

Третья (реально первая) часть — «Эхо», по определению Михайловской, — «эхо прежней жизни, наши воспоминания, наш архив». В нее вошли тексты действительных членов клуба и его гостей, посвященные памяти ушедших. Это записки Эсфири Коблер, содержащие воспоминания о Владимире Гершуни, стихи Валерия Сафранского «Памяти В. Бурича», Б. Констриктора «Сон времени», посвященные «Памяти А. Ника», Вилли Мельникова «Дмитрию Е. Авалиани» и Бориса Колымагина «Д. Авалиани». Акция памяти Дмитрия Авалиани включает в себя и публикацию его совместного с художником-графиком Александром Лаврухиным проекта

«Солнце». Графика Лаврухина соотносится с листовертнями Авалиани, в которых одним из двух читаемых компонентов является слово «солнце»: «солнце — «зрачок», «солнце» — «рамсес» и так далее.

Хотелось бы процитировать стихотворение Б. Констриктора, название которого дало название всей его подборке — «Сон времени»:

Мозг, наблюдая сам себя,  
вступает в осень тика-така.  
Не содрогаясь, не скорбя,  
трусит сознания собака.  
Вот прозвучал призывный свист,  
и попирая все законы,  
взлетает сна опавший лист  
над темным золотом иконы.

Данное стихотворение хорошо передает как стилевое направление альманаха, так и царящее в нем обостренное ощущение времени. «Призраком прошлого, из которого он возник», назван этот альманах в тексте «От составителя». Да, нити из настоящего в прошлое видны в нем отчетливо. Будущее же, как сказано в заключительных словах этого текста, «неизвестно» и прекрасно своей «непредсказуемостью».

Но одно можно сказать наверняка: самиздат многолик и неистребим, неважно, в рукописном ли, в печатном ли виде он существует, хотя бы и с копирайтами и выходными данными, все это декорации времени. Суть в том, что один человек или небольшая группа людей под свою ответственность выпускают в свет то, что и как они хотят, а далее — как Бог даст. Возникнет ли некое значимое массовое явление, как это произошло с историческим самиздатом, или будут только отдельные индивидуальные проекты с разными судьбами? Слово за будущим. Остается согласиться с Татьяной Михайловской: «Альманах Клуб N выходит в свет. Будет ли он первым или станет первым и последним, неизвестно».

# В эпоху социальных сетей

О некоторых событиях литературной жизни Москвы

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ МОСКВЫ ВКЛЮЧАЕТ В СЕБЯ ТАКОЕ КОЛИЧЕСТВО СОБЫТИЙ, ЧТО ВЫБОР НЕСКОЛЬКИХ ИЗ НИХ — НА КАКОЙ БЫ ОСНОВЕ ОН НИ ПРОИЗВОДИЛСЯ — ВСЕГДА ВЕСЬМА СУБЪЕКТИВЕН.

Поэтому, не претендуя на особую объективность, рискну написать о пяти из них — состоявшихся в период от середины мая до начала июня и представляющих новые, на мой взгляд, весьма интересные проекты. Позволю себе также при этом расположить их не в хронологическом порядке, а согласно той событийной картине, которая сложилась у меня в голове после их посещения.

23 мая в Литературном клубе «Стихотворный бегемот» (куратор Николай Милешкин) состоялся творческий вечер Даниила Давыдова — поэта, прозаика, литературного критика, литературоведа, автора многих публикаций, в том числе сборников прозы и поэзии. Расположенный, как пишет в своих анонсах Милешкин, «в живописной, богатой своими культурными традициями подмосковной Малаховке», еще не отметивший даже двухлетие клуб уже заявил о себе как о достойном посещения месте — несмотря на то, что добираться туда приходится на электричке (20 минут от платформы Выхино). Там прошли вечера многих известных — и московских, и немосков-

ских, в том числе приехавших из-за рубежа — авторов, собиравшие в равных пропорциях как московскую, так и местную публику. И что, на мой взгляд, самое важное, практически каждый раз на этих вечерах бенефициант подробно рассказывал о своем творческом пути и подробно и интересно отвечал на самые разнообразные вопросы. Видимо, к этому располагает особая — уютная, напоминающая домашнюю, — обстановка клуба.

Так было и на этот раз. Данила Давыдов, колоритно смотревшийся на фоне декораций кукольного театра (запряженная в сани лошадка и березки) изложил свою творческую биографию, начало которой положили стихи, написанные им в возрасте около 4 лет. По его словам, это был — ни много ни мало — вполне качественный центон. Вообще, слушать его, даже тем, кто достаточно хорошо знаком с обстоятельствами его жизни и творчества, было очень интересно — как, впрочем, и всегда. Легко и непринужденно, со свойственным ему сочетанием крайней серьезности и глубокой самоиронии рассказывал он о своих «вундеркиндовских» детстве и юности, о формировании его как литератора, которое «пришлось на время, когда было много всего и в смеси», то есть на 1990-е, о созданной в содружестве с Дániилом Файзовым группе «киберпочвеников», о докторской диссертации, в которой он предполагает «описать всю русскую поэзию середины XX века как целостную», и многом другом. И, разумеется, читались стихи — из последних по времени книг — «Сегодня, нет, вчера» (2006) и «Марш людоедов» (2011) и тех, которые еще предстоит оформить в книгу и которые, по словам самого Давыдова, он в наступившую «эпоху социальных сетей» начал писать «в промышленных масштабах».

Оценивая в ходе ответов на вопросы из зала свою эстетику, Давыдов сказал, что в ее основе лежат «бесконечное сомнение» и «трансформация» идей, которые легли в основу теории «киберпочничества». От себя могу добавить, что речь идет о тотальном скепсисе, отсылающем к тезисам Декарта типа «Сомнению подлежит все, кроме того, что я сомневаюсь»,



и растворенном в этом скепсисе, сдерживаемом, но от этого не менее страстном желании этот скепсис преодолеть. Как я подробно писала в двух своих статьях (журнал «НЛО», № 56 за 2002 год и № 91 за 2008 год), Давыдов является одним из немногих истинных наследников дела русского концептуализма 80–90-х годов прошлого века. При этом характерно, что, говоря о своих учителях, главным из которых является Генрих Сапгир, он настаивает на том, что его связывает с ними «любовь, но не ученичество», а учился он, главным образом, у «старших ровесников».

Последнее замечание неплохо характеризует атмосферу 90-х прошлого века, в которых действительно «было много всего и в смеси». В этой «смеси» происходило формирование тех, кто только еще начал входить в литературу, и они действительно делились, условно говоря, на младших и старших, этим младшим по-свойски покровительствующих. Однако время все расставило на свои места, и фигуранты былой «смеси» сегодня выступают, уже заняв в истории положенные им места. В этом смысле интересен также вечер Сергея Гандлевского и Анны Аркатовой — второй вечер, представляющий новый проект группы «Культурная инициатива» — «Москва и немосквичи», прошедший 13 мая в помещении Московского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, расположенного в Доме Телешова (усадьба Толстого-Корзинкиных на Покровском бульваре).

Понятно, что в этой паре Москву представлял Гандлевский, а родившаяся в Риге Аркатова — «немосквича». И было весьма приятно и познавательно слушать, как они в рамках нового проекта читают свои стихи и с любовью, но очень поразному говорят о Москве. Однако в контексте данной статьи важно, что Аркатова представляла тех, чье формирование происходило в той «смеси», о которой говорил Давыдов, тогда как Гандлевский — ныне признанный всеми как мэтр и один из лучших русских поэтов современности — тех, кто находился внутри этой «смеси» и, как было принято в то время говорить, «выходил из андеграунда» уже сложившимся мастером.

Далеко не в первый раз, но с неиссякающим восхищением слушала я немного монотонное чтение Гандлевского — стихов, о которых к настоящему времени написано многое и многими и эстетика которых разбирается со скрупулезной тщательностью, присущей анализу творчества классиков. Поэтому не дерзну писать о ней сама, а прибегну к цитатам из статьи Алексея Цветкова (журнал «Воздух», № 3 за 2006), для которого Гандлевский — «веселый спутник» его «юности», на его глазах превратившийся в поэта, «может быть лучшего из всех, кто у нас был на протяжении десятилетий», продолжая оставаться, как и сам Цветков, «одним из компании, которую теперь загробно именуют “Московским временем”», при том, что сами члены этой «компании» «в ту пору не подозревали, что у нас есть название».

На мой взгляд, Цветков очень точно охарактеризовал источник уникальности творчества Гандлевского, которого «не прищемить никакой классификацией, не поместить ни в какой групповой портрет». Она в том, что он не просто «созвучен эпохе», в которой ему довелось жить, он, «за вычетом, может быть, Пушкина» как никто из поэтов «в нашей литературе» «настолько слился со своим временем, что это время можно — и даже, наверное, придется, хотя бы отчасти — реконструировать по его стихам». Его стихи — «микрокосм всего, что произошло со страной за время их написания», хотя в них «нет никакого прямого намека на события макрокосма, вообще “нет «гражданской» темы”». Иными словами, он «просто прожил свою жизнь в стихах». От себя добавлю, что недаром он любит, согласно его собственным словам, завершать свои чтения — как это было и на этот раз — стихотворением «Обычно мне хватает трёх ударов...»: лейтмотивом этого текста являются слова «я знаю жизнь».

Отвечая на вопросы, Гандлевский произнес запомнившуюся мне фразу: главное в формировании поэта — это «компания, в которой он вращается». Любопытно, что и Аркатова, и Гандлевский (как и остальные участники группы «Московское время») являются выходцами из литературной

студии «Луч», начавшей свою деятельность в 1968 году, пережившей превратности смены эпох, существующей до сих пор и бессменно возглавляемой Игорем Волгиным. Хотя, думаю, прежде всего Гандлевский имел в виду круг группы «Московское время». Как бы то ни было, мне эти слова показались крайне важными, и я вспомнила о них, когда на следующий день присутствовала на первом дне «Ежегодного Открытого Майского фестиваля современной поэзии» — проекта также молодого, стартовавшего в 2012 году и проходившего на этот раз на трех площадках: в книжном магазине «Додо» на Автозаводской (14 мая), в Музее Серебряного века (15 мая) и Звевревском центре (16 мая) — с последующим отъездом поэтов в Санкт-Петербург для совместного концерта с питерскими авторами в помещении Театра «Куклы».

Достаточно вместительный зал магазина «Додо» на Автозаводской был буквально битком набит. Однако бросалось в глаза, что большинство присутствующих при старте Майского фестиваля были хорошо знакомы — если не лично до этого вечера, то через интернет. Здесь самое время вспомнить слова Данилы Давыдова об особенностях творчества в «эпоху социальных сетей». То тут, то там возникали разговоры со ссылкой на то, что было сказано о фестивале и его участниках и организаторах в тех самых социальных сетях и блогах. Не говоря уже о том, что нынешний организатор фестиваля поэт Дана Курская и в выступлениях на публике, и в постах в интернете постоянно упоминала о начавших появляться еще в феврале многочисленных и временами чересчур экспансивных, касающихся фестиваля постах, перепостах и тому подобном.

Здесь надо сделать отступление и сказать, что, как напомнила через интернет всем интересующимся этим вопросом Дана Курская, «это мероприятие придумали и проводили» Борис Кутенков и Феофания Виталь, а ей «в январе 2015 года Борис отдал полные организаторские права», «поскольку его собственных рук уже не хватало на все проводимые им проекты». От себя добавлю, что, насколько я знаю, Дана Курская и до этого принимала активное участие в проведении

фестиваля. И теперь, когда Майский фестиваль-2015 стал достоянием истории, можно констатировать, что она проявила себя незаурядным организатором и имеет полное право заявлять — и устно, и опять же через интернет — что «гордится собой», поскольку справилась со всеми трудностями, «все сделала очень круто» и «расширила рамки» «проведения и значимость» «отданного» ей проекта. Об этом говорил перед публикой и Борис Кутенков: по его словам, «серия поэтических вечеров», названная в 2012-м году фестивалем, «была как бы репетицией» той «масштабной акции», которую мы имеем сейчас.

Количество и значимость принявших участие в фестивале действительно производит впечатление. И в общем и целом все они, по словам Даны Курской, сказанным во второй день перед собравшимися в Музее Серебряного века, сумели «понять, что наши стихи и наша дружба» — важнее, чем выплескивающиеся временами обиды и недопонимания, и что все говорит о том, что «складывается компания». Тут-то мне и вспомнилось сказанное Гандлевским в Доме Телешова. Равно как и то, что ведущая первого дня Клементина Ширшова говорила, что ощущает собравшихся в зале магазина «Додо» как «единый организм». Судя по всему, довольно многочисленная и несколько разнородная, но все-таки компания, живущая по законам «эпохи социальных сетей», вокруг Майского фестиваля действительно складывается.

Компания эта открыта для участия во всех мероприятиях текущего литературного процесса и тесно пересекается с другими, подобными ей компаниями, входя в сообщество, об условном участнике которого можно сказать словами Ивана Клинового, которые озвучил со-ведущий (и участник) второго дня фестиваля Евгений Сулес (цитирую воспринятое на слух): «Бывалый дипломат, пару раз лауреат, в лонгах и шортах случался, Липки, Коктебель — неоднократно, автор книг стихов, дважды член». Иными словами, автор, становление которого пришлось на время, знаковыми приметами которого являются семинары в Липках, Волошинский

фестиваль, многие премии со своими лонг- и шорт-листами и прочее.

Действительно, объявление практически каждого участника фестиваля сопровождалось словами «лауреат». «шорт-лист», «лонг-лист» — далее следовало название премии, а зачастую и двух, а то и трех. Не говоря уже о книгах и публикациях. Понятно, что приглашаемые на фестиваль авторы должны быть известными, но все-таки... Должна признаться, что не могу похвалиться тем, что обо всех прозвучавших при этом премиях я слышала раньше. Просто фейерверк! Однако яркие «звезды» были видны отчетливо: Анна Логвинова, которую начали приветствовать еще до появления ее на сцене, и Анна Русс, о которой было сказано, что она «настолько знаменита», что и приглашать ее не решались.

Оговорив, что не слышала выступления где-то около трети участников, могу сказать, что все из слышанного и виденного мною было хорошо, но больше всех мне запомнилась названная «легендарным автором» Дарья Верясова. Некоторые строки ее стихов просто запали в память, особенно строка «... и мать моя, глядящая с крыльца / таким лицом, как будто нет лица». К раздавшимся возгласам «Браво!» искренне присоединяюсь — в строках Верясовой ощущается та сила поэзии, которая при, казалось бы, самых простых средствах мгновенно меняет угол зрения, позволяя увидеть скрытое за обыденным восприятием.

Что касается впечатления от эстетики участников фестиваля в целом, то здесь можно говорить о совпадении с общими тенденциями: тяготение к сюжетности — на стыке с драматургией, преобладание свободного, нерифмованного стиха, при том, что концептуальность, как правило, наблюдается в сюжетных стихах, а сложная метафора — в лирических. Могу еще отметить, что в стихах большинства авторов, несмотря на то, что далеко не всегда речь шла о вещах радостных, явно преобладал позитивный настрой. В общем же, получился праздник хорошей — и самой разной — поэзии, суждения о которой могут быть самыми различными. Как хорошо ска-

зала, подводя итоги объявлению о «Премии Русского Гулливера 2015: Короткий рассказ», состоявшемуся 15 мая в гостинице «Академическая», шеф-редактор издательства «Русский Гулливер» Екатерина Перченкова, имея в виду суждения членов жюри премии, они только такими и могут быть. Соглашусь с ней в том, что литература наша сейчас, говоря ее словами, «такая обширная и разная», что любое, даже профессиональное суждение о ней «только субъективно».

Материал для размышлений на эту тему обильно предоставляет «дискуссионный проект “Полет разборов”» (кураторы Марина Яуре и Борис Кутенков) — как я уже писала (№ 33 журнала «Литература»: <http://litteratura.org/criticism/781-lyudmila-vyazmitinova-kritika-vyhodit-na-scenu.html>), на мой взгляд, один из самых интересных из ныне действующих литературных проектов. Девятая, заключающая нынешний литературный сезон «сессия» этого существующего менее года проекта, состоялась на площадке «На Делегатской» 4 июня. На этот раз свои стихи читали Елена Зейферт, Екатерина Ливи-Монастырская, Ольга Аникина и Олег Демидов. В качестве критиков, разбирающих стихи в формате живого ток-шоу, выступили Татьяна Виноградова, Олег Дарк и Юрий Угольников. Их активно поддерживали сидящие среди публики Андрей Тавров и Фаина Гримберг.

Надо сказать, вечера «Полета разборов» — одни из немногих литературных мероприятий в Москве, на которые действительно приходит публика, и совершенно очевидно, что привлекает ее возможность послушать не только стихи, но и живой разговор о них — и стремление поучаствовать в этом разговоре. Со временем количество публики явно увеличивалось, и на этот раз в зал пришлось заносить дополнительные стулья.

Мнения критиков при обсуждении стихов, понятно, различались, временами — полярно. Главное же — радовал заданный ими уровень обсуждения, который на этот раз был очень высок. Говорили много и о многом, но круг обсуждаемых вопросов можно свести к двум. Как преодолеть

навязываемые культурой штампы — приемов, представлений, способов видения? Что такое телесность, и чем она отличается от чувственности? При этом первый вопрос решался в основном на материале подборок Ливи-Монастырской и Демидова, а второй — Зейферт и Аникиной.

