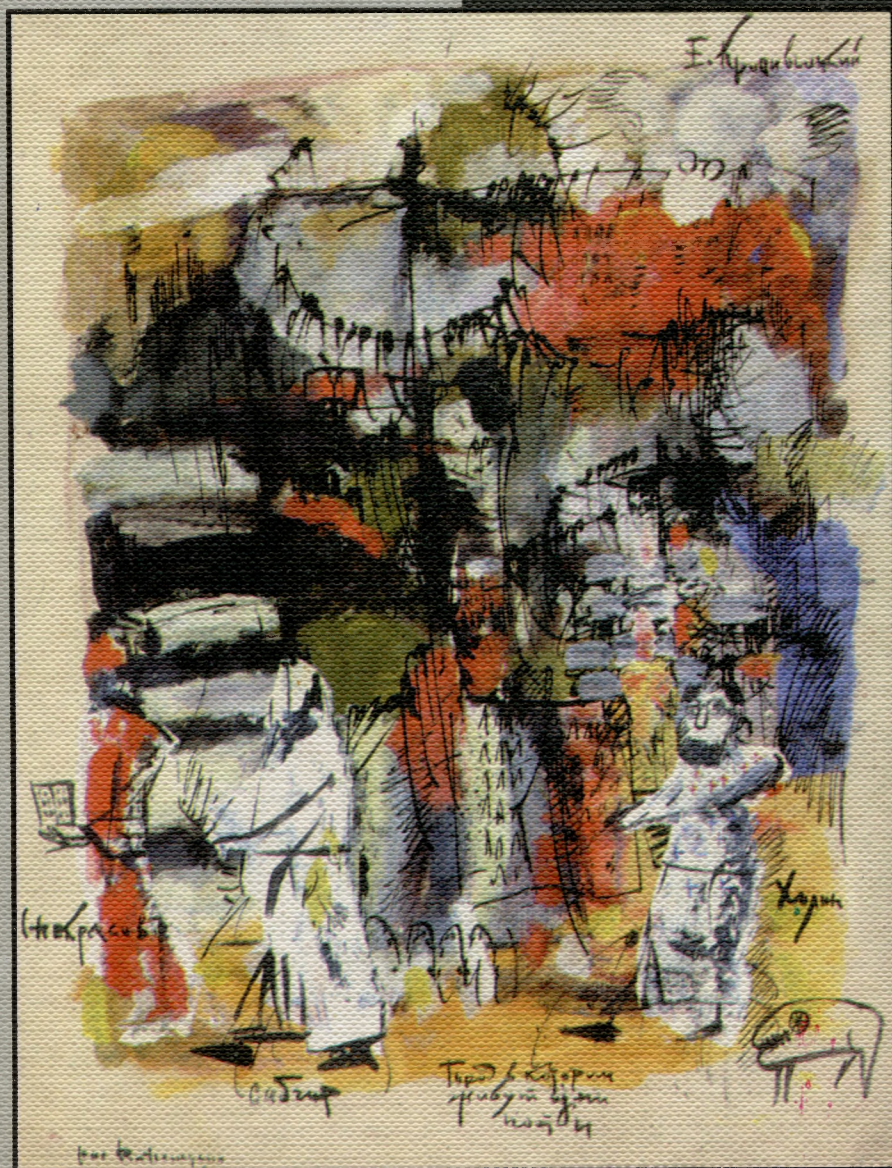


ВЛАДИСЛАВ КУЛАКОВ

ПОЭЗИЯ КАК ФАКТ



ПОЭЗИЯ КАК ФАКТ

Е. Кроун-Бланк 1972

-ПРИСТАВ-



ВЛАДИСЛАВ КУЛАКОВ

ПОЭЗИЯ КАК ФАКТ

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

На первой стороне переплета:

Владимир Немухин "Город, в котором живут поэты". 1963

На четвертой стороне переплета:

Оскар Рабин. Паспорт. 1972

Кулаков В.

Поэзия как факт. Статьи о стихах. — М.: Новое литературное обозрение, 1999: илл. — 400 с.

Владислав Кулаков — один из немногих исследователей, занимающихся сегодня изучением литературной ситуации в России второй половины XX столетия. В основе этой книги — концепция «бронзового» века русской литературы, согласно которой 1950—80-е годы были в ней, прежде всего в поэзии, периодом подъема и расцвета, сопоставимого с «золотым», пушкинским, и серебряным веком. Этот подъем автор прямо связывает с художественными достижениями неофициальной литературы, так называемым андеграундом, и подробно рассматривает неформальные поэтические группы, школы и направления тех лет (лианозовцев, группу Черткова, смогистов, концептуалистов и др.). Художественный язык, выработанный в предыдущие десятилетия, по наблюдению автора, мощно воздействует на все явления сегодняшней литературной жизни.

© В. Кулаков, 1999

ISBN 5-86793-039-4

© «Новое литературное обозрение», 1999

СОДЕРЖАНИЕ

ИЗ НЕОФИЦИАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ
7

СТАТЬИ О СТИХАХ

ЛИАНОЗОВО
11

О ПОЛЬЗЕ ПРАКТИКИ ДЛЯ ТЕОРИИ
35

ЛИРИКА — ЭТО ТО, ЧТО ТРЕБУЕТСЯ
42

ПРОСТО ИСКУССТВО
60

ПОЭЗИЯ БЕЗ ИЛЛЮЗИЙ
74

ИМЕНА ПРЕДМЕТОВ
79

АЛЬФРЕД ТЕННИСОН В ПЕРЕВОДАХ
МИХАИЛА СОКОВНИНА
84

ПОЭЗИЯ КАК ФАКТ
88

БРОНЗОВЫЙ ВЕК РУССКОЙ ПОЭЗИИ
96

О СТИХАХ ЛЬВА КРОПИВНИЦКОГО
118

СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК С СОВЕТСКОЙ СУДЬБОЙ
127

СТИХИ, С КОТОРЫМИ МОЖНО ЖИТЬ
129

ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ ОТ ГОСУДАРСТВА
134

БАРАЧНАЯ ПОЭЗИЯ ИГОРЯ ХОЛИНА КАК КЛАССИЧЕСКИЙ
ЭПОС НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
157

ЛИАНОЗОВО В ГЕРМАНИИ
161

СПОНТАННОСТЬ И ЗАДАННОСТЬ
В ОБЭРИУТСКОЙ ТРАДИЦИИ
164

КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ И КЛАССИЧЕСКИЙ АВАНГАРД
168

СВОЕ И ЧУЖОЕ В ПОЭМЕ
М. СУХОТИНА "РОЗА ЯКОВА"
172

ЭПОС ЯЗЫКА В "ВЕЛИКАНАХ" М. СУХОТИНА	180
ТАМБОВСКИЙ МУДРЕЦ	189
ЖИЗНИ ПЕЧНАЯ ТЯГА	192
В РАЙ ДОПУЩЕННЫЙ ЗАОЧНО	198
"А ПРОФЕССОРОВ, ПОЛАГАЮ, НАДО ВЕШАТЬ"	204
СТИХИ И ВРЕМЯ	217
ВСЕ ВЫГОВАРИВАЕТСЯ В СТИХ	231
ПРЕЖДЕВРЕМЕННЫЕ ИТОГИ	236
ПОСЛЕ КАТАСТРОФЫ	241
СМОГ: ВЗГЛЯД ИЗ 1996 ГОДА	275
КРЫМСКАЯ МИФОЛОГЕМА И БОСПОРСКИЙ ФОРУМ	292
ВОЗМОЖНОСТЬ ПОНИМАНИЯ	298
ВИЗУАЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ: МИНИМАЛИЗМ И МАКСИМАЛИЗМ	300
МИНИМАЛИЗМ: СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА	303
СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАКАЗ	309
НЕКОТОРОЕ КОЛИЧЕСТВО РАЗГОВОРОВ	
МЫ ВСЕГДА ИСХОДИЛИ ИЗ РЕАЛЬНОСТИ (Игорь Холин)	318
ВЗГЛЯД В УПОР (Генрих Сапгир)	324
СТИХИ — ЭТО ТО, ЧТО ЗАПОМИНАЕТСЯ (Всеволод Некрасов)	332
МАНСАРДА ОКНАМИ НА ЗАПАД (Андрей Сергеев)	340
МЫ ВСЕГДА ЗАНИМАЛИСЬ ТОЛЬКО ИСКУССТВОМ (Валентин Хромов)	352
ПОЭЗИЯ - ЭТО РАЗГОВОР САМОГО ЯЗЫКА (Виктор Кривулин)	360
ОТПУСТИТЬ СЛОВА НА ВОЛЮ (Михаил Айзенберг)	378

Какой еще андеграунд? Еще скажите "марихуана"...
Вс. Некрасов

Можно сказать так: в этой книге собраны статьи о неофициальной, самиздатской поэзии 50—80-х годов XX века. Но, как выразился один из неофициальных поэтов, "вот только что мы этим скажем?" Что такое самиздатская литература эпохи "оттепели" и развитого социализма, что такое вообще русская литература этого весьма любопытного исторического периода, особенно любопытного тем, что нам выпало в нем пожить? Ничего себе вопросы... Но отвечать на них придется — причем каждый раз, когда мы заводим речь даже лишь об одном конкретном авторе. Если, конечно, мы действительно хотим понять этого автора, оценить, что он реально сделал в искусстве.

Я считаю, что официальную поэзию надо изучать все-таки особо, отдельно от неофициальной. Слишком разные это вещи. Но не по каким-то там политическим причинам. Вовсе нет. Дело не в том, что кто-то был нонконформистом, диссидентом, а кто-то нет. Вернее, не только в том.

Нонконформизм как таковой, безусловно, не является формообразующим фактором, способным стать основой художественной типологии русской литературы второй половины XX века. Все хорошие писатели были в той или иной степени нонконформистами. Советская система хорошей литературы не предполагала в принципе. Но, как все советское, система давала сбои и по разным причинам терпела "скрытых врагов". Это породило уникальный, исторически обусловленный (в первую очередь "оттепелью") феномен советской либеральной литературы 50—80-х годов. И анализировать, оценивать это явление нужно отдельно, по его специфическим законам.

Та литература была либеральной, свободолобивой, порой даже в меру "авангардной", но все же советской. То есть раз-

деляющей основополагающие мифы системы, работающей на поддержание их жизнеспособности. Представители этого типа литературы, кстати, вполне легко превращались в полноценных диссидентов, политических врагов режима, оказывались в эмиграции. Честь им за это и хвала. Однако с точки зрения искусства (а иные точки зрения автора книги не интересуют) даже при подобных поворотах судьбы в творчестве этих писателей по существу ничего не менялось.

"Позвольте, — воскликнет изумленный читатель, — вы хотите сказать, что советские мифы сохраняли свое значение и в эмигрантской, антисоветской литературе?" Да, именно это я и хочу сказать. Потому что речь идет не столько об идеологических (политических) мифах, сколько о мифах эстетических.

Но были авторы, которые с самого начала в систему не вписывались. Не как граждане (каковыми они, конечно, тоже являлись и, понятно, тоже не вписывались), а именно как авторы. Они могли быть диссидентами, а могли и не быть (в узком смысле слова — то есть просто не конфликтовали с властями). Они могли эмигрировать, а могли даже и не думать никогда об этом. Единственное, чего они никак не могли — это стать частью советской (и соответственно антисоветской) литературы. Их занимали совершенно другие проблемы. Они иначе понимали искусство.

Постепенно им удалось сформировать свое, особое культурное пространство, практически никак не пересекающееся с официальным. Не антисоветское, а просто несоветское. И вот это — "несоветскость" — уже формообразующий фактор.

"Неофициальность" в данном случае полный синоним "несоветскости". Не стану скрывать: именно неофициальную литературу автор считает заслуживающей первоочередного внимания исследователя. Словечко "андеграунд", исторически прилепившееся к неофициальному искусству, к сожалению, лишь вводит в заблуждение. Отсюда все бесконечные разговоры о "маргинальности" и сугубом "авангардизме". Я же исхожу из того, что быть "неофициальным" для искусства вполне нормально. Ненормально как раз противоположное. И советское либеральное искусство при всех своих неоспоримых заслугах в борьбе с советской властью — тот самый случай. Для меня его "маргинальность" совершенно очевидна.

Такова позиция автора.

Остальное — в книге.

Автор

СТАТЬИ О СТИХАХ





Эрик Булатов. Обложка книги Ивана Ахметьева «Стихи и только стихи»

На предыдущей странице: Евгений Кропивницкий. Пиво

Есть такая станция в Москве по Савеловской железной дороге — «Лианозово». В конце 50-х годов это была еще не Москва — подмосковный поселок, преимущественно барачный. Именно там жил в те годы художник Оскар Рабин со своей женой Валентиной Кропивницкой, тоже художницей. И вот в квартире Оскара Рабина стали происходить неслыханные по тем временам вещи — домашние выставки неофициальной живописи. Каждое воскресенье двери рабинского дома были открыты для всех: любой мог приехать, показать свои картины, посмотреть работы других художников. И ездили очень многие. Место стало известным, популярным, что, естественно, не могло не раздражать наши тогдашние власти. Начались провокации, угрозы, травля в прессе (чего стоят одни названия статей: "Жрецы помойки № 8", "Дорогая цена чечевичной похлебки", "Бездельники карабкаются на Парнас"...).

Да и само название "лианозовская группа" впервые было произнесено отнюдь не лианозовцами и даже не искусствоведами и критиками, а советскими чиновниками. Это произошло в 1963 году, когда Евгения Кропивницкого исключали из Союза художников "за формализм" (после хрущевских разносов в Манеже). Одним из пунктов обвинения значилась "организация лианозовской группы". Кропивницкий написал официальное объяснение: "Лианозовская группа состоит из моей жены Оли, моей дочки Вали, моего сына Льва, внучки Кати, внука Саши и моего зятя Оскара Рабина". Так, в сущности, и было. Правда, сам Евгений Кропивницкий жил не в Лианозово, а чуть дальше — по той же Савеловской дороге на станции «Долгопрудной». Там, собственно, и начались переместившиеся потом в Лианозово встречи. Еще с середины 40-х годов в гости к Е. Кропивницкому приезжали его ученики по студии в доме пионеров — Оскар Рабин со своим другом Генрихом Сапгиром. Чуть позже к компании присоединился вернувшийся с фронта и побывавший в заключении поэт Игорь Холин. Потом освободились из лагеря "подельники" — художники Лев Кропивницкий и Борис Свешников. В начале 60-х завсегда таями лианозов-

ских выставок стали поэты Всеволод Некрасов и Ян Сатуновский. А кроме того, вносили большой вклад в домашнюю экспозицию еще несколько художников, живших по соседству (кто в Москве, кто в пригороде, но недалеко от Лианозово), — Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, Николай Вечтомов. Вот, в сущности, и вся "группа", о которой потом уже стали говорить даже с некоторой торжественностью: "лианозовская литературно-художественная школа".

Сами же лианозовцы решительно против какой бы то ни было торжественности. "Никакой "лианозовской школы" не было. Мы просто общались, — говорит Генрих Сапгир. — Зимой собирались, топили печку, читали стихи, говорили о жизни, об искусстве. Летом брали томик Блока, Пастернака или Ходасевича, мольберт, этюдник и уходили на целый день в лес или в поле..."¹. А вот что пишет Всеволод Некрасов: "...с поэтами особенная неразбериха. На показах картин бывало, что читались стихи, но "групп" никаких не было. Над "смогистами" посмеивались — не как над поэтами, а именно как над "группой"... Бывали Сатуновский и Некрасов, приезжавшие смотреть рабинские работы заметно чаще других. Бывали близкие приятели хозяина: Сапгир, Холин. И был, естественно, Е.Л. Кропивницкий: сам поэт, кроме того, что художник... А она (лианозовская группа. — В.К.) была и не группа, не манифест, а дело житейское, конкретное. Хоть и объединяла авторов в конечном счете чем-то сходных..."².

Тем не менее лианозовская школа — факт истории нашей послевоенной культуры. Хотя поэты и художники, о которых идет речь, были очень разные, но все-таки "в конечном счете чем-то сходные", и с дистанции в тридцать лет это сходство становится все более заметным. Поэтому и кажется вполне естественным рассматривать лианозовскую поэзию как нечто единое, объединяемое не только "временем и местом", но и определенной эстетической общностью, тем более, что именно лианозовскими поэтами сделано многое из того, что активно развивается сегодня в современной "поставангардной" поэзии.

Долгие годы термин "лианозовская группа" был в обиходе только у искусствоведов. Мимо лианозовской группы художников

1. "Искусство лезло в парки и квартиры". Огонек. 1990. № 25, С. 8.

2. Некрасов Вс. Письмо в редакцию журнала "Искусство" (не опубликовано).

трудно было пройти, поскольку в Лианозово и началось все московское неофициальное искусство — как осознанное движение. Оскар Рабин всегда оставался одним из лидеров этого движения, он был одним из организаторов знаменитой теперь "бульдозерной" выставки, за что и поплатился — его лишили гражданства (вернули президентским указом в августе 1990). Рабин, Мастеркова — в эмиграции, Вечтомов, Немухин — в Горкоме графиков, Лев Кропивницкий — в Союзе художников; все это люди заметные, у них выставки, о них пишут статьи, и их лианозовское прошлое, конечно, не забыто.

Поэты-лианозовцы были известны на Западе и среди отечественного "андеграунда", но как о группе о них мало кто говорил, тем более что никаких совместных манифестов, даже просто выступлений у них никогда не было. Впрочем, первые публикации Сапгира, Холина и Некрасова как раз оказались под одной обложкой — в 59-м году, в "самиздатском" журнале "Синтаксис". Именно Александр Гинзбург — редактор "Синтаксиса" — и привез Некрасова в Лианозово, познакомил его с Рабиным, Холиным, Сапгиром.

Уже в то время — в конце 50-х — о Холине и Сапгире в литературных кругах говорили как о "барачных поэтах". Пародийный этот термин действительно очень подходил лианозовской поэзии (хотя Некрасову и Сатуновскому в меньшей степени). В 1968 году в Нью-Йорке вышла книга "Поэты на перекрестках. Портреты 15 русских поэтов", составленная Ольгой Карлайл³. В книге вместе с самыми знаменитыми русскими поэтами XX века были напечатаны Холин с Сапгиром — и именно под рубрикой "барачная поэзия".

В середине 60-х в Чехословакии появилась серия публикаций, посвященных лианозовской группе, — в журналах "Тваж" ("Лицо", в 1964 году), "Мы" и в еженедельнике "Студент" (в 1966). Репродуцировались картины Рабина, Немухина, Вечтомова, были напечатаны стихи Некрасова и Сатуновского в переводе чешских поэтов Антонина Броусека и Пршемысла Верки.

Разрозненных публикаций за рубежом и потом было много, однако лишь в 1977 году лианозовские поэты предстали перед читателями как группа — в известном шемякинском альманахе неофициального искусства "Аполлон-77". Публикация эта была подготовлена Эдуардом Лимоновым, он же придумал и назва-

3. "Poets on street corners. Portraits of fifteen russian poets", by Olga Carlisle, N. Y., 1968.

ние — группа "Конкрет"⁴, добавив к лианозовцам себя и еще трех поэтов — Вагрича Бахчаняна (сейчас он больше известен как художник, мастер коллажа), Владислава Лёна и Елену Шапову. Тексты предваряла групповая фотография, слегка стилизованная, сделанная в фотоателье на Арбате. Сфотографировались Холин, Сапгир, Лимонов, Лён, Бахчанян. По сути, именно эта фотография и дала Лимонову повод объявить о никогда не существовавшей группе "Конкрет". Но название оказалось подходящим: "Верно, нам и хотелось конкретности, фактичности стиха"⁵, — заметил по этому поводу позднее Некрасов. Поэзия самого Лимонова, безусловно, близка лианозовской поэзии. Лимонов, хотя совсем в другое время — в конце 60-х, как Холин и Сапгир, был учеником Евгения Леонидовича Кропивницкого.

Собственно, разговор о лианозовской поэзии и должно начинать с Евгения Леонидовича Кропивницкого (1893 — 1978), от которого пошло все лианозовское искусство. Евгений Кропивницкий — личность, безусловно, уникальная. Художник (в 1911 году закончил Строгановское училище), поэт, даже композитор: "В юности сочинил оперу "Кирибеевич", которая очень нравилась композитору Глазунову"⁶. Начав в поэзии вместе с поздними символистами, в живописи — с "Бубновым валетом", он с конца 50-х становится одним из лидеров нового московского неофициального искусства. "Кем он был в большей степени — художником или поэтом, сказать трудно. Но он себя считал больше поэтом..."⁷ — пишет Генрих Сапгир. Ему вторит Лев Кропивницкий: "Поэзия была для Е.Л., по-видимому, чем-то более сокровенным, чем изобразительное искусство"⁸. Как бы то ни было, Евгений Кропивницкий всю жизнь писал стихи (до революции печатался в периодике).

4. Термин "конкретная поэзия" возник на Западе в послевоенное время, и западный конкретизм, действительно, вполне сопоставим с поэзией лианозовской группы. Разумеется, только в самом общем плане — конкретное выражение каких-то общих эстетических тенденций на нашей почве оказалось резко специфичным. И конечно же, никаких взаимных влияний тут быть не могло, по крайней мере до середины 60-х, когда у нас впервые написали о конкретистах.

5. Некрасов Вс. Как это было (и есть) с концептуализмом. Литературная газета. 1 августа 1990 г.

6. Огонек. 1990, № 25. С. 8.

7. Там же.

8. Кропивницкий Л. См. в книге: Кропивницкий Е. Земной уют, М., 1989. С. 32.

Вот стихи Евгения Кропивницкого 1918 года:

Печально улыбнуться:
Прощайте, господа!
Заснуть и не проснуться
Уж больше никогда.

И кануть в вечность мира,
И больше уж не быть.
А звездная квартира
Была и будет жить.

И это царство Бога,
Извечных сил чертог...
Не будет жизни срока,
Бо вечен только Бог.

"Печально улыбнуться" — так, кстати, называется книжка стихов Е. Кропивницкого, изданная в 1976 году в Париже А. Глезером, единственная прижизненная книжка поэта. Действительно, для Е. Кропивницкого очень характерна интонация грустной иронии, определившая основную тональность его поэзии. Даже в этом стихотворении, вроде бы вполне "декадентском", ощущается какая-то особая беспардонность, сдержанность, заземленность, хотя, казалось бы, все "поэтические" аксессуары налицо: "чертог", "вечность мира"... Ощущение это рождается благодаря той самой характерной интонации, которая придает стихотворению легкий оттенок игры, оправдывающей, например, появление рядом с привычной поэтической риторикой такого неожиданного образа, как "звездная квартира". Все это потом окажется очень важным.

В конце 30-х годов в поэтике Е. Кропивницкого происходит резкий поворот. Большую часть из созданного в предыдущие десятилетия поэт уничтожает, и все составленные позднее самим автором сборники включают в себя стихи, написанные после 1937 года. Е. Кропивницкий открывает для своей поэзии новый мир — современность, взятую в ее повседневном, бытовом ракурсе. И этот ракурс оказывается совершенно органичным для поэта, для его манеры "печально улыбаться". Затаенная ирония выходит на первый план, мощно актуализируется совершенно новой образностью:

У забора проститутка,

Девка белобрисая.
В доме 9 — ели утку
И капусту кислую.

Засыпала на постели
Пара новобрачная.
В 112-ой артели
Жизнь была невзрачная.

Шел трамвай. Киоск косился.
Болт торчал подвешенный.
Самолет, гудя, носился
В небе, точно бешеный.

Стремление к беспарфосности поэтического высказывания окончательно оформляется в оригинальную примитивистскую поэтику, в чем-то пересекающуюся с обэриутской, в первую очередь — Николая Олейникова.

Об этой переключке стоит сказать подробнее. Никто из лианозовцев в своем творчестве не шел сознательно от обэриутов (хотя в конце 30-х годов Кропивницкий, скорее всего, знал об их существовании). Лианозовская поэтика формировалась совершенно независимо, развивая исключительно внутренние ресурсы. Но обэриуты и лианозовская группа действительно принадлежат одной традиции — традиции игровой поэзии, непосредственно восходящей к пародийным опытам XIX века, прежде всего к Козьме Пруткову. Обэриуты первыми осознали чисто поэтические возможности игровой эстетики и подняли "низкий" жанр пародии до уровня высокого искусства. В этом лианозовцы, безусловно, наследуют обэриутам.

Игровая поэзия отказывается от прямого лирического пафоса; лирический монолог сменяется диалогической игрой чужими голосами, языковыми масками. Все это выражается в примитивистском гротеске, характеризующемся стилистической разбалансированностью, "лебядкинскими" речевыми манерами. Обэриуты тут ориентировались в основном на Хлебникова, развив его синтаксис "ляпсуса, оговорки" (Р. Якобсон) до своей поэтики абсурда, отказавшись, разумеется, от хлебниковского лирического пафоса. Е. Кропивницкий идет не от языковой метафизики Хлебникова, а от антириторического стремления к предметности, конкретности высказывания. На смену обэриутскому гиперболизированному "случайному" ("ляпсус, оговорка") приходит не менее гиперболизированное конкретное. В процитированном стихотворе-

нии "У забора проститутка..." это очень хорошо видно: называется и номер дома, и "артель", в которой "жизнь была невзрачная", не какая-нибудь, а именно 112-я. Сам же автор в описываемые события никогда не вмешивается, он их только регистрирует, "протоколирует", занимая позицию как бы добровольного летописца, стремящегося к максимальной конкретности и объективности.

В основе примитивистской поэтики в искусстве XX века лежит особое "наивное" мировидение, "инфантильность", "детскость". Об этом писал применительно к Хлебникову Тынянов, это было и у обэриутов. Лианозовская школа не исключение. Именно поэтому обэриуты и лианозовцы — прекрасные детские поэты. Конкретизм тут открывал еще и дополнительные возможности: если детская поэзия обэриутов строилась исключительно на семантической игре, бессмыслице, то конкретизм именно в силу своей сосредоточенности на конкретном оставлял возможность и для выражения лирического отношения к миру. Конечно, лиричность эта своеобразная — тоже игровая, "наивная":

Мне очень нравится, когда
Тепло и сыро. И когда
Лист прело пахнет. И когда
Даль в сизой дымке. И когда
Так грустно, тихо. И когда
Все словно медлит. И когда
Везде туман, везде вода.

Такого рода пейзажей немало у Евгения Кропивницкого, и почти всегда эти стихи годятся для детей. Тут нет резкой границы между "взрослой" и "детской" поэзией, что вообще характерно для лианозовцев.

Да и когда Кропивницкий обращается к своей основной, бытовой фактуре, в стихе его нет-нет да и зазвучат лирические нотки:

Я — поэт окраины
Имешанских домиков.
Сколько, сколько тайного
В этом малом томике:
Тусклые окошечки
С красными геранями,
Дремлют "мурки"-кошечки,
Тани ходят с Ванями...

И между прочим, этот мир — "окраины и мешанских домиков" —

он действительно любит, даже позволяя себе изредка нарушить конкретистскую регистрационность. "Цветы. Окошко. И ряд окошек. Мурлычет кошечка. Люблю я кошечек".

Словом, Е. Кропивницкий — поэт не только "барачный". А вот Игорь Холин уже сознательно абсолютизирует "барачность". Его первая книга (написанная в середине 50-х годов и частично изданная только в 1989 году) так и называется — "Жители барака", и здесь господствует "барачность" в самом узком, прямом значении слова. Но изменяется не только и не столько фактура — сама конкретистская поэтика получает свое дальнейшее развитие.

Сопоставим два текста.

Полночь. Шумно. Тротуар.
Пьянка. Ругань. Драка. Праздник.
Хрипы. Вопли. Безобразник
Едет в Ригу. Тротуар
Весь в движении. Угар
В головах шумит, проказник.
Полночь. Шумно. Тротуар.
Пьянка. Ругань. Драка. Праздник.

(Е. Кропивницкий, 1938)

Заборы. Помойки. Афиши. Рекламы.
Сараи — могилы различного хлама.
Сияет небес голубых глубина.
Бараки. В бараках уют. Тишина.
Зеркальные шкапы. Комоды. Диваны.
В обоях клопы. На столах тараканы.
Висят абажуры. Тускнеют плафоны.
Лежат на постелях ленивые жены.
Мужчины на службе. На кухнях старухи.
И вертятся всюду назойливо мухи.

(И. Холин, середина 1950-х годов)

Видно, что "барачный" Холин целиком вышел из Кропивницкого. Но даже в процитированном выше стихотворении Е. Кропивницкого, отличающемся особой синтаксической лапидарностью, все равно, конечно, ощущается характерная мягкая интонация — "печально улыбнуться". Холин же совершенно непроницаем. Он не улыбается, не иронизирует. Он информиру-

ет, "доводит до сведения". Бесстрастный регистрационный стиль ничем не нарушается. Перед нами протокол, стенограмма:

Спор между ними возник из-за газа.

Она заорала:

— Не ставь на конфорку кастрюлю, зараза!

В милиции за драку в бараке обоим штраф.

Им все равно, кто виноват, кто прав.

А поводов для составления протокола более чем достаточно — драки, пьянки, несчастные случаи, мелкое жульничество: "Продавал керосин и разную мелочь. / Одному не дал сдачи мелочь. / Оказался ревизором. / В акт записал: "Виноват в обсчете". / Уходя намекнул: / "Дашь две тысячи, будем в расчете".

Барак — это целый мир, не только пространство, но и время тут свое, "барачное": "Пролетело лето, / наступила осень. / Нет в бараке света. / Спать ложимся в восемь. / Пролетела осень, / наступило лето. / Спать ложимся в восемь, — / нет в бараке света". Описание человеческой жизни в барачном мире уместается в несколько строчек: "Умерла в бараке 47 лет. Детей нет. Работала в мужском туалете. Для чего жила на свете?" Действительно, для чего? Этого не знают жители барака, об этом никто и не задумывается. А смерть так же нелепа, как сама жизнь: "Работал машинистом порталного крана. Свалился на дно котлована. Комиссия заключила: "Виновата сырая погода". Жена довольна: похороны за счет завода". В барачном мире Холина огромное количество смертей, и они ни у кого и никогда не вызывают даже лицемерного огорчения — только равнодушие или облегчение. Жизнь враждебна барачному человеку, она давит его непрерывно — магазинными очередями, изнуряющей и бессмысленной работой, коммунальными драками и склоками. И за всем этим проступают еще и образы сильных мира сего: милиция, ревизоры, "комиссии" — тоже не бог весть какие начальники, но власть их "барачным" человеком воспринимается как естественная, от века положенная. Барачный мир не способен изменяться. Это мир абсурда, хотя Холин отнюдь не абсурдист. Абсурд здесь чисто социальный, и совсем не конкретистская эстетика в том виновата.

За книгой "Жители барака" последовали другие книги (вернее, не книги, а циклы) стихов: "Космические стихи", "Лирика без лирики". "Барачная" фактура сохраняется (добавляется только космическая мода, усиливаются производственно-механические и вообще технологические мотивы), но поэтика изменяется замет-

но. В книге "Жители барака" преобладают в основном простые рифмованные четверостишия, явно тяготеющие к частушке (что понятно: "регистрационность" как раз очень характерна для частушки). Но уже здесь намечается переход к более свободной форме. Строка, стремясь к информационной насыщенности, может то удлиняться, то сокращаться:

Недавно женился. Она — вдова.
Буфетчица из ресторана "Москва".
Старше в два раза.
Без одного глаза.
Имеет квартиру у института МАИ.
Предположил: "Помрет, комнаты мои".

Фразы в основном короткие, рубленные, особое значение приобретают паузы — они придают дополнительный вес слову, концентрируют в нем информацию. Рифмовка очень прихотливая: стихотворение пронизывается внутренней рифмой и распадается на строки минимальной длины, часто состоящие из одного слова:

Химический цех
Слышится смех
Сима
Доносится голос
Из дыма
Вадим
Здесь
Отзывается дым
Открывается кран
Наполняется чан
Заливается смесь
Выполняется план

Формируется оригинальный конкретистский стих, основной художественно-смысловой единицей которого становится слово; в пределе стих превращается в простой словесный ряд:

Эволюция
Размножение
Концентрация
Населения
Проявление
Сознания
Гармония

Мироздания
Изучения
Изыскания
Облучение
Вымирание
Цепная реакция
Атомный ураган
Пауза
Торжество хаоса

Стихотворение называется "Наша история". В дело идут самые экзотические для поэзии лексические ряды, и им предоставляется право говорить самим за себя. Это принцип поп-артовского коллажа. Значение синтаксиса сводится к минимуму, слова, освобожденные от фразы, взаимодействуют всеми своими нередуцированными контекстами. Тут уже не прямое авторское слово, а слово чужое, "цитатное".

В этом же направлении, примерно в то же время (и не без взаимных влияний) эволюционирует и поэзия Генриха Сапгира. Первое зрелое произведение Сапгира (по его собственному мнению), поэма "Бабы деревня", написанное в 1958 году, так же как и холинские "Жители барака", тоже явно вышло из Е. Кропивницкого:

Белесоглазый, белобровый,
Косноязычный идиот.
Свиней в овраге он пасет.
Белесоглазый, белобровый
Кричит овцой, мычит коровой.
Один мужик в деревне. — Вот —
Белесоглазый, белобровый,
Косноязычный идиот.

Здесь трагически-гротескна сама жизненная ситуация; как и барачный быт Холина, совершенно реальная: "Парней забрали. Служат где-то. Мужья — на стройках, в городах. В тайге иные — в лагерях. Иных война пожрала где-то". Та же идущая от Е. Кропивницкого примитивистская стилистика с характерным одноплановым синтаксисом, с повторами, тавтологическими рифмами — и к тому же в достаточно "твердой", любимой Е. Кропивницким форме — восьмистиший.

Но после "Бабы деревни" стих Сапгира достаточно быстро

становится тем конкретистским стихом, который формировался и у Холина:

Скульптор
 Вылепил Икара.
 Ушел натурщик,
 Бормоча: "Халтурщик!
 У меня мускулатура,
 А не части от мотора".
 Пришли приятели,
 Говорят: "Банально".
 Лишь женщины увидели,
 Что это — гениально.
 — Какая мощь!
 — Вот это вещь!
 — Традиции
 Древней Греции...
 — Сексуальные эмоции...
 — Я хочу иметь детей
 От коробки скоростей!
 Зачала. И вскорости
 На предельной скорости,
 Закусив удила,
 Родила
 Вертолет.
 Он летит и кричит —
 Свою маму зовет.
 Вот уходит в облака...
 Зарыдала публика.
 ТАКОВО ВОСПИТАТЕЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ
 ИСКУССТВА!

Раскланялся артист.
 На площади поставлен бюст —
 Автопортрет,
 Автофургон,
 Телефон-
 Автомат.

(*"Икар"*)

Слово всячески выделяется, акцентируется, локализуется за счет упрощения синтаксиса. Строка, как и у Холина, то удлиняет-

ся, то укорачивается, обнаруживая явную тенденцию к игровой полиметрии, к полиметрической композиции. Это игровая полиметрия детских поэм Чуковского, где резкие метрические повороты придают особую гибкость и динамизм композиции. Понятно, что и источник ритмического динамизма Сапгира и Чуковского один — игровая эстетика.

Выделенность слов в конкретистском стихе ведет к усилению их несинтаксического взаимодействия: игра слов, паронимазия приобретают особую смысловую нагрузку. Это общее и у Холина, и у Сапгира (и у других лианозовцев, как увидим позже). Сапгир же мощно активизирует словесную игру широким использованием разноударных рифм, консонансов:

Лежа, стонет.
Никого нет.
Лишь на стенке черный рупор,
В нем гремит народный хор.
Дотянулся, дернул шнур!...

— Слышь, профессор кислых щей,
Не учи учителя...
И единственной клешней -
По уху приятеля...

Синтаксис тоже подчинен стремительности ритма — лаконичная, даже лапидарная фраза, тот самый протокольно-стенографический стиль, что и у Холина. Правда, до холинских словесных рядов Сапгир не доходит — слишком большую роль в его стилистике играет сюжет.

Первая книга Сапгира — "Голоса" (1958 — 1962) — снабжена подзаголовком "Гротески". Действительно, гротеск в "Голосах" — это постоянный прием, каждое стихотворение представляет собой, по сути, развернутый сюжетно гротеск. Тут и муж-"обезьян", и паук "Яков Петрович", и Икар-вертолет... "Голоса" Сапгира, так же как и "Жители барака" Холина, — образ эпохи, очень точный ее социальный срез:

В милиции тупые лица:
Переполнена тюрьма,
Перегружены больницы,
Сумасшедшие дома.

В "Голосах" почти не звучит прямой авторский голос в полном соответствии с конкретистской эстетикой, зато, действительно, много других голосов:

Сделала аборт
В ресторане накачался
Не явился на концерт
У бухгалтера инфаркт
Присудили десять лет
Смотрят а уж он скончался
Я и сам люблю балет

На первый взгляд это совсем абсурдистский текст, вроде хармсовского "Как-то бабушка махнула...". Но на самом деле с поэтикой абсурда здесь нет ничего общего. Это действительно "голоса" из стихотворения "Разговоры на улице" — какофония сумасшедшего московского быта.

Только в двух последних стихотворениях книги — "Бог" и "Бунт" — Сапгир позволил себе высказаться от первого лица (что и позднее с ним случалось не часто):

Живу, дышу. Чему я рад? —
Материализованная
Нелепость,
Систематизированная
Глупость,
Отлично налаженный
Агрегат...

("Бунт")

Автопортрет вполне под стать абсурдному, механизированному, барачному миру ("агрегат" — чисто холинское словечко). Да, Сапгир тоже "барачный" поэт, хотя собственно "барачной" фактуры у него не так уж много. Но Сапгиру чужды ироническое философствование Е. Кропивницкого и непроницаемая эпичность Холина, его темперамент требует более активной позиции: "Бунт предусматривает Бог". Бунт этот, правда, весьма специфичен:

И в траве валяюсь я,
Наслаждаясь, как свинья.
Одной
Ноздрей
Обоняя ромашку,

Другой
 Ступней
 Почесывая ляжку,
 Я размышляю о Боге.
 Я вытягиваю ноги,
 Я теряюсь
 В отдалении...
 В размышлении —
 Небо, облака,
 Река.

(*"Бог"*)

Перед нами этакий философ-киник, спокойно констатирующий абсурдность социума, верящий в ценность лишь вещей естественных, природных. Сапгир стоически воспринимает абсурдность окружающего мира, полагаясь исключительно на свое природное душевное здоровье. "Смещение в поэтическом мире Сапгира не самоцель, не отражение болезненного излома души, а естественный взгляд человека, сохраняющего в себе норму жизни, которая каким-то образом оказалась этой нормы лишена"⁹, — заметил Андрей Битов. И в дальнейшем Сапгир не только сохраняет эту "норму жизни", но все с большей активностью ее утверждает.

Сапгир за 30 лет написал полтора десятка книг, и это действительно разные книги, настолько разные, что на первый взгляд совершенно непонятно, что объединяет Сапгира "Голосов" с Сапгиром, скажем, "Сонетов на рубашках". Сегодняшний Сапгир, конечно, очень далеко ушел от "Голосов", от "классического" конкретизма. Он постоянно находит новые приемы, открывает неожиданные эффекты. "Прежде всего бросается в глаза многосторонность его языковых выразительных средств"¹⁰, — говорит известный западногерманский славист Вольфганг Казак. Это действительно так. Но основа — конкретистский опыт работы со словом, установка на игру, гротеск, — конечно, остается неизменной.

Другие участники лианозовской группы — Ян Сатуновский и Всеволод Некрасов — не были непосредственными учениками Евгения Кропивницкого, как Холин и Сапгир. Ян Сатуновский появился в Лианозово в 1961 году, уже зрелым поэтом. Всеволод Некрасов познакомился с лианозовцами в 1959 году хотя и начи-

9. Битов А. См. в книге: *Сапгир Генрих*. Стена. М., 1989.

10. Казак В., там же.

нающим, но уже вполне определившимся автором, только что опубликовавшемся в гинзбургском "Синтаксисе". В дальнейшем лианозовские влияния оказались благотворными и для Сатуновского и для Некрасова, но конкретизм их — особого свойства, во многом не такой, как у Холина и Сапгира.

Ян Сатуновский (1913 — 1982) как поэт сформировался еще до войны, не без влияния конструктивистов, с которыми сблизился в конце 20-х, в Москве: "Помню ЛЦК — литературный цех конструктивистов. Констромол — конструктивистский молодняк...". Конструктивистская функциональность поэтической фразы, сразу усвоенная молодым поэтом, определила и его дальнейшее развитие, приведшее в конечном счете в конкретистское Лианозово. Вот стихи 1939 года:

Вчера, опаздывая на работу,
я встретил женщину, ползавшую по льду,
и поднял ее, потом подумал: — Ду-
рак, а вдруг она враг народа?

Вдруг! — а вдруг наоборот?
Вдруг она друг? Или, как сказать, обыватель?
Обыкновенная старуха на вате,
шут ее разберет.

(Фантастическим кажется сам факт написания такого стихотворения в 1939, но мы сейчас не об этом.) Стих сознательно ориентирован на разговорную речь — с ее нелинейным ходом; нужные слова подбираются тут же, как бы в процессе говорения: "Или, как сказать, обыватель...". И это принципиальная позиция Сатуновского.

Протоколно-стенографический стиль Холина и Сапгира — средство полного устранения авторского голоса. Сатуновский, наоборот, сплошной авторский голос, лирический монолог. Но монолог этот особый. Это всегда разговор, в том числе и разговор с самим собой, размышление вслух:

Одна поэтесса сказала:
были бы мысли, а рифмы найдутся.
С этим я никак не могу согласиться.

Я говорю:
были бы рифмы, а мысли найдутся.
Вот это другое дело*.

*ничего подобного: это одно и то же.

Конкретистский принцип регистрационности сохраняется, но теперь "регистрируется" не столько чужая речь (бюрократические, идеологические лексические ряды), как у Холина и Сапгира, сколько речь собственная. "Ловится миг сознания, возникновения речи, сама его природа, — пишет Некрасов как раз по поводу процитированных стихов Сатуновского, — и живей, подлинней такого клочка просто ничего не бывает — он сразу сам по себе стих... Почти классическая конкретистская регистрация речевого события, факта, только речь не внешняя (вроде заголовков или вывесок), а внутренняя — или еще чуть глубже. Само событие как момент выхода в иномерность, точка нарушения. Не так кристалл, как сучок. Не знаю, кто еще так умеет ловить себя на поэзии"¹¹.

Перед нами уже не стенограмма, скорее диктофон. Стихи Сатуновского образуют речевой поток, в котором тексты мало заботятся о внешней, формальной завершенности. Лирический жанр Сатуновского очень точно определил поэт Геннадий Айги: «Острые, как перец, стихотворения — "реплики"»¹². Действительно, стихи Сатуновского — это прежде всего реплики, выхваченные из непрерывно длящегося разговора — без начала и конца. Реплики негодующие, обличающие, протестующие, обращенные к невидимому оппоненту, или реплики — размышления, наблюдения, обращенные к самому себе. Ироничные, лиричные (часто сразу и первое и второе), саркастические или трагические (о войне), развернутые, но чаще короткие, иногда состоящие и из одной строки.

Говор, живая речь входит в стихи со всеми своими выразительными средствами:

Перечитываю снова и снова.
От шмона до шмона.
Тут тебе и маслице, и фуяслице,
И Гопчик и Кильгас,
Эх, глаз-ватерпас:
попки на вышках!
Значит, выпустили,
не доконали
сочинителя-доходягу —
Солженицына!

11. Некрасов Вc. Объяснительная записка. "А-Я", литературный выпуск, Париж, 1985.

12. В мире книг. 1989. № 1. С. 17.

Этот случай, конечно, достаточно специальный, подсказанный повестью Солженицына, но характерно, что и тут Сатуновский подчеркивает прежде всего речевую фактуру — конкретную, натуральную, обладающую собственной образностью: "маслице-фуяслице" (здесь, правда, Сатуновский восхищается еще и солженицынским эвфемизмом), "глаз-ватерпас", "попки на вышках". Для выразительности говора важна словесная экзотика, но не менее важна и интонационная игра, пародия, ирония по отношению к речевым штампам или элементам чужеродных стилистик:

Хочу ли я посмертной славы?
Ха,
а какой же мне еще хотеть!

Люблю ли я доступные забавы?
Скорее нет, но может быть, навряд.

Брожу ли я вдоль улиц шумных?
Брожу,
почему не побродить?

Сижу ль меж юношей безумных?
Сижу,
но предпочитаю не сидеть.

В ход идет, конечно, не только "высокий стиль". Сатуновский активно использует и бюрократический язык, и язык пропаганды:

Позвонил соседу
и имел с ним беседу
при средних намолотах,
при высоком агрофоне,
10, а то и 15,
просто под вопросом,
оставайтесь с Гондурасом!

Советская ментальность закрепляется в речевой реальности, и Сатуновский (как Холин и Сапгир) фиксирует это. Но в поэтике Сатуновского любая лексика интонационно обыгрывается. И очень часто ирония только усиливает лирическое (а подчас и трагическое) звучание стихотворения:

Вчера я опять написал животрепещущий стих,
 который оправдал мою жизнь за последние
 два
 или три года.
 Во имя отца и сына и святого духа
 оживела летошняя муха,
 не летает еще,
 только ползает полозом
 по газетным полосам,
 по колхозам,
 по соцсоревнованию,
 по Всемирному Сосуществованию.

У Сатуновского практически не встретишь чисто метрического рифмованного стиха, но у него мало и "чистого" верлибра. Даже небольшое стихотворение Сатуновского, как правило, полиметрично, верлибр часто пронизывается внутренними рифмами и в пределах одного стихотворения может смениться метрическим стихом.

Внутренний ритм стиха Сатуновского определяется естественным движением речи, в которой поэт стремиться уловить "природную" лиричность, лиричность самого языка.

Вся лианозовская поэзия социально активна. И Сатуновский не исключение. Хотя его лирический герой подчеркнуто немужествен, негероичен:

Одеяло с пододеяльником —
 поскорей укрыться с головой.
 Не будите меня — я маленький,
 я с работы, и едва живой.

В эпоху, когда вся страна была охвачена насильственным и, конечно, фальшивым культом героизма, Сатуновский отстаивал свое право быть негероичным, обычным, просто человеком:

Мужественно: утром пить водку натошак
 (предпочитаю кофе),
 Мужественно: состоять по меньшей мере
 референтом замминистра.
 Вот так. Тик и так.
 А я вхожу с авоськой, соль, мыло, лук.
 На, пырни меня своими всевидящими,
 всененавидящими.

И разве это не героизм?

Брат Яна Сатуновского — Петр Абрамович Сатуновский рассказывал: "Он (Ян Сатуновский. — *В.К.*) всегда, всю жизнь боялся. Он боялся КГБ, ждал каких-то провокаций. Боялся, что лишат пенсии — 80 рублей. Боялся, но все равно писал свои стихи, не мог не писать".

"Естественный взгляд человека, сохраняющего в себе норму жизни" Сапгира и Холина, превращается у Сатуновского в открытый протест "естественного" человека, поставленного в нечеловеческие условия (вспомним теперь стихи 1939 года: "Вдруг она враг?" — "а вдруг наоборот?"). Соппротивление тотальному насилию — это и есть гражданская позиция Сатуновского:

И чем плотней набивается в уши,
чем невыносимей дерет по коже,
тем лучше, говорю я, тем хуже,
тем, я вас уверяю, больше похоже
на жизнь, в которой трепет любовный
сменяется скрежетом зубным,
а ритм лирического стихотворения —
не криком, так скрипом сопротивления,
хрипом...

Ян Сатуновский всю жизнь писал одну большую книгу, не разделяя ее на циклы, разделы. Просто каждое стихотворение у Сатуновского имеет свой порядковый номер (как правило, совпадающий с хронологией), и последние номера были уже четырехзначными. "Почти тысячу раз (речь идет о конце 70-х — *В.К.*) я чувствовал себя счастливым — когда мне случалось написать стихотворение. Без всякой причины неожиданно расстроиться, затосковать, отключиться от всего окружающего, и вот уже ты слышишь (не ушами!) какие-то слова, словосочетания, а они складываются в дольники, ямбы, верлибр. Стихи — моя жизнь. Поэтому переписываю их в хронологическом порядке". Это из предисловия к неосуществленному "Избранному", ведь ни одного "взрослого" стихотворения поэта при жизни в СССР напечатано не было.

Всеволод Некрасов, так же как и Сатуновский, — поэт "говорной". Его поэтика тоже опирается на разговорную фразу, реплику. Но не менее важно для Некрасова и само слово, не растворенное в речевом потоке, свободное от синтаксических связей. Здесь он уже ближе к Холину, к его словесным рядам. Некрасов

тоже активно использует принцип коллажа, слово в котором максимально независимо:

Читатели в числителе
 Писатели в знаменателе
 Честные чудесные
 Частные несчастные
 Генеральные гениальные
 Коллегиальные конгениальные
 Агрессивные обессиленные
 Прогрессивные более сильные
 Реактивные радиоактивные
 Радиолокационные
 Про-волокационные
 Благо молодежные благонадежные
 Плохо молодежные неблагонадежные

(*"Кто есть кто"*)

Как видим, Некрасов, как и остальные лианозовцы, широко вводит в стих язык социума — в данном случае обыгрывается язык советской пропаганды. И важным средством обособления, локализации слова становится лексический повтор. Многократный повтор "остраняет" слово, нарушает механизм рефлекса, привычки, инерции восприятия и в то же время создает интонационную инерцию, резкий сдвиг которой всегда выразителен:

Свобода есть
 Свобода есть
 Свобода есть
 Свобода есть
 Свобода есть
 Свобода есть
 Свобода есть свобода

Тенденция к обособлению, локализации слова важна для Некрасова, но локальные слова, словесные ряды — это, конечно, еще не весь Некрасов. Вот пример другого рода — из "Ленинградских стихов":

Что-то я так хочу
 В Ленинград

 Так хочу в Ленинград

Только я так хочу
В Ленинград
И обратно

Это уже чисто "говорной" Некрасов, тут как раз и вспоминается Сатуновский. Правда, сразу бросается в глаза отличие: Некрасов гораздо лаконичнее Сатуновского, у него даже не фраза, лишь намек на фразу. А вот интонация — фразовая, говорная — сохраняется полностью, начинается играть чуть ли не основную смыслообразующую роль. Некрасова, как и Сатуновского, интересует не просто слово, а слово интонированное, подразумевающее речевой контекст. Особенно важной для Некрасова становится графика стиха: эллиптичность речи приводит к тому, что интонирование уходит в межстрочное пространство, — отсюда один шаг до "визуальной поэзии", и нередко поэт этот шаг совершает (к настоящему времени у Некрасова сложился целый сборник визуальных стихов, часть которых уже не раз экспонировалась на художественных выставках).

И если синтаксис Сатуновского, как вообще синтаксис разговорной речи, насыщен различными вставными конструкциями, вводными словами, междометиями, оговорками, то стих Некрасова (сохраняя все признаки говора) редуцирует естественную фразу так, что остаются одни ключевые слова, которыми в разговорной речи часто оказываются слова незначащие, избыточные — те же междометия:

Оохо
у нас-то хорошо
у них плохо

что у них плохо
то у нас хорошо
почему уж так
потому что

у нас
Родина

а у них что

Фактически все стихотворение состоит из осколков живых разговорных фраз (у Сатуновского были бы сами фразы). Но этого оказывается вполне достаточно для того, чтобы возникли соответств-

ющие речевые контексты со своей интонацией, создается впечатление естественной речи.

Некрасов, как и Сатуновский, стремится максимально использовать средства речевой выразительности. Но поскольку сама разговорная речь у Некрасова в подтексте, а в тексте только смысловые и интонационные "узлы", то особое значение приобретает паронимическое взаимодействие слов, каламбур (как у Холина и Сапгира) — особенно в верлибре¹³:

Ишь ты
Дожили что ли

А что
А похоже
Что дождались

И листья и дождь

Поэтика Некрасова предельно аскетична. В принципе это свойство общелианозовское — преодоление литературной инерции за счет минимизации традиционных поэтических выразительных средств. Но Некрасов здесь наиболее последователен. Его система — поэтический минимализм, оказавшийся к тому же в самом центре проблематики современного концептуализма, утверждающего аналитическое отношение к художественному языку, выясняющего условия возникновения художественности в пограничных областях искусства и жизни, знания и интуиции. Некрасов так говорит о своем понимании концептуализма: "...Я и сам, к примеру, занят именно возможностью выявиться высказыванию в условиях речевой реальности. Живая, интонированная речь, речевая ситуация и препятствует и выясняет, что действительно ты имеешь, как говорится, сказать, а не просто — что тебе пожелалось"¹⁴. Художественный метод Некрасова — своего рода критика поэтического разума, но результатом этой критики становится поэзия, и препарированный, девальвированный стих возрождается снова — и это лирический стих:

13. О роли паронимии в творчестве Некрасова см. работу: Janeczek G. Vsevolod Nekrasov, Master Paronymist. "Slavic and East European Journal", vol: 33, № 2, Summer 1989.

14. Некрасов Вс. Как это было (и есть) с концептуализмом. "Литературная газета", 1 августа 1990 года.

я уж чувствую
тучищу

я хотя
не хочу
и не ищу

живу и вижу

Это стихотворение, посвященное художнику Эрику Булатову, станет потом картиной, в которой будет не меньше лирики, чем в самом стихотворении. Но не меньше в ней будет и концептуализма, игры и художественной рефлексии.

Лианозовский конкретизм, его общеэстетическая стратегия во многом определили все дальнейшее развитие неофициальной поэзии. Творчество лианозовцев (и художников, и поэтов) — классика нового искусства, его основа. Именно в Лианозове впервые были осознаны те эстетические идеи, которые позднее сформировали не одно поколение поэтов и художников и до сих пор остаются в высшей степени актуальными.

1990

По мнению Бориса Гройса¹, что в самом понятии постмодернизма существенным является не столько осознание преемственности с эпохой классического авангарда, сколько ощущение исчерпанности, "выработанности" его (классического авангарда) средств, идейная и эстетическая антитеза ему. Можно понять полемическую заостренность этой мысли: для явлений родственных очень важно размежеваться, раз внешне они так похожи. Но для Гройса размежевание становится абсолют: "Суть постмодернизма состоит... исключительно (курсив мой. — В.К.) в формулировании в теории и средствами искусства скепсиса по отношению к авангардному скепсису, то есть в скепсисе второго порядка, выражающемся в рефлексии по поводу внешних культурных условий сократическо-авангардной позиции". Да вовсе не "исключительно". Исключительно тесно постмодернизм связан с классическим авангардом, так тесно, что только после чуть ли не двадцати лет активной художественной практики — и у нас и на Западе — в теории возникла необходимость такого размежевания. И то, что "размежевывались", можно сказать, задним числом, в данном случае не слабость, а сила теории, сумевшей на определенном этапе выйти на высокий уровень обобщения, усмотрев и в архитектуре (откуда и пришел сам термин "постмодернизм"), и в изобразительном искусстве, и в литературе черты нового эстетического единства, общие тенденции.

Сам Гройс в конце 70-х был одним из активных участников этого процесса, и, конечно же, он вправе представлять теорию постмодернизма. О чем, кстати говоря, упоминает Вс. Некрасов. Известная статья Гройса "Московский романтический концептуализм" так или иначе дала имя целому направлению, в реальной принадлежности к которому самого Некрасова в свое время сомнений не было, по-видимому, и у Гройса. Теперь, оказывается,

1. Гройс Б. О пользе теории для практики // Литературная газета, № 44, 1990.

Некрасов не концептуалист, не постмодернист. А нечто другое: "классический авангардист". Только в ухушенном варианте — "своего рода Хармс для слабонервных". Поэзии Некрасова вообще везло с критиками: то он вдруг оказывался, по выражению М. Эпштейна, Акакием Акакиевичем, со словарем "бедного человека, маленького человека наших дней, завязшего в бурчащей, невразумительной словесной каше...", то теперь вот — "Хармсом для слабонервных". Может, потому не везло, что Некрасов сам профессиональный критик, филолог по образованию и имеет свою точку зрения, никак не вписывающуюся в теории общепризнанных аналитиков? Как знать. Но все же не это главное. Главное, что Некрасов в своей статье действительно предлагает определенную концепцию постмодернизма, а Гройс, вместо того чтобы ответить по существу, предпочитает обвинить Некрасова в "борьбе с теоретиком" (как будто Некрасов сам не теоретик!).

Если говорить по существу, то весь пафос статьи Некрасова как раз не в "борьбе с теоретиком", а именно в призыве к теоретикам обратиться наконец-то к отечественному постмодернизму, да не к вершкам, бурно взошедшим сейчас на ниве многочисленных "молодежных номеров", "журналов в журнале" — "Искусства", "Театра", "Декоративного искусства" и др., а именно к корешкам, о которых по-прежнему либо ничего не говорится, либо говорится как-то крайне невнятно.

Теория в искусстве полезна только тогда, когда она не догма, не "единственно верное учение", а часть общего и живого процесса становления нового, роста его самосознания. Практика и теория — сообщающиеся сосуды, это верно, обратная связь — необходимое условие нормального развития культурной ситуации, но нельзя же считать, что прикладная критика, история литературы предшествуют художественной практике. И верно пишет Б. Кузьминский в послесловии к статье Гройса: не надо валить с больной головы на здоровую, именно соцреализм поставил теорию над практикой так, что получилось то, что получилось: неужели Гройс хочет перетащить эту "стратегию" и в антидогматическое, по определению, постмодернистское искусство? Только теперь теория будет наконец единственно правильной, не Горького—Жданова, а Гройса—Эпштейна — и заживем все слава Богу.

Но не настолько же плохи теории Гройса, чтобы быть так наглухо закрытыми для других точек зрения, это он на себя наговаривает, вычитав что-то в статье Некрасова, чего там и духу нет. А есть там собственное отношение к постмодернизму. И суть его в том, что постмодернизм — это "ведь не есть очередной термин, обозначающий направление, а некоторым образом состояние

умов. А состояние умов нажить надо, наработать". Некрасов концентрируется на этом процессе формирования "состояния умов", потому что он сам прошел эту дорогу и встал на нее раньше, чем другие, еще в конце 50-х. Да и его чисто теоретические выводы о концептуализме как искусстве ситуации, о соотношенности языка и речи и т.д. — это позиция, и не считаться с ней нельзя.

Но Гройс делает так, что — можно. Раз Некрасов — "классический авангардист", то и слушать его не обязательно, так как говорит он не о том. Наверное, о классическом авангарде. В конце статьи Гройс дает примерный список "настоящих" постмодернистов: Кабаков, Булатов, Пригов, Рубинштейн... Некрасов, собственно, в своей статье писал о них же. Трогательно то, что Гройс противопоставляет Некрасову Эрика Булатова, о котором прекрасно знает, что по крайней мере одна его картина — просто изображение стихов Некрасова, во всяком случае, так декларирована она самим Булатовым: "Живу—вижу". И этот казус тоже следствие того, что Гройс всерьез считает: есть такая партия — постмодернисты, и он в ней вроде как генеральный секретарь, выдает членские билеты.

Такой подход в корне противоречит некрасовскому, для которого постмодернизм прежде всего общая тенденция, исторически определенная ситуация. И эта тенденция — во всяком случае, для Некрасова, Булатова, Васильева (характерно, что и Олег Васильев не фигурирует в гройсовских "постмодернистских" списках, надо полагать, он тоже "классический авангардист"), которые сегодня действительно группа, одно из направлений современного концептуализма, — не только "в скепсисе второго порядка". Хотя общее постмодернистское "отталкивание" от классического авангарда здесь не менее важно. Вот как осознается это, например, Эриком Булатовым (и Гройс эти тексты прекрасно знает, потому что сам писал к ним предисловие): Малевич (и вообще супрематизм, кубизм) "видел цель в освобождении предмета от пространства, а здесь уж скорее можно говорить об освобождении пространства от предмета... Речь идет о нежелании деформировать предмет, о том, что предмет должен оставаться самим собой, а художник не должен оставить на нем следа краски"². Это напрямую перекликается с известным высказыванием Кабакова (которое Некрасов, кстати, берет в основу своей концепции): "Художник мажет по холсту. Зритель смотрит. Художник начинает мазать не по холсту, а по зрителю". То есть классический авангард и постмодернизм действительно разнонаправленны: классический авангард стремился подчинить предметный мир зрителю, до пре-

2. Булатов Э. Об отношении Малевича к пространству // А-Я, 1983. № 5.

дела насыщая предмет авторской волей и тем самым как бы выявляя его скрытую сущность (помянутый Гройсом платоновский миф, который, конечно, не только миф). А постмодернизм противостоит не только косности мира, но и произволу автора, стремясь укротить авторскую волю так, чтобы предметы говорили сами за себя. "Задача состоит как бы в отслаивании всего предметного мира, как целого, таким образом, чтобы можно было проскочить за него, ни в одной точке с этим миром не слипаясь. Даже не прикасаясь, — пишет Э. Булатов. — Так что если в начале века, во времена Малевича, впервые ставился вопрос о праве художника на трансформацию предмета вплоть до его полной неузнаваемости, то теперь стоит вопрос о праве художника вообще не трогать предмет, не касаться его".

Буквальный отказ от авторства есть отказ от искусства вообще. В этом направлении вроде бы и развивается постмодернизм, но даже отсутствие произведения (как в "акциях") на деле не отменяет авторской ответственности. Авторская позиция "снята" иронией, игрой, но она всегда есть — в совокупности всех точек зрения. "Картина, которую я имею в виду, — говорит Эрик Булатов, — с одной стороны, адресуется именно к социальному пространству как к реальности (наподобие поп-арта). Ни о каком храме искусства тут не может быть и речи. С другой стороны, она настаивает на том, что социальное пространство — это не вся реальность, и предлагает выход за его пределы. То есть имеется в виду, что по ту сторону картины есть иное пространство, по отношению к которому картина — это посредник, коридор, через который туда можно попасть. Что там находится — это другой разговор. Здесь важно только то, что социальное пространство не бесконечно, и картина — его граница. Вот на этой границе я и работаю"³. "Иное пространство", о котором упоминает Булатов, тоже общее у Некрасова, Булатова, Васильева и на дух не переносится Гройсом, потому что в нем уже нет "скепсиса второго порядка", а есть самое настоящее лирическое отношение к живому миру. А все живое, не вторичное, не взятое из культурной среды, по гройсовской схеме, невозможно в постмодернистском искусстве.