Первый вопрос поставила, что называется, ребром Фаина Гримберг — после того, как выслушала «официальных» критиков относительно стихов Ливи-Монастырской. Они говорили об удачных метафорах, перемене ритма и визуальности, и все это справедливо, особенно последнее, тем паче что автор — профессиональный художник. Говорили и о некоторой «шероховатости» и «тривиальности», что тоже справедливо. Как бы отменяя все это в сторону, Гримберг, в свойственной ей резковатой манере, заявила, что творчество разбираемого автора «культурно» и «интеллигентно», и даже «мило», но «обыкновенно», тогда как настоящий поэт рождается в ходе преодоления этих качеств.

После такого заявления к этой теме возвращались постоянно. Наиболее горячо и полно высказался, в ходе обсуждения Зейферт, Андрей Тавров, полагающий, что преодоление «культурности» есть «стилистический прием», что истинный поэт реальность не описывает, а создает, добиваясь полного исчезновения своего эго — в этом случае в его творчестве появляется еще одно измерение», создавая эффект «бездонности» или «полыньи». Прошу прощения, если допускаю здесь некоторое искажение взглядов Андрея Таврова — в таком кратком изложении это, наверно, неизбежно. Уверена, те, кто с ними не знаком, легко могут найти в интернете его тексты на эту тему. Олег Дарк, в ходе обсуждения подборки Демидова, высказался проще: преодоление «культурности» происходит, когда «в нее врывается какой-то неожиданный поток». Еще проще сказал незнакомый мне представитель публики: поэт должен «чем-то удивить или поразить».

Мнения относительно эстетики Демидова разошлись наиболее сильно. От себя скажу, что согласна с теми, кто говорил о его массивном экспериментировании. Здесь поэт явно

ищет себя и пробует, что нужно делать, чтобы возник эффект «бездонности», о котором говорил Тавров и без которого действительно нет истинной поэзии.

Вопрос о «телесности» возник в связи с творчеством Елены Зейферт. Выступавшая первой Татьяна Виноградова, охарактеризовав стихи Зейферт как «прекрасные, поражающие и озадачивающие», произнесла слова «женская телесность». Тут я поняла, что — вот оно: речь идет о весьма интересной для меня проблеме женской литературы. И далее произошло нечто весьма любопытное: критики-мужчины отвергли такую постановку вопроса. Угольников так прямо и сказал (его высказывание стоит привести полностью): «Женская телесность? Видимо, поэтому я здесь телесности не почувствовал, мне эти тексты кажутся умозрительными, здесь имеет место работа скорее ума, чем сердца, но когда включается что-то помимо ума, получается прекрасно». Дарк согласился, что это «чувственные» стихи, хотя «в их основе лежит аналитическая составляющая», что речь идет «о кризисе творческого слова», но «тема эта загнана внутрь». (Чуть позже, при обсуждении подборки Аникиной, он скажет: «А что такое женское мировосприятие? А собачье? «Каштанка», что ли?») Неизвестный мне мужчина из публики сказал, что имеет место «попытка прорваться к реальности» (с моей точки зрения, это наилучшая похвала для поэта). А Тавров, как уже было сказано, оценив стихи Зейферт как истинные, заговорил о «бездонности».

Тут надо сделать отступление и, обратившись к философии, прояснить вопрос о термине «телесность». Он был введен для придания субъекту мысли пространственных и временных характеристик, элементов чувственности и связи с миром — не с целью перевода проблематики мышления в план биологии или физиологии, а с целью выяснения «биографических» и «топографических» параметров мысли. Речь идет о «фигуре» мысли, ее «ткани» или порождающей структуре, предшествующей акту сознания, об ощущении присутствия в мире до разделения его на «внутреннее» и «внешнее». Прошу прощения за сложные формулировки и обороты, но без них тут не



обойтись. Но если говорить просто, придется сказать неодно-кратно мной проговариваемое (в том числе и в опубликованной в № 53 журнала «Литература» рецензии на книгу Леры Манович: [http://litteratura.org/issue\\_criticism/1203-lyudmila-vyazmitinova-travmy-pechali-nezhnosti.html](http://litteratura.org/issue_criticism/1203-lyudmila-vyazmitinova-travmy-pechali-nezhnosti.html)): мировосприятие, мироощущение, у разных «субъектов мысли», то есть мужчин и женщин (и собак) разное, не худшее или лучшее, а разное — вследствие разности «телесности», то бишь «порождающей структуры, предшествующей акту сознания» или «элементов чувственности». И сопричастность иному восприятию мира расширяет границы его познания.

Возвращаясь к творчеству Зейферт, надо признать, что правы и Угольников, и Дарк, и Тавров. Только требуется уточнить следующий момент: как это видно из стихов, и легко можно было понять из ее «ответного слова», речь идет о разрыве «телесности» (разумеется, женской) в результате расположения «субъекта мысли», то есть автора стихов, между двумя городами — Карагандой и Москвой. Возникшее вследствие этого напряжение мысли — в стремлении вернуть себе и миру целостность, то есть «прорваться к реальности», и дало возможность ощутить и действительно передать в стихах «бездонность», стоящую за видимой реальностью. В общем, могу повторить сказанное на вечере: на мой взгляд, подборка Зейферт была лучшей из четырех представленных на этой сессии «Полета разборов».

При обсуждении Аникиной дружно говорили о «чувственности», сходясь на том, что лучшее стихотворение ее подборки — «Луция». Оно действительно чудесное, и здесь, не отказываясь от наличия «женской телесности», приходится говорить о термине «чувственность» в сопряжении с земной, физической телесностью, то есть движении в сторону эротики. А общий итог «Полета разборов» хорошо передают слова неизвестного мне представителя публики — о том, что теперь он лучше стал понимать стихи, и Фаины Гримберг — о том, что она «подумала после всего сказанного: может быть, я пишу так же скучно и банально?».

Подводя общий итог своих размышлений, хотелось бы сказать только одно: в принципе, перечень событий можно было бы длить и длить. Но, говоря словами Козьмы Пруткова, «никто не обнимет необъятного!». И мне остается только надеяться, что в моих, конечно же, субъективных размышлениях о происходящем в нашей, если еще раз вспомнить Екатерину Перченкову, «такой обширной и разной» литературе, присутствует все-таки хотя бы отблеск объективности.

# Смерть и бессмертие

Доклад, прочитанный 15 ноября 2012 года в Государственном Литературном музее на Первых литературных чтениях «Они ушли. Они остались», посвящённых памяти поэтов, ушедших молодыми в 1990–2000-е. Москва, 15–16–17 ноября 2012 года

Поскольку мне выпала честь открывать чтения, я вынуждена взять на себя труд проговорить вещи, во многом, наверно, банальные, но требующие, тем не менее, серьёзного осмысления для того, чтобы понять, какая проблема является ключевой для темы этих чтений. Всем известно, что поэт — человек особенный, особым образом одаренный, особо восприимчивый и ранимый и, согласно сложившейся культурной традиции, принадлежит или, по крайней мере, приобщен не только к этому, дольному, видимому и обыденному, миру, но и горнему, невидимому, скрытому за видимым.

Казалось бы, все замечательно, и мы имеем ситуацию транслятора, воспринимающего и доносящего до людей недоступную для большинства из них информацию о невидимом мире (здесь мы оставляем в стороне вопрос о том, как он устроен). При этом высшей формой проявления функции поэта считается его миссия в качестве пророка или — именуя его то, что окружает человека, согласно их истинным, бытийным сущностям. Однако судьбы самих поэтов настолько часто складываются крайне трагично — вплоть до ранней и наступившей при тяжелых обстоятельствах смерти, что приходится признать, что кажущаяся такой замечательной ситуация кажется таковой только на первый взгляд и требует тщательного анализа.

Понятно, что наиболее эффективный путь для прояснения ситуации — тщательный анализ судеб великих, тем более что это уже делали многие, и при желании можно ознакомиться с определенным количеством трудов на эту тему. Лично мне представляется необходимым прежде всего обратиться к статье Дмитрия Мережковского «Поэт сверхчеловечества», посвященной одному из самых великих, равно как и одному из наиболее рано и при весьма трагичных обстоятельствах погибшему русскому поэту — Лермонтову. В ней говорится о «небесной тоске» поэта «по родине земной», о «движении» его «любви» — «оттуда сюда», то есть «от неба к земле», в то время как лежащее в основе нашей культуры христианство учит о «движении от земли к небу».

О движении души от неба к земле как об опускании ее в «мир печали и слез», пишет и сам Лермонтов — в стихотворении «Ангел». У него она помнит мир «блаженства безгрешных духов», точнее, в ней «остался» «звук» «песни» об этом мире — «без слов, но живой», и она «томится», «желанием чудным полна», и «скучные песни земли» не могут «заменить» ей «звуков небес». Можно привести еще одно свидетельство правоты Мережковского: «облако в штанах» — так назвал себя другой великий и рано и трагически ушедший из жизни поэт — Маяковский. Характерно, что сначала поэму о себе он назвал «Тринадцатый апостол», но затем заменил на слова, гораздо более точно выражающие суть ситуации, которую, на мой взгляд, лучше всех описал еще один великий поэт — Баратынский в своем широко известном стихотворении с само за себя говорящим названием — «Недоносок».

Горькие строки Баратынского рисуют поэта «изнывающим тоской» «недоноском» — непригодным ни для неба, ни для земли и обреченным, «как облачко», «носиться» «меж землей и небесами», то «возлетая», то «падая», «чувствуя бытие», но не имея возможности «достигать тайны мира». Эту мысль развивает в своем стихотворении «Ласточки» великий и трагичный Ходасевич, однако после слов о невозможности «подневольным» «сердцем» «выпорхнуть туда, за синеву»

он уточняет, что это — пока «не выплачешь земные очи» и «не станешь духом». То есть, речь идет об уходе из земного мира, который, как известно, возможен не только в случае физической смерти, но и в случае аскетического подвижничества, подразумевающего прежде всего уход от земных страстей и привязанностей.

В свете этого представляется важным мысль Мережковского, что для последовательного христианина «нездешнее» означает «бесстрастное» и «бесплотное», но для Лермонтова — от себя добавлю, что и для Маяковского, и многих других — именно «там», за пределами здешнего мира находится «огненный предел земной страсти». Главный же, как мне кажется, вывод Мережковского таков: для поэта нет «правды небесной без правды земной», точнее, он ищет свою правду — в «соединении правды небесной и правды земной». И здесь, еще раз оговорившись, что в связи с темой я вынуждена обращаться к известным всем, но, тем не менее, требующим серьезного осмысления вещам, самое время вспомнить, что Иисус Христос учил о том, что «царство Мое не от мира сего», в котором следует смиренно «отдать кесарю кесарево, а Богу Божье». Иными словами, правда Его не от мира сего, и она не смешивается с правдой земной, а корректирует ее и очищает.

Еще раз обратившись к Мережковскому, приведу его спорную мысль о том, что за «кощунством», которое позволяет себе поэт, кроется, «может быть, начало какой-то новой святости». Думается, однако, что речь все-таки идет о той борьбе добра и зла, которая происходит в душе каждого человека, но — в условиях смешения «звуков небес» и «песен земли». И какими бы «скучными» ни казались поэту эти «песни», как бы ни «томилась» его душа в тоске по «звукам небес», он не в состоянии отрешиться от этих, настоянных на земных страстях «песен», прежде всего потому, что захвачен страстью творить «из пламя и света рожденное слово».

Но в его «слове», как и в истории его жизни, заключен уникальный и бесценный опыт его души, и в этом смысле поэт — каждый по-своему и в разной степени — выполня-

ет свою миссию, определенную нахождением между мирами без принадлежности какому-либо из них. Оказавшись в зазоре между правдой небесной и правдой земной, смешивая их и опробуя действие этой смеси прежде всего на себе самом, поэт бунтует и против неба, и против земли, и этот бунт осуществляется разными поэтами во многих вариантах их судеб. При этом, как хорошо сказал Андрей Урицкий, анализируя творчество Михаила Лаптева, о котором мне сегодня еще предстоит читать доклад, какую бы форму ни принимало у поэта неприятие действительности, оно всегда экзистенциально.

Способность к восприятию действительности за пределами видимого мира позволяет поэту ощущать метафизическую природу действующего в нашем мире зла. Одновременно эта способность приводит к формированию у него того, что Мережковский в своей статье назвал «какой-то религиозной святыней, от которой не отречется бунтующий даже под угрозой вечной гибели». Все это создает питательную почву для попадания поэта в зону повышенного риска и нередко заканчивается для него болезнями и бедами — вплоть до социальной неустроенности, убийства и самоубийства. Поэтому не вызывает удивления тот факт, что при разговоре о судьбах поэтов неизбежно всплывает тема трагической смерти. И если вспомнить, что любой человек в период молодости склонен пробовать на прочность и истинность законы жизни, не стоит удивляться и тому, что в большинстве случаев смерть поэта приходится на далекие от зрелости годы. Те же, кто, согласно известному выражению Высоцкого, «как-то проскочили», зачастую обретают мудрость и умение находить равновесие между земной и небесной правдой.

В заключение хотелось бы напомнить, что явно не без основания слова «как-то проскочили» сказаны Высоцким о «нынешних» поэтах. Чем дальше, тем более явно определение «великий» по отношению к поэту погружается в глубины истории. Конечно, великое, как и большое, видится на расстоянии, однако, не претендуя на истину в последней инстанции,

выскажу мысль, что, возможно, это связано с тем положением, в котором находятся ныне великие мировые религии. Что бы ни заявлял и ни думал о себе сам поэт, он всегда глубоко религиозен, и его бунт, в котором сложным образом переплетены разрушение и созидание, — всегда внутри, а не вне религиозной системы. И эрозия, разрушающая величие этой системы, разрушает и возможность появления эпитета «великий» рядом со словом поэт. Однако, кто знает, что ждет нас в будущем.

# Критика выходит на сцену

Размышления по дороге домой после участия  
в литмероприятии «Полет разборов»

Как известно, журнал «Литература» старается не публиковать материалы, имеющие непосредственное отношение к творчеству членов его редакции. И, разумеется, текст о мероприятии, организатор которого — редактор отдела критики журнала, а участник — его главный редактор, первоначально был отклонен. Однако после долгих споров было решено, что текст затрагивает важную для современного литпроцесса проблему, а упоминаемые в нем мероприятия являются необходимым материалом для ее обсуждения. Так что факт публикации этого текста — исключение. Иными словами, в данном случае речь идет об исключении, которое подтверждает правило. От себя добавлю, что этот текст относится к числу тех, которые пишутся без какой-либо первоначальной мысли о жанре и месте предполагаемой публикации — настолько для автора важно само желание высказаться на определенную тему с привлечением необходимого фактического материала. И надо сказать, что подобные тексты в свою очередь являются материалом для часто обсуждаемой темы жанра критической статьи и ее месте на страницах тех или иных изданий. Как бы то ни было, я благодарна редакции журнала «Литература» за публикацию текста, возникшего вроде бы спонтанно, но содержащего важные для меня

---

Опубликовано в сетевом литературном журнале «Литература»,  
№ 33, декабрь 2014



размышления о путях движения современного литпроцесса. А теперь — непосредственно текст.

Впечатление от участия в качестве литературного критика в третьей (прошедшей 27 ноября) серии дискуссионного проекта «Полёт разборов», обосновавшегося на одной из самых молодых литературных площадок Москвы — «На Делегатской» (в Музее Современной истории России, кураторы — Марина Яуре и Борис Кутенков), не только у меня, но и — судя по отзывам — у сотоварищей по мероприятию сложилось однозначно положительное: проект явно набирает силу. Блиц-дискуссии критиков, следующие за выступлениями поэтов, проходили на хорошем профессиональном уровне и в формате, довольно близком к задуманному кураторами проекта «доброжелательному ток-шоу», зал (практически полностью заполненный) реагировал живо и по делу, времени, как водится, не хватало и расходились неохотно.

Было действительно интересно, и настолько, что возникло желание поговорить, отталкиваясь от происшедшего на данном литмероприятии, на тему, явно выходящую за рамки разговора о представляемом проекте. Начать же мне представляется необходимым с того, что он с очевидностью наследует осуществленному в 2006–2007 годах совместными усилиями литературных клубов «Классики XXI века» и «Булгаковский Дом» проекту «Критический минимум», в котором я также приняла посильное участие в качестве критика. Между этими проектами, казалось бы, всего 7 лет, но на эти годы, как известно, пришлась, ни много ни мало, смена эпох, о чем коротко и ясно сказано, например, на сайте «Культурная инициатива» в отчете о литературном сезоне 2013–2014: окончательно ушла в прошлое и «лирически оплакана» всеми к ней причастными «прекрасная эпоха клубов», «пристанища литературы в 1990–2000-е», и теперь по-новому осознается, что «литературе в пору и большие залы, и библиотеки, и музеи, и клубы».