"Живая" лирика в стихах Некрасова смущает Гройса, и он спешно списывает ее на счет старой мифологии: "Некрасов ... следует... мифу авангарда, когда он отождествляет культурно не освоенную повседневную речь с самой внутренней жизнью, взятой в ее абсолютной чистоте". Но этого Некрасов как раз не дела-

3. Булатов Э. О картине // Флэш-арт. 1989, № 1, русское издание.

ет, он ничего не говорит специально о "внутренней жизни", а тем более о ее "абсолютной чистоте". Если лирика и возникает, то как результат, а не как априорная данность: последнее характерно для традиционного лирического подхода — будь то вера в классическую гармонию или в авангардистское "подсознательное".

Поэзия Некрасова действительно, как пишет Гройс, лишена "утопизма, космизма, абсурда, трагизма и прочих своих прежних раздражающих свойств", но не потому, что Некрасов "практикует в рамках московской субкультуры (? — В.К.) уютный вариант классического авангарда", а потому, что поэзия Некрасова формирует типично постмодернистскую ситуацию.

"Картина для меня прежде всего проблема", — говорит Эрик Булатов. То же у Некрасова: "Не демонстрация художественного благого намерения, а исследование реальной возможности осуществиться намерению — вот что дорого мне прежде всего в картинах Булатова и Васильева. Просто близко — я и сам, к примеру, занят именно возможностью выявиться высказыванию в условиях речевой реальности. Живая, интонированная речь, *РЕЧЕВАЯ СИТУАЦИЯ* и препятствует, и выясняет, *ЧТО* действительно ты имеешь, как говорится, сказать, а не просто — что тебе пожелалось. Так же, как *ИЗОБРАЖЕНИЕ* у Васильева и Булатова выявляется в условиях, в ситуации *КАРТИНЫ*"⁴. Какое уж тут "отождествление", тут рефлексия уже не второго, а десятого порядка. Но — рефлексия, не скепсис. И не "по поводу внешних культурных условий сократическо-авангардной позиции", а по поводу возможности авторского высказывания — проблемы действительно постмодернистской (как, впрочем, и предмодернистской). Гройс не замечает, как подменяется эстетический критерий метафизическим и тем самым попадает в столь не любимую им же самим ситуацию, когда вместо того чтобы говорить, *КАК* это сделано в искусстве, начинают говорить, *ЧТО* сделано, рассуждать об "идейном содержании".

А вот *КАК* здесь действительно важно; все, о чем говорил Булатов, превосходно применимо и к литературе. Только здесь речь пойдет уже, конечно, не о предметном мире, а о мире языка, речи, о слове. Кубистское (хлебниковско-обзериутское) словоупотребление тоже строится на принципе "освобождения" слова от языкового пространства: "... освободить слово от ореолов, пустить его в строку голым..." (Л. Гинзбург). Футуристы добились права деформировать слово, сдирать с него семантические оболочки так, как им угодно, вплоть до создания "зауми", то есть вообще новых слов,

4. Некрасов Вс. Как это было (и есть) с концептуализмом // Литературная газета, 1990. № 31.

нового языка. И вот на этих новых — "голых" — "самовитых" словах футуристы и обэриуты и строили речевое пространство точно так же, как Малевич, кубисты строили пространство живописное, которое, как говорит Булатов, "само стало предметом". Теперь же задача — "проскочить" за предметный, языковой мир, не деформируя его. И на смену слову "голому", "самовитому" приходит слово конкретное, чужое, цитатное. Цитируется речевая реальность — бюрократическая, идеологическая, бытовая⁵ — и вступает в сложно организованное взаимодействие всеми своими нередуцированными контекстами по принципу коллажа. Коллаж — это и есть тот самый наиболее очевидный внешний признак постмодернистского искусства, о котором все только и говорят, но прав Гройс, когда настаивает на том, что коллаж не причина, а следствие.

И эти причины и следствия к 70-м, когда, по Гройсу, все началось, уже давно существовали и были достаточно хорошо поняты и разработаны. Потому что началось все гораздо раньше — в конце 50-х, со стихов Холина, Сапгира, Некрасова, Сатуновского, Соковнина, в которых тогда уже использовались эффекты цитатного, "чужого" слова, коллажа, монтажа⁶.

Некрасов в 60-х годах даже составил целый ритмический словарь — картотеку слов самых разных лексических рядов (несколько тысяч карточек), из которых получились такие вот коллажные стихи:

5. И, наконец, речь *ВНУТРЕННЯЯ*, о которой говорит Некрасов и которая, конечно, вовсе не сводится к простому отождествлению, "культурно не освоенной, повседневной речи с самой внутренней жизнью", все несколько сложнее: "классическая конкретистская регистрация речевого события, факта, только речь не внешняя (вроде заголовков или вывесок), — а внутренняя — или еще чуть глубже" (Некрасов Вc. Объяснительная записка // А-Я, литературный выпуск, 1985). Тут конкретизм перестает быть методом, декларацией, а становится *КАЧЕСТВОМ* лирического высказывания.

6. На самом деле еще раньше. Как говорит Некрасов, концептуализм был всегда. Но сознательное формирование постмодернистских принципов началось уже в лоне классического авангарда — у тех же обэриутов, а Хармс действительно был первым сознательным концептуалистом. Поэтому бессмысленно абсолютное противопоставление классического и поставангарда, как, впрочем, бессмысленно все абсолютное. И кстати, о "Хармсе для слабонервных". "Хармс ужасов" — это Хармс, скажем так, для слабослышащих. Те же "старушки" — типично концептуалистская провокация, игра — реальность, взрываемая фиктивностью, в принципе отличающейся от культивируемой ныне некоторыми эстетикой "садизмы с мазохизмом".

паровоз паровоз
пароход пароход
телеграф
телефон
футуризм футуризм
аппарат аппарат
переплет переплет
бутерброд бутерброд
лабардан лабардан
Аполлон Алконост
водород кислород
шоколад мармелад
а народ-то
народ
авангард авангард...

А пример соц-артовского стихотворения Некрасов сам приводит в своей статье: "рост дальнейшего скорейшего развертывания мероприятий...", стихи 1959 года. Это, конечно, не значит, что соц-арт Пригова или картотека Рубинштейна — только повторение пройденного; и тот и другой — поэты значительные, но не надо им приписывать то, что сделано другими, у них собственных заслуг достаточно.

Некрасов (как, впрочем, и Холин) был по меньшей мере равноправным участником концептуалистского движения 70—80-х, его опыт работы со словом становится все актуальней для новой поросли постмодернистской поэзии (да и не только постмодернистской). Михаил Айзенберг говорит о "революции, которую совершил в русской поэзии Всеволод Некрасов; революции настолько бескровной, что ее умудрились, ощутив и приняв к сведению, не заметить. Не заметить, как речь стала поэзией"⁷. Так вот, пора бы уже и заметить. Не только Некрасова, но и Холина, Соковнина и других авторов старшего поколения. Во всяком случае, это прямая обязанность теоретика. Давайте же наконец начнем восстанавливать "связь времен", хоть бы для этого и пришлось расширить какие-то теории, что никогда не вредно, если, конечно, это действительно теория, а не устав караульной службы.

1990

7. Айзенберг М. См. В кн. «Понедельник. Семь поэтов самиздата». М. "Прометей", 1990. "Семь поэтов" — это Гандлевский, Пригов, Айзенберг, Санчук, Сухотин, Кибиров, Рубинштейн.

РЕЦИДИВ ЭСТРАДЫ?

Похоже, до сих пор считается хорошим тоном рассуждать о кризисе поэзии, об отсутствии новых ярких имен, спаде читательского интереса и т.д. Живы в памяти сенсации 60-х, переполненные стадионы, диспуты в Политехническом, фантастический спрос на поэтические сборники. Хочется новых сенсаций. А их нет. Значит, кризис?

А тут и время на дворе такое — перестройка, обновление. Как тогда, в 50—60-х. Где же энтузиазм, благородные порывы, открытия? Энтузиазма что-то не видно. Шестидесятники верили в обновление. Восьмидесятников на мякине не проведешь. Всем ясно: то, что мы имеем сегодня, обновить нельзя. И гордиться нам, как оказалось, нечем. За романтические порывы "эстрадных" шестидесятников порою, право, бывает неловко. Нет, по-человечески понять их можно: искренне верили... Но хоть и от чистого сердца, бывало, фальшивили, а искусство этого не прощает. Больше всего восьмидесятники боятся сфальшивить, еще раз "наколоться" — вот и не прививается энтузиазм.

Тем не менее "оттепель" — предтеча перестройки, многое действительно повторяется. И возросшую поэтическую активность не заметит разве что слепой. Есть, кстати говоря, и настоящие сенсации — Дмитрий Александрович Пригов, например. Правда, он не молод, и производят фурор его стихи десяти-, а то и двадцатилетней давности, но нам-то что за дело? Мы-то их прочитали только сегодня, и для нас они открытие. Хорошо бы за этим открытием сделать и следующее: прочитать, например, по-настоящему И. Холина, Г. Сапгира, Вс. Некрасова, делавших то же, что и Пригов, еще во времена "оттепели", и задолго до самого Пригова. Но механизм сенсации работает по-другому, да и не все работают на сенсацию.

Как бы то ни было, поэзия (и не только) восьмидесятников про-

шла через свой период ажиотажного спроса. Стадионные аудитории, правда, собраться не успели — они быстро переключались на санкционированные и несанкционированные митинги. Но все же... На первую свободную выставку (17-я молодежная, на Кузнецком мосту) публика шла так же, как чуть позже пойдет на Кашпировского. Запомнился поэтический вечер в ДК завода "Дукат" летом 1987 года: деликатные любители поэзии штурмовали черный ход и окна клуба, как рок-фанаты на концерте заезжего кумира. Нынче же не то что авангардистские выставки или поэтические выступления — рок-концерты проходят в полупустых залах. Но пару лет ситуация была вполне "эстрадная" — восьмидесятники с успехом выполняли соцзаказ.

Такого рода успехи, думаю, дело для поэзии сомнительное, и не случайно бурная деятельность московского клуба "Поэзия" многих раздражала. Вот как, например, описывает московский журналист Аркадий Семенов еще одно тоже памятное мероприятие клуба "Поэзия" — поэтический вечер "Лучшие стихи сезона", состоявшийся в июне 1989 года в ДК МГУ. «Ведущий, поэт Е. Бунимович, остроумно и не раз пошутил по поводу "лучших" стихов именно этого "сезона", чем окончательно закрепил шуточный тон вечера. Бурные восторги — смех, овации... В стихах Арапова всплывали раз за разом то Энгельс, то Дзержинский, то Маркс, то Ворошилов, то Фарадей, то Деникин, то Дантес, то Юденич, то СПИД. Арапова сменяет Строчков, и фейерверк продолжается — Фучик, Корбюзье, Гамлет, папа Карло и Буратино лихо сменяют друг друга:

Верните Буратино в полено.
 Дураку не надобно свободы,
 Дураку от нее одни убытки...

Вот читает лучшие стихи сезона Е. Бунимович: "группа цыган на Казанском вокзале вводит бригадный подряд", "тихо шизел в коммунальной застройке, женщин любил в человеко-койке...", "дизайн Джугашвили", "не служил ни в гестапо, ни в торговой сети" — смех, смех, смех!.. Хохот, аплодисменты, стон... Стоп. По мере того как авторы сменяли друг друга, веселье в зале нарастало. В чем дело, подумал я, может, это вечер юмора, телепередача "Вокруг смеха"? Но нет же, все участники встречи состоят в клубе с красноречивым названием "Поэзия"...»¹

Аркадий Семенов, сам, кстати, поэт, сомневается в том, что

1. Семенов А. Гвоздь сезона // Московский автотранспортник, 1989. № 26.

такой юмористический шум может иметь отношение к поэзии. Наверное, справедливо: шум поэзии противопоказан. Но вот юмор, ирония — отнюдь. Ну и само явление новых иронистов, конечно, вовсе не так уж экстраординарно с эстетической точки зрения. Тут давняя литературная традиция, долгое время как-то недостаточно осознаваемая, а в нынешней ситуации оказавшаяся актуальной.

Ирония — это, конечно, не жанр, не стиль, склонность к иронии — скорее, черта характера. Ироничны Бродский, Вознесенский (чтобы не сказать Пушкин и Мандельштам), но иронистами их почему-то не называют. Жанр "иронической поэзии", культивируемый в рубриках сатиры и юмора, к поэзии, как правило, отношения не имеет. И хотя то вдруг обзериуты окажутся в окружении пародистов-юмористов, то вдруг лианозовец Ян Сатуновский залетит неожиданно в "Зеленый портфель" журнала "Юность" — это все же исключения из правила, свидетельствующие скорее о редакторской некомпетентности.

Ирония, игра — все это, безусловно, постмодернистские веяния. Но иронистов не интересует поставангардная проблематика сама по себе. Для них важнее другое:

В пятидесятых — рождены,
В шестидесятых — влюблены,
В семидесятых — болтуны,
В восьмидесятых — не нужны,
(Е. Бунимович)

Не культурная рефлексия, а социальная драма (наша общая, отечественная, и даже конкретнее — драма поколения) становится основой их творчества, дает исходный поэтический импульс. Еще одно потерянное поколение, дети застоя, с отвращением вззирающие на свое пионерско-комсомольское прошлое, мучительно трезвеющие:

Дмитрий зарезан. Шлагбаум закрыт.
Хмурое утро Юрьева дня.
Русский народ у разбитых корыт
Насмерть стоит, проклиная меня.
(В. Коркия)

Поэзия иронистов — поэзия похмелья, поэзия "разбитых корыт".

"Там, где они плачут, мы давно смеемся сквозь их слезы", —

сказал как-то В. Коркия. И "русский народ" в лице критика Л. Барановой-Гонченко (а она никогда не сомневалась в том, что имеет право говорить от имени русского народа) немедленно "проклял" поэта: "Но слез мы как раз и не заметили, а вот глумливым смехом сыты в полную меру".

Грустно иметь дело с людьми, не умеющими смеяться. А поэтическими рыданиями мы тоже сыты в полную меру. Слезами горю не поможешь. И все же что касается глубокой, настоящей боли, без которой поэзии не бывает, то все это есть, конечно, в смехе "иронистов", в смехе, прямо скажем, не очень веселом. Над кем смеемся? Известно, над собой:

Я сошел с конвейера Москвы,
вместо сердца — пламенный мотор,
и вот ЭТО — вместо головы...
Извини —
естественный отбор.
Я "Москвич"...
Обидно, что не "ЗИЛ"!
Не хватает лошадиных сил.
Вял дизайн... Мешает лишний вес...
Извини,
красотка "мерседес"...
(Е. Бунимович)

Эстетический нигилизм, та самая "чернуха" только следствие окружающего абсурда. Пафос, как в говорухинском фильме (задолго до самого фильма): "Так жить нельзя!" А по-другому жить мы не умеем. И не научимся — во всяком случае, мы, те, кто "в 50-х рождены". Поэту однажды открылась кровавая бездна лжи и безумия, и все бездны, высоты духа и культуры утратили свое значение:

Как хорошо у бездны на краю
загнуться в хате, выстроенной с краю,
где я ежеминутно погибаю
в бессмысленном и маленьком бою.

(А. Еременко)

Тут уж не до смеха. Потому что "бой" этот самый настоящий и далеко не бессмысленный. Он за духовное выживание и имеет, конечно, стратегическое значение не только для поэта или даже не только для поэзии.

Так что и смех далеко не глумливый. Это тот самый смех, который, в отличие от слез, может вполне реально помочь всем нам. Помочь пережить похмелье и протрезветь. Вообще все разговоры о тотальном нигилизме новых иронистов не более чем очередной миф. Перед нами прежде всего лирическая поэзия, авторский монолог, вовсе не обязательно, замечу кстати, сплошь ироническо-саркастический:

Прости меня,
в колыске спящий сын,
что в этом доме выпало родиться,
но, может, сила вся родных осин
в том, что они родные,
и защиплет
в глазах,
когда придешь сюда один
и свой увидишь параллелепипед...
(Е. Бунимович)

Стих иронистов подчеркнуто афористичен, ими широко используется игра слов, каламбур; любимое занятие — реализация общепотребительных языковых метафор, "материализация" идиом: "В сугробах ядерной зимы, на свалке золотого века..." (В. Коркия), "пыльная буря в граненом стакане" (Е. Бунимович) и т.п. Активизируется "чужое" слово в самом широком смысле: от прямых цитат (особенно характерных для А. Еременко) до введения в текст разнообразных идеологических, бюрократических клише:

МИНЗДРАВ СССР
ПРЕДУПРЕЖДАЕТ:
Все миновалось, молодость прошла...
(Е. Бунимович)

И все же перед нами традиционно монологическая поэзия, прямое авторское высказывание. Поэтому напрасно поминают обэриутов рядом с иронистами, рядом с теми же А. Еременко или Е. Бунимовичем.

Но обэриуты действительно определяют очень многое в современной поэзии, особенно в концептуализме. Концептуализм (да и вообще постмодернизм) — это уже, по определению, искусство не монологическое. Концептуалистской линии близки другие поэты, обычно зачисляемые в общую иронистскую кучу, — например, И. Иртеньев, В. Друк. Травестийная поэзия И. Ирте-

ньева перекликается с мифотворчеством Д. Пригова, тут тот же соц-арт:

Женщина в прозрачном платье белом,
В туфлях на высоком каблуке,
Ты зачем своим торгуешь телом
От большого дела вдалеке?

Правда, собственно концептуальная проблематика И. Иртеньева занимает гораздо меньше, чем Пригова. Иртеньев использует пародию по прямому назначению, в сатирических целях. Тем не менее, стих его никак не укладывается в обычные рамки "сатиры и юмора", напоминая подчас о речевой наглядности поэзии Н. Олейникова, "скульптурной" выразительности стиха И. Холина. Хотя об ученичестве тут речь не идет.

Влияние шестидесятников — в первую очередь лианозовцев — заметно в стихах Владимира Друка:

...шиит — антишиит,
суннит — антисуннит,
семит — антисемит,
калмык — антикалмык,
бисквит — антибисквит,
э-л-е-к-т-р-о-л-и-т!
пускай им
 общим
 памятником
 будет
построенный в боях...
 О!
Этот ТЕАТР ДРУЖБЫ
НАРОДОВ!
 где все мы — актеры...
 ("Памятники")

И дело не в том, что еще в 1960 году Всеволод Некрасов написал "Антистих": "Есть протон — антипротон, нуклон — антинуклон, и циклон — антициклон... и т.д." Вполне возможно, что В. Друк и не знал именно этих стихов Вс. Некрасова, тем более, что они до сих пор не опубликованы. Существенно то, что В. Друк, начинавший в характерной иронистской манере с некоторых пор стал активно использовать чисто игровые средства, и небезуспешно.

Другой вариант игровой поэтики демонстрирует нам А. Левин,

известный до недавнего времени больше как бард, обладающий незаурядным мастерством гитариста. Особого разделения на песни и собственно стихи у него, по-видимому, нет; похоже, это тот редкий случай, когда тексты песен и в напечатанном виде, без мелодии, воспринимаются как самодостаточные. Гротескная образность, виртуозное словотворчество А. Левина близки поэтике некоторых книг Г. Сапгира (особенно книге "Терцихи Генриха Буфарева"), и по изобретательности, по чувству языка А. Левин ничуть не уступает общепризнанному мастеру:

Шумелка-мышь, шуршавая в полу.
Бубнитофон немножечко в углу.
Сижу, задумчив, как земельный таг.
гляжу закат — практически за так.
Затакт.
В окно вжужжался пирожук,
горящий и хрустящий, как сухарь, —
упал. А я вминательно сижу
и не упал. Я мирозданию царь.

("Модель мыслителя у окна")

Тем не менее ни Левин, ни Друк, ни Иртеньев не могут быть с полным основанием причислены к концептуалистам, так же как, скажем, Пригов, Рубинштейн, Сухотин никак не иронисты. Изобразительные средства могут быть почти одни и те же, но вот цели, художественные задачи у авторов разные. Концептуализм — действительно авангардное явление, искусство, непосредственно занятое проблемами самого искусства, исследованием возможности возникновения художественного высказывания. Для иронистов, как я уже отмечал, центр тяжести смещается в иное проблемное поле, рефлексия уходит на периферию, и концептуалистский метод становится как бы подручным средством. Главное в иронистах лирическая, гражданская определенность высказывания. Отсюда и политическая острота, и эстрадный успех... Все это перекликается с эстрадными шестидесятниками, хотя, думаю, гражданская зрелость иронистов глубже, так же как перестройка глубже "оттепели". (Тут надо быть осторожным в сравнениях, потому что все же оттепель была после Сталина, а не после "застоя", и это существенно разные вещи; контрастность "оттепели", может, даже резче, чем контрастность сегодняшнего дня на фоне, скажем, 1985 года.) Как бы то ни было, но и издержки эстрадности: некоторая лозунговость, чрезмерная политизация, открытая публицистичность — все это нередко дает о себе знать.

Но неудачи забываются, а стихи остаются — и осталось, запомнилось уже немало.

Госиздат и самиздат

О литературе, которая занимала девять десятых журнальных площадей своими оптимистичными историко-революционными эпопеями и радостно-героическими поэмами, сказано уже немало. Сегодня она благополучно уходит в небытие. Но выпускал госиздат и другую литературу, настоящую. Ее предавать забвению совершенно ни к чему. Ветеран самиздата Всеволод Некрасов заметил как-то, что, по-видимому, силы госиздата и самиздата примерно равны. На десять тысяч членов Союза писателей несколько десятков истинных талантов наберется... Благодаря им какая-то жизнь и в госиздате все же теплилась, и в поэзии что-то происходило; иногда случалось даже и нечто очень значительное: Слуцкий, Самойлов, Чухонцев... По знакомому сценарию развивались события и для нового поколения. Среди бездарного хора-ора печатающихся "молодых голосов" начала 80-х обнаружили имена, достойные внимания.

Советская послевоенная поэзия проявила себя прежде всего в стремлении избавиться от трескущей псевдогероической риторики поэзии сталинской эпохи, берущей начало в позднем эпосе Маяковского, в военизированной комсомольской романтике 20—30-х годов. Подобная эстетика к закату сталинской эры окончательно утратила какие-либо признаки реальной жизни. На этом фоне и возникла, зазвучала окопная правда, суровый реализм поэтов фронтового поколения и тех, кто пришел за ними.

Восьмидесятники, конечно, уже не отличались такой "суровостью". В поэзию пришли представители первого поколения, выросшего относительно безбедно, даже с известным комфортом. Росли-то, конечно, в "хрущобах", но "хрущоба" — это все же отдельная квартира, не коммуналка, не "Воронья слободка". Почему это важно? Да потому что именно бытом вдохновлялись новые поэты, тем, что окружает с детства, именно через бытовые реалии они выражали свое лирическое отношение к миру. Один из них — Олег Хлебников — даже назвал себя "бытописателем бытия".

Андрей Мальгин еще в 1986 году довольно точно охарактеризовал эту поэтическую генерацию в статье "Мы — поколение Нового Арбата..."² как новую волну городской поэзии (что дало по-

2. Мальгин А. Мы — поколение Нового Арбата // Новый мир, 1986. № 4.

вод нашим "почвенникам" развернуть странную и весьма непродуктивную полемику вокруг этой статьи с целью доказать, что городской поэзии нет и быть не может). Новые "городские" на фоне предыдущих выглядели, пожалуй, даже "тепличными", слишком негероическими. Но это тоже было важно: в стране непрерывного насильственного героизма, бесконечных искусственно создаваемых социальных катаклизмов заговорить о нормальных человеческих вещах, о том, что окружает, без революционного пафоса. Гражданская поэзия, привыкшая к изображению эпохальных полотен, массовых сцен, ощутила вдруг уникальность каждой человеческой жизни и к этой уникальности проявила интерес. Отсюда и стремление к предметности, конкретности, даже хроникальности. Быт становится эстетически значимым, и это уже не тот позорный быт, который только мешался под ногами победно шествующей к одухотворенному, нематериальному будущему идеи, быт, с которым нужно бороться. Нет, теперь он одухотворен, самоценен неповторимостью собственной и других людских судеб, в нем отраженных.

Тогда же, в середине 80-х, И. Шайтанов в статье "Преимущественно о тридцатилетних" сетовал на проявившуюся у молодых "страсть к воспоминательству". Но это было неизбежно при очень малом внимании новых городских лириков к собственному лирическому "я" и такой пристальности взгляда на внешний мир. И вот что любопытно: в воспоминаниях этих главными оказываются не обобщения, а подробности, сама память представляется как нечто сугубо материальное:

Ну так вот, говорю я, память —
не то роскошное
 оловянное отражение искаженное,
 а заплатанное и захватанное
рогожное
 покрывало, местами прорванное
и прожженное.
(М. Поздняев)

Новые бытописатели, кажется, хорошо усвоили эффект хроникальных фильмов: самым интересным в них оказываются не "исторические моменты", ради которых затевалась съемка, а то, что попадает в кадр случайно: какая-нибудь афишка на заднем плане или пачка папирос, давно не выпускаемых табачной промышленностью. Из таких деталей "клеится" порой целое стихотворение: "... время спутника, футбола, спора посреди бульвара, время

слова "радиола", время славы — "Че Гевара", кукол — все еще немецких, скатертей — еще китайских, фотоаппаратов детских и велосипедов дамских..." (О. Хлебников). При этом никакого особого умиления перед жизнью или заискивания перед своими героями новые "городские" поэты, как правило, не допускают. Выражаются они всегда конкретно, часто иронично, иногда беспощадно. Советский быт вообще не дает поводов для умиления, и привкус его абсурдности постоянно присутствует в стихах, временами материализуясь в характерные советские детали вроде памятников "свинье и свиноводу" (О. Хлебников) или "горнисту с подъятой трубой" (В. Салимон). Но это лишь неодушевленный фон, потому что все равно "звезда звенит, звезда горит и проливает свет на ГОСКОМТРУД, ГОССНАБ, ГЛАВЛИТ, ГЛАВАТОМ, ВТОРЧЕРМЕТ" (В. Салимон). Так и за иронией, за намеренной заземленностью, антиэстетичностью всегда "звезда звенит", "звезда" лирики, чувствуешь напряженное ощущение полноты бытия, возникающее из глубокого единения с окружающим миром — не с советским, конечно, абсурдом, а с людьми, живущими вопреки этому абсурду (хотя этот момент — "вопреки" — не акцентируется и, может, даже не осознается), живущими по-своему непсваторимо в России во второй половине XX века:

И я увидеть успел, замерев на пороге
зала огромного, в облаке хвои
и снега —
как посреди несказанно
широкой дороги,
передо мной протянулся рубеж
полувека...
И — уцелевшее в давке пушистое семя,
я возлюбил этот век. И в обнимку
со всеми
переступил во вторую его половину.
(М. Поздняев)

Слущкий, Чухонцев и еще, пожалуй, Глазков — с его иронией, игрой, чудачеством — непосредственные ориентиры для новых "городских". И. Шайтанов в той же статье отмечал, что в этом ряду молодые сильно уступают старшим. Может быть. Но есть тут своя специфика. Конечно, бытовая фактура у Чухонцева гораздо более эмоционально насыщена, чем в бесконечных предметных рядах новых поэтов. Но ведь Чухонцев вовсе не занимается эстетизацией, лиризацией быта. Он скорее быт мифологизирует,

растворяет его в общем напряженном духовном пространстве, никому и в голову не придет назвать его "бытописателем бытия". А "городские" как раз заняты обратным: они как бы материализуют дух в быте. И здесь некоторые нагромождения, наверное, неизбежны.

Не наступи времена благословенной гласности, разговор о поэзии восьмидесятников на этих рассуждениях, наверное, пришлось бы закончить. Потому что никаких таких иронистов, андеграунда, авангарда для официальной критики вроде бы и не существовало. Прошумела в начале 80-х дискуссия о "сложных" поэтах, но понять что-нибудь было совершенно невозможно: спорить о чем-то спорили, а вот стихов почему-то почти не печатали. Дальше — больше: взялся М. Эпштейн объяснять новую поэзию, и все окончательно запуталось, потому что талантливый эссеист объяснял не столько литературу, сколько свои собственные эстетические и метафизические взгляды. Разобраться в новой литературе вне контекста всей истории развития неофициального искусства просто невозможно, а именно это и пытался сделать М. Эпштейн.

Чем же характерно неофициальное искусство, где та эстетическая доминанта, на которую с неизменной бдительностью реагировали цензоры? Я здесь говорю не о диссидентской поэзии (тоже, кстати, давшей немало ярких талантов), появившейся в самиздате по известным политическим причинам. Я говорю о другой линии неофициальной литературы, той самой, в которой, собственно, и сформировались все столь актуальные сегодня постмодернистские художественные идеи. Дело тут не только в "авангардности" (хотя, конечно, любая степень эстетического риска в первую очередь вызывала подозрения). Для постмодерна привычная оппозиция "авангард — традиция" утрачивает свое значение. О чем, в частности, свидетельствует совместимость вроде бы совершенно непохожих авторов под одной обложкой, как, скажем, в сборнике "Понедельник. Семь поэтов самиздата", или даже в рамках одной поэтической группы "Альманах", творчеству которой посвящена статья А. Зорина "Муза языка и семеро поэтов"⁴.

Но "муза языка", то есть особое эстетическое отношение к "живому языку социума", лишь следствие какой-то более общей художественной установки. А. Зорин, цитируя Д. Самойлова, противопоставляет два подхода к языку: "Альманаха" и советских традиционалистов ("Поэзия пусть отстает от просторечья...") Эту мысль можно развить далее. Вот "позиция поэта" в формулировке того же Д. Самойлова:

4. Зорин А. Муза языка и семеро поэтов // Дружба народов, 1990. № 4.

Не по крови и не по гною
 Я судил о нашей эпохе.
 Все, что было, — было со мною,
 А иным доставались крохи!
 Я судил по людям, по душам,
 И по правде, и по замаху.
 Мы хотели, чтоб было лучше,
 Потому и не знали страху.

Правда, речь идет о войне, но и не только. Судить "не по крови и не по гною", а "по людям, по душам, и по правде, и по замаху" — это казалось единственной возможностью выжить поэту как на войне, так и в годы террора — физического и идеологического. Оставаться лирическим поэтом, занимая традиционную позицию судьи и пророка, можно было только так — судить "не по крови и не по гною". Вроде бы традиционная и совершенно законная лирическая установка — "для звуков сладких и молитв". Но слишком много пролилось той самой крови за последние семь десятилетий. Слишком много и для искусства. Поэты самиздата меньше всего желали бы судить, выяснять свои отношения с эпохой. Эпохальность не по их части. Они стремятся к иному лирическому качеству.

Что это за качество, можно проследить на фоне творчества тех же "городских", продолжающих в этом смысле Самойлова. Вспомним "звезду" В. Салимона, что "проливает свет на ГОСКОМТРУД, ГОССНАБ и т.д.". Безжизненные уродцы, нелепые, но безобидные, даже милые, как гипсовая роскошь парка культуры и отдыха, Выставки достижений народного хозяйства. А вот строки концептуалиста М. Сухотина:

На дне оврага
 СПЕЦГОЭЛРО там
 ПОТРЕБГУЛАГА,
 Там ГОСПРИРОДА
 в ЧЕЛОВЕК-ЧАСЬЕ
 исходит потом,
 пока из грязи
 не выйдет боком
 ЖИЛТРЕСТПРОМСЧАСТЬЕ...

Здесь уже ни о какой "звезде" и речи не идет, разве что о гипсовой пятиконечной. Но гипс оживает — не милые уродцы, а безобразные чудовища движутся на нас вместе с "потом" и "грязью";

"кровью и гноем": поэт-лирик не может отделить себя от страшного социума, столь круто замешенного на крови.

Отказываясь от пророческой позиции, новая поэзия отказывается от лирической инерции, рутины. Лирика сегодня — это не то, что дано, а то, что требуется доказать. Автор апеллирует не столько к внутреннему, сколько к внешнему, стремится быть максимально наглядным. Пусть речь, слово сами за себя скажут. Вот и звучит нередко "отчужденное" слово, даже, может быть, чуждое — вплоть до идеологической языковой абракадабры, как в соц-арте. Мы и раньше знали, из "какого сора растут стихи". Но теперь оказалось, что этот самый сор может быть не только почвой, удобрением, но и строительным материалом.

Отсюда и "муза языка" не только концептуализма, но вроде бы и традиционно монологической лирики С. Гандлевского, М. Айзенберга, Е. Сабурова. Понятно, что в социальном плане эта поэзия близка иронистам, здесь порой обнаруживаешь и сходные "поколенческие" мотивы.

Нас пугают, а нам не страшно
 Нас ругают, а нам не важно
 Колют, а нам не больно
 Гонят, а нам привольно
 Что это мы за люди?
 Что ж мы за перепелки?
 Нам бы кричать и падать
 Нам бы зубами щелкать
 И в пустоте ползучей
 Рыться на всякий случай.

(М. Айзенберг)

Но и различия принципиальны. Иные акценты. Характерный иронистский нажим здесь невозможен. У Бунимовича — прямая речь, отточенные формулировки, тяготеющие к выразительности афоризма. У Айзенберга же стихи насколько не заботятся о внешней эффектности, как будто не поэт выбирает слова, а наоборот. Слова действительно появляются сами, из внутренней, не структурированной речи. "Шевелящиеся губы", но без "выпрямительного вздоха". Исповедуется своего рода эстетический минимализм. Почти, как у Вс. Некрасова: "вдохнуть — и хватит".

Есть и противоположная линия — максималистская, та самая "сложная" поэзия, о которой столь горячо дискутировали в свое время. Задача создания своего поэтического языка у "максималистов" тоже основная, но к проблеме этой они подходят по-ино-

му: упор делается на авторское слово, на сугубо личную и, как правило, внесоциальную лирическую мифологию. Отсюда, собственно, и пресловутая "сложность". "Метаметафоры", конечно, никакой не существует, но есть очередная попытка создания эзотерической, сакральной поэтической речи, "высокого" стиля. Впрочем, и тут видны разные тенденции. Скажем, одно дело — стихи И. Жданова, О. Седаковой с их собственной, личной, предельно субъективной мифологией; совсем иное — более аналитичная поэзия петербуржцев Е. Шварц, В. Кривулина, с их тягой к игре, стилизации. Можно выделить еще одну тенденцию преимущественно интеллектуальной, скажем так, поэзии. Ее представители — А. Драгомощенко, А. Парщиков — не стремятся к музыкальной выразительности. Они исследователи, и стих у них превращается в довольно громоздкий аналитический аппарат. В принципе все это тоже выражение общего постмодернистского скепсиса по отношению к возможности прямого высказывания. Проблема "знака" и "значения" становится иной раз постоянным мотивом лирической рефлексии, например, в стихах Николая Байтова:

Дело в том, что знаки регулярны
только на
ограниченном пространстве смыслов,
а если — ...
то, конечно, — как поймашь
радиомузыку
в скользкой тесноте и в мельтешеньи
свистов,
где на каждом повороте в дырах
мглистых
кучи мусора — и всюду узко и
тускло.
Некуда взглянуть, и лишь
в придуманных формах
можно было бы обосноваться. Однако
страх стоит, особенно в астрах —
в мохнатых
многоруких пауках,
притворно-мертвых.

Слова "помнят" о своей знаковой природе, а стремление вырваться из области "придуманных форм" приводит к необходимости "учета" как можно большего числа языковых проекций, "планов" в надежде на то, что количество перейдет в качество, "при-

думаннные формы" — в непридуманное лирическое переживание. Н. Байтову, на мой взгляд, это удастся гораздо чаще, чем, скажем, А. Парщикovu (хотя, конечно, с И. Роднянской, объявившей А. Парщикова во всеуслышание записным эпигоном⁵, никак нельзя согласиться). Вообще, разумеется, одно дело — программная установка на создание собственного поэтического языка, другое — результат, то, что получается. А получается у всех по-разному: у кого-то лучше, у кого-то хуже.

Самиздатская поэзия слишком обширна и почти еще не исследована нашей критикой. В этих беглых заметках я коснулся лишь того, что имеет непосредственное отношение к поэзии 80-х. Но писать историю неофициальной поэзии, издавать тексты 20 — 30-летней "выдержки" все равно придется, если мы, конечно, действительно заинтересованы, чтобы наша словесность не была "официальной" и "неофициальной", "советской" и "антисоветской", не подвергалась административно-территориальному делению вышестоящими органами, а просто была тем, чем была всегда, — органичной частью русской литературы.

От иронистов до "патриотов"

Не будет большим преувеличением сказать, что именно иронизм, нигилизм во многом определяют лицо поэзии конца 80-х годов. Это совершенно естественная реакция на эстетическое ханжество предыдущих десятилетий, свидетельство глубоких изменений в общественном сознании, раскрепощения духовной жизни. Раскрепощение идет не без переклестов, не без "чернухи" и не без "порнухи", но тут уж ничего не поделаешь. И главное, не надо ничего делать, не надо бороться: довольно борьбы и руководящих указаний. Культура — система самоорганизующаяся, она сама о себе позаботится.

Вообще тут дело не в иронизме как таковом, важна общность мироощущения, мотивов "потерянного поколения", выражающихся в какой-то мере в характерном привкусе эстетического нигилизма. Того самого смеха сквозь слезы. Помимо тех, о ком уже шла речь в статье, можно вспомнить еще немало достаточно известных поэтов, таких, как Ю. Арабов, Н. Искренко, Т. Щербина, В. Степанцов, А. Туркин; менее избалованных прессой и ТВ, но, на мой взгляд, не менее, а порой и более интересных В. Строчкова, В. Тучкова, А. Вулыха, А. Дмитриева... В крайних своих формах

5. Роднянская И. Назад — к Орфею! // Новый мир, 1988 № 3.

эта эстетика приводит к открытому эпатажу (как у А. Туркина). Раньше эпатировали буржуа, мещанина, теперь появилась новая фигура — "совок", тот же обыватель, только советский. "Совок" — это и "хомо советикус", определенный человеческий тип, и явление, некий менталитет, благодаря которому оказывается до сих пор жизнеспособным весь невероятный строй советской жизни. "Антисовковский" пафос — основная движущая сила иронистов.

Авангард (конечно, с приставкой "пост") представлен в основном концептуализмом (есть еще попытки неофутуризма). Вообщето-то концептуализм — явление 70-х годов, сугубо самиздатское (А. Монастырский, Вс. Некрасов, Д. Пригов, Л. Рубинштейн), в 80-х же он просто вошел в моду и, как говориться, во многом "вышел в тираж". Но связь с "восьмидесятниками" тут самая прямая, во всяком случае, в творчестве таких поэтов, как Т. Кибиров и М. Сухотин, сформировавшихся еще в лоне самиздата.

Близок к концептуализму и Иван Ахметьев. Речевой, говорной стих Я. Сатуновского и Вс. Некрасова непосредственно отозвался в его эстетике речевого фрагмента:

что вы что вы
я ничего

Причем минимализм из художественного принципа превращается еще и в главную черту лирического героя, определяет всю интонацию стиха:

прошу прощения
вас и так много
а тут еще я

Ту же минималискую линию продолжает Александр Макаров-Кротков. И примерно с тем же пафосом:

в этой стране
только и умеем что
говорить на своем языке

И. Ахметьев, А. Макаров—Кротков пишут преимущественно свободным стихом, но их верлибр (как и верлибр Вс. Некрасова) особенный, несколько выпадающий из общего верлибрического движения, явственно обозначившегося в последние годы. У этого "движения" есть свои мэтры — В. Бурич, В. Куприянов, вышли сборники и антологии свободного стиха — "Белый квадрат", "Время икс" и монументальная "Антология русского верлибра".

Тут жанровый признак уже не отрывок, не фрагмент, а лирическая или сентенциозная миниатюра, достигающая порой выразительности афоризма.

Станным только кажется желание верлибристов как-то обособиться от всей остальной поэзии, будто свободный стих — это и на самом деле литературный жанр. Ведь не организует же никто движений ямбических или хореических!

Концептуалисты, "иронисты", верлибристы — это "левый фланг". Далее следует сильный центр "традиционалистов". Здесь, как во все времена, много вполне качественной и в то же время вполне банальной лирики "самовыражения". Но есть и авторы, воспринимающие лирический стих не как данность, а как проблему, продолжающие работу самиздатских "семидесятников" — В. Санчук, М. Лаптев, Д. Веденяпин, Д. Новиков, Г. Дашевский, И. Большев...

За "центром", как полагается, не менее сильный (во всяком случае, в количественном отношении) фланг "правых". Эстетический консерватизм здесь счастливо сочетается с консерватизмом идеологическим. Раньше, помнится, говорили о "деревенской" поэзии, даже полемика была на тему: кто лучше — "деревенские" или "городские"? (Как будто и те и другие никак не могут быть одинаково хорошими. Теперь уже нет необходимости скрывать то, что дело тут не в деревне, вернее, не столько в деревне, сколько в "русской идее". Именно служением идее объясняется загадочная избирательность зрения критиков "патриотического" направления, их порой удручающая некомпетентность. Впрочем, "не быть сильно умным да больно грамотным" — это, как заметил Вс. Некрасов, "почетная обязанность для русского патриота". Сначала идея, а искусство потом. Ну и, как всякое искусство, "заедаемое" идеологией, поэзия "патриотов" сталкивается с серьезными проблемами.

Все же оговорюсь: речь идет не просто о патриотах, а о "патриотах" в кавычках. Патриот вовсе не тот, кто кричит о патриотизме, тем более профессиональный патриотизм — вещь сомнительная. Потому что "русские — не профессия и не конфессия" — есть такая очень точная строчка в совместном стихотворении (так уж получилось) двух русских поэтов И. Ахметьева и Вс. Некрасова.

Как бы ни был широк "эстетический спектр" новой поэзии, в любой его части можно услышать живые поэтические голоса. Крупных, значительных поэтических событий по-прежнему немного (странно было бы, если бы было иначе), но сама атмосфера, культурная среда, думаю, вполне жизнеспособна. Литература

перестала быть государственным делом, но от этого она не перестала быть делом общественным. Повторюсь: лирика — это то, что требуется доказать, и представители новой поэзии не самообольщаются. Но лирика — это и то, что просто требуется, требуется всем нам и, значит, появится.

P.S. Пока статья готовилась к печати, произошли всем известные события 19 августа. "Невероятный строй советской жизни", о котором говорится в статье еще в настоящем времени, наконец-то перешел в область времени прошедшего. Но я не стал менять грамматические формы. Я писал статью о поэзии эпохи перестройки, не зная, что эта эпоха вот-вот закончится. "Перестройка" действительно целиком осталась в минувшем десятилетии, которое по-настоящему завершилось только сейчас, в августе 1991 года. И там, где два месяца назад я ставил многоточие, сама история, похоже, поставила окончательную точку.

1991

Переход от модернизма к постмодернизму сегодня многими уже осознается как фундаментальная смена общекультурной парадигмы. Эстетическая теория постмодерна активно формируется только в 70—80-х годах, но круг явлений, в которых распознаются постмодернистские черты, постепенно расширяется, корни уходят все глубже. "Надлом системы модернизма, — пишет немецкий богослов и теоретик постмодерна Ханс Кюнг, — затронувший основы всех ценностей, необходимо связывать с крушением буржуазного общества и европоцентристского мира в эпоху первой мировой войны"¹.

Ханс Кюнг, правда, не ограничивает эпоху модернизма концом XIX и началом XX века, для него "модернизм (то есть европейское Новое время) начинается в XVII веке с возникновением новой веры — веры в Разум и Прогресс". С культурологической точки зрения в этом, безусловно, есть свои резоны. Но в эстетике постмодерна возникает именно из модернизма начала века: с предыдущими художественными эпохами диалог гораздо менее острый. Причем в общем социокультурном плане переход от индустриального (т.е. буржуазного) общества к постиндустриальному действительно оказывается не менее революционным, чем приход европейского Нового времени. И Ханс Кюнг совершенно прав, когда говорит, что "определение "радикальный плюрализм" не является достаточным для характеристики постмодернизма. Гораздо более типичным признаком постмодернизма является глобальное утверждение изначальных, более важных, чем интересы государства, прав человека и зарождающееся релятивистское, гуманное отношение к... доминирующим силам модернизма". (Эти силы Ханс Кюнг называл раньше: естествознание, техника, индустрия, демократия.)

Отказ от чисто модернистской установки на преобразование (социума, искусства) придает новый деидеологизирующий ста-

1. Кюнг Х. Религия на переломе эпох. Тринадцать тезисов // Иностранная литература, 1990. № 11.

тус самосознанию, рефлексии, в том числе и теоретической, самому процессу теоретизирования, построения моделей: "Человек окончательно растворился в природно-социальных процессах, но таким образом, что и сами эти процессы растворились, распались. Природа и социум стали не менее фрагментарными, нежели человек... Я определяюсь социумом, поскольку я не имею "своего лица": ни про какую свою мысль, ни про какое свое чувство я не могу сказать "мое чувство", "моя мысль". Всегда где-то услышано, усвоено, переработано, скомбинировано. Ничего своего — кроме, пожалуй, самого социума, из которого все это взято... Все внутри меня чужое, не мое, но все это случайно, фрагментарно, не укладывается ни в какую схему..." (Б. Гройс, "Дневник философа"). Вот характерный образчик постмодернистского философствования. Выражается, впрочем, не бессилие теории, а смена ценностных ориентиров в новой ситуации. "Дело заключается в объективной невозможности зафиксировать наличие жестких, самозамкнутых систем, будь то в сфере экономики, или политики, или искусства, — пишет В. Малахов. — В процессе интеллектуального освоения этой трансформации возникает мышление вне традиционных оппозиций (субъект — объект, целое — часть, внутреннее — внешнее, реальное — воображаемое), мышление, не оперирующее какими-либо устойчивыми ценностями..."²

Очевидный релятивизм, скепсис нового менталитета тем не менее тоже не является его исчерпывающей характеристикой. Релятивизм в постмодернистской системе так же не абстрагируется, как и все остальное. "Релятивистское, гуманное отношение к доминирующим силам модернизма" (Х. Кюнг) — и не только модернизма — вот что главное. Не случайно релятивизм и гуманизм оказываются рядом. Одно стало необходимым условием другого, ибо абстрагированный гуманизм слишком легко превращается в свою полную противоположность, чему не раз становился свидетелем наш XX век — самый кровавый век в истории человечества. Постмодерн возникает как реакция на идеологизирующее модернистское сознание и ставит препоны возникновению догматики в самой своей основе. Все это, разумеется, проявляется в эстетической сфере.

Но прежде чем обратиться к анализу художественного сознания, давайте уточним нашу терминологию. Модернизм и авангард — обычно эти понятия особо не различают. Но коль скоро мы

2. Малахов В. Постмодернизм. В кн. «Современная западная философия. Словарь». М., Изд. полит. лит-ры, 1991.

заговорили об "эпохе модернизма", хоть бы даже и не в понимании Ханса Кюнга, а в традиционном смысле (начало века), уточнения необходимы. Все же об "эпохе авангарда" говорить не приходится: авангардистская практика распространяется далеко не на все ярко выраженные модернистские художественные явления. Хотя, с другой стороны, по-прежнему не до конца понятно, как же, собственно, можно гарантированно отличить авангард от всего остального. Прав, конечно, Л. Рубинштейн: "Мне кажется, что невозможность окончательно выяснить, что такое авангард, запрограммирована в самой природе этого явления"³. Авангард бывает очень разный. И резкой границы, особой какой-то чисто авангардистской "территории" в искусстве не существует. Модернистские и авангардистские тенденции в принципе общие, однородные (хотя в рамках самого модернистского менталитета этот факт мог и не осознаваться). Грубо говоря, авангардистские формы и манеры появляются там, где анализ начинает преобладать над синтезом, где проблемы самого искусства становятся не менее, а то и более важными, чем, скажем, самовыражение или создание собственной мифологии. Авангард — и классический и "пост" — важен прежде всего как остроаналитическое искусство, как предельное выражение художественной рефлексии по поводу языка искусства, позиции автора, фактуры материала и т.д.

То есть, модернизм, породивший авангард, в целом к нему не сводим. В рамках общего — модернистского — менталитета возникали художественные системы как с преобладанием аналитических тенденций (кубизм, футуризм), так и синтетических (символизм, импрессионизм). К постмодернистской ситуации применима та же модель. Нет ничего удивительного в том, что теория постмодерна начинала формулироваться в основном на материале нового авангарда, поставангарда. Но постмодернизм к поставангарду тоже не сводится.

В модернистском контексте для авангарда была важна сама "новизна", полемичность по отношению к традиции. Теперь это совершенно неактуально. Более того, привычное противостояние "авангардист - традиционалист" — "непонятнее иероглифов". "На сегодняшний день мне представляется неактуальным, "нерабочим", художественное сознание, в основе которого — оппозиция "Авангард — Традиция"... — говорит Л. Рубинштейн. — Актуальное же сознание — назовем его поставангардистским — исходит из того, что все есть традиция". Оппозиция действительно "не ра-

3. Рубинштейн Л. Театр, 1991. № 8.

ботает". Авангардный полюс выделяется, но уже не обладает былой агрессивностью, мессианским энтузиазмом и изоляционистскими (в эстетическом плане) настроениями. Делается общее дело, в котором важен только результат — художественное качество, художественный эффект.

С другой стороны, аналитическая установка, высокая степень художественной рефлексии отнюдь не только поставангардистская практика, все это в принципе выражение общего "гуманистического релятивизма" постмодерна, основной акцент. Высокая степень художественной рефлексии и раньше не была связана напрямую с авангардистско-аналитическим методом. Рефлексия по поводу творчества, вообще говоря, свойство любого значительного художественного явления, выражение самоопределения метода в общекультурном контексте — недистанцированный, неотрефлексированный метод попросту "не работает". В постмодернистской ситуации оказываются "нерабочими" целые типы художественного сознания. Наиболее, может быть, характерные как раз для модернизма.

Совершенно невозможным для постмодернистского менталитета представляется любого рода профетическое сознание — будь то символистский "демиург", раннеакмеистский "мастер" или футуристский "будетлянин". Релятивизм переходит в эстетическую сферу: художественное сознание борется с авторским произволом, с авторским тоталитаризмом ("идеологией"), пытаясь найти более надежную точку опоры, чем признающий только собственные законы автор-творец. ("Творцы вон чего натворили!" — Вс. Некрасов. Да именно профетическое сознание с его преобразовательным пафосом лежит в основе совсем не метафорического тоталитаризма.) То же и в философском сознании — стремление освободиться от неизбежно впадающего в идеологизацию субъекта, создать "скандальный с точки зрения классических мыслительных навыков тип философствования — философствование без субъекта". (В. Малахов). На первый взгляд это может показаться бессмысленной погоней за собственным хвостом: искусство без автора, философия без субъекта — вещи невероятные. На самом деле ничего невероятного не происходит. Усложняется система координат, возникает дополнительное измерение. На смену модернистскому монологу приходит диалог или даже "полифония". (Бахтинская терминология здесь более чем уместна: Бахтин сформулировал, по сути, все основные принципы постмодернистской эстетики.)

Соответствующие сдвиги происходят и в художественной системе, в самой структуре поэтического слова. В модернистской

поэзии слово проявляло свое художественное "инобытие" в индивидуальном авторском "ином мире", в котором действуют особые законы. Творец-художник создавал, творил слово (иногда буквально — в футуристской зауми). Постмодернистское сознание не вмешивается в имманентную природу слова. Художественное измерение выявляется в результате работы другого рода: организации особой речевой среды, в которой неавторское слово ("речевая реальность", по выражению Вс. Некрасова) формирует авторское высказывание. "Речевая реальность" — искомая точка опоры, гораздо более надежная, чем "автор-творец":

	Речь ночью	
можно так сказать		иначе говоря
речь		речь
как она есть		чего она хочет
		(Вс. Некрасов)

Осознание призрачности наших прав на язык, иллюзорности самого языка как стабильного инварианта стало важным эмоциональным результатом структуралистской и постструктуралистской рефлексии. Выяснилось, что языков много (а с вызреванием в недрах индустриального общества и безудержной экспансией феномена массовой культуры "языков" становится еще больше) и что они отнюдь не пассивны (средство коммуникации), а активно структурируют сознание. Не мы владеем языком, а язык владеет нами.

Особенно важным для формирования высказывания становится выяснение контекста, динамики взаимодействия, пересечения различных языковых плоскостей. Наиболее иллюстративен в этом отношении концептуализм: он все делает "на виду", полностью концентрируясь на самом моменте возникновения речи, высказывания (поэтому, кстати, концептуализм — ярко выраженное авангардное явление с приставкой "пост-", конечно). Но диалогизм не обязательно проявляется внешне — в игровой, разыгрываемой ситуации. Лирический монолог тоже внутренне диалогичен. С текстом устанавливаются напряженные отношения. Он больше не стремится выглядеть аутентичным. Понять текст недостаточно, важно уловить еще меру авторского противостояния тексту. Скажем, Д.А. Пригов работает с внешними, чужими языками, М. Айзенберг — с "внутренней", некодифицированной речью. Но "внутренняя" речь для М. Айзенберга не менее независима и

непроницаема, чем внешняя. Она точно так же таинственна, необъяснима и не терпит никакого вмешательства извне. В любом случае для текста важен контекст, все та же речевая ситуация. Сам текст может обернуться языковой метафорой, речевой массой (об этом говорил как-то В. Кривулин). Отнюдь не просто стилизация или пародия.

Децентрализация, "демократизация" художественной системы сказывается, конечно, и во внешнем изменении авторского статуса. Эпические формы (от И. Холина до М. Сухотина и Т. Кибирова), персонажная поэзия (Э. Лимонов, Д.А. Пригов) оказываются в центре внимания. Но, разумеется, всерьез говорить, допустим, об эпосе не приходится. Он возникает в точно таком же игровом контексте, как и персонажная поэзия. Персонаж — маска, но гораздо важнее, что маска эта в данном случае чисто языковая, без конкретного социального адресата (именно поэтому, кстати, здесь неуместны разговоры о "сатире" или "иронической поэзии"). Эпос — та же языковая маска. За внешне абсурдной или даже трагической событийностью (комической, впрочем, тоже), за "маской" — настоящая драма, драма языка и сознания, структурированного таким языком. Драма социальная, но и очень личная. То же самое можно сказать и о персонажной поэзии. И почти то же самое, только в обратной последовательности, можно сказать о внешне монологической лирике: личная, но и социальная. Социальная не в гражданско-политическом смысле (это мотив совсем необязательный), а по своему художественному генезису, по языку. Поэтому оппозиция «лирика — эпос» тоже не работает. Все — лирика или, если угодно, все — эпос.

Точно так же не работает оппозиция «игра — не игра», «серьезно — не серьезно». Смех крайне важен в постмодерне, но не профессиональная юмористика, а то, о чем говорил Мандельштам: "Ведь и так все смешно".

Постмодернистский релятивизм возникает как реакция на идеологию, как антиидеология. "Антиидеология" тоже идеология, но постмодернистская рефлексия тем и самоопределяется, что дистанцируется даже от собственной идеологии, избегая "окончательных выводов", сохраняя систему открытой, рассматривая ее прежде всего как ситуацию. Тем не менее многие постмодернистские идеологемы понимаются буквально, отчего возникает путаница и неразбериха. Во всяком случае, в литературе по постмодернизму (весьма в последние годы обильной) явно преобладает идеологическое мифотворчество. Наиболее популярен миф о том, что постмодерн, декларирующий свою "вторичность", отказывается от претензий на художественную оригинальность, а

значит, и от стремлений к художественной выразительности (миф, прямо скажем, очень удобный для некоторых авторов и теоретиков). Следствие выдается за причину и строго логически доводится до абсурда. Здесь как раз очень важно отличить идеологеми от реальности, чего не делает, например, в своей статье о постмодернизме О. Седакова⁴. Искусство без автора, отказ от установки на новизну, оригинальность, "неразличающее приятие всех прежде несовместимых знаковых систем" (О.Седакова) — это все, как писал Вс. Некрасов, "типичная утопическая идеология, лозунг: он может работать как интенция и оборачивается вреднейшим бредом при попытке реализовать его буквально как программу"⁵. Автор урезает свои права ради расширения прав языка, речи. Всеприятие языка, тотальное ему подчинение на самом деле тоже способ освобождения от языковой рутины, преодоления художественной инерционности (способ, действительно прямо противоположный модернистскому). Автор уходит из знака, знак — чужой, общий социальный, неавторский, но высказывание-то — больше знака, высказывание — авторское! И поэтому результатом, к которому стремится сегодня художник, все же является не "ничто", как об этом говорит, например О. Седакова, а, как и во все времена, "нечто", художественное качество, высказывание.

Да, О.Седакова права: постмодернистская интенция, сверхзадача — утопия, как, впрочем, и любая другая сверхзадача (на то она и "сверх"). Постмодернистская утопия, по О. Седаковой, "попытка создания мира вне действия силы вообще, запредельный пацифизм". "Великий покой и свободу несет постмодернизм, — пишет О. Седакова. — Он обещает, что требование различения, иерархического расположения вещей, выбора — что это требование больше не действует. Смерть истории. Смерть автора. Смерть языка. Смерть новизны. — И смерть всех этих смертей". О. Седакова поверила постмодернистским манифестам. Манифесты, лозунги, конечно, необходимы, и постмодернистская теория далеко еще не миновала свой утробный, "манифестарный" период. Но пора уже отличать лозунг, интенцию от реальности. Смерть искусства не факт. Факт в том, что появилось искусство, породившее такую вот рефлексию. Произошли структурные изменения, но структура, иерархия сама по себе не отменилась. Релятивизм действует как интенция, но не отменяет возможности различения.

4. Седакова О. Постмодернизм: усвоение отчуждения // Московский наблюдатель, 1991. № 5.

5. Некрасов Вс. Как это было (и есть) с концептуализмом // Литературная газета, 1990. № 31.

И структурирующая "сила" никуда не делась. Постмодерн стремится к миру без насилия (в том числе авторского), а от силы, от природных сил, благодаря которым существует искусство, даже в теории отказаться невозможно.

Путаница возникает чаще всего из-за абсолютизации постмодернистского релятивизма. Вернее, из-за того, что его вторая составляющая — гуманизм — упускается из виду. Ведь сам по себе релятивизм не новость и для модернистского сознания. Тут же он возникает не столько из гносеологии, комплекса человеческого неполноценности перед Богом (другой полюс того же релятивизма — солипсизм), сколько из социума, из острого ощущения "полноценности" каждого индивидуального, личного мира. Абстрактный "человек", тот, который "звучит гордо" и которому можно было "служить", умер, он ничто, фикция, его никогда и не было. Есть люди, личности, и права личности священны. "Толпа" исчезла, исчезли и "пророки". Личность не нуждается в "пророке", ей нужен собеседник. Мир из антропоцентрического превратился, если можно так выразиться, в "полиантропоцентрический". Он распался на бесконечное число равноправных "центров".

"Права человека" — это уже не просто демократия. Разумеется, постмодернистское сознание — демократическое. Но модернистский индивидуализм (тоже ведь демократический менталитет) преодолевается. Обратной стороной абсолютизации индивидуализма оказалась абсолютизация коллективизма, и демократическое сознание с легкостью переходило в чудовищно тоталитарное. Постмодернистский менталитет застрахован от тоталитаризма тем, что он как раз индивидуализм не абсолютизирует, он идет на диалог, находит себя в диалоге. И сама демократия, как отмечал Х. Кюнг, утрачивает качества самодостаточности (того же абсолюта), становится лишь необходимым начальным условием.

Постмодернизм — искусство демократическое в том смысле, что является выражением современного демократического сознания. Но постмодернистская "всеядность", в том числе и по отношению к языкам массовой культуры, к китчу, вовсе не означает, что постмодерн — массовое искусство. Тезис о принципиальной неразличимости постмодерна и массовой культуры — еще один широко распространенный миф, модный лозунг. Массовая культура — совершенно самостоятельное образование, функционально обособленное. Это другой жанр, другая установка — на отдых, развлечение, рекламу и т.п. Если рядом с детективной развлекательностью, о которой говорил У. Эко, появляются другие ориентиры, то и жанр будет другой. Искусство возникает там,

где совершается некая духовная работа. Детектив от этой работы освобождает. Он тоже искусство, но другое, у него другие задачи. Либо мы развлекаемся, либо общаемся с Богом. Вряд ли возможны промежуточные жанры. (Хотя общение с Богом, понятно, может иметь разные формы, в том числе совсем не молитвенные.) Мне кажется весьма сомнительным чтение У. Эко ради развлечения. Агата Кристи в этом смысле писала гораздо лучше. Постмодернизм не массовое искусство и не элитарное. А просто искусство.

В принципе о начале постмодернистской эпохи, видимо, можно говорить только в связи с окончанием второй мировой войны, хотя "надлом системы модернизма" действительно произошел раньше. В эстетической сфере постмодерн, разумеется, тоже вызревал в рамках модернизма, причем эволюция была настолько постепенной, что сам факт отрыва от берега модернизма осознал лишь тогда, когда всех прочно прибило к другому берегу — в 70-х — 80-х годах. Конкретизм, поп-арт вписывались в постмодернистский контекст уже задним числом (некоторые, впрочем, до сих пор пытаются ограничить постмодерн 70-ми годами). Сейчас, во всяком случае, достаточно ясно различимы характерные постмодернистские тенденции у многих крупных художников первой половины века. В русской литературе наиболее "постмодернистские" фигуры — Розанов, обзриуты. Их значение очевидно, особенно для поставангардного конкретистско-концептуального направления. Менее очевидно, но, как мне кажется, не менее значимо влияние такой позднемодернистской линии: Анненский — Ахматова — Мандельштам. Сюда же можно добавить (с некоторыми оговорками) и Ходасевича.

О глубоком влиянии Мандельштама на новую поэзию — не внешнем, а внутреннем, о влиянии "не его личной образной системы, а его методики" писал М. Айзенберг⁶. Мандельштам действительно поэт самый современный, "в каком-то смысле советский". Но дело не только в том, что он привил "советский дичок классической розе". Переход в "царство метафизики" позднего Мандельштама не что иное, как переход от речи внешней к речи внутренней. Почти заушной. Это "дикое мясо", довербальная речь, "шевелиющиеся губы". "Дичь" проступает и в гармонической музыке Ходасевича, прорываясь порой неожиданным диссонансом. "Бог знает что себе бормочешь, ища пенснэ или ключи" —

6. Айзенберг М. Некоторые другие // Театр, 1991. № 4.

"бормотание", "шевелиющиеся губы приходят на смену символистским "песням", романтической декламации.

Начало этим сдвигам положил Анненский, и не случайно его творчество, оставившее равнодушным многих современников, так сильно "задело" акмеистов и даже Маяковского. Импрессионистская детализация, обилие оттенков размывали прямое значение слова, слово становилось зыбким, сложным. Это уже было не слово-символ, а слово-намеки, слово внутреннее, спонтанное. Возникла почти "домашняя семантика" (термин Л. Гинзбург), семантика "для посвященных", но без символистской эзотерики, именно "домашняя", для внутреннего употребления. В пределе — спонтанный внутренний монолог, моментальный снимок, а не пластическая лепка. Я не думаю, что в поэтике Ахматовой "достаточно силен момент стилизации" и что Ахматова сегодня не актуальна, как считает М. Айзенберг. Как раз стилизация Ахматовой совершенно не присуща. Ее стихи — та же самая внутренняя речь, в которой личная конкретика перемешана с "божественным глаголом" (знаменитая ахматовская "простота"), и не случайно всю жизнь Ахматова повторяла в стихах имя своего учителя — Анненского.

Конечно, авторская позиция и у Мандельштама, и у Ахматовой, не говоря уже о Ходасевиче, остается чисто модернистской. Ни о какой "регистрационности", конкретизме в чистом виде здесь говорить не приходится. Менталитет "серебряного века" с акмеистской "тоской по мировой культуре" полностью сохраняется у позднего Мандельштама, уже в радикально изменившейся поэтике. Иначе и не могло быть, поэт все же величина неизменная. Но по логике художественного развития Мандельштам может считаться предтечей постмодерна не меньше, чем обэриуты.

Большевики убили Мандельштама и обэриутов. Они убили еще много миллионов людей и, как могли, разрушили культуру. Но наш путь нельзя рассматривать как путь назад, наперекор мировой цивилизации. В том, что случилось у нас и в Германии, виновата вся цивилизация. Тоталитаризм — обратная сторона все того же модернизма. Поэтому то, что началось в Германии после Гитлера, в России — после Сталина-Ленина, а также Маркса-Энгельса (что существенно уже не только для России), не просто восстановление разрушенного. А возрождение на новом уровне — на уровне посттоталитарного менталитета. Тоталитаризмом переболело все человечество, правда, резали по живому не во всех странах.

Тем не менее наивно было бы отрицать специфичность нашей

ситуации в 50-е годы. Кругом — выжженная земля, и, конечно, ощущение страшного, бесповоротного разрыва традиции, беспамятства, клинической амнезии. Пафос эстетического "воспоминательства", реабилитации был мощным художественным фактором. Поэтому рядом с тенденциями постмодернистскими развивались и "неомодернистские". Они-то и оказались на плаву. Сумели на иллюзии возрождения советских 20-х годов как-то ужиться с официозом. Все либеральное шестидесятичество, по сути, неомодернизм. Более актуальные художественные идеи развились преимущественно в "андеграундном", самиздатском слое нашей литературы.

Постмодернистская тенденция к "нейтрализации" автора актуализовала, дала новую почву для авангардистских опытов по изживанию материала и самого произведения. Поставангард развивался именно в этом направлении: от конкретизма к концептуализму, от поп-арта к перформансу, акционному искусству. К концу 70-х годов тенденция к изживанию материала достигла своего апогея — в "коллективных действиях" А. Монастырского, в живописном соц-арте, в поэзии "московского концептуализма" Д.А. Пригова, Л. Рубинштейна, Вс. Некрасова, в стихах Яна Сатуновского. Это был важный момент в эволюции поставангарда, давший, собственно, первый импульс развитию постмодернистской рефлексии. Художественное высказывание, произведение сводится к самой возможности высказывания, к идее высказывания: "Главное — иметь нахальство знать, что это стихи" (Ян Сатуновский). Сфера эстетического сужается (или расширяется, что в данном случае одно и то же) до области потенциально эстетического. Это действительно предел изживания автора, произведения. Зрителю как бы говорят: ну ты же умный, переходи на самообслуживание, с определенной точки зрения все вокруг тебя искусство. Такова эстетика "акции" — и в "коллективных действиях", и в стихах. Исчезает произведение, остается одна ситуация. Где-то близко к этому пределу сложилась художественная система Л. Рубинштейна, Д.А. Пригова. Предлагается как бы не произведение, а некий инструментарий для создания произведений, аналитический аппарат. Художественное высказывание формируется самой динамикой возникновения высказывания, динамикой речи. Здесь проходит граница между конкретизмом 60-х годов и концептуализмом 70-х: концептуализм избегает эстетической реакции не по поводу формирования высказывания, конкретизм изобразителен, рефлексия по поводу языка не отменяет возможности эстетического отношения к материалу. В 80-х годах акционное искусство сохраняет свое значение, но явствен-

но ощущается и обратная тенденция к усилению изобразительности — и в живописи и в поэзии. Концептуалистский опыт ушел в основу и нормально работает в самой логике современного художественного сознания.

Поставангардному "аналитическому" полюсу трудно также однозначно противопоставить полюс "синтетический", модернистский. Здесь не полюс, а широкое поле деятельности не одного десятка авторов с неравным успехом работавших над созданием нового поэтического языка на протяжении нескольких десятилетий. Трудно кого-либо выделить: есть, что называется, поэты первого ряда, но среди них нет явного лидера. Лидерство Бродского, думается, все же больше внешнее, чем внутреннее, масштабы его дарования (разумеется, немалые) вполне соразмерны общей художественной среде, просто недостаточно еще освоенной теми, кто формирует общественное мнение. Нет явного лидера, нет доминирующей художественной концепции, главного эстетического ориентира. Можно говорить лишь о разных тенденциях. Одна из таких тенденций — как раз путь Бродского и близких ему поэтов, условно говоря, "петербургской школы". Поэтическая речь дается как "внешняя", культурная, т.е. пишутся именно стихи. Постмодернистская рефлексия привносится в сам процесс их писания: автор как бы непрерывно иронизирует по поводу своего занятия, анализирует, пытается увидеть себя со стороны. Показателен в этом отношении прославленный анжабеман Бродского: синтаксис свободен от метра, смысл — от стиха, стихи используются как пустые высохшие оболочки. Стихи только пишутся, а высказаться поэт пытается за стихами, даже вопреки им. Прямая ирония, кстати, совершенно необязательна: важна дистанция, диалог с текстом.

Другая тенденция, преимущественно московская, — это то, о чем уже говорилось, установка на внутреннюю, почти довербальную речь, мандельштамовское "дикое мясо". (Для Бродского и Кривулина Мандельштам тоже важен — но только более ранний, акмеистский, Мандельштам-стилизатор.) Разумеется, внешней освобождающей "дикости", "парусных гонок" на открытом пространстве уже не встретишь. Акмеистский пафос "тоски по мировой культуре" сменяется тоской другого рода, нашей, советской: "Я — человек тоски" (М. Айзенберг). Художественное сознание герметично, закрыто для прямых эмоций, поэт больше слушает, чем говорит. Автор растворяется в речевой реальности, в социуме, и стихи возникают как живые островки в этом море окружающего говорения, как бы помимо воли автора. Осознанно или неосознанно, но удаchi, озарения возникают именно в

этих моментальных снимках, стоп-кадрах, когда внутренний речевой поток ощущает магический шанс на обретение внешней формы. Не то что гарантированный "выпрямительный вздох", но надежда еще раз "вздохнуть — и хватит" (Вс. Некрасов).

Постмодернистское сознание ищет и находит опору в чужом, даже чуждом материале. Возникающие между "своим" и "чужим" напряженные отношения сложны, драматичны, но отнюдь не осознаются как капитуляция личного перед безличным. "Все внутри меня чужое" (Б. Гройс) означает только то, что "лишь в придуманных формах можно было бы обосноваться" (есть такая строчка в стихах Н. Байтова). "Придуманность" форм тем не менее не отменяет возможности "обосноваться". В постмодернизме, пишет О. Седакова, "свое слышится как "чужое", как навязанное, как то, от чего нужно освободиться". Есть и такой мотив, но он не единственный и даже не определяющий. Важнее то, что "чужое" заставляет с собой считаться (не только в эстетике), без "чужого", вне "чужого" оказывается невозможным никакое "свое". Можно сказать, что сама оппозиция "свое-чужое" тоже снята постмодернистским контекстом. В том смысле, что признание приоритета "чужого" ведет в конечном счете к освобождению "своего".

Поэтому авторское искусство, конечно, не отменяется. Точно так же важны художественный вкус, слух, чувство меры. Важен художественный результат. И в реальности он по-прежнему бывает очень и очень разным. Постмодернистское сознание, теория формируется, конечно, на реальных художественных результатах, на фактах. Этих фактов накопилось достаточно, и только они могут служить доказательством или опровержением теории. Другое дело, что распознать неотрефлексированный "факт" не так просто, тут нужны определенные условия, и для некоторых преодолеть вкусовой барьер оказывается невозможным. Но в основе и самой строгой теоретической схемы — зыбкая интуиция, не будем самообольщаться. Интуиция, возникающая в результате прямого наблюдения. Этих прямых наблюдений нашей критике явно пока недостает в силу даже элементарной труднодоступности большинства важных текстов.

Дело же не в самом постмодернизме. "Постмодернизм" — рабочий термин, ничего более. Дело в современной художественной ситуации, в реальных фактах. Факты эти принадлежат в основном бывшей неофициальной, "андеграундной" культуре. Факты наиболее очевидные, художественно актуальные, оформленные. Но ситуация — общая, и общие художественные тенденции чувствуются поверх стилевых различий и даже поверх различий в

идеологических установках. Просто то, что получается в искусстве, оформляется, — получается, грубо говоря, по одним и тем же причинам.

Разумеется, далеко не все в нынешней культурной ситуации определяется именно постмодернистским менталитетом, сводится к нему. Тут и почвенничество (доходящее до нацизма — но это уже гибель для художника), и либеральный демократизм шестидесятнического толка, и остатки коммунизма, и радикальный антикоммунизм бывших диссидентов. Все это порождает свои типы художественного сознания, свою литературу, часто яркую и убедительную. "Поминки по советской литературе" справлять явно преждевременно, да и не наступит такое время — то, что есть в активе, останется. (Я не говорю о конкретных культурологических рассуждениях Виктора Ерофеева — в них как раз много правды, и в жанре свободного эссе В. Ерофеев, безусловно, имеет право на любую степень манифестарной категоричности.) Но есть ли будущее у таких специфически советских типов художественного сознания теперь, после окончательного краха коммунистического режима? Какое-то будущее, конечно, есть. Однако изменяться придется. "Нести правду" мало, о ней можно в газете прочитать. Возразят: нужно нести высшую правду, божественный глагол. Правильно. Но об этом, в сущности, только и размышляет постмодернизм.

Лидия Гинзбург незадолго до своей смерти, отвечая на вопросы "Литературной газеты", писала о том, что одна из причин кризиса "большой" мировой литературы видится ей в общем кризисе гуманитарной мысли, в отсутствии "новой системы взглядов, обладающей столь же широким воздействием", как, например, экзистенциализм, психоанализ...⁷ Постмодернизм, похоже, может стать такой системой взглядов, уже становится. Постмодернистский менталитет не просто антитоталитарный, он посттоталитарный, в каком-то смысле даже постдемократический. Он действительно наше будущее и, похоже, реальное. И уж, во всяком случае, постмодернизм — наше настоящее. Не увидеть этого может только слепой.

1991

7. Гинзбург Л. Кризис вымысла // Литературная газета, № 27, 1990.

Любители парадоксов давно уже провозгласили, что соц-арт, чисто андеграундное искусство, на самом деле не более чем соц-реализм наизнанку, нисколько не лучше официоза по степени политической ангажированности. Все пропитано проклятым "совком", сорок лет ходить нам по эстетической пустыне, пока снова не научимся боговдохновенным песням. Предполагается, что заранее известно, как будет выглядеть настоящее высокое искусство: нечто в духе "серебряного века". Прекрасные миражи встают перед глазами.

Авторы альманаха "Личное дело" — поэты и художники — понятия не имеют, как может выглядеть "высокое искусство". Они об этом и не задумываются. Миражи их не привлекают. Сборник с названием "Личное дело" и с соответствующим канцелярским оформлением, конечно, преимущественно соц-артовский, но не протест против уже не существующего режима составляет его пафос. А что? Об этом размышляют сами авторы в опубликованных вместе со стихами статьях и эссе (в сборник включены даже отдельные высказывания поэтов друг о друге). Об этом две критические статьи "со стороны": А. Зорина — о поэтах и Е. Деготь — о художниках. В общем, у авторов альманаха есть твердое убеждение, что их "Личное дело" отнюдь не частное, локальное событие. Они заняты общими, насущными проблемами искусства.

Так вот, соц-арт (настоящий, образца 50 — 70-х годов, когда и самого термина-то еще не было) — искусство ни в коем случае не политическое.

Авторы "Личного дела" в основном "семидесятники", но началось все еще в конце 50-х. Уже тогда модернистское величие "серебряного века" выглядело слишком бутафорским задником, чтобы всерьез говорить о "ренессансе". Те слова, на которые еще имели право Пастернак и Ахматова — пришельцы из иных миров, оказались мертвы для новых поколений. Что совсем неудивительно. Нельзя в одну реку войти дважды. В поэзии не бывает двух одинаковых слов. Слово не инструмент (точнее, не только инструмент), а цель. Художественный язык, конечно, знаковая си-

стема, но самым условием художественности становится стремление преодолеть знаковую природу и системность. Тут нет никакого парадокса. Большое искусство всегда обладает качествами первой реальности, подлинности, сущности. Не зеркало, а, скорее, окно или даже дверь, выход в иномерность, вовсе не по оптическим законам связанную с реальным пространством. Иные подходы живучи, но неизбежно уводят в сопредельные области. Поэзия в качестве честного зеркала особенно смешна.

Структурные изменения, эволюция в культурной ситуации порождают соответствующие изменения в языке. Язык в каком-то смысле сам первая реальность, стихия, порой очень грозная. Поэзия не просто пользуется им как материалом. Поэзия — часть языка, его эстетический модус. И поэтому задача художника на самом деле не в создании нового поэтического языка, а в выявлении эстетической природы новой языковой реальности. Авторский стиль — это уже следствие.

Собственно, только такая установка по большому счету художественно продуктивна. Но в наших условиях ей и должно было больше всего не повезти. Сопротивление коммунистическому режиму, борьба за гуманизацию общества, в которой весьма актуальными казались процессы простой реабилитации эстетических открытий великой модернистской эпохи, — все это отвлекало большие силы и в целом почти полностью определило лицо либерального шестидесятничества. Так тоже можно жить в искусстве — не претендуя на создание первой реальности, когда есть другие могучие, хоть и внехудожественные мотивы. А они, надо признать, были. Настолько могучие, что о собственно художественной логике почти не вспоминали.

Ходасевич противопоставлял высокой, "онтологизирующей" поэзии "психологизирующую", которой хватало во все времена и которая служит, кстати, вовсе не бесполезным фоном тому, что мы бы сейчас назвали литературным процессом. Онтологизирующее искусство, та самая первая реальность, начинается действительно там, где кончается профессиональное психологизирование (или политизирование) средствами литературы (в любом жанре) и открывается стихия. Как говорится, тут кончается искусство, и дышит почва и судьба. Но чаще всего так только говорится. А делать так пытались все эти десятилетия очень немногие. Делать то, что нужно искусству, а не социуму (хотя в конечном счете именно такое художественное поведение оказывается нужнее всего, но это становится очевидным только сейчас, после состоявшегося "отделения искусства от государства").

Под выражением "новая языковая реальность" не следует по-

нимать чисто грамматические и лексические сдвиги в системе языка. Псевдозэстетизирующее освоение соц-артом знаковой атрибутики "совка" не главное, и сама соц-артистская стратегия не единственная. Новая реальность глубже. Авангардистская художественная практика, с одной стороны, семиотика, структуралистская рефлексия — с другой, перевернули наше представление о слове, а значит, изменили и его само. Модернистская вера в единое неотчужденное слово погибла, но — пустот не бывает — возникли другие возможности. Оказалось, что для формирования эстетической позиции вовсе не обязательно преодолевать отчуждение формы, материала. Это открытие, впрочем, принадлежит обэриутам, но отнюдь не ограничивается рамками их стилистики.

Теперь понятно, почему в альманахе под одной обложкой так хорошо себя чувствуют столь разные внешне авторы. Их объединяет стремление к созданию поэтики отчужденного слова, слова, за которое автор как бы отказывается нести ответственность. Авторские права, во всяком случае, безграничные права автора модернистского типа, автора-демиурга, решительно пересматриваются. В соц-арте Д. Пригова, Л. Рубинштейна, Т. Кибирова, В. Коваля (чаще говорят о концептуализме, но в известном приближении конкретизм, поп-арт, соц-арт, концептуализм, если уж не одно и то же, то, во всяком случае, звенья одной цепи) эта позиция заявлена прямо. Но и монологическая позиция С. Гандлевского, М. Айзенберга не уводит в область субъективного жеста, лирического своеволия. Их тексты тоже ищут опоры во "внешнем": у Гандлевского — уплотняясь в перенасыщенном изобразительном ряде, в предметной бытовой лексике, у Айзенберга — во "внутреннем", но непросветленном никакой авторской образной системой речевом потоке, почти таком же отчужденном, как и концептуалистские тексты.

У Яна Сатуновского — на мой взгляд, одного из самых актуальных на сегодняшний день авторов андеграунда — есть важный текст под названием "Рецензия на поэмы Игоря Холина 1968 г.". Приведу его полностью:

Холин искал себя на Марсе, а нашел в Марьиной роще, когда хоронили Александра Давыдовича, отца Киры Сапгир. Что значит — поэт нашел себя? Когда-то Флобер сказал: Эмма — это я. Поэту среднему достаточно, чтобы читатель узнал: это Холин. Большому поэту надо, чтобы читатель узнал: Холин — это я. Тогда стихи перестают быть предметом эстетической оценки, например, любования: "ах, как это здорово сделано", или "как это ново", или "как интересно", а становятся религией последних дней человечества.

Поэзия стремится вернуть себе онтологический статус. В данном случае ради этого приносятся в жертву иллюзорные права на лирическое своеволие, приравнивавшее когда-то авторское слово к божественному (тогда, замечу, эти права вовсе не были иллюзорными). Пророческая позиция отныне не более чем поза. Таково состояние современного сознания. Есть и другие пути? Возможно. Не скажу, что и та поэзия, о которой идет речь, разрешает все проблемы. Такого не бывает. Художественное произведение всегда проблема. Важно только, чтобы решение не шло по пути наименьшего сопротивления, при помощи, например, голословных апелляций к законам "вечной красоты". Это путь самообмана. Красота вечна, но ее нужно уметь создавать. Искусство реально, поэзия не терпит иллюзий.

Из первоначально задуманного сборника одной поэтической группы (а вернее, "труппы": "Альманах" — реально существовавший поэтический спектакль) получилось нечто большее, и это хорошо. Может, раз уж стали привлекаться сопутствующие материалы, стоило отойти от группового принципа? Все же история со спектаклем (который к тому же мало кто видел), по-моему, достаточно случайный эпизод. Явно не хватает в "Личном деле" стихов, по крайней мере, Вс. Некрасова и М. Сухотина; или — если есть художник Э. Булатов, то как смогли обойтись без художника О. Васильева? С другой стороны, Д. Новиков — очень талантливый поэт и полноправный участник спектакля "Альманах", но какое он в свои двадцать с небольшим лет может иметь отношение к андеграунду? Контекст живописи Булатова и Пивоварова — все же не его контекст.

Сегодня уже ясно, что великое воссоединение неофициальной и официальной литературы не состоялось. Агрессивное непонимание "другой" литературы некоторыми либералами вроде Ст. Рассадина, удостоившего недавно ("Знамя", № 11, 1991) ее авторов сановного похлопывания по плечу и полубрезгливой гримасы "это уже было", с одной стороны, и бешеная активность перестроечных неофитов андеграунда, способных заслонить собой любое солнце русской поэзии — с другой, делу, конечно, не способствует. Но настоящее понимание дается с трудом и без этих внешних осложняющих факторов. Слишком долго мы при помощи искусства боролись, а с ним надо уметь просто жить. Зря ждут наши лучшие критики возвращения острых ощущений своей молодости, произведений, открывающих новую правду, о которой можно с риском для собственной карьеры порассуждать под ви-

дом разбора художественных достоинств. Таких произведений больше не будет. Вся правда о советской власти сказана. Добавить нечего. А что делать с искусством, мы пока не знаем. Не обучены. Придется учиться.

P.S. Эта статья была уже написана, когда появился первый печатный отклик на "Личное дело" — А. Немзера в "Независимой газете" (от 29.01.92). А. Немзер вроде бы и стремится сохранять доброжелательность (стихи-то ему все же нравятся), но не скрывает своего раздражения самой интонацией книги, интонацией, как он выразился, "литературного памятника". Критику было бы привычнее иметь дело с "начинающими поэтами" — именно под этой рубрикой, как правило, появлялись первые публикации авторов самиздата в перестроечные времена; чего стоит, например, название одного такого сборника: "Молодая поэзия 89". Конечно, можно и не признавать самостоятельности культурного слоя, представленного "Личным делом", можно продолжать делать вид, что литература — это только то, что занимало наших официальных либералов в их борьбе за "улучшение" социалистического общества. Художественный опыт, не выдуманный, не сконструированный в лабораторных условиях литературного института, а нажитый, наработанный за десятилетия, все равно заставит с собой считаться. Прожитые десятилетия, кстати, дают право и на жанр "литературного памятника". Но на мой взгляд, эти "памятники" — "Личное дело" или вышедший недавно двухтомный альбом "Другое искусство", посвященный и живописи и литературе, — актуальны как никогда. На месте официальной литературы стремительно образуется эстетический вакуум. Чем он будет заполнен? Посмотрим. Но без освоения нажитого "другим" (а по сути, тем самым, "первым", онтологизирующим) искусством не будет никакого нормального развития.

О Михаиле Соковнине мало что знают в кругу профессиональных литераторов, даже среди знатоков сам- и тамиздата. В самиздатском движении 70-х годов участия он не принимал — не успел, на Западе был напечатан (уже посмертно) только в парижском журнале "Ковчег", который просуществовал около двух лет (в конце 70-х) и мало кому сейчас доступен. Михаил Соковнин умер в 1975 году в возрасте 37 лет. Он был больной человек, инвалид с рождения. Какая-то редкая болезнь соединительных тканей со сложным латинским названием. Ему трудно было передвигаться без посторонней помощи, сердце, легкие не выдерживали малейших физических нагрузок, он задыхался, простая ходьба превращалась в пытку. Здоровому человеку невозможно себе этого даже представить, а он жил, и жил, похоже, счастливо. Малоподвижность, физическая беспомощность (требующая на деле поистине героических физических усилий), как водится, с лихвой возмещалась постоянным интеллектуальным напряжением, духовной работой "на износ" и — художественным творчеством.

Михаил Соковнин родился в интеллигентной семье, что называется, "с традициями". Из той еще интеллигенции, дореволюционной: дедушка — царский офицер и дворянин, бабушка — из образованного купечества. Родители были людьми театрального мира: отец — оперный певец, мать — в молодости балерина, позже — театровед и балетный критик. Жили в "старой" Москве, в центре, в одном из переулков между консерваторией и Большим театром, в той Москве, которая была еще городом, культурным сообществом, а не тём, во что она превратилась сегодня, уйдя в свои "спальные кварталы". И эта культурная, даже конкретно, речевая среда, которая окружала Михаила Соковнина с детства, видимо, многое определила в столь точно найденной им позднее интонации, манере поэтического "говoreния", в филологически выверенном, внешне чуть архаичном, рафинированном, но абсолютно убедительном стиле его стихов и прозы.

М. Соковнин был очень книжным человеком. С юных лет он серьезно занимался философией, литературой. Гуманитарное

призвание не вызывало сомнений, и с конца 50-х годов М. Соковнин — студент филфака Московского педагогического института им. Потемкина. Этот давно уже не существующий институт (его слили с МГПИ еще в 60-х) останется в памяти хотя бы тем, что в нем учились поэты Александр Аронов, Всеволод Некрасов и Михаил Соковнин. Аронова Соковнин уже не застал, а вот Вс. Некрасов был старше всего на пару курсов, и дружба с ним оказалась уже на всю жизнь.

Эта дружба имеет и чисто литературное значение. Трудно найти, наверное, поэтов более близких друг другу, чем М. Соковнин и Вс. Некрасов. Их объединяло стремление к какому-то новому лирическому качеству, стремление, мало понятное тогда, в бурные, политизированные "оттепельные" годы, и недостаточно оцененное сегодня, в не менее политизированное перестроечное время. А ведь это-то — новое художественное качество — в сущности, только и имеет значение для искусства, все остальное лишь следствие, частности. Что же это за качество? Тут можно говорить очень много. Есть уже и название, понятное специалистам, — "конкретизм". Конкретная поэзия на Западе составила целую эпоху, наш конкретизм осознается только сегодня, но значение его вряд ли меньше западного.

Центром московского конкретизма было подмосковное тогда Лианозово, больше известное как центр художественного андеграунда. Вс. Некрасов — лианозовский активист — приобщил, конечно, и М. Соковнина к тамошней, как бы сейчас сказали, "тусовке", но Соковнин все же остался в стороне, не заразился общим энтузиазмом. "Барачная" эстетика, социальность, зарождающийся поп- и соц-арт — все это было любопытно, но как-то не очень близко. М. Соковнина мало интересовала пластика социального. "Паспорту" Оскара Рабина он предпочитал, например, мистически-декадентскую графику Валентины Кропивницкой. Вообще его вкусы принадлежали скорее модернистскому "серебряному веку" с его метафизическим синкретизмом (любимый поэт — Блок), нежели какому бы то ни было авангардизму. Сказывалась и любовь к классической философии, ограждающая от крайностей авангардистского агностицизма. Но, кроме Блока, был еще любимый поэт — Козьма Прутков, а этот последний не одного Соковнина привел в лоно отечественного поставангарда.

Вс. Некрасов и М. Соковнин выделялись среди конкретистов своим вполне традиционным лиризмом, стремлением работать в обычной, неперевернутой, не "барачной" или соц-артовской эстетике. Язык формировался у каждой свой, но говорили они часто о вещах очень близких и для поставангарда диковинных — о

природе, например, да хоть бы о погоде, о том, о чем всегда говорила лирическая поэзия, — о красоте живого мира. При всем при том они оставались конкретистами.

Стих М. Соковнина вроде бы совсем не похож на интонационно-говорной стих Вс. Некрасова или Я. Сатуновского, но речевая, разговорная основа тут не менее важна:

Вот вам и чудо:
Из голубого пруда
Торчит чертик
Да
На фантазию всюду
И всегда
Нужна зацепка
В данном случае —
Щепка

Тоже говор, но говор рафинированный, изысканный, не та бытовая речевая стихия, в которой кристаллизуются стихи Вс. Некрасова и Я. Сатуновского. Такова особая соковнинская интонация, определившая потом все его "предметники": ровная интонация неторопливого размышления, бесстрастного фиксирования бесконечного потока внешних событий, впечатлений. Конечно, это чисто прутковская "сверхсерьезность", игра, но здесь же и сильное лирическое чувство.

Соковнинская интонация сохранилась для нас в магнитофонных записях, и для тех, кто их слышал, тексты М. Соковнина уже неразрывно связываются с его манерой чтения, почти так же, как в песнях Окуджавы слова не существуют отдельно от мелодии. То же самое, впрочем, можно сказать и о стихах Вс. Некрасова и Я. Сатуновского. Все они поэты интонационные. Дело тут, конечно, не только в манере чтения. Интонация — музыка речи, и вот эта-то музыка и стала поэзией конкретистов.

Внешне бесстрастная, пародийно-серьезная, аналитическая манера изложения М. Соковнина выявляет сложные художественные отношения внутри высказывания, между словами, внутри слов. Почти что чтение по слогам:

ЖАБА

Жила-была
же-а
бе-а

Или:

ПАУК

Паук —
ног пук

М. Соковнин интересуется не только естественным звучанием слов (как остальные конкретисты), но его морфологией, "анатомией". Он заставляет читателя вглядываться в слово; мы видим, как повторяются звуки, как слова превращаются друг в друга (то же, хотя по-другому, происходит и в стихах Вс. Некрасова). Звуки становятся максимально независимыми (даже не звуки — буквы: при чтении по слогам нет фонетической редукции — как пишется, так и слышится), они часть конструкции, которую можно ощупать руками, ощутить всю скульптурную прелесть швов и соединений — в "Жабе" так прямо и делается. ("Жаба", кстати говоря, опубликована в 1975 году вместе с еще несколькими стихотворениями М. Соковнина в детской книжке "Между летом и зимой", составленной Вс. Некрасовым. Это, кажется, до сих пор единственная поэтическая публикация М. Соковнина на родине.)

Основным элементом поэзии М. Соковнина становится слово, а точнее имя существительное. Сами имена предметов оказываются настолько эстетически насыщенными, что простое их перечисление превращается в поэму. М. Соковнин так и назвал свои поэмы — "предметники". Перечисление тут, конечно, далеко не простое, но с точки зрения синтаксиса — да, сплошной поток назывных предложений. Предметы, все "мелочи жизни" лишь называются, бесстрастно регистрируются, как в фотореалистической картине. В результате, впрочем, действительно возникает поэма — связанное лирическое (и ироническое, конечно) повествование со своим сюжетом. Основные сюжеты — путешествия. По Волге ("Рассыпанный набор"), в Подмосковье, на дачу ("Застекленная терраса"), в Болдино, по "пушкинским местам" ("Суповой набор"). Можно себе представить, как важны были такие не слишком, на наш взгляд, дальние путешествия для скованного болезнью М. Соковнина. "Поездки за впечатлениями" — так называли он и его друзья (конечно, путешествовал он не в одиночку) эти "акции", и совершались они действительно как художественные акции — в атмосфере непрерывной художественной рефлексии.

Вообще для М. Соковнина всегда было важно коллективное творчество. "Коллективные действия" М. Соковнина и его друзей

еще, может быть, будут описаны, но ведь и одно из основных его произведений, книга "Вариус", — совместное творчество. "Вариус" писался вместе с Александром Мальковым. А. Мальков — друг детства М. Соковнина, художник, профессионально литературой в общем-то никогда не занимавшийся. Но в том-то и дело, что литература М. Соковнина возникает не столько из писательской работы, сколько из художественной игры, превращающейся в образ жизни.

Если в стихах и "предметниках" М. Соковнин — большой лирический поэт, то в прозе и пьесах он — интереснейший писатель-абсурдист, философ. Речевые манеры, интонации, впрочем, те же самые, легко узнаваемые. Теперь, правда, правят бал не "имена", не назывные предложения, в прозе без синтаксически распространенной фразы все же не обойтись. Но фраза эта — характерная, соковнинская, построенная с особым филологическим изыском, можно сказать, даже с каким-то лингвистическим артистизмом. В результате тот же "высокий стиль", прутковская "серьезность". Лирическое переживание почти уходит, зато усиливается игра, "акционность" (особенно в "Замечательных пьесах"), абсурдистско-метафизическое звучание. Это проза, созданная по поэтическим законам.

Михаил Соковнин не успел написать много. Однако слово свое сказал, веское слово, весомое. Трудно переоценить важность его работы для современного литературного сознания. Ему благодарны многие современные поэты. Но главное, что ему благодарны мы, читатели.

АЛЬФРЕД ТЕННИСОН В ПЕРЕВОДАХ МИХАИЛА СОКОВНИНА

К Альфреду Теннисону, популярнейшему при жизни поэту викторианской эпохи, радикальный XX век отнесся столь же немилостиво, как и к большинству авторитетов слишком благополучного и рационального (с модернистской, "революционной" точки зрения) XIX столетия. Слава его, казалось, безвозвратно поблекла вместе со стремительно осыпавшейся мишурой викторианских ценностей, буржуазного благополучия, стабильности. Но прошло время, и выяснилось, что поблекшие ценности не такая уж мишура. Модернистский художественный революционизм сменился постмодернистской эстетической бережливостью. Нигилизм нынче неактуален и даже, скажем так, не в моде. Теннисон сегодня почитаемый и читаемый на родине классик.

В русской литературе поэзия Теннисона, в общем-то, никогда не оказывалась в центре внимания. Переводили его мало, и хотя среди переводчиков — Д. Минаев, А. Плещеев, К. Бальмонт, И. Бунин, работы их единичны и основной корпус текстов английского классика до сих пор остается недоступным русскоязычному читателю. Единственная книга Теннисона на русском языке вышла в 1904 году — "Королевские идиллии" в переводе Ольги Чюминой. Книга никогда не переиздавалась и к настоящему времени прочно забыта. Самый известный перевод из Теннисона — это, разумеется, "Леди Годива" Бунина, своей популярностью обязанный знаменитому сюжету в той же мере, что и мастерству (и имени) переводчика.

В советское время Теннисону тоже не повезло. Его зачислили в разряд "реакционных" со всеми вытекающими отсюда последствиями. В середине семидесятых в серии "Библиотека всемирной литературы" вышел том европейской поэзии XIX века. Теннисона представили переводами Бунина, Маршака и несколькими работами поэтов нового поколения. Среди них одно стихотворение в переводе к тому времени уже ушедшего из жизни поэта Михаила Соковнина.

Михаил Соковнин не был профессиональным переводчиком. Он вообще не был профессиональным литератором в советском

смысле слова, хотя и имел филологическое образование. Михаил Соковнин был замечательным поэтом, на мой взгляд, одним из значительнейших в своем поколении шестидесятников, но не тех, кто гремел по эстрадам и вел сложную игру с коммунистической властью, а тех, кто никаких игр не вел, не гремел, а просто занимался тем, чем хотел, — литературой. И занимался именно профессионально, хотя никаких гонораров от госиздательств практически не получал (при жизни ему удалось опубликовать один маленький рассказик да два-три журналистских материала о художниках).

Неизлечимо больной с детства, Михаил Соковнин прожил короткую жизнь (1938—1975) и не успел написать много: несколько десятков стихотворений, повесть, оригинальная книга прозаических миниатюр, несколько поэм... Долго и кропотливо он вырабатывал собственную поэтическую и прозаическую манеру, добиваясь абсолютно чистого, первичного звучания, обратившись для этого к первоэлементам художественной речи — слову в стихе, фразе, стилистической фигуре — в прозе. М. Соковнин — один из создателей конкретистской поэтики, которая стала основой поставангардной поэзии и существенно повлияла на самоощущение поэтического языка в целом. Конкретисты выполнили работу, по художественной значимости сравнимую с той, что в свое время сделали футуристы: они дали новую жизнь слову, изжили стихотворную инерцию, рутину, открыли новые эстетические возможности. Главное открытие состояло в принципиально новом взгляде на функциональные, речевые, утилитарные аспекты языка. Художественное качество возникало не как абсолютная антитеза утилитарной функции, а именно из функции. Слово бралось только вместе с речевым, рабочим контекстом, и это было уже не "самовитое" слово, а слово действительно "конкретное", интонированное, предметное. Таковы знаменитые "предметники" Соковнина (так он сам определял жанр своих поэм): внешне — синтаксически элементарный простой словесный ряд, а по сути — развернутое лиро-эпическое (и ироническое) повествование.

Но почему конкретист М. Соковнин обратился к викторианцу Теннисону? Случайность? Вряд ли. Других переводов Соковнина мы не знаем, а Теннисона он перевел немало: две поэмы, десятки стихотворений... Наверное, присутствовал естественный для запрещенного поэта мотив: переводить запрещенного для переводов автора. Но это далеко не главное. Были у двух поэтов и другие точки соприкосновения.

Дело в том, что М. Соковнин при всем своем конкретизме-минимализме поэт, что называется, высокого стиля. Его речь под-

черкнуто изысканна, филологически изощренна, может быть, даже манерна (конечно, сознательно манерна). Конкретистски отстраненный, иронический, но именно "высокий" стиль: не речь, говор (как у очень близких Соковнину поэтов Вс. Некрасова и Яна Сатуновского), а слог. Его лирике органична эпическая интонация, ведь и "предметники", по сути, эпическая форма. Конечно, "высокий стиль" М. Соковнина — стилизация, пародия. О пародийности Теннисона говорить не приходится, но вот викторианская любовь к благородному, освященному традицией слогу, к высокой стилизации, особенно проявившаяся в "Королевских идиллиях", Соковнину была очень близка и понятна. Привлекал не только эпос, но и сама эстетика древних преданий, вообще культурное прошлое, классический канон. Историзм в высшей степени свойственен поэзии М. Соковнина. Его авторская позиция — позиция летописца, фиксирующего не свои переживания, а внешний поток событий. Особенно это характерно для "предметников". Все они своеобразные хроники, исторические описания (несмотря на то что речь в них идет в основном о современности и вроде бы исключительно о быте). Поэтому непосредственное обращение к прошлому в единственном "историческом предметнике" (авторское определение) о Жанне д'Арк несколько не выделяет его из общего ряда. Работа над переводом "Смерти Артура" и "Леди Шейлот", скорее всего, немало способствовала появлению собственной рыцарской поэмы.

Соковнин вообще любил классическую поэзию, питался ею как поэт, хотя и оставался авангардистом. Такова специфика постмодернистской эпохи: сохранения аналитического, острого отношения к условиям формирования собственного художественного высказывания, поставангард совершенно открыт для диалога с любой другой, внешне сколь угодно чуждой, эстетической системой и часто находит друга и единомышленника в местах самых неожиданных.

Надо сказать, что для М. Соковнина всегда была важна метафизическая насыщенность высказывания — и в поэзии и в прозе (особенно в прозе). Жизнь и смерть, Бог, любовь — традиционные элегические темы — волновали конкретиста Соковнина ничуть не меньше, чем классика Теннисона. Но есть тут, видимо, еще и щемящая личная нота.

Элегический цикл "In memoriam", частично переведенный Соковниным, посвящен памяти безвременно умершего друга Теннисона, молодого поэта Хэлема. Соковнин постоянно жил перед лицом смерти, которая могла настичь его в любую минуту. Об этом нет ни слова в его произведениях, но это так. Как знать, мо-

жет, переводя "In memoriam", он чувствовал себя и автором и адресатом одновременно? Как бы то ни было, встреча двух поэтов состоялась. А это всегда радостное и полезное для читателя событие.

1993

Известно, что литература у нас особенная. Не вполне "литературная". Учительская и морализующая. Сакральная и соборная. Не то что в Европе. Только для одних — это благо, предмет гордости и залог грядущего спасения; для других — зло, нецивилизованность, причина всех бед, "тоталитарная сущность": сама русская литературная традиция объявляется тоталитарной, даже в поэзии. Такой подход открывает богатые возможности для радикальных теоретиков. Подлинно демократическое художественное сознание "внеиерархично" — объявляют они. Таким сознанием, оказывается, давно уже обладают наши поэты, что подтверждается отсутствием среди новых поэтических имен общепризнанного лидера, "властителя дум". Эпитет "великий" признан отныне нежизнеспособным. Он вытеснен определением "нормальный".

"Величие", что и говорить, в современном мире, особенно в посткоммунистическом, крайне непопулярно. "К понятию гения" — так высоконаучно называлась самая что ни на есть тоталитарная статья недоброй памяти 70-х годов. Да и непрофессиональный это разговор — эпитетами. И все же я бы не спешил радоваться определению "нормальный". Мандельштам — "нормальный" поэт? Конечно, нормальный, но и еще что-то. Вот это "что-то" не упустить бы из виду.

Искусство, конечно, отражает реальность мира, но не как зеркало. Искусство преобразует мир (при этом никогда его не искажая) и творит собственное бытие, свою реальность так, чтобы "незримое стало зримым, неслышное слышным" (В. Ходасевич). Это "незримое и неслышное", оказывается, и есть самое главное, существенное, сущностное в жизни мира и человека. Поэтому говорят, что искусство даже более реально, чем сама реальность. Эту метафору можно понимать и буквально. Созданное художником становится частью мира, его реальным фактом. Картины изменяют наше зрение, поэзия — язык. И все вместе — наше сознание, наши представления о мире, а в конечном счете и сам мир. Но это только при условии, что искусство действительно создало свою реальность, а не скопировало чужую.

Такого искусства во все времена было немного (да и не нужно его много). Но оно было во все времена, даже в самые страшные годы террора. Традиция — подлинная традиция — никогда не прерывалась. И говорить о какой-то ее "тоталитарной сущности" (равно как и о мистической "соборности") просто смешно. Все это не принадлежит реальности искусства. Все это частности, те деревья, за которыми не видят леса. Достоевский и Толстой, что ли, "тоталитарный менталитет"? Или, может быть, Блок? Одно дело их философские или историософские взгляды, с которыми можно и поспорить, другое — та художественная реальность, которую они создали. Тут спорить не о чем. Реальность не оспаривают, в ней живут. И эта художественная реальность говорит о "незримом и неслышном" гораздо больше, чем сами авторы хотели сказать как философы и "учителя".

Да, мы привыкли читать классиков как "учителей". Да, привычка эта скверная, если угодно, тоталитарная. Но сами классики ни в чем не виноваты. И не только как "учителей" их читали. Бахтин же прочел Достоевского как художника! А формальная школа? Так что и в критике есть у нас нормальная, "нетоталитарная" традиция. Зачем возводить на себя напраслину? Все у нас, как у людей, не хуже Европы. По-своему, конечно, так ведь и у всех по-своему. И пусть радители "соборности" не поют сладкоголосых песен о "загадочности русской души" и уникальности русской литературы. Опасные это песни. А литература любая уникальна.

Наша литературная традиция — нормальная. Но язык не поворачивается назвать только "нормальным" таинственный процесс рождения новой художественной реальности, нового мира. "Есть каждый раз нечто чудесное в возникновении нового бытия и в том, как, возникнув, оно обретает самостоятельную ценность и закономерность." (В. Ходасевич). Чудесное — потому что каждый раз по-новому и всегда неожиданно. Неожиданно даже для самого автора. Такие праздники бывают нечасто. Больше будней — нормальной (теперь это то самое слово) работы, поисков, опытов. И огромную, конечно, часть литературного вала составляет неизбежная "психологизирующая", "морализирующая" и прочая литература, классические примеры которой приводит Ходасевич. Можно добавить примеры и посовременнее: развлекательную (основную в масс-культуре), проблемную (любимую не только у нас, но и на якобы бездумном Западе). Это "прикладная" литература — необходимая, нередко по-своему совершенная (бывают настоящие шедевры), но местного, ограниченного значения. Да, демократическое сознание "внеиерархично". В том смысле, что демократ ни на кого не молится и сам во всем хочет убедиться.

Пожалуйста, кто же мешает. И все же иерархию — даже не авто-ров, самих текстов — отменить не удастся. Что-то всегда будет лучше, что-то хуже, что-то просто нормально, а что-то действительно станет новым бытием, новой реальностью. Конечно, на практике все не так просто и однозначно. Но разбираться в том, что же действительно происходило и происходит в нашей литературе, все равно придется.

Все понимают, что времена противостояния литератур — официальной и андеграунда, метрополии и диаспоры — кончились. Русская словесность, несмотря ни на что, едина и всегда была единой, даже в самые тяжелые и беспросветные годы. Но увидеть, ощутить это единство сегодня так же трудно, как и десять лет назад. И все потому, что многие подлинные литературные события по-прежнему остаются неузнанными, непонятыми.

Просто опубликовать неизданное — мало (хотя и это до сих пор далеко не сделано). С новой реальностью нужно сживаться, опыт, наработанный десятилетиями, не усвоишь в один присест. Кому-то из старшего поколения, всю жизнь прожившего в советском культурном пространстве, активно его формировавшего может, все это и ни к чему. Как, например, Ст. Рассадину, о чем он заявил во всеуслышание год назад в статье "Голос из арьергарда". Спорить с Рассадиным я не буду. У него свое мнение, у меня свое. Диаметральное противоположное. В частности, о стихах Вс. Некрасова, "образчик" которых, как кажется уважаемому критику, говорит сам за себя:

Увидеть Волгу

и ничему не придти в голову
ну можно такому быть

или Волга не оного стала

но воды много

Мне тоже кажется, что стихи говорят сами за себя. И это хорошие стихи. Что становится очевидным, если их напечатать не в сноске и без очень здесь важных интонационных пробелов между строчками (как в статье "Голос из арьергарда"), а в хорошей, представительной подборке. Или, допустим, прочитать книгу Вс. Некрасова "Стихи из журнала", чего, я уверен, Ст. Рассадин не сделал. Впрочем, прочитать мало, стихи надо пережить, понять, что по-настоящему удалось М. Айзенбергу, кото-

рого по-отечески журит в той же статье Ст. Рассадина. Я опять же не стану играть в объективность, а просто сделаю еще одно заявление: М. Айзенберг — тонкий критик и замечательный поэт. Ведь от моих или Ст. Рассадина оценок ничего не зависит. Художественная реальность существует сама по себе. А с ней-то советское, государственное искусство, скажем прямо, с самого начала было не в ладах.

Нет, я люблю советскую поэзию. Я понимаю, что быть просто нормальным человеком в нечеловеческих условиях само по себе значило немало. Стремление к художественному первородству, правда, отходило на второй план, но благородный пафос утверждения естественного гуманизма в жизни и искусстве приводил подчас к искусству действительно подлинному. Что было, то было (и останется), но само явление исчерпало себя, и многие вчерашние "властители дум" неизбежно окажутся на периферии нового культурного пространства.

Ясно, что далеко не всем это по нраву. Но искусство — вещь неудобная. Фальши, даже небольшой, оно не прощает. И заблуждения, даже искренние, остаются заблуждениями. "Государственным" поэтам и критикам придется потесниться, хотя бы они того или не хотят. Придется принять во внимание и такие стихи, к ним обращенные:

Я не поэт, не печатаюсь с одна тысяча 938 года.
 Я вам не нравлюсь.
 И, наверное, уже не исправлюсь.
 Но я знаю: ваши важные стихи—
 Это маловажные, неважные стихи.
 Их печатают, печатают, печатают...
 Так покладу я вам копыта на плеча.

(Ян Сатуновский)

Со временем, уверен, выяснится, что эта поэзия — хоть бы и "с копытами" — и есть подлинное продолжение русской поэтической традиции. Я говорю не только о Вс. Некрасове и уже ушедшем из жизни Яне Сатуновском (так и не увидевшем напечатанными на родине ни одной строчки своих "взрослых" стихов), хотя, на мой взгляд, они едва ли не самые актуальные сегодня авторы. Я говорю о целом литературном пласте, разрабатываемом не одно десятилетие и немало уже выдавшем на-гора. Именно в нем происходили главные художественные события.

Художник сам творит законы для своего мира, но существуют

определенные не то чтобы ограничения, а, скажем так, условия, объективные обстоятельства, с которыми нельзя не считаться. Человек может говорить все, что хочет, но говорит он на каком-то языке, и этот язык заставляет говорящего придерживаться некоторых не им придуманных правил, чтобы быть понятным. Так же и в искусстве художественная логика предъявляет свои требования художнику.

Постсимволистская эпоха осознала стих как самостоятельную языковую реальность, поэзию как факт, без романтической мистики. Акмеистский культ "мастера" и предметного слова в противовес символистским "песням", футуристское "самовитое слово", "тяжелая лира" Ходасевича... Позже обэриуты со своей радикальной формулой "искусство как шкаф". Все это явления одного ряда, очень важные эстетические события. Не случайно тогда же произошли глубокие изменения в самой системе гуманитарного знания, во многом определившие современную науку — Соссюр, формальная школа, Бахтин. Можно говорить о связях с новой философией (психоанализ, разные формы экзистенциализма) и даже с естествознанием. Везде происходили важные события. Эта эпоха — 10-х годов и между двумя мировыми войнами — эпоха, условно говоря, позднего модернизма очень важна для современности. И все же мы живем уже в другом мире. Постиндустриальное, информационное общество (у нас еще и посткоммунистическое) — как ни называй, ясно, что с первой половиной века не сравнить. Искусство не могло остаться безучастным к этим глобальным переменам.

Поэзия — факт языка, его эстетическое измерение. Язык меняется, но новые эстетические возможности зависят не столько от материальных изменений (лексических, функциональных), сколько от ментальных — от того, что можно назвать самоощущением языка. Слова — одни и те же русские слова — в художественном пространстве звучат, оживают каждый раз по-новому. Поэтическое самоощущение языка глубоко индивидуально, и в то же время очень характерно для определенного типа художественного мышления и для всей эпохи. То отношение к слову, которое стало основой и футуризма и акмеизма, безусловно, очень актуально. Обэриуты воспринимаются еще современнее. И все же какой-то глубинный, тектонический сдвиг произошел, не мог не произойти.

Когда мы говорим о том, что изменились слова, имеется в виду, конечно, их эстетический модус, то есть художественное к ним отношение. Акмеисты и футуристы, осознав самоценную реальность слова, в целом сохранили модернистский тип художественного сознания. "Образ мира" для них по-прежнему немислим без

единого центра, без структурирующей, авторской воли творца-художника. Автор строил такой мир, которому в принципе было безразлично, "есть ли жизнь на других планетах", существуют ли иные формы жизни. Мандельштамовская "мировая культура" — это именно мандельштамовская культура, его личный космос. Хлебников был "Председателем" персонального "земного шара", своего собственного. Отсюда и абсолютность каждого слова, его непререкаемый авторитет. Тщетно было бы пытаться возродить такой онтологический авторитет личностного мира в условиях, к примеру, фрейдистски распадающейся личности или экзистенциалистски исчезающего бытия, а главное, в условиях осознания иллюзорности былого единства самого слова (что началось в лингвистике как раз с Соссюра). Условно говоря, выяснилось, что не мы владеем языком, а язык владеет нами. Первыми это почувствовали обэриуты и сделали решительный шаг в сторону децентрализации, диалогизации (в бахтинском смысле) художественного мышления. Дальше — больше.

Возникла новая ситуация, которую естественно назвать постмодернистской. Вокруг постмодернизма много чего написано — на Западе, теперь и у нас, но суть не в термине и не только в игре, гротеске, пресловутой "цитатности", иронии и прочих элементах джентльменского набора "истинного постмодерниста". Все гораздо серьезнее. Поэтическое слово утратило онтологическую цельность в личностном мире. Но язык живет, пусть и в отчужденных, непроницаемых для индивидуального сознания формах. Эта отчужденная жизнь и есть подлинное бытие слова, обретаемое им в художественном пространстве. Модернистская стратегия авторского экспансионизма сменяется постмодернистским невмешательством. Автор работает на границах отчужденных форм. Теперь уже не он творит слова, а их независимое и герметичное для авторской воли бытие оказывается внеположным условием высказывания, его художественной плотью.

Такова, например, интонационная, "говорная" поэзия Вс. Некрасова и Яна Сатуновского. Речь сама ведет стих — не туда, куда автору вздумается, а туда, где она обретает плоть, высекая искру звучащего смысла:

обождите

и можете быть живы

(Вс. Некрасов)

Таковы концептуалистские коллажи, конкретистские стихотворные "протоколы". Но и о "традиционном" стихе можно сказать почти то же самое. Акмеистское слово раскрывалось, приобщало читателя к своим тайнам, "постакмеистское" остается закрытым, отчужденным, нейтральным, не просветленным единой образной системой, лишенным ярко выраженного индивидуального художественного кода. Отсюда невозможность открытого звука, прямого пафоса, склонность к игре и иронии. Ведь стихи, к примеру, Бродского в каком-то смысле тоже коллаж, только на другом материале — не чужих слов, а своих собственных, ощущаемых как чужие.

"Отчужденность" слова, впрочем, ни в коем случае не означает, что художественный мир становится внеличным (хотя эпос после обэриутов, безусловно, приобрел второе дыхание). Все по-прежнему индивидуально: и высказывание, и отношение к слову (теперь правильнее говорить о взаимных, диалогических отношениях со словами). Но само по себе личностное, субъективное больше не обладает формопорождающим значением в той степени, в какой это было свойственно модернистскому искусству. Нет больше единого, абсолютного центра, исключающего существование других миров. В постмодернистской ситуации личный мир возможен только потому, что существуют чужие миры — чужие слова.

Я понимаю, что все это слишком бегло, схематично, но подробные разборы — не для этой статьи. Мне важно хоть что-то сказать в пользу того, что настоящая, "онтологизирующая", поэзия есть, была и, надеюсь, будет. Я вовсе не утверждаю, что вся настоящая поэзия — это бывший андеграунд или нынешний постмодернизм. Вообще никакого "постмодернизма" как "течения" не существует. Есть некая общность ситуации. Но и к ней, разумеется, сводится далеко не все. Искусство получается по разным причинам. Если бы было не так, то

а откуда же тогда Окуджава

а

уважаемая наша душа

(Вс. Некрасов)

И все же в конечном счете поэзия определяется самооощущением языка, его жизнью, его ролью в духовной культуре человека. Искусство иногда ходит путями, которые кажутся слишком непрямыми: концептуализм, например. Представляю, как раздражают

иных "жрецов прекрасного" тексты Льва Рубинштейна. Но важен результат, а не способ. И результат у Л. Рубинштейна поэзия, даже лирика, как это ни странно. Не странно. В художественном пространстве свои законы перспективы: только пути наибольшего сопротивления ведут к обретению полновесной формы, а значит, и к выражению "неслышного и незримого". Событие это всегда единовременное, происходящее если и в рамках уже устоявшейся художественной системы (автора или направления), то всегда их раздвигающее; благодаря, но и вопреки наработанному методу.

1992

БРОНЗОВЫЙ ВЕК РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Конкретизм

О западной конкретной поэзии у нас узнали из статьи Е. Головина "Лирика "модерн"", опубликованной в 1964 году в "Иностранной литературе" (№ 9). Статья была, как полагается, разгромная ("Правящим кругам ФРГ выгодно аполитичная и асоциальная поэзия..."), но в ней все же содержалась важная информация и, что самое ценное, в приложении, дипломатично обозначенном как "литературные иллюстрации", были напечатаны переводы из самых известных немецких конкретистов. Видимо, ради переводов и писались все "разоблачения". Через десять лет в той же "Иностранке" появилась еще одна статья Е. Головина — "Поэзия конкретная и конкретность поэзии" — гораздо более спокойная и обстоятельная. Но та, первая, произвела особенное впечатление в нашем поэтическом андеграунде: ведь у нас делалось в принципе то же самое. "С конкретистами я познакомился в 64 по статье Е. Головина,- вспоминает Всеволод Некрасов. — Особенно понравилось "Молчание" Гомрингера. Но к тому времени были у меня те же "Рост", "Вода", "Свобода", кое-что Броусек даже успел напечатать в чешском "Тваж". А у других еще не то было — у Сапгира, Соковнина. В общем, Сатуновский, Холин, Сапгир, мы с Соковниным про группу "47" в свое время не знали"¹.

Приведу некоторые из упомянутых Вс. Некрасовым текстов. Ойген Гомрингер (перевод Е. Головина, здесь и далее).

молчать молчать молчать

1. Некрасов Вс. Объяснительная записка // А-Я, литературный выпуск, Париж, 1985. В журнальном тексте ошибка (самого Некрасова): автором статьи назван Л. Гинзбург, а не Е. Головин.

молчать молчать молчать
 молчать молчать
 молчать молчать молчать
 молчать молчать молчать

Всеволод Некрасов:

Вода
 вода вода вода
 вода вода вода вода
 вода вода
 вода
 текла

Конкретистских симпозиумов, финансируемых "правлящими кругами ФРГ", как у немцев, у нас, правда, не проводилось, но конкретная поэзия была.

Таким образом, о западных влияниях, по крайней мере до 1964 года, говорить не приходится. Однако корни, действительно, общие. "До конкретности и до кому чего надо доходили больше порознь и никак не в подражание немцам, а в свой черед по схожим причинам. Этот приоритет каждый бы уступил, думаю, — продолжает Вс. Некрасов. — Действительно ведь, такого конфуза — и речевого конфуза — никакие футуристы не припомнят. "Кричать и разговаривать" нечем было не то что "улице", а хоть бы и мне. А как хотелось — еще бы. При том, что шум, крик, Евтушенко, Вознесенский — был устроен истошный — тоже симптом. И для таких всяких слов (их мода ретро нынче не носит — требование нового языка, например) — не знаю, были ли когда резоны серьезней. И новенького — да, конечно, но иного, главного, невиновного. Не сотворять — творцы вон чего натворили — открыть, понять, что на самом деле. Открыть, отвалить — остался там кто живой, хоть из междометий. Где она, поэзия".

Россия после Сталина и Ленина, Германия после Гитлера — шок в самом деле не только социальный, но и эстетический. Тоталитарная реальность похоронила многие прекраснотушные модернистские иллюзии начала века. Позитивистский культ науки, с одной стороны, абсолютизация личной свободы, "воли к жизни" — с другой, обернулись на практике чудовищными империями — марксистской и нацистской, немыслимой бойней, невиданным хамством и варварством. Художество, возникшее из состояния умов, способного породить такое, не могло не пере-

осмысливаться. Дело не в прямом, как правило, бездарном подстрекательстве к насилию. В самой основе художественного сознания отсутствовали какие-то защитные механизмы. Что-то должно было измениться.

Вс. Некрасов, по сути, исчерпывающе объяснил изначальную интенцию конкретизма: "открыть, отвалить — остался там кто живой, хоть из междометий". Эта интенция в принципе не совпадает с мотивами возникновения внешне похожих поэтических экспериментов футуристов, дадаистов, сюрреалистов, к которым апеллирует Е. Головин, чтобы доказать вторичность конкретистов. Модернистский преобразовательный пафос, вера в безграничные права художника, творящего мир по своему образу и подобию, вытесняется совершенно противоположным: стремлением к поэзии вообще без субъекта, поэзии "самой по себе". На смену модернистскому максимализму приходит постмодернистский минимализм. Отсюда главный принцип конкретизма, принцип невмешательства, "регистрационности", так, например, сформулированный О. Гомрингером: "Мы должны давать только обнаженные слова, без грамматических связей, без отвлеченных понятий, слова, обозначающие либо конкретные действия, либо конкретный предмет". Вот образец буквального применения этого принципа:

дерево
дерево ребенок
ребенок
ребенок собака
собака
собака дом
дом
дом дерево
дерево ребенок собака дом

(О. Гомрингер)

Вряд ли даже здесь можно говорить об отсутствии субъекта. Картина нарисована: "дерево—ребенок—собака—дом", значит, у нее есть автор. И есть авторское отношение к нарисованному: в данном случае вполне лирическое. Но, с другой стороны, перед нами действительно как бы "поэзия сама по себе", в которой автор почти не виден, поэзия самих слов.

Р. Якобсон уже говорил в связи с Маяковским о поэзии "выделенных слов". Футуристический опыт, конечно, очень важен для конкретистов. Футуризм первым раскрепостил слова, придал им

эстетический вес вне зависимости от сферы их употребления. Но "самовитое слово" становилось "самовитым", то есть как бы не зависящим от системы языка, только благодаря тому, что включалось в другую систему — личную, авторскую. Конкретистский автор, наоборот, стремится освободить слово от своей интенции, выявить, сделать фактурной его имманентную природу. Повышенная фактурность, предметность слова увеличивает эстетический вес и его графической оболочки, самого написания. "Графика" активно включается в формирование смысла и иногда становится художественной графикой без всяких кавычек. Так возникает то, что называют визуальной поэзией. (Ей в основном посвящена вторая статья Е. Головина.) Но прав Вс. Некрасов (сам, кстати, накопивший визуальных стихов на целую книгу): "Обычно же чем выраженной визуальный образ текста, тем, очевидно, будет он и более частный". Жить только "графикой" поэту было бы по меньшей мере странно. Визуальный эффект — это всегда единичная находка (как, например, "Молчание" Гомрингера), но никак не принцип.

Отечественный конкретизм никогда не отличался строгой методологичностью, оформленностью в школу, направление. Кроме того, его трудно было бы заподозрить в "асоциальности". "Конкретные слова" на нашей почве несли еще и вполне конкретное советское содержание:

Пилотка
Палатка
Железнодорожная ветка
Газопроводка
Автопоилка
Автопогрузка
Медикаменты
Сваи
Болты
Прокуратура
Проценты
Водка-старка
Арматура
Электросварка
Жарко
Песок
Глина
Будет плотина

(Игорь Холин)

Так начинался соц-арт. Но этот же метод работал и в лирическом направлении:

Терраса,
раскаты,
азарт и восторг,
весь черный восток,
какая гроза!
какая гроза!
Молнии по всему фронту,
надо закрыть бы фортку,
молния как игла!
Грохот и звон стекла.
Вот!-
это в громоотвод.
Кто-то встает.

*(Михаил Соковнин,
из предметника "Застекленная терраса")*

Конечно, принцип конкретистского "невмешательства" не ограничивается только освобождением слов от "грамматических связей". "Голое" слово в хлебниковско-обэриутском смысле, то есть слово с расшатанной и почти "содранной" семантической оболочкой (в пределе — заумь), не для конкретистов. Их интересует слово "конкретное", то есть живое, рабочее, со своим контекстом. "Невмешательство" в контекст важнее освобождения от синтаксического подчинения (последнее как раз чаще всего является лишь средством достижения первого). Слово появляется в стихе со своей интонацией — казенно-бюрократической (как в соц-арте) или разговорной, речевой, общеупотребительной. Авторское высказывание возникает, как мозаика, из отдельных, активно интонированных фрагментов речи:

верите ли

а ведь вот они
верили

ведь им ведь
велели

(Вс. Некрасов)

Это стихи уже чисто интонационные, говорные. Поэзия не столько "выделенных слов", сколько "выделенной интонации".