Размышляя на эту тему по дороге домой после сессии «Полета разборов», закончившейся приятным и продуктивным «неформальным общением» в близлежащих к «площадке» «Граблях», я вспоминала клубы 1990–2000 годов как действующие по определенным дням недели литературные площадки плюс возможность практически неограниченного «неформального общения» тут же на месте, и не только после, но и до и даже во время происходящего непосредственно на «площадке». Здесь речь идет именно о «площадке» — как месте для выступающих перед зрителями, и неважно, поднимались ли они на большую приподнятую сцену или располагались на отведенном им пятачке, выступали ли они перед большим залом или перед небольшим количеством свободно расположившихся зрителей. Ситуация не менялась даже в случае проведения зрелищных перформансов, хотя бы и с привлечением в него по ходу действия зрителей.

Постепенно, по мере продвижения времени от 1990-х к 2000-м, буквально все эти выступления стали превращаться во все более зрелищные шоу — то есть в ходе подачи текста стали использоваться музыка и сценические приемы. Однако до поры до времени никто не претендовал на то, что казалось неизбежным: первичную и главную роль автора, свободно творящего собственную вселенную и выступающего перед зрителями с целью выплеска на него этой вселенной — с последующей той или иной степенью рефлексии в виде комментариев, в том числе и со стороны литературных критиков. Тот факт, что выступающие и зрители, как правило, по ходу мероприятия менялись ролями, также не влияло на суть происходящего. И, пожалуй, самое сложное и пышное литературное шоу, на котором мне посчастливилось присутствовать и даже принять в нем участие в качестве критика, — это прошедший в 2005–2006 годах в интернет-центре Safemax «Командный чемпионат Москвы по поэзии» (организаторы — Клуб «ПирОГИ за стеклом» и Интернет-портал «Всемирная литафиша»). Целью мероприятия, согласно опубликованному на указанном интернет-портале сообщению, было — «сделать

открытое столкновение поэтических парадигм, техник и взглядов предметом живого и непосредственного обсуждения — как любителей, так и профессионалов, как в офлайне, так и в Сети». Иными словами, речь шла опять-таки о рефлексии в виде комментариев, пусть и широкомасштабной.

Однако это шоу отличало от всех прочих важное для темы данного текста ноу-хау: комментарии литературных критиков были включены в ткань сценического действия, и критики выступали наравне с поэтами, временами превосходя их в артистизме и значимости своего выступления. И дальнейшим шагом в этом направлении стал проект «Критический минимум», в котором каждый из поэтов-участников выходил на сцену и читал полновесную, специально для этого случая составленную им подборку стихов, после чего на сцену поочередно выходили участвующие в шоу критики и высказывали свое мнение об этой, предварительно прочитанной ими подборке.

На вечерах «Критического минимума» уже ощущалось некоторое превалирование критиков, однако совокупность всех выступлений плохо складывалась в единое действо, представляющее собой череду той или иной степени удачности сольных выходов — выступлений как поэтов, так и критиков. Главное же, что, несмотря на внешнее равенство участников действия, критикам по-прежнему отводилась роль комментаторов. Тогда как в качестве удачного примера организованного на базе литературной критики именно ток-шоу как жанра, ведущего свое происхождение от телевидения и предполагающего наличие треугольника «ведущий — приглашенные эксперты — активно ведущие себя зрители» и общей, предлагаемой ведущим темы разговора, можно назвать функционировавший в начале 2010-х в магазине «Библио-глобус» «Дискуссионный Читательский Клуб» (ведущие — литературный критик Евгения Вежлян, предпринявшая первую попытку организовать такого рода клуб еще в 2005 году в помещении Георгиевского клуба, и автор книжного блога «Втопку.Ру» Елизавета Пономарева). Тематами для разговоров

в клубе служили недавно вышедшие и вызвавшие достаточно широкий резонанс книги, обычно романы, что ограничивало рамки обсуждения, но здесь речь идет уже об общем разговоре литературных критиков и помогающих им в этом разговоре читателей, тогда как участие автора книги в разговоре ограничивалось комментариями и ответами на вопросы.

Возвращаясь к третьей сессии «Полета разборов», следует сказать, что это было действительно ток-шоу, организованное на базе литературной критики, более того, стремящееся поднять литературную критику на ту высоту, на которой, по моему мнению, она и должна находиться. Поэты читали недолго, небольшую часть заранее высланной критикам для ознакомления подборки, после чего критики высказывались — также не слишком долго, в порядке ими самими спонтанно устанавливаемой очереди, и это был их общий разговор, в ходе которого сказанное одним развивалось или дополнялось другим и возникали спонтанные диалоги, а поэты, по ходу действия, давали комментарии или отвечали на вопросы. Поэты и критики сидели небольшим полукругом перед близко находящимся зрительным залом, в первом ряду которого сидели ведущие, в свой черед выступающие в качестве критиков, вслед за чем получали слово зрители.

Обстановка была камерной в самом хорошем смысле этого слова и действительно доброжелательной, главное же, она напоминала обстановку мозгового штурма. В итоге общей темой становилась картина текущего литературного процесса, складывающаяся на основе анализа творчества присутствующих поэтов — в результате взаимодействия критиков, — цитирую сказанное в четвертом абзаце данного текста, относя это уже к критикам — «свободно творящих собственную вселенную и выступающих перед зрителями с целью выплеска на него этой вселенной — с последующей той или иной степенью рефлексии в виде комментариев». Но на этот раз речь идет о творении каждым литературным критиком модели литературного процесса и рефлексии ее воспринимающими, в том числе — авторами, если, конечно,

на это есть их добрая воля и желание. (К чести участвующих в описываемом мероприятии поэтов следует сказать, что они вполне соответствовали атмосфере доброжелательного мозгового штурма.)

Здесь уместно упомянуть о сути водораздела между литературной критикой и литературоведением, о чем мне уже приходилось говорить весной этого года в ходе посвященного критике круглого стола, также прошедшего на площадке «На Делегатской»<sup>1</sup>. Позволю себе повторить сказанное тогда: литературовед в своем исследовании гораздо плотнее привязан непосредственно к исследуемому произведению, поскольку литературоведение тяготеет к науке, как известно, опирающейся на факты, в отличие от литературной критики, тяготеющей к искусству, опирающемуся на художественный образ. Критик создает образ — произведения автора, его творческого пути, литературного процесса в целом, хотя полет его фантазии, безусловно, ограничивается опорой на литературоведение. И, на мой взгляд, «Полет разборов» — очень удачное название для проекта, явившегося отправной точкой для развития темы данного текста. Это действительно «полет» на основе «разборов», а не — как это было принято раньше — «разборы» «полетов» авторов.

Чтобы не быть голословной, вернусь к третьей сессии этого проекта, в котором критику представляли Татьяна Данильянц, Елена Семёнова и автор данного текста, а поэзию — Герман Власов, Александр Переверзин, Андроник Романов и Евгений Таран. Поскольку здесь я могу отвечать только за себя, кратко нарисую общую картину, которая возникла у меня после чтения подборок этих поэтов.

---

1 Стенограмма «круглого стола» «Современная литературная критика: имена, проблемы, тенденции». Людмила Вязмитинова, Татьяна Данильянц, Фёдор Ермошин, Дарья Кожанова, Владимир Коркунов, Борис Кутенков, Елена Сафронова, Юлия Щербинина // Новая реальность, № 60 (2014)

Полярными и как бы представляющими два противоположных полюса современной поэзии мне представляются Андрионик Романов и Евгений Таран.

Романов (даже фамилия здесь кажется символической) как будто вышел из машины времени, прибывшей прямо из Серебряного века. Его отличает хороший, традиционный, с удачными метафорами («И поводит округлыми бедрами жаркое лето»), ровно идущий стих сложившегося мастера слова, в котором легко слышать голоса Блока, Анненского, Северянина, Гумилева, Есенина и даже Гарсиа Лорки. Плюс, может быть, угадывается легкое влияние куртуазных маньеристов. Однако при более внимательном чтении ощущается тревожное вглядывание в то, что бытийствует «за воем разнужданных станций» на пути мчащегося поезда жизни, и в свою Музу, которая вдруг предстает в образе «просыпающейся нимфетки у пушкинского корыта», и тогда мир, оставаясь единым, двоятся на прошлое и настоящее.

Таран, напротив, весь в будущем. Он как будто ищет машину времени, чтобы перенестись туда — где уже сложилась эстетика будущего, которую он напряженно ищет. Он пытается выработать у себя некое новое видение и соответствующую ему эстетику, при этом взгляд его постоянно обращен в небо, откуда что-то должно пролиться в наш мир, ограниченный некой невидимой, но отчетливо ощущаемой крышей, которая постоянно протекает. У него небо посылает на землю «каплю за каплей» (как известно, вода — символ жизни), и это — новая, «подвенечная» вода, тогда как старая вытекает неизвестно куда. Его строки пронизаны ощущением идущей смены эпох, и здесь можно говорить не о раздвоении, а о распаде на множество, и если сам автор и окружающие его люди распадаются на отражения или близнецов, то мир превращается в нечто, напоминающее лоскутное одеяло. Кроме того, все, что можно обозначить как знакомое нами прошлое, перестало лежать в основании настоящего. В попытках выработать в этих условиях новое зрение и новую эстетику Таран широко использует приемы авангарда (что естественно),

и, пожалуй, лучшим текстом подборки является отсылающий как к историческому, так и к внеисторическому (термин Сергея Бирюкова) авангарду и одновременно — к известному стихотворению Пастернака. Я позволю себе привести его полностью:

В окне горели све и ча,  
И ча лежала на столе,  
А све стояла на полу,  
Ходили ходики в углу,  
И тикали тихонько ти,  
И дни хотели все пройти  
В огромном и старинном до,  
Где все стремились быть предо  
И были хоть немного ща  
Когда горели све и ча

Александр Переверзин (на обсуждение была представлена его поэма «Плот на Волхове», опубликованная в № 3 «Нового мира» за 2014) и Герман Власов представляют собой разные течения мейнстрима.

Переверзин, работая в жанре сюжетной, балладной поэзии, как бы пытается восстановить, воссоздать мироощущение и речь человека, для которого явления тонкого мира неразрывно связаны с происходящим в мире физическом. Здесь легко видеть обращение к житиям, фольклору, сказке, преданиям, народному стиху, но просматривается и переключка с конкретными произведениями конкретных авторов, например, «Молодцем» Цветаевой, «Невестой» Степановой, «Бесами» Пушкина, «Поприщинным» Заболоцкого.

Власов, работая в жанре традиционной лирики, обнаруживает явную тенденцию рисовать с помощью поэтического слова что-то вроде картинок («город черепичный невелик/ город лестниц голубей и ставень», «открываешь штору а за шторой/ поворот по стрелке светофора/ мерзлая вода осинный лес»), и чем более явно он это делает, тем лучше полу-

чается текст. Его видение мира — видение живописца, что нечасто встречается в современной поэзии, гораздо больше ориентированной на звучание, то есть тяготеющей к музыке. И неудивительно, что его строки пестрят указанием на цвет и форму («тучи серые», «ласточек узких», «красно-желтою октавой», «фиолетовыми сумерками», «дымом, черными мешками», «сереют этажи», «пепельной каймой», «грозовые чернила разводы», «зеленая вязь») и прямыми указаниями на живопись («сурик охра влажная», «куинджи репин и/ юон», «как рисунок говорят», «полотно пруда»). Встречаются и удачные метафоры («дождей натруженные спины», «как волос вольфрама, он тлеет от смуты»), в целом же подборка отражает традиционный взгляд романтического поэта на мир как «тюрьму», «сон в палате», сад, он же потерянный рай, ныне — «неприбранный» и «больной», в котором «яблоки замерзли на весу», он же ад.

В заключение хотелось бы сказать, что действительно «прекрасной эпохе клубов» честно отдана дань «лирического оплакивания» теми, кто был связан с ней длительное время. А у тех, кто не так давно вступил на стезю обживания литературного пространства, вряд ли возникло желание оплакивать ушедшую эпоху — для них отправной точкой жизни в этом пространстве является нынешняя ситуация, в которой «литературе впору и большие залы, и библиотеки, и музеи, и клубы». И она бытийствует, для каждой из своих областей находя новые формы бытия и модернизируя старые, вновь и вновь подтверждая истину, что покуда в подлунном мире будет жив хоть один пиит, будет жив и хоть один литературный критик. А если учесть еще и тот факт, что в наше время большинство пишущих работают одновременно в обеих этих областях литературной деятельности, то стоит ли удивляться, что критика меняется — никого же не удивляет, что меняется поэзия.



# Найти золотую скрепку

О московских литературных мероприятиях  
конца года

Начать эссе о литературных мероприятиях этой осени и начала зимы хотелось бы с премии «Дебют». 15 декабря в шестнадцатый раз состоялось объявление победителей — по сложившейся уже традиции, в зале «Ярославль» гостиницы «Золотое кольцо». Лонг-лист премии объявили 14 октября в банкетном зале «Есенин» той же гостиницы, а шорт-лист был опубликован 18 ноября. Эта премия, под знаком которой фактически прошла осень, давно стала одной из самых значительных составляющих литературного процесса. Начав свою деятельность в 2000 году, еще с возрастным цензом 25 лет, она успела отметить тех, кто начал входить в литературу, как теперь принято говорить, в «лихие 90-е» прошлого века, и проделала работу, значение которой невозможно переоценить, с теми, кто начал «пробу пера» в первое десятилетие нынешнего века.

Многие из них ныне — маститые литераторы. Как отметила координатор премии Ольга Славникова на пресс-конференции, посвященной объявлению лонг-листа, в этом году из шести финалистов Русского Букера — «трое наших»: Александр Снегирев (ставший победителем этой премии и вошедший также в финал «Нацбеста», Владимир Данихнов и Алиса Ганиева, которая в этом сезоне «Дебюта», по ее словам, оказалась уже «по другую сторону баррикад», то есть вошла в состав жюри). На пресс-

конференции Славникова говорила также о неиссякаемой полноводности потока присылаемых на конкурс материалов, авторы которых пишут буквально обо всем, но «в полный рост» проявляется то, что можно обозначить как «новая деревенская проза», и тема Великой Отечественной войны. «Примечательно» как сказано в пресс-релизе, что ей «посвящены» все три финальных произведения в номинации «крупная проза».

Условия, в которых работает «Дебют», действительно изменились сильно: на церемонии награждения неоднократно прозвучало, что состав авторов, вошедших в лонг-листы, настолько силен, что шорт-листы во многом условны, и многие не вошедшие в них авторы достойны не только шорт-листа, но и лауреатства. В пресс-релизе, объявляющем лауреатов, сказано, что «решение по каждой номинации принималось в серьезных и длительных дискуссиях», в ходе которых делались попытки «заглянуть в будущее, увидеть перспективу соискателя», оценить «новизну методики, глубину проработки и оригинальность материала». С составом, биографией и творчеством авторов, вошедших в лонг- и шорт-листы, легко ознакомиться в Сети, они, как и в прежние сезоны премии, живут в самых разных точках земного шара — как в больших городах, так и в весьма удаленных от них селах. Со своей стороны могу сказать, что на церемонии награждения на меня сильное впечатление произвели выступления шорт-листёров — они демонстрировали такую эрудицию, серьезность, обстоятельность и умение говорить, что я готова согласиться с шутливым замечанием Андрея Геласимова о том, что «молодые нас [то есть членов жюри] сегодня сделали».

Особенностью этого сезона премии стало учреждение специальной номинации «За лучшее литературное произведение для детей и подростков» — как было сказано на пресс-конференции, в связи с большим количеством соответствующих произведений, первоначально вошедших в две номинации прозы. Характерно, что все три шорт-листёра в этой нововведенной номинации — представители сильного пола,

равно как и все пять лауреатов премии «Дебют» этого сезона. Вообще, бросалось в глаза, что среди шорт-листёров премии в этом сезоне только две представительницы прекрасного пола, и, возможно, это свидетельствует об очередном гендерном сдвиге в поле молодой русской литературы.

На пресс-конференции, посвящённой объявлению лонг-листа, был затронут весьма важный вопрос возрастного ценза премии, споры о котором не утихают с тех пор, как в 2011 году он был поднят с 25 до 35 лет. Проблему озвучил член жюри нынешнего сезона Владимир Губайловский: в 35 лет речь идет уже не о дебютанте, а о сформировавшемся авторе. На мой взгляд, выступление Славниковой поставило в этом вопросе точку: по ее словам, сегодня премия может выполнять свои функции только в принятом в 2011 году формате, тогда как название за годы работы стало неотделимо от премии, это ее бренд. Действительно, авторы, которым сегодня плюс-минус тридцать, то есть заявившие о себе в нулевые годы нынешнего столетия представители «поколения 00-х», на сегодняшний день, с одной стороны, достаточно зрелые и состоявшиеся, а с другой, наряду с более младшими, нуждаются в поддержке и оценке своего творчества. Они — первое поколение, для которого реалии жизни до «лихих 90-х» — вне их собственно-жизненного опыта, и можно сказать, что «Дебют» как бы подхватил и старается держать под своей опекой ту литературу, которая начала формироваться в новых исторических условиях.