Смысл такого минимализма (в сущности, полная бестелесность: объектом является даже не слово, а просто повышение или понижение голоса), как говорит сам Вс. Некрасов, в осознании элементарного как фундаментального. Язык разбирается по кирпичикам: "Где она, поэзия?" Оказывается, везде. Надо только уметь, по выражению того же Некрасова, "поймать себя на поэзии". Наверное, со времен Хлебникова поэтический язык не переосмысливался столь радикально. Его действительно пришлось разложить на атомы, чтобы сделать жизненно необходимую прививку речью, живым словом.

Если Вс. Некрасов выявляет поэзию речи как бы на "атомарном" уровне (интонированное, часто служебное слово), то Ян Сапуновский делает то же самое уже на уровне "молекулярном" — интонированной фразой, синтаксически распространенным фрагментом речи:

— Ты, вша партийная, — бранилась Теща с Зятем.
А зять обиделся за Партию, да КАК
ДАСТ — бутылкой от Советского Шампанского —
Старуха
враз и очурилась.

В ход идут прежде всего чисто речевые, характерные для устного пересказа выразительные средства: поддразнивание, пародирование чужих интонаций, прибаутки, каламбуры и т.п. Стих, даже строгий, не игровой, всегда следует движению речи, часто наперекор ритмической инерции:

Фонари, светящие среди бела дня
в этот серенький денек.
Ждущие, зовущие, не щадящие меня, -
ну, что же ты умолк? — говори;
или нет, не так.
- Фонари, светящие среди бела дня
в этот серенький денек.
Ждущие, зовущие, не щадящие меня
фонари, —
ну, опять умолк?

В свое время похожую речевую прививку поэтическому языку сделал Маяковский. Советская поэзия, разумеется, подхватила

только то, что пользовалось политическим спросом: революционный словарь, идеологию и декламацию. Сатуновский же по-настоящему развил речевые достоинства Маяковского, отказавшись в первую очередь от декламации, от громающего пафоса — "будетлянского" и тем более коммунистического. Поэзия, конечно, не избавилась от субъекта, как того хотелось Гомрингеру. Есть и пафос: лирический, саркастический, любых оттенков. Но этот пафос стал частным, человеческим делом, а не божественным пророчеством символистского творца-демиурга или научно выверенным, а потому обязательным к исполнению предсказанием поэта-"будетлянина". Конкретная поэзия не стремится переделать мир. Более того, творимый ею самой художественный мир остается открытым навстречу миру внешнему, признавая над собой его законы. Что это значит? Это значит, что субъект поэзии действительно изменился. Поэт предпочитает не "творить", а наблюдать, не учить, а учиться. Он не стремится изрекать "вечные истины", он стремится к разговору на равных, к диалогу. Поэтому о постмодернистском художественном сознании можно говорить как о диалогическом в противовес модернистскому монологизму.

Маяковский и футуризм имеют для конкретизма значение прежде всего языковое. А в общеэстетическом плане здесь нельзя не вспомнить Вас. Розанова, которого наряду с обэриутами (как это на первый взгляд ни парадоксально) причисляют к предшественникам отечественного постмодернизма. Он, похоже, действительно первым нарушил тотальную монологичность модернистской культуры, расшатал своими "Опавшими листьями" и "Уединенным" устойчивый централизм современной ему литературы, усомнившись в безграничных правах автора, включив его (то есть себя) в непрерывный диалог по поводу формирования высказывания. Сатуновский, кстати говоря (пожалуй, единственный из новых авторов), имеет пересечения с Розановым даже на уровне поэтики: его стихи-реплики часто так же фрагментарны, спонтанны, открыты в контекст.

Обэриуты возникли, конечно, не из Розанова — из Хлебникова, полностью подготовившего для них языковую почву. Но продолжили они в каком-то смысле именно Розанова, окончательно разрушив централизованные художественные структуры. Обэриуты сделали игру самодостаточной, лишив высказывание привычной монологичной определенности, прямого пафоса. Автор-творец, его структурирующая воля полностью исчезают в расплавленном до первозданно-хаотического состояния (после Хлебникова) языке, в котором поэзия кристаллизуется действительно как бы

сама по себе, стихийно, "дико", не "литературно". Обретение поэзией качеств первородства, "реальности", предметности, стало главной целью обэриутов², а потом конкретистов.

Языковым выражением подобных устремлений чаще всего становится примитивистская поэтика, основанная на речевом гротеске. Гротеск может возникать либо на лексико-семантическом уровне ("поэтика ляпсуса и оговорки", по определению Р. Якобсона), — так у Хлебникова, Хармса, Введенского, из послевоенной поэзии — у С. Красовицкого, В. Казакова, Э. Лимонова, либо на стилистическом, когда гротескно сталкиваются, пародируются элементы разнородных стилистик — так у Н. Олейникова, отчасти Н. Заболоцкого, потом у Е. Кропивницкого, И. Холина, Г. Сапгира, М. Соковнина, А. Сергеева, ленинградцев В. Гавриличика, В. Уфлянда, О. Григорьева, еще позже — у тех, кого называют концептуалистами. Как видим на примере Хлебникова, сам по себе гротеск еще не отменяет лирической монологичности, хотя, конечно, расшатывает ее (вспомним, как сильны игровые элементы в поэтической системе "Председателя земшара"). И все же гротеск не случайно получает такое широкое распространение. В контексте постмодернистского искусства он приобретает особый статус.

Общеэстетическому значению гротеска уделял в свое время немало внимания М. Бахтин (в связи со своими исследованиями творчества Рабле и средневековой культуры). Корни современного литературного гротеска — в фольклоре, ритуале. Народный гротеск, по Бахтину, прежде всего выражение некоего праздничного, "карнавального" мироощущения, стихийно-диалектического отношения к миру. В новое время эти качества оказались практически забыты, и гротеск утратил свое онтологическое значение, превратившись в рядовой литературный прием, служащий чаще всего самым утилитарным, сатирическим целям. Память жанра сохранялась отчасти лишь в романтическом гротеске XIX века, мощно развитом уже модернистским искусством. Но и модернизм, безусловно, "онтологизирующий" гротеск, не вспоминает о его стихийно-диалектической природе, абсолютизируя, как правило, трагическое и безобразное. Странно было бы ожидать возрождения в современных литературных формах средневекового "карнавального" мироощущения. Но Бахтин прав: возможности гротеска не исчерпываются его модернистским приме-

2. Об этом аспекте творчества обэриутов исчерпывающе говорится в статье А. Медведева "Сколько часов в миске супа?" (Театр, 1991, № 11).

нением³. Вот как раз изначальная диалектическая, диалогическая структура гротеска и оказывается актуализированной постмодернистским художественным сознанием.

Гротеск в модернистском искусстве смещает центр изобразительной системы, дает неожиданную точку зрения, превращая привычное и обыденное в загадочное и враждебное (Кафка, экзистенциалисты) или, наоборот, в лирически-близкое (Хлебников) в зависимости от авторского мироощущения, от прямого пафоса. В постмодерне гротеск стремится уже полностью отменить центр, замещая его своей диалектикой, игрой, допускающей возможность множества точек зрения, оставляющей авторское высказывание диалогически-открытым. Фольклорный гротеск, рожденный народной смеховой культурой, формирует свой цельный символический антимир, "изнаночную" космогонию, без которой вообще немислимо мироощущение средневекового человека. (Все это обстоятельно изучено у нас в работах не только Бахтина, но и Лихачева, Гуревича, Панченко.) Постмодерн, актуализируя амбивалентную природу гротеска, тоже порой приходит к похожим результатам. Об "изнаночной" космогонии можно говорить, например, в связи с обэриутами, с поэзией Е. Кропивницкого, И. Холина (Холин, пожалуй, самый яркий пример: его "барачный" эпос — полностью замкнутый антимир), Г. Сапгира, О. Григорьева, Э. Лимонова. Сходство, конечно, возникает на совершенно другом уровне (фольклор и близкие ему ранние типы литератур — еще в дорефлексивности, тогда как современность — это свехрефлексивность), но оно не случайно. Задействован один и тот же (очень глубинный) художественный архетип. Впрочем, авторская мифология (а такой она только и может быть в искусстве

3. Вот что пишет Бахтин о современном гротеске: "Картина развития новейшего гротеска довольно сложна и противоречива. Но, в общем, можно выделить две линии этого развития. Первая линия — модернистский гротеск (Альфред Жарри, сюрреалисты, экспрессионисты и др.) Этот гротеск связан (в разной степени) с традициями романтического гротеска, в настоящее время он развивается под влиянием различных течений экзистенциализма. Вторая линия — реалистический гротеск (Томас Манн, Бертольт Брехт, Пабло Неруда и др.), он связан с традициями гротескного реализма, а иногда отражает и непосредственное влияние карнавальных форм (Пабло Неруда)". (Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М, 1990, С. 54). Дальше следует подробная критика модернистской теории гротеска. Томас Манн — один из предшественников постмодернистской прозы (латиноамериканцев, У. Эко); игровая, диалогическая природа его гротеска не случайна. Что же касается Брехта и Неруды, то их "карнавальные формы" все же ближе к прямой стилизации.

Нового времени в отличие от универсальных мифологий традиционалистских культур), пусть даже "изнаночная", как раз не главное в постмодерне. Амбивалентность гротеска гораздо важнее в чисто языковой плоскости, в речевом поведении.

Высказывание стремится максимально "овнешниться", стать "самим по себе", вплоть до демонстрации намерений отказаться от субъекта высказывания (практически неосуществимом, но важном как интенция), чему и служит речевой гротеск, амбивалентность которого отражает амбивалентность авторской позиции. Диалогична, по сути, и авторская позиция в говорной поэзии Вс. Некрасова и Яна Сатуновского. Игровые элементы в их поэтике чаще не доводят до гротеска, сохраняя пафос (хотя у них есть и чисто концептуальные тексты). Но пафос этот всегда надежно "овнешнен" бытовой, разговорной речью. Это прежде всего пафос самой речи, а потом уже авторское высказывание:

речь	речь
как она есть	чего она хочет

(Вс. Некрасов)

Прямая апелляция к субъективному, внутреннему оказывается недостаточной для возникновения художественной ткани. Поэт не принимает модернистского принципа абсолютизации своего собственного опыта. При этом он не начинает играть в объективность (насмотрелись на соцреализм, хватит), а просто ставит себя в равные условия с читателем, демонстрируя в первую очередь "предметы" (в широком смысле), а не "образы". Никакого насилия над "предметами" и над читателем, равноправный диалог. Это как раз то, что не нужно было модернистскому искусству, постоянно "зовущему" куда-то, наставляющему на путь истинный. Сейчас с истиной стали обращаться осторожней. Знаем, к чему приводят "единственно верные учения". Выработались наконец защитные механизмы.

И не только у нас — но и на процветающем Западе, который году, скажем, в 1945-м был далеко не таким процветающим. Похоже, действительно, конкретизм дал наиболее яркие всходы в странах с фашистским и коммунистическим опытом, но в любом случае это не такое уж локальное явление. Другим вариантом, по сути, того же подхода стал поп-арт — здесь приоритет, наверное, за более благополучными странами, что естественно в силу "товарной" специфики этого популярнейшего в свое время художественного направления, проявившегося и в поэзии. С начала 70-х

годов, кстати, контакты с немецкоязычной поэзией становятся двусторонними: австрийская славистка Лизл Уйвари переводит стихи Г. Сапгира, В. Бахчаняна, Э. Лимонова, И. Холина, В. Лёна, Вс. Некрасова; в 1975 году в Цюрихе выходит книга ее переводов из русской конкретной поэзии "Свобода есть свобода". В 1984 году в ФРГ издан двуязычный сборник московских концептуалистов — "Культурпаласт" ("Дворец культуры") — Вс. Некрасов, Д. Пригов, А. Монастырский, Л. Рубинштейн, группа "Мухомор" — в переводах немецких славистов Сабины Хэнсен и Георга Витте. Книга стала событием в нашем андеграунде, да и на Западе не осталась незамеченной. В перестроечные годы прошли совместные поэтические фестивали в Москве, Ленинграде и Эссене (ФРГ), планируются новые мероприятия. А началось все в 1964 году, с разгромной статьи в "Иностранной литературе".

Лирика

Конкретизм 50—60-х стал общей основой послевоенной левой поэзии — поп-арта, соц-арта, концептуализма. Все это варианты "предметного" отношения к слову, различающиеся не столько по методу, сколько по материалу. Есть, правда, и примеры левой поэзии другого рода, более непосредственно ориентированной на классический авангард, чисто футуристскую работу со словом (Ры Никонова, А. Альчук, К. Кедров, Г. Цвель), но в целом новую поэзию не интересует авангардистское поведение. Гротескные формы поставангарда избавлены от пафоса "новизны", "новой красоты". В постмодернистской ситуации оппозиция "авангард — традиция" не имеет под собой реальной эстетической основы.

Лирика и конкретизм тоже, как мы видели, не исключают друг друга. Поэзия, понимаемая как цель, а не средство, — универсальное качество, в принципе не зависящее от наличия или отсутствия прямого лирического пафоса. Впрочем, игровая, в общем-то беспартизанная поэтика в конкретизме обнаруживает порой и прямую лирику — у Е. Кропивницкого, Я. Сатуновского, Вс. Некрасова, М. Соковнина. Она хоть и примитивистски-минималистская, но вполне изобразительная, "фигуративная": и пейзажная, и "гражданская", и любовная. Конкретизм вообще преимущественно "фигуративен", в отличие от более условной, не изобразительной, замкнутой в языке поэтики Хармса-Введенского или точно так же замкнутой во множестве языков (вернее, речевых слоев) поэтики концептуализма. Однако в целом конкретистская лирика — явление особое.

Область традиционного стихописания невероятно обширна и плотно заселена, чего не скажешь о конкретистской территории. Это и понятно: в аналитической, левой эстетике усредненность, недооформленность всегда слишком очевидны, чтобы иметь достаточно стимулов к существованию. Традиционно-лирическая, синкретическая оболочка легче создает видимость оформленности. Монологическая лирика — это не только область как бы "классической традиции", но и традиционная область чистой версификации. Слишком велик соблазн писать стихами. Но если уж писать, то, как выразился Вс. Некрасов, "не стихами, а сразу стихи". В частности они (стихи) могут быть написаны "стихами". А могут и как-то по-другому, например, по соц-артовски — "плакатами". В конечном счете это не так уж и важно. Но территории действительно разные, и на каждой действуют свои, помимо общих, собственные законы.

Обширность области традиционного стихописания не должна вводить в заблуждение. Писать стихи вообще трудно, а писать их "стихами" в особенности. За три с лишним десятилетия тут появилось немало ярких поэтов, но все же не намного больше, чем на конкретистской "территории". Силы примерно равны. Да и граница между "областями", конечно, достаточно условна, как теперь говорят — "прозрачная". Близок лианозовским конкретистам, например, такой поэт, как Г. Айги. Про него, впрочем, и не скажешь, что он пишет "стихами". Но как раз "авангардизм" Айги — экспрессионистские, постфутуристские манеры — не самое главное. С конкретизмом сближает его скорее синтаксис в сущности, сплошная прямая номинация. Слово и образ появляются из гулкого пространства паузы с самодостаточностью, напоминающей конкретистское звучание, особенно Вс. Некрасова. Но слово для Айги, конечно, не "предмет", а элемент чисто авторской, очень субъективной системы соответствий.

Номинативен, по сути, и такой своеобразный поэт как М. Еремин. Вот уже тридцать пять лет он работает исключительно в жанре восьмистиший, пробиваясь к какому-то запредельному смыслу, для которого существует только такая форма — восемь строк. Это похоже на работу алхимика. Но попутно сформировалось действительно свое, особое лирическое качество. М. Еремин, конечно, не лирик в том смысле, как, например, Айги. Он, что называется, "смысловик". Его алхимические восемь строчек, стремясь к своей универсальной формуле, достигли уже не стихотворного уровня концентрации смысла. Фраза условна, призрачна, никакая фраза не выдержит такой нагрузки, подлинный синтаксический каркас — номинация:

СПб — Сахалин. Карнавала и каторги
 Мертвый гит или катамаран.
 На пределе остойчивости? Енисари — Цусима:
 Двести лет или суток пути?
 Торжества и торжки. Элоквенция
 Такелажек. Сноровка во фрунте
 И по музыке. Скипер остр,
 Если шкипером кат.

Эти два поэта, видимо, столь же значительны, сколь и обособлены в современной литературной ситуации, у них вряд ли возможны последователи. Магистральный путь развития лирического стиха проходит, конечно, ландшафтами менее экзотическими. Основой тут естественным образом служит постсимволистская лирика, в первую очередь акмеистов. Под акмеистским крылом Ахматовой формировалась поэзия ленинградских шестидесятников — И. Бродского, А. Кушнера, Д. Бобышева, А. Наймана, Е. Рейна. Акмеистски ориентированы были и московские семидесятники, поэты группы "Московское время": — А. Цветков, С. Гандлевский, Б. Кенжеев, А. Сопровский, Ю. Кублановский (последний в группу не входил, но был к ней достаточно близок). Выбор акмеизма в качестве эстетического ориентира в начале 60-х годов был поступком общественно значимым, идущим вразрез даже с оттепельным либерализмом, взявшимся за развитие именно советских "хороших" (условно говоря, ленинских взамен "плохих" сталинских) традиций, понимаемых в лучшем случае как левая (но без обэриутов) поэзия 20-х годов. Ахматовская молодежь с самого начала не имела ничего общего с комсомольским пафосом, социальной "романтикой" официальных левых либералов. Поэты действительно хотели заниматься поэзией. Для них как бы не существовало в эстетике всего этого коммунистического морока.

Советская поэзия (комсомольцы 20—30-х годов, военное поколение, такие действительно крупные поэты как Мартынов, Слуцкий, Смеляков, Самойлов) вышла все же из левой эстетики, из позднего Маяковского, конструктивизма. Это особый разговор, но факт в том, что как раз традиционный, ошущающий себя классически ориентированным русский стих не получил в советской поэзии никакого серьезного развития (несмотря на все привычные соцреалистические заклинания о "верности классике"). Акмеисты, Пастернак, Цветаева, еще, пожалуй, Ходасевич и Г. Иванов — на них оборвалась традиция. (Пастернак и Цветаева

только внешне могут показаться "левыми". На самом деле авангардистский дух аналитики, критицизма в целом чужд их традиционно синкретическому художественному мышлению.)

Постсимволистская лирика во многом определялась импрессионистическим стихом Анненского, его поэтикой "сцеплений". Наиболее радикальное развитие эта поэтика получила в творчестве Мандельштама (сознательно ориентировавшегося на Анненского) и Пастернака (у которого с самого начала было больше общего все же именно с Анненским, чем с футуристами). Л. Гинзбург, например, в связи с этими двумя поэтами говорит даже о "новой логике стиха". Стих освобождается от внешней логики последовательного развития, он хочет высказаться как бы весь сразу, в нем нет периферии. "Такой текст, — пишет Л. Гинзбург, — синхронное единство, в котором синтаксическое развертывание мотивов уступает место парадигме сцепления. Поэтические мысли, мотивы не выстраиваются в ряды, но свободно блуждают в контексте, вступая в разные парадигматические связи"⁴. Парадигматический стих, синхронное композиционное мышление, видимо, предел лирической свободы в художественном мире с классической системой ценностей.

Все это сделалось отправной точкой для новой лирики. Но смысл, художественное качество не могли не измениться. Слово в эмоционально-суггестивном стихе постсимволистского типа до предела насыщено авторской интенцией. Часто оно становится личным знаком, авторским символом, обладающим особой смысловой нагрузкой: "ласточка", "звезда" Мандельштама, "грачи" Пастернака. В пределе все слова стремятся стать символами, во всяком случае, все они окрашены личной эмоцией, и оттого неповторимы. Авторитет такого слова держится на контексте авторской художественной системы.

"Серебряный век" — эпоха расцвета буржуазно-индивидуалистической ментальности. Ей, кажется, нет и не может быть никаких гуманистических альтернатив — разве что пока еще неясная и явно отдаленная коммунистическая. Пафос личного, внутреннего, частного определяет поэзию. Перед "частным" человеком, живущем в "толпе", в современном обезличенном городе открывается красота и загадочность окружающего мира в самых обычных вещах. Все, что происходит с ним, с "частным" человеком, уникально, неповторимо. Какая-нибудь "мигрень", холодящий "карандашик ментоловый" оказывается напрямую связанным с

4. Гинзбург Л. Мандельштам—Пастернак и читатель 20-х годов. В кн. «Претворение опыта». М., 1991.

"холодом пространства бесполого". Онтологизация житейского с одновременной "бытовизацией" онтологического ("тоска по мировой культуре") — вот, собственно, эстетическая программа акмеизма. Авторитет внутреннего, субъективного непререкаем.

В постмодернистской ситуации акмеистский пафос утрачивает свою актуальность. Частное, внутреннее, субъективное уже не воспринимается как художественный абсолют. От лирической свободы эмоционально-суггестивного стиха начинается движение в противоположном направлении, в поисках каких-то внеличных художественных аргументов. Это движение видно, например, у Бродского — от "Рождественского романса" и "Стансов" 1962 года, где даже мотив чисто советской неприкаянности ("К равнодушной отчизне прижимаясь щекой...") — из позднего Мандельштама, — к таким вещам, как, например, "Речь о пролитом молоке", обладающим уже совсем другим лирическим качеством:

Зимний взят, если верить байке.
Джугашвили хранится в консервной банке.
Молчит оружие на полубаке.

Дело не только в сарказмах, иронии, общей поэтической "неочарованности" Бродского. Кушнер, например, да и другие ленинградские шестидесятники ахматовской школы не отличаются такой резкостью. Важнее то, что изменяется сам статус поэтического слова. В нем нет уже того сакрального звучания, суггестивности, уникальности, как в модернистском стихе, потому что нет и самого пафоса неповторимости, уникальности личного опыта: "Я был, как все. То есть жил похожею / жизнью..." (И. Бродский). "Похожесть на всех" становится новым пафосом, и нет никаких оснований считать слово личным знаком, персональным символом. Слово — общий знак, герметичный, непроницаемый для авторской интенции. Личные лексические приоритеты не имеют формопорождающего значения — все слова равны. Отсюда многословие, разговорная антипесенность, повышенная предметность у Кушнера, строчные переносы, фактурная лексика Бродского. Лирическая характерность возникает не благодаря неповторимости слова, а как бы наоборот, вопреки его общеупотребительности. Поэтому появляется ирония, возникает склонность к каламбурю, игре, конечно, не в такой степени, как в конкретизме, но достаточно ощутимо.

Следующее поэтическое поколение развивается в том же русле, но, пожалуй, еще радикальнее отходит от позднемодернистских образцов. Поэты группы "Московское время" вообще-то да-

леки от ленинградского нового классицизма. "Мировая культура", пиетет к канону — это все чисто "ленинградская школа". Москвичи, как правило, резче, конкретнее; их меньше заботит внешнее изящество:

Вот автор данного шедевра,
Вдыхая липы и бензин,
Четырнадцать порожних евро-
бутылок тащит в магазин.

(С.Гандлевский)

Здесь уже не столько разговорное многословие без лексических приоритетов, сколько плотная изобразительная предметность, фактура сама по себе, вне ценностной иерархии образов:

натянешь на старости дней
носки поплотней и пижаму
и шепчешь скорее стемней
прилипшему к векам пейзажу
мгновенно припомнишь дотла
квартиру с ее обстановкой
где светка впервые дала
урок анатомии ловкой...

(А.Цветков)

Ленинградские семидесятники — В. Кривулин, Е. Шварц — в целом продолжают традиции "высокого стиля" своей школы. Но расстояние между поэтическим "знаком" и лирической конкретностью только увеличивается. У В. Кривулина это происходит за счет усиления рефлексии по поводу самого высказывания, подчеркнутой отстраненности, условности словоупотребления. Отсутствие лексических приоритетов приводит к тому, что в художественно "сильных" позициях оказываются слова как бы случайные, например, в заголовках: "Откуда-то сверху", "В начале жизни школу помню я", "В наступившей простоте". Текст жестко не структурирован, постоянно сохраняется какая-то недоволопощенность, но это не лирическая неопределенность импрессионистического толка, эмоционально как раз вполне проявленная, а недооформленность зазора между высказыванием и "закрытым", независимым словом:

подновить печальной краской
загородный праздничный дворец

и когда унылый колер
за решеткой разлился —
стало жить как поневоле
как бы нужно да нельзя

Лирическая прямота и метафорическая стихийность Е. Шварц на самом деле тоже достаточно условна. В ней нет не только изобразительной конкретности акмеистского типа, но даже конкретности лирического героя, присущей, например, Бродскому или Кушнеру. Лирический герой Е. Шварц — бесплотный дух, идея. В принципе футуристическая силлабика в таком контексте воспринимается как архаика, "высокий стиль", как обращение к традиции духовной поэзии и оды XVIII века (что отмечал М. Айзенберг). Творчество Е. Шварц и есть в каком-то смысле духовная поэзия, опирающаяся, конечно, не на универсальную канонизированную мифологию, а на мифологию современного культурного самосознания, на саму парадигму культуры. Знаки культуры довлеют себе, дух не требует плоти. Физиологизм Е. Шварц, на который обращают внимание критики, того же рода, что и физиологизм виршеписцев.

Другой вариант "духовной поэзии" демонстрирует О. Седакова. Ее стихи, уже совершенно бестелесные, точно так же растворены в культурных знаках, вырастают часто из прямой стилизации. Личное не имеет значения в мире, "переживаемом в присутствии Смысла, Высшего Начала" (формулировка самой О. Седаковой⁵, важен не образ, а культурный архетип. "Смысл" внеположен авторской позиции, он таинственно явлен в слове, но непостижим, не равен художнику-творцу.

Футуристический темперамент Е. Шварц порой доводит ее метафору почти до гротеска (что, разумеется, невозможно у О. Седаковой). И все же здесь не приходится говорить о речевом гротеске в конкретистском смысле. Но есть среди "монологических" лириков и авторы, явно тяготеющие к игровому примитиву, например, такие, как Н. Байтов, С. Стратановский. Речь нарочито угловатая — либо бедная, либо со стилистически невыровненным словарем и синтаксисом, действительно гротескная:

В поле снежно-белом, непомятом
кто-то звонко выругался матом.

(Н. Байтов)

5. Седакова О. Музыка глухого времени // Вестник новой литературы. вып. 2.

Гротеск, правда, снимается лирическим контекстом, не переходит в область чистой игры, но тенденция к фактурному "овнешнению" стиха в конкретистском духе становится определяющей.

Такие поэты, как М. Айзенберг, Е. Сабулов, наоборот вроде бы, уходят вглубь, в субъективность: М. Айзенберг — к внутренней речи, Е. Сабулов — в поток сознания. Но и поток сознания (неизбежно ощущаемый автором как культурно-клишированный), и внутренняя речь не структурируются никакой устойчивой образной системой:

Ах, это было здорово! весело, весело.
 Ах, это было невесело, ужасно, ужасно.
 Это было какое-то месиво
 слухов, событий, зависти, чистоты,
 нежности, зависти.
 Смена страшных ночей и сказочных.
 Света и духоты.

(М. Айзенберг)

Вот этому "месиву" впечатлений, настроений, месиву слов, обрывков фраз и образов, возникающих на языке или резонирующих во внешнем культурном гуле, автор и следует на расстоянии, постоянно сохраняя дистанцию. Стих и М. Айзенберга, и Е. Сабулова, конечно, эмоционально-суггестивный. Вообще синхронное композиционное мышление сохраняет свое значение. Но результат получается другой. Модернистская суггестивность — мистический прорыв сквозь слова к чистому, непосредственному созерцанию. Постмодернистская лирика всегда опосредована, и именно словами, которые ставят свои условия авторскому высказыванию.

В лирике семидесятников постмодернистское художественное сознание оформилось окончательно. При всем разнообразии манер, характеров, вкусов выявляется, как видим, и нечто общее. Автор больше не стремится во что бы то ни стало преодолеть знаковую отчужденность слова, что раньше казалось незыблемым условием поэтического творчества. Созидательное, творящее, преобразовательное начало (в том числе и революционистское) отходит на второй план, теряет онтологическое значение. Модернистский пафос личного, субъективного вытесняется чем-то совсем другим. С одной стороны, это "похожесть на всех", понимаемая не как лирическая поза, а как нечто сущностное, постоянное ощущение всеобщего онтологического родства. С другой сторо-

ны, это пафос духовной неприкосновенности, ненасилия над личностью. Авторское невмешательство в знак в конечном счете тоже проявление — в эстетической сфере — общего пафоса ненасилия. Лирика и конкретизм здесь сходятся, образуя действительно единое художественное пространство.

Другое искусство

Искусство — особая сфера деятельности человека, но оно не может не быть тесно связанным с другими видами духовной активности, в первую очередь с религиозным и философским сознанием. Эти три сферы — религия, философия, искусство — всегда дополняли друг друга (в разные эпохи, конечно, по-разному), а когда-то, как известно, вообще были одно. Ими определяется духовный облик человека, его мироощущение, по ним судят о менталитете той или иной эпохи. Искусство всегда выражало что-то существенное, сущностное и, в общем-то, никогда не зависело от авторского произвола. Красота вечна, но представления о красоте не то что меняются, но в каком-то смысле расширяются. В принципе каждое новое поколение оставляет свой след в искусстве. Иногда этот след оказывается значительным, иногда нет; тут дело не столько в наличии талантов, сколько в атмосфере, самом воздухе эпохи. Но в любом случае значительным окажется только то, что затрагивает экзистенциальные вопросы, прикасается к "тайнам бытия".

Впрочем, философские или религиозные откровения в беллетризованной или стихотворной форме отношения к делу не имеют. Мы говорим об искусстве, а у него своя специфика. Конечно, художник сам творит для себя законы, но он их не выдумывает, улавливая то, что уже витает в воздухе, то, что требует формы. То, что не требует формы, ее никогда не получит, как бы художник ни старался. Ну а обретение формы — истинной, полновесной формы — это уже выражение сущности, выход в онтологию.

Послевоенной поэзии в целом удалось обрести свою форму, а значит, и выразить некую новую ментальность, о чем и шла речь на предыдущих страницах. Мы зафиксировали существенные изменения в самом субъекте художественного творчества, в авторской позиции, во всей системе поэтического языка, что позволяет говорить даже о возникновении новой, постмодернистской художественной парадигмы. Постмодернистская ментальность, разумеется, проявляет себя не только в эстетической сфере.

Уже говорилось о пафосе духовной неприкосновенности, о том, что этот пафос — реакция даже не на сам тоталитарный образ мышления, а шире, на любой образ мышления, внутренне не

застрахованный от эволюции к тоталитаризму, на монологизм, замкнутость системы на субъекте. Постмодерн вообще стремится к бессистемности, во всяком случае, постоянно релятивизирует возникающие системы, не дает им замкнуться. Постмодерн — реакция на идеологизирующее сознание, его цель — деидеологизация, демифологизация мышления. Но стратегия — не в разрушении стереотипа, мифа ради достижения "истинной сущности". Постмодерн не сопротивляется мифотворчеству; просто создается подходящий контекст, в котором все мифы уравниваются в правах, обнаруживают свою знаковую природу и нормально работают именно как мифы, но уже в диалоге.

Если говорить о собственной идеологии постмодерна, то это, конечно, идеология "прав человека". Она одна является абсолют — не эстетическим, конечно (таковой невозможен), скорее этическим. Во всяком случае, мораль "прав человека" явно преобладает в цивилизованном мире над моралью религиозной. В принципе эта мораль выражает новые социумные отношения, самоощущение современного человека в социуме, художника в том числе. Модернистский дискурс в целом сохраняет классическую оппозицию "пророк и толпа". Толпа, конечно, уже не "чернь", скорее "народ", "те, кому мы посвящаем опыт", у кого даже учимся (тут, правда, ощущается сильная инерция коллективистской утопии). Но "мы" — художники — все же другие: "...в мире нет людей бесслезней, надменнее и проще нас". Эта жертвенная и в то же время "надмирная" позиция поэта — выражение гуманистического индивидуализма человека буржуазной эпохи, человека, ощущающего "целый мир в душе своей", очень хорошо усвоившего "Тютчева заветы". Ныне эти заветы, по-прежнему актуальные, существенно корректируются. Личное утратило художественную уникальность. Поэт больше не пророк, но и толпа исчезла, обрета человеческие лица, и в каждом тот самый "целый мир". И эти миры требуют придерживаться определенных норм эстетического поведения. Художественная стратегия отказывается от монологического экспансионизма и переходит к равноправному диалогу без нарушения границ. По сути, такая ситуация свидетельствует о дальнейшем углублении индивидуализма современного человека, об окончательном крахе коллективистских иллюзий. Но, с другой стороны, новый индивидуализм, проявляя волю к диалогу, открывает и какие-то новые возможности к преодолению отчуждения, хоть и посредством отчужденных форм (тех же мифов). Постмодерн стремится, ничего не разрушая, обходным, сверхрефлексивным путем, дойти до общей сущности, и ему это порой действительно удается.

"Другое искусство" — так называлась выставка, посвященная художественному и литературному андеграунду 50—70-х годов. Теперь становится ясно, что по уровню художественных задач как раз официальное, разрешенное искусство, как правило, оказывалось "другим", не главным. Конечно, далеко не все в современном общественном сознании определяется именно постмодернистской ментальностью. Долгие годы тон задавал либерализм шестидесятического толка, создавший в свое время яркую литературу — официальную, но на оппозиционном левом фланге. Инерция его пока еще велика, но социальная почва заметно уже уходит из-под ног. Зато набирает силу охранительно-религиозный консерватизм во всех формах — от либеральной до откровенно клерикальной и националистической (есть и нацистская форма, но ее величать "консерватизмом" было бы слишком вежливо). Эти (и любые другие) мировоззренческие тенденции находят свое отражение в искусстве, влияют друг на друга. Но ведущая роль все же принадлежит именно постмодернистскому сознанию, во всяком случае, им определяется современная художественная форма. Иные формы просто не обладают качеством онтологической необходимости. Они могут быть совершенны в своем роде, но на уровне задач более частных.

Изменения в поэтическом языке, о которых шла речь, конечно, произошли не сами по себе. Они отражение каких-то объективных изменений в условиях функционирования языка вообще, речи. Поэтическая реальность возникает только в живых, изменяющихся пластах речи. Нельзя писать стихи на мертвом языке. Уловить жизнь в посттоталитарных языковых руинах было невыносимо трудно. Пространство действительно казалось совершенно безжизненным. Но постепенно — из мертвых, из чужих слов, из каких-то обломков погибших цивилизаций — стало что-то вырисовываться, оживать. Опыт нескольких поколений ушел на эту кропотливую работу:

Слава тебе и хвала тебе, каждый,
что-то вписавший остатками языка.

(М. Айзенберг)

И в результате жизнь появилась снова, воздух начал очищаться.

Наверное, уже не только в журнале "Огонек" публикации современных поэтов сопровождаются рубрикой "Бронзовый век". Сколь бы ни был ироничен этот не слишком изящный эпитет, смысл в нем есть: поэзия 50—70-х годов — это действительно це-

лая эпоха. Вопрос о великих поэтах оставим в стороне, неизвестно еще, сохранится ли эта "должность" в будущем; сейчас, во всяком случае, в ней нет никакой нужды. Достаточно того, что есть поэты настоящие, что называется, первого ряда, и есть поэзия, оформившаяся, сложившаяся, реальный факт нашей жизни.

1992

Поэзия Льва Кропивницкого - особое явление в лианозовской группе. Это не столько "лианозовская" поэзия, сколько стихи именно художника Льва Кропивницкого. То есть сама лианозовская поэтическая атмосфера, столь важная для И. Холина, Г. Сапгира, Вс. Некрасова, Я. Сатуновского, да и для Е. Кропивницкого, как будто совсем не влияла на творчество Л. Кропивницкого-поэта (чего не скажешь, конечно, о нем как художнике; ведь именно с его картин во многом начинался сам феномен Лианозова). Стихи Л. Кропивницкого, вообще говоря, не имеют отношения к конкретной поэзии, которая создавалась в Лианозове. У них другой генезис, поэтому неудивительно, что как поэт Л. Кропивницкий не принимал активного участия в самиздатском движении 60-х годов (хотя как художник он имеет к самиздату самое прямое отношение: первый выпуск знаменитого "Синтаксиса" А. Гинзбурга оформлен, как известно, именно его графикой). Наверное, все это свидетельствует о том, что для Л. Кропивницкого, в отличие, например, от его отца, изобразительное искусство все же с достаточной определенностью преобладало над поэзией. Но с другой стороны, в этом, безусловно, проявляется и своеобразная замкнутость, самодостаточность его тогда уже окончательно сформировавшегося художественного мира, единого в своем пластическом и словесно-поэтическом измерении.

Стихи Лев Кропивницкий начал писать еще до войны, когда делал свои первые шаги и в изобразительном искусстве. Увлекался символистами, футуристами — нормальное развитие. Но время было ненормальным. Идиллические отношения с музами окончились очень скоро, грубо и бесповоротно. Война, сталинский лагерь — после всего этого возврат к прежнему, конечно, был невозможен. Лев Кропивницкий появляется в Москве в "оттепельном" 1956 году уже зрелым человеком, сложившимся художником, который, хоть и не написал еще, по сути, ни одной

картины, твердо знает, что писать и как. Полтора десятилетия занятий отнюдь не художественных стали прочным фундаментом предощущаемой пластики, которая тут же воплотилась в небывалой по интенсивности живописной работе (за несколько лет художником созданы сотни полотен). Это была абстрактная живопись — экспрессивная, динамичная, соответствующая духу времени: "оттепельному" прорыву внутренней свободы наружу, чистого воздуха — в безвоздушное пространство тоталитарного кошмара XX века. Чуть позже появляются и стихи, совсем непохожие на довоенные.

Юношеские увлечения, впрочем, не прошли даром: футуристические корни в поэзии Льва Кропивницкого видны сразу же. Он явно предпочитает чистую звукопись, что не может не напомнить о "самовитом" слове футуристов. Звукопись, правда, у Л. Кропивницкого никогда не доходит до фонетической "зауми". Футуристские претензии на создание "нового языка" не волнуют Л. Кропивницкого, так же как и конкретистов (как вообще поэзию постмодернистской эпохи). Сама звукопись, активное использование паронимии, каламбура имеет и другой, не менее важный, источник — в традиции русского райка, силлабического стиха, фольклорного скоморошества. Вряд ли поэт сознательно ориентировался именно на виршеписцев, но ритм и логика (точнее, алогичность) иногда превращают стих в настоящий скомороший раек, прямо из сборника Кирши Данилова:

Давай сыграем в салочки,
А саночки сложим на полочки,
Серые корочки
Отдадим за жесткие палочки.
На гульбище древнем раскидистом,
За озером темным раскладистым—
Живу, не бахвалясь липами... и т. д.

(*"Весть о забвении"*, 1962)

Чаще, конечно, связь с райком не так очевидна, но в самой образной динамике, в семантике стиха раешное скоморошество чувствуется постоянно.

Абсурд, парадоксальность — основа поэтики Л. Кропивницкого. "Я стремился использовать свое понимание языка, найти какие-то убедительные приемы, — пишет он в послесловии к своему сборнику стихов. — Экспрессивность, парадоксаль-



Лев Кропивницкий. Рисунок. 1989

ность, абсурдность. Путь этот определился, непрерывно трансформируясь, в течение почти тридцати лет". Но абсурд Л. Кропивницкого — особого рода, не совсем тот, о котором обычно говорят в связи с поэзией XX века, в связи с Хлебниковым, обэриутами, конкретизмом, потом концептуализмом, соц-артом и т.п. Там абсурд в гротескности самой авторской позиции, в амбивалентности эстетического отношения к миру. Метафизический релятивизм знаменуется релятивизмом художественным: стилистической игрой, травестийными авторскими масками, пародийностью. Примитивистское речевое поведение стремится вернуть язык в как бы долитературное состояние, уравнять в художественных правах все его элементы (в том числе и чисто литературные в концептуализме). Л. Кропивницкий не примитивист. Он активно использует гротескные формы, на них, собственно, и держится вся фигуративность его живописи и графики, последовавшей за абстрактным периодом. Но гротеск не затрагивает авторской позиции. Права художника на свой мир не подвергаются сомнению и критическому пересмотру. Главный из перечисленных самим художником принципов своего творчества — экспрессивность — подчиняет себе абсурд и парадоксальность, ограничивает их релятивизирующее действие.

Раек именно экспрессивен: абсурдные образы плодятся, как монстры, но общая интонация сохраняется — это один голос, а не "голоса", как в стихах конкретистов Г. Сапгира, И. Холина и др. (Для них раек порой тоже очень важен, особенно для Г. Сапгира, но "многоголосие", игра интонациями все же еще важнее.) Стремительный, эмоциональный синтаксис Л. Кропивницкого внешне напоминает футуристскую экспрессивность, особенно Маяковского. То же обилие восклицаний, призывов, вообще риторических фигур — словом, громкий звук:

Сколько этажей?
Сто? — Глянь, аж!
Вот и вознесся — стоп —
Пятнадцатый этаж.

Но смысл, конечно, совершенно другой. Экспрессивность Л. Кропивницкого не то что не имеет никакого отношения к футуристскому пафосу, она по самой своей природе не совсем лирическая.

Сам поэт так объясняет свое понимание поэтической задачи: "...Не хочется зарифмованного изложения событий, раздумий, настроений. Не хочется декларировать позиции, давать оценки, выяс-

нять отношения. Нет! Нет! Наступила необходимость увидеть нечто важное сквозь традиционные слои времени и пространства. Дано ли осмыслить сущее? Кто знает! Можем ли мы осознать свое место в мире, связать свою экзистенцию с космической бесконечностью Божественного Духа? Или хотя бы высветить какую-то часть себя среди тьмы кромешной? Кто рискнет ответить на это. Может быть, магия, изначально присущая Слову, поможет чуть-чуть приподнять, как говорят, завесу, хранящую тайну сакральности нашего бытия?"

Для Л. Кропивницкого поэзия не средство лирического выражения (поэзия вообще не средство, а цель), а прежде всего одна из возможностей проникновения в область онтологических сущностей. Но он не идет по пути конкретистов и концептуалистов, мифологизирующих с о ц и а л ь н о е (речевое, функциональное) пространство слова. Л. Кропивницкий апеллирует к "магии, изначально присущей Слову", то есть к слову абсолютному, самоценному, не зависящему от контекста. Стихи Л. Кропивницкого не столько лирическая поэзия, сколько поэтическая метафизика, некая языковая модель мира, сакральный "иной язык". Не концептуалистский коллаж, а именно язык, система, художественный код.

"Системность" здесь, конечно, не столько семантическая, сколько эмоциональная, поэтому прямое "декодирование" хотя и возможно, но малопродуктивно. В стихах Л. Кропивницкого нет устойчивых символов, "иероглифов", излюбленных образов (в отличие, кстати, от его же живописи и графики). Убедительна сама интонация, чистая экспрессия, выражаемая эмоционально редуцированным, но четким и ясным синтаксисом. Стихотворение не распадается на отдельные "звучащие" синтагмы, как это обычно бывает в лирике, а представляет собой непрерывный поток "цепляющихся" друг за друга, "сросшихся" фраз. Эти стихи из тех, что читаются на одном дыхании:

Облепись в одежды разной разности
 (Безрадостности и бездарности,
 Базарности и бесцельности,
 Банальности и бездетности).
 — Если сможешь — роди,
 Бога ради!
 Остальное разнести по углам труда нет
 — Даст золото руда лет.
 И сложишь кости
 Без признаков усталости.

(*"Кощунственная утеха"*, 1982)

Заметим, как важна пунктуация: она, по сути, определяет не только ритм (что естественно для акцентного стиха), но и смысл. Именно синтаксис, интонация — каркас "иностранного", структурная основа, позволяющая говорить не о коллаже, а о коде.

Вообще искусство Л. Кропивницкого носит, что называется, программный характер. Даже среди ранних абстрактных работ художника, помимо обычных в таких случаях многочисленных "композиций" без названия часто встречаются "запрограммированные" произведения с такими, например, темами: "Устремленная данность", "Несбывшееся желание", "Отключение сознания", "Непрерывность творения", "Тотальная субстанция" и т.д. (Разумеется, и незапрограммированные "композиции" тоже не декоративные поделки. Дело, понятно, не в названии.) В стихах то же самое. Высказывание конкретно, это всегда высказывание "на тему": "Необратимость искаженного", "Как оно есть", "Нытье", "Меланхолия" и т.д. (взяты наугад несколько заголовков из книги). Связь текста с заданной темой в "иностранном", конечно, далеко не прямая — почти такая же, как, например, между словесным описанием и музыкой в программной симфонии. Текст, разумеется, не комментарий, текст — само произведение. Но и "программа", заявленная тема — часть произведения.

В последние годы эта особенность художественного мышления Л. Кропивницкого проявляется особенно отчетливо именно в стихах. Поэт пишет не просто стихи с заданной темой, а стихи с обязательными эпиграфами. Вот лишь несколько примеров: "Все мы живем в пустыне, никто никого не понимает" — Флобер (эпиграф к стихотворению под названием "Привлечь внимание"); "Зло появляется в тот момент, когда начинают призывать делать добро ради добра" — даосская мудрость (стихотворение "Внимание — новинка"); "Весь круг событий в жизни есть тупик, как бы широко и доступно они, по-видимому, не располагались" — Густав Мейринк ("Широкий круг лиц"). Привлекается любое приглянувшееся автору острое и парадоксальное суждение, необязательно классическое, например, такое: "В Сибири вообще никто не живет, одни только негры живут... Выпить им нечего..." — В. Ерофеев (стихотворение "Правда жизни"). Поэт как бы сам подписывается под каждым эпиграфом, и становится, кстати говоря, хорошо видно, что, хотя поэтика Л. Кропивницкого никак не связана с поэтикой его отца, метафизическому скепсису последнего сын наследовал в полной мере. Л. Кропивницкий высоко ценит настоящую человеческую мудрость (в отличие от "унылой науки"); он существует как художник и поэт в культурном пространстве, в



Лев Кропивницкий. Из серии «Капризы подсознания». 1990

"духовном поле земли", действительно связующем "экзистенцию с космической бесконечностью Божественного Духа". Отсюда и любовь Л. Кропивницкого к астрологии — постоянное ощущение космоса как духовного макрокосма.

В целом художественное видение Л. Кропивницкого никак нельзя назвать дисгармоническим, деструктивным. Абсурд противостоит автоматизму обыденного сознания, приближая к гармонической цельности бытия, непостижимой, но угадываемой, ощущаемой через искусство. "Скудна логика убогой текущей повседневности — все ничтожное в искусстве — от Нее, — говорит сам художник. — Великая Абсурдность бесконечного "молчащего мира" — все настоящее в искусстве — от Нее." Абсурд здесь таинство, приобщающее к гармонии.

Постоянная тенденция к раешной силлабике в последние годы привела Л. Кропивницкого к отказу даже от акцентного тонирования стиха. Это уже не столько стихи, сколько ритмизованная проза:

В звездноблещущем мироздании
Можно кое-что рассмотреть и под лопатой без
отдыху или перемежки.
А в багажник вы заглядывали
В правоте своих непопулярных программ?

(Не напрягай глаз при огне, ослепнешь!)
А вот умная девушка сообщила: "Реализм аналитического века
Вытекает из означенного писсуара".
(Если и не везде,
То по крайней мере на крупных предприятиях.)

(*"Широкий круг лиц"*)

Раек не просто отрицает логику, он создает свою "логику чепухи", мир, в котором все наоборот. Так же и Л. Кропивницкий разрывает все привычные связи, измельчает, как алхимик в ступке, семантические единицы, с тем чтобы образовать из них совершенно новый чистый элемент. В ход идут любые слои языка: и научный сленг, и газетные штампы, и бюрократические клише, и высокие поэтизмы. Все расплавляется и вливается в экспрессивно-синтаксический каркас, о котором уже шла речь, где и образуется монокристалл стиха, плоть высказывания, другое Слово — слово "иногозыка". Это не чужое, цитатное слово, как у конкретистов и концептуалистов, это авторитетное, просветляющее слово-

Логос. Оно возникает из чепухи, из скоморошества, но алогизм, переплавленный в алхимическом тигле поэзии, сам становится сакральной логикой.

"Капризы подсознания" — так называется книга стихов Л. Кропивницкого, "стенограммы снов" — цикл стихов, ставших к тому же и офортами. Философия психоанализа, конечно, важна для Л. Кропивницкого, что исчерпывающе разобрано искусствоведам В. Пацюковым в его предисловии к "Капризам подсознания". Но прямой связи именно с фрейдистской эстетикой здесь все же нет. Стихи Л. Кропивницкого вовсе не "автоматическое письмо". Поэт смотрит не столько в себя, в свое "подсознание", сколько на других. Его интересует бессознательное, но не фрейдистски-коллективное, а общечеловеческое, то, что от непостижимо-божественного. Фантасмагорический художественный мир Л. Кропивницкого — и в стихах, и в живописи, и в графике — стремится приблизить божественное к человеческому (или человеческое к божественному), соединяя, как уже заметил В. Пацюков, "эпическое и интимное", общее и личное, ведя через конфликты современного сознания и "капризы подсознания" к гармонии и красоте.

1992

СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК С СОВЕТСКОЙ СУДЬБОЙ

Памяти Льва Кропивницкого

Много ли их было, по-настоящему свободных художников? Много ли их сейчас? Сам Лев Евгеньевич Кропивницкий считал, что все это сказки - о массовом идиотизме народа, поверившего большевикам. О художниках, которых "обманули". О тех, кто "не знал" о терроре. Хотели не знать - вот и не знали. Хотели обмануться - вот и обманулись. Народ-то как раз не обманывался. На фронте, "в народе", Лев Евгеньевич такого понаслышался от темных колхозников, о чем и в самую "оттепель" не заикались на интеллигентских кухнях.

Он судил по себе, и ему казалось невозможным, чтобы человек, занимающийся искусством, что-то "не понимал". Что тут понимать? Если ты художник, то ты свободен *ПО ОПРЕДЕЛЕНИЮ*. Если же ты хочешь еще чему-то там *СЛУЖИТЬ*, или, скажем, "пастись народам", то какой ты к черту художник? Для Льва Евгеньевича это было очевидно, потому что он был именно *ХУДОЖНИКОМ*. Не больше. Но и не меньше.

А судьба у него типично советская. Через все прошел - фронт, лагерь. Пятнадцать лет жизни, молодость, здоровье отданы государству-людоеду. Распространенное мнение: война - отдушина, "мы себя почувствовали людьми". Создали целую литературу с окопной правдой и героизмом. Насколько же мы были не-людьми, если только на войне почувствовали себя по-человечески! Но даже тогда не все были этими "мы", не все были "советским народом". Лев Евгеньевич и его друзья по искусству-фронтовики никогда не признавали за войной ничего хорошего и всю литературу о ней за правду не считали. Война - это прежде всего террор, такой же как большевистский, только еще страшнее. Настоящая окопная правда - не для литературы, и в Боснии, Абхазии искусству делать нечего.

В советском государстве искусству тоже было делать нечего. И совсем будет нечего делать, если наше государство превратится в нацистское, как хотят того иные "деятели культуры". Надеюсь, что этого все же не произойдет. И порукой тому то искусс-

во, частью которого был Лев Кропивницкий. Искусство, игнорировавшее государство. Льва Кропивницкого, как и всех его сверстников, превращали в пушечное мясо и лагерную пыль. Он среди тех немногих, кому удалось выжить. И остаться нормальным человеком. Выжить было трудно, остаться нормальным - что тут трудного, если ты нормален? Что бы ни творилось снаружи, какие бы "исторические события" не сотрясали государство, душа художника живет своей жизнью. Другие тут масштабы. Не государственные, гораздо шире. И конкретнее. Масштабы искусства.

Художник Лев Кропивницкий жил, конечно, не в советском времени-пространстве. Кончилось советское время, и что случилось с так называемым советским искусством? Что случилось с теми художниками, которые слишком заботились о времени, на самом деле заботясь (пусть даже подсознательно) в первую очередь о себе? Не у того времени они были в плену. Что поделать, не каждому дано быть свободным. Даже если, как теперь, свободным быть *ВЕЛЕНО*. Тут нужен талант. Талант увидеть *РЕАЛЬНОЕ* время-пространство за сиюминутными мнимостями. А чтобы еще и *ВЫРАЗИТЬ* увиденное, нужен талант художественный. И всем этим в полной мере обладал Лев Евгеньевич Кропивницкий, свободный художник несвободных времен. У нас было и есть искусство, выражающее *РЕАЛЬНОСТЬ*. И думаю, имея такое искусство, уже просто невозможно прийти к какой-нибудь очередной мнимости. Во всяком случае, это было бы очень стыдно.

1994

СТИХИ, С КОТОРЫМИ МОЖНО ЖИТЬ

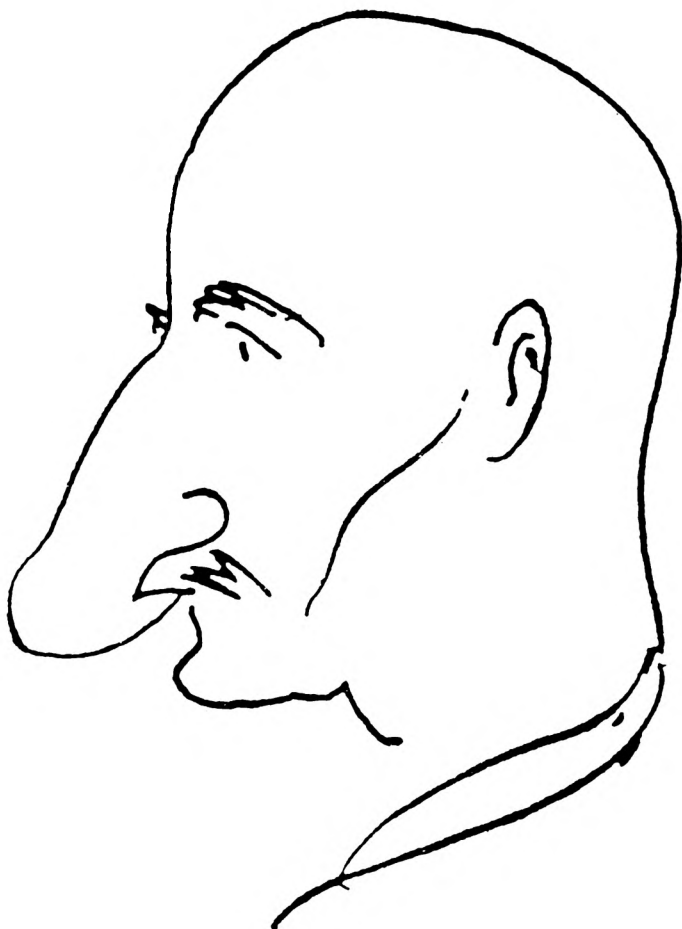
К 80-летию Яна Сатуновского

Ян Сатуновский сегодня один из самых актуальных авторов; его творчество в равной степени значимо как для авангардной, аналитической ветви современной поэзии, так и для "традиционной", монологической лирики. Пожалуй, есть еще только один поэт, обладающий той же степенью эстетической "поливалентности", — Всеволод Некрасов. Собственно, их работа в 60—70-е годы — от эпохи "барачных" выставок Оскара Рабина в Лианозове и вплоть до смерти Яна Сатуновского в 1982 году — шла параллельно, в тесном творческом взаимодействии.

Но начиналось все для Сатуновского задолго до Лианозова. По возрасту он вполне мог бы попасть в комсомольско-поэтическую обойму 30-х годов и уж во всяком случае оказаться среди официальных поэтов "военного поколения", в конечном счете занявших прочные позиции в советском литературном истеблишменте. По возрасту — мог, по масштабам дарования — никогда. Он ставил себе задачи гораздо более серьезные.

Советская поэтическая традиция почти полностью определяется постфутуристической левой поэзией 20-х годов, в первую очередь, конечно, Маяковским. Сатуновский в 30-е годы формировался в той же среде и начинал как конструктивист. Маяковский для него был очень важен. Но если советская поэзия наследовала своему основателю преимущественно в идейно-содержательном плане, оставаясь в художественном отношении, в собственном стихе, как правило, откровенно и даже сознательно вторичной, Ян Сатуновский оказался среди тех немногих, кто смог по-настоящему творчески развить традиции левой поэзии 20-х годов и классического авангарда.

Разговорность стиха, лексическая открытость после Маяковского стала общим местом советской реалистической поэтики. Но Сатуновский воспринимал возможности разговорной речи в поэтическом языке как проблему, а не как позднемаяковский канон. Как поднять поэтическую речь на экзистенциальную, онтологизирующую высоту (начисто утраченную советскими поэтами),



Ян Сатуновский. Автошарж

не взбираясь на ходули поэтической риторики? Для этого потребовалось существенно пересмотреть принципы художественного отношения к слову вообще.

Раньше поэтическая работа со словом всегда так или иначе сводилась к преодолению его речевой, утилитарной функциональности. Художественное качество возникало в совершенно ином, авторском, пространстве. Это касается и футуристов и конструктивистов, утилитаризм которых имеет чисто внешнее, фактурное значение. У Сатуновского художественно значима сама функциональность речи. Неожиданно выяснилось, что мы говорим не прозой, а поэзией. "Не знаю, кто еще так умеет ловить себя на поэзии..." — писал Вс. Некрасов о Сатуновском. Умели "ловить на поэзии" — себя, свою речь, речь вообще — саму речевую среду с ее страшноватым советским воляпюком — и другие поэты-лианозовцы, и не только лианозовцы. Теперь это называется конкретной поэзией. Конкретисты выполнили работу, сравнимую с той, которую в свое время сделали футуристы: они дали новую жизнь слову, преодолели стихотворную инерцию. Главное открытие как раз и состояло в принципиально новом взгляде на функциональные, утилитарные аспекты языка. Слово заработало вместе с речевым, конкретным контекстом, и это было уже не "самовитое" слово, а слово действительно "конкретное", обиходное, речевое (в самом широком смысле, не только разговорное).

Подобные изменения происходили и в изобразительном искусстве: через поп-арт к соц-арту и концептуализму. Все это очень существенно. Новое отношение к слову (а в живописи — к изображению) — проявление глубоких, тектонических сдвигов в самой основе художественного мышления, сдвигов, позволяющих говорить вообще о смене доминирующей художественной парадигмы, о возникновении новой, постмодернистской культурной ситуации. Изменились отношения автора и материала: личный, авторский мир сам по себе не обладает больше художественной значимостью в той степени, как это было свойственно, скажем, модернистскому типу художника. Материал выходит на первый план: внутреннее ищет овнешнения, отстранения, более не полагая себя единственным и непререкаемым авторитетом, достаточным для возникновения художественной ткани. Автор отказывается от насилия над материалом, навязывания ему своей воли; он находит себя в готовых формах, высвобождая скрытую в них художественную энергию. Этот принцип эстетического насилия, конечно, не случайно возникает в посттоталитарном мире, чуть не погибшем от преобразовательного пафоса начала века. Выработался своеобразный художественный иммунитет, которо-

го предыдущая эпоха, к сожалению, полностью была лишена.

Ян Сатуновский "овнешняется" в живом, произносимом слове, в говоре. Он открывает перед нами поэзию самой речи, у Сатуновского гибкой, текучей, с легким оттенком южной, малороссийской мягкости (родной для поэта). Он говорит не просто то, что хочет сказать, а то, что может быть сказано, произнесено. Но то, что может быть произнесено ярко, выразительно, — оказывается как раз тем, что он хочет сказать.

Лианозовский период усилил, заострил конкретистские тенденции Сатуновского и вплотную подвел уже к чисто концептуалистской проблематике. Теперь для Сатуновского важны не только Маяковский и футуристы, но и акмеисты (особенно Мандельштам), и обэриуты (особенно Хармс и Введенский). Сатуновский находится в "авангарде авангарда" (так Вс. Некрасов назвал концептуализм), он действительно один из наиболее восприимчивых к концептуализму авторов (фактически один из создателей этого направления), и в то же время он остается лириком, ничуть не изменяя своей манере. Тут, конечно, многое определяется свойствами материала — живой речью, с одной стороны, концептуалистски чужой, отстраненной, трафаретной, а с другой — бесконечно разнообразной, родной, наделенной стихийной лиричностью. Отсюда и упомянутая выше эстетическая "поливалентность" — актуальность художественной системы Сатуновского как для аналитической, авангардистской позиции, так и для эмоционально-синтетического, монологического подхода.

Впрочем, эти два полюса в постмодернистской ситуации не противостоят друг другу даже в своих манифестациях (на практике, в реальности, противостояния не было и в эпоху классического авангарда; полярность тогда требовалась именно для манифестации, для "чистоты" эксперимента). Культурное пространство едино, и значение имеет только художественный результат. Искусство должно быть живым — это единственное требование. Но удовлетворить этому требованию, не учитывая реалий современной художественной ситуации, вряд ли возможно. Сатуновский особенно остро ощущал эти реалии. И сегодня не учитывать его поэзию нельзя никому: ни традиционалистам, ни авангардистам.

Для меня как для читателя очень важна лирическая открытость Сатуновского, его способность к прямому высказыванию. И наверное, еще важнее то, что эта прямота не "прямота любой ценой", та "простота стиха", которая, как сказал сам Сатуновский, "хуже воровства", а прямота выстраданная, художественно доказанная. Постмодернизм, вообще современное искусство воспринимается сегодня многими (даже отнюдь не ретроградами) как

какой-то "цирк", очередные забавные выкрутасы "крутых" авангардистов. Да, такого постмодернизма (часто, впрочем, вполне талантливого) сейчас хоть пруд пруди на каждом углу. Он доступен, понятен (вроде бы) и очень удобен в качестве мишени для поборников "дух-ховного", "возвышенного" и вообще всех тех, кто считает, что советская власть не слишком уж ошибалась, не пуская к читателю авторов "андеграунда". Но современное искусство не цирк. Одними выкрутасами оно не исчерпывается. Есть и другое искусство, гораздо более "продвинутое", развитое, чем то, что сейчас на поверхности, искусство, с которым, как сказал как-то тот же Вс. Некрасов, "можно жить". Так вот, творчество Сатуновского наглядно показывает, что современный, актуальный художественный язык вовсе не обязательно язык сплошного отрицания и разрушения. В нем могут сочетаться анализ и синтез, отстраненность и прямота, гротеск и гармония, ирония и лиричность. Как в стихах Яна Сатуновского. Стихах, с которыми действительно можно жить.

1993

ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ ОТ ГОСУДАРСТВА

КАК ЭТО НАЧИНАЛОСЬ

Стихи, как известно, в середине 50-х были в большой моде. Кто их только не писал! Поэтические студии плодились так же, как нынче плодятся торгово-закупочные фирмы. Была своя студия и в Московском институте иностранных языков - умеренно-либеральная, разумно-проработочная. Ее посещали Галина Андреева, Андрей Сергеев, Валентин Хромов, Станислав Красовицкий - студенты разных факультетов. Читали и обсуждали свои и чужие стихи. Но главное общение происходило в комнате Галины Андреевой на Большой Бронной (собственная комната по тем временам была большая редкость). Там тоже читали и обсуждали стихи, и народ приходил не только инязовский.

Общепризнанным лидером был Леонид Чертков, тоже студент, но не инязовский, а библиотечного института (впоследствии Институт культуры). Человек действительно библиотечный (позже Слуцкий назовет его "архивным юношей"), Чертков не вылезал из Ленинки, открывая для себя и друзей все новые имена и новые тексты (стихи переписывались и звучали потом у Г. Андреевой). Прогулки по Москве неизменно сопровождались посещением букинистических магазинов. Вопрос о культурной информации тогда стоял более чем остро (ведь это было еще до всех "оттепельных" публикаций), и неутомимо любознательный Чертков стал настоящим энциклопедистом. Литературные интересы простирались глубоко в прошлое — в XIX, XVIII века, но главным центром эстетического притяжения, разумеется, всегда оставалась поэзия XX века. Право на хоть какое-то наследование этой традиции представителями официальной литературы ("сисипятниками" — от ССП — так их величали в компании) категорически отрицалось.

Сам Чертков ориентировался на акмеистский стих гумилевско-тихоновского типа (ранний Тихонов в избранной библиотеке Черткова довольно долго занимал почетное место). Казенному оптимизму и лирической бесхребетности "сисипятников" противопоставлялась акмеистская фактурность и экспрессивная экзотичность, по агрессивности напоминающая порой раннефутуристический эпатаж:

Каждый только и ждал, кого бы убить
И добыче каждый был рад,
И соседу очень хотелось всадить
В партизана первый заряд.

Ведь совсем нетрудно было гвоздить
Сапогом черепа детей
Или старому негру клюкву пустить
На потеху наших людей.

(*"Соль земли"*, 1953)

В цикле "Соль земли" повествование ведется от лица вроде бы довольно абстрактного, условно-романтического персонажа — воина-наемника ("винтовка и пробковый шлем и колода засаленных карт"). Дальние страны, "тропические лопухи", "большие дожди" — это, конечно, из гумилевско-тихоновского героического образца. Но вот расстрелы, конвой, "бесплатный тюремный кров" пугающе нелитературны, и мы понимаем, что все это далеко не условность.

Этапной для компании стала поэма Черткова "Итоги" (1954 г.). Лирический герой появляется уже без романтической маски, действие переносится на московские ночные улицы и в пропахшие мочой подворотни, к "бетонной стойке последнего бара", к "обледеневшей блевоте" у вырезвителя и даже в общественный туалет:

Дробно бьют о простывшие кафли
Струйки терпкой и дымной мочи,
И плафоны, что хлором пропахли,
В сумрак скупо cedят лучи.

Та же суровая фактурность стиха, тот же, в принципе, герой, неприкаянный и мужественный:

Ты сумел бы. В тебе бы достало сноровки,
Повернувшись, уйти через поле и в лес,
Ты сумел бы ножом перерезать веревки
И сумел бы патроны проверить на вес.

Но ты сам виноват и не следует злиться.
(Пусть просохнет от липкой настойки нутро.)
Ты шагаешь пустыми ногами убийцы
В полутемные арки пустого метро.

Легенда

Багровый извезок киринтика
сегодня прискисел мне.
Окна восковое итико
солнцую наведи

Пока за орадой стелется
тучах как нить луча
и песню свою погорельца
расширивает у окна —

безумного тоной аникой
кувычит к раднику притик.
А върезина итванда
под псаломский псалом крик.

Не зря помогают от илахапа.
Из роузи не выходи,
сам бог протянул мне глубоко
тёплые от дождя.

Белые звёзды акации
ничали над землёй.
Когда он ушёл на батюгу,
меня отвели домой.

^{Все}
Итамедни натеся
сироклявем на усах
они похотили под поезд
доставившись мне пядя.

Композиционный и эмоциональный центр поэмы — апокалиптические видения грядущей и "желанной" войны:

Будет просто, как все на свете,
Будет жаркий и нудный бой, —
На таком же, как этот, рассвете,
Ты сожжешь мосты за собой.

И навязчивый мотив расстрела:

По тропинке, мочою простроченной рыжей,
Проведут и поставят к холодной стене.

Война, расстрел — так воспринимается окружающая действительность. И Чертков провозглашает: идти до конца, потому что нечего терять. "Итоги" — одна из первых попыток духовного самоопределения нового поколения. "Последний бар — коктейль-холл на Горького, оазис Запада в серой пустыне Востока, — комментирует поэму А. Сергеев в своей автобиографической книге "Альбом для марок". — И Чертков на короткий срок стал знаменитым поэтом коктейль-холла — достаточно громко и широко, и достаточно герметично: как мы имели возможность потом убедиться, текст поэмы не дошел до властей".

Главное для Черткова — это сама атмосфера духовного неблагополучия, ощущаемого просто как духовная катастрофа, поиск онтологической опоры для художественной позиции. Советская коллективистская онтология, искусственно редуцирующая духовное пространство, отвергалась напрочь. Художник выходил в метафизические сферы и пытался действительно творить свой космос. Именно так, максималистски, понимал художественную задачу Чертков и его друзья, и это после двух десятилетий социалистического реализма было очень важно.

А судьба литературного романтического героя в конечном счете слилась с судьбой самого Черткова, провидевшего свое скорое будущее в стихах:

Вот и все. Последняя ночь уходит.
Я еще на свободе, хоть пуст кошелек.
Я могу говорить о кино, о погоде, —
А бумаги свои я вчера еще сжег.

Я уверен в себе. У меня хватит наглости

Прокурору смеяться в глаза.
 Я не стану просить заседательской жалости
 И найду, что в последнем слове сказать.
 (1955)

Так все оно и было — через два года. Но за эти два года многое успело произойти в поэзии.

Хозяйка салона — Галина Андреева ("изысканный французский, гимнастика, разбитые сердца" — так охарактеризовал ее В. Хромов в одном из своих мемуарных эссе) — слыла "проклятой поэтессой" иняза. На фоне "сросшихся с многотиражкой и самодеятельностью" (А. Сергеев) совершенно нормальная психологическая лирика воспринималась как "декадентство". Интонационно у Г. Андреевой много от ранней Ахматовой (что в этом жанре, видимо, просто неизбежно):

Вот и прожили мы свои вечера,
 К песням старым возврата нет.
 На свиданье в девятом часу утра
 Так невесело ехать мне.

Лирика очень женственная, письмо сдержанное, графически точное. В лучших стихах Г. Андреевой изобразительная строгость органично сочетается с большим внутренним напряжением:

Только пространство пустое,
 нет ни мельканья, ни звука,
 холод, желанье покоя,
 вздох облегченья, разлука.
 Так ли ты жаждешь прощаний,
 чтоб отказаться от чистых
 ласточек, их щебетаний
 на небесах золотистых?
 Здесь опустевшие крыши,
 помня нехитрое пенье,
 превозмогая затишье,
 ждут возвращенья.

Молодые поэты, собиравшиеся у Г. Андреевой, очень скоро ощутили себя единой *ГРУППОЙ*, новым цехом поэтов (Красовицкий одно из лучших своих стихотворений потом так и назовет "Цех"). Это действительно была поэтическая группа, первая московская неофициальная литературная группа послесталинской

эпохи. Но никакой особенной эстетической программы не выдвигалось. Программа была одна: заниматься *ТОЛЬКО* искусством, не участвуя в эстетических играх с государством, на которые неизбежно приходилось идти решившим добиваться официального признания. Ни о каких публикациях в советских изданиях не могло быть и речи. Это была принципиальная позиция. В советском культурном пространстве, считали "чертковцы", подлинное высокое искусство невозможно.

Начинать приходилось с нуля, в послесталинской пустыне. За душой еще ничего не было: ни эстетических идей, ни опыта предшественников, ни собственной традиции. Была только огромная любовь к настоящему, досоветскому искусству. Было только острое ощущение огромной силы суверенного, самодостаточного поэтического слова и страстное желание приблизиться к этой самодостаточности в собственном творчестве.

Для Валентина Хромова этот пафос — пафос самого слова — становится основой всей лирики. Слово звучащее, слово произнесенное — неважно, кем и когда: футуристом Хлебниковым или классицистом Дельвигом — едино, в нем суть поэзии:

Слова поэта из "Романса" —
 "Нам сладко пел Мелецкий про любовь..." —
 Развились свитком вглубь пространства,
 Где Хлебников среди хлебов.

Он — Лель поэзии. Он песенный божок.
 Он может речь свернуть в рожек
 И заиграть, журча, что ключ...

Хромов как рыба в воде ощущает себя в плотно заселенном пространстве русской поэзии — от XVIII до XX века, которое для него отнюдь не исчерпывается хрестоматийными фигурами. Он любит старое, изысканное слово, интонацию оды, высокую лексику. Слова должны звенеть, сталкиваться друг с другом, выявляя свою фактуру:

Земля окрест волною трав лучится.
 Восходит нимб волшебного литья.
 Обитель пенья звонкие частицы
 Вместила в каждый атом бытия.

И, раздвигая взорокруг познания,
 В моей земле я грезил и любил

На миг души развернутое знамя -
Орлицу Русь сияния глубин.

Отсюда же и любовь к перевертням, палиндромам, которыми Хромов начал заниматься систематически вообще одним из первых в русской поэзии. Классической в этом смысле стала его пьеса "Потоп, или ада Илиада", которая в будущей антологии палиндромической поэзии займет место, видимо, сразу за "Разиным" Хлебникова.

Досоветская культура, поэзия воспринималась как целое — задолго до того, как культурология войдет в моду. Никаких подсказок, кроме собственного эстетического вкуса, не было, но вкус не подводил. Футуризм, акмеизм, ОБЭРИУ — эта триада определила развитие всей неофициальной поэзии. В группе Черткова обэриутов еще почти не знали (узнавали в процессе собственного стихописания, хотя до Введенского, например, в те годы так и не дошли), наличие же футуризма и акмеизма совершенно очевидно. Разумеется, и в голову никому не приходило, что первое можно противопоставлять второму и наоборот, чем до сей поры всерьез занимаются иные теоретики.

Андрей Сергеев страстно увлекался футуристами, а вот в собственных стихах был скорее акмеистичен. Поначалу сказывалось, видимо, влияние Черткова, но гумилевские баллады быстро вытесняются пейзажно-философской лирикой:

Ну а в полдень приляг на траву,
На минуту масштабы смажь—
И тебя и слева, и справа
Вдруг обступит малый пейзаж.

Где среди травяных развалин
Чернокожие дикари
Обитают. Их мир нейтрален:
Спи спокойно да сны смотри.

...
И подспудно гудит в личинках
Фаршированная толпа.
И кишат на больных песчинках
Многоногие черепа.

(*"Строфы"*)

Здесь Сергеев вступает как бы в полемику с натурфилософией Заболоцкого, используя те же образы с противоположным эмоциональным зарядом:

Нам смотреть бы себе под ноги
И ступать от межи к меже,
Укрепляя свои дороги
На постигнутом мятеже.

Слушай, Вечность! Полны тобою,
Неужель мы уходим вспять
С запрокинутой головою
Продолжая у звезд стоять?

Полемику он как художник пока явно проигрывает, но сама попытка создания философской, метафизической лирики с учетом реалий современного поэтического языка интересна и показательна. Тягу Сергеева к "поэзии мысли" оценил, кстати, сам Заболоцкий, в последние годы своего творчества озабоченный примерно теми же проблемами. Из всех поэтов группы, приславших свои стихи на суд почитаемому мастеру (а ответил он всем), Заболоцкий выделил именно Сергеева, что положило начало их встречам (рассказ А. Сергеева об этих встречах вошел позднее в сборник воспоминаний о Заболоцком).

Примерно тогда же А. Сергеев начинает пописывать странные и очень смешные короткие рассказы в духе Хармса (хотя Хармса тогда еще не знал). Потом из них возникнет интересная проза концептуалистского типа — проза, играющая на смещении стилистической и жанровой природы фразы, текста, проза абсурдно-метафизическая и лирическая. Собрание текстов такого рода составило книгу "Изгнание бесов".

Видимо, не без влияния своей же прозы, А. Сергеев почувствовал вкус к высокой стилизации и постепенно стал отходить от чересчур прямолинейной лирической метафизики, сочинив, например, шутивно-серьезную оду графу Хвостову:

Пусть написал он что не так,
И — будь по-вашему — бездарен, —
Он был врагам незлобный враг,
Он был друзьям широкий барин.

Ему не застил света хмель,
И музы не несли копейку.
Он чтит Жуковскую свирель
И пушкинскую канарейку,

Он в Бога веровал! А Бог,
Видать, решил: не быть поэту.
Да так ли плох убогий слог?
Пахом, гони скорее в Лету!

Здесь уже чувствуется интонация зрелых стихов А. Сергеева — поэзии культурно-герметичной, стилистически тонкой и глубокой (свои ранние произведения поэт ныне не причисляет к основному корпусу текстов и соглашается публиковать их лишь в качестве историко-литературного материала). Но это отдельная тема; упомяну еще лишь о том, что молодой поэт из группы Черткова и один из самых известных современных поэтов-переводчиков англо-американской поэзии — одно и то же лицо.

Из не инязовцев, кроме Черткова, в группу входил Олег Гриценко, школьный товарищ Красовицкого. Гриценко учился в Мосрыбвтузе и стал впоследствии обладателем редкой профессии ихтиолога. В ту пору он как поэт пребывал в стадии поиска собственного голоса, писал очень по-разному. Наибольшим успехом среди друзей пользовались лубочные, гротескные вещи:

— Мой папа — механик,
И пуще позора
Боится инспектора
Котлонадзора.
— Мой папа — бухгалтер,
Боится ревизии.
— Мой папа — полярник —
Нехватки провизии.
...
— У папы здоровья
Сейчас на двоих,
По службе парторг:
И боится своих.

Позднее Гриценко станет чистым лириком с "экологическим" пафосом, посвятив себя живой природе и как ученый, и как поэт.

Одним из самых первых завсегдаев комнаты на Большой Бронной стал поэт Николай Шатров — восходящая звезда новой московской поэзии. Он был постарше Черткова и инязовцев, и поэтом к тому времени тоже был уже более зрелым. Ему покровительствовал Пастернак, его выступления имели большой успех. Шатров принадлежал компании, но все же занимал в ней особое положение. "Не собрат, скорее, конкурирующая инстанция, — пи-

шет о Шатрове А.Сергеев. — Наши стихи он неизменно ругал — искренне. Мы его — в отбрех, по обязанности: не могли не признать одаренность... Сам Шатров обожал туманы, охи и ахи, Фофанова и Блока. Мы называли Колю Кикой, а проявления его — кикуществом".

Шатров — фигура очень интересная, поэт действительно яркий. По типу художественного сознания "почвенник", с абсолютизацией универсальных, надличных ценностей, с обостренным национальным чувством:

И счастье — путь. И горе — лишь дорога,
Которая познаьем дорога.
Побудем на земле еще немного
И убежим на звездные луга.

Какие травы там, цветы какие...
А спросит Петр, ключарь небесных врат,
Откуда мы? Ответим:
Из России...
И прежде всех нас впустят в Божий Сад.

Сильные религиозные чувства, но далеко не идиллические, с оттенком богоборческих настроений:

Я одинок. До самого конца
Дано твердить мне в жизни это слово.
Не искажу страданием лица
И не пошлю Творцу укора злого.

Я одинок — Он тоже одинок!
Тоскующий, Великий, Непонятный,
Не раз уж пожалевший, вероятно,
Что Он не человек, а только Бог...

Группа Черткова, конечно, чистое западничество. "На шестом мансарда с окнами на запад", — была такая строчка у одного из гостей комнаты на Большой Бронной. "Окна на запад", разумеется, — далеко не случайность. Об этом уже писал А.Сергеев: "Именно там виделось *НОРМАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО*, противоположность нашему. Наше мы даже не обсуждали: предполагалось, что все ясно само собой". Запад идеализировался не только политически. В понимании истории, культуры все "чертковцы" тоже убежденные западники. Шатров же шел совершенно другой до-

рогой. Тем не менее факт остается фактом: и почвенническая линия неофициальной поэзии начиналась тут же, в "мансарде с окнами на запад." Шатров — один из самых ярких представителей этой линии, автор, что называется, "узловой".

Взгляд прямой и твердый, ирония (иногда крайне резкая) и очень открытая интонация:

Посмотри-ка: вот жучок!
Наклонись сюда ко мне.
Видишь серый пиджачок
С крапинками на спине.

Поднялась одна пола
И другая вслед за ней.
А оттуда — два крыла.
Если б так же у людей?

Как тут не вспомнить "пробочку" Ходасевича, которого Шатров очень любил, посвятил ему стихотворение ("Памяти Владислава Ходасевича") и лирической силе которого эта миниатюра ничуть не уступает. (Она, кстати, была напечатана в 60-х годах софроновским "Огоньком" в разделе, как водится, "Юмор".) В лучших стихах Шатров по-ходасевически зорек и по-есенински раскован в плетении образной ткани:

Березка, русская березка,
Ты, если выразить цветистей,
Не девушка, а папироска,
Окутанная дымом листьев.

Умер Николай Шатров в 1977 году, прожив всего только 50 лет.

Лидером на "мансарде" был Чертков, но за ее пределами самым известным постепенно стал Станислав Красовицкий. Правда, теперь известность Красовицкого носит скорее характер предания, чем реального литературного факта. Дело в том, что Станислав Красовицкий ныне отец Стефан, священник Русской Православной Церкви (Зарубежной), еще в начале 60-х годов отказался от своих стихов, уничтожил написанное. Долгое время ничего не писал; в последние годы вернулся к поэтическому творчеству, но совсем другого рода: сейчас из-под его пера выходят стихи, что называется, духовные, религиозного содержания. Ранний Красовицкий остался в часто искаженных списках и в авторских автографах, сохранившихся у некоторых друзей его юности.

Начинал Красовицкий, как многие, с подражания Маяковскому. На "мансарде" он появился как раз в тот момент, когда, как выразился А. Сергеев, только-только "дописался до себя", хотя какое-то время заемные интонации чувствовались:

Ему бы прильнуть
к оконному тюлю
и в этот платок
все горести выслезить.
Потом уйти
по крышам сутулым
к холодной, снежной выси.

Постепенно проступает собственная интонация, не имеющая ничего общего с открытым звуком раннего Маяковского, центробежным экспансионизмом его лирического "я". Кубофутуристическая образная экспрессивность переходит в совершенно другую плоскость.

Лирическое "я" резко, предельно редуцируется. На какое-то время это "я" исчезает из стихов Красовицкого почти полностью. Он пишет исключительно "пейзажи". Конечно, это пейзажи не реалистические, экспрессионистские. Это пейзажи городские, урбанистичные — живая природа неотделима в них от неживой, рукотворной, собственно, ее-то, неживую, Красовицкий в основном и пишет, поскольку именно она его окружает. Но тем не менее для Красовицкого это именно "пейзажи", именно изображение Природы, того, что вне человека. Не случайно он называет свой цикл, навеянный поездкой в Ригу, "Латвийскими пейзажами", хотя собственно латвийской природы, вообще прибалтийской специфики там практически нет. Это пейзажи в том смысле, что в них нет человека. Вернее, человек играет неосновную, подчиненную роль. Красовицкий с ходу миновал уровень психологической лирики, вышел на нечто большее и сразу это осознал. Он увидел свой мир и спешно стал воссоздавать увиденное. Картина получалась величественная и пугающая.

День "плавал утопленником в кресле, приняв за небо полинявший плюш". Пруд глядит немигающим "рыбьим глазом". Само время "качается ржавым кругом на суку". Небо — "покрыто льдами", "деревянное небо". Вечер "крадется". Лес угрожающе "шевелится во сне". Человека — лирического героя — нет, но есть "люди", "похожие на прихоти женьшеня": они "прячут взгляд сутулый в сутулые воротники". Характерно описание пианистки в одноименном стихотворении: она бросается "на бело-черный ос-

кал" клавиш, и "страшны от угла до угла разбросанные кисти рук". Все страшно, во всем угроза.

В "Латвийских пейзажах" приходит более точное название тому, что выходит из-под пера поэта, — "натюрморт":

По вечерам—
когда покрыто льдами небо—
по-киплинговски парком бродит кот —
и кажется, что в темном кабинете
рисуют стройный натюрморт.

Четвертое (заключительное) стихотворение цикла называется "Гобелен" — это то же самое, но "натюрморт" для Красовицкого станет особенно значимым словом, ключевым (среди других, о которых еще пойдет речь). Да, он пишет именно натюрморты — умирающую, распадающуюся природу, и поэтому, кстати, для него нет разницы между живым и неживым.

Здесь же, в "Латвийских пейзажах", возникает образ несущегося сквозь враждебную мглу поезда:

По остову листвы
пройдет порою трепет.
В такое утро рельсам не согреться.
И паровозы выбросят деревьям
развеянное горе погорельцев.

Поезд — это стремительное, но бесцельное движение в бесконечном пространстве, безнадежная попытка бегства. Поезд, как и многие другие неживые объекты, очеловечен: "И от страха теряет обличие скорый, испугавшись в потемках ночных сторожей". Ему так же страшно, как и людям, прячущим "взгляд сутулый". Здесь, в поезде, все становится особенно ясно:

Самый страшный секрет
так бывает разжеван,
что почти понимаешь —
все про нас, про одних,
рельсы били в пустые бутылки боржоми,
и проталкивал в тамбур
темноту проводник.

А потом показалось,
с отчаянья, что ли,
то ли просто от страха,

что дни без лица:
дни мертвей, чем сугробы,
чем ломберный столик.
И мертвей,
чем в постели лицо у отца.

В урбанистические натюрморты входят как отдельные персонажи сами "города", похожие на руины: "Ветер мел листья по улицам двух городов..." Упадок, запустение. Лиричнейший музыкальный образ возникает из уличного сора:

Полупустым оркестром
шла тропинка скрипки,
и на нее сорил неряха-контрабас
окурки, вечера, прогулки, вечеринки—
и все, что говоришь,
порой не разобрав.

(*"Натюрморт"* *)

Мир только внешне жив, внутри он — давно руины. К городам, между которыми мечутся поезда, угрожающе подступают "шевелиющиеся леса", деревья — "стучала деревьями осень в окно". Деревья, леса — живые, одушевленные, но само дерево мертво. "Деревянный" — очень важный для Красовицкого эпитет. Помимо уже упомянутого "деревянного неба", есть "деревянная осень", "деревянные крики"... Дерево тоже руины: "полуразвалившийся собор сырых деревьев", "развалины скворешен"... Все формы, очертания зыбки, неопределенны, лишены пластической стройности и самоценной красоты:

Внутри ладони, словно в конуре, горит окурочек —
зачаток света...
силуэт дороги...
И звезд осенних скудны чудеса.

(*) Любопытна переключка этого стихотворения с лирическим шедевром раннего Маяковского "Скрипка и немножко нервно". И там и там в центре скрипка со своим антиподом: у Красовицкого — "неряха-контрабас", у Маяковского — "медноружий, потный" геликон. Но контраст разителен: стихотворение Красовицкого действительно "натюрморт", застывшая, неизбежно трагичная картина: "Уже решен разлад". У Маяковского как раз ничего не решено, там смятение, действие, надежда.

Даже звезды у Красовицкого несут на себе печать общего распада, обреченности: "белый пепел истлевших звезд", "и звезды над нами терпеливо построены в вечный салют". Мир Красовицкого — это руины третьей мировой войны, грядущая пустыня.

Апокалиптические настроения возникали и у Черткова; вообще жизнь "под бомбой" как раз тогда, в 50-е годы, сильно сказывалась на искусстве, в основном, правда, не нашем, а как раз нашего вероятного противника. У нас же самым ярким выразителем этих настроений стал именно Красовицкий. Его действительно можно назвать поэтом "холодной войны", поэтом "бомбы":

Надо ехать скорее в Ялту.
Если будут бомбить,
то Одессу.
А в Крыму, на этюдной даче
как-нибудь отсижусь.

Поразительно, как пейзажи Красовицкого схожи с картинами "ядерной зимы", популяризированными гораздо позднее:

А волны стоят в допотопном ряду.
И сеется пыль мукомола.
Старуха копается в желтом саду,
отвернутая от пола.

"Коричневый ручей", "чуть солнце желтовато" — в этом контексте "пыль мукомола" воспринимается как радиоактивные осадки (что верно подмечено А. Сергеевым). Радиация, распад — повторяющийся образ:

И мы в тиши полураспада
на стульях маленьких сидим.

Это все еще до "физиков" и "лириков" и "физико-лириков" — певцов НТР и "мирного атома", обернувшегося Чернобылем. Много мрачных военных видений:

Зонтик раскрывается гранатой.
Вырастает водородный гриб.
В пар душа —
(как тяжела утрата).
В грязь кольцо —
должно быть, я погиб.

Снегопад — "рота солдат на парашютах спускается в ад", протяннутая "простреленная рука" поэта, "простреленное девочкино сердце"... Для себя делается вывод: "солдат поумнее сдается в плен и больше не пишет открыток." Красовицкий не изображает войну специально, не пророчествует — он так воспринимает действительность, он так ее ощущает.

"Волны стоят в допотопном ряду" — это и морские волны, которые вот-вот обрушатся на твердь великим Потопом (та же атомная война), и радиоволны, "по которым слушали сквозь глушилку" (А.Сергеев). Радиоприемник — "ящик над креслом" — описан Красовицким в стихотворении "Сегодня шведская чистая музыка...":

Когда я уж думал, что мы погибает,
ворвался кабан оглашенный
с клыками из желтых, зеленых и розовых шкал —
кабан не кабан, шакал не шакал —
король ионосфер, предводитель ли орд —
кровавоголовый "Рекорд".

К чему бы такая экспрессия — ведь предмет самый обычный (даже в те годы), бытовой? Но для Красовицкого не существует "обычных" предметов. В его мире все наполнено особым эмоциональным значением. Тем более, радиоволны — непостижимые, все пронизывающие на своем пути, невидимая рукотворная крыша планеты: "в магнитофоне чей-то голос опутывает шар земной..." (Так остро ощущал невидимую материю, наверное, только Ходасевич: "Но тайно сквозь меня летели колючих радио лучи".) Радиоантенны — постоянный элемент "натюрмортов" Красовицкого: "вклинен в развилку настольной антенны, замер мир", "над деревянной крышей — антенны, припиленные ловко", "в ризе морозного пара лесные голые антенны".

Постепенно в "натюрморты" вписывается и новое лирическое "я". Красовицкий чувствует себя частью окружающего распадающегося мира — столь же обреченным, живым-неживым, как и все остальное:

Вот так идут на казнь.
И на разлуку.
На ожидание,
что если не любовь, то мошकारа
слетит в мою простреленную руку.

Главный мотив — уйти, раствориться как дым, сдаться в плен:

Но я стараюсь шагать
такой теневой стороной,
чтоб в сумерках богом стать
с длинной, как дым, рукой.

Не бороться: борьба нецеломудренна, она подразумевает претензию на обладание истиной, но и не отворачиваться, встречать кошмар лицом к лицу:

И я один.
Рука пуста, как солнце.
Что я сжимал—
какой-то мандарин?
Простреленное девочкино сердце?

...
И понял я,
что жизнь моя мала.
Что главное для жизни —
ЗЕРКАЛА,
чтоб видеть самого себя дотла.
Чтобы ничто вам руку не держало.
Чтоб ваш же воротник
принадлежал вам.
Чтоб были вы друзьям своим видны.
Чтоб ваш двойник
не вышел из стены.

Одна из вершин творчества Красовицкого — поэма "Выставка", часть которой опубликована в альманахе М. Шемякина "Аполлон-77". Здесь Красовицкий, как и Чертков, подводит некоторые итоги, собирая воедино многие мотивы своей поэзии. "Выставка" тоже ключевой образ. Прежде всего это "натюр-морт", собрание предметов. Поэтому неудивительно глобальное расширение образа выставки — до размеров всего поэтического космоса: "Так в ритме песенно-блестящем все дальше выставка идет. Над городом, над домом спящим ты продолжаешь свой полет". Здесь же впервые возникает мотив России: "и все красиво, не спесиво картин развешаны края, но все же то моя Россия. И выставка на ней моя". Выставка — это и обобщенный образ искусства, на "дыбе величайшей" которого поэт "сам себя представить рад". Выставка — распродажа, все раскупают и уно-

сят, все проходит, жизнь распадается, кончается "выставки уют". "Расходится толпа гуляк" — зрителей, кончается искусство, кончается жизнь, но остается то, что невыразимо, а потому не продается:

Вот только душу свою вам
я почему-то не продам.

Выставка — образ самой жизни, неизбежной и гибельной:

А впрочем, так не так: под нож
и ты на выставку пойдешь.

В поэме сильнее, чем в предыдущих текстах, звучат личные мотивы, и вообще интонация немного другая — более спокойная, ироничная, повествовательная.

Палитра становится сдержаннее, и отчетливее видна примитивистская основа поэтики Красовицкого, гротескная, инфантильная природа тропа:

Что толку?
Не подымет ручек.
У ней не сердце, подергунчик.
Ее душа летит в окно.
И ей, быть может, все равно.

Исходил Красовицкий из Маяковского, и проделал путь в чем-то похожий на эволюцию, совершенную в свое время обэриутами. Те, правда, основывались на Хлебникове и развивали в первую очередь игровые начала своей эстетики. Красовицкий не занимается игровыми возможностями речевого гротеска. Для него важна экспрессия, словесный образ. Из обэриутов тогда знали только Заболоцкого, ранние стихи которого, безусловно, были очень важны для формирования поэтики Красовицкого. Читали Мандельштама, чьи захватывающие дух словесные стяжки, разумеется, тоже повлияли на молодого поэта.

Но в результате все же поэзия Красовицкого оказалась ближе всего поэзии Введенского. Особенно это заметно на примере поэмы "Выставка", которая по языку, интонации, чистоте и трагической ясности звука очень напоминает "Элегию" Введенского. Однако сходство их художественных систем шире чисто языковой близости двух вариантов примитивистской поэтики. Дело в том, что поэзия и Введенского и Красовицкого — поэзия эсхатологическая; обе художественные системы по характеру экспрессии,

по своему эмоциональному спектру родственны, хотя и совершенно друг от друга независимы.

Но если Введенский преимущественно гносеологичен, то Красовицкий прежде всего онтологичен. Он не занимается поэтической критикой разума, понятий, языка, открывающей гносеологическое одиночество человека. Красовицкий обнажает страшную сущность мира и страдающие души вещей. Поэтому и Бог Красовицкого не похож на Бога Введенского. Введенский: "здесь окончательно / Бог наступил / хмуро и тщательно / всех потопил". У Красовицкого Бог страдает наравне со всеми — это Бог сострадающий, но не властный над собственным миром: "сам Бог протянул мне яблоко, теплое от дождя", "калитку тяжестью откроют облака, и Бог войдет с болтушкой молока". Или даже так: "домашний, пуганный корягой Бог". Бытие сильнее Бога. Не Бог творит конец света, а само бытие.

Онтологическая ориентированность Красовицкого исключает потребность в обэриутской "звезде бессмыслицы". Значение категории случайного для примитивистски-гротескной поэтики Красовицкого огромно, но в отличие от Хармса и Введенского случайное у Красовицкого не переходит в семантический и ситуационный абсурд. Тропы остаются тропами, и теоретически их всегда можно трансформировать, объяснить, хотя порой это достаточно сложно. Не следует переоценивать языковую схожесть "Выставки" и "Элегии": для Введенского "Элегия" — вещь нетипичная, как говорят его исследователи, единственная, в которой отсутствует "звезда бессмыслицы"; "Выставка" тоже заметно выделяется из остального корпуса текстов Красовицкого. Важнее общеэстетическая близость двух поэтов.

"Случайное" в образах Красовицкого не всегда удачно, иногда действительно случайно, недостаточно обосновано. Красовицкий и в пору расцвета своей поэтической силы писал неровно. Часто это заметно в пределах даже одного отдельного стихотворения. У него есть явные строкозаполнители, просто неудачные, слабые (на фоне всего остального) тексты. Красовицкий как будто предчувствовал скоротечность своего взлета и торопился запечатлеть открывшиеся ему образы. На тщательную отделку текстов не хватало времени. Красовицкий взял страшно высокую ноту, и остальное уже не имело значения. Долго удержать такую высокую ноту, видимо, просто невозможно. Это была духовная работа на износ, самосожжение, которое потом трагически обернулось сожжением рукописей.

После "Выставки" поэзия Красовицкого немного меняется в сторону усиления языковой гротескности, стилистического и

грамматического алогизма — тех самых примитивистских элементов. Меняется жанр: Красовицкий пишет серию портретов: "Начиная с учительницы", "Любовница палача", "Машинистка", "Лукреция-ландскнехт". Портреты эти от натюрмортов принципиально ничем не отличаются: человек у Красовицкого, пожалуй, даже менее жив, чем окружающие его предметы:

Я лежу в постели одна.
Ветер студит мои колеса.
Тяжек запах, ни мужа, ни песа.
Я одна в темноте, одна.

Здесь возникают эротические мотивы, о которых писал В. Кривулин, чрезмерно, впрочем, их абсолютизируя и совершенно напрасно приписывая Красовицкому фрейдизм. Красовицкого интересует не психоанализ, а сама плоть — страдающая материя, часть пронизанного смертью, распадающегося бытия.

Тогда же пишется удивительно светлый по краскам и настроению "Белоснежный сад", тоже жанровая картина с указанным источником жанра: "Я сижу порой на выставке один, с древнерусския пишу стихи картин". Но это не икона, скорее палехская миниатюра:

А в окошке от Москвы до Костромы
все меняется, меняемся и мы.
Все краснеет, кровавее все подряд.
Но еще в душе белеет
белоснежный сад.

В душе "белоснежный сад", расцветают ликующие цветы весны: "О Весна! Это верно ты. Это ты, моя дорогая..." Новые, светлые интонации. Но нежно-розовый цвет плоти все же отсвечивает кровавым, почти блоковским закатом, а среди прочих цветов "вырос черный цветок пистолета":

Иногда подойдет мой срок,
как любимой не всякий любовник,
замечательный красный шиповник
приколю я себе на висок.

Торжественное самоубийство соседствует с самоубийством заурядным, естественным для мира, в котором живое ничем не отличается от неживого:

Лишь крюк,
да веревка свисает с крюка —
ее продолжением чья-то рука.
Да что там.
Дорога ее недолга:
повесился, зная, постоялец.

Рядом с цветами и белоснежными гусынями кубистические "уравновешенный прут", "квадрат какой-то черной дачи", все та же радиоактивная "мука плохого помола". Но в целом эмоциональная палитра становится сложнее, богаче, драматичнее, стих — еще более концентрированным. Красовицкий достигает вершины своей поэтической эволюции. Затем начинается спад.

Теперь под напором страшного духовного напряжения распадается сама художественная система. Это хорошо видно, например, в стихотворении "Астры" ("Калитку тяжестью откроют облака..."), еще очень сильном, но уже отягощенном неоправданными темнотами, непрописанностью. Появляется заумь, весьма сомнительная. Красовицкий с самого начала любил экзотические, иностранные слова (чем навлекал на себя критику соцреалистов в литстудии). Но заумь совершенно неорганична его поэтике, и, когда она спорадически появлялась, стихотворение только портилось. Теперь же заумь возникает регулярно, латая все разрастающиеся бреши в художественной ткани. После "Астр" Красовицкий создает еще несколько сильных стихотворений — и все.

Поэт чувствовал свою судьбу и предсказал ее в одном из самых ранних стихотворений:

А ветер мел листья
по улицам двух городов.
Деревянными криками
в окнах темень прогоркла.
И было все, что написано на роду,
в разбитой улыбке
безумного Гоголя.

А. Сергеев так вспоминает о Красовицком тех лет: "Как поэт он встречал вызов лицом к лицу. Как человек старался уйти, уклониться. Казалось, он даже не человек, а дух в мучительной человеческой оболочке. Лето пятьдесят пятого — время чертковских ИТОГОВ. Зима пятьдесят пятого — пятьдесят шестого — осознание, что Стась — самый талантливый не только из нас, но и из всех, выдвинувшихся в пятидесятые... Из лучших воспоминаний:

в институте на перемене, не касаясь паркета, подойдет ясный, подтянутый, улыбающийся Красовицкий и смущенно протянет листок с неровными крупными буквами: "Самый страшный секрет так бывает разжеван..." Я испытывал к Стасю сердечную привязанность, как ни к кому из мансардских. Он отвечал, как умел, ибо мимо даже ближайших друзей проходил по касательной. Кажется, он с радостью прошел бы мимо себя самого: он видел себя невесело, улавливал внешнее, внутреннее и роковое сходство с Гоголем".

Без Красовицкого нельзя говорить не только о группе Черткова, но и вообще о всей неофициальной поэзии. Собственно, с Красовицкого-то она и началась по-настоящему. Он первым заговорил в полный голос на языке свободного искусства, восстанавливая прерванную традицию. Общеэстетически его поэзия повлияла на всех поэтов, искавших выхода из советского культурного пространства, стремящихся к освобождению от государственного искусства.

Поэзия Красовицкого — главный художественный итог группы Черткова. Но историко-литературное значение группы этим не исчерпывается. Сегодня главный, мучительный для многих вопрос: каким будет новое, постсоветское культурное пространство и вообще возможно ли оно? Ответ на этот вопрос для тех, кто знаком с реалиями литературного развития не только в старой, официальной интерпретации, крайне прост. Другое, нормальное, негосударственное культурное пространство уже есть. Это не пространство андеграунда и сплошного авангарда-постмодернизма. Андеграунд — состояние вынужденное. Это нормальное художественное пространство с самым широким эстетическим спектром. И именно группа Черткова стала основой, прообразом этого пространства, очень быстро расширявшегося от стен комнаты Галины Андреевой. Настолько быстро, что властям пришлось прибегнуть к самым радикальным мерам.

В январе 1957 года Леонида Черткова арестовали:

Я на вокзале был задержан за рукав,
И видимо, тогда, — не глаз хороших ради, —
Маховики властей в движении узнав,
В локомотиве снов я сплыл по эстакаде.

И вот я чувствую себя на корабле,
Где в сферах — шумы птиц, матросский холод платья,
И шествуют в стене глухонемые братья,
Летит, летит в простор громада на руле.

Был суд и приговор — пять лет лагерей за антисоветскую пропаганду. Первый литературный арест посреди "оттепели". Мировая общественность тогда еще молчала, к западным корреспондентам никто не обращался. В перестройку припомнили все литературные аресты, кроме этого. Чертков отсидел весь срок. Удар КГБ рассчитал точно, и с исчезновением Черткова "мансарда" быстро стала затихать. В литературно-художественной жизни Москвы начиналась уже другая эпоха, лианозовская.

1993

БАРАЧНАЯ ПОЭЗИЯ ИГОРЯ ХОЛИНА КАК КЛАССИЧЕСКИЙ ЭПОС НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Лианозовская группа не первая группа неофициальных поэтов в Москве. До нее была группа Черткова, распавшаяся с его арестом в 1957 году, но уже успевшая сказать свое слово и, главное, давшая такого уникального поэта, как Станислав Красовицкий. Красовицкий оказал огромное влияние на формирование неофициальной поэзии, с него, по сути, началось ее самостоятельное развитие. Красовицкий, может быть, лучший поэт 50-х годов, но все же нового стиха, школы он (как и вообще группа Черткова) не создал. У него не было прямых последователей. Он создал уникальную Поэзию, повлиявшую на всех, но повлиявшую на уровне общеэстетическом, а не на уровне поэтики.

Новый стих, определивший наиболее актуальные поэтические течения последующих десятилетий, возник именно в Лианозово. Каждый из участников группы ярко индивидуален, каждый сегодня классик. А Игорь Холин сразу стал классиком, еще тогда, в конце 50-х, — настолько совершенно оформленной, выраженной было само явление его поэзии, его стиха. Не раз говорили о скульптурности, вылепленности вещей Холина; да, бесспорная материальность, очищенность формы от рефлексии придавала стихам качество, о котором говорил Хармс: бросить стихотворение в окно, и окно разобьется. От стихов Холина повывлетали все стекла в парадном дворце советской поэзии.

И. Холин (как и Г. Сапгир) — прямой ученик Евгения Кропивницкого. От него он воспринял примитивистскую, гротескную поэтику, не зная о более ранних обэриутских образцах (Евгений Кропивницкий в свое время развивался тоже совершенно от обэриутов независимо). Традиция поэтического косноязычия — не высокого (заговаривающей, захлебывающей речи вроде пастернаковской), а низкого, происходящего от "плохой поэзии" Лебядкина и Пруtkова — мощно актуализирована XX веком. В чем смысл такой парадоксальной переориентации? Понятно: разрушается иерархия, изживается инерция, рутина; слова начинают звучать по-новому. Но все это невозможно вне цельного, авторского художественного пространства, вне определенной эстети-

ческой системы, без того, что поэт делает поэтом. Разрушение в искусстве имеет смысл только как путь к созиданию. Поэтому, конечно, "низкое косноязычие" у настоящих поэтов все равно оборачивается "высоким" — проявляющим вещи сущностные, жизненно важные.

У Е. Кропивницкого, И. Холина, Г. Сапгира "косноязычие" не семантическое (как у Хлебникова, Введенского, Хармса), а преимущественно стилистическое (как у Олейникова). Сдвигается жанр высказывания, интонация: условно говоря, вместо сатиры, на материале сатиры пишется ода и наоборот. Для лианозовцев игровая эстетика так же важна, как и для обэриутов, но по-другому. Общеобэриутский гносеологизм — аналитическое расчленение языка, понятий (Введенский говорил о своем творчестве как о "поэтической критике разума") — лианозовцам в целом не близок. Игровой контекст нужен для других целей.

Е. Кропивницкий, открыв свой стих навстречу быту, остается чистым лириком, ироничным, язвительным, но лириком, сосредоточенным на себе и своих размышлениях. Лубочные яркие краски используются по прямому назначению, как у художников-примитивистов, для создания пластического образа. Наивный, детский взгляд только очищает восприятие (пейзажная лирика Е. Кропивницкого — готовые детские стихи, хотя специально для детей, насколько я знаю, основатель лианозовской школы ничего не писал). Холин и Сапгир начали с того, что вообще отказались от лирики, от литературности. Особенно радикально это получилось у Холина.

Быт становится самоценным, самодовлеющим. И это уже не быт — бытие. Холин и Сапгир, в отличие от Олейникова и вообще обэриутов, не гносеологичны, а именно онтологичны. Барачная поэзия — новая онтология, попавшая в точку, выразившая саму суть послесталинского (и шире — посттоталитарного) мироощущения.

Красовицкий тоже онтологичен. И по поэтике он принадлежит той же традиции (хотя у него гротеск как раз семантический, а не стилиевой). Его эсхатологическая поэзия тоже суть того же мироощущения, и ее возникновение было так же жизненно необходимо. По силе, трагичности воплощения общей духовной катастрофы поэзия Красовицкого, может, и превосходит лианозовскую. Но будущее все же было именно за Лианозовым. Поэзия Красовицкого — это осознание катастрофы, вины, это суд и приговор, это поэзия принесения жертвы, духовного самосожжения, материально воплотившегося в сожжении поэтом своих рукописей и отказе от созданного. Лианозовское искусство — начало изжива-

ния катастрофы, путь к созданию новых ценностей, новой, невинной жизни.

Старое тогда, в конце 50-х, совсем еще не считало себя старым. Наоборот, оно было в силе, переживало свое второе рождение на "оттепельной" волне "возвращения к ленинским нормам", социализма с человеческим лицом и т.п. Принципы государственного искусства казались незыблемыми. Но для тех, кто осознал, что на этих принципах в искусстве ничего по-настоящему долговечного создать невозможно, вопрос о преодолении старого, то есть всей советской окружающей среды, стоял очень остро. Естественной реакцией было стремление уйти, презрительно проигнорировать уродливый социум, попытаться непосредственно возродить подлинное, досоветское. Именно так поступали в группе Черткова, напрямую обращаясь к опыту акмеизма, футуризма. Но в Лианозово сделали все наоборот: не бежали от окружающего абсурда, а пошли ему навстречу, спровоцировав лобовое столкновение. Результат оказался поразительным. Заговорив на безнадежно мертвом, преступном языке социума, искусство обрело действительно новую жизнь и, как следствие, новый, живой язык.

Собственно, проблема художественного языка станет одной из главных проблем и даже одной из тем нового искусства, особенно в концептуализме, соц-арте. Гносеология проявится в другом аспекте: в концептуалистском анализе условий, обстоятельств формирования художественного высказывания. Если у Введенского "*ПОЭТИЧЕСКАЯ КРИТИКА разума*", то, например, у Вс. Некрасова "*критика ПОЭТИЧЕСКОГО РАЗУМА*", критика фундаментальная и столь же художественно результативная. А началось все именно с Холина, давшего поэзии, как Рабин в живописи, самый мощный первоначальный импульс для дальнейшего развития. Барачный эпос стал классическим эпосом новой литературы, ее онтологической основой. Холин, переведя обэриутский игровой релятивизм из гносеологической плоскости в онтологическую, разрушил проклятие социального мифа его же оружием, создав собственный барачный антимиф. Смерть языка (главное следствие общей духовной катастрофы) преодолевалась не попытками воссоздания классических образцов, а кардинальным изменением художественной точки зрения, эстетического ракурса. Структура языка, его материальная оболочка остается неприкосновенной, но уходит отравленный воздух, меняется среда, само пространство; и в новом пространстве можно дышать. Оживает не мертвый язык социума, оживает речь, превращаясь в живой художественный язык. Искусство снова может говорить.

Таков главный художественный итог творчества лианозовцев, в этом я вижу смысл феномена российского поэтического конкретизма (думаю, и в западном конкретизме, особенно в немецком, можно найти много похожего). Конкретизм, концептуализм, соц-арт вовсе не какие-нибудь очередные авангардистские вывихи, как кажется иным поборникам "высокой поэзии". Это именно поэзия (в лучших, конечно, своих образцах); поэзия, отвечающая на самые острые эстетические вопросы современности. Поэтическое пространство едино, реалии художественной ситуации общие, и требования к поэту (не важно, концептуалист он или чистый лирик) все те же. В этом смысле ничего не изменилось. Изменился язык, а он не может не меняться, он часть человека. Эти изменения и были впервые зафиксированы в Лианозове, что особенно ярко выразилось в барачном эпосе Игоря Холина.

1993

В начале 80-х годов в Москву из города Бохума, из Рурского университета, приехали на стажировку молодые немецкие слависты Георг Витте и Сабина Хэнсген. Помимо своих академических занятий они живо интересовались современной авангардной поэзией, знали и любили немецких конкретистов. Русских конкретистов уже переводила австрийская славистка Лизл Уйвари; Георг Витте и Сабина Хэнсген, заинтересованные ее публикациями, решили, воспользовавшись случаем, поближе познакомиться с творчеством московских поэтов. Знакомство это имело большие последствия.

Начало 80-х — расцвет московского концептуализма. Акции, перформансы, интенсивная самиздатская деятельность, теоретические дискуссии. Сабина Хэнсген и Георг Витте, часто наведываясь в Москву, принимают во всем этом активное участие, собирают материал, переводят. В результате появляется книга "Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst" (Vuppertall, 1984). Составители и переводчики — Гюнтер Хирт и Саша Вондерс. Это литературные псевдонимы Георга Витте и Сабины Хэнсген (что, думаю, давно уже ни для кого секрета не составляет). В сборник вошли произведения Вс. Некрасова, А. Монастырского, Л. Рубинштейна, Д. Пригова и группы "Мухоморы". Тексты напечатаны на русском и немецком языках; в комплект входит аудиокассета с записями авторского исполнения стихов. "Культурпаласт" получил хорошую прессу в Германии, а для России значение этой книги вообще трудно переоценить: несмотря на то что в Москву попало, может, всего несколько экземпляров, сам факт профессионального издания давал представленному в "Культурпаласте" искусству другой статус, включал это искусство в общеевропейский культурный контекст.

Времена менялись, проржавел железный занавес, общаться стало проще. В 1989 и 1990 годах в Германии и в России прошел организованный Гете-центром по инициативе Георга Витте и Сабины Хэнсген фестиваль русской и немецкой поэзии "Тут и

там", который наглядно продемонстрировал, что современные поэтические идеи "тут и там" очень схожи. И в этом нет ничего странного. Ведь эти идеи во многом развитие идей конкретной поэзии 50—60-х годов, возникшей "тут и там" независимо, но, как выразился Вс. Некрасов, "в свой момент по схожим причинам".

Немецкий конкретизм давно известен во всем мире, о нашем знали больше понаслышке и по единичным публикациям. Лианозовская программа, с успехом попутешествовавшая по немецким городам летом 1992 года, в полной мере восполнила этот пробел. Представительная выставка работ лианозовских художников сопровождалась выступлениями поэтов: Игоря Холина, Генриха Сапгира, Всеволода Некрасова (аналогичная программа — только с более широким составом участников — проводилась в 1991—92 годах в Москве, в Литературном музее). Инициаторы поездки — те же Георг Витте и Сабина Хэнсен. К началу немецкой программы и был приурочен выход новой книги "Lianosowo, Gedichte und Bilder aus Moskau" (S-Press, München, 1992).

Концепция "Лианозова" та же, что и "Культурпаласта". Двухязычный (по стихам) сборник, аудиокассета. Авторы — все лианозовцы: Евгений Кропивницкий, Игорь Холин, Генрих Сапгир, Ян Сатуновский, Всеволод Некрасов. Книга одновременно каталог к выставке, с репродукциями, сведениями о художниках. Да она и сама по себе художественный объект: непритязательная, серая ("барачного" цвета) картонная коробка без надписей. И только на грубой наклейке, как на товарном вагоне, казенным шрифтом: "Lianosowo, Gedichte und Bilder aus Moskau, Edition S-Press". В общем, барак, барачная коробка, из которой, как известно, и вышло лианозовское искусство. Теперь-то приятно держать в руках эту западную стилизацию, а ведь в таких коробках жили... Внутри — сама книга, в таком же сером переплете, на грубой бумаге. Кассета (естественно, в барачной рубашке) и пачка "любительских" фотографий: черно-белых открыток, сделанных действительно с любительских снимков тех лет: Оскар Рабин в Лианозове, Ольга Потапова в Долгопрудном, Евгений Кропивницкий в кругу семьи, Игорь Холин на фоне какого-то страшного лианозовского сарая...

Подбор стихов безукоризненный; о переводах судить не берусь, но немецкие критики оценили их высоко. Вообще у книги и у всей программы в Германии была очень хорошая и обширная пресса (чего не скажешь об аналогичной московской программе, которую наши журналисты почти полностью проигнорировали). Серьезный филологический аппарат: большой фрагмент

переведенного на немецкий эссе Вс. Некрасова "Лианозовская чернуха", подробное предисловие самих составителей и переводчиков, полная библиография... В общем, фундаментальное издание. Нужно бы такое же и на родине: попытка была, но отечественное экономическое чудо, похоже, надолго похоронило эту затею.

S-Press, насколько я знаю, означает Sound-Press, то есть издательство звучащей поэзии. Для Георга Витте и Сабины Хэнсген издавать современную поэзию только со звуком — принципиальная позиция, и это, на мой взгляд, очень верно. Ведь многие современные поэты (а в первую очередь конкретисты и их последователи) пишут не только словами, но и интонацией, и часто интонацией даже больше, чем словами. Конечно, авторскую интонацию обязательно услышишь, когда вчитаешься в стихи, но что может быть лучше, чем услышать эту интонацию с голоса самого автора? И вот мы слышим голоса не только И. Холина, Г. Сапгира, Вс. Некрасова, но и ушедших из жизни Е. Кропивницкого, Я. Сатуновского... Мы слышим голос живой поэзии, мы вдыхаем аромат уже легендарной эпохи, и все это внутри склеенной по советскому ГОСТу, дикой, наверное, для западных витрин коробки, все это в сделанной с большой любовью и пониманием немецкой книге о значительнейшем явлении русского искусства последних десятилетий.

1993

СПОНТАННОСТЬ И ЗАДАННОСТЬ В ОБЭРИУТСКОЙ ТРАДИЦИИ

Категория случайного в футуристической поэтике становится самостоятельным эстетическим фактором. Поэзия самовитого слова — это поэзия обнаженного материала, обнаженного языкового приема. "Обнаженного" — значит немотивированного, взятого самого по себе. Речь освобождалась от логики стиля — ради выявления всех эстетических возможностей языка. Тем самым создавалась собственная художественная логика, обладавшая по сравнению с предшествующими художественными системами дополнительными степенями свободы. Абсолютная немотивированность в художественном пространстве бессмысленна и невозможна. Обнаженность языкового приема, то есть немотивированность с точки зрения системы языка, становилась эстетическим фактором и в конечном счете фактом поэтической системы.

Футуристическое освобождение речи возникло, как известно, из общего модернистски-авангардного движения за обновление художественного языка. Футуристическая спонтанность прямо декларировалась как ответ на рутинную заданность литературной традиции. Искусство всегда боролось с рутинной, и настоящее искусство всегда ее преодолевало. Футуристы решили разделиться с этой проблемой раз и навсегда, сделав предметом искусства сам материал искусства. Это действительно было великой эстетической революцией, но, как известно, революции приводят совсем не к тому, чего хотели революционеры. Во всяком случае, конвейерное искусство будетлянского-коммунистического рая не состоялось.

Выяснилось, что отношения художника с языком несколько сложнее, чем представлялось футуристам. Вернее, и после футуристов эти отношения, как и раньше, продолжали развиваться. Для футуристов, вообще для классического авангарда, язык, материал — абсолютная эстетическая ценность. Задача художника — реализовать эстетический потенциал материала, выявив его фактуру. Потенциал бесконечен, отсюда иллюзия универсальности метода. На самом деле метод быстро стал формаль-

ным, не хуже четырехстопного ямба, который, как известно, надел уже Пушкину. Следующим поколением абсолютные ценности не воспринимаются.

Рутинным, заданным, чужим становится сам язык. Именно в этой катастрофической ситуации возникают обэриуты и то, что можно назвать обэриутской традицией. Языковая немотивированность распространяется еще шире. Фактически разрушается сама система языка. Собственно, против "системы" обэриуты и восстали. Против системы всего человеческого мышления, против самодовольства логики и познания. "Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная". Тем же самым занимались и другие обэриуты. Введенский "посягнул на понятия", Хармс и Олейников — на высказывание, на стиль. Но цель одна — "поэтическая критика разума", разума, который обманывает, мешает пробиться к сущностному. Мешает и обманывает при помощи языка.

С точки зрения системы языка немотивированность в некоторых случаях становится просто абсолютной. Это как раз и есть обэриутский абсурд, "звезда бессмыслицы", невозможная, конечно, у футуристов. Но в художественном пространстве, как всегда, все железно мотивировано. Абсурд стал эстетической доминантой обэриутского художественного языка и, кстати говоря, его расхожей, часто понимаемой крайне поверхностно характеристикой. Дело ведь не в самом абсурде, немотивированности, спонтанности, а в том, что за всем этим стоит. А стоит за этим страшно острое ощущение рутины, заданности человеческого мышления и языка и стремление эту заданность, "априорность форм познания" разрушить, преодолеть.

Для футуристов язык — родной, близкий и понятный, для обэриутов — чужой, пугающий, непонятный. "Всякое вообще описание неверно", — говорит Введенский, и мы знаем, что "еще Толстой в конце жизни утверждал, что уже невозможно описывать, как вымышленный человек подошел к столу, сел на стул и проч." (Л. Гинзбург). Вот обэриуты эту невозможность и демонстрируют. Хармс берется написать что-то обычное, типа: "Илья Павлович родился в 1893 году, в Константинополе. Еще маленьким мальчиком его перевезли в Петербург...", но ничего не получается. Не Хармс издевается над языком, а сам язык, его шаблонность, выставляет себя на посмешище. И эти шаблоны, клише — важнейший элемент художественной ткани, особенно у Хармса и Олейникова. Футуристы работали с живым языком, обэриуты — с мертвым. Обэриутская спонтанность, игра идут рука об руку с за-

данностью, зарегламентированностью, автоматизмом вербальных реакций. Поэт отстраняется от собственного речевого поведения, настаивая на условности любого высказывания, и в принципе уже не важно, импровизирует автор или читает доклад. Сама оппозиция "спонтанность-заданность" практически перестает работать.

У обэриутов, как о том уже не раз говорилось, все это имеет в первую очередь гносеологическое значение. Эстетизм модернизма-авангарда был забыт до такой степени, что, как свидетельствует Я. Друскин, Введенский заявлял: "Неправильно говорить об искусстве: красиво-некрасиво, надо говорить: правильно-неправильно". Для авторов следующих поколений акцент снова смещается. Заметим, что обэриутский абсурдизм и связанная с ним гносеология сегодня стали точно такими же respectable формами, как и футуризм с четырехстопным ямбом. Для постобэриутского искусства отчужденность языка не открытие, а очевидный факт, естественная ситуация. Ситуация, в которой, между прочим, вопреки эсхатологическим настроениям обэриутов жизнь продолжается. Поэтому художник выходит из внутреннего, ментального пространства, не сулящего ничего, кроме абсурда и эсхатологии, наружу, к внешним, не зависящим от него формам, в том числе языковым. Отчужденность языка преодолевается не в лоб, прямым разрушением, а в обход, хитрыми, порой малозаметными перестановками готовых кубиков речи. Для этого может оказаться достаточным одного легкого движения, как в миниатюрах Вс. Некрасова, а может потребоваться долгий, почти математический, процесс в несколько десятков шагов, как у Л. Рубинштейна, но цель одна: вывести готовую, чужую форму в пространство художественного, авторского высказывания. И механизм этот работает.

Художник сосредоточивается на самой проблеме формирования художественного высказывания в условиях отчужденного языка, когда волевым авторским усилием, как это было раньше, до обэриутов, ни одно слово работать на себя не заставишь. Вопрос "правильно или неправильно?" переносится в чисто эстетическую сферу. Из обэриутов к этому ближе всего подошел Хармс, причем не в стихах, а в прозе, в которой он часто выступает как истинный концептуалист.

Хармс, конечно, работал не готовыми блоками, как концептуалисты. Для него весь язык — готовый блок, который нужно взорвать изнутри гносеологическим абсурдом, "чепухой". Поэтому в оппозиции "спонтанность-заданность" (хотя, напомним, и совершенно уже непринципиальной) акцент делался на спонтанности,

непредсказуемости. У конкретистов-концептуалистов все наоборот. Они преодолели аффект отчуждения от языка, и язык им снова интересен. Они его не мифологизируют, как футуристы, не претендуют на роль языкотворцев, им интересен сам процесс функционирования языка, процесс, совершенно не зависящий от субъективных переживаний поэта. С этой точки зрения уже неважно, жив язык или мертв. Он внешняя данность, как воздух, как земля, и художнику, авторскому "я", никогда по-настоящему не принадлежал. Поэтому нечего сокрушаться об утраченном рае, когда слово и вещь были едины. Слово — само по себе, вещь — сама по себе, но какая-то связь между ними все-таки существует. Пусть мы ее не понимаем — она от нас не зависит и возникает помимо нас. Надо только не мешать языку работать. Вот он и работает — своими готовыми речевыми блоками, соприкосновение которых высекает искры поэтического смысла, уже по воле художника, конечно. Современный поэтический язык воспринимает слова как "черный ящик". Материалом поэта становится не фактура языка самого по себе, а его речевая функция, фактура речи, любой: советской, бюрократической, научной, высокой, низкой. Язык имеет смысл только в своей реализации, в конкретном речевом контексте (как у Витгенштейна: язык — это его употребление). Причем жизнь в языке снова обнаруживается, и именно в живой, движущейся речи, в говоре, и возможными становятся вещи в постмодернистской ситуации вроде бы совершенно невероятные, пейзажная лирика, например.

Но заданность, скованность художника в работе со словом — конечно, только одна сторона медали. На самом деле все добровольные самоограничения — путь к творческой свободе (причем путь единственно возможный). И они совершенно не касаются основных принципов формирования художественного высказывания: здесь, ворочая подчас тяжелыми словесными блоками, художник ведет себя более чем раскованно. И алогизм, парадокс, непредсказуемость смысловых поворотов — главные его инструменты, чрезвычайно эффективные, только уже не сами по себе, а лишь при условии, что они способствуют выявлению речевой фактуры, того, чего "речь хочет", как говорит Вс. Некрасов. Эпоха борьбы с системой языка за художественную свободу, похоже, закончилась. Победило искусство, победил язык. По-другому, наверное, быть и не может.

КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ И КЛАССИЧЕСКИЙ АВАНГАРД

Феномен конкретной поэзии, на мой взгляд, ключевой для понимания современной художественной ситуации. Конкретизм тесно связан с классическим авангардом, особенно русским футуризмом и западным дадаизмом, и в то же время принадлежит уже к поставангарду, становится его основой. Понятия "поставангард", "постмодернизм" по-прежнему остро дискуссионны, поэтому сразу скажу, что согласен с теми, кто считает, что после второй мировой войны в доминирующей художественной парадигме произошли существенные изменения, позволяющие говорить о возникновении нового, постмодернистского художественного менталитета. И со всей определенностью этот менталитет проявил себя впервые именно в конкретной поэзии.