Если взглянуть на короткий список в номинации «поэзия» — самой любезной моему сердцу и традиционно считающейся делом молодых, — то все трое шорт-листёров — Денис Безносков, Владимир Беляев (ставший лауреатом) и Анастасия Строкина — отнюдь не дебютанты, каждый из них уже имеет имя в литературном пространстве. Буквально на следующий день после объявления короткого списка «Дебюта», 19 ноября, в Культурном центре Фонда «Новый мир» состоялась презентация книги Анастасии Строкиной «Восемь минут» (М.: Воймега, 2015). Открывая вечер, заведующий отделом

поэзии «Нового мира» Павел Крючков справедливо заметил, что редкий автор может собрать вместе Алексея Цветкова, Андрея Грицмана и Юрия Кублановского — именно их отзывы помещены на обложку книги. Поэзия Строкиной, что называется, традиционна — в этом смысле она — автор круга «Воймеги», — и, как отметила в своем выступлении редактор этого, все более серьезно заявляющего о себе издательства Ольга Нечаева, она «радует» читателя, поэтому собравшиеся в тот вечер в Культурном центре Фонда «Новый мир» просто радовались хорошей поэзии. Не то — на прошедшей 1 ноября 2015 в детском отделе Библиотеки им. А. де Сент-Экзюпери одиннадцатой (первой на новой литературной площадке, получившей название «На Большой Спасской») серии литературно-критического проекта «Полёт разборов», участником которого в качестве «разбираемого» поэта была Анастасия Строкина с подборкой, название которой говорит само за себя — «Человек — это голос».

«Летающими» критиками в тот раз были Марина Кудимова, Андрей Тавров и Наталия Черных. Все они отметили высокий творческий потенциал Строкиной, тем не менее нашлись у них и претензии к ее творчеству. Тавров говорил о необходимости в истинной поэзии остановке времени, о «безмерном в мире мер», о «соотношении словесного и дословесного», о собирании всего мира в точке «здесь и сейчас», тогда как у Строкиной — пока — все говорит о «состоянии ожидания», и стихи «обращены либо в будущее, либо в прошедшее». Только одно стихотворение, по его мнению, в подборке Строкиной отличает необходимая степень «поэтического безумия» — «Рыбалка». Оно настолько хорошо — и это было отмечено всеми, — что я считаю необходимым привести его полностью:

Тёмную пасть разрывая крючком,  
смотрю в глаза своего лосося:  
в них — ребёнок по насыпи, босиком,  
без рубашки, без прошлого, без всего, что потом,  
И, конечно, без спроса.

Эта рыба — как свиток, сокровище на руках,  
плавника последний неловкий взмах,  
и глаза подернула плёнка.  
Молчаливая боль его и безмолвный страх —  
за других, за тех, кто в морских мирах,  
за меня — его чужого ребёнка.

Характерно, что Марина Кудимова и Наталия Черных, высказываясь о творчестве Строкиной, оговорили, что здесь приходится иметь дело с «сознанием» поколения, во многом им пока малопонятного. Присутствовавшая же в зале поэт, редактор отдела поэзии журнала «Литература» Мария Малиновская высоко оценила поэзию Строкиной и говорила о ее «лёгком дыхании» и умении замечать не видимые другими, но важные «детали» окружающего мира.

Еще отчётливее тема «непонятных молодых» прозвучала при разговоре о творчестве Дмитрия Мухачева, продолжающего, по словам Кудимовой, «линию Бориса Поплавского, которая прервалась». В принципе, все согласились с ней, что это, хоть и не совсем зрелая, но очень искренняя и страстная поэзия, демонстрирующая попытку «прорыва к тому, что называется истиной» — преодолевая «страх себя и страх мира», ныне навязывающий человеку роботизированную «офисную» жизнь, держащуюся «на батарейках» и пронизанную вездесущей рекламой. Так или иначе, но на этой сессии «Полётов» отчетливо прозвучала тема поиска молодых, видящих мир во многом по-иному, чем старшие, пытающихся найти свои способы описания и понимания его, во многом старшим уже непонятные.

Мнения о лучшей подборке сессии разошлись при обсуждении подборок более старших коллег — Автонома Доветрова (Вадим Жуков) и Елены Генерозовой. Фактически, это был выбор между хорошей «мужской» и хорошей «женской» поэзией. Поэзия Генерозовой завораживает метафоризмом, базирующимся на женском восприятии мира. Тогда как поэзия Доветрова, по определению Марины Яуре, обладает «четкой мужской интонацией» и, как сказал один из присутствующих

щих в зале слушателей, заряжена «мужской энергетикой», то есть это — та самая «мужская» поэзия, которой так не хватает в наше «женское» время. По всеобщему согласию, наиболее удачным было признано стихотворение «Здесь раньше дерево стояло», отсылающее и к Пушкину, и к Сваровскому с Родионовым. В нем использованы возможности гетероморфного стиха и умело передано ощущение движения истории. Я считаю его лучшим из прозвучавших в тот раз на «Полёте разборов» и заслуживающим того, чтобы привести его полностью:

Здесь раньше дерево стояло.  
На землю жёлуди роняло.  
Играла в прятки детвора.

Потом здесь херились уроки  
В том веке при царе горохе.  
Хорошая  
Была пора.

Покуда дерево стояло,  
Здесь собирались постоянно.  
И выясняли, и курили.  
Ты помнишь, дерево пилили?

Был тёплый день, летали мухи.  
И дерево в последней муке  
Во имя жизни, солнца ради  
Лежало поперёк двора,  
И ветер листья лихорадил,  
Ты помнишь стоны топора?

Остался пень —  
Большой, широкий.  
Уже другая детвора  
Здесь дружно херила уроки.  
Хорошая была пора!

Шли годы, бурь порыв мятежный...  
Ты мне не веришь, друг мой нежный?  
Сходи туда в начале дня.  
Там нет ни дерева, ни пня.

Но не бывает место пусто?  
Напрасно ты, мой друг, смеёшься.  
Там пусто, абсолютно пусто.  
Пойдёшь туда, и не вернёшься.

Возвращаясь к премии «Дебют», в связи с литературными мероприятиями этой осени хотелось бы отметить несколько имен из лонг-листа в номинации «поэзия»: Ростислав Амелин, Дана Курская и Анна Маркина (вошедшая в список «почетных упоминаний» жюри), добавив к ним Константина Комарова, поэта, вошедшего в лонг-лист в номинации «эссеистика».

Этой осенью прошло несколько вечеров с участием Даны Курской, среди которых самым примечательным было выступление 3 октября — совместно с Григорием Горновым — в библиотеке им. Анны Ахматовой в г. Домодедово (организатор Надя Делаланд) под названием «Поэтическая встреча «КУРС ГОР». Выступления этой поэтессы — а поэзия этого автора безусловно «женская» — неизменно вызывает бурную реакцию зала: аплодисменты и крики «Браво!». Однако стихи Курской не завораживают, как это происходит в большинстве случаев «женской» поэзии, они, скорее, будят — как будит гремящий и зовущий колокол. Можно сказать, что это женский вариант богоискательства, традиционно содержащий элементы богоборчества и отсылающий, на мой взгляд, к Маяковскому, или, если обратиться к сегодняшнему дню, Вадиму Месяцу. Ее строки заряжены энергией личности, ощущающей свою избранность и пытающейся выяснить отношения с миром, прежде всего — с его высшими силами, и с самой собой, и в то же время в них ощущается некоторый надрыв, порожденный обычной в таких случаях для поэта неустроенностью. Луч-

ше всего это передано в строках «Как дрожит в больной руке твоей карандаш / Как дрожит звезда по ночам у тебя в груди».

Подборка, прочитанная на этом вечере Григорием Горновым, своим постоянным обращением к явно женскому «ты» отсылает к Прекрасной Даме Блока — в современном варианте, и в целом производит очень благоприятное впечатление. Чувствуется, что автор любит и умеет работать со словом, равно как и организовать буквально завораживающий поток речи: «Ветер восточный сегодня глубок, / я нить нашей встречи смотаю в клубок: / в ней поровну шерсти овечьей / и мокрой слезы человечьей». Бросалась в глаза подчеркнуто нетеатрализованная манера чтения Горнова. И все уже настолько успели привыкнуть к тому, что выступление поэтов — это шоу, что Делаланд пришлось напомнить присутствующим слова Тынянова о двух стратегиях авторского чтения: актерское и поэтическое. «Ломая», по ее словам, сложившуюся на сегодняшний день «актерскую» традицию декламации, Горнов возвращается к манере чтения, позволяющей лучше понимать поэтический текст. Как бы то ни было, в строках прочитанной им в тот день подборки больше иронии, чем в строках Курской, правда, она умело растворена в поэтике, отсылающей, на мой взгляд, к Константину Вагинову — сложным построением образа с задействованием элементов сюра: «На другой стороне монеты настала осень. / Незнакомая женщина за ночь выправила осанку, / И попыталась встать, но платье всосало кости, / Потому что правитель парабол скроил изнанку».

Чтения тех, кому «плюс-минус 30», вкпе с более младшими, то есть авторов «поколения Дебюта», вообще происходят довольно часто, и большей частью в библиотеках, которые в нынешней литературной жизни явно стали основными литературными площадками. Временами выступают и команды, смешанные в поколенческом отношении. Так, в «Октябрьских чтениях в Сокольниках» 30 октября, посвящённых открытию сезона площадки «ПоПо» в библиотеке им. М. Ю. Лермонтова (ведущая Анна Маркина, которой в тот раз помогала Клементина Ширшова), наряду с Даной Курской,



Константином Комаровым, Анной Маркиной, Клементиной Ширшовой и другими, принял участие Геннадий Каневский, и было хорошо заметно уважительное к нему отношение со стороны младших коллег.

Поэзия Константина Комарова подкупает самоиронией, открытостью миру, позитивным — несмотря ни на что — настроением и достаточно серьезной работой со словом:

Не клоун, но клоуна клон,  
эрзац несмешного паяца  
выходит к толпе на поклон,  
пытаясь толпы не бояться.

Выходит, утратив задор,  
стремительно падая духом,  
и каждый гнилой помидор  
свистит, словно пуля над ухом.

Чванливо плюются отцы,  
мамаши ворочают крупом —  
железный колышется цирк,  
теряя свой цинковый купол.

Среди этой адской возни,  
в постыдной щекотке испуга,  
стоит он за них. И они,  
ей-богу, достойны друг друга.

Клементина Ширшова — еще очень молодой поэт, у нее ощущение мира неразрывно связано с ощущением потока времени, в котором происходят непостижимым образом связанные между собой события, живут и действуют люди, в том числе близкие ей. Ей не всегда хватает чувства точности слова, но поток ее как бы струящихся слов завораживает, а это признак настоящей поэзии. На мой взгляд, ее лириче-

ский герой наиболее отчетливо проявляется в стихотворении «Второй пилот», отсылающем к истории Икара. Монолог его начинается так: «рассветает во мне, я серые скалы помню. / что такое там возникает, когда теряешь, / родниковой водой утекает сквозь пальцы словно. / пролетаем над полем тающим, мимо кладбищ, / на такой высоте чего бы еще хотелось». Обращает на себя внимание третья строка: «словно» здесь звучит одновременно и как «слово», что подтверждается отсутствием запятой, хотя все остальные запятые расставлены по тексту точно. Этот эффект повторяется в одной из заключительных строк: «а когда решил стать пилотом, не зная словно, / родниковой водой утекало сквозь пальцы что-то, / рассветало во мне, но серое только помню, / я не знал, а потом расплата, платить не больно. / — открывай, довольно. / нет, я не знаю, что там».

Поэзия Анны Маркиной, что называется, очень традиционна, и подкупает хорошим чувством слова, умелым построением образа и, если так можно выразиться, какой-то «звонкостью». Это хорошие стихи, которые понятны и приятны всем: «Я пыталась пробить этот бред, эту тишь словами, / и, конечно, всюду обнаруживался придурок, / изрекавший: на ваших буквахка щей не сварим, / заключавший: у нас и так завались культуры. // Я ходила по этой стране, как перина взбитой / сапогами, стадами, страданием и дождями, / И, казалось, тело двигалось по орбите / между госинстанций, окруженных очередями. // Повторялось все: как обычно, светло и пышно / тяжелели снега за окнами в эту зиму. / Мне хотелось остаться, остаться хотя бы вспышкой, / а не просто окном, из которого свет изымут». Рискую попасть в число «изрекающих» «придурков», позволю себе все-таки сказать, что лично мне в этих безусловно умело сделанных, искренних и вызывающих симпатию стихах несколько не хватает глубины — чувства, ощущения себя и мира. Но, как говорится, пусть будет много поэтов хороших и разных.

Здесь, думаю, уместно обратиться к прошедшей 6 декабря двенадцатой сессии «Полёта разборов», на которой

произошло столкновение бесконечно далеких друг от друга поэтик Алексея Чипиги и Сары Зельцер, что и определило характер разговора. Накануне на той же площадке «На Большой Спасской» состоялась презентация книги Чипиги «С видом на утро», где, по свидетельству Бориса Кутенкова из отзыва на ФБ, «Василий Бородин, который дал в перерыве между чтениями благодарный отзыв о стихах Чипиги, своим твёрдым “это поэт” без какой-то аргументации, только подчеркнул бессмысленность аргументов, которая может быть сведена к риторическому “а кто причислил меня к роду человеческого?”, — и спокойную, уверенную твердость поэзии, которая только что уже сказала столь многое, что слышащий да услышит».

Елена Генерозова и Надя Делаланд, выступившие на том «Полёте разборов» в роли критиков, касаясь творчества Чипиги, говорили о чувстве слова, любви и уважении к нему, умении так организовать речь, что, по словам Делаланд, «слова исчезают» — и остается чистый субстрат поэзии. Творчество Чипиги ярко иллюстрирует развиваемую Делаланд теорию о том, что у поэта сознание имеет дополнительные измерения, что позволяет ему по-иному видеть мир и по-иному использовать слово и речь. Отличительная особенность его поэтики — чередование в потоке речи строк, отсылающих к восточной поэзии с ее мудрой бесстрастностью, со строками, из которых рвется присущая западной поэзии вопрошающая страстность. Иногда ему удается выдержать то, что в данном случае можно назвать золотой серединой, и тогда получаются такие строки:

Я хотел бы быть твоим ухом, —  
Говорил флюгер злему ветру.  
Слушать то, что непонятно глазам,  
Понимать тебя с полувздоха.  
Отчего ты меня крутишь немилосердно,  
Словно я какая сиюминутность,  
Под нуждою погребённое чудо.

Ветер злой отвечает на это:  
Упаси, Господь, быть моим ухом.  
Слышу я, чего вовсе не смею,  
А как смею, не разумею,  
Ублажаю какую волю.  
И безмолвье мне не преграда.  
Простишь ли меня, добрый флюгер,  
Простите ль, добрые вы руины.  
На роду мне написан костёр стеклянный,  
Пляшущие вокруг него огонечки.  
И за это, за мою безжалостную щедрость,  
Быть мне до Судного дня бессмертным.

Тогда как у Сары Зельцер — при наличии хорошей про-  
содии — слова не цель, а средство высказывания, в ходе ко-  
торого «что» превалирует над «как», а это уводит в сторону  
от поэзии. Видеозапись этой сессии есть в сети на Youtube,  
и каждый может ознакомиться с ходом дискуссии и составить  
собственное мнение о происшедшем на ней. Полагаю, что  
наиболее адекватное мнение высказала Наталия Черных —  
о «гламурности» стихов Зельцер и о том, что здесь «автор ра-  
вен себе».

Возвращаясь к «поколению Дебюта», хочется отметить,  
что, читая биографии этих, еще молодых, а временами очень  
молодых авторов, как правило сталкиваешься с наличием  
престижного образования, научным багажом и степенями,  
наградами, публикациями, разносторонней деятельностью  
и социальной активностью. Выросло и сформировалось целое  
поколение грамотных, активных, умеющих находить свою  
дорогу в социуме литераторов. Ярким примером этого мо-  
гут служить две очаровательные и очень серьёзные дамы —  
Надя Делаланд (лонг-листер премии «Дебют» 2011 и 2012 гг.)  
и Лета Югай (лауреат премии «Дебют» в номинации «Поэзия»  
за 2013 год), вечера которых прошли — соответственно —  
24 октября и 7 ноября в клубе «Стихотворный бегемот» (под-  
московная Малаховка, куратор Николай Милешкин).

О профессиональной направленности филолога Нади Делаланд можно судить по лекциям, которые она читает в библиотеке им. Анны Ахматовой в г. Домодедово — первая из них состоялась 31 октября, — и сеансам «стихотерапии», которые она проводит в московской клинике «Преображение». Речь идет об ИСС — изменении состояния сознания в связи с поэтическим творчеством, которое обладает «исцеляющим потенциалом», помогающим пережить сложности жизни. Собственную же ее поэзию отличает доброта, пронизанная печалью, вызванной несовершенным устройством жизни и неизбежностью старения и смерти, на которые обречено все живущее в этом мире, в котором, однако, есть цветы и деревья, и главное — любовь, о которой в одном из стихотворений сказано так: «душераздирающая жалость — единственная верная любовь». Из прочитанного в тот вечер мне запомнились стихи о старухе: «хочу быть крепкой старухой / сухощавой девяностолетней бабкой / благословляющей Бога / сходявшей утром к колодцу / сварившей правнуку каши / прилегшей вздремнуть на лежанку... / на окнах сквозняк ловит ситец / весна задыхается в небе / мурлыкает кошка под боком / старушечьим мертвым но добрым». Чтение у Делаланд — то самое, «поэтическое», глубоко индивидуальное, даже голос у нее меняется, становится более детским, вообще возникает ощущение, что она стремится выявить то — в самом лучшем смысле этого слова — детское, что есть в каждом взрослом человеке. Характерно, что, как было сказано при ответе на вопросы, стихи у нее пишутся быстро, и как записались, так и остаются — без какого-либо изменения после первичной записи.

Что касается вечера Леты Югай, находившейся этой осенью в Москве на стажировке в РГГУ — по методикам обработки фольклорных текстов, то у меня осталось впечатление, что я побывала на нетривиально проведенной — и поэтому очень доходчивой — лекции по вологодскому фольклору и этнографии. Собственно, презентовалась книга «Забуть-река», недавно вышедшая в издательстве «Воймега» — поэтому на

вечере присутствовал и активно выступал глава издательства Александр Переверзин — но еще был и интересный рассказ о занятиях со студентами университета и детьми из «Детского центра традиционной народной культуры», летних экспедициях, Ферапонтовом монастыре, Вологодском Кремле и уникальном музее прялок и так далее. В отношении стихов из книги могу сказать одно: слушая их, словно попадаешь в сказку, тем более что читались они особым говором, сильно отличающимся от московского. Это истории, часто начинающиеся словами «вот случай был...», и дальше идет рассказ о хромом человеке-волке, «полудницах», ловящих детей, зашедших в густую рожь, девичьем обряде «гуканья» в лесу и прочее и прочее. Понятно, что речь идет о поэтическом переложении слышанного от бабушек, у которых автор «забирал душу ее в коробочку микрофона», но впечатление сильное. И прав Милешкин, сказавший, что эти стихи пронизаны «благоговением перед жизнью» (термин Швейцера, придумавшего его при переправе через кишашую бегемотами африканскую реку).

Надо сказать, что клуб «Стихотворный бегемот» работает очень активно. 5 декабря там прошел вечер, посвященный двухлетию клуба, на котором выступило около двух десятков его авторов, в том числе — по скайпу, и состоялось вручение премии за лучшую статью о мероприятии в клубе, которую получил Николай Царев за статью «Явление Рубинштейна Малаховке». Эта премия — продолжение дела, начатого группой «Культурная инициатива», в этом сезоне в третий раз завершившей работу по вручению премии «Московский наблюдатель» — за лучшую статью о литературном мероприятии. На закрытии программы «Южный поток» IX Московского международного фестиваля «Биеннале поэтов» 30 ноября эта премия была вручена Даниле Давыдову (лауреату премии «Дебют» в номинация «Малая проза» и шорт-листу «Дебют» в номинации «Крупная поэтическая форма» за 2000 год) за статью «Метаморфозы. Беседы о художественном переводе» — вечере, посвященном переводу Наталии Азаровой

«Морской оды» Фернандо Пессоа, прошедшем 12 февраля 2014 года в клубе «Дача на Покровке».

На мой взгляд, гораздо интересней была вторая часть Биеннале — «Москва — город поэтов», в рамках которой — большей частью также в библиотеках — прошел ряд «поколенческих» вечеров: от «Стихи 20+» до «Стихи 60+», завершившийся вечером «Встреча поколений», на котором выступили представители от каждого «поколенческого» вечера. Вечер плавно перешёл в празднование 5-летия сайта «Культурная инициатива», а затем — в церемонию закрытия программы.

Рискуя утомить читателя, позволю себе привести некоторые, говорящие за себя цифры. «Стихи 30+», прозвучавшие 8 декабря в Библиотеке-читальне им. И. С. Тургенева, были приглашены читать уже упомянутый Данила Давыдов, Дина Гатина — шорт-листёр «Дебюта» за 2001 год в номинации «Поэзия», лауреат «Дебюта» в номинации «Короткая проза» за 2002 год, Марианна Гейде — лонг-листёр премии «Дебют» в номинациях «Крупная проза» и «Поэзия» за 2001 год, шорт-листёр «Дебюта» в номинации «Малая проза», лауреат «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2003 год, Алла Горбунова — лауреат «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2005 год, Андрей Гришаев — лонг-листёр «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2011 год, шорт-листёр «Дебюта» за 2013 год, Юлия Идлис — шорт-листёр «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2002 год, лауреат «Дебюта» в номинации «Литературная критика и эссеистика» за 2004 год, Кирилл Корчагин — лонг-листёр «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2008 год и шорт-листёр «Дебюта» в этой же номинации за 2009 год, Денис Крюков — шорт-листёр «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2013 год, Евгений Никитин — лонг-листёр «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2011 и 2013 года, лонг-листёр «Дебюта» в номинации «Эссеистика» за 2011 год, Екатерина Соколова — лауреат «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2009 год, Ирина Шостаковская — лонг-листёр «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2002 год, и др.

Среди них только Давыдов (самый старший) и Шостаковская (на год младше Давыдова) начали печататься в «лихих 90-х», все остальные представляют «поколение 00-х». При этом характерно, что вечер «Стихи 30+», прошедший 7 декабря в библиотеке им. Пабло Неруды, вел Кирилл Корчагин, уже довольно давно заявивший о себе как активный и успешный культуртрегер, и он же говорил вступительное слово на вечере «Стихи 20+», который вел Никита Сунгатов (лонг-листёр «Дебюта в номинации «Поэзия» за 2013 год, в последнее время все чаще выступающий в роли культуртрегера, презентующего свое поколение). Этот вечер был интересен тем, что представлял будущее нашей поэзии, с небольшим, правда, уточнением — «левое» ее крыло. О делении молодой поэзии на, условно говоря, «левых» и «правых», тяготеющих к кругу авторов литературно-критического альманаха «Транслит», с одной стороны, и издательства «Воймега» с другой, мне уже приходилось писать (интервью «В девяностые была иллюзия не вседозволенности, а всевозможности», «Литература» № 65: [http://litteratura.org/issue\\_publicism/1496-lyudmila-vyazmitinova-v-devyanostye-byla-illyuziya-ne-vsedomozvolennosti-a-vsevozmozhnosti.html](http://litteratura.org/issue_publicism/1496-lyudmila-vyazmitinova-v-devyanostye-byla-illyuziya-ne-vsedomozvolennosti-a-vsevozmozhnosti.html)).

На этот раз необходимо добавить, что круг авторов «Транслита» близок также к существующей с прошлого года премии им. Драгомощенко, лауреатом которой в прошлом году стал Никита Сафонов — лонг-листёр «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2009 год, а в этом — Александра Цибуля — лонг-листёр «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2013 год и шорт-листёр премии Драгомощенко за прошлый год (церемония вручения прошла 22 ноября в Европейском университете Санкт-Петербурга). Представляя авторов «Стихов 20+», Корчагин, редактор отдела поэзии альманаха «Транслит», оговорив, что поэтика готовящихся выступить авторов самая разная, сказал о влиянии на них прежде всего трех составляющих: «премии Драгомощенко», «политики» и «московского концептуализма».



Что касается «премии Драгомощенко», учреждённой для поэтов, возраст которых не более 27 лет и идея которой принадлежит Галине Рымбу, лонг-листёру «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2009 год и шорт-листёру «Дебюта» в той же номинации за 2010 год — бесспорно, Корчагин прав. Из 12 выступивших авторов трое были ее лонг-листёрами в прошлом году — Екатерина Захаркив, Дарья Серенко и Никита Сунгатов, последние два автора вошли в лонг-лист этой премии и в этом году. Концептуализм — может быть. В отношении же политики хотелось бы сказать следующее. Через пару дней после этого вечера мне попалось интервью, данное 10 декабря Алексеем Цветковым-младшим «Ленте.ру», в котором он, вспоминая «лихую» молодость, говорит о «смеси инфантилизма с идеями западных новых левых», о «революционности», «направленной внутрь, а не наружу», и о том, что «в любом обществе среди молодых людей до 30 лет найдется изрядное число пассионариев», «имитирующих богемную претензию к системе и исповедующих “революцию вообще”». Читая это довольно большое и очень откровенное интервью, я вспомнила поразившее меня на вечере «Стихи 20+» смешение в одних и тех же текстах рассуждений о революции, митингах, Христе, действиях власти, отечестве, феминистках, пикетах, менструации и прочая и прочая.

В общем, все нормально: экспериментирует молодежь, ограничивает таланты, пробует немалые интеллектуальные силы в работе со словом (временами с привлечением английского языка) и сознанием. У многих довольно отчетливо просматривается важная тема вычленения своего «я» из окружающего мира и защиты сознания от его агрессии. Что же касается рассуждений о революции, то они смотрятся скорее жестом, и довольно неубедительным. Однако на «Встрече поколений» от этого вечера выступили два вполне позитивно настроенных автора, они же — наиболее интересно работающие с языком: Ростислав Амелин и совсем юный Андрей Самохоткин, удостоившийся от своих сверстников криков «Браво!» и названный Данилом Файзовым «открытием» «Сти-

хов 20+». Его «имитации определенного типа речевого поведения» (термин автора), читаемые им весьма артистично, производят очень сильное впечатление. Лично мне запомнился монолог женщины, что называется, «из народа» и явно средних лет, с напором, но вполне добродушно рассказывающей, что «сволочи, все продали» и «как сложно нынче жить, товарищи», и так далее. Выступающий с гитарой Ростислав Амелин смотрелся почти как автор КСП давно ушедших лет. Почти — потому что его лирические «стихи в прозе» о «ветвях, деревьях и облаках» и том, что «хочется жить», «потому что живешь» из книги «Античный рэп», звучащие под перебор струн, на вечере «Стихи 20+» постоянно вызывали смех, да и на его лице было насмешливо-скептическое выражение. При более близком знакомстве с ситуацией выяснилось, что здесь речь идет о сложной структуре внутренних ритмов, взаимодействующей с аккордами, которые он брал на гитаре.

Возвращаясь к теме «правого» и «левого» полюса — разумеется, подразумевая, что в промежутке расположено огромное количество авторов — хотелось бы вернуться к лекции Нади Делаланд, напомнившей слушателям, что «стихи — это слепок сознания автора». Иными словами, речь идет о качественно разных состояниях сознания и разных методах работы и с ним, и со словом. При этом характерно, что, описывая свой творческий метод, «левая» Галина Рымбу почти дословно повторяет слова «правой» Нади Делаланд: «я никогда не правлю» «тексты»: «если получилось так, то уже получилось» (сайт «Независимая литературная премия Дебют»). В заключение же не могу удержаться, чтобы не процитировать Аллу Горбунову (лауреат «Дебюта» в номинации «Поэзия» за 2005 год), в отзыве на прошедший 26 ноября 2014 года вечер «Полюса»: Надя Делаланд/Денис Ларионов (сайт «Культурная инициатива») пишущей, что «левая» поэтика «представляет современное сознание, утратившее “золотую скрепку”, которой этот мир скреплялся, и то, что монтируется в стихи — принципиально не целостно, разъято и не принадлежит самому субъекту». Что ж, дело за малым: найти эту «золотую скрепку».

## «В девяностые была иллюзия не вседозволенности, а всевозможности»

В последнее время наблюдается повышенный интерес к 90-м годам XX века: недавний пример — затеянный СОЛТА.RU флэшмоб и организованный по инициативе этого же интернет-издания фестиваль «Остров девяностых».

То, что эти годы в России были «бурными и лихими», сегодня стало общим местом. Такими они были и для русской литературы. Однако, не заостряя внимание на тогдашнем стремительном ходе общественно-политических событий, который общеизвестен, хотелось бы всмотреться в специфику «бурности и лихости» именно литературной жизни «90-х». Поскольку то, на чём зиждется наше литературное сегодня, было сформировано в то время. О том, какими путями двигалась литературная жизнь от того времени к сегодняшнему дню, с очевидцем тех событий, литературным критиком Людмилой Вязмитиновой побеседовал Борис Кутенков.

— Людмила, какими были 90-е для литературного процесса? И совпадают ли хронологические рамки этого периода литературной жизни с началом и концом соответствующего десятилетия?

— Середина и кульминация «90-х» — во всяком случае в литературной жизни — приходится действительно

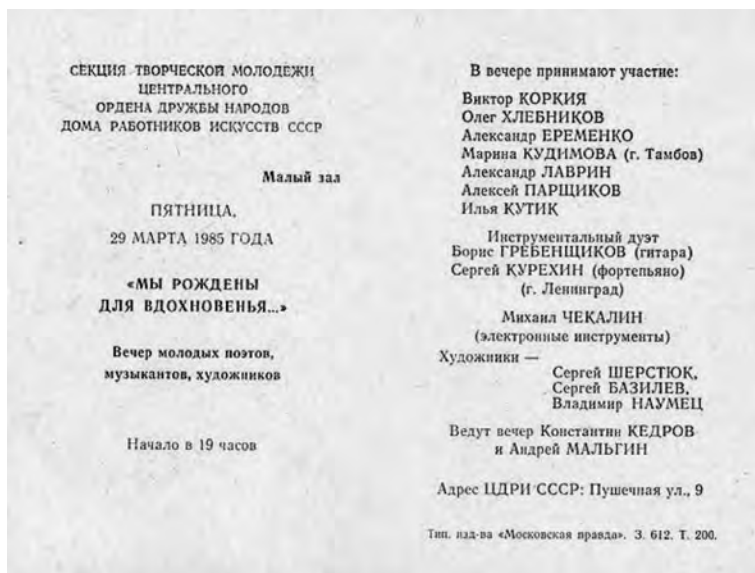
на их середину — на 1996 год. К этому времени возникло явное ощущение необратимости происшедших в стране — и в литературе — изменений. И одновременно — достаточной насыщенности информационного поля, созданного невиданным для страны информационным бумом, начавшимся в 1986–1987 годах. Для русской литературы это означало, что к середине «90-х» закончился начальный этап воссоединения её в единое целое. Наряду с официальной ее частью — прошедшей цензурную проверку и официально разрешённой для всеобщего чтения и осмысления (опять же — в разрешённом властями виде) — всем желающим стали доступны те её составляющие, которые до того времени были разбросанные по спецхранам, там- и самиздату и папкам с рукописями.

К середине «90-х» в стране сформировалась новая, явно необратимая реальность, в том числе — реальность новой литературной жизни, законы функционирования которой должны были устояться и внутри которой всё, что претендовало на право жить и действовать, должно было обрести своё место. И тому новому, что хлынуло в неё, требовалось провести нечто вроде инвентаризации имеющихся в наличии сил — для обретения возможности развиваться и взаимодействовать: как друг с другом, так и с тем, что по отношению к ним ощущалось как внешнее. Эту функцию выполнила возникшая в середине «90-х» так называемая салонная культура. Однако прежде чем говорить о ней, следовало бы вспомнить некоторые, стремительно уходящие во всё более глубокое прошлое подробности предшествующей ей литературной жизни начала «90-х» — что называется, оживить атмосферу эпохи. И, на мой взгляд, здесь нельзя обойтись без упоминания о книгах, выход которых становился событием литературной жизни, в силу чего они запомнились как приметы времени.

Если говорить о «90-х» как об историческом периоде, то, опираясь на ощущение очевидца, которое можно подкрепить множеством различных доказательств, начался он в 1986–1987 годах, а закончился в 2001–2002 годах.

— Давайте попытаемся осмыслить важнейшие вехи этого периода — с самого начала.

— На границах указанного временного отрезка ощути-мо возникло то, что называют ветром перемен. Неплохой иллюстрацией сказанному могут служить, например, относящиеся к 1985-му году воспоминания Андрея Мальгина (пост в LiveJournal от 23.10.2006, при этом характерно, что пост сделан в 2006 году, то есть в середине «00-х», когда пришла пора осмысливать первую половину уже «00-х»): «Разбирая на даче свой архив, наткнулся вот на такой пригласительный билет:



Подготовка этого вечера в Центральном Доме работников искусств, вход в который в те времена ещё был с Пушкинской улицы, то есть со стороны Детского мира, отняла тогда массу сил. Для начала мне надо было убедить довольно косное руководство клуба, потом совместить всех участников в одном месте (у каждого свои планы), с каждым обсудить его часть программы, притащить и расставить гигантские холсты Шерстюка, ну и соответственно пригласить правильную публику типа А. А. Вознесенского, зарубежных корреспондентов

тов и т.д. Однако за час до начала, когда мы все уже находились внутри, а публика начала съезжаться, из соседнего дома (КГБ) пришёл к директору ЦДРИ человек с полномочиями и вечер тут же отменили “по техническим причинам”. ЦДРИ закрыли полностью, на дверях так и написали «По техническим причинам клуб сегодня закрыт». Лучше бы они этого не делали. Потому что толпа, которую не пускали внутрь, постепенно запрудила всю Пушечную улицу, и когда из дверей появился Б. Гребенщиков и сел в такси, люди подняли его — вместе с машиной — и на руках ещё долго эту машину несли. Бурление продолжалось ещё довольно долго. Музыканты и поэты отправились к кому-то домой в Дом Большого театра на Садовом кольце, где было дано что-то вроде квартирному концерта, а мне директор ЦДРИ сказал, чтоб я туда не ехал, а сидел дома, так как меня как организатора товарищи имели намерение допросить. Поэтому я, как идиот, поехал домой и честно ждал, когда мне позвонят в дверь. *А через неделю состоялся апрельский пленум ЦК КПСС, на котором Горбачёв объявил гласность и перестройку.*» [Выделение шрифтом авторское. — Л. В.]