Конкретизм обычно сводят исключительно к визуальной поэзии. По-моему, этого совершенно недостаточно. Визуальная поэзия не с конкретизма началась и не одним им исчерпывается. (См., например, статью С. Сигей "Краткая история визуальной поэзии в России"). Визуализация стиха вообще известна с античных времен; первые образцы собственно визуальной поэзии возникли в 10—20-х годах в русле футуристическо-конструктивистской традиции. (С. Сигей в качестве основателя и первого теоретика современной визуальной поэзии называет Алексея Чичерина и, видимо, справедливо). Конкретизм пришел к визуальности немного с другой стороны.

Классический авангард с его стремлением творить искусство "из всего" обратился непосредственно к материалу, к фактуре, которая стала цениться сама по себе ("самовитое слово"). От "самовитого слова" естественен был переход к "самовитой" букве, к графике стиха и дальше — к замене вербального материала любым другим, как это делал А. Чичерин. Здесь уже поэт, по сути, превращается в художника. Конкретизм не пытается делать искусство "из всего", вообще стараясь делать, "творить" как можно

1. Сигей С. Краткая история визуальной поэзии в России. "Воум", 1992. № 1.

меньше. Материал сохраняет свое основополагающее значение, но становится уже не столько материалом, который нужно разъять, очистить, сколько готовой формой. Он не допускает абстрагирования, освобождения от своих внешних семантических связей, он именно конкретен, функционален. Слово всегда остается "предметом", поэтому визуальность — имманентное свойство конкретной поэзии. Но это не "самовитое" слово, а именно "конкретное", помнящее о своей речевой функциональности. И здесь, на пересечении вербальных и визуальных возможностей такого слова, открывается обширное поле деятельности.

И все же визуальность в конкретизме не главное. Главное как раз речевая фактура и конкретистское к ней отношение. Что это за отношение? Для краткости определим его эпитетами: регистрационное, невмешательское. Художник не преобразовывает действительность в искусство. Эстетические утопии эпохи классического авангарда его не воодушевляют. Действительность, живая речь ("живая" в смысле "функциональная"; трудно назвать бюрократическую, например, речь живой, но в стихе она ею становится) — своя, чужая — сама создает поэзию. Поэт работает методом коллажа или, если угодно, мозаики, соединяя вроде бы совершенно несопоставимые элементы, которые неожиданно превращаются в целое.

Западная конкретная поэзия, по-видимому, действительно в большей степени визуальна, чем наша. Отсюда и сужающие представления о конкретизме. И все же эстетическая основа у московской барачной поэзии 50-х годов и, например, у немецких конкретистов той же поры — общая. Немцы при всей своей рафинированности оказываются иногда поразительно близки нашим поэтам. Можно даже говорить об элементах своеобразного соц-арта, проявляющихся порой в немецком конкретизме (я имею в виду, например, эксплуатацию знаменитого "лающего" языка военных команд). Тут, видимо, сказывается наша общая тоталитарная судьба. Но в любом случае соц-арт можно рассматривать как часть более универсального поп-арта. В поэзии же и первое и второе вышло именно из конкретизма.

В "Апполоне-77" Лимонов определяет московскую конкретную поэзию как "конкретный реализм" в смысле сугубого натурализма. Безусловно, пафос прямого, "нелитературного" взгляда на социальную и метафизическую действительность важен для стихов Е. Кропивницкого, раннего "барачного" периода И. Холина, Г. Сапгира, для самого Лимонова. Конечно, "барачности" трудно было появиться на Западе; это уже чисто наше, советское. Но важнее любого пафоса, во всяком случае, первичнее —

сам стих, открывший новую систему отношений со словом. Именно в Лианозове, в центре московского конкретизма конца 50-х — начала 60-х годов, наверное, впервые после серебряного века, после открытий футуристов и акмеистов, был создан свой, новый стих, во многом определивший развитие нашей поэзии в последующие десятилетия.

Этот стих уже выходит из футуристического русла, из все еще очень актуального канона, заданного классическим авангардом. Хотя внешне, так сказать, стилистически, результаты могут быть очень похожими. Дж. Янечек, например, рассматривая визуально-минималистские тексты Вс. Некрасова, совершенно справедливо упоминает в качестве их предшественников футуристические образцы, в частности, знаменитую "Поэму конца" Василиска Гнедова². Но не менее принципиальны и различия. Это примерно те же различия, что, скажем, между "Черным квадратом" Малевича и пустой рамкой в альбомной серии Кабакова. Некрасовские тексты, кстати, тоже серия, что существенно. В общеэстетическом плане, не стилистическом, Гнедов и Малевич никак не минималисты, скорее наоборот. "Поэма конца" и "Черный квадрат" появились совсем по другому поводу. Это не некрасовское "ничего" (элементарное как фундаментальное), а как раз "все", чистая форма, "смерть искусству", "мирсконца" и так далее. Пустота тоже бывает разная. В обоих случаях она художественно содержательна, но содержание, скажем так, разнопланово. То, что волнует футуриста Гнедова и супрематиста Малевича, уже не волнует минималиста Некрасова и концептуалиста Кабакова.

Дж. Янечек, кстати, очень точно интерпретирует некрасовские визуальные тексты и всегда выделяет их вербальное, речевое происхождение, позволяющее им неизменно сохранять свою принадлежность поэзии, не переходя окончательно в область изобразительного искусства. То, что сейчас на Западе называют конкретной поэзией, — часто уже чисто изобразительное искусство. Я считаю это просто недоразумением. Во всяком случае, если обратиться к истокам западного конкретизма, его речевая основа станет очевидна. Но дело, в конце концов, не в термине, а в явлении. Конкретная поэзия — это не набор визуалистских текстов, время от времени появляющихся у тех или иных поэтов. Это целая эстетическая система, в какой-то степени альтернативная даже своему непосредственному предшественнику — классическому авангарду. В полной мере унаследовав критический, анали-

2. *Janecek G. Minimalism in Contemporary Russian Poetry.* "The Slavonic and East Eur. Rev.". Vol. 70, July 1992. № 3.

тический дух авангарда начала века, конкретизм отказался от его чисто модернистской преобразовательной, демиургической идеологии, воплотив в поэзии новое, постмодернистское ощущение языка.

P.S. В тексте заметки ничего не говорится об обэриутах. Дело в том, что к классическому авангарду я их все же не причисляю. Они непосредственное начало той традиции, к которой принадлежит конкретизм, начало поставангарда. Их можно было бы назвать первыми из "преодолевших футуризм". Несмотря на всю внешнюю несхожесть поэзии обэриутов и конкретистов (хотя говорить о какой-то единой "внешности" обэриутов вообще проблематично), по сути, они очень близки. Понятия "конкретности" и "реальности" искусства выражают в общем-то одно и то же качество.

1993

СВОЕ И ЧУЖОЕ В ПОЭМЕ М.СУХОТИНА “РОЗА ЯКОВА”

Проблема чужого слова возникла, конечно, раньше концептуализма. В широком смысле любое высказывание, в том числе литературно-художественное, определяется контекстом. "Слово нельзя отдать одному говорящему, — писал М. Бахтин. — У автора (говорящего) свои неотъемлемые права на слово, но свои права есть и у слушателя, свои права у тех, чьи голоса звучат в преднайденом автором слове (ведь ничьих слов нет). Слово — это драма, в которой участвуют три персонажа (это не дуэт, а трио)". Формула Бахтина в принципе универсальна. Но сама постановка проблемы, введение ее в культурный обиход — явление достаточно позднее, что, конечно, не случайно. Только в позднемодернистском и постмодернистском искусстве чужое слово выходит на первый план, приобретает формообразующее значение.

Открытость в общекультурный контекст даже в искусстве Нового времени, на ранних, "классических" этапах сохраняла ощутимые следы нерасчлененности слова традиционалистских эстетик, слова, интегрированного в универсальные, над-авторские художественные ряды, в освященную традицией риторику. Таков был весь "золотой век" нашей поэзии, такова природа пушкинского протеизма. "Свое" и "чужое" еще почти не разведены, эта оппозиция не представляется значимой в ориентированном на канон художественном пространстве. Но глубинный, тектонический сдвиг произошел именно здесь: искусство окончательно стало личностным. Само слово "риторика" быстро превратилось в ругательное, и к концу века модернизм доводит художественный индивидуализм до предела, абсолютизируя исключительно "свое". После приступа агрессивного эгоцентризма декадентов происходит вроде бы возврат к классицизму (у акмеистов), однако на деле это мало что меняет. "Свое и чужое" — уже структурные элементы, и их взаимоотношения сводятся к непрерывной экспансии "своего":

И снова скальд чужую песню сложит
И, как свою, ее произнесет.

Конституируется авторский мир, в котором субъективно-конкретное всегда преобладает над традиционно-риторическим. Нерасчлененность слова сохраняется, но на другой основе.

Первыми начали расчленять слово футуристы, но еще не по линии "своего" и "чужого", а скорее по линии "старого" и "нового", "живого" и "мертвого". Обзиратели продолжили эту работу, и в результате не сразу, но вышли на проблему "своего" и "чужого" практически уже в современном, постмодернистском ее понимании. Их поэтика, условно говоря, поэтика отчужденного слова. Не чужого, а именно отчужденного. Модернистский экспансионизм преодолевается за счет игры, диалогизирующей, релятивизирующей высказывание. И эта стратегия становится определяющей для постмодернистского искусства.

Конкретная поэзия, поп-арт, соц-арт, концептуализм — следующий этап, собственно поэтика чужого слова. Но приоритет "чужого" не означает отказа от "своего", как это может показаться на первый взгляд, особенно если некритично относиться к различного рода постмодернистским идеологемам. На самом деле в постмодернистской художественной ситуации признание приоритета "чужого" ведет в конечном счете именно к освобождению "своего". Поэтому ни о какой отмене "авторского искусства" и связанной с этим девальвации понятия художественного качества, на чем так настаивают некоторые убежденные постмодернисты, всерьез говорить не приходится. Автор уходит от монолога, от прямого высказывания, но само высказывание остается, хоть и не прямое, но авторское. Без субъекта невозможна никакая коммуникация, невозможен тот самый "диалог", который, по Бахтину, не "дуэт, а трио".

Как раз третий элемент в поэтике чужого слова становится главным, и это действительно существенно. Авторский голос уже почти не звучит в концептуалистской художественной системе. Звучат чужие голоса, "языки" (а точнее, речевые слои). Логика такого художественного поведения понятна: ни один из языков не может быть признан адекватным предмету описания. Раз так, то нет смысла искать свой собственный аутентичный язык, пусть языки и соответствующие слои нашего сознания говорят сами за себя. Это уже прямой диалог, диалог как прием. Смысл работы автора — организовать диалог таким образом, чтобы состоялось высказывание. Все чужое, неорганичное (или почти все), но результат должен быть "своим", живым, личным, включенным в ди-

алог общекультурный, поэтический. Это похоже на работу при помощи манипуляторов: очень громоздко, но что делать, такова сегодня эстетическая реальность. Голыми руками к ней не подступиться.

Соц-арт гротескно сталкивает советскую безумную мифологию с разными элементами традиционных, "культурных" форм литературного поведения. В поэме М. Сухотина "Роза Якова" литературная традиция представлена не чем-нибудь, а Библией, книгой Бытия, то есть вообще основой основ словесности. Контраст доведен до предела. Два абсолютно несочетаемых языка постоянно сталкиваются, производя естественный комический эффект. Но гротеск этим не исчерпывается (иначе не пришлось бы говорить о поэзии). Гротескна, амбивалентна сама авторская позиция, позиция поэта-концептуалиста. Для него контраст не главное; в художественном пространстве оба языка, "высокий" и "низкий", имеют одинаковый статус. Авторские оценки, соответствующие, например, сатирическим целям, попросту отсутствуют. И здесь нет никакого "издевательства над здравым смыслом", как кажется многим радетелям "высоких традиций". Смысл игры в другом. Просто для концептуалиста советская или любая другая "низкая" мифология ничуть не менее реальна, чем, например, высокая, библейская. Не лучше, не хуже, а именно не менее (и не более, естественно) реальна. Советская мифология здесь не предмет, а активный формопорождающий материал, часть художественного языка. Не ее описывают (как с предметом, объектом с ней давно все ясно), а она становится средством описания, формирования высказывания. Равно как любая другая мифология, любой другой язык.

В "Розе Якова", кстати говоря, присутствует и третий равноправный языковой "персонаж" — это язык комментариев. Комментарии, как полагается, вынесены за пределы основного текста, но на самом деле они, конечно же, не являются комментариями в обычном смысле слова. Используется характерный концептуалистский прием: образ создается не художественной пластикой, а прямым описанием самой художественной идеи, "концепта":

...от десяти (включительно) до п,
от п (включительно)
до шестиста пятидесяти тысяч...

Только из комментариев мы узнаем, что же, собственно, имел в виду автор: "десять — минимальное число, предпочтительное для коллективной молитвы", "650000 — еврейское население Па-

лестины по переписи 1949 г.". Это не комментарии, а главный смысл процитированных строк, из основного текста никак не вы-
 являемый — для концептуалистской художественной системы си-
 туация совершенно законная. Причем и здесь, в комментариях,
 звучит, разумеется, не авторский голос, а голос комментатора
 вообще, комментаторской традиции, богословской и филологи-
 ческой, что подчеркивает сам М. Сухотин, вводя фиктивного ав-
 тора примечаний — некоего Ш. Рабиновича.

М. Сухотин определяет жанр своей поэмы как "маргиналии",
 то есть заметки на полях. "Примечания Ш. Рабиновича" призваны
 оттенить, подчеркнуть вторичный, маргинальный характер всего
 текста, действительно написанного как бы "на полях" книги "Бы-
 тия" (отсюда, кстати, и преобладание коротких — в одно-два сло-
 ва — строк). Особую роль тут играет аллюзия, цитата, сам прин-
 цип цитирования с указанием точного адреса источника. Текст
 стремится к чистой центонности.

Ш. Рабинович излагает "концепты" только из "книжной" обла-
 сти: фольклорная стихия ("А и Б сидели на трубе...", "барсук, в
 лесу спасавшийся от сук..." и т.д.), соц-артовский ряд остаются
 без комментариев. Они не принадлежат книжной культуре, и пе-
 дант Рабинович (сам, правда, явно фольклорного происхожде-
 ния — из еврейских анекдотов) их просто не замечает. Но зато
 замечаем мы, читатели, и уже без труда находим недостающие
 адреса в собственном языковом опыте. Безадресные элементы,
 собственно авторская речь воспринимаются тоже как цитаты.
 Впрочем, при желании любая псевдоцитата может получить свой
 адрес. Ведь чаще всего цитируется не тот или иной автор, а са-
 ма лексика: "Скажи-ка, Сара, ведь недаром ты все считала шаги
 Машиаха?" Для Рабиновича это реминисценция из Лермонтова.
 Но, по сути, Лермонтов тут ни при чем, здесь скорее цитируется
 средняя школа, хрестоматийные штампы обыденного сознания.
 Употребление любого слова — цитата из системы языка, из того
 или иного речевого слоя. Так что принцип центонности не огра-
 ничивается ни книжностью, ни фольклором. В пределах каждое
 слово подразумевает, собственную, суверенную интонацию,
 свой голос.

Голоса непрерывно взаимодействуют, гротескно дополняют
 друг друга. "Книжность" представлена собственно молитвенной
 интонацией: "Вышний! Ти пустыня внемет у Синая, звезды гимн
 слагают, Тя трепещет всяка тварь земная..." и всей ветхозаветной
 линией. Еврейская лексика (иврит), обильно уснащающая поэму,
 — "галут", "кидуш", "шофар" и т.д. — возвращает общехристиан-
 скую книгу Бытия к ее древнееврейской основе, к "Торе и масоре",

к иудаистской религиозной традиции, концептуально разворачиваемой в комментариях. Религиозная "книжность" дополняется литературной — многочисленными цитатами, в разной степени обыгранными и сниженными: "ночь как ночь, фонарь под глазом как фонарь, гор вершины спят во тьме ночной" и т.д., еврейская комментаторская традиция — филологической. (Литературные примечания уже не концептуальны, это просто "сноски". Большая их часть очевидна, но для Ш. Рабиновича это не имеет никакого значения.) Соц-артовский набор реквизируется в основном из классической советской песни 30—50-х годов и становится своеобразным контрапунктом для библейско-талмудической линии: "Мы другой такой страны не знаем кроме бэйс Исроэль на Ционе". Советская официальная эстрада дополняется одесской блатной песней, которая уже самой своей фактурой замыкается на еврейскую тему. Молитвенные восклицания типа "Вышний!", "Вседержитель!", "Авве отче!" (последнее еще и цитата из Пастернака) чередуются с восклицаниями совсем другого рода, более привычными советскому уху: "Брейся! Стройся!", "Тише!", а обращение к Богу зеркально отражается в позывных из соцреалистического триллера: "Центр! Центр! Говорит Москва. Прием! Прием!"

Текст превращается в непрерывную переключку заемных интонаций, голосовых оттенков, в диалог разных слоев сознания — культурно-литературного, даже научного — в комментариях, и обыденного, советского. (Большая часть литературных цитат, вроде уже упомянутых из Блока и Лермонтова, относятся именно к советскому хрестоматийному сознанию, что подчеркивается их нарочитым снижением, пародийностью. Еще пример: концептуально важная цитата из "Слова о полку", оговоренная, кстати, Ш. Рабиновичем, переделана "в лоб", в духе школьного "подрисовывания усов" в учебнике: "еврейская земля, ты за холмом".) Повторим, речь идет не о противопоставлении "хорошего", "настоящего" сознания "плохому", "мифологическому", а вообще об эклектичности современного сознания, эклектичности, с которой и работает концептуализм. И то и другое, если угодно, авторское сознание, но художественная пластика, авторский голос возникают на более высоком уровне — на уровне не голосов, а высказывания.

Высказывание выводит все элементы коллажного текста в лирическое пространство, и игра приобретает поэтическое содержание. Поэма посвящена памяти Якова Абрамовича Сатуновского — поэта, многое определившего не только в концептуализме, но и вообще в нынешнем состоянии поэтического языка. В поэме несколько скрытых реминисценций из Сатуновского (именно ре-

минисценций, а не читат ради читат), не оговоренных Ш. Рабиновичем, и одна прямая цитата-перифраз, композиционно центральная, кульминационная: из стихотворения "Посадили дедку за репку".

Здесь прямое обращение к Сатуновскому: «Ян Абрамыч, там моя улыбка, где за репку взяли дедку, бабу посадили, внуку и собачку ввергли в печку, мышку доконали, где осталось лишь блаженное бессмысленное словосочетание «Роза Яакова». Мрачная ирония Сатуновского ("Посадили дедку за репку... тянут-потянут, когда же они перестанут?") усиливается Сухотиным ("внуку и собачку ввергли в печку") и выводит к оговоренной цитате из Мандельштама: "блаженное бессмысленное слово". Мандельштамовским молитвенным словом ("За блаженное бессмысленное слово я в ночи советской помолюсь") оказывается у Сухотина "Роза Яакова", сама поэма, посвященная Сатуновскому.

Сатуновский и Мандельштам, пожалуй, единственные из многочисленных "соавторов" Сухотина, кого он цитирует действительно как поэтов, а не как лексический материал. В каком-то смысле они главные герои поэмы. Поэтому не случайно, что именно здесь, в кульминационный момент их встречи центральный образ — «Роза Яакова» — наконец раскрывает свое концептуальное содержание в очередном комментарии Ш. Рабиновича: «„Роза Яакова ликовала..." — начальные слова молитвы на Пурим (праздник Жребиев). Роза Яакова — символ Израиля». Сухотину важно, чтобы Мандельштам и Сатуновский встретились именно в этом символе.

Но поэма все же посвящена только Сатуновскому. Как известно, Бог дал имя израильскому народу через Иакова. Яков Сатуновский, пожалуй, первый русский поэт еврейской крови, который в полный голос заговорил о судьбе русских евреев. Так что связь тут не только по имени (хотя совпадение имен и само по себе достаточно выразительно). Как раз эту тему — русского еврейства — и развивает в своей поэме М. Сухотин, прямо продолжая Сатуновского. Древняя и новая история еврейского народа переплетаются, отражаются друг в друге. Русская история сливается с еврейской, и наоборот:

из галута
возвращается народ
по полю Куликову,
не найти другого
мне такого
дорогого и родного:

горбоносец он,
черноволосец
+ певец

+ Богоносец
(как заметил Достоевский)...

Галут — плен, рабство (прим. Ш. Рабиновича)

Из того же ряда "еврейская земля, ты за холмом". И здесь дело вовсе не сводится к простому "подрисовыванию усов". Сухотин, конечно, не упускает случая лишний раз "пройтись" по "священным коровам" советского "патриотского" сознания, круто замешенного на антисемитизме, но это совсем не главное.

Древняя история еврейского народа в христианском мире вообще начало истории. Уравнивая русско-советскую мифологию с иудаистско-библейской, Сухотин излагает Библию по-советски, а советскую историю — по-библейски, как историю еврейских родов. Вот корифеи советской песни: "Блантер, Баснер, Исаковский, Матусовский, Дунаевский, Мулерман, Хелемский". Потом появляются Соловьев-Седой и Лебедев-Кумач, "Фельцман с Фельдманом", "Френкель и Бернес", "Гофф с Кобзоном". А вот список нынешних активистов соц-арта и концептуализма:

Рубинштейн,
+ Пепперштейн,
Эпштейн,
Бакштейн Иосиф.—
stein дадут
и в волны бросят.

Это, конечно, не конкретные персонажи (Пепперштейн, например, псевдоним, что автору хорошо известно), это эмблемы, мифологические герои, находящиеся в прямом родстве с библейскими:

Жил и съехал
Александр Скерцович,
ГерцОвич
из колена Беньямина,
сына Пятки,
сына Смеха,
сына Авраама.

«Яков — имя, происходящее от слова „пятка””, имя Ицхак (Исаак) происходит от слова „смех” (прим. Ш. Рабиновича)».

Круг замкнулся: Александр Скерцович, за которым, конечно, виден Осип Эмильевич и все остальные — "не Кац, так Сац, не Сац, так Минц, не Минц, так Соловейчик" — соединились в эпическом пространстве поэмы. Новая история оказывается прямым продолжением древней, и речь, конечно, идет не только о евреях.

Советское рабство страшнее египетского. Но люди жили — "жили и умирали, жили и умирали, жили" (Ян Сатуновский), и их жизни тоже должны остаться в Слове, в Слове из книги Бытия, и поэтому Сухотин имеет право обратиться к тому, кто это Слово произнес: "Возрасти росток Давида, но прости за дерзость просьбы соблюсти в потомстве русскую словесность". Соблюсти так, как удалось еврею Сатуновскому и еврею Мандельштаму. И это уже никакое не "чужое", это свое, личное, нажитое. И в этом — поэзия.

1992

ЭПОС ЯЗЫКА В “ВЕЛИКАНАХ” МИХАИЛА СУХОТИНА

“О Чапаеве написал Фурманов, но о фурмановых говорит нам Василиваныч”, — замечает Сухотин в неизданном предисловии к “Великанам”, рассуждая о природе современного фольклора. Действительно, Василь Иваныч из анекдотов (родившихся, в свою очередь, от популярного фильма) для нас гораздо реальнее исторического комбрига и книги его комиссара. Василь Иваныч не историческая реальность, а реальность сегодняшнего дня, реальность нашего языка и сознания. Вот с этой-то реальностью и работает поэт.

Строго говоря, тут речь идет не совсем о фольклоре. В “Великанах” каждому тексту предшествует пространный эпиграф, отсылающий к ключевому для данного “героического рассказа” источнику. Источники эти четырех типов: популярные народные песни — “Во поле береза стояла”, “Степь да степь кругом”, современный фольклор — блатные, “хулиганские” песни (“Хоп-стоп, Зоя”, “Постой, паровоз”, “Девушка из Нагасаки”), детские “школьные” шутки (“Бьетса в тесной печурке Лазо”, загадка про Маресьева) и, наконец, так называемые песни советских композиторов (с точным указанием авторов слов и музыки): “Пусть всегда будет солнце”, “Эх, дороги”, “С чего начинается Родина” и др. Говоря о современном фольклоре, Сухотин, конечно же, имеет в виду прежде всего современную массовую культуру, эстетику общественного, массового сознания. Собственно, массовая культура в определенном смысле и есть современный фольклор, так что тут нет особых неточностей. Но Сухотина интересует, разумеется, не массовая культура как таковая, а только то, что действительно стало фольклором, стало частью устной речи и общественного сознания. Сухотина интересуют **ФАКТЫ** языка, их эстетический потенциал, определяемый реальной речевой (социально-идеологической и бытовой) практикой.

Главная “тема” “Великанов”, советская героическая мифология, определившая сам жанр книги (“героические рассказы”), для Сухотина, разумеется, тоже фольклор, функционирующий по за-

Михаил Сухотин

ВЕЛИКАНЫ

(героические рассказы)



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
•
ДАБЛУС

Леонид Тишков. Обложка книги Михаила Сухотина «Великаны»

конам устного предания. Посвящая каждый текст отдельному советскому герою (Павлику Морозову, Чкалову, Мичурину, Стаханову и т.п.), Сухотин доводит до логического предела жанр советского хрестоматийного "жития", окончательно превращая его в былинный эпос, граничащий с волшебной сказкой. Операция эта чисто формальная, чисто языковая, но совершенно законная — ведь и советская героическая мифология была явлением главным образом ритуальным, напрямую с исторической конкретикой не связанным. С другой стороны, советская мифология по-своему, профанно, уродливо, но возрождала черты дорефлективного синкретизма, послужившего, как известно, эстетической основой классических эпосов, и тут сам материал в каком-то смысле становится носителем архетипической литературной формы. Сухотин лишь делает явной скрытую интенцию тоталитарной и вообще массовой культуры, реализует эту интенцию буквально, доводит ее до абсурда, однако действует он в строгом соответствии с логикой своего материала.

Художественное пространство "Великанов" — это пространство эпоса, в котором советская тоталитарная мифология формально, на уровне языка, уравнивается в эстетических правах с мифологией классической, с мифологией "высокой" поэтической традиции, берущей свое начало именно из классических эпосов. Сухотин буквально реализует высказанную в свое время А. Платоновым мысль о необходимости создания новой, "коммунистической Эдды" (и автору, по его словам, действительно очень вовремя попало на глаза это высказывание, существенно поспособствовавшее оформлению замысла книги). Разумеется, художественные законы эпоса носят здесь не столько формообразующий, сколько формальный характер, и Сухотин постоянно подчеркивает условность, симулятивность избранной им литературной формы. Эпос предполагает насыщенное густой событийностью повествование. У Сухотина события создает сам язык. Вот, например, зачин "героического рассказа" о Павлике Морозове ("Шахта-шахта-шахта"):

Где за правослово и главнодело
лучшие умы подлежат расстрелу,
в тайне тайн Герасимовки уральской
нету ничего то есть то что было
пущено растратчиками на мыло
вроголодь живут кулаки и пальцы.

Раз есть кулаки, должны быть и пальцы — работает логика

формальных языковых ассоциаций. Ну а Павлик Морозов, понятно, "молодой мизинец", и разворачивающаяся коллизия, что называется, вся как на ладони:

...
он сломал себе ноготь и заразилась
кровь в руке народа на теле мира.
Вот тогда во избежание худшей доли
кулаки и решили убрать с ладони
отравителя космического эфира.

Папа бил Морозова головой об
пень — окаменело лицо героя
став пня крепче, бросал его в центрифугу —
Павлик центрифугу опережает
набирает обороты и угрожает
гангрозтолбняком поразить округу.

Характерно, что Павлик Морозов и его "папа"-убийца именуются только в третьей строфе, легко соскакивая с ладони и меняя свои пространственные очертания со стремительностью пластилинового мультфильма. В конечном счете Павлик Морозов — "кровавый мальчик" советской мифологии — превращается еще и в "Мальчика-с-пальчика" — по той же самой формальной языковой ассоциации.

Точно так же изобретатель радио Попов оказывается васнецовским былинным богатырем, причем не только Алешей Поповичем, а чуть ли не всеми тремя (!) сразу:

Поднимался Попович во весь аршин свой
удивлялся сиянию и единству,
озирая окрестность шестью глазами
он дивился на могучие свои плечи...

От трех богатырей до Святой Троицы в языковом пространстве Сухотина один шаг (ведь "Попович" — выходец из попов), и рассказ о "когерере с усовершенствованной антенной", который "изобретен был Поповым, а не Маркони", в результате венчается молитвенным славословием:

Ангелы с иереями тихо служат
всюду их невидимо хоры кружат
мученики величаются, и святые
славятся в заступничестве и в силе,
верные же, исцеляющиеся ими,
украшаются молитвенной благостыней...

Событийная канва всех текстов книги Сухотина, обеспечивающая общий формально-эпический строй "Великанов", — цепь языковых ассоциаций. Перед нами чисто языковые события. Причем Сухотин строго следит за тем, чтобы формальная, языковая логика ничем не нарушалась. Он как автор может идти только теми путями, которые уже проторены самим языком (и не то, что "проторены", а давно уже заезжены, избиты, стали "притчей во языцех", то есть, по Сухотину, фольклором). Это проявляется не только на уровне создания "эпической" событийности (типа конфликта кулаков с Мальчиком-с-пальчиком), но и на уровне самого строения фразы, которая часто возникает из речевого каламбура: "Хоп-стоп, Зоя! Ты кому отдавала, стоя, честь, беря под козырек перед всей страной?" В сущности, по своей природе "Великаны" — текст центонный. Однако цитирование здесь чаще всего не прямое, а косвенное, раскавыченное. Основной стилистический прием "Великанов" — перифраз: "По местам, товарищи, все спокойно! Наступает последний, безалкогольный хит-парад..." Это, понятно, "наверх вы, товарищи, все по местам, последний парад наступает". А вот "постой, паровоз, не стучите, колеса...": "Машинист, притормози! Вы куда, колеса? Стой, кондуктор..." и т.д. и т.п. Перифраз Сухотина не пародирует, тут действительно цитирование, подчеркнуто старательный пересказ: "Там в шкафу времен народного ополчения / он источник всякой родины обнаружил / в виде шапки закрывающей лоб и уши / со звездой стратегического значенья" (сей загадочный головной убор, как нетрудно догадаться, всего лишь "старая отцовская буденовка, что где-то в шкафу мы нашли" из песни на слова Матусовского). Единственное, к чему стремится автор "Великанов", работая с цитатами — это максимальная семантическая насыщенность фразы, по возможности полная и одновременная реализация всего семантического поля данного лексического материала. Но и здесь Сухотин не отходит от центонного принципа. Все "расширяющие" ходы (вроде "последнего хит-парада") не несут никакой авторской смысловой нагрузки (той же пародийности), это естественные движения самого языка, речи, та самая языковая логика, в которую Сухотин как автор никогда не вмешивается. Другой логики в "Великанах" просто не существует, и вот это — ее самодовлеющий, абсолютный характер — становится уже, в отличие от внешней, формально-эпической структуры книги, не формальным, а формообразующим фактором.

Осознание автоматизма и принудительности языковых, культурных, вообще речевых реакций как самостоятельной художественной реальности, наверное, главный принцип эстетики концеп-

туализма, и Сухотин этому принципу наследует в полной мере. Однако для него формальное, структурное тождество социального, идеологического знака и знака культурно-исторического — факт, уже не требующий доказательств, устоявшийся элемент современного художественного языка, по сути, часть традиции. "Новая область социальной и идеологической реальности воспринимается им как уже существующая внутри искусства, — пишет о Сухотине Михаил Айзенберг. — Нахождение там реалий нашего социума столь же законно и столь же условно, как существование богов эллинистического пантеона в русской классической поэзии". Иначе говоря, острота и некоторая художественная скандальность (которая очень часто сопутствует в искусстве явлениям по-настоящему ярким и свежим) введенного лианозовскими конкретистами и концептуалистами прямого (в случае Рубинштейна с Приговым отчасти и театрализованного) диалога социальных языков (социолектов) в творчестве Сухотина — человека другого поколения и иного художественного темперамента — заметно ослабляется. Но в результате эстетика Сухотина оказывается не менее радикальной, чем классический концептуализм 70-х.

Язык в "Великанах" окончательно порывает с какими бы то ни было реалиями, жизненной конкретикой, превращаясь в чистую мистификацию, симулякр — самоценный, замкнутый на себя объект, лишь "симулирующий" свою функциональность. События в "Великанах" не являются даже тенью возможных событий, слова не означают ничего, кроме слов. В этом фантомном мире все возможно, все взаимопроницаемо и взаимозаменимо. Тоскующий на орбите в своем вечном полете, вездесущий, как ангел, и разочарованный, как Демон, первый космонавт Гагарин становится свидетелем земного подвига рядового Матросова. "Дорвавшийся до амбразуры" герой, погибая, обращается к космонавту с неспешной речью, дает "предсмертный наказ". Тут же, естественно, возникают "степь да степь кругом", "замерзающий ямщик" с "товарищем", они же рядовой Матросов и космонавт Гагарин. Превращения множатся, нанизываются друг на друга, скрещиваются в абсурдные "мичуринские" гибриды. "Два китайца", те, что "красят яйца" в присланной тете Хае "посылке из Шанхая" — это, оказывается, не кто иные, как "солнцеликий Пушкин" и "премногобильный Ленин". Почему бы нет? И Гагарин, и Матросов, и ямщик с товарищем, и два китайца, и солнцеликий Пушкин с премногобильным Лениным — все они для автора "Великанов" слеплены из одного фольклорного теста. Сухотина же интересует само тесто, а не то, что из него лепят. И только тут, через "тесто", проявляется та самая связь с реальностью, с истори-

ческой и психологической конкретикой, без которой, конечно же, никакой художественный язык попросту невозможен.

Сухотин использует "фундаментальный лексикон" советской героической мифологии по прямому назначению — для создания цельной картины мира и объяснения всех тайн мироздания. При этом важна не сама семантика, а именно ее фантомность: советское фантомное мироздание рассыпается до своих языковых первоэлементов и собирается вновь столь же фантомно и потому вроде бы совершенно произвольно. На самом деле тут, конечно же, действует своя железная выверенная до мелочей логика: как если бы мозаику сталинского метро рассыпали и сложили заново не по фигуративному, а, скажем, колористическому принципу. Фантомная событийность (или событийная фантомность) имеет четко выраженный онтологический характер, проявляющийся в самом процессе сборки-разборки ("деконструкции"), в его принципиальной двунаправленности, в эстетической самостоятельности (диалогичности) используемых в этом процессе языковых блоков.

Переводя языковые элементы массового сознания в эпическое художественное пространство и тем самым подчеркивая, выявляя их фольклорную, дорефлективную природу, Сухотин как автор никоим образом от всего этого не дистанцируется. Рефлексия в эпическом пространстве "Великанов" строго запрещена: в распоряжении Сухотина просто нет для этого подходящего языка. Но языковые реалии современного фольклора действительно являются реалиями авторского сознания, то есть в том числе и личностными реалиями. В этом смысле особенно показательно появление в текстах такого экзотического даже для концептуализма материала, как детский, школьный фольклор. "Фундаментальный лексикон" в "Великанах" усвоен детским сознанием, укоренен в нем, что, с одной стороны, соответствует "детской" наивности дорефлективного эпоса, а с другой — придает этому эпосу личностный, почти лирический характер. (Тут уместно также вспомнить, что и сам "фундаментальный лексикон" выражает учительское, заботливое отношение "отца народов", вообще коммунистического государства к "несознательным" массам, к народу-ребенку.) "Великаны" в каком-то смысле книга о детстве, о счастливом пионерском детстве последнего советского поколения, о детстве с павликами морозовыми, чкаловыми, папанинами, стахановыми — и это точно уловлено художником Л. Тишковым, проиллюстрировавшим "Великанов" "честными" детскими рисунками и картинками из букваря, с которых, как известно, тоже "начинается Родина". В буйстве авторской фантазии, в тоталь-

ной протеистичности пластического материала, практически ничем (кроме языковых формальностей, грамматики и синтаксиса) не ограниченной, звучит еще и щемящая лирическая нота неизбежного расставания с детскими сказочными героями детгизовских книжек (даже шрифт "Великанов" — это гарнитура "Школьная", та самая, в которой печатались все детские книги тех лет), с героями, не ведающими сомнений и способными ответить на все экзистенциальные вопросы.

"Великаны" по-прежнему отвечают на все вопросы, объясняют тайны мироздания, проповедуют и пророчествуют:

Выполняя задание Главморштаба,
я уполномочен уже хотя бы
потому замерзать на бескрайней льдине,
что народ мне, как родителю, доверяет,
все прощает за это и позволяет
проповедовать Истину во Едином.

Отто Юльевич, зная судьбу людскую,
ничего вам нового не скажу я,
только партии и правительству передайте:
кровью станет луна, и небесный свиток
принесет невиданный им убыток
ныне и во веки веков. Прощайте.

Папанин Сухотина действительно "уполномочен" "проповедовать Истину во Едином" и с обычной для "великанов" легкостью преобразается в пророка, в данном случае в самого Иоанна Богослова. Столь высокими полномочиями Папанин обязан, конечно, не столько советскому народу, сколько языку и своему фольклорному происхождению (хотя, если разобраться, все это у нас в конечном счете и впрямь от советского народа, то есть от нас же самих). Конечно, "великаны", как признается Папанин, ничего нового не скажут, да и не они, в общем-то, говорят. И не автор. Говорит сам *ЯЗЫК*. Сухотину действительно удалось создать новый эпос. Но, разумеется, не о советских сказочных "великанах". Сухотин создал эпос о языке, о фольклоре *КАК ЯЗЫКЕ* нашего времени. Главный герой книги Сухотина, единственный не фантомный "великан" — язык, язык как единственная и абсолютная реальность постмодернистского мира, сплошь состоящего из социокультурных знаков. Взрывая эти знаки изнутри, свободно перекодировав социокультурную среду, Сухотин следует сущностным особенностям этой среды, вскрывает принципиальные механиз-

мы ее взаимодействия с индивидуальным сознанием и находит, создает художественный язык, способный выразить, воплотить это сознание. Этот язык — чисто искусственное образование, симулякр, результат лабораторного эксперимента по использованию высоких стилистических технологий, но тут и искусственность и технологичность, как это ни парадоксально, абсолютно органичны.

1995

Изданная в мини-формате, в каком раньше выпускались сувенирные издания классиков, книга тамбовского поэта Николая Ладыгина (1903—1975) "Золото лоз" отнюдь не сувенир. Она уникальна уже тем, что это первая в России чисто палиндромическая поэтическая книга. Уникален и сам автор — поэт и художник, один из тех редких самородков, которыми одаривает порой российская глубинка.

Палиндромы воспринимаются обычно как крайняя поэтическая экзотика, особая словесная эквилибристика, к которой поэты обращаются только в исключительных случаях. До недавнего времени эти представления, в общем, соответствовали действительности. Все знаменитые палиндромы — от Державина до Хлебникова — можно было пересчитать по пальцам. Но теперь ситуация изменилась. Оказывается, палиндромическая форма может выступать не только в качестве словесного изыска, но и в качестве формы поэтического *МЫШЛЕНИЯ*. Творчество Николая Ладыгина — один из примеров художественного мышления такого типа.

Конечно, писать только обратимыми строчками — вещь очень искусственная. А разве естественно, как замечал Л. Толстой, писать в размер и в рифму? (Да и прозой писать, сказали бы мы Льву Николаевичу, тоже, если разобраться, занятие странное.) Искусство должно быть естественно по-своему, в своем измерении. И эта естественность в полной мере присуща поэзии Н. Ладыгина.

Книга разделена на несколько жанрово-тематических разделов: пейзажная и философская лирика, литературные портреты поэтов и художников прошлого, исторические поэмы. Н. Ладыгин, размышляя о самом для себя важном и интересном, как бы производит палиндромическое исследование своего духовного мира. Смысл такой работы действительно сродни магическому, о чем пишет в предисловии составитель книги, поэт и исследователь нетрадиционных форм стихосложения С. Бирюков: "Почему же так *ЕДИНСТВЕННО* сходятся слова?" И впрямь, почему? На-

пример, о Разине: "Великан равнин, варнак и лев". Или о Есенине: "И луна... кони... вино... Канули". Или о Блоке: "Море, весна. Маши, шаман, севером!..." Хорошие палиндромы всегда удивляют, завораживают читателя.

Палиндром — форма не строфическая, а строчечная, тяготеющая к одностишию, афоризму. Такая, например, строчка "Но ты тонка, как ноты тон" чем не целое стихотворение? Или: "Навозили бомб, а раб мобилизован". И рядом: "А то Марса срамота", очевидная палиндромическая стяжка "Марс — срам". Героические представления о войне долго мешали увидеть смысл в этом перевертыше; сегодня, думаю, все насмотрелись на ратные подвиги, и теперь можно в полной мере оценить, насколько в данном случае правы язык и поэт. В книге Н. Ладыгина много таких поразительных палиндромов-афоризмов и одностиший. Строфа, да еще рифмованная, тут почти невозможна, и когда она вдруг получается, впечатление тоже, конечно, ошеломляющее:

Весна — рок, Коран, сев,
А наружу рана.
Весна — реверанс Ев,
А нам ореолы, былое романа.

Н. Ладыгин — поэт очень изобразительный. Родные средне-русские ландшафты "у сел в лесу" в стихах Н. Ладыгина — постоянный и очень естественный лирический фон: "Весна мутила дали. Туман, сев, / И гул поля, радуя, ударял о плуги". Поле, лес, луг, дали — для Н. Ладыгина не просто удобные при формировании обратимых строчек и потому часто повторяемые слова, а действительно то, что он больше всего в этой жизни любит: "Ах, это поле! Не лопот эха, / А сок и сок. Коси, коса..." С. Бирюков справедливо говорит о стремлении Н. Ладыгина к максимальной конкретности, предметности стиха. Мне творчество Н. Ладыгина, как ни странно, напоминает стихи другого патриарха поэзии 50-60-х годов, отнюдь не палиндромиста, Е. Кропивницкого. У Н. Ладыгина та же четкая, подчеркнута старомодная жанровость (определяющая конкретность всего высказывания) и почти та же образная предметность, конкретность материала, фактуры стиха. Консервативность, старомодность позиции поэта, сознательно как бы ограничивающего себя рамками старых жанров (оды, элегии, идиллии), у Е. Кропивницкого лишается дидактической однозначности за счет прямой иронии, игры. У Н. Ладыгина ту же примерно функцию выполняет сама палиндромическая форма, имманентно обладающая игровыми качествами.

Все стихотворения в книге обязательно с названиями, причем, как правило, не с палиндромическими. Н. Ладыгин, как уже было сказано, высказывается всегда только по конкретному поводу и обозначить свою тему для него важнее абсолютной верности палиндрому. Есть еще в книге несколько непалиндромических вкраплений: эпиграф к поэме "Иго", цитаты из Хлебникова в посвященном ему стихотворении (не запланированные автором отступления от палиндрома — опечатки, которых по нынешним временам, в общем-то, немного — читатель может исправить самостоятельно: еще одно приятное свойство палиндромической формы). Я это все к тому говорю, что кончается книга *ЕДИНСТВЕННОЙ* авторской непалиндромической строчкой:

А муза разума
Течет
И Лета сипит. И писатели,
И поэты есть мудрые на Руси!

Видимо, эта мысль была особенно выстрадана, особенно важна для Н. Ладыгина. Он очень любит Русь, он очень любит ее поэтов и художников, он очень любит русский язык. И сам он, безусловно, один из тех "мудрых" поэтов, которые никогда на Руси не переводились. Эпитет "мудрый" самый точный для Н. Ладыгина, наиболее соответствующий его спокойному, ясному отношению к жизни и к искусству.

В апреле 1993 года мне довелось побывать в Тамбове, на конференции по проблемам поэтического авангарда. Одним из постоянных мест времяпровождения немногочисленных участников конференции в те дни стал благодаря незабываемому радушию и гостеприимству сыновей поэта Бориса и Алексея дом Николая Ивановича Ладыгина. Это настоящий дом поэта (как, скажем, волюшинский в Коктебеле), приобретающий уже черты постоянного культурного центра, одного из главных в городе Тамбове. Так, видимо, и должно быть, и огромное спасибо братьям Ладыгиным, столь верным памяти юнца. Наконец-то вышла книга: она, я уверен, существенно изменит наши представления о палиндромической форме, а у тамбовского мудреца и его дома теперь наверняка появится много новых друзей.

У 46-летнего поэта Михаила Айзенберга вышла первая книга. Но если сегодня у кого-то выходит первая книжка, это еще не значит, что мы имеем дело с новым литературным именем. М. Айзенберг вот уже почти четверть века глубоко и плодотворно занимается поэзией как практик и как теоретик, за его плечами большой литературный путь. Книга М. Айзенберга как литературный факт состоялась давно, а факт ее выхода только в 1993 году - печальный факт нашего социального бытия, никакого отношения к литературе не имеющий. По сути, перед нами "Избранное" зрелого поэта, причем очень избранное, можно сказать, отборное. Но для того чтобы почувствовать все заложенные в поэзии М. Айзенберга смыслы, понять его эстетику, надо, конечно, иметь хоть какое-то представление о том культурном пространстве, в котором поэт себя ощущает.

М. Айзенберг много писал о своем понимании современной художественной проблематики в статьях, публиковавшихся в качестве предисловий к коллективным поэтическим сборникам "Личное дело" и "Понеделник", а также в журналах "Театр", "Театральная жизнь", "Московский наблюдатель" (все журналы -- театральные: ни один литературный журнал пока не заинтересовался предлагаемым М. Айзенбергом-критиком подходом к описанию истории послевоенной поэзии; почему — отдельная тема). Те художественные проблемы, которые М. Айзенберг исследует как теоретик, конечно, решаются им и в собственной поэтической практике.

"...Ощущение жизненного разрыва, уникальности жизненных условий плохо приживается в поэтической практике, — пишет М. Айзенберг в своей новой статье "Возможность высказывания". — Она почему-то считает себя законной наследницей всех имеющихся в наличии художественных средств. Очень немногие литераторы чувствуют, что средства перешли к ним по ложному завещанию, что мы владеем ими фиктивно, умозрительно, а по существу они находятся в той же области **ЖЕЛАЕМОГО**, что и художественная цель. Это ощущение изначальной незаконно-

сти своего литературного существования не является, конечно, искомым определителем подлинности, но каким-то разделителем все же является. Оно хотя бы делит авторов на две количественно неравные группы". Разумеется, поэт М. Айзенберг принадлежит как раз к тем литераторам, которые "чувствуют, что средства перешли к ним по ложному завещанию". И чувствует он это очень остро, не менее остро, чем концептуалисты, которые вообще отказались от права на прямое лирическое высказывание. М. Айзенберг за это право борется.

"Старыми словами ничего нельзя сказать", — фиксирует М. Айзенберг в той же статье ситуацию, в которой он оказался как поэт. И он пытается сформировать высказывание как бы помимо слов, не словами. Ранние стихи М. Айзенберга иногда похожи на зашифрованные послания:

Вот последнее: каждый порез на счету.
И обуженный воздух идет в высоту,
каждой тенью тебя повторяет.

Вот кора в узелках, и стена проросла.
Потревоженной молью ныряет зола,
и не скажешь, как память ныряет.

Тем и жить, наконец, просчитав на шаги
все, что возле и вровень послушной рутине.

Я привязанный камень. Все уже круги.

Так прижмись к середине, прижмись к середине.

(1975)

Стих работает на интонации и ключевых словах. Каждый образ возникает сам по себе, подчеркнуто немотивированно: сначала появляется "кора" и только потом проросшая "стена", "зола" отделяется от "памяти", превращается в "потревоженную моль", и это тоже излагается в обратной последовательности. Перед нами осколки несуществующей образной системы, объединяемые одной только волей к высказыванию, но воля эта очень и очень сильная — и стихотворение живет.

Такое впечатление, что М. Айзенбергу действительно удается обходиться без слов. Его слова не культурные, не советские, они бесплотные, это тени слов:

Вижу, как перетрясти
слово до простого взмаха,
как речной озноб снести
выпрямляющего страха

Вечер, холод и озноб.
Тишины растущий ропот.
И опережает опыт
сердца тонущий галоп.

(1977)

Внешне совершенно мандельштамовское восьмистишие: "простой взмах", "выпрямляющий страх", "холод и озноб", "растущий ропот", "опыт", только слова как-то странно переставлены, неуловимо смещены. В результате вместо полновесной "ткани", "открытых форм" — невесомость, эфирное мерцание испаряющейся словесной плоти. Но апелляция к Мандельштаму бесспорна, и делается это совершенно сознательно.

Мандельштам — главная языковая опора (и главная проблема) М. Айзенберга. Что это за неведомый язык, из которого возникают часто очень прихотливые, бесплотно-невесомые словесные конструкции поэта? То самое мандельштамовское "бормотание", внутренняя речь, броуновское движение слов, ускоренное поэтической интуицией до возникновения "дуговой растяжки", когда "косноязычие" становится "высоким". М. Айзенберг, правда, к "высокому" не стремится. Язык, с которым он имеет дело, лишен таких потенций. "Паруса" Мандельштама, "открытые формы чертя", наполнялись, как мы знаем, всеми ветрами мировой культуры. Здесь другое:

только жизни печная тяга -
тянет вверх, не сойдешь с ума.

Вот это — наличие жизни — единственное, что является бесспорным фактом. Так сказать, доказано экспериментально. И для М. Айзенберга слабенькая "жизни печная тяга" — единственный шанс на высказывание.

Тут уж, конечно, не до "парусов" и "растяжек". М. Айзенберг не "ваяет", он улавливает блики, солнечные зайчики. Тени, отражения слов над кипящим котлом расплавленного после Мандельштама и обэриутов поэтического языка. Слово в стихе М. Айзенберга не обладает эстетическим весом, его нельзя взять в руки и насладиться тяжестью запечатанного в нем авторского смысла, как это можно

сделать со словом в стихах акмеистов или футуристов. Слова остаются нейтральными. Важно не слово само по себе, а его интонационное движение, его проговаривание, его место в речи, часто действительно определяемое "простым взмахом". Важна сама речь.

М. Айзенберг вслед за Мандельштамом пишет не "образами", а кусками "дикого" речевого "мяса". В тексте невозможна периферия: речь возникает вдруг, разом, и также вдруг, разом обрывается; не случайно в конце многих стихотворений М. Айзенберга нет никакого завершающего знака препинания:

Как будто снова землю повело
прощальным креном, и в одну воронку
свернулось все ответное тепло.

А мне за ним сворачивать, вдогонку

Возникает эхо — как в концертном зале после заключительного аккорда.

В распоряжении поэта действительно нет ничего, кроме *РЕЧИ* и *ЖИЗНИ*. И в том и в другом он не волен, и это оправдывает его волю к высказыванию, делает ее *ЗАКОННОЙ*. Но основа всему и последнее спасительное пристанище — немота, молчание:

Ходасевич — скрип уключин.
Я его переиграю:
вовсе голос обеззвучу.

Немота — контрапункт речи, она присутствует постоянно, с нее все начинается, ею заканчивается. Куски речи разделены немотой, и порой ее в тексте больше, чем речи:

— Косточка нежная теменная!
— Темь крошечная!
— Баба снежная!
— Жаба грудная!

Смысл и звук сгущаются молчанием.

Пространственное воплощение речи — жизнь, немоты — пустота. Жизнь и пустота тоже сообщающиеся сосуды. Немота ощущается физически, она "звучит", и пустота небесплотна: "Пустота шероховата. Это хуже пустоты". Жизнь, пожалуй, более эфемерна, чем пустота: "Жизнь? Повтори на слух. Звук-то какой. Слово само с дырой". Но эта эфемерность все равно остается единственной реальностью и постоянным источником мучительного,

сидящего чувства: "Прелестью жизнь обернулась. А что, ее прелесть тоже горька?" Поэт понимает, что так, в общем-то, было всегда: "В какой попали скучный хоровод!" Тут, конечно, не блоковская презирующая скука, тут скучен ты сам, и поэт как бы заранее извиняется за нарушение целомудренной немоты. Но на другой результат он и не рассчитывал: "Еще меня на свете нет, и расходившаяся скука готовит месиво примет".

Молодой Мандельштам не знал, что делать со своим телом; М. Айзенберг не знает, что делать со своей душой. Его непрерывная тяжба с душой сродни ходасевичевской с тем только различием, что Ходасевич считал себя недостойным души-Психеи и тем мучился, а М. Айзенберг мучится тем, что не видит Психеи в своей душе, не верит в ее свободу:

В насильный путь пускается душа
и рядовую тянет мешанину.
Всей тяжестью выкладываясь в шаг,
курсирует как земляной червяк,
собою вымеряющий равнину.

Отсюда центральная автохарактеристика:

Нет, я не есть большая культурная ценность.
Я не есть человек культуры.
Я — человек тоски.

Мотив тоски — один из самых повторяющихся в стихах М. Айзенберга. Эта тоска, конечно, не имеет ничего общего с красивой лирически-романсовой тоской-грустью. М. Айзенберг называет себя "человеком тоски" в самом прямом, буквальном смысле:

Но это пригоршня — Твоя
тоски, отбившейся от стада.

"Пригоршня тоски" — это вообще человек, отбившийся от стада — Его. Возможность возвращения, разумеется, даже не обсуждается. Так "тоска по мировой культуре" превратилась просто в "тоску". Высказывание состоялось.

Эстетическая позиция М. Айзенберга — позиция, по сути, минималистская, родственная концептуализму и особенно таким поэтам-минималистам (ставшим заодно и одними из основоположников отечественного концептуализма), как Вс. Некрасов и Ян Сатуновский. Не случайно в цитировавшейся выше статье М. Айзенберг выделяет творчество именно этих двух поэтов. Для него

они, безусловно, главные, узловые авторы, во многом определившие современное состояние поэтического языка. Минимализм М. Айзенберга, конечно, общеэстетический; стилистически, как у Вс. Некрасова и Яна Сатуновского, он не проявляется (поэтому М. Айзенберга собственно поэтом-минималистом назвать нельзя). Исходит М. Айзенберг из акмеизма в его позднемандельштамовском обличье, однако в результате формируется совершенно иное художественное пространство. М. Айзенберга всерьез можно назвать одним из немногих действительно "преодолевших акмеизм". Дело даже не в отсутствии главного акмеистского пафоса "мировой культуры", а в новом самоощущении художника, в том, каким путем он идет к высказыванию. Путь этот — сплошные самоограничения, но только так М. Айзенберг может завоевать для себя исконную и искомую "тайную свободу" поэта. Это не единственный путь, но этот путь — настоящий.

1994

В РАЙ ДОПУЩЕННЫЙ ЗАОЧНО

Легендарный ленинградский поэт 60-х годов Леонид Аронзон не дожил даже до "классических" 37 лет. Он погиб в 1970 году, когда ему исполнилось всего тридцать один. Выстрелом из охотничьего ружья в горах под Ташкентом поэт написал последнюю строчку, к которой со страшной неизбежностью шел всю свою короткую творческую жизнь.

Одержимость смертью — первое, что бросается в глаза при знакомстве со стихами Л. Аронзона. "Когда я, милый твой, умру...", "Хочу я рано умереть...", "Когда бы умер я еще вчера, сегодня был бы счастлив и печален..." И стихи, которыми составитель "Избранного" Е. Шварц завершает поэтический раздел книги*:

Как бы скоро я ни умер,
все ж умру я с опозданием.
Я прикован к этой думе
зря текущими годами.
Я прикован к этой думе.
Все другие — свита знати.
Целый день лежу в кровати,
чтобы стать одной из мумий.

1968 (?)

Но другой эмоциональный полюс его поэзии — столь же неистовая, как одержимость смертью, одержимость красотой окружающего мира, непрерывно ощущаемое и почти невыносимое физически блаженство бытия, от которого, как от смерти, тоже некуда деться:

Боже мой, как все красиво!
всякий раз как никогда.
Нет в прекрасном перерыва,
отвернуться б, но куда?

* В книгу включены и небольшие прозаические фрагменты.

Это, что называется, смертельная красота, слишком абсолютная для жизни. Смерть и красота в поэтическом мире Л. Аронзона интимно связаны.

То, что открылось взору поэта, не принадлежит только земному миру. Он смотрит на земные пейзажи, а видит отраженные в них пейзажи небесные. Отсюда постоянное смещение земного и небесного планов: "Я знаю, мы внутри небес, / но те же неба в нас". Для Л. Аронзона это не риторика: небесное он ощущает абсолютно конкретно, почти материально. Он именно "внутри" небес, он "гуляет" по небу, как по городской улице ("Хорошо гулять по небу, / что за небо!"). И небесные обитатели ведут себя очень по-земному:

На небесах безлюдье и мороз,
на глубину ушло число бессмертных,
но караульный ангел стужу терпит,
невысоко петляя между звезд.

Земля и небо едины. Пространство поэзии Л. Аронзона лишено вертикали, а вернее, силы тяготения: "Река приподнята плотной / красиво в воздухе висит..." До неба в буквальном смысле рукой подать.

Небо, небеса для Л. Аронзона мера всех вещей, синоним земной красоты, совершенно особое, одушевленное слово: "На небе молодые небеса..." Для того чтобы увидеть лицо любимой, поэт смотрит в небо ("От тех небес, не отрывая глаз, / любуюсь ими, я смотрел на вас!"). Бабочки, регулярно появляющиеся в стихах Л. Аронзона, — это "неба легкие кусочки", что высшая для них похвала. Преобладающая форма движения в пространстве без вертикали и силы тяготения, разумеется, полет, воспринимаемый как самое естественное для человека состояние: "Собралось уйма тут народа: / — Пошли летать вокруг огорода!" Но этот полет неотличим от состояния покоя: "Полулежу. Полулечу. / Кто там полуетит навстречу?", "там я лечу, объятый розой / в покой украшенную пэзу", "соберем большие стаи, посидим и летаем". Полет для Л. Аронзона — это еще и созерцание.

Верно и обратное: созерцание — это прежде всего полет, и этим полетом, внутренним движением пронизаны все стихи поэта, даже когда описывается именно покой: "Вокруг меня сидела дева, / и к ней лицом, и к ней спиной / стоял я, опершись на древо..." Созерцательная поза героя предельно экспрессивна и динамична: "Себя в траве лежать оставив, / смотрю, как падает вода", "Оставь лежать меня в бору / с таким, как у озер, лицом",

"Так, обратясь к себе лицом, / лежал он на песке речном". Взгляд, устремленный в небо, — это одновременно и взгляд в себя, в свою душу. Герой сливается с миром, он часть пейзажа ("Как будто я таился мертв / и в листопаде тело прятал"), но и мир — часть героя: "Напротив низкого заката, / дубовым деревом запрятан, / глаза ладонями закрыв, / нарушил я покой совы, / что эту тьму приняв за ночь, / пугая мышь, метнулась прочь. / Тогда открыв глаза лица, / я вновь увидел небеса..." И все возвращается к небесам, все ими поверяется.

Еще одним синонимом красоты становится для поэта его возлюбленная — дева, женщина, жена: "Красавица, богиня, ангел мой, / исток и устье всех моих раздумий..." В ней воплощена вся женственность мира: "Люблю тебя, мою жену, / Лауру, Хлоу, Маргариту, / вмещенных в женщину одну..." Ее красота столь же абсолютна, как и красота мира, и столь же невыразима словами. Хвала ей может быть только заклинанием, звуком: так появляются "Два одинаковых сонета" — один и тот же сонет ("Любовь моя, спи, золотко, мое..."), повторенный на бумаге дважды. Не слова повторяются, а звук, заклинание: любая хвала такой красоте недостаточна. По сути, конечно, красота тут все та же — красота окружающего мира, извечно горькая сладость бытия: "Сидишь в счастливой красоте, / сидишь, как в те века, / когда свободная от тел / была твоя тоска. / ... И ты была растворена / в пространстве мировом, / еще не пенилась волна, / и ты была кругом. / ... И видно, с тех еще времен, / еще с печали той, / в тебе остался некий стон / и тело с красотой". Ну и смерть тоже тут рядом: "Сквозь пейзажи в постель ты идешь, это ты, / к моей жизни, как бабочка, насмерть приколотая".

Красота, увиденная поэтом, конечно, от Бога: "И мне случилось видеть блеск — / сиянье Божьих глаз...". Но отношения поэта с Творцом далеко не однозначны. Бывают минуты восторженной молитвы:

Благодарю Тебя за снег,
за солнце на твоём снегу,
за то, что весь мне данный век
благодарить тебя могу.

Передо мной не куст, а храм,
Храм Твоего КУСТА В СНЕГУ,
и в нем, припав к твоим ногам,
я быть счастливей не могу.

Но не избавиться и от сомнений: "Не надо мне Твоих утех: / ни эту жизнь и ни другую — / прости мне, Господи, мой грех, / что я в миру Твоем тоскую. // Мы — люди, мы — Твои мишени, / не избежать Твоих ударов. / Страшусь одной небесной кары, / что ты принудишь к воскрешенью". Поэт смотрит на Божий мир и не находит достаточно убедительных оправданий для продолжения своей жизни. Ему открылась истинная красота, и остальное, в том числе жизнь, уже не имеет значения. Будущее — "дикая пустыня", никакого будущего не нужно, у абсолютной красоты не может быть развития:

Я б жить хотел не завтра, а вчера,
чтоб время то, что нам с тобой осталось,
жить пятилась до нашего начала,
а хватит лет, еще б свернула раз.

Жить "вчера" невозможно, жить завтра бессмысленно. Да и вообще, что такое "жить"? Это становилось все более непонятным. Обрывались последние нити, связывавшие поэта с миром людей. Поэта звали ангелы. Л. Аронзон не покончил с собой, он просто навсегда ушел в тот мир, в котором жил по-настоящему, в мир абсолютной красоты:

Кто наградил нас, друг, такими снами?
Или себя мы наградили сами?
Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта:
ни тяготы в душе, ни пороха в нагане.

Ни самого нагана. Видит Бог,
чтоб застрелиться тут, не надо ничего.

В сущности, в поэтическом мире Л. Аронзона неразличимы не только земля и небо, но и жизнь со смертью. Эти столь фундаментальные оппозиции снимаются, растворяются в красоте. В смертельной красоте жизни. Или в небесной красоте земли. Сама по себе жизнь, вне ее смертельной красоты, просто не существовала для поэта. Жить, думать о будущем — это из другого мира, в котором поэт всегда чувствовал себя чужаком:

В рай допущенный заочно,
я летал в него во сне,
но проснулся среди ночи:
жизнь дана, что делать с ней?