— *А чуть позже, в 1986–1987 годах, с началом «гласности», «толстые» журналы сделали ставку на публикацию «перестроечной» и «возвращённой» литературы, что обеспечило им огромные тиражи...*

— Да. Начался выход к широкому читателю «параллельной» культуры — сам- и тамиздатной, замешанной на диссидентстве, возрождении религиозных начал, неоавангарде, поставангарде и многом другом. Стали возможны публичные выступления авторов, в разное время входивших в андеграундные группы — Лианозовская группа, СМОГ и другие. Многим запомнился ставший легендарным вечер членов образовавшегося в 1985 году клуба «Поэзия», который состоялся летом 1987 года в ДК табачной фабрики «Дукат». Как вспоминает в 1999 году один из организаторов этого клуба Марк Шатуновский («Геопоэтический сервер «Крымского клуба»),

«аншлаг превосходил все мыслимые границы и закончился взрывами осветительных приборов рампы, а также появлением в зале милицейского наряда».

— *А какие Вы можете назвать заметные публикации того периода?*

— В № 4 1987 года журнала «Юность» со вступительным словом Кирилла Ковальджи вышла подборка текстов наиболее значительных поэтов его существующей ещё с начала 1980-х годов студии — Юрия Арабова, Нины Искренко, Ивана Жданова, Александра Ерёменко и других. Эта вышедшая под рубрикой «Испытательный стенд» публикация произвела эффект разорвавшейся бомбы: на неё моментально накинудись критики центральных газет и журналов. В этом же году в Риге начинает выходить учрежденный издательской фирмой «Весь» литературно-художественный журнал «Родник (Avots)» (главный редактор Андрей Левкин), в котором увидели свет многие тексты авторов «новой» литературы.

Вышедший в 1988 году — в год празднования 1000-летия Крещения Руси — ежегодник «День поэзии», посвященный «1000-летию отечественной литературы» (М.: Советский писатель, составитель Александр Бобров, тираж 100000 экземпляров), принципиально отличался от предыдущих выпусков этого альманаха. Он содержал тексты более 300 авторов — от Евгения Замятина и Николая Гумилёва до Ярослава Смелякова и Новеллы Матвеевой. А в заключающем его разделе «Поколение 80-х» были напечатаны тексты двух групп авторов: относящихся к клубу «Поэзия» (с вводной статьей Михаила Эпштейна), среди которых — Алексей Парщиков, Сергей Гандлевский, Евгений Бунимович, Нина Искренко, Игорь Иртеньев, Александр Лаврин и другие, и относящихся к товариществу «Беседа» (с вводной статьей Ларисы Барановой-Гонченко), среди которых — Владимир Карпец, Александр Поздняков, Леонид Володарский и другие.

Статья Михаила Эпштейна «Как труп в пустыне я лежал... (О новой московской поэзии)» была написана в ещё не при-

вычном широкому читателю стиле и хорошо вписывалась в атмосферу, если обратиться к формулировке Кирилла Ковальджи, конца «длительного советского периода русской поэзии» — «от Маяковского и Есенина вплоть до Евтушенко и, скажем, Рубцова» и до наступления того, что «принадлежало будущему, но в то же время» являлось «завершением» этого периода («Жила-была студия», интернет-журнал молодых писателей «Пролог»). В этом же году в издательстве «Советский писатель» вышла книга Михаила Эпштейна «Парадоксы новизны» — в твердом переплёте, тиражом 19000 экземпляров. Это стало серьёзным событием в тогдашнем литературном мире: доступное и качественно оформленное изложение «новых» культурологических взглядов на литературу, причем не в виде дидактической системы, а в виде, по словам самого автора, «свободной теоретической композиции» на широком материале — с попыткой «рассмотреть “литературу XX века” как единое, саморазвивающееся культурно-историческое целое». И сегодня абсолютно невозможно представить, какой фурор вызвал тогда, в 1988 году, выход — с огромным предисловием Владимира Муравьёва — первой книги трилогии Джона Толкиена «Властелин колец» (М.: Радуга) (вторая книга вышла в 1990 году, третья — в 1992).

— *Что происходило в то время с литературными вечерами? И хотелось бы ещё о публикациях...*

— В 1988 году в Московском Дворце молодёжи проходят вечера «новых» поэтов, атмосфера которых напоминает вечера Владимира Высоцкого: огромный зал еле вмещает желающих их увидеть и услышать. А в г. Ленинск-Кузнецке (Кузбасс) состоялся Всероссийский конкурс поэтов-верлибристов, вслед за чем «экспериментальный» № 1 журнала «Урал» за 1988 год предоставил свои страницы текстам «ранее непечатавшихся» авторов. Как вспоминает в своей статье от 25.04.04 «Виагра для русской литературы» (доступной на официальном сайте автора) один из организаторов и участников этого номера «Урала» Александр Крашенинников, «реакция на него



поначалу была заметна лишь по письмам читателей (примерно 10% восторженных и 90% резко негативных). Но уже в конце января его продавали на рынке в поселке Шувакиш за 5 рублей (при номинальной стоимости 80 копеек), в середине февраля он шёл за 15 рублей, а в марте — за 100–150 рублей)».

В 1988 году начал выходить российский культурно-исторический журнал «Наше наследие» (идея Д. С. Лихачёва, главный редактор Владимир Енишерлов) — первый в новой России журнал, направленный на восстановление целостной картины истории и культуры страны. В газете «Советский цирк» (главный редактор Елена Слободчикова) появилась «поэтическая страница» (ведущий Ефим Бершин), в которой впервые были официально напечатаны «непечатные» до того времени в России авторы: Андрей Синявский, Юрий Домбровский, Наталья Горбаневская, Юрий Кублановский, авторы групп «СМОГ» и «Московское время», поэты «новой волны» Нина Искренко, Игорь Иртенъев, Александр Ерёмченко и многие другие. А в газете «Московский автотранспортник» — в отделе культуры и спорта — появляются тексты «непечатных» Игоря Холина, Эдуарда Лимонова и других, а также материалы о неизвестной широкому читателю русской литературе.

Мало представимую в условиях сегодняшнего дня роль сыграл в тогдашнем литературном процессе тот факт, что в 1988 году издательство «Прометей» МГПИ им. В. И. Ленина предоставило всем желающим (!) возможность издать книгу (!) — «за счёт средств автора». Этим пользовались не только желающие издать собственную книгу, но и посредники — вплоть до принятия в 1990 году «закона о печати», разрешающего заниматься издательским делом частным лицам или коллективу частных лиц. Первой такой книгой стала антология верлибра «Белый квадрат: Сборник свободных стихов» (составитель Карен Джангиров), содержащая тексты сложившихся мастеров этого в то время маргинального жанра — Владимира Бурича, Аркадия Тюриня, Вячеслава Куприянова и других. Это был первый в СССР групповой сборник свобод-

ных стихов, составленный организатором и лидером группы «Белый квадрат», решившей разорвать многолетнюю блокаду вокруг этого жанра и завоевать для него полноправное место в русской поэзии.

— *Вообще, говоря о том времени, всё время приходится употреблять слово «первый»: первая публикация, первая книга, первое выступление, первое интервью и так далее...*

— Именно так. Но я продолжу разговор о литературной жизни тех лет. Совсем незаметно для широкой публики в 1988 году произошло следующее, как выяснилось впоследствии, важное событие: вокруг очень молодого в то время поэта Дмитрия Кузьмина, в будущем (тогда казавшимся очень далёким и неясным) — активного культуртрегера, консолидировалась группа ровесников, назвавшаяся «Вавилоном» и начавшая издавать одноимённый (точное изначальное название — «Вавилон, или Разрешение дышать») самиздатский сборник. На базе этой группы вскоре образовался Союз молодых литераторов, провозгласивший своей целью «не создавать новое направление в искусстве, а сохранить новое поколение: объединившись, выжить» и открытый для перспективных авторов «поколения 20-летних». Для их выявления и продвижения «Союзом» были проведены два всероссийских фестиваля молодой поэзии (1991 и 1994 годы), а в 1993 году — образовано издательство «АРГО-РИСК» с его книжной серией «Библиотека молодой литературы». Иными словами, молодое поколение успешно консолидировалось, чтобы утвердить себя в пространстве литературной жизни, бурлящем от утверждения в нём большого количества представителей буквально всех поколений.

К 1989 году информационный бум достиг апогея. К читателю широким потоком текла «возвращенная», «запоздавшая» и прочая литература. Шло восстановление истинной картины истории, в том числе истории литературы, и прочая и прочая. Главное же — продолжался выход к публике авторов бывшей «параллельной» культуры. В 1989 году в издательстве «Московский рабочий» тиражом 50000 экземпляров выходит

альманах «Зеркала» (составитель — поэт и прозаик Александр Лаврин), содержащий тексты «новых» авторов, среди которых Сергей Гандлевский, Дмитрий Александрович Пригов, Леонид Губанов, Венедикт Ерофеев, Алексей Парщиков и другие). В этом же издательстве в серии «Анонс» начинают выходить небольшие книжки, отдельно представляющие «новых» авторов. Появляются книги Генриха Сапгира, Игоря Холина и многих других заслуженных представителей бывшего андеграунда. При этом первые книжки Сапгира, Холина и Евгения Кропивницкого вышли в 1989 году в издательстве «Прометей» при посредничестве Анатолия Лейкина, организовавшего литературно-художественное агентство «ТОЗА», и при участии ассоциации «Неизвестная Россия», Московского комитета литераторов и Литературно-художественного агентства «Москва». Очень информативным изданием оказался выпущенный к выставке в Третьяковской галерее альбом «Лианозовская группа: Истоки и судьбы. Сборник материалов и каталог к выставке в ГТГ» (составители Александр Глезер и Генрих Сапгир).

В 1989 году в издательстве «Советский писатель» выходит ещё одна — в твердом переплете, тиражом 20000 экземпляров — книга о «новой» поэзии — поэта и литературоведа Константина Кедрова «Поэтический космос». И в этом же году выходит «поэма» Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» — все в том же издательстве «Прометей», усилиями Анатолия Лейкина, вслед за чем в газете «Книжное обозрение» от 08.09 появляется статья Татьяны Толстой, назвавшей «поэму» «гениальным русским романом второй половины 20-го века», в котором Венедикт Ерофеев «сказал о России точнее, глубже, с большей любовью, поэзией, жалостью, чем кто бы то ни был из пишущих в наши дни». В 1989 году вышел сборник «Женская логика: повести, рассказы» (М.: Современник, серия «Новинки»), положивший начало новой женской литературе.

В 1989 в Калуге состоялся международный фестиваль верлибра «Европейский дом». И в этом же году провалилась

попытка СП СССР создать советский ПЕН-центр (президент Даниил Гранин), вслед за чем был создан русский ПЕН-центр (президент Анатолий Рыбаков). А в 1990 году в Москве на базе созданного Леонидом Жуковым в 1988 году «Творческого центра» создается Всесоюзный Гуманитарный Фонд им. А. С. Пушкина (генеральный директор Леонид Жуков, президент — Виктор Коркия, председатель правления — Михаил Ромм), поставивший целью внести элемент организации в жизнь «новой» культуры, о событиях которой вскоре стала рассказывать газета «Гуманитарный фонд» — первое регулярное издание такого рода и одна из первых зарегистрированных еще в СССР газет, созданных частным лицом (газета была зарегистрирована на Михаила Ромма).

В 1990 году в Тамбове поэт, исследователь и практик авангарда Сергей Бирюков основывает Международную Академию Зауми, а в Ленинграде создаётся независимая Ассоциация «Новая литература», издающая «новых» авторов и выпускающая «Вестник новой литературы» (редакторы-составители Михаил Берг и Михаил Шейнкер), в основном печатающий авторов бывшего самиздата. В Ленинграде в 1990 году выходит первый выпуск скандального альманаха «Метрополь» (главный редактор Николай Якимчук), а в Москве в издательстве «Прогресс» — первая в России книга известного своими полуполегалными публичными лекциями философа Мераба Мамардашвили «Как я понимаю философию». Впервые в России издаётся книга стихов Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба (Стихотворения 1962–1989 годов)» (Л.: Северо-Запад, 1990) (первая публикация на родине после эмиграции состоялась в № 12 журнала «Новый мир» за 1987 год).

В 1990 году со вступительной статьей Галины Гордеевой выходит первый том первой «перестроечной» антологии «Граждане ночи. Неизвестная Россия» (М.: СП «Вся Москва»), составленной Ольгой Чугай, ведущей «Лаборатории первой книги», по итогам работы которой была издана эта книга, её авторы — Иван Жданов, Игорь Иртенъев, Евгений Бунимович, Нина Искренко, Александр Сопровский, Сергей Гандлевский,

Алексей Цветков, Бахыт Кенжеев, Тимур Кибиров, Алексей Дидуров, Аркадий Штыпель и другие. Как сказано во вступительной статье, «эта книга — попытка: дать право голоса тем, кто говорил сам с собой — не из-за высокомерия, а из-за отсутствия собеседника; дать право быть услышанными тем, кого не желали слушать». В этом же году усилиями Руслана Элинина, организовавшего Литературно-издательское агентство Р. Элинина, в издательстве «Прометей» при участии ВГВ им. Пушкина выходит составленный Дмитрием Александровичем Приговым сборник «Понедельник. Семь поэтов самиздата» (Сергей Гандлевский, Дмитрий Пригов, Михаил Айзенберг, Михаил Сухотин, Виктор Санчук, Тимур Кибиров, Лев Рубинштейн) — с огромным предисловием Михаила Айзенберга, подробно разбирающего творчество авторов сборника.

В 1990 году в действующем ещё с 1987 года салоне «Вечера в музее Сидура» (кураторы Михаил и Галина Сидур) при музее Вадима Сидура стартует ежегодный московский фестиваль верлибра, организованный поэтом и литературоведом Юрием Орлицким, а в издательстве Воронежского университета выходит его монография «Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории», посвящённая принципиально новой универсальной ритмической типологии текста, распространённая и на тексты «новой» поэзии. На 1989–1990 годы пришёлся пик популярности выходящего с 1986 года эстонского, с версией на русском языке, литературного журнала «Радуга» (Таллин, главный редактор с 1990 — Тойво Таса) — там публиковались произведения, ранее ходившие только в самиздате. В 1991 году в издательстве «Политическая литература» вышел сборник «Самосознание европейской культуры века», содержащий ранее малодоступные статьи О. Шпенглера, Х. Ортега-и-Гассета, В. Вейдле и многих других. В 1992 году в Екатеринбурге вышла книга будущего идеолога и активного практика российского постмодернизма, критика и литературоведа Вячеслава Курицына «Книга о постмодернизме», в которой начал отрабатываться его оригинальный критико-литературоведческий стиль.

В 1991 году отдельной книгой вышел главный труд одного из зачинателей христианского самиздата о. Александра Меня «Сын человеческий» (М.: P.S.) — седьмой том его семитомной «Истории религии», одна из лучших книг о жизненном пути Иисуса Христа (до этого отдельные главы печатались в «Журнале Московской Патриархии», в конце 80-х полностью напечатан в специальных выпусках журнала «Волга, а в 1990 году — в №№ 6–12 журнала «Смена»). Выходят книги христианских философов — Павла Флоренского, Василия Розанова, Николая Бердяева и других, печатается религиозная литература, необходимая для становящейся массовой приходской жизни.

— *Расскажите подробнее о литературных фестивалях, премиях и вообще о структуре литературного пространства начала 90-х.*

— В первой половине «90-х» проходит ряд литературных фестивалей, вносящих изменения в культурную жизнь регионов — в Смоленске, Саратове, Самаре, Нижнем Новгороде, Костроме, Тамбове. Фактически прекратил своё существование СП СССР, образовалось два Союза писателей: Союз писателей России и Союз российских писателей, сразу же получивших название «правый» и «левый». В 1991 году учреждена первая русская Букеровская премия — за лучший роман года (первым лауреатом стал Марк Харитонов) и премия Малый Букер с ежегодно изменяемой номинацией. В 1992 году в Москве открываются первые частные книжные магазины — «Гилея» и «19 октября». В 1992 году начало свою работу «Объединённое гуманитарное издательство» (О.Г.И., ОГИ), со временем выросшее в крупнейшее, в том числе и по выпуску «новой» и уже «новейшей» литературы. В 1992 году был основан журнал «Новое литературное обозрение» (главный редактор Ирина Прохорова) — первый «толстый» журнал, серьёзно и глубоко исследующий вопросы постмодернистской и авангардной литературы. В 1993 году начинает выходить журнал «Новая Юность» (главный редактор Александр Ткаченко).

Литературным событием 1993 года становится выход № 50 ветерана самиздата «Митинского журнала» (редактор Дмитрий Волчек) — уже типографским способом. Начинают выходить книги авторов, заявивших о себе уже в «90-е» («поколение 90-х»): Полина Барскова «Раса безразличных» (М.: АРГО-РИСК, 1993), Бонифаций (Герман Лукомников) «Вешние воды: Сборник срамной лирики» (М.: Издательская квартира Андрея Белашкина, 1993), Николай Звягинцев «Спинка пьющего из лужи» (М.: АРГО-РИСК, 1993). В 1994 году в издательстве «Наука» тиражом 10000 экземпляров под видом учебника по программе фонда Сороса «Культурная инициатива» (и потому не подлежащего продаже) выходит монография Сергея Бирюкова «Зевгма (Русская поэзия от маньеризма до пост-модернизма)», сегодня ставшая уже легендарной, а тогда — ошеломляюще раздвигавшая горизонт возможности русской поэзии. В 1994 году начинает выходить первый и единственный на то время «толстый» журнал поэзии «Арион» (главный редактор Алексей Алёхин). В этом же году вышла первая в России книга стихов лидера легендарного СМОГа Леонида Губанова «Ангел в снегу» (М.: ИМА-ПРЕСС, 1994).