Очень точно о Леониде Аронзоне сказала вдова поэта, та самая возлюбленная, ставшая частью его поэзии (и теперь уже частью поэзии вообще): "Родом он был из рая, который находился где-то поблизости от смерти". Поэтический мир Л. Аронзона — это действительно рай, но рай, конечно, особенный, рай, воплотивший не только восторг, но и гибельность бытия.

Составитель сборника 90-го года Владимир Эрль, друг поэта и автор серьезного исследования его творчества (опубликованного в "Вестнике новой литературы", № 3, 1991), среди любимых поэтов Л. Аронзона называет В. Хлебникова, Н. Заболоцкого, С. Красовицкого. Влияние этих троих авторов на творчество Л. Аронзона наиболее существенно. Начиная Л. Аронзон как вполне традиционный лирик, ориентированный на строгий стих (см., например, стихотворение 1961 года "Павловск"). Потом его поэтика переживает резкий перелом в сторону языкового гротеска обэриутского типа, хотя обэриутов, кроме Заболоцкого, Л. Аронзон (по свидетельству того же Вл. Эрля) не знал. Но понятно, что и Хлебникова с Заболоцким было вполне достаточно. Очевидная и сознательная перекличка с Хлебниковым — обширный текст 1969 года "Запись бесед", первая часть которого — прямая реплика на "Зверинец": "Чем не я этот сад, мокрый сад под фонарем, брошенный кем-то возле черной ограды?" Из Хлебникова же, ясное дело, возникающие иногда в текстах элементы зауми: "телом мягким как ручей / лююму тебя всего я". Заумь эта, впрочем, всегда легко переводима, и потому настоящей заумью не является, оставаясь чисто декоративным приемом. Влияние Заболоцкого уже более принципиально. В таких текстах как "Лесное лето", "Вступление к поэме. (Лебедь)", "Листание календаря", "Беседа" и ряде других Л. Аронзон непосредственно наследует изобразительности Заболоцкого: та же антропоморфность живой (и архитектурность неживой) природы, та же материальность, примитивистски-гротескная конкретность описания:

Где красный конь свое лицо
пил, наклонясь к воде лесной,
буравя й его чела,
там в пряже пугалась пчела,
и бор в просветах меж дерев
петлял побегом голых дев...

Типичные "столбцы" натурфилософских поэм Заболоцкого. Однако внешне похожие образы природы возникают совсем на

другой, отнюдь не натурфилософской основе, о чем и говорилось выше.

С поэзией Станислава Красовицкого, старшего современника Л. Аронсона, связь совсем другого рода. Здесь дело не в прямом влиянии (хотя какое-то влияние, безусловно, было: ведь к тому времени, когда Л. Аронзон начал писать свои главные стихи, все главные стихи С. Красовицкого уже были написаны), а в том, что созданные этими двумя авторами поэтические миры существенно пересекаются, совпадая в чем-то самом глубинном. Внешне основные, структурные элементы поэтик С. Красовицкого и Л. Аронсона совершенно противоположны: у Л. Аронсона — "красота", у С. Красовицкого — "распад", и дальше: рай — ад, пейзаж, живая природа — "натюрморт", природа мертвая. Но "красота" Л. Аронсона точно так же предполагает гибель, распад, как "распад" С. Красовицкого чреват красотой. То же самое можно сказать об их рае и аде: не случайно рай Л. Аронсона так близок к смерти. Ну и, конечно, крайне важна общность навязчивых суицидальных мотивов. Перед нами два зеркальных варианта одного и того же универсума. И у Л. Аронсона и у С. Красовицкого речь, в сущности, идет об одном — о возможности духовного выживания человека в современном мире (не стоит забывать, что это был послевоенный, раздираемый глобальной конфронтацией, к тому же советский мир 50—60-х годов). Объединяет этих двух поэтов в первую очередь абсолютная бескомпромиссность художественной постановки вопроса — абсолютность, право на которую получают, видимо, только на пути духовного самосожжения.

Текстов Л. Аронзон оставил немного. Вл. Эрль говорит о списке, составленном самим поэтом в 1970 году, в который включены 65 стихотворений, цикл "Запись бесед" и 5 поэм. О каких поэмах идет речь, из книжек непонятно, но стихотворения представлены достаточно полно. Не все мне в этих стихах кажется удачным. Тексты у Л. Аронсона, на мой взгляд, заметен неровные (что вполне объяснимо для самиздатского автора, лишенного возможности готовиться к публикациям и работать с редактором). Тут, конечно, сказывается и эстетика Л. Аронсона, не предполагающая никакой "отшлифовки" текста. Однако неровные, с провалами, стихи Л. Аронсона мне гораздо дороже огромного большинства стихов "ровных" и "отшлифованных". Тут произошло подлинное событие, тут вздохнула поэзия.

“А ПРОФЕССОРОВ, ПОЛАГАЮ, НАДО ВЕШАТЬ”

“Антология у Голубой Лагуны” Константина Кузьминского

Легендарная “Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны” Константина Кузьминского и Григория Ковалева в полном смысле слова остается именно легендарной: слышали о ней все (или почти все), но никто (или почти никто) ее не видел. Тираж — мизерный (что, впрочем, для “тамиздата” вполне естественно), разошелся он по местам совершенно недоступным. “Первый том вышел тиражом шестьсот экземпляров, второй — пятьсот... далее — и того меньше, — рассказывает К. Кузьминский в интервью Е. Степанову, напечатанном 10 июня 1993 года в газете “Подмосковные известия”¹. — Двести пятьдесят экземпляров заказывали слависты американских университетов, сто пятьдесят шло на Европу, сотня расходилась по авторам. Сейчас полных комплектов антологии днем с огнем не сыщешь. Даже в американских университетах далеко не всегда есть полные комплекты”. В России же “Лагуны” (кроме разрозненных томов у авторов), видимо, просто нет. Тем не менее нужна она, конечно, только здесь, в России. И давно уже пора вводить тексты, собранные и откомментированные Кузьминским, в литературоведческий и просто читательский обиход.

Задача эта не такая уж простая и отчасти щекотливая. Раньше существовал политический барьер. Железного занавеса давно

1. Помимо этой публикации была еще одна, тоже газетная: в ленинградской “Смене”, статья искусствоведа Михаила Трофименкова “Такелажник, поэт, “бродячий магнитофон””. На том, похоже, и исчерпывается вся отечественная литература по “Лагуне” (В “тамиздате”, разумеется, рецензий и откликов было побольше. Из наиболее серьезных, например, статья Михаила Копелевича “Искусству принадлежит”, “22”, № 79, 1991, Иерусалим). Кстати, в начале перестройки вся страна видела К. Кузьминского в показанном по центральному ТВ американском документальном фильме «The Russians Are Here (у нас название, как водится, переименовали в “Бывшие”)». Там Кузьминский вместе с Очеретянским демонстрировали макет тома ЗА, скандируя лозунг Вагрича Бахчаняна “ПРАВ ДАДА” (набранный шрифтом логотипа газеты “Правда”).

нет, но остался барьер эстетический. Кузьминский — *enfant terrible* русской поэзии — своим стилем и имиджем может шокировать кого угодно. Он давно разругался с доброй половиной художественно-литературной эмиграции, а о советском литистеблишменте иначе как нецензурно он, кажется, вообще никогда не выражался. Но одно дело имидж и личные вкусы (об этом мы еще поговорим), и совсем другое — результаты многолетней издательской работы. А они, как говорится, налицо. Девять обильно иллюстрированных толстых томов (по 800—900 страниц) альбомного формата. Фотографии, документы, живопись, графика, авторские автографы (много факсимильной печати), воспоминания, комментарии — огромное количество информации. И, конечно, стихи, море стихов. Кузьминский в этом море — как рыба в воде. И прислушаться к его мнению, пусть и выраженному в сколь угодно экзотической форме, уверяю вас, стоит.

Разумеется, “Лагуна” никакая не антология. Это, говоря строго (хотя как раз строгости Кузьминский не терпит), авторский альманах. Кузьминский и Ковалев², конечно, не Ежов и Шамурин. На подлинно антологическую стройность составители “Лагуны” не претендуют и даже, я бы сказал, активно с ней борются. Любые поползновения в сторону академизма решительно пресекаются. Кузьминский скрепя сердце иной раз и поместит “нормальную” критическую статью (например, Л. Лосева об И. Бродском), но обязательно ее “обложит” (и крепко!) своими комментариями. Другой у него темперамент. Скучны ему научные штудии. Науку, равно как и раздачу литературных “чинов и орденов”, он оставляет будущим академикам (“посмертно, только посмертно!”).

“Антология давно уже превратилась в автобиографию”, — замечает Кузьминский в томе ЗБ (с. 58). Это справедливо — порой “Лагуна” приобретает характер личного дневника Кузьминского, отражая его сиюминутные настроения. Но это справедливо и в том смысле, что антология давно уже слилась с биографией со-

2. Со-составитель Кузьминского Григорий Ковалев - фигура тоже легендарная, и о нем еще обязательно напишут. Этот уникальный человек, слепой с детства, буквально *ЖИЛ* стихами, знал всех поэтов, был самым активным слушателем, так сказать, устным критиком (часто весьма немилосердным). Он, как написал сам К. Кузьминский, был *КАТАЛИЗАТОРОМ* поэзии, он важнейшая фигура в литературном процессе того времени, и сейчас он, наверное, главный знаток ленинградской поэзии 60-х годов. Но реально работать над “Лагуной” наравне с Кузьминским живущий в Петербурге Ковалев, конечно же, не мог. Поэтому если и говорить о “Лагуне” как об авторском альманахе, то автор, хозяин тут все же один - Кузьминский.

ставителя, стала если не всей жизнью, то, во всяком случае, делом всей жизни. Кузьминский имеет право быть полным хозяином в своей "Лагуне" и работать по отнюдь не академическому принципу "ворочу, чего захочу". Главное, что хочет он вещей действительно необходимых.

Хочет он, в сущности, одного: *СПРАВЕДЛИВОСТИ*. Кузьминский хочет, чтобы искусство 50 — 60-х годов, искусство, созданное его поколением в ненормальных, советских условиях, а потому мало кому известное, дошло до следующих поколений (которые будут жить, хотелось бы верить, уже в нормальных условиях) в полном, неискаженном виде. Нормальные условия — это когда каждый художник и каждый поэт находится перед читателем и зрителем в равном положении, каждый может себя напечатать и показать. В советское время, как известно, этого не было. Поэтому те, кто имели возможность себя показать (за счет каких-то компромиссов с властью), получали перед остальными ненормальное, не обусловленное талантом преимущество. Вот с этой-то несправедливостью и борется Кузьминский. Он не занимается историей неофициального искусства в пику искусству официальному. Он занимается просто историей искусства, нормального искусства, вне зависимости от того, разрешалось это искусство в СССР или нет. Он хочет воссоздать *ВЕСЬ* реальный контекст, совершенно справедливо считая, что только так можно по-настоящему понять, кто чего в искусстве стоит. Он хочет *НОРМАЛЬНЫХ УСЛОВИЙ*.

Дело это сложное, путаное, мучительное. Кузьминский не скрывает своих сомнений, не играет в объективность. Вот он помещает в антологию стихи прозаика Домбровского, стихи, не очень ему нравящиеся. По этому поводу возникает типично "лагунная", совершенно дневниковая запись: "Домбровский — легенда. Как немногие выжившие. И не ссучившиеся. Как смотрелся бы он в условиях *НАТУРАЛЬНЫХ* — этот вопрос можно было бы задать о каждом поэте. Как смотрелась бы Ахматова — не по ранжиру Пановой и Сильвы Капутикян, а Шкапской, Хабиас, Любви Столицы, если б тем не заткнули е... [в "Лагуне", разумеется, без точек. — В.К.] еще в начале 20-х? Как смотрелась бы поэзия советская, если б не извели дадаистов, не пересажали обэриутов, не шлепнули крестьянствующим — в *НОРМАЛЬНЫХ* условиях?

Так и Домбровский. В Пете Чейгине, например, в сто раз больше поэзии, но не хватает — легенды.

Действительно ли Бродский — лучший поэт? Или — Хромов и Красовицкий? Но где они?

Ведь можно предпочесть и Клычкова и Клюева — Есенину, только где они?

О, безлиственный лес...

Где немые стволы — разбери: где осина, где липа?

Теряю критерии.

И чем дальше — тем больше.

Одни печатают говно, потому что оно — пера гения (примеры: “Желтая подложка” Бродского или “Прусские ночи” Солженицына) и — херят поэтов Хорвата ли или Хромова — ибо они *НЕ*, другие зачем-то печатают стихи прозаика Домбровского — в том числе и я — поди, разберись!

Но печатаю, потому что нашел. А потом — *РАЗБЕРЕМСЯ*.” (“Отец яблок”, том 3А, с. 646.)

Что ж, кажется, пришла пора разбираться. Кузьминский острее многих своих литературных сверстников, часто гораздо более благополучных, чувствовал неизбежность и необходимость грядущего “разбирательства” — для него и работал. Существующие концепции истории русской поэзии второй половины XX века — хоть советские, хоть эмигрантские — Кузьминского не устраивают. Все они для него слишком неполны. А принцип “никто не забыт и ничто не забыто” для Кузьминского главный. По сути, речь тут идет ни много ни мало как о методологии литературоведения.

“По мнению советского “полуподпольного” литературоведа Гарика Левинтона (из компании помянутых Бродского-Бобышева), “поэтов не может быть больше 10-ти, сравним это даже с плодотворным началом века”, — возмущается Кузьминский. — С мнением полных профессоров, полупрофессоров и составителя Н. Банникова (помянутый выше сборник [“Поэты пушкинской поры”, изд. “Московский рабочий”, 1981. — В.К.]), правда, несколько расходится приводимое Шкловским мнение Венгерова: “Венгеров... понимал, что литература делается многими, это общий труд и неизвестно еще, кто возглавит эпоху. Поэтому надо изучать и еще не прославленных и даже забытых”. — Но не Венгеров заведует кафедрами славистики в Америке, и не он рецензирует книги”.

Тяжба со славистами тоже постоянный мотив публицистики Кузьминского. Вопрос о “горячей десятке”, о хит-параде лучших поэтов эпохи при всей своей внешней дикости вопрос реальный. Есть своя правда и в словах цитируемого Кузьминским литературоведа. Кто-то действительно “возглавит эпоху”. Но гораздо важнее другая правда: кто именно возглавит эпоху, нам, современникам, неизвестно. У нас могут быть по этому поводу свои мнения, но решать не нам. И тот, кто считают вопрос уже решенным,

скорее всего, ошибается. И уж совсем ошибаются те, кто считает возможным на основании вышеупомянутых решений заняться изучением некоей "горячей десятки", не обращая внимания на остальных.

С такими Кузьминский нещадно борется. Главные носители зла — литературный истеблишмент, опять же как советский, так и эмигрантский (плюс слависты). Литературная ситуация в эмиграции мало чем отличается от советской: "Выдергивают поэтов, как морковку из грядки, и по этому "суповому набору" пытаются представить весь огород. Причем подобной дезинформацией занимаются люди, которым по долгу положено быть наиболее информированными: Бродский, Максимов, Горбаневская, Эткин, Гинзбург. Принцип: по знакомству, по дружбе и просто *ПО БЛАТУ* -- процветает и тут, как в России" (том 3А, стр. 506).

Бродский — один из самых любимых поэтов Кузьминского, но чем больше славословий раздавалось в его адрес, чем явственней пахло Нобелевской премией, тем хуже "Лагуна" отзывалась о будущем лауреате. Разумеется, не как о поэте, а именно как о представителе истеблишмента, занимающем по отношению к раздуваемой вокруг него дезинформации пассивную позицию. Дело дошло до того, что в издании 1986 года ленинградский том вышел "без двух Б": Бродский и Бобышев просто запретили использовать свои тексты. "Только не Кузьминскому!" -- воскликнул Бродский, когда решался вопрос о том, кому из бедствующих литераторов-эмигрантов направить один из его гонораров за публичное выступление. Для Бродского и Бобышева Кузьминский и "Лагуна" недостаточно респектабельны. И главное, чего не могут простить "ахматовские сироты" издателю антологии — это, конечно, недостаточный пиетет по отношению к Ахматовой. Что, как видно даже из приведенных выше цитат, действительно имеет место и что опять же совершенно для Кузьминского естественно. Он не выносит разговоров с придыханием — хоть о Бродском, хоть об Ахматовой. Поэзия для него живое дело, в котором все равны перед словом, вне зависимости от навешанных на автора регалий или ярлыков.

Отсутствие в "Лагуне" иных знаменитостей Кузьминского ничуть не смущает: "Я не делаю антологию "знаменитостей". Тогда я, может быть, и поэта Бобышева к чертям выкинул бы: какая он знаменитость... Согласно мнению проф. Иваска — в антологии следовало оставить только Бродского-Бобышева. Ну так пусть он сам их печатает. А я — остальных". Тома стремительно разбухают, "и не за счет Бродского или Бобышева, ... а за счет поэтов, так называемых, "малых", которые, тем не менее, куда характерней, типичней и, я бы сказал, *ВАЖНЕЕ* — поэтов "больших" (том 5А, с. 197). В каком

смысле "важнее"? Важнее в данный момент — когда их, "незаметных", просто не учитывают при описании литературного процесса, а значит, занимаются *ДЕЗИНФОРМАЦИЕЙ*. И потом, еще неизвестно, кто станет в результате настоящей знаменитостью, кто "возглавит эпоху", кто окажется для читателей следующих поколений среди самых важных и нужных поэтов. Но пусть даже речь идет действительно о "малом" поэте. С каких это пор считается хорошим филологическим тоном хвастаться своим незнанием? Кузьминского это очень удивляет. И за "малых" он — горой. Он видит реальные масштабы дарования, но: "как я благодарен этим "малым" за их — не уста, не языки, а за души и *УШИ*" (том 5А, с. 367).

У каждого человека свой культурный кругозор. Кузьминский — человек своего поколения, представитель определенного культурного слоя. Разумеется, у него свои вкусы, свои пристрастия. Но он действительно обладает редким для поэта даром любить чужие стихи больше, чем свои. И в отличие от многих профессиональных литературоведов лишен привычки подгонять реальность под придуманные заранее концепции. Он вообще не придумывает никаких концепций, интересуясь исключительно реальностью, реальностью искусства.

Советская культура, сам ее феномен, к этой реальности в целом не принадлежит. Но отдельные авторы, именуемые "советскими", или даже отдельные их произведения вполне могут оказаться искусством, и Кузьминский этого тоже ни за что не пропустит. Он вообще, как биолокатор, реагирует на любое шевеление жизни, даже в такой пустыне, как советская литература. Вплоть до того, что, купив случайно какой-то дрянной советский детектив с действительно хорошими, "барачными" иллюстрациями совершенно неизвестного художника, тут же эти иллюстрации помещает в антологию. Но это, конечно, эпизод — еще один образчик импульсивности Кузьминского как составителя. А вот пристальное внимание к официальным поэтам не эпизод. Кузьминский вообще не делит поэтов на официальных и неофициальных, как, скажем, Лимонов, который, отвечая на просьбу написать в "Лагуну" о Чичибабине, сразу же говорит, что Чичибабин воспринимался им как обычный советский поэт и эстетически не был никогда интересен (это сейчас Лимонов заделался каким-то "национал-большевиком" и призывает к коммунистической революции, а тогда все советское он на дух не переносил). Кузьминский делит не поэтов, а стихи — на хорошие и плохие, на живые и мертвые, что, конечно же, связано с антитезой советский-несоветский, но не так прямо, как у Лимонова.

Много места, например, уделяется в антологии Глебу Горбовскому. Ленинградский кумир 50-х годов, тоже один из любимых

поэтов Кузьминского, Глеб Горбовский, как известно, в 70-х годах бросил фронду и сделал успешную советскую литкарьеру. Ему этого, естественно, не простили. Но и ранних, любимых стихов не забыли. Кузьминский помещает в "Лагуне" послания другу юности, комментирует все его публикации. А в томе 5А даже напечатано обширное исследование эволюции поэтики Глеба Горбовского, выполненное тоже бывшим ленинградцем и постоянным автором "Лагуны" поэтом Славой Гозиасом. Это чрезвычайно любопытная работа, основные выводы которой, думаю, полностью разделяются и Кузьминским. Гозиас сравнивает неофициального и официального Горбовского и очень убедительно показывает всю советскую фальшь написанных (или даже только отредактированных) для печати стихотворений. Поэт Глеб Горбовский сам, своими стихами, свидетельствует "против члена ССП Г. Я. Горбовского", и это если и не типичный случай, то вполне для советской эпохи закономерный. (Статья Гозиаса, кстати, в 1993 году напечатана с некоторыми сокращениями в первом номере (и, как водится, до сей поры единственном) нового литературного журнала "Русский разъезд".)

Безусловно, советская фальшь — фактор эстетический. Но эта эстетика, условно говоря, соцреализма, пожалуй, единственная, абсолютно неприемлемая для Кузьминского. Шестидесятники — в том числе и те, которым потом удалось пробиться в официальную литературу и которые сегодня по-прежнему составляют костяк нашего литературного истеблишмента — все начинали на волне общего эстетического протеста против кондового соцреализма сталинского образца. Кузьминский — младший (1940 г.р.) представитель этого поколения, и его пафос возвращения к "нормальным условиям", безусловно, оттуда, из 50—60-х. Просто одним "нормальными" казались советские 20-е годы, поздний Маяковский, другие шли дальше. В результате первые худо-бедно, но вписались в советскую литературу, вторые — нет. Кузьминский, однако, при всем своем внешнем радикализме и неприятии истеблишмента демонстрирует удивительную эстетическую терпимость и в отношении советского либерального искусства.

На самом деле ничего удивительного тут нет. Эстетический радикализм Кузьминского ничуть не более "страшен", чем, скажем, "авангардизм" Вознесенского. Кстати, если говорить о том, кому Кузьминский близок как поэт, то тут обязательно надо назвать Вознесенского, ранние стихи которого наверняка повлияли на будущего издателя "Лагуны". Кузьминский в первую очередь шестидесятник, а потом уже диссидент, раблезианец, авангардист и т.д.

Любое поэтическое поколение эстетически уникально, но то, что выпало на долю шестидесятников, уникально еще и в чисто социальном плане. На какой-то короткий промежуток времени (может быть, на десятилетие) поэзия буквально стала частью массовой культуры, почти как поп-музыка (не случайно тогда же появился термин "эстрадная поэзия"). Возник настоящий культ поэзии с живыми богами — Пастернаком и Ахматовой, и каждый мечтал попасть в их пророки. В силу бескорыстного и правдивого слова верили, как никогда. Поэзией, искусством пытались исправить, улучшить окружающую советскую действительность — ведь остальные, нормальные, рычаги воздействия (например, политические) по-прежнему оставались недоступными. Тогда казалось, что и одного искусства вполне достаточно. Разумеется, весь этот энтузиазм-романтизм в массовом порядке не мог не превращаться в профанацию. И Кузьминский постоянно дистанцируется от культуры, как он пишет, "итээров", советской технической интеллигенции с их движением КСП (самодетельной песни), с походно-костровой романтикой и кумирами типа барда Клячкина. Но сам он тем не менее вполне сохраняет в себе шестидесятнический культ поэзии и понимание ее как большого общего дела. Он верит в братство поэтов, в их "надмирность", и весь его эпатажный имидж — выражение типично романтического понимания неразрывности жизни поэта и его поэзии.

"Поэт не должен быть благополучен, — рассуждает Кузьминский. — Иначе получается Кушнер. Но что мы разумеем под "поэтом"? Прежде всего, легенду (которая является *ЧАСТЬЮ* творчества). И если о поэте легенды нет, то получается "Анненский, Тютчев, Фет". Есть, правда, легенда и в этой "антилегендарности". Киплинг, например, более походил на бухгалтера. И менее всего — на свои стихи. Т.С. Элиот одевался, как клерк, о чем мне было сообщено г-ном Жорой Беном по поводу моей козьей шкуры. Но ведь не за то мы любим Т.С. Элиота, а Франсуа Вийона — за это. Не безобразничай Пушкин, не рядись Маяковский в кофту, не нарывайся Байрон на пули — Боже, как было бы скучно!" (том 5А, стр. 592). "Легенда", поэтическое неблагополучие — это у Кузьминского заветное. И все это тоже из шестидесятых.

Кузьминский не пошел в концептуалисты и не углубляется в постмодернистские теории. В стихах он ценит прежде всего сильный характер и выразительную резкость. Его могут совершенно очаровать своей сексуальной откровенностью и безудержным темпераментом весьма, по-моему, неровные стихи юной Наталии Медведевой (жены Лимонова), и Кузьминский разражается целым потоком посвященных ей поэм, столь же сексу-

ально-брутальных. Для него тут важны не столько стихи прекрасной Наталии, сколько весь ее бунтарский, романтический образ — родственная душа.

Но он умеет ценить — что для издателя гораздо важнее — и поэтов, совершенно ему не близких. Вот, например, очень показательный анализ стихов Игоря Доляня (это предисловие уже цитировалось в связи с полемикой Кузьминского с "профессорами", отсюда задиристый тон): "По моему мнению, поэт Игорь Доляня существует уже 20 лет, но об этом мало кому известно..."

Такой философствующий лирик, вроде, скажем, Давида Самойлова или там Вадима Шефнера (или и это — не поэты?), глубоко чуждый мне — цинику, ернику, хулигану, бунтарю — но чем-то, вероятно — чистой и некоторой грустью — берущий, и стихи я его прочитал с удовольствием...

Стихи традиционно-петербургские, "каратыгинские", как я определяю — застегнутый воротничок и вицмундир, в отличие от пуповой Москвы Мочалова, родственные Александру Кушнеру и поминавшемуся Шефнеру — Шефнера, кстати, любят весьма многие (и весьма приличные) люди, а Кушнер — просто прекрасный поэт, так что сравнение (как и с Самойловым) — в похвалу только.

Притом хвалить мне приходится то, что я старательно — годы уже — убиваю в себе, находя это — гм — "сентиментальным". Перечитывая Ремарка... 20 лет спустя — зверел и плевался: и чем он мне дался, в юности моей? И не моей — а "нашей". Моей и Игоря Доляня. Скромность — которой всегда я чуждался, предпочитая быть шутком. А Игорь не шутит, не до шуток ему.

Чистые у него стихи. СТИХИ. Вот и все, что я хотел сказать.

А профессоров, полагаю — надо вешать. За паразитизм. И импотенцию. Но это уже — тема другой статьи..."

Кузьминский печатает порой не только стихи, ему не близкие, но и то, что он вообще за поэзию не признает. Он терпеть не может поэта Кублановского, считая его очередной дутой фигурой, без обиняков высказывает свое мнение, но стихи печатает. Он крайне невысокого мнения о неофутуристическом творчестве эмигранта из Мукачево Александра Кохава, разрекламированного в конце 70-х годов славистом и переводчиком Джеком Хиршманом. "Не хочется мне писать эту статью — но не обойдешь же молчанием этого "формоуст экспериментатора в русском языке", как его определяет великий спец Хиршман!" — восклицает Кузьминский, попутно выводя на чистую воду Хиршмана, допустившего грубейшие ошибки в переводах Вознесенского. Раз был шум — молчанием уже не обойдешь. Приводятся тексты Кохава, а чита-

тель уж пусть сам разбирается, кто прав, Хиршман или Кузьминский. То же самое с нелюбимыми Кузьминским бардами. Издатель-эмигрант Конев представляет барда Клячкина как выдающегося "национального поэта". Кузьминский демонстративно отстраняется от их "лошадиных дел": "Я не знаю, почему Клячкин — пошлость" ..., но "пусть себе поет". Для Кузьминского главное — информировать, отразить реальность, литературный процесс. Конечно речь идет в основном о делах эмигрантских, но столь же незамедлительно и эмоционально Кузьминский реагирует и на советскую литературную периодику, время от времени попадающую в его поле зрения. "Лагуна" не замыкается на истории и мемуарах, постоянно обращаясь к "злобе дня". Многое, понятно, давно уже утратило свою актуальность, но все это и сегодня читается с интересом — как документы эпохи, передающие совершенно неизвестную российскому читателю атмосферу эмигрантской жизни.

Уже поминавшийся профессор Юрий Иваск в рецензии на первые два тома "Лагуны" настоятельно рекомендует Кузьминскому "удалить все сведения и суждения, кого бы то ни было порочащие (диффамацию)". Разумеется, Кузьминский не внял разумному, но совершенно неприемлемому для "Лагуны" совету ныне покойного профессора. Разумеется, Кузьминский нажил себе кучу врагов. Хотя, на мой взгляд, ничего уж особо оскорбительного составитель "Лагуны" не написал. Ведется обычная литературная полемика. Просто Кузьминский все вещи, которые обычно не произносятся, а только подразумеваются, произносит. Это непривычно. Но не более оскорбительно, чем любая полемическая статья.

Кузьминский не может писать о поэтах в галантно-нейтральном стиле (подчас, кстати, оскорбляющем гораздо сильнее, чем прямая ругань). Для этого он слишком лично, слишком заинтересованно относится к стихам. Романтическая экспансия искусства в жизнь приводит, конечно, к определенной путанице и противоречиям в анализе, но, как уже говорилось, Кузьминский вовсе не стремится к окончательной ясности. Он склонен не возводить, а разрушать эстетические заборы. Он систематизирует поэтов не по придуманным абстрактным схемам, а по самым конкретным признакам: городам (Ленинград, Москва, Киев, Харьков, провинция), принадлежности тому или иному кругу общения, литературным студиям, просто компаниям. И этот принцип на начальной стадии изучения гораздо плодотворнее упомянутого метода "выдергивания морковок". Желание увидеть сначала "весь огород", и только потом уже "городить" большую науку, по-моему, совершенно закономерно и понятно.

Разумеется, как говорил Прутков, нельзя объять необъятное, и

границы "огорода" можно расширять до бесконечности. Разумеется, Кузьминский лучше всего знает свою родную питерскую поэзию, и она, естественно, наиболее полно представлена в антологии. Разумеется, "Лагуна" — это далеко не весь "огород". Но здесь важно не фактическое разрешение задачи, а сам принцип, интенция. И опыт "Лагуны" сейчас, в процессе восстановления "нормальных условий", более чем актуален. Во всяком случае путь, пройденный Кузьминским, нашим исследователям все равно предстоит пройти, хотя бы они того или нет. И ссылки на "ненаучный", "непрофессиональный" стиль "Лагуны" не могут служить оправданием для игнорирования этого издания. Мне вообще непонятно, почему написанная высоконаучным языком чушь имеет в ученом мире стабильное преимущество перед дельными, практичными соображениями непосредственных участников изучаемого литпроцесса. А Кузьминский говорит *ДЕЛО*. Не всегда, конечно, но, что бы он ни говорил, — это всегда любопытно.

Кстати, о стиле. "Профессоров" он, конечно, шокирует. Но в этой брутальной безалаберности, принципиальной стихийности письма есть своя выразительность, я бы даже сказал, обаяние. Непрерывная игра слов, интонаций. Чуть нарастает повествовательная инерция — Кузьминский сразу в сторону: недоговаривает, обрывает фразу, не дает ей принять шаблонную форму. Проза Кузьминского — продолжение его стихов: здесь тоже главенствует слово, его звук, фактура. Слово может быть и нецензурным, так "мы же филологи", как говорила по этому поводу нелюбимая Кузьминским Ахматова.

И о "грязи" (главное обвинение в адрес Кузьминского). Я понимаю, что это может шокировать не только "профессоров". Меня, в общем-то, мало интересует, кто сколько выпил и кто с кем спал. Но когда я читал обо всем этом в "Лагуне", мой эстетический вкус страдал не особенно. Если это и грязь, то какая-то естественная, органичная. Жизнь, одним словом. Жизнь, которую, как уже было замечено, Кузьминский считает частью поэзии.

"Вот так и вяжется вязь, через грязь и бязь подштанников, от Олеси Войцеховской к Васе Бетаки, через сплошную путаницу наших отношений, через сплетни и дразги, пьянки и баб, через салоны (о которых будет особо) и выступления, и все это остается все той же "подземной пирамидой", от которой видны только случайные верхушки — или официальные, за вихор вытащенные, как Евтух (а ведь и он посвящал стихи Жене Рейну!) или Окуджаву, или — вылезшие сами, как Бетаки и Бродский, вопреки... Вот и пишу эту вязь, цепляюсь за ниточки, за зацепочки, чтоб хоть как-

то очертить круг этой культуры, о которой знают и говорят — все, и никто ничего не скажет” (том 5А, с. 277).

“Сплетни и дрязги, пьянки и бабы”, наличествующие в “Лагуне” — это хоть и не реальность искусства, но тоже реальность, реальность времени, эпохи. “Когда б вы знали из какого сора...” — Кузьминский этот самый сор выносит из литературной избы. Что, конечно же, может и не нравиться. Но сор по-прежнему к стихам не пристаёт. “Вроде сплетни, эти самые мемориалы, а дух иной, нетути сплетен”, — замечает художник Михаил Кулаков по поводу “Лагуны” в письме к Кузьминскому, опубликованном в томе 2Б (с. 812). Дух действительно иной, и дух, в сущности, здоровый. Дух *НОРМАЛЬНОЙ* культуры. Вопреки вынесенному из избы сору.

А вот это — вопрос о нормальной культуре, — наверное, и есть главный вопрос современной литературной ситуации. Кузьминский исповедует маргинальность как поэт и имеет на это полное право. Но его романтическое “outlaw” никоим образом не свидетельствует о маргинальности всей культуры, которой он принадлежит и которую описывает в “Лагуне”. Кузьминскому и в голову не придет возможность подобного хода мыслей. Его интересует именно нормальная культура в нормальных условиях.

Речь в данном случае идет не о конкретной поэтике того или иного автора, а о культурном пространстве как целом, в контексте которого и должна рассматриваться та или иная поэтика. Что такое нормальное культурное пространство? Тут, конечно, могут быть разные мнения, но если мы хотим жить в открытом гражданском обществе, то и культурные нормы должны быть соответствующие. Нормальное культурное пространство — это пространство без искусственных, заранее заданных ограничений — эстетических, идеологических. Это прежде всего *ОТКРЫТОЕ* культурное пространство, открытое в прошлое и будущее, открытое любым художественным традициям. И именно в этом культурном пространстве возникала “Лагуна”, и именно этот, нормальный, магистральный литпроцесс (а не какой-то там авангард-андеграунд) она отражает, литпроцесс, в котором происходили главные *ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ* события.

Кузьминский сам по себе яркий феномен, но теперь уже, наверное, навсегда его имя будет связано прежде всего с “Антологией у Голубой Лагуны”. “Мне эта антология никак с точки зрения *КНИГИ* обо всех, — пишет в том же письме Кузьминскому М. Кулаков. — Я считаю, что ты создал всего лишь памятник себе и через свою щедрость припарковал других. Но главное, *ТЫ*, твоя личность, которая вылезает из всех щелей не только через мемории, но и макетом, композицией, подбором материала, вставками, ре-

акциями на другие тексты. В этом смысле это удивительный монумент, который ты создал *СЕБЕ*, надув других своим альтруизмом. И такое прекрасно".

Д. Бобышев задолго до того, как разругаться с Кузьминским, как-то назвал его "рыцарем поэзии" за то, что тот вставил по памяти в редактируемую им самиздатскую публикацию стихов Д. Бобышева забытое самим автором четверостишие. Может, сейчас Д. Бобышев и изменил свое мнение о Кузьминском, но тогда он выразился точно. Кузьминский имеет право на такой монумент, как "Лагуна". Но дело все же не только в личности Кузьминского. Пусть "Лагуна" не антология, а, допустим, только сырой материал, но для будущей антологии, для всех тех, кто хочет по-настоящему понять, какой же была русская поэзия второй половины XX века, этот материал просто бесценен.

1994

Сейчас вокруг все быстро меняется. Некоторым кажется, что все просто рушится, что для России настал конец света. Лично я так не думаю. Мне совершенно не жалко того, что рушится или уже разрушилось, — ни империи, ни советской власти. Мне не жалко никаких "преимуществ социализма", и я не испытываю ни малейшей ностальгии по колбасе за два двадцать. Не жалко мне и старого советского культурного пространства, тоже беспощадно разрушенного новыми временами. Не жалко, потому что его гибель отнюдь не означает конца света и погружения народа во тьму бескультурия. Просто из "самой читающей страны" нам предстоит превратиться в страну нормальную, занятую не только чтением либеральных журналов. И возвращения к перестроечному безумию с тиражами, конечно, не предвидится. Пора привыкнуть к новым реалиям.

Гипертрофированное внимание общественности к литературе и искусству — явление чисто советское. Из факта загадочного (а если разобраться, совершенно естественного) исчезновения в одночасье многомиллионной читательской аудитории вовсе не следует, что искусство вдруг утратило свое значение для общества. Так не бывает. Если есть цивилизованное общество (или по крайней мере общество, желающее стать таковым), значит, есть своя культура, духовная жизнь и, значит, есть ее эстетическая составляющая — искусство. Культура — это лицо общества, и искусство, как часть культуры, по определению, не может оказаться на социальных задворках. Сами масштабы эстетических задач делают невозможной подобную ситуацию, и количество читателей-зрителей тут совершенно ни при чем.

Все это в полной мере распространяется и на социальный статус поэзии — вида искусства, в массовую, развлекательную культуру никак не интегрируемого и потому многими уже приговоренного к неизбежному вымиранию. Поэзия зависит не от рыночного спроса или дотаций правительства. Она зависит только от языка, от его эстетических потенций. Поэзия — часть языка, эстетическое его измерение (именно поэзия: о других видах литературы — например, о прозе — так просто уже не скажешь). Живой язык ме-

няется, развивается, постоянно открывая в себе все новые эстетические возможности. Пока жив язык, жива и поэзия.

Язык искусства вообще очень тесно связан с языком своего времени, с языком науки, политики, философии и т.д., и связь эта носит в принципе универсальный характер, общий для всех видов искусства. Специфика поэзии только в том, что она работает непосредственно с языком, который все это порождает, с языком в обычном, лингвистическом смысле, с языком, на котором мы пишем и разговариваем. Связь искусства с остальными формами духовной и общественной активности всегда носит существенно двусторонний характер. Научные открытия вдохновляют художников, новые художественные направления создают целые научные школы. Искусство — часть эпохи, оно возникает и может существовать только в единстве с языком своего времени. И как ни странно, чем глубже, полнее связь художника с временем, чем точнее он выражает сущность своей эпохи и ее языка, тем более абсолютным, долговечным оказывается его искусство и тем более эстетически значимым, не подверженным старению — созданный им художественный язык.

Странного, конечно, тут ничего нет. Художественное качество (а значит, и абсолютность, и вечность искусства) — вещь, по определению, неповторимая. Никаких постоянно годных к употреблению художественных средств, приемов просто не существует. Тут всегда приходится начинать с самого начала, наполняя традицию своим опытом, новым художественным смыслом, создавая новую форму. Ну а новое возникает из времени, из среды, из всего, чем живет человек, и что, в чем-то хоть и повторяясь от поколения к поколению, никогда не бывает одинаковым.

Каждая эпоха, каждое поколение создают свои смыслы, свой язык. Сказать что-то существенное, всерьез совпасть с поэзией, с языком можно, только совпав с эпохой, с языком своего времени. И (хоть на первый взгляд это тоже может показаться парадоксальным) чем более личным и интуитивным будет такое совпадение, тем более художественно значимым оно окажется (так по крайней мере в искусстве Нового времени начиная, скажем, с романтизма). Ясно же, что в искусстве (и особенно в поэзии) главную роль играет не объективный анализ, а эмоциональный, страданный опыт. И вот, когда эстетическая самоидентификация художника, его совпадение с собой одновременно окажется совпадением с главными смыслами эпохи, тогда возникает большое искусство, искусство на все времена. Случается такое, понятно; не часто, и осознается всем обществом, как правило, не сразу.

Общество наше до конца еще свое лицо не определило, и поэто-

му разговор о главных смыслах не только последних десятилетий, вообще всей российской культуры остается остродискуссионным. Но в принципе, как мне кажется, тут возможны только два варианта. Либо мы признаем приоритет ценностей личностных и присоединяемся к цивилизованному сообществу, либо продолжаем делать ставку на надличностные ценности (не классовые, так национальные) и получаем новый тоталитаризм и конфликт со всем миром. Я понимаю, что выбор первого пути означает признание того, что Россия — самая обычная страна, не уникальная, не "богоизбранная". Что в ее историческую задачу не входит спасение погрязшей в разврате и бездуховности западной цивилизации. Я понимаю, что выбор первого пути ставит крест на мечтах о социальной идиллии, о национальном единении в православии, потому что даже вроде "сборная", по определению, религия превратится тогда тоже в личное дело каждого. Но по второму пути мы уже ходили. И не думаю, что новый заход может оказаться менее кровавым.

Я понимаю, что перспектива абсолютного индивидуализма, торжества этического и эстетического релятивизма кому-то кажется ужасной. Очень хочется избавиться от индивидуализма и не свалиться в новый тоталитаризм. Боюсь, что это невозможно. Никуда не деться от выбора: либо для нас закон — права личности, права человека, либо права начальника и единственно верного учения.

Вся культура, искусство и философия Нового времени развивалась в направлении полнейшей эмансипации личности от надличностных институтов — государства, религии, общественной морали. В частности, это привело и к тоталитаризму. Ведь тоталитаризм не что иное, как взбесившийся, превратившийся в свою противоположность индивидуализм — культ не личности вообще, а конкретной личности, языческого "вождя". Да, корни тотального насилия над личностью вплоть до массового истребления инакомыслящих и инородцев тоже надо искать в процессе распада традиционалистски-надличного христианского старого мира, в процессе эмансипации индивидуума Нового времени — в гордыне научного разума ("человек — это звучит гордо"), в отказе от надличностной морали, наконец, в отказе от Бога или (что то же самое) богоискательстве. Но сегодня индивидуализм уже не тот, что в начале века. Кошмарный опыт последовавших десятилетий выработал достаточный иммунитет к антигуманистическим извращениям (ведь человечеству это стоило кровавой прививки на сотни миллионов жизней). Философия сегодняшнего индивидуализма с ее "децентрализацией" и "деконструкцией", с принципиальным недоверием к авторскому языку (системе) и с чуть не параноидальным страхом перед потенциальной догматичностью

любого претендующего на завершенность высказывания вся направлена против интеллектуальной тоталитарности. Сегодняшний индивидуализм не верит в абсолютную свободу, в собственную исключительность и даже в саму возможность полной внутренней самоидентификации. В каком-то смысле сегодняшний индивидуализм не верит и в саму личность. Во всяком случае, философия не берется судить, что это такое, предпочитая вообще не выходить за пределы созданных культурой знаков, множества означающих — единственной реальности, данной в наше интеллектуальное распоряжение. В политическом аспекте сегодняшний индивидуализм, естественно, свято блюдет права человека, принцип невмешательства в частную жизнь индивидуума. Человек абсолютно свободен (если он в это всерьез может поверить), но только на пространстве своей судьбы и своей собственной души. Духовная жизнь отныне дело сугубо частное.

Если мы выбираем первый, нетоталитарный путь, все это придется учитывать. Впрочем, я вовсе не собираюсь углубляться в тонкости постструктуралистского и постмодернистского философствования. Меня здесь интересует только эстетический аспект, художественная практика. А художественная "деконструкция" появилась даже раньше философского термина. И возникла она отнюдь не из критики логоцентрической метафизики (хотя впоследствии ей, безусловно, способствовала).

"Как после Аушвица можно сочинять музыку?" — знаменитый вопрос Адорно на самом деле поднимает не только этическую проблему, но и эстетическую. На Западе это поняли сразу многие. После смерти Сталина и конца ГУЛАГа мы оказались в схожей ситуации. (В сущности, ситуация была не схожей, а просто общей: ведь Гитлер и Сталин, Освенцим и ГУЛАГ — кошмар и позор всей европейской цивилизации; тоталитарная катастрофа произошла не с Германией и Россией, а со всем человечеством). Вопрос стоял о духовном выживании, вообще о возможности культуры и искусства.

В Советской России хватало и других вопросов — мы-то в 1956 году с тоталитаризмом отнюдь не покончили. Но некоторые художники уже тогда понимали, насколько все перевернулось по сравнению с эстетически благословенным началом века. Искусство начиналось в духовной пустыне, на руинах погибшей цивилизации. Речь шла о поиске новых, не скомпрометировавших себя способов художественной самореализации; искали другие, "невиновные" (Вс. Некрасов) слова и формы. Поиск эстетически "невиновного" уводил все глубже к основам поэтического языка, к его первоэлементам ("остался там кто живой, хоть из междометий?" — Вс. Некрасов). На этом пути, который с полным основанием мож-

но назвать художественной "деконструкцией", и возникли конкретизм, минимализм, соц-арт, концептуализм — явления, может, и не совсем идентичные, но крайне друг другу родственные. Особенно фундаментальным в этом плане, на мой взгляд, выглядит творчество уже упомянутого Всеволода Некрасова, произведшего, можно сказать, радикальнейшую "критику поэтического разума" (в продолжение обэриутской "поэтической критики разума" Введенского), по масштабам и значению сравнимую разве что с гигантской языкотворческой работой Хлебникова.

Поэт в своих парадоксальных звуко-смысловых конструкциях разлагает живую речь на элементарные интонационные кирпичики, выясняя и выявляя их художественные возможности. Возможности эти оказываются практически неограниченными: трудно в современной русской поэзии назвать поэта, достигшего той же степени свободы высказывания, какой постепенно добился Вс. Некрасов:

ты
я
и мы с тобой

и мышь с нами

жили

смешно

Секрет этой абсолютной органичности стиха при столь минимальных выразительных средствах в том, что Вс. Некрасов "пишет речью", живой речью: редуцируя синтаксис до минималистского предела, он в то же время полностью сохраняет интонационный каркас разговорной фразы. При этом на первый план часто выходят слова вроде бы незначашие, избыточные ("хоть из междометий"), но они-то и оказываются ключевыми с интонационной точки зрения, действительно по-настоящему "живыми" в посттоталитарных языковых руинах.

Художественная "деконструкция" (так же, впрочем, как и философская) отнюдь не разрушение. В целом наследуя авангардистскому стремлению к чистоте и самодостаточности выделенной художественной формы, концептуалисты переводят свою проблематику в иную плоскость, занимаясь уже не формой самой по себе, а условиями ее возникновения, контекстом поэтического языка. "Деконструкция" и есть в принципе бесконечное выяснение, уточнение контекста. Эта бесконечность может стать и

"дурной" (что мы нередко наблюдаем в массовом творчестве пылких неофитов постмодернизма: что делать, "постмодернизм / у нас тут / наложился на маразм". — И. Ахметьев). Но на самом деле бесконечность, конечно, важна именно как принцип. Что бы ни говорили постмодернистские критики об исчезновении понятий "автор", "зритель", "художественное качество", и в "децентрализованном" мире искусство по-прежнему возникает только между автором и зрителем, и при всей бесконечности интерпретаций текста вопрос о художественном качестве все равно встанет. Автор, может быть, ушел из центра, но высказывание в любом случае остается авторским и обращенным к зрителю (зритель в "децентрализованном" мире, конечно, тоже изменился, став гораздо более самостоятельным и активным). И настоящей, не "дурной", бесконечностью обладают только те высказывания, те тексты, которые действительно становятся эстетическим событием, моментом полноценной встречи автора и зрителя.

Эстетическая редукция в "децентрализованном" мире была совершенно неизбежна, и у некоторых авторов она доходила до предела: в пользу эстетической игры отказывались не только от прямого лирического пафоса, но и вообще от всякой стихообразности. Как, например, Лев Рубинштейн, который, конечно же, пишет не стихи. Возникла любопытная ситуация: стихов нет, а поэзия у того же Л. Рубинштейна почему-то есть. Почему? Да все потому же — работает "деконструкция". Ее принципиальная эстетическая работоспособность определена эпохой, состоянием языка, современным менталитетом. А то, что она работает (и очень эффективно) в данном конкретном случае — это уже заслуга самого автора, поэта Л. Рубинштейна, который, как говорится, тем и интересен.

Однако редукция (в отличие от "деконструкции") не самоцель, не эстетический фактор. Цель как раз в том, чтобы от нее избавиться, выйти в самое широкое пространство художественной речи, отвоевать себе как можно больше авторских степеней свободы в жестких условиях "децентрализованного" мира, в котором автор не наделен властными полномочиями "центра". В принципе чем сильнее автор, тем лучше ему это удастся, тем большей свободой он добивается. Я, например, считаю, что можно говорить о своеобразном лирическом качестве конкретистски-"барачной" поэзии И. Холина и Г. Сапгира, концептуальных текстов Д. Пригова и Л. Рубинштейна. А в связи со Вс. Некрасовым или Яном Сатуновским можно говорить о лирике в самом прямом смысле, без всяких оговорок.

Остроаналитическое, концептуалистски-диалогическое художественное мышление Вс. Некрасова и Яна Сатуновского в пространстве живой речи сохраняет возможность монолога, прямо-

го высказывания. Собственно, концептуализм Вс. Некрасовым рассматривается именно как инструмент для выяснения этих "возможностей выявиться высказыванию в условиях речевой реальности", когда "живая, интонированная речь, *РЕЧЕВАЯ СИТУАЦИЯ* и препятствует и выясняет, что действительно ты имеешь, как говорится, сказать, а не просто — что тебе пожелалось". И здесь Вс. Некрасов очень близок художникам-концептуалистам Э. Булатову и О. Васильеву (в концептуализме, как и, например, в футуризме, связь поэзии и изобразительного искусства вообще крайне важна), точно так же выясняющим возможности именно *ЛИРИЧЕСКОЙ* изобразительности в знаковом пространстве картины. Мотивы и образы поэта и художников пересекаются, кочуют из картин в стихи и обратно:

я уж чувствую

тучищу

я хотя

не хочу

и не ищу

живу и вижу

Это стихотворение, посвященное Э. Булатову, станет одной из самых известных его картин ("Живу-Вижу"), символом того мировидения, которое выражало новое искусство, а поэзия Вс. Некрасова окажет решающее влияние на многих поэтов следующих поколений, так, что поэт и критик М. Айзенберг с полным на то основанием скажет о "бескровной революции", совершенной Вс. Некрасовым, революции, после которой у русской поэзии "открылось второе дыхание".

То же самое можно сказать и о Яне Сатуновском. Стихи этого поэта — непосредственный ответ российской поэзии на вопрос Адорно, это именно стихи после Освенцима и ГУЛАГа. Поэт знал проблему не культурологически: он сам принадлежал к поколению, раздавленному историческим катком тоталитаризма, он из немногих выживших, он все видел своими глазами. Это с одной стороны. С другой — важно то, что, в отличие, скажем, от советских поэтов военного поколения, даже от Слуцкого (с которым у него есть существенные пересечения), как художник Ян Сатуновский остро чувствовал весь драматизм именно эстетической ситуации. (Поэтому он и оказался в лианозовской компании, а не среди советских литературных

начальников.) Социально-этические темы войны (а Сатуновский — фронтовик) и лагерей, нацистского Холокоста и коммунистической "борьбы с врагами народа" звучат у него в полную силу, но совсем по-другому, чем в советской либеральной литературе. Холокост, кстати, вообще не советская тема. И тут дело не только во врожденном антисемитизме коммунистического руководства сталинской выучки (он, конечно, сыграл свою роль, но не главную). Просто по советской мифологеме, создаваемой не в последнюю очередь именно либеральной литературой, с нашими страданиями и героизмом ничто не могло сравниться, даже истребление целой нации. Сатуновский мыслил совсем другими категориями (в частности, без героизма). И тема Холокоста для него важна не потому что, он еврей, а именно потому, что тоталитаризм, расовый или классовый, — один черт, и мы все в нем виноваты:

Я Мойша з Бердычева.
 Я Мойзбер.
 А, может быть, Райзман.
 Гинцбург, может быть.
 Я плюнул в лицо
 оккупантским гадинам.
 Меня закопали в глину заживо.
 Я Вайнберг.
 Я Вайнберг из Пятихатки.
 Я Вайнберг.
 За что меня расстреляли?
 Я жид пархатый дерьмом напхатый.
 Мне памятник стоит в Роттердаме.

Конечно, это далеко не так красиво, как, скажем, "Я — Гойя...". Меньше всего Сатуновский заботился о внешней красоте и эффективности. Его пафос — это пафос обнаженной речи. Здесь не поэт говорит с эпохой, а говорит сама эпоха:

Стукачи,
 сикофанты,
 сексоты,
 Рябов,
 Кочетов,
 Тимашук,
 я когда-нибудь все напишу,
 я сведу с вами счеты,
 проститутки
 и стихоплеты.

Корнейчук,
где твой брат Полищук?
Не прошу.

Этическое напряжение, обнаженная прямая речь, пафос самого широкого диапазона — от трагического (война, террор, Холокост) до беспощадно-саркастического (советские начальники), тонкая лирика и тем не менее — "деконструкция", концептуализм:

Главное иметь нахальство знать, что это стихи.

Это однострочное стихотворение, представляющее собой (не формулирующее, а именно представляющее, демонстрирующее) классическое определение концептуализма, тоже Сатуновский.

Сатуновский говорит не просто то, что мог бы сказать лирический автор, "центр", а то, что может **СКАЗАТЬСЯ**, "выговориться в стих" помимо "центра". Он как автор уходит из "центра", речь работает сама. Поэзия Сатуновского — это поэзия "самовитой" речи. Работа поэта — вычленив из речи поэзию, совпасть с ней. И он действительно, как никто, "умеет ловить себя на поэзии" (Вс. Некрасов).

"Самовитая" речь Сатуновского — слепок с сознания человека, попавшего под исторический каток тоталитаризма, человека, в героическом одиночестве противостоящего массовому безумию. Хотя сам человек — лирический герой Сатуновского — как раз подчеркнуто негероичен, что принципиально. "Негероичность", ненависть к любому насилию — это норма, и именно эту норму отстаивает в своих стихах поэт. Главный смысл поэзии Сатуновского — мучительное, постепенное возвращение человека к жизни после духовной смерти тоталитаризма, обретение личности и подлинной, "тайной" свободы, утверждение нормальных, человеческих ценностей над всегда фальшивыми и именно в XX веке столь страшно показавшими свою кровавую сущность ценностями "надличностными", "героическими"; и разве этот смысл не принадлежит к главнейшим смыслам нашей эпохи? Стихи Сатуновского — самый яркий и наглядный пример того, как высвобождается эстетический потенциал живого языка, в какое широкое культурное и духовное пространство выводит поэта его работа.

Читатель, надеюсь, понимает всю условность употребления "страшных" терминов "деконструкция" и "децентрирование". Дело, как всегда, не в терминах. О том же самом можно сказать и другими словами; привлекая известные понятия, я просто эконом-

лю время. Суть в том, что были художники, которые так-то и так-то ощущали современную культурную ситуацию и соответствующим образом действовали. Это были очень разные художники, но в чем-то существенном они сходились, не случайно образуя свой собственный, не пересекающийся с официальным (а это уже не по их вине) литературный мир, свою собственную культурную среду.

Философия и эстетика "деконструкции" для нашей культуры — это изживание того духовного ада, в котором мы оказались, это возвращение к нормальному, личностным ценностям — да, к индивидуализму, но на современном уровне, с антитоталитарной прививкой. В чисто эстетическом аспекте, в плане развития поэтики роль концептуализма (конкретизма, соц-арта, минимализма — термины, напоминая, условные) в современной поэзии по масштабам сравнима с тем фундаментальным воздействием на поэтический язык, которое оказал в 10-х годах футуризм. После концептуализма, как и после футуризма, поэзия оказалась в принципиально новом языковом пространстве. И поэты совершенно другой ориентации — к примеру, постакмеистской — тоже учитывают реалии этого пространства. Замечу также, что, как и футуризм, послуживший материальной базой нового литературоведения — формальной школы, концептуализм тоже породил свою теорию, выводящую в принципе в общее русло проблематики постструктуралистской и постмодернистской эстетики и философии.

Давно пора понять, что постмодернизм (хотя опять-таки дело не в термине) не стиль и не литературное течение, постмодернизм — это СИТУАЦИЯ. Ситуация, в которой оказался современный художественный язык. На всех ли она распространяется? Разумеется, нет. Эта ситуация распространяется только на тех, кто сам ее признает. Постмодернизм нельзя любить или не любить. Либо вы ощущаете себя как писатель или как читатель в данной ситуации, либо нет. И если нет, то и говорить, а тем более спорить, не о чем. В логоцентрическом мире "децентрации" не существует. Речь идет, понятно, только о части нашей современной культуры, но о части отнюдь не "маргинальной", как выразился однажды критик А. Немзер, а о целом культурном пространстве с самым широким эстетическим спектром, со своей эстетикой и философией.

"Деконструкция" в явном, чистом виде присутствует только в концептуализме, но ее значение этим отнюдь не ограничивается. Она растворена в воздухе "децентрализованного" мира, она определяет эстетические и мыслительные реакции, все культурное поведение современного интеллектуала. Именно так, через воз дух, она часто входит и в чисто лирические, вроде бы традицион-

но монологичные стихи. Возникает своеобразный монолог не то чтобы совсем без "центра" (все-таки монолог), но с "центром" явно ослабленным, заранее отчужденным, скомпрометированным. Этот монолог внутренне диалогичен (концептуализм диалогичен явно, внешне). Автор не стремится к полноте самоидентификации, к завершенности высказывания. Эстетически важны не его собственные психологические и культурные реакции, а вызванные ими реакции языка. Не автор создает язык, а язык создает автора. Или по крайней мере это происходит одновременно. Помимо обычного диалога «автор-зритель», идет еще и постоянный диалог «автор-автор» и подразумеваемый — «зритель-зритель». Никого ни с чем нельзя идентифицировать. В "децентризованном" мире это просто невозможно.

Нужно, видимо, оговориться, что корни художественной "деконструкции" лежат отнюдь не в футуризме. Вернее, и в футуризме тоже, но далеко не в первую очередь. Постмодернизм вообще возник (что вполне естественно) именно из отрицания основных эстетических идей "модернизма", классического авангарда. Непосредственные предтечи художественной "деконструкции" у нас — это, безусловно, ОБЭРИУ. Но в не меньшей степени, как это на первый взгляд ни странно, тут важен акмеизм, поздний Мандельштам, даже Ахматова (скорее ранняя). Речевая, интонационная конкретность этих поэтов, идущая, понятно, от импрессионизма Анненского, сказалась на формировании нового эстетического пространства самым прямым образом:

ВОТ

ЧТО ВОТ

воздух

Мандельштам

● это он нам

надышал

(Вс. Некрасов)

Поэтому связь "деконструкции" и с постахмеистскими авторами (концептуалисты, ясное дело, — постобэриутские) совершенно органична.

Акмеизм, конечно, оказал на поэтический язык ничуть не меньшее влияние, чем футуризм (сейчас, думаю, уже для всех очевидна не антагонистичность, а взаимодополнительность этих двух крупнейших явлений русской поэзии XX века). Культурологический пафос акмеизма как нельзя более точно соответствовал устремлениям послесталинской поэзии, ее естественной потребности восстановления связи времен, культурной преемственности. Но акмеизм, став для многих, как античность для европейской культуры, "недостижимым идеалом и образцом", одновременно превратился и в большую проблему для современного стихосложения. Акмеизм создал ложное впечатление определенности "идеального" поэтического языка, абсолютности традиции вообще и своей собственной традиции. В нем самом, безусловно, были такие потенции (Гумилев, как известно, искренне считал, что на поэта можно выучиться), и вообще акмеизм — это именно поэзия высокой традиции, диалога с "мировой культурой". Но ведь отнюдь не в области стилизации и классицизма совершали свои великие художественные открытия и Мандельштам, и Ахматова, и Гумилев. И для того чтобы по-настоящему продолжить высокую традицию, нужно совершать собственные открытия: акмеизм тут на самом деле задачу ничем не облегчает. Наоборот, как Толстой Блоку, — мешает.

Поэтов, "преодолевших акмеизм", в нашей современной лирике очень немного. И это совершенно естественно. Стихписание и поэзия — вещи разные. Первое не гарантирует второго. Акмеизм существенно облегчил стихписание. С поэзией дело сложнее.

Точно так же, кстати говоря, уже для более молодых поколений стихписание облегчил Бродский. И я не думаю, что это слишком радостное событие. Бродский, разумеется, тоже из тех немногих, кто ясно понимал эстетическую проблематику эпохи. Он об этом исчерпывающе говорит в Нобелевской речи. "Деконструкцию", которая витала в воздухе, Бродский очень ловко поймал своей изогнутой, комментирующей саму себя строкой. Однако чем дальше, тем больше эта бесконечно раскручивающаяся строка уводила из лирики в метафизику, от "деконструкции" к самой что ни на есть обычной конструкции, к внешним языковым эффектам: логическому парадоксу, афоризму, а то и просто каламбуру. Внешняя эффектность (а тут Бродский, бесспорно, чемпион) отнюдь не гарантирует внутренней глубины, зато создает для учеников замечательную иллюзию доступности поэтического метода. Но это лишь иллюзия.

Бродский, как кажется, при всем своем уникальном таланте в определенный момент облегчил себе задачу. Он, как и, наверное, все "традиционалисты" его поколения, не решился на "деконструкцию" главной акмеистской мифологемы "мировой культуры".

Ощувив себя в "децентрализованном", "разгерметизированном" (А. Найман) мире, поэты находили спасение в культуре, в былой гармонии — нет, не подражая своим учителям, а как бы проецируя себя в прошлое, в серебряный век, в его культурное пространство. (Александр Германцев, герой романа А. Наймана "Поэзия и неправда", alter ego автора и собирательный образ поэта как раз того самого поколения, о котором идет речь, объявляет о своей эмиграции — не в пространстве, а во времени — в 10-е годы. Весьма характерная метафора.) Возник обширный слой по-своему очень значительной "ретроспективной" поэзии. Бродский же претендовал на подлинное новаторство. И он действительно уловил верное направление поиска. Однако, пожалуй, слишком рано счел свою задачу решенной. Гигантский культурный мир Бродского на самом деле во многом так и остался нереализованной мечтой о "культурной эмиграции", великой Утопией нашей эпохи.