Началось возвращение эмигрантов. В 1987 году вернулась представительница ещё первой волны эмиграции Ирина Одовцева, и уже в 1989 году вышла книга её воспоминаний — «На берегах Сены» (М.: Художественная литература). А в 1990 году вышло первое издание на родине знаменитой мемуарной книги Надежды Мандельштам «Вторая книга» (М.: Московский рабочий). Из представителей третьей волны одними из первых вернулись Юрий Мамлеев, Юрий Кублановский, Владимир Войнович и Эдуард Лимонов. В мае 1994 года в Россию возвращается Александр Солженицын. А для истории трансформации, а фактически — исчезновения «тамиздата», характерен такой, например, факт, что журнал «Континент», с 1974 года издававшийся в Париже, с 1991 года начинает выходить в Москве. Появляются мемуары деятелей третьей волны эмиграции и андеграунда: из первых хотелось бы отметить книгу поэта, публициста и издателя Александра Глезера «Человек

с двойным дном» (М.: Московский рабочий, Третья волна; 1994), из вторых — скандальную книгу поэта-лианозовца Всеволода Некрасова «Пакет» (М.: Меридиан, 1996).

В 1995 году вышла составленная Евгением Евтушенко антология русской поэзии «Строфы века» (Минск – М.: Полифакт), представляющая 875 русских поэтов XX века, в том числе — «новых». А в мае 1994 года, предвещая наступающую салонную культуру, начинает свою деятельность, в том числе издательскую, литературный салон «Классики XXI века» при библиотеке им. А. П. Чехова (кураторы Руслан Элинин и Елена Пахомова). В числе первых из вышедших там книг следует отметить составленный канадским культурологом Серафимой Ролл сборник «Постмодернисты о посткультуре» (М.: ЛИА Р. Элинина, 1996), в котором писатели и критики Михаил Берг, Вячеслав Курицын, Олег Дарк, Виктор Ерофеев, Владимир Сорокин и другие высказываются о феномене постмодернистской культуры. Эта книга — одна из первых, создающих картину происходящего в литературе и культуре в целом. В том же 1996 году вышла монография Ильи Ильина «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм: научное издание» (М.: Интрада, при поддержке Российского Гуманитарного научного фонда) — первый в отечественной науке опыт обобщения постмодернистских идей в систему художественного мировоззрения. Первой ласточкой в области обобщения происходящего в отдельном регионе стала антология «Современная уральская поэзия» (Челябинск: Фонд «Галерея»; Челябинский фонд культуры; Пермь: Фонд «Юртин»), составитель Виталий Кальпиди.

— *Как изменилась литературная ситуация к тому самому, переломному 1996 году?*

— К 1996 году «толстые» журналы и книги в большом количестве печатали авторов всех мастей и направлений. После введения права на независимое книгоиздание, вызвавшее к жизни деятельность многих — самых разных — издательских коллективов, практически исчез самиздат,



и сильно уменьшился и потерял в значении тамиздат, а литература довольно быстро разделилась на «массовую» (фантастика, детективы, «женские» романы и тому подобное), сохраняющую большие тиражи, и «элитарную», издающуюся тиражом в 100–300 экземпляров. Знаменательно, что в самом начале 1996 года ушёл из жизни Иосиф Бродский — один из самых именитых авторов «параллельной» русской литературы, с 1972 года вынужденно ставший «тамозним» автором. В 1996 году также ушли из жизни известная диссидентка, писательница Лидия Чуковская и известный «поэт-фронтовик» Юрий Левитанский. В следующем, 1997 году ушли из жизни Андрей Синявский, Булат Окуджава и Владимир Солоухин (первый, кто был отпет в Храме Христа Спасителя в Москве после его восстановления). Знаменательно также, что в 1996 году Президент России Борис Ельцин подписал указ о празднования 7 ноября не годовщины Октябрьской революции, а Дня согласия и примирения. В этом же году, с получением телекомпанией НТВ своего канала и с открытием канала СТС началось «новое» российское телевидение.

Прошлое отодвигалось всё дальше и становилось достоянием истории, а стремительно надвигающееся настоящее требовало осмысления и упорядочивания. Начиналась эра салонной культуры. К уже имеющимся в Москве литературным клубам в 1995 году добавились «Георгиевский клуб» (при Союзе Литераторов, куратор — поэт Татьяна Михайловская) и «Крымский геопоэтический клуб» (куратор — поэт Игорь Сид), а в 1996-м — «Эссе-клуб» (при журнале «Новая Юность», куратор — эссеист Рустам Рахматуллин) и клуб «Авторник» (куратор Дмитрий Кузьмин). Один за другим стали появляться и другие, и не только в Москве, но шесть московских клубов-салонов ощутили необходимость скоординировать усилия. Так был создан союз «Круглый стол литературных клубов и салонов Москвы», в который вошли «Классики XXI века», «Авторник», «Георгиевский клуб», «Крымский клуб», «Эссе-клуб» и литературно-творческий клуб «Образ и мысль» (организо-

ванный Михаилом Эпштейном при московской библиотеке № 175 для «создания межпрофессионального языка творческого общения» «представителей разных профессий» еще в 1986 году; после эмиграции Эпштейна в 1990 году клуб возглавила заведующая библиотекой Софья Олинова). Вскоре стал выходить информационный бюллетень «Круглого стола» — «Литературная жизнь Москвы». Первый его номер появился в январе 1997 года и содержал хронику литературной жизни за декабрь 1996 года.

Этот номер открывался манифестом, в котором был провозглашен конец «первого, романтического периода» «90-х». Для литературы это ознаменовалось утверждением «возможности её существования как вне подполья, так и вне официальных, поднадзорных структур», в связи с чем возникла необходимость «осмысливать» и «координировать то, что сложилось более или менее стихийно». Эту функцию по мере сил и выполнял бюллетень, на страницах которого разворачивалась панорама происходящего в новой литературной жизни и отрабатывался язык её описания. Характерно, что в манифесте фигурировал термин «литературтрегер» — так стали называть «медиаторов между литературной жизнью и литературным процессом». Основной корпус статей, точнее — заметок-отчётов о литературных мероприятиях, писали Дмитрий Кузьмин, Илья Кукулин и Данила Давыдов (первое время — и Екатерина Ваншенкина). И сегодня ясно, что тогда и зародился столь распространённый ныне жанр информационно-литературоведческой статьи, уже признанный достойным для учреждения премии — первой ласточкой стала премия «Московский наблюдатель».

— *А как разворачивались события во второй половине «90-х»?*

Продолжали выходить книги, работающие на более углублённое осмысление ситуации времени. В 1997 году вышел сборник статей Михаила Айзенберга «Взгляд на свободного художника» (М.: Гендальф), делающий точкой отсчёта

тогдашнего «сегодня» творчество обэриутов. Событием 1997 года стал выход антологии «Самиздат века» (Минск – М.: Полифакт, составители — публицист Анатолий Стреляный, поэт Генрих Сапгир, критик Владимир Бахтин, художник Никита Ордынский), центральный раздел которой — «Непохожие стихи» — включил в себя тексты 261 автора. В этом же году начал выходить «православный журнал для сомневающихся» «Фома» (Председатель Попечительского совета — ректор МГИМО МИД Анатолий Торкунов; главный редактор Владимир Легойда, ныне одновременно — Председатель Синодального информационного отдела РПЦ). В 1998 году вышла ныне ставшая раритетом монография Сергея Бирюкова «Теория и практика русского поэтического авангарда» (Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина), восстанавливающая теорию и историю русского авангарда XX века как единого целого.

В 1999 году вышел сборник статей литературоведа Владислава Кулакова «Поэзия как факт» (М.: НЛО), посвященный как истории и теории «конкретизма» и «лианозовской группы», так и анализу культурной ситуации XX века. В 2000 году вышла книга Михаила Эпштейна «Постмодерн в России. Литература и теория» (М.: Издание Р. Элинина), а в 2001 году — книга Вячеслава Курицына «Русский литературный постмодернизм» (М.: ОГИ). Заканчивает свою книгу Курицын провозглашением наступления нового времени — «постпостмодернизма», оговаривая, что содержанием его является «не какое-то принципиально новое состояние мира, а уточнение, уплотнение представлений, конец героической эпохи постмодерна, конец битвы за места под солнцем, у кормушек, на экранах, на страницах», в которой «постмодернизм победил».

Здесь не место разбирать суть употребленных Курицыным терминов, но как бы то ни было, к концу «90-х», то есть к 2001–02 годам представители бывшей «параллельной» культуры заняли серьезные позиции в структуре литературной жизни, при этом многие из них стали классиками «новой» литературы. Одновременно всё более серьезное

положение начали занимать представители «поколения 90-х», книги которых, начиная с 1996 года, стали выходить во всё более возрастающем количестве. Сегодня многие из них стали известными, а тогда это было заявляющее о себе будущее. В 1995 году дебютировали Виталий Пуханов — книгой «Деревянный сад» (М.: Новая Юность) и Андрей Поляков — книгой «Epistulae ex Ponto» (Черновцы), в 1996-м — Дмитрий Воденников книгой «Репейник» (М.: Изд. Е. Пахомовой; АРГО-РИСК), Данила Давыдов — книгой «Сферы дополнительного наблюдения» (М.) и Наталия Черных — книгой «Приют» (М.: АРГО-РИСК), в 1997-м Станислав Львовский — книгой «Белый шум» (М.: АРГО-РИСК).

Перечень представленных событий, книг и имен можно сильно расширить — или оспорить, но суть в том, что к началу XXI века русская литература восстановилась из десятилетиями тянувшегося раздробленного состояния, прошла начальный этап структурирования и осмысления и дала плечу подающих надежды новых авторов. А характер атмосферы «бурных и лихих» 90-х хорошо выразила в недавнем интервью электронному журналу «Новые облака» (№ 1–2 за 2015 год) писательница Маруся Климова, автор нашумевшего романа о начале 90-х «Голубая кровь» (издательство при «Митинском журнале», 1996): «90-е годы» «были временем абсолютной свободы самовыражения», когда «будущее было еще совсем неясным», но «в жизни общества и в быту накопилось уже достаточно много энергии, которая вскоре и выплеснулась наружу подобно тому, как это происходит, когда вылетает пробка из бутылки шампанского». От себя добавлю, что тогдашнее ощущение «абсолютной свободы» зиждилось на упоительной иллюзии отнюдь не вседозволенности, а «всевозможности» — казалось, что можно осуществить любой проект и достичь абсолютно всего — стоит только поднапрячься.

В сущности, если вернуться к началу «90-х», становится ясно, что подготовка к ним шла последние четыре года «80-х», и — по аналогии с этим — во второй половине «90-х» шла подготовка к «00-м» уже XXI века — с кульминацией

их в 2006 году. И, оговорив ещё раз, что освещение хода общественно-политических событий лежит за пределами данного интервью, хотелось бы напомнить, что в последний день XX века — 31 декабря 1999 года «прораб перестройки» Борис Ельцин, досрочно складывая с себя полномочия Президента, в обращении к гражданам страны провозгласил, что происшедшие в стране изменения необратимы, однако для неё опять наступило время перемен.

В 2001–02 годах завершился первый этап «салонной культуры», и характерно, что последний выпуск информационного бюллетеня «Литературная жизнь Москвы» содержал хронику, оканчивающуюся датой 12 декабря 2002 и программу на январь 2003, а также сообщение о том, что «значительно изменилась структура пространства московской литературной жизни» и наступило время перемен, требующее «новых организационных, идейных, человеческих ресурсов». В это время Георгиевский клуб был уже закрыт, Эссе-клуб и литературная программа Музея Сидура фактически перестали существовать, Крымский клуб перешёл на спорадические акции, а «Классики XXI века» и «Авторник» (закрывшийся в 2006 году, вслед за прекратившим свое существование в феврале 2004 года «Вавилоном») перестраивали режим работы.

— И, насколько я понимаю, начался второй этап салонной культуры — кафе-клубов...

— Да. Первый из них — «Проект ОГИ» был открыт при издательстве «ОГИ» ещё в декабре 1998 года, а в первой половине «00-х» сеть кафе-клубов раскинулась по всей Москве. При этом крайне важно, что на всех этих площадках, наряду с авторами старшего поколения, успевшими к тому времени стать классиками «новой» литературы, практически наравне выступали авторы «поколения 90-х», за плечами которых уже был большой опыт литературной жизни и возраст которых пошёл уже на четвёртый десяток. Кроме того, на этих площадках все чаще стали выступать представители русскоязычной диаспоры, книги которых после фактически исчезновения

тамиздата стали выходить и презентоваться в России. К этому времени сформировалось уже международное единое пространство русской литературы, функциональность которого во многом обеспечивали — и продолжают обеспечивать — возможности интернета. И среди трудов, посвящённых продолжающейся, все более глубокой и расширенной рефлексии этого пространства, появилась вышедшая в 2005 году книга живущего в Нью-Йорке поэта и литературоведа Андрея Грицмана «Поэт в межкультурном пространстве: Эссе о поэзии» (М.: Изд-во Руслана Элинина) — о проблеме «творческого выживания» внутри неродной культуры.

В связи с затронутой темой, разговор о которой заслуживает отдельного серьёзного разговора, хотелось бы сказать пару слов о некоторой путанице между эпитетами «русский» и «русскоязычный», ставящимися перед словами «автор» и «литература». Хорошо, на мой взгляд, по этому поводу высказался Валерий Шубинский — совсем недавно, в тексте «Письмо Владимиру Бондаренко по поводу его биографии Бродского» (газета «День литературы» от 20.10.2015): «Как известно, на английском, немецком, французском языке — много литератур. Но всякие попытки создать в рамках русскоязычного пространства вторую литературу (русско-израильскую, русско-украинскую, русско-среднеазиатскую) не получались. Если созданное значительно, оно трансформирует под себя границы “русского” — только и всего». Получается, что правильно говорить — «русскоязычное пространство» и «русская литература».

А возвращаясь ко времени «00-х», надо сказать, что участникам литературного процесса оно подарило ощущение стабильности: казалось, это будет длиться и длиться — «ПиРОГИ на Никольской», «Билингва», «Жесть» и так далее, только успевай обходить...

— *Что же произошло дальше?*

— Всё на свете имеет конец. Закончились и «00-е» — как им и положено, в 2011–12 годах, а вместе с ними ушел в прошлое второй этап «салонной культуры». Вдруг, довольно

неожиданно, стали закрываться ставшие привычными литературные площадки, и охватившее всех заинтересованных лиц умонастроение озвучил поэт и культуртрегер Данил Файзов. В статье, написанной им после закрытия в 2013 году клуба «Билингва», говорится об «изменении» «культурного ландшафта», конце «очередной эпохи» и «приходе» «пока непонятного» («Конец прекрасной эпохи», сайт «Культурная инициатива»).

Сегодня, в преддверии кульминации «10-х», то есть 2016 года, обживаясь в текущей «очередной эпохе» и отдавая себе отчёт в том, что она работает на грядущую эпоху «20-х», имеет смысл вспомнить Курицына, в 2001 году писавшего о наступлении времени «постпостмодернизма», — заменив это слово на — если угодно — «постпостпостмодернизм». Иными словами, «постпостмодернисты», или авторы «поколения 90-х», закончили свою «битву за места под солнцем, у кормушек, на экранах, на страницах» и наступило время «битвы» авторов «поколения 00-х», то есть начавших входить в литературу в «00-х» (как и «поколение 90-х», оно состоит как бы из двух возрастных «эшелонов», объединённых общей поколенческой задачей). И точно так же, цитируя Курицына, «содержанием» нового этапа является «не какое-то принципиально новое состояние мира, а уточнение, уплотнение» сложившихся к началу нового этапа «представлений».

— В статье «Критика выходит на сцену» («*Luterratura*», № 33: <http://litteratura.org/criticism/781-lyudmila-vyazmitinova-kritika-vyhodit-na-scenu.html>) Вы писали об одной из примет нового времени — перемещении литературных площадок в библиотеки и музеи...

— Это действительно одна из примет времени. Фактически, на новом витке истории библиотеки и музеи возвращаются на когда-то утраченные ими позиции. Именно там чаще всего можно увидеть выступления «авторов 00-х». Если же говорить о ситуации с литературными площадками в целом... Характерно появление «Культурного центра Фонда

“Новый мир”» при журнале «Новый мир», работа которого поддерживается интерактивным сайтом. Приятен факт возрождения литературной программы музея Вадима Сидура (куратор — Юрий Орлицкий), стартовавшей в октябре этого года выступлением «участников прошлых литературных вечеров» — авторов бывшей «параллельной культуры» Александра Левина, Владимира Тучкова, Александра Макарова-Кроткова, Ивана Ахметьева, Георгия Генниса. И уж совсем неожиданным стало открытие в сентябре этого года на месте бывшего кафе-клуба «Проект ОГИ» кафе-клуба «Шаги», и знаменательно, что первая выступившая там команда литераторов состояла из довольно давно ставших известными представителей «поколения 90-х» — Рады Цапиной и Андрея Родионова и успевших завоевать серьёзные позиции в литературном пространстве представителей «поколения 00-х» — Льва Оборина, Арс-Пегаса (показательно, что, как сказано на сайте этого автора, он начал писать в начале «00-х», активно пишет и выступает с 2006 года, а его первое клубное выступление состоялось 24 мая 2006 года в «Билингве» на поэтическом фестивале Андрея Родионова «Большой Слэм»), Екатерины Соколовой и Андрея Черкасова.

— *Завершая интервью: что можно сказать в этом контексте о «поколении 00-х»?*

— Оно формировалось внутри «салонной культуры», в едином международном пространстве русской литературы, при активной поддержке старших — достаточно назвать только работающую с 2000 года премию «Дебют», а перечисление всего заняло бы очень много места. И сегодня можно сказать, что это поколение, осваивая современность на базе сложившегося в «90-х» и продолжающего расширяться информационного поля, выработало своё отношение к иронии, серьёзности, гражданственности и так далее. Для них русский концептуализм и соц-арт — порождения бывшего в прошлом периода истории, и «параллельная культура» — явление, вызванное к жизни внелитературными факторами, — также



в прошлом. Оказавшись в более благоприятных для естественного хода развития литературы условиях, чем старшие, они фактически разделились традиционным для литературы образом — на, условно говоря, «архаистов» и «новаторов», которых, также условно, можно обозначить как тяготеющих к кругу авторов, с одной стороны — издательства «Воймега», а с другой — литературно-критического альманаха (и издательского проекта) «Транслит». Московское издательство «Воймега», по словам его главного редактора поэта Александра Переверзина (интервью, данное Борису Кутенкову, газета «Ex Libris НГ» от 16.05.2013), «обрело реальные очертания» весной 2004 года, когда вышли сборники участников творческого объединения «Алконость» (один их возникших в середине «90-х» поколенческих альманахов, бессменным главным редактором которого является Ольга Нечаева, ныне — редактор издательства «Воймега»). Как написала в статье «Книги издательства “Воймега”» Марианна Ионова (№ 7 журнала «Знамя» за 2011 год), авторов «Воймеги» «при большей или меньшей свободе обращения с дискурсом современности, единят не какие-то общие положительные установки, а общий минус-прием — отказ от эксперимента». Иное дело — выходящий с 2005 года в Санкт-Петербурге альманах «Транслит» (редактор — поэт и критик Павел Арсеньев, члены редакции консультационного совета — Кирилл Корчагин, Дмитрий Голышко-Вольфсон, Кирилл Медведев, Александр Скидан, Кети Чухров и другие), изначально, как сказано на сайте этого проекта, рассчитанный на «определённый круг поэтов, философов и гуманитарных исследователей».

Решать вопросы своей «битвы» «поколению 00-х» приходится в русле решения общих для всей нынешней литературы и связанных друг с другом вопросов цензуры и финансового обеспечения. В общем, можно сказать, от чего убежали, на то и наткнулись. С приходом «бурных и лихих» «90-х» ушли в прошлое жёсткая цензура и монополия государства на издательское дело, то есть финансирование государством того, что признано им как достойная для его граждан литература —

с вытеснением остального в сам- и тамиздат. Но «абсолютная свобода», как известно, возможна только в пространстве Абсолюта, наш же грешный мир не может обходиться без экономического и идеологического регулирования общественной жизни, базирующегося на разработанной системе правил и норм. И очень горько звучат сказанные летом этого года, незадолго до ухода из жизни, слова «одного из лидеров перестройки», основателя РГГУ, историка Юрия Афанасьева о том, что в то время мы были «беспечно романтичными» «и “инфантильно бездумными”» (интервью сайту «Lenta.ru» от 03.06.2015).

Как бы то ни было, история пошла теми путями, какими пошла, и уже стали взрослыми те, кто родился в 1996 году, после завершения первого этапа «лихих 90-х». Сейчас они — в студенческом возрасте. И вот такой любопытный факт. Не так давно в сети появился пост преподавателя, в течение 13 лет проводившего в начале учебного года опросы среди своих студентов. В этом посте он пишет, что в сентябре нынешнего, 2015 года на вопрос «Чьей женой была Надежда Константиновна Крупская?» ему впервые не ответил никто. Тогда как в 2005 году — в середине «00-х» — результат был «пятьдесят на пятьдесят». Характерно также, что опросы свои этот преподаватель проводил с 2003 года, то есть с начала «00-х». Очевидно, сейчас, в середине «10-х», пришло время менять вопросы — и не только ему.

# Послесловие

Для литературных деятелей девяностых и двухтысячных эта книга, очевидно, интересна как своего рода подведение итогов, оценка масштаба происшедшего за эти годы, который просто потрясает. Несомненный интерес она представляет и для более молодого поколения литераторов, испытывающего интерес к тому, что же именно происходило в литературе в те годы — работа литературных критиков помогает отследить реформации литературы без риска утонуть в избытке имеющейся информации. Как известно, чтобы продолжить дело «гигантов», подняться выше них, необходимо «взгромоздиться им на плечи», усвоив их достижения, а для этого должна быть обеспечена передача знания от поколения к поколению.

Динамика литературной жизни в наше время такова, что неподготовленного человека она способна просто свести с ума. Нет возможности хотя бы на время остановиться и спокойно подумать о происходящем — непрерывным потоком идут периодические издания, слышатся все новые авторские голоса, происходят всевозможные трансформации культурной ситуации. И все это требует немедленного уяснения и осмысления, включения в казалось бы устоявшуюся систему координат. Возникает ощущение, что все уже было и все уже было сказано, и «сказать новое слово в литературе» вроде бы невозможно. Однако современные писатели продолжают прилагать усилия, чтобы это ощущение оказалось ложным, и это им, пусть с переменным успехом, но удается. Надо полагать, потому, что они действуют с учетом сделанного до них — колоссального труда их предшественников. Поэтому сегодня

литература как никогда нуждается в спокойном и вдумчивом наблюдателе — эрудированном, беспристрастном, который зафиксирует увиденное и поведаст о нем едва ли не больше, чем оно само может сказать о себе. И все перечисленное, без сомнения, — об авторе этой книги.

Сборник статей Людмилы Вязмитиновой, без преувеличения, — летопись литературной жизни. Среди ее тестов можно найти, кажется, абсолютно всё: рецензии на книги, анализ поэтического языка и творческого пути интересных авторов, информацию о вышедших альманахах, репортажи с поэтических вечеров — не протокольные, а живые, заставляющие ощутить происшедшее так, словно сам был в гуще событий, остроумные и внимательные зарисовки о литературном процессе и многое-многое другое. Информация за восемнадцать лет — если вдуматься, почти четверть столетия.

Важнейшее качество этого литературного критика — лаконичность. Здесь речь не об излишней краткости, происходящей из привычки некоторых авторов сокращать текст до полной неузнаваемости объекта исследования и описания. Скорее, здесь имеет место способность сформировать систему ключевых фраз, работающую в каждом конкретном случае. Сегодня довольно широкое распространение имеет «эссеистичный» тип рецензии, допускающий пространные лирические отступления, задействование большого круга тем, включающих в себя рассматриваемый объект. Понятно, что сложно представить себе рецензию, полностью лишенную эссеистичности, но все же в рецензиях Вязмитиновой просматривается несколько иной подход: она последовательно и систематично называет вещи своими именами, используя для этого максимально емкие словесные конструкции.

Кроме того, в ее статьях выдержано очень правильное соотношение субъективного и объективного. Понятно, что быть абсолютно объективным не дано никому, поскольку, освещая что-либо, человек остается человеком — субъектом, личностью, кроме того, сухое, механистическое изложение мало кому будет по-настоящему интересно. Вязмитинова же

строго соблюдает необходимый баланс между двумя опасными крайностями — полным субъективизмом и механистическим изложением. «Обозначив» явление, она тут же вносит его в соответствующий историко-культурный контекст. В этом смысле особенно интересна глава книги, содержащая подробное описание литературных инноваций девяностых годов прошлого столетия — предметное рассуждение об открытых авторами того времени «новых способах взаимодействия языка и сознания».

При чтении книги обращает на себя внимание то, что некоторые формулировки, касающиеся поэтики определенно-го автора или описания культурной ситуации, как бы переходят из статьи в статью. Понятно, что это издержки того, что книга составлена из статей, опубликованных в разное время и в разных изданиях, тем не менее, это способствует сохранению смыслового единства общего повествования.

Конечно, вполне возможно, мы еще недостаточно отделились от описываемого в книге Вязмитиновой времени, чтобы посмотреть на произошедшее тогда с должной степенью отстраненности и должным образом оценить литературу того времени (хотя, вопрос этот спорный, ведь прошло уже двадцать лет), но в этом случае еще более правомерной и необходимой становится содержащаяся в книге фиксация «по горячим следам». Может быть, какие-то заявленные Вязмитиновой тенденции будут со временем пересмотрены, а какие-то наоборот — подтвердятся и станут общепризнанными, но так или иначе, сборник ее статей безусловно важен по той простой причине, что он вносит свой вклад в осмысление культурной ситуации девяностых и двухтысячных. Более того, без этой книги, возможно, не может быть достигнута полнота этого осмысления. Поэтому стоит порадоваться тому, что она есть. И тому, что она — состоялась.

# Содержание

7	От автора
<b>Введение</b>	
11	Выслеживая события
15	Хроникер и аналитик литературной жизни
16	Любвеобильный критик
22	Как это начиналось
31	Очередной вечер памяти
<b>Глава 1</b>	
35	От полыньи Полины к снам Пелагеи Иванны
55	В поисках утраченного «Я»
73	«Цветущий куб» в пространстве русской поэзии
80	От элегии до барачной поэзии
82	Затяжной прыжок
92	Глас вопиющих в вакууме
104	Замкнутость и разомкнутость авторского пространства в стихах Даниила Давыдова и Федора Сваровского
116	Уведомление о том, что уже грядет, но...
121	«...А жизнь продолжает себя»
128	«Мы ваши циничные дети...»
133	Поэзия как частное дело
135	Три строки на русском языке
139	Слово, замолвленное о «бедном срулике» и «похоронах кузнечика»
163	Смысл, истина, Бог
167	«Я послан к вам, чтоб рассказать о смерти...»
170	«Может, с виду вы козёлики какие...»

- 182 О свободе построения образа
- 184 Мария Степанова в Нью-Йорке
- 186 Поэт-волшебник, дарящий свет и радость
- 195 Пьесы о работе сознания
- 202 Словарь, или музыка рэгги для птицы-корректора
- 208 Тихий праздник с видом на яблоки и виноград
- 212 Лестница поэта
- 221 Метафизическое позиционирование авторов  
«поколения 90-х»
- 230 Текст, подготовленный к прочтению — по скайпу —  
на творческом вечере Наталии Черных
- 234 Слова, говорящие друг с другом:  
презентация книги Наталии Черных «Четырнадцать»
- 237 Стихи из глубин сердца
- 239 Жизнь и творчество Леонида Сидорова как феномен  
сохранения традиций религиозной поэзии  
в условиях атеистического государства
- 247 Предисловие к книге Алексея Рафиева «Серафим»
- 252 Обыденность в свете законов вечности
- 257 Ипостаси Сергея Круглова
- 265 Иерархия реальностей в творчестве Андрея Родионова
- 280 Герои поэта Андрея Родионова как носители  
детского сознания
- 284 О псевдоинфантильности и биороботе Вертере
- 292 Творимая реальность
- 308 Проза, поэзия и картина апокалипсиса  
по Марии Галиной
- 316 Блага женские и мужские
- 324 О мужественности, женственности,  
контрацептивах и конце света
- 332 Надежда Мандельштам. «Вторая книга» —  
книга о любви
- 341 Травмы, печали, нежности
- 350 Homo sapiens в картинках
- 358 Бирюков forever
- 363 По законам музыкально-космической гармонии
- 367 Прощание с рукописью

- 397 Шар каждому метит в лицо  
400 Хождение по целине  
402 «Квартирник» Кети Чухров на «Улице ОГИ»  
404 Зимнее чтение. Продолжение. Презентация книги  
Сергея Строканя  
407 Сердца четырех  
411 Поэт и его муза

## Глава 2

- 419 Выжженные ландшафты сердца  
423 Усилия любви  
432 «Крещатик» — место, где можно жить  
434 «Вы не знаете, кто я такой?»  
439 Чувствительная лирика и эпическое начало  
441 «Переходя пространства многогранник...»  
450 Ностальгия по слову  
452 Презентация книг Евгения Туренко «Ветвь», Алексея  
Сальникова «Дневник снеговика» и Елены  
Сунцовой «Возникновение колокольчика»  
455 Бенефис «Айлураса» в Нью-Йорке. К 3-летию  
издательства  
458 Дом, который строит Мария Тиматкова  
462 Хорошая сказка о страшном  
470 Вечер памяти Алексея Парщикова в студии  
Павла Лемберского на Манхэттене  
475 Саша Гальпер — тонкий лирик, циник и маргинал  
482 Памяти поэта и издателя Олега Вулфа  
486 На просторах словесности  
494 Юз Алешковский в Бруклинской библиотеке  
496 Мир и литература глазами оптимиста  
498 Вагрич Бахчанян в Бруклинской библиотеке  
500 Такая вот традиция  
507 Из-за океана. Литературный вечер серии SLASH  
(Нью-Йорк)  
511 Презентация книги стихов Григория Стариковского  
в Нью-Йорке



- 514 Из-за океана. Открытие литературного сезона  
Дуэк-центра Бруклинской библиотеки (Нью-Йорк)
- 518 Из-за океана. «Трансатлантическая матрица».  
Владимир Войнович — Ирина Муравьева
- 522 «Пункт назначения». Журнал «Интерпоэзия» (Нью-Йорк):  
Поэзия в аспектах и без

### Глава 3

- 531 Салонные фрагменты
- 595 Поэтические итоги года
- 602 Литературная работа с общественностью
- 604 Проект «Полюса»
- 622 Вспоминая «ЛЖМ»
- 624 Полутона «Сопромата»
- 627 Игры на стыке жанров
- 630 Без критиков никуда!
- 632 «Скорей! пошел, пошел, Андрюшка!»
- 634 Презентация «Литературной матрицы»
- 636 Цикл вечеров «Спасибо скайпу». «Перед книгой».  
Владимир Гандельсман (Нью-Йорк) представляет  
свою новую книгу
- 638 О вечерах журнала «Гвидеон»
- 641 О вечере кураторов «Общий сбор/Вся Москва»
- 644 День победы. Современные поэты читают стихи о войне
- 652 Опыты замедления времени
- 676 «Приподыми меня над панорамой...»
- 691 От «Введения» до «Функциональной нарративистики  
А. Ж. Греймаса»
- 694 История ситуации постмодернизма
- 697 Слово о самиздате
- 702 В эпоху социальных сетей
- 714 Смерть и бессмертие
- 719 Критика выходит на сцену
- 728 Найти золотую скрепку
- 746 «В девяностые была иллюзия не вседозволенности,  
а всевозможности»
- 770 Послесловие



Людмила  
Вязмитинова

---

# Тексты в периодике

1998

---

2015

В авторской редакции

Дизайн издания Barry&Brom Design Bureau  
Дизайнер Яков Красновский  
Верстка и препресс Юрий Мосягин  
Корректор Людмила Лащева

Автор фотографии Людмилы Вязмитиновой  
Наталья Черных

Литературный клуб «Классики XXI века»  
Москва, Страстной б-р., д. 6, стр. 2,  
Библиотека им. А. П. Чехова

Издатель: ИП Пахомова Елена Алексеевна  
Россия, 125040, Москва,  
Ленинградский проспект, 11-28  
classick21@gmail.com

Подписано в печать 25.08.2016.  
Формат 60x84 1/32.  
Бумага офсетная.  
Гарнитура ITC CharterC.  
Печать цифровая.  
Тираж 300 экз.

Отпечатано в Филиале «Чеховский Печатный  
Двор» АО «Первая Образцовая типография»  
142300, МО, г. Чехов, ул. Полиграфистов д. 1



Людмила  
Геннадьевна  
Вязмитинова  
(р. 1950) —  
литературный  
критик, поэт.  
Окончила

Литературный институт им. А. М. Горького (семинар художественной критики Владимира Гусева), член Союза писателей Москвы и Союза московских литераторов. Выпустила книги стихов «Пространство роста» (1992) и «Монета» (1997).

В 2001 году стала лауреатом II Филаретовского конкурса религиозной поэзии. Публиковала критические статьи в журналах «Новое литературное обозрение», «Знамя», «Новый мир», «Дружба народов», «Крещатик», «Урал», интернет-журналах «Топос» и «Литература», газете «НГ» (приложение «НГ-Ex Libris») и др. На основе цикла выступлений на «Радио России» выпустила сборник эссе о современной литературе «Tempus deliberandi. Время для размышлений» (1998, в соавторстве с Андреем Цукановым).

Куратор «Клуба любителей теории и истории литературы» при Московском Чеховском культурно-просветительском центре, автор и ведущая цикла лекций о современной литературе в программе «Современная литература online» при московской библиотеке имени Жуковского. Живет в Москве.

© Наталья Черных,  
фото Л. Вязмитиновой,  
2014

ISBN 978-5-906568-10-6  
  
9 785906 568106

Литературный  
клуб  
«Классики  
XXI века»