Стихотворение, литературный процесс, безусловно, очень важны для поэзии. Но сама поэзия — это нечто другое. Поэзия — это как раз не процесс, а *СОБЫТИЕ*, всегда уникальное, — не только в момент появления нового поэтического голоса, но и в момент возникновения каждого нового текста. Художественную задачу приходится решать каждый раз заново, никакого чудодейственного поэтического языка, которым можно пользоваться как внешним средством описания, даже гению создать невозможно (гений потому и гений, что чуть ли не все его творчество — цепь равновеликих и *РАЗНЫХ* событий, событий мысли или чувства, ставших событиями поэтического языка, что-то прибавивших к нему, углубивших общекультурную перспективу). Проблема современного лирического стиха стоит сейчас как нельзя более остро. И я не думаю, что тут образцом может служить только стих Бродского или, скажем, Кушнера ("лирических диоскуров Б. + К.", как выразились Пурин—Машевский).

Для того чтобы "преодолеть акмеизм", нужна не только "высокая традиция", но и ОБЭРИУ и концептуализм. В "децентрализованном" мире акмеистская мифологема "мировой культуры" по большому счету не работает (так же, впрочем, как и футуристическая мифологема "нового языка"). В "децентрализованном" мире невозможна никакая прямая, логоцентрическая метафизика (а именно за нее почему-то особенно ценят Бродского). Филологизм новой поэзии очень силен, но это именно филологизм, которому можно научиться в университете, а не священный Логос и не ветра "мировой культуры", наполняющие паруса вдохновения. Поэзия и ее метафизическое измерение (конечно, обязательное даже в условиях невозможности метафизики) возникают не здесь.

Поэзия по-прежнему возникает в личном, авторском взаимо-

действию с языком, и по-прежнему это взаимодействие определяется набором определенных факторов, от автора не зависящих, более того, формирующих автора. Авторское своеволие в искусстве никогда особенно не приветствовалось, а с некоторых пор сам пафос борьбы с ним стал художественным пафосом. Объективные факторы — культурная ситуация, состояние языка — определяются всей эпохой, конкретностью времени. В нашу эпоху рядом с привычным логоцентрическим миром сложился другой мир, "децентризованный". Наверное, это не случайность, от которой можно просто отмахнуться с высот становящейся все более проблематичной логоцентрической гармонии.

"Децентризованный" мир создал свое искусство и свою философию. Это уже факт. И я не думаю, что тут имеет смысл толковать о чьей-либо изначальной маргинальности. Все решает художественная практика. Свое время переживает только то искусство, которому удалось выразить действительно главные смыслы эпохи. А главным смыслом определяющей для современного искусства эпохи 50—60-х все же был не возврат к ленинским нормам и восстановление социалистической законности, чем руководствовалась советская либеральная литература, а медленное, мучительно трудное возвращение к жизни после коммунистической смерти, наращивание нового культурного слоя, призванного в конечном счете сломить тоталитаризм и навсегда обезопасить наше общество от его рецидивов. Что, как выяснилось, является не только этической, но и эстетической проблемой. И дело даже не в том, что логоцентризм не застрахован от тоталитарных переждений. Дело в том, что без учета новых духовных реалий трудно рассчитывать на полноценное эстетическое качество. Во всяком случае, высшие достижения поэзии "бронзового века", на мой взгляд, связаны с другим, "децентризованным", культурным пространством.

Профессор Вольфганг Казак продолжает свою серию изданий по славистике. Очередная книга под номером 58 для российского читателя особенно важна — это собрание стихотворений замечательного поэта Яна Сатуновского (1913—1982). Собрание практически полное, снабженное научным аппаратом, в общем, прообраз будущего академического издания.

Немецкая книга — вторая у Яна Сатуновского (при жизни поэту удавалось издавать только свои детские стихи). Первая, "Хочу ли я посмертной славы...", вышла в 1992 году (М., Библиотека альманаха "Весы"). Готовили ее брат поэта Петр Сатуновский и Иван Ахметьев (Вольфганг Казак, ссылаясь на московскую "книгу брата", почему-то ни разу не упоминает имени Ивана Ахметьева, который был не только составителем, но и редактором той книжки). Московский сборник, ограниченный издательскими условиями по объему, оказался тем не менее достаточно представительным. В его основу, как указано в книге, легло авторское рукописное "избранное", составленное поэтом не ранее 1978 года. Авторский список был по возможности дополнен наиболее важными текстами (отбор, по-моему, произведен безукоризненно), и получилось действительно прекрасное "избранное". Теперь вот вышло "собрание сочинений". По-моему, для самиздатских авторов 50—80-х годов это впервые. Есть и "избранное", есть и полное собрание стихотворений. Что, безусловно, не может не радовать.

Малотиражность и первого и второго издания тут смущать не должна. Сатуновского рано или поздно будут изучать даже в школах. Первые две книги — только начало. "Посмертная слава" приходит к поэту. Конечно, это не та слава, которую снискали на эстрадах более удачливые советские авторы, современники Сатуновского. Но и стихи у него другие. Они, в отличие от многих когда-то сверхпопулярных, изданных миллионными тиражами стихов, действительно пережили свое время. Пережили, потому что выразили подлинную суть этого времени, потому что возникли в реальном, а не иллюзорном культурном пространстве, потому что вышли из-под пера очень большого художника.

Вся советская поэзия, согласно указаниям партии, правительства и лично товарища Сталина, считала себя наследницей великого Маяковского. И сколько их было, претендентов на роль первого наследника... Сатуновский тоже, как он сам сказал, "был из тех — московских вьюнцов, с младенческих почти что лет усвоивших, что в мире есть один поэт, и это Владим Владимыч..." Но Сатуновский едва ли не единственный, кто сумел действительно продолжить традиции Маяковского-великого, а не Маяковского-советского. И оказалось, что это можно сделать совсем и не в кубофутуристическом ключе.

Сатуновский продолжает работу футуристов, но в другой эстетической плоскости. Он тоже обращается к обнаженному слову, но это уже слово не "самовитое", не слово само по себе, а слово из речи, слово живое, интонированное, функциональное (именно здесь для Сатуновского Маяковский оказывается важнее даже Хлебникова). "Самовитая" речь открыла в поэзии огромные эстетические возможности. И открылись они благодаря именно Яну Сатуновскому и другим близким ему поэтам (в первую очередь Всеволоду Некрасову). Эти открытия уже стали неотъемлемой частью современного поэтического языка, что проявляется даже в творчестве поэтов, совсем далеких от "левых" эстетических традиций.

Геннадий Айги в своем послесловии говорит о "реформации поэзии", "подготовленной, но не завершенной" Сатуновским и Слуцким (сопоставлены эти два поэта в статье Г. Айги очень точно). На мой взгляд, та "реформация", о которой имеет смысл говорить, то есть тот сравнимый с футуристическим сдвиг в эстетическом отношении к слову в поэзии второй половины XX века, все же произошел. И он вовсе не обязательно должен был привести к повсеместному переходу на свободный стих, как считает Г. Айги. Тут не может быть прямой связи. Изменилась вся ситуация, изменилось *КАЧЕСТВО* стиха, а не внешняя форма (хотя она тоже у многих изменилась). Поэты-шестидесятники, такие, как Ян Сатуновский и Вс. Некрасов (все-таки не Слуцкий), тот же Г. Айги, И. Холин, Г. Сапгир, М. Соковнин (список, конечно, можно продолжить) дали классические образцы этого качества, послужившие основой для значительной части последующей поэзии.

"Самовитая" речь Сатуновского — это слепок с сознания человека, попавшего под исторический каток тоталитаризма, человека, в героическом одиночестве противостоящего массовому безумию:

Не говорите мне, не врите,
не в ритме дело,
и не в рифме,
а в том,
что
втравленное с детства
в мозг и кровь
ребенка:
Партия,
Народ,
Закон —
все обернулось русской правдой-кривдой!

Пафос поэзии Сатуновского — это пафос обретения личности и утверждения нормальных, человеческих ценностей над всегда фальшивыми и именно в XX веке столь страшно показавшими свою кровавую сущность ценностями "надличностными". Соответственно и эстетика Сатуновского не терпит никаких "надличностных" категорических императивов "гармонии", "красоты", "духовности": "Все выговаривается в стих: / жизнь выговаривается, / и страх / смерти, / и стыд, / и смех..." Красота создается не по канонам, она *ВОЗНИКАЕТ*, улавливается поэтом из речи и жизни, из живой речи, подчиняясь только собственной логике.

Сатуновский не вмешивается в эту логику, не структурирует живую речь, не разделяет ее на "высокую" и "низкую", "красивую" и "некрасивую", "приличную" и "неприличную", он ей доверяет абсолютно. Поэзия кристаллизуется непосредственно в живом речевом потоке, в специфически сатуновском "потоке сознания":

Все реже пью, и все меньше;
Куриль почти перестал;
а что касается женщин,
то здесь я чист, как кристалл.
Поговорим о кристаллах.
Бывают кристаллы — Изольды и Тристаны.
Лоллобриджиды,
Мерилин Монро.
Кристалл дерево
и кристалл вино.
У нас в университете кристаллографию
преподавал профессор Микей,
Александр Яковлевич.
Его посадили в 37-м.

Когда его выпустили, он
нет, не могу.
А вы говорите Лоллобриджида.

Цитировать это стихотворение не целиком бессмысленно. Все ассоциативные витки, соединяющиеся в последнем, трагическом, равно важны. От таких стихов веет самой высокой поэтической истиной. Весь этот ужас: террор, мировая война, Холокост — уже навсегда с нами, с человечеством (а Сатуновский в России стал, наверное, первым поэтом, вообще заговорившим о Холокосте). И если кому кажется удобнее об этом не вспоминать — так стихи Сатуновского напомнят. "Как после Аушвица можно сочинять музыку?" Знаменитый риторический вопрос Адорно имеет самое прямое отношение к искусству Сатуновского. Он — один из очень немногих в России — всей своей поэтической сутью воспринял этот вопрос как фундаментальную эстетическую проблему (разумеется, от Адорно совершенно независимо). И его стихи — это именно стихи после Аушвица и ГУЛАГа. Стихи, прорывающиеся к подлинной, неоскверненной красоте с самого дна духовного ада.

Сатуновский как художник жил своим внутренним речевым потоком, постоянно находя в нем все новые выразительные средства, углубляя и обогащая свою поэтическую палитру. Стихи он выстраивал хронологически, под номерами (каждое новое стихотворение сразу получало свой порядковый номер), создавая одну большую книгу, которую писал всю жизнь. Тексты порождали тексты, и их место в книге определялось не тематическими линиями (как тесно они пересекаются в пределах даже одного стихотворения, мы уже видели), а взаимообусловленностью в общем потоке. Именно при таком хронологическом чтении лучше всего вскрываются все смыслы поэзии Сатуновского. К сожалению, Вольфганг Казак в своем издании отступил от этого принципа ради, как он сам указал, сохранения прижизненного самиздатского трехтомника, составленного автором. Разумеется, авторский трехтомник очень интересен для исследователя, но все же его ни в коей мере нельзя считать основным корпусом текстов. Основной корпус — это то, что Сатуновский оставил в своей машинописи конца 70-х годов, где стихи перепечатаны именно в хронологической последовательности и под номерами (всего номеров 1007, из них около 200 текстов исключены и большей частью, видимо, уничтожены). Кроме того, конечно, 45 последних стихотворений 1978—82 годов, которые я, например, впервые прочитал именно в книге В. Казака. Есть и другие текстологически спорные моменты, но главным недостатком издания В. Казака, на мой взгляд, является именно то,

что он взял за основу нехронологический самиздатский трехтомник — это существенно затрудняет работу с текстами.

Для научного издания явно не хватает библиографии о Сатуновском (а она уже достаточно обширна). Перечень публикаций в периодике неполон: из самых существенных не указана, например, прижизненная публикация в парижском журнале "Ковчег", 1979, № 4.

Но все это, конечно, мелочи по сравнению с тем фактом, что наконец-то у нас есть практически полный Сатуновский. И поклонники его поэзии в России крайне благодарны профессору Казаку (которому и так русская словесность обязана очень многим) за эту книгу. Цена, указанная в общем списке изданий В. Казака, — 50 немецких марок. Я купил "Рубленную прозу" в магазине "Гилея" за 8 тысяч российских рублей. Не знаю, как такое возможно, но и это весьма приятно.

1995

Евтушенко напрасно сравнивает себя с Ежовым и Шамуриным. Их антология была научной. Антология Евтушенко чисто авторская, то есть по сути своей не антология. Точно так же обстоит дело с многотомной "тамиздатской" антологией К. Кузьминского "У Голубой Лагуны". И Кузьминский и Евтушенко сознательно отвергли "академический" стиль. Это естественно: они поэты, а не филологи. Но позиция Кузьминского гораздо более обоснованна. Он издавал неофициальную поэзию 50—80-х годов, которой никакие филологи (за исключением западных славистов) не занимались. Евтушенко, очарованный идеей собрать "под одной обложкой" и "красных", и "белых" поэтов, и эмигрантов, и всех-всех, все же мог бы учесть, что, скажем, серебряным веком занимались и после Ежова-Шамурина. И зачем с такой настойчивостью апеллировать к "грядущим литературоведам", когда есть нынешние, прекрасные специалисты по серебряному веку? Тут Евтушенко явно преувеличивает свою роль первооткрывателя и фальсифицирует современную культурную ситуацию.

Зачем вообще ломиться в открытую дверь, сея панику по поводу стремительной "макдональдизации" всей страны и "дамоклов меч цензуры равнодушия"? Да, поэтическое поколение Е. Евтушенко (вернее, лишь часть его, о чем Евгений Александрович почему-то забывает) — последнее поколение "профессиональных поэтов, живущих на эту профессию". Что ж, пора овладевать смежными профессиями — например, переводить детективы Макдональда. Или торговать в "Макдональдсе". Что тут такого трагического? Профессионализм в поэзии вовсе не в том, чтобы "жить на эту профессию". Да и вообще, "профессиональный поэт" — чисто советское уродство. (Выпускник философского факультета Ю. Карякин сказал как-то в телеинтервью: "У нас в дипломах написана страшная вещь — "философ".) Поэзия, освобождаясь от соблазнов литературной карьеры, по-моему, только выигрывает. Это ведь лишь в советском государстве поэтам (опять же лишь некоторым) жилось, как поп-звездам. И нечего обижаться на нынешнее "равнодушие" публики. Те, кому стихи действи-

тельно нужны, не исчезли, и количество их не уменьшилось. "Равнодушными" оказались только те, кто видел в поэтах поп-звезд (и не по своему недомыслию, а в силу тоталитарной специфики советской культурной ситуации). Стоит ли жалеть об утрате подобной аудитории? А настоящих читателей не нужно "агитировать". "Немногие недевальвированные ценности" никуда не денутся, на то они и "недевальвированные".

Беда Евтушенко в том, что он никак не освободится от советско-государственного литературного менталитета. Он по-прежнему вещает с эстрады, но уже перед пустым залом. Идея собрать под одну обложку всех русских поэтов XX века, конечно, правильная идея. Но нужно ли было ее осуществлять с такой поспешностью и так непрофессионально? Бюрократический принцип расположения поэтов по "метрике", по "свидетельству о рождении" (кстати, непонятно почему он не выдержан до конца: ведь и "погодов" можно было выстроить по старшинству) отнюдь не способствует созданию цельной картины поэзии XX (как и любого другого) века. "Век" в литературе вообще понятие относительное. Серебряный век, как ни крути, пришел не с новым 1900 годом (да и XX век начался, строго говоря, только 1 января 1901 года), а в предыдущее десятилетие. Аргументы в пользу 1900 года научного редактора Е. Витковского (порой неожиданно некрофильские: К. Случевский "умрет лишь в 1904 году", А. Жемчужников — "зажившийся реликт") выглядят крайне странно. При чем здесь вся эта арифметика? Поэзия серебряного века, безусловно, поэзия XX века, но не в буквальном же смысле!

Понятно, что выбирая столь формально-хронологический принцип для книги, составитель стремился к максимальной объективности в представлении авторов читателю, стремился подчеркнуть единство русской поэзии. Цели своей он, однако, не достигает. Получается не объективная картина, не единство, а куча мала, и руководители советских писательских организаций Щипачев ("большой человек", но "не самый большой поэт") с Сурковым оказываются "детьми золотого века", то есть чуть ли не самого Александра Сергеевича Пушкина. (Вообще вся эта "роддомовская" периодизация неуклюжа чисто стилистически, что, видимо, повлияло и на научного редактора в его очень смешном пассаже о том, кому сколько было лет в 1900 году: "Мандельштаму — девять, Цветаевой — восемь, Маяковскому — семь..." Вот вам и "дети страшных лет России" — и впрямь детишки, младшеклассники). Единства в куче не бывает, единство есть результат определенного осмысления всех его составляющих, выявления его органической природы, осознания его внутренней логики. Евтушенко ничем

подобным не озабочен. Для него текст говорит сам за себя. Это так, но только тогда, когда ты знаешь правильный контекст. И стихам не все равно, на каком месте они стоят в книге, кто их соседи. Отказываясь от каких бы то ни было попыток художественной типологизации представляемых авторов, составитель антологии отказывается от решения собственно антологической задачи, тем самым сильно облегчая себе жизнь за счет читателя.

Спору нет, художественная типология — штука тонкая, чреватая многими опасностями. Каждый поэт уникален и требует к себе особого подхода. Искусство вообще и поэзия в частности не нуждаются в чрезмерной инвентаризации, в наклеивании ярлыков. Но если мы хотим по-настоящему понять уникальность поэта, без типологии тоже не обойтись. И что касается серебряного века и поэзии 20—30-х годов, тут наработан уже достаточный опыт адекватного понимания большинства художественных явлений. Странно, что Евтушенко этот опыт игнорирует. В качестве примера того, чего так не хватает книге Евтушенко, можно привести хотя бы последнюю антологию "Русская поэзия серебряного века, 1890—1917" ("Наука", 1993) под редакцией М. Гаспарова. Составители удивительно бережно обращаются с авторами, группируя их действительно так, как они сами бы, наверное, того хотели. Разделы помечены только цифрами, никаких ярлыков, даже столь общепринятых, как "символизм", "футуризм", "акмеизм" (о них говорится лишь в предисловии). Да, дело не в названии, не в этикетке. Но и границы между разными художественными явлениями при всей их относительности реальны. И единство возникает именно благодаря осознанию реальности и смысла этих границ. Это единство есть в антологии "Русская поэзия серебряного века, 1890—1917", и его нет в антологии "Строфы века".

Если мы уже более-менее понимаем, в чем единство серебряного века, то единство всего XX века нам еще только предстоит понять. (Этой цели, собственно, и призван служить весь помпезный проект "итогов века", в рамках которого осуществлено издание антологии Евтушенко.) И тут остро встает вопрос с поэзией 50—80-х годов, с "бронзовым веком". Наука, как уже говорилось, данной темой практически не занималась. Максимально полная антология "бронзового века" действительно нужна как воздух. Собственно, книга Евтушенко тем и интересна, что в ней присутствуют очень многие (хотя и далеко не все *) современные поэты, в советское время не печатавшиеся. Само по себе введение этих

* Из "зияющих" отсутствий: М. Еремин, М. Соковнин, Е. Сабуров. И конечно, Г. Айги. Почему он у Витковского оказался в одном ряду с Рильке? Загадка.

имен в общий историко-литературный ряд, безусловно, весьма важно. Но это лишь необходимое условие искомого единства, а никак не достаточное. Евтушенко ввел *ИМЕНА*, но не *ПОЭЗИЮ*. Что это за поэзия, была ли она на самом деле — из книги неясно. Для того чтобы увидеть поэта, нужны представительные подборки, а не просто разрозненные стихи из тех, что приглянулись лично составителю. Дело даже не в количестве строк (книга-то действительно не резиновая): представительная подборка может состоять и из двух-трех стихотворений, если они действительно антологические. И главное, нужен ключ к пониманию текста, антологии нужна концептуальная *СТРУКТУРА* (хоть какая-то, самая начальная, в первом приближении). В этом смысле гораздо более плодотворна работа Кузьминского. Он тоже крайне невысокого мнения о всех существующих в славистике и отечественной критике концепциях "бронзового века". И он действует в этой ситуации единственно возможным методом: группирует поэтов по самым конкретным, очевидным признакам: городам, поколениям, принадлежности определенному кругу общения. А эти признаки, как правило, играют далеко не последнюю роль и в художественной типологии (конечно, не сами по себе, а как внешние факторы). Кузьминский так же, как и Евтушенко, не признает политических (и государственных) границ в поэзии. Но он точно чувствует границы *ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ*, и "Лагуна" при всей своей подчеркнутой субъективности, "авторизованности" гораздо больше способствует созданию объективной картины русской поэзии второй половины века, чем книга Евтушенко. Остается только пожалеть, что антология Кузьминского совершенно недоступна российскому читателю.

В общем, "итоги" Евтушенко явно несколько преждевременны. Путь к "единству" только начат. Конечно, "Строфы века" — важный шаг на этом пути. Но шаг далеко не "итоговый" (и, что тоже важно, не первый — пионером тут, безусловно, нужно считать Кузьминского).

Возможна ли сейчас научная, "академическая" антология "бронзового века"? Думаю, возможна. Хотя бы на уровне тех же Ежова-Шамурина. Хочу подчеркнуть, что дело не в научности как таковой, не в "академическом стиле". Проблема в отсутствии реальной концепции. Сама идея единства еще не концепция. "История через поэзию" — это, конечно, тоже может быть концепцией. Но только после того, как мы поймем саму поэзию, логику ее *ХУДОЖЕСТВЕННОГО* развития, поэзию (точнее, поэтику) через историю. При всей спорности, острой полемичности вопросов художественной типологии современной поэзии есть вещи вполне

очевидные (те же внешние факторы, как у Кузьминского). Не худо бы, в конце концов, поинтересоваться и мнением самих авторов, уточнить исторические реалии. Поэтика возникает в конкретном времени-пространстве, и этот, так сказать, хронотоп обязателен, априорен, тут не о чем спорить. Так давайте же наконец проявим всех (по возможности) авторов по-настоящему, не в куче мале, а на фоне конкретного времени-пространства. И потом уже будем спорить об их сравнительных достоинствах и значимости для безусловно единой, безусловно великой, безусловно "недевальвируемой" русской поэзии XX века.

P.S. Не знаю, отмечалось ли в многочисленных рецензиях книги, что в подборку Игоря Холина попало не принадлежащее ему стихотворение. Пользуясь случаем, вношу поправку: стихотворение "Пушкин", напечатанное в подборке Игоря Холина, на самом деле принадлежит перу другого автора антологии, Сергея Чудакова.

1995

ПОСЛЕ КАТАСТРОФЫ

лирический стих "бронзового века"

1

Одной из главных заслуг поэтов-символистов И. Анненский считал то, что они наконец-то "заставили русского читателя думать о языке как об искусстве". До этого русский язык, обладая великой литературой, не обладал, по Анненскому, собственно литературным стилем. Разумеется, Анненский говорит *"О СТИЛЕ ЛИШЬ В ШИРОКОМ"* (курсив Анненского) смысле этого слова, т.е. о повышенном чувстве речи и признании законности ее эстетических критериев, как об элементе общественного сознания". Вот этого элемента, давно присущего западноевропейской культуре, русскому общественному сознанию и не хватало.

Полемический пафос Анненского направлен против "безраздельного господства журнализма" во второй половине XIX века. Признавая огромное значение художественных произведений "журналистского" (т.е., говоря по-современному, публицистического) типа, "едва ли не вполне чуждых Западу" (Глеб Успенский и Салтыков-Щедрин), Анненский сетует на почти абсолютное забвение собственно поэзии, а значит, и вообще эстетической природы языка, слова. "Слово остается для нас явлением низшего порядка, которое живет исключительно отраженным светом,... — пишет Анненский. — Не находя поддержки в искусстве устной речи, в которой государство не нуждалось, наше слово эмансипировалось лишь весьма недостаточно; при этом оно обязано своим развитием не столько культурной работе, как отдельным вспышкам гения".

Сейчас, в постсоветскую эпоху, ситуация, на мой взгляд, очень схожая. Недаром появились заявления о принципиальной ущербности русской литературной традиции, о неумении и нежелании российского искусства заниматься собственно искусством, а не общественной и духовно-миссионерской деятельностью. Пафос нового эстетизма при всей его порой явной агрессивности (чего, кстати говоря, начисто лишен Анненский) вполне понятен. "Культурная работа", которая по-настоящему развернулась действительно лишь в начале века, была жестоко прервана постигшей Россию социальной катастрофой. Старое искусство планомерно уничтожалось и фальсифицировалось, а когда возникло новое

(сразу после смерти Сталина, как только за искусство перестали убивать), то оно, естественно, опять воспринималось общественным сознанием главным образом как рупор идей, средство просвещения и политической борьбы. Наступила эпоха нового "журнализма", закончившаяся на самой высокой ноте — "перестроечными" многомиллионными тиражами. Однако параллельно возрождалась и другая традиция, та традиция "культурной работы", о которой говорит Анненский и которая все же успела пустить достаточно глубокие корни и на российской земле. Конечно, она не могла стать "элементом" советского (или антисоветского) общественного сознания, но сегодня, похоже, именно ей предстоит выйти на первый план (разумеется, если не произойдет новой катастрофы и общество не свернет с пути цивилизованных реформ).

Для Анненского главный предмет искусства не общество, не мораль, а прежде всего сам человек, его самосознание, его "я". Понятно, что "я" не существует вне общества, вне сложных отношений с другими "я", но искусство начинается только там, где "я" отделяется, эмансипируется от других, заявляет о себе как о самостоятельной реальности. (Поэтому в искусстве в конечном счете всегда главное не "что" и "как", а "кто".) Ну и разумеется, "я" становится искусством только тогда, когда это не просто внешнее, частное "я" со своей конкретной биографией, а "я" глубинное, внутреннее — как пишет Анненский, "истинное, неразложимое "я", которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии". Авторское "я" — главное во всех видах и жанрах искусства (даже в "Войне и мире" и в полифоническом Достоевском), но в лирической поэзии, кроме "я", вообще ничего не существует. Ну а само "я" ("истинное, неразложимое") существует, реализуется, становится внятным только в "эмансипированном" слове, в слове, выявившем в "я" и благодаря "я" свою эстетическую природу. Стертое, безличное слово не бывает лиричным.

Все это, конечно, очень и очень трудно описать в строгих терминах. "Содержание нашего "я" не только зыбко, но и неопределимо, и это делает людей, пристально его анализирующих, особенно если анализ их интуитивен, — так сказать, *ФАТАЛЬНЫМИ МИСТИКАМИ*, — пишет Анненский. — Однако в истории художественной литературы, где это "я" всего полнее выясняется, можно, мне кажется, проследить и некоторую правильность в постепенном обогащении его содержания по мере того, как увеличиваются наши познания о душевной жизни человека и как сами мы становимся требовательнее к себе и смелей и правдивей в своем определении". Анненский понимает литературное развитие как непрерывное углубление человеческого самосознания. Человек постоянно открывает

в себе что-то новое, в этом главный смысл расширения общей эстетической перспективы, разворачивающейся, кстати, не только в будущее, но и в прошлое: "Мы научаемся видеть в старой поэзии новые узоры и черпать из нее все более глубокие откровения". Новое в самосознании дает новое и в искусстве, и Анненский, говоря о новой поэзии, сосредоточивается именно на этом: "Старые художественные приемы,... вся эта тяжелая романтическая арматура мало пригодна для метерлинковского "я"... "Я" — замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования; "я" в кошмаре возвратов, под грузом наследственности, "я" — среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же "я", "я" среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием. Для передачи этого "я" нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов: тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или что болезненно в себе ощущаешь, но для чего в языке не найдешь и слова. Здесь нужна музыкальная потенция слова, нужна музыка уже не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, неожиданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но и более действенное значение. Музыка символов поднимает чуткость читателя; она делает его как бы вторым, отраженным поэтом".

Так, из нового "я", на новом уровне самосознания человека, возникает знаменитый модернистский лозунг, определивший чуть не всю лирику "серебряного века": "Музыка прежде всего". Как видим, Анненский понимает символизм весьма своеобразно. Он фактически отказывается от исповедуемого символистами сознательного, программного мистицизма, признавая лишь мистицизм "фатальный", вынужденный — естественный мистицизм человеческой души. Его не интересует метафизика символизма, его интересуют только стихи, эстетически эмансипированное слово. И действительно, кого сейчас всерьез волнует символистская мистика? А вот художественные открытия символизма стали неотъемлемой частью поэтического языка, основой всей поэзии XX века. Символистский эстетизм сделал большое дело, преодолел социальную закомплексованность литературы второй половины XIX века, литературы эпохи "журнализма". Полемический перехлест в сторону мистической отвлеченности был неизбежен, но уже в недрах символизма возникает и обратное движение — движение к лирической конкретности, наиболее полно воплотив-

шееся как раз в поэтическом творчестве самого Анненского.

Об особом характере символизма Анненского, оказавшем решающее влияние на постсимволистскую поэзию и вообще на всю лирику XX века, писали уже не раз. Л. Гинзбург справедливо указывает на психологическую конкретность Анненского, на смелое введение "индуктивных" лирических ходов в "дедуктивную" символистскую художественную ткань. Анненский не случайно говорит об "искусстве устной речи" как о важнейшем факторе эстетической эмансипации слова. Именно в речи выявляется стилистическая и семантическая многомерность слова, его самоценность и самостоятельность. Поэзия символизма в своем крайнем проявлении — это сакральный язык, мистический код для посвященных. Поэзия Анненского — это именно речь, очень субъективная, личностная, порой зашифрованная, но речь, в которой символистски-общее, абсолютное, всегда опосредовано психологической конкретностью лирического переживания и интонационной конкретностью самой речи: "Вы ждете? Вы в волненье? Это бред. Вы отворять ему идете? Нет! Поймите, к вам стучится сумасшедший, Бог знает где и с кем всю ночь проведенный, оборванный, и речь его дика, и камешков полна его рука..." Тут даже не просто речь, а полубессознательная скороговорка, речь внутренняя, почти довербальная. Стихотворение "Кошмары", конечно, предельный случай (сон, бред), но выражает общую тенденцию. Анненский остро ощущает довербальную основу лирической речи и постоянно ее подчеркивает. Отсюда его "недосказы", обилие местоимений, которые даже становятся символами: "Все простит им... если это, только Это, а не То". Стих Анненского держится на логике внутренней речи, кристаллизуется из нее, отряхивая все внешнее, наносное, напрямую прорываясь к эмоциональной сути лирического события:

Зажим был так сладостно сужен,
Что пурпур дремоты поблек, —
Я розовых, узких жемчужин
Губами узнал холодок.

О сестры, о нежные десять,
Две ласково дружных семьи,
Вас пологом ночи завесить
Так рады желанья мои.

Вы — гейши фонарных свечений...

Абсолютная убедительность этого постоянно цитируемого

(вслед за Блоком) стихотворения не в его модернистской образности ("пурпур дремоты", "желанья", которые "рады завесить полог ночи", да и знаменитые "гейши фонарных свечений" — образы с точки зрения хорошего вкуса весьма сомнительные), а в неимоверном напоре внутренней речи, прорывающейся в стих тем, что Мандельштам позднее назвал "диким мясом, сумасшедшим наростом" — плотью новорожденного слова, явившегося на свет из разбухшей от смысла, густой довербальной тьмы лирического переживания.

В лирическом стихотворении нельзя пользоваться готовыми словами, их надо каждый раз создавать заново — в этом, собственно, и состоит смысл поэтической работы. Конечно, все стихотворение не может состоять сплошь из "дикого мяса" (хотя Мандельштаму и это, кажется, удавалось), но слово, не несущее в себе никакого родового усилия, для поэзии мертво. Поэзия Анненского, став тончайшим инструментом исследования психологических состояний человека, вывела лирический стих как бы на новую орбиту. Лирическая конкретность, "индуктивность", как отмечает Л. Гинзбург, окончательно возобладала над риторической отвлеченностью, "дедуктивностью". Это проявилось в общеакмеистской тяге к предметному слову (Гумилев, ранний Мандельштам), в психологизме и речевой "заземленности" ранней Ахматовой, в "скрежещущей" прозе стихов Ходасевича, в поэзии позднего Мандельштама, уже вплотную приближенной к внутренней речи: "Меня преследуют две-три случайных фразы. Весь день твержу: печаль моя жирна..." Поэты, прямо или косвенно (Пастернак, Цветаева) исходившие из футуристской эстетики, по сути, работали в том же направлении, хотя и в несколько другой плоскости (Анненский, как известно, повлиял и на футуристов). Лирический стих переживает, наверное, величайший в истории русской поэзии расцвет. Но поэтами он (лирический стих), разумеется, осознается не как данность, а как проблема, которую постоянно приходится решать. Между "серебряным" веком и "золотым" существовало огромное напряжение (вспомним, например, примечательное упоминание Ахматовой о "небывалом, почти грозном отношении" Мандельштама к Пушкину), и эта эстетическая разность потенциалов совершала весьма полезную художественную работу. "Классическая роза" вбирала живые соки реальной почвы и расцветала порой самым неожиданным образом.

"Если под *ПОЭЗИЕЙ* в *СТИХАХ* понимать поэтические красоты, узкое традиционное поэтичество, то *ПРОЗА* в *СТИХАХ* значит совершенную свободу поэта в выборе тем, образов и слов, — писал Набоков о Ходасевиче. — Дерзкая, умная, бесстыдная свобода плюс правильный (то есть в некотором смысле несвободный) ритм и составляют

особое очарование стихов..." Новое лирическое "я", о котором говорил Анненский, метафизически обрело абсолютную свободу (в том числе и "бесстыдную", то есть вполне законный для художника аморализм). Единственные законы, которым подчиняется художник, — законы искусства. Впрочем, он сам же их и творит. Здесь, на границе законного, освященного традицией, и незаконного, собственно авторского, и возникает искусство. Жанровая "несвобода" лирического стиха, вся поэтическая традиция — и препятствие, и необходимое условие для формирования собственной поэтической системы, для создания нового слова. А каждый великий поэт — это прежде всего новое, абсолютное в своей неповторимости слово.

Бунин-поэт никогда не принадлежал к числу "культовых" фигур серебряного века. О нем чаще говорят как о некоем архаисте, писавшем в модернистскую эпоху немодернистские стихи. Антимодернизм Бунина бесспорен, но это еще не значит, что он не принадлежит своей эпохе. Бунин — слишком крупный и самобытный художник, чтобы испытывать хоть какую-то зависимость от литературной моды. На самом деле модернистский стих — это как раз то, что уже тогда, у самих модернистов, вызывало раздражение, воспринималось как общее место, как заезженная пластинка ("Крайний модернизм, образцовый, можно сказать, "вся Москва" так писала", — замечает на полях ахматовских "Четок" Блок по поводу явного модернистского штампа в одном из стихотворений). Лирический стих модернистской эпохи и собственно модернистский стих далеко не одно и то же. Бунин, конечно, далек от "бесстыдной свободы" (вернее, от некоторого самоуспоения этим "бесстыдством", присущего, кстати, скорее самому Набокову, нежели Ходасевичу, о котором эти слова сказаны), но в стихе он гораздо свободнее многих истовых модернистов. Его "проза в стихах" (хотя бы знаменитое: "Что ж! Камин затоплю, буду пить... Хорошо бы собаку купить") явно предвосхищает Ходасевича, исследователями отмечено и поистине удивительное пересечение Бунина с поздним Мандельштамом:

Ты высоко, ты в розовом свете зари,
А внизу, в глубине, где сырей и темней,
В узкой улице — бледная зелень огней,
В два ряда неподвижно блестят фонари.

В узкой улице — сумерки, сизо, темно,
Аверху — свет зари — и открыто окно:
Ты глядишь из окна, как смешал Петроград
С мутью дыма и крыш мглисто-алый закат.

(1914—1917)

Здесь яркая и точная, очень графичная бунинская изобразительность, никогда не превращающаяся в описательность, обращается экспрессивной живописью, "диким мясом", казалось бы, совершенно несвойственным лирическому темпераменту антимодерниста Бунина. На самом деле художественное мышление Бунина-поэта остро современно: тут то же лирическое "я", о котором писал Анненский и которое, конечно, может выражаться не только модернистским "языком намеков, недосказов, символов". Понятно же, что эстетически значима не декларируемая свобода самовыражения, а свобода выстраданная, завоеванная огромным трудом души и кропотливой работой со словом. Бунин в своих лирических шедеврах, в стихах 1915—1917 годов ("Худая компаньонка, иностранка...", "Щеглы, их звон, стеклянный, неживой...", "Этой краткой жизни вечным измененьем..."), в редких, но существеннейших стихах эмигрантского периода ("Льет без конца...", "Ночная прогулка")¹ достигает такой поэтической свободы, какая, может быть, была свойственна одному Блоку. Слова возникают сами из довербальной смысловой густоты, из внутренней "музыки", и поэт уже не пишет стихи, а только их записывает:

Ледяная ночь, мистраль
 (Он еще не стих).
 Вижу в окна блеск и даль
 Гор, холмов нагих.
 Золотой недвижный свет
 До постели лег.
 Никого в подлунной нет,
 Только я да бог.
 Знает только он мою
 Мертвую печаль,
 Ту, что я от всех таю...
 Холод, блеск, мистраль.

• (1952)

Вот та "неслыханная простота", о которой мечтают многие по-

¹ Очень неожиданно было прочитать в антологии "Русская поэзия "серебряного века", 1890—1917" ("Наука", М., 1993) о том, что "с событиями 1917 г. странным образом совпало оскудение поэтического дара Бунина" (с. 93). Да, в эмиграции Бунин стихи пишет гораздо реже, чем раньше. Но разве поэтический дар измеряется количеством написанного?

эты. Но эта простота не самоцель, она возникает только как результат, как венец гигантской и очень непростой поэтической работы.

Путь к абсолютной свободе поэтического дыхания не бывает ни легким, ни быстрым. Собственное слово наращивается, кристаллизуется постепенно, по мере создания поэтом собственного поэтического космоса и наполнения его своими смыслами. Набоков — еще один недостаточно оцененный выдающийся лирик XX века — сам отметил случившееся в его поэтическом творчестве конца тридцатых годов "внезапное освобождение от... добровольно принятых на себя оков", что выразилось "в уменьшении продукции и в запоздалом открытии твердого стиля". Что такое "твердый стиль"? О нем явно можно говорить в связи с поздним Блоком, Буниным, Ходасевичем. Это стиль, не укладывающийся в рамки какого-либо конкретного поэтического направления. "Твердость" его в том, что он непосредственно опирается на самые фундаментальные, самые общие традиции русской поэтической лирики и сразу выводит стих к классическим вершинам — к Пушкину, Лермонтову, Баратынскому, Тютчеву, Фету... Но, разумеется, этим стилем нельзя просто воспользоваться. Его можно только "открыть", и каждый раз он возникает, создается заново. Преимущество тут, понятно, вообще осуществляется не столько на уровне стиля, сколько на уровне его "твердости", предельной ясности и оформленности.

"Твердый стиль" до некоторой степени альтернативен экспрессивному, суггестивному письму. Здесь в принципе сохраняют свое значение и "дедуктивные" ходы — прямое использование традиционных риторических фигур. Лирика Бунина в этом смысле, наверное, наиболее показательна. Но никакого антагонизма между "твердым стилем" и модернистскими художественными открытиями нет, это ясно видно на примере эволюции поэзии Блока, да и вышеупомянутое совпадение Бунина с поздним Мандельштамом пусть уникально, но отнюдь не случайно. "Твердый стиль" Набокова не исключение. Речевая, интонационная основа его лирики очевидна:

Однажды мы под вечер оба
стояли на старом мосту.
Скажи мне, спросил я, до гроба
запомнишь вон ласточку ту?
И ты отвечала: еще бы!
И как мы заплакали оба,
как вскрикнула жизнь на лету...

До завтра, навеки, до гроба -
однажды на старом мосту...

Это стихотворение из романа "Дар" тоже одна из вершин русской лирики XX века (выделял его для себя и сам Набоков и даже еще раз использовал тот же ключевой интонационный ход — в стихотворении "Был день как день" 1951 года: "О чем рыдать? Утешить не умею. Но как затопала, как затряслась, как горячо цепляется за шею, в ужасном мраке на руки просясь"). Вообще поэтесса Набокова с ее лексической раскованностью, речевой гибкостью и крайней лирической конкретностью, идущей от его программного, метафизического эгоцентризма, более близка импрессионистичному и солипсичному Пастернаку, чем чтимым им "твердым стилистам" — Бунину и Ходасевичу. Но тут тоже нет никакого противоречия: ведь и Пастернак пришел к "неслыханной простоте", к собственному "твердому стилю" (правда, сделано это было не без некоторого насилия над собой, над органикой своего дара, что проявилось в явной неравноценности написанного Пастернаком в последние годы жизни).

Небывалый расцвет русского лирического стиха первой половины XX века — явление сложное, многогранное, но единое в своей основе, как едина в своих самых общих эстетических и философских открытиях вся великая культура модернизма, "серебряного века". Энергии мощнейшего художественного толчка, зафиксированного Анненским еще в 1904 году, хватило на несколько поколений поэтов. Лирическое "я" ("метрлинковское"), открытое западными модернистами, получило в русской поэзии совершенно самобытное развитие и дало миру чуть ли не десяток гениальных поэтов. Разумеется, у любого поэта, тем более великого, собственное лирическое "я", свое уникальное художественное видение, свой поэтический мир. Но если бы в этом лирическом "я" не было элементов, черт, выражающих еще и *ОБЩЕЕ*, характерное для данной эпохи, великого поэта тоже бы не было. Меняется эпоха — меняется и лирическое "я", его тип, характер. В каждой новой исторической ситуации человек узнает и проявляет себя с новой, доселе неведомой стороны.

2

Культура модернизма погибла насильственной смертью, катастрофически. Произошло самое страшное — нарушилась непрерывность традиции. Проявилось это сразу же, в молодом поколении эмиграции "первой волны". Поэты и хотели, и вроде бы должны были стать наследниками великой культуры, изгнанной боль-

шевиками из России, но от их воли и таланта уже ничего не зависело. "Их тоже прикончил Сталин, только не в концлагерях Колымы — иначе, — пишет Н. Берберова, сама принадлежащая к этому поэтическому поколению. — ...Поплавский, Кнут, Ладинский, Смоленский были вышиблены из России гражданской войной и в истории России были единственным в своем роде поколением обездоленных, надломленных, приведенных к молчанию, всего лишенных, бездомных, нищих, бесправных и потому — полуобразованных поэтов, схвативших кто что мог среди гражданской войны, голода, первых репрессий, бегства, поколением талантливых людей, не успевших прочитать нужных книг, продумать себя, организовать себя, людей, вышедших из катастрофы голыми, наверстывающих кто как мог все то, что было ими упущено, но не наверставших потерянных лет".

Н. Берберова называет Набокова главным "оправданием" своего литературного поколения. Видимо, так оно и есть. Набоков — фигура в каком-то смысле переходная. Он стал одним из центральных связующих звеньев постсоветской литературы с досоветской. Лишенный, по сути, реальной культурной среды, живого русского языка, Набоков создал собственный искусственный язык, самодостаточный и полноценный в рамках его принципиально эгоцентричной художественной системы. Эпатажное эстетство, этический релятивизм, культ домашнего, частного (шахматы, бабочки), приводящий к культу чистой эстетической игры, — все это защитная реакция художника, оказавшегося в безнадежной для искусства исторической ситуации. Корни его не обрублены, но лишены почвы, висят в воздухе. И Набоков сам для себя становится почвой — эгоцентриком, эксцентриком, космополитом. Опыт художественного выживания Набокова окажется потом крайне актуальным для советского литературного андеграунда.

Первое послесталинское поколение, возобновившее прерванную социальной катастрофой "культурную работу", в духовном отношении оказалось в ситуации, очень схожей с той, которую описала Н. Берберова. "Полуобразованность" как следствие советского воспитания, позднее формирование личности, отсутствие информации, важнейших книг... Тут культурные корни уже не то что висели в воздухе, а именно были начисто обрублены. "Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом месте, — говорит И. Бродский в Нобелевской лекции, — точнее, на пугающем своей опустошенностью и что скорей интуитивно, чем сознательно, мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих уцелевших и часто совершенно скомпро-

метированных форм нашим собственным, новым или казавшимся нам таковым, современным содержанием". Очень многое из старой культуры, едва ли не самые главные ее "формы и тропы" восстановлению вообще, как говорится, не подлежали.

Впрочем, такое положение дел при всем своем драматизме не могло быть столь же безнадежным, как у эмигрантов. Здесь хоть и пустыня, но своя земля, языковая среда, *ПОЧВА*. В ней предстояло пустить новые корни и восстановить прерванную культурную традицию. И культурный слой постепенно начал наращиваться усилиями многих и многих поэтов, писателей, художников.

Первая реакция была совершенно естественной: игнорировать все советское, не замечать окружающего абсурда, продолжить традицию напрямую, так, как будто ничего не произошло. Решение по тем временам (середина—конец пятидесятих) очень радикальное, героическое: ведь советская империя, как и "тысячелетний рейх", тогда ничуть не сомневалась в том, что ей стоять вечно. Разумеется, речь шла не о копировании, подражании, а о "восстановлении", как говорит Бродский, о "наполнении уцелевших форм современным содержанием". Но какие формы можно счесть уцелевшими и, самое главное, *КАК* наполнить их современным содержанием?

Возникшая параллельно поставангардная культура — и в первую очередь конкретная поэзия, давшая позднее соц-арт и концептуализм, — решала этот вопрос наиболее радикально, вообще отказываясь от каких бы то ни было "уцелевших форм". Она непосредственно шла от нового содержания, от очевидных реалий и выработала оригинальный художественный метод, органично ассимилирующий в себе любой материал, в том числе и главным образом собственно советский, который, как выяснилось, обладал просто неисчерпаемым эстетическим потенциалом. Этот предельно "индуктивный", чисто эмпирический путь приводил и к прямой лирике — например, в говорном стихе (преимущественно верлибре), в поэзии живой речи Вс. Некрасова и Я. Сатуновского. Были и другие прорывы в лирику, основанные на чисто индивидуальной работе с поэтическим языком: постобэриутская гротескная поэтика Ст. Красовицкого и Л. Аронсона, минималистски-суггестивная поэзия Г. Айги и М. Еремина... Все это вершины лирики "бронзового века", но достигнуты они как бы в обход традиционного стиха, помимо "твердого стиля". Для поэтов же, ориентировавшихся на "классическую традицию" (воспринимаемую, конечно, главным образом в позднемодернистском, акмеистском варианте), важен был сам нормативный стих, наполнение "современным содержанием" именно этой священной для русской литературы формы.

Поэты группы "Московское время" в целом продолжили работу неоакмеистских (ахматовских) шестидесятников по созданию собственного "твердого стиля", восстановлению лирического стиха и прерванной традиции. Но нельзя не заметить и некоторое смещение эстетических акцентов, вызванное на самом деле существеннейшими сдвигами в художественном мышлении. Наиболее ярко, на мой взгляд, это проявилось в творчестве Сергея Гандлевского.

Эстетический пуризм, полемически направленный против неизбежной утилитарности советской официальной поэзии, сменяется открытостью поэтического языка новой "прозе" — прозе советской жизни, тем самым языковым реализмом, с которыми работали конкретисты и концептуалисты и которых обычно избегали поэты "твердого стиля". Переплавляя реальный хаос советской речевой "дичи", Гандлевский берет для своих гремучих словесных смесей классически-жесткие формы, получая поистине монументальные отливки. Реальность, конкретность претворяемого опыта — фундаментальнейшая основа, главное условие формирования лирического высказывания. Дворовое послевоенное детство, звериный быт коммуналок "в четырех стенах московского алкоголизма" — Гандлевского можно было бы назвать "бытописателем", если бы не почти пугающая своей очевидностью онтологичность этого быта. Тут происходит магическое превращение. Описанная Н. Берберовой вынужденная духовная нищета, искалеченность судьбы становится для высокой поэзии не препятствием, а мощным катализатором. Что поделать, если гуманитарное образование начиналось не с греческих и латинских авторов, а с блатных песен в подъезде? Если именно этот "культурный" слой — "что-нибудь о тюрьме и разлуке, со слезой и пеной у рта..." — впитан с молоком матери-родины, а "синий с предисловьем Дымшица" Мандельштам пришел гораздо позже? Раз уж так случилось, почему это не может стать фактом искусства? Гандлевский пишет на родном языке, на языке своей эпохи, которую, как родину и родителей, не выбирают.

Внимание к этому языку, парадоксальная эстетизация его в классически-строгом стихе — все это, конечно, сближает Гандлевского с концептуализмом. (Вряд ли тут можно говорить о каких-то влияниях, разве что о "влиянии" самой эпохи, единстве общего культурного пространства.) М. Безродный вообще считает Гандлевского "недостаточно оцененным" концептуалистом, «не знающим себе равных... по разнообразию и оригинальности приемов "игры в классику"». Однако как раз "игры" — в классику ли или во что иное — у Гандлевского все же нет. Он нормально, в духе време-

ни, ироничен, но концептуалистская игра не по его части. Гандлевский именно лирик, поэт, говорящий от первого лица. В его поэтической речи может быть сколько угодно чужих голосов, скрытых и явных цитат, аллюзий, иронии, но эта речь — прямая, в ней все работает на одно: на собственную интонацию, свой голос, который, как у всякого большого поэта, у Гандлевского узнается сразу же, с первой строчки. Классическая форма, традиционный стих для Гандлевского не мертвый шаблон, приспособляемый к фактурному материалу в пародийных, игровых целях, как это делается в концептуализме. Гандлевский не пародирует классику, он ведет с ней серьезный диалог (пародия тоже диалог, но диалог игровой, диалог как раз с мертвой, выхолощенной формой). Поэт сам говорит о своей работе как о постоянном "поиске сбалансированного языка". Этот "сбалансированный язык" именно "твердый стиль", "классическая роза", с окончательно "привитым" — самой жизнью, историей, "несчастиями Родины этой" — "советским дичком" (хотя и не по Ходасевичу: злой и жизнерадостный "дичок" давно уже выродился в вялого и апатичного "совка" — алкоголика-полуидиота).

М.Безродный справедливо указывает на блоковское "Грешить бесстыдно, беспробудно..." как на литературный источник стихотворения Гандлевского "Устроиться на автобазу..." В основе многих текстов Гандлевского классические образцы, что для поэта принципиально. Однако ни центоном, ни цитатой (пусть даже "недоцитатой", как говорит М. Безродный) это стихотворение не является. И смысл диалога, который ведется в данном случае с Блоком, вовсе не в том, что Гандлевский отказывается "цитировать" последний блоковский катрен с известной декларацией: "Да, и такой, моя Россия, ты всех краев дороже мне..." Гандлевский, конечно, отказывается от декларативности, но это не значит, что он вообще отказывается от блоковского вопроса. На него, по-моему, в поэзии Гандлевского дается совершенно ясный ответ:

Выйди осенью в чистое поле,
Ветром родины лоб остуди.
Жаркой розой глоток алкоголя
Разворачивается в груди.
Кружит ночь из семейства вороных,
Расстояния свищут в кулак.
Для отчества нет посторонних,
Нет, и все тут...

Гандлевский, похоже, один из тех немногих современных поэтов, кто отстоял для себя, выстрадал *ХУДОЖЕСТВЕННОЕ* право

употреблять в стихах слово "родина" (и даже с большой буквы). И Россия Гандлевского — прямое развитие классической, блоковской темы.

Михаил Айзенберг пишет об "ощущении изначальной незаконности своего литературного существования", которое стало определяющим для многих современных авторов, для целого поэтического поколения. Смысл диалога "бронзового века" с "серебряным" надо искать где-то здесь. Именно из этого "ощущения незаконности" парадоксальным образом рождается истинное право наследования, возникает разговор на равных — на онтологическом, сущностном уровне. При почти полном отказе от прямого обращения к экзистенциальной тематике, столь характерной для "твердого стиля" классического образца, поэзия Гандлевского по-настоящему экзистенциальна. Здесь лирическое "я" приобретает общее — не психологическое, а онтологическое — значение.

В диалоге с серебряным веком для Гандлевского, конечно, важнее всего Мандельштам. Москва с "липами и бензином", с "окуджавской пластинкой", сиренью, пинг-понгом, "казенная Москва" Гандлевского явно родом из Москвы Мандельштама, Москвы эпохи "хрустальных дворцов на курьих ножках". Но все теперь видится в совершенно ином свете. Вот, к примеру, уличные рабочие Мандельштама: "татарские сверкающие спины с девической повязкой на хребтах..." А вот — Гандлевского: "рабочие в пунцовых робах дорогу много лет подряд мостят, ломают, матерят". Какой уж тут "могучий некрещенный позвоночник"! Летняя Москва Мандельштама — это онтологический праздник, праздник бытия, драгоценные минуты которого сочтены для "непризнанного брата, отщепенца в народной семье". В Москве Гандлевского минут не считают, тут вся бессмысленная жизнь как одно мгновение, и судьба лирического героя, полноправного брата в расселенной по коммуналкам, сильно пьющей народной семье — не исключение: "Здесь, благодаренье Богу, / Я полжизни отрубил. Женщина сидит немного / Справа. Я ее любил. / Дело прошлое..." Пршлое не отличается от будущего, время застыло, окаменело. Мандельштам мечется по Москве, спешит все увидеть, все пропустить через себя, слиться с равнодушно-мудрой, как природа, жизнью великого города, чтобы уйти от немоты, "разговориться, выговорить правду, послать хандру к туману, к бесу, к ляду, взять за руку кого-нибудь: — будь ласков, — сказать ему, — нам по пути с тобой..." Гандлевский по Москве ходит степенно, никого за рукав не хватает: "Вот наша улица, допустим, / Орджоникидзе-ржинского. / Родня советским захолустьям,

/ Но это все-таки Москва. / Вдали топорщатся массивы / Промышленности некрасивой — / Каркасы, трубы, корпуса / Настырно лезут в небеса..." (ср.: "Река Москва в четырехтрубном дыме...") И дальше: "Вот автор данного шедевра, / Вдыхая липы и бензин, / Четырнадцать порожних евро- / бутылок тащит в магазин". То, к чему стремился Мандельштам: слиться с эпохой, поймать "за хвост" убегающее время, стать "современником, человеком эпохи Москвошвея", Гандлевскому дано с рождения. Жизнь его лирического героя, если угодно, тоже праздник (особенно в глазах ребенка, в детских воспоминаниях), как и всякая жизнь, жизнь вообще: "Спит тихоня, спит проказник — / Спать! С утра очередной / Праздник. Все на свете праздник — / Красный, черный голубой". И на Бульварном кольце по-мандельштамовски "выпукло-крупные" грозди сирени вдруг пронзительно "тронут лицо в темноте — душемutilительный запах, / сердце рукою сдави, восвояси иди, как слепой". Но за этот незаслуженный праздник бытия и за эту, сродни приговору, жизнь, от которой просто некуда деться, уже не нужно бороться, "сохранять дистанцию" "на рысистой дорожке беговой". Борьба заранее проиграна, жизнь проиграна, гонка не начиналась и даже сойти с дистанции некуда.

Поэтическая система Гандлевского — результат последовательной деконструкции поэтической системы позднего Мандельштама. (Наверное, никто из поэтов "серебряного века" не может сравниться с Мандельштамом по степени влияния на современную лирику, что неудивительно: ведь, как уже было замечено, Мандельштам при всем своем акмеизме в какой-то степени и советский поэт.) Впрочем, "деконструируя" центральные лирические мотивы Мандельштама, отказываясь от онтологической гонки, от превратившейся в мифологему общеакмеистской "тоски по мировой культуре", Гандлевский полностью наследует важнейшим художественным открытиям своего учителя, сохраняет общий эпический строй, густую изобразительность и историософский пафос его поэзии. Гандлевский действительно "говорит с эпохой", и не случайно в его стихах ощущается та же широта, веет свежим дыханием российских просторов (что, как мы помним, особенно ценила Ахматова в стихах позднего Мандельштама). Конечно, тут уже не животворящая "сухая влажность черноземных га", а лагерные "Чита, Сучан, Караганда": "Кострома ли, Великие Луки — но в застолье в чести Воркута..." Однако лагерный, блатной привкус ничуть не оскверняет извечную чистоту "ветра родины", только добавляет горечи (ведь "лагерный" и "блатной" у нас, как известно, далеко не синонимы), точно так же, как у Мандельштама бюрократическое, советское "га" или колхозно-халтурное

"и баю войну объяви" ничуть не оскверняло чистоту родного, первозданного "чернозема". На этом уровне работает уже не деконструкция, а обеспеченная деконструкцией прямая приемственность:

Мой тяжкий сон, откуда эта мука?
 Мне чудится, что мы у тех времен
 Без устали скитаемся на ощупь,
 Когда под звук трубы на ту же площадь
 Повалим валом с четырех сторон.
 Кто скажет заключительное слово
 Под сводами последнего суда,
 Когда лиловым сумеркам Брюллова
 Настанет срок разлиться навсегда?
 Нас смоем с полотняного экрана.
 Динамики продует медный вой.
 И лопнет высоко над головой
 Пифагорейский воздух восьмигранный.

Тут и экзистенциальная тема возникает — Страшный суд (разумеется, вводится она чисто "индуктивно", через описание конкретного сна), и "пифагорейский воздух" явно тот же, которым дышал и никак не мог надышаться Мандельштам.

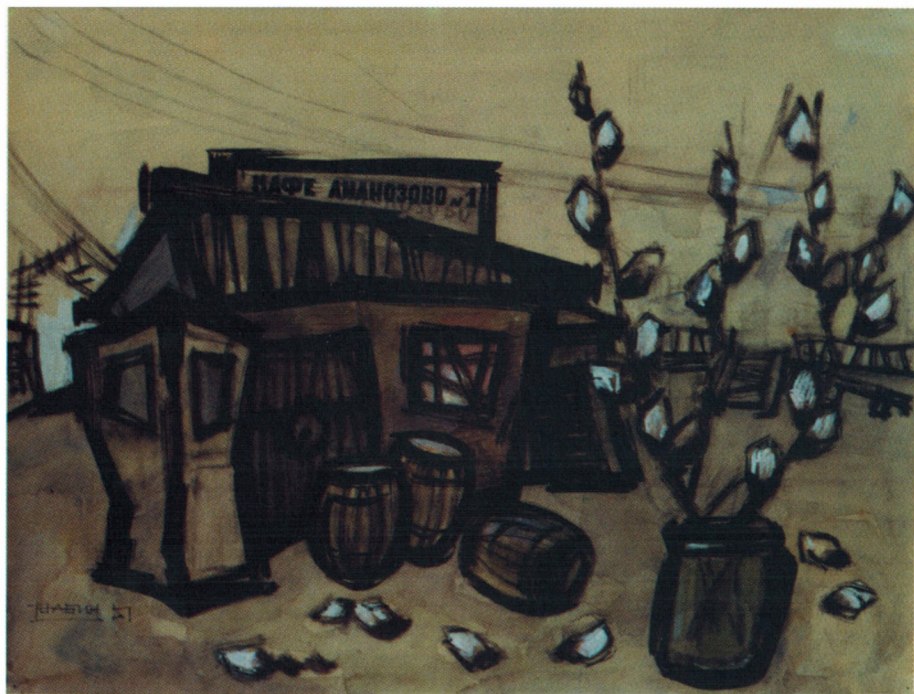
3

Михаил Айзенберг наследует несколько другим аспектам той же поэтики позднего Мандельштама. Если Гандлевский стремится выйти на историософский простор, не углубляясь в собственное, подчеркнуто не заслуживающее никакого поэтического внимания лирическое "я" (что, конечно, в высшей степени это "я" характеризует), то Айзенберг, наоборот, избегает внешнего, фактурного, не доверяет широким лирическим мазкам и вообще избразительности, предпочитая вслушиваться в свои внутренние голоса, скрупулезно перебирая тот нехитрый скарб, с которым "пускается" по жизни "в насильный путь душа". Эпическая весомость, даже монументальность сменяется зыбкостью, принципиальной недооформленностью поэтической речи: "Эпос, возьмите эпос. / Отдайте ребус". Но отнюдь не ребусами занят поэт Айзенберг.

Отмеченное Айзенбергом-критиком "ощущение незаконности своего литературного существования" в стихах Айзенберга-поэта проявляется предельно: на уровне практической невозможности прямой речи, прямого лирического высказывания, на



Оскар Рабин. Эскиз натюрморта в пейзаже, 1960-е годы



Оскар Рабин. Кафе «Лианозово», 1961



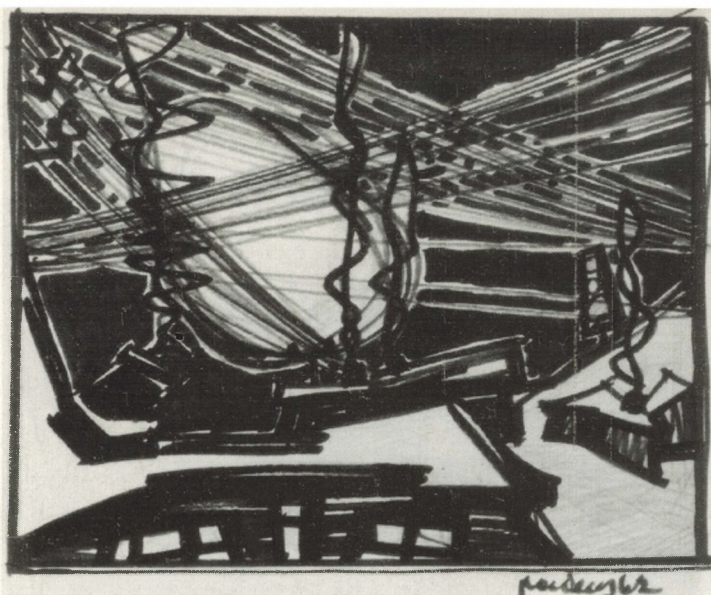
Оскар Рабин. Эскиз к неосуществленному портрету Вс. Некрасова. 1964



Оскар Рабин. Городской пейзаж. 1962



Оскар Рабин. Барак № 2. 1962



Оскар Рабин. Проводы зимой. 1962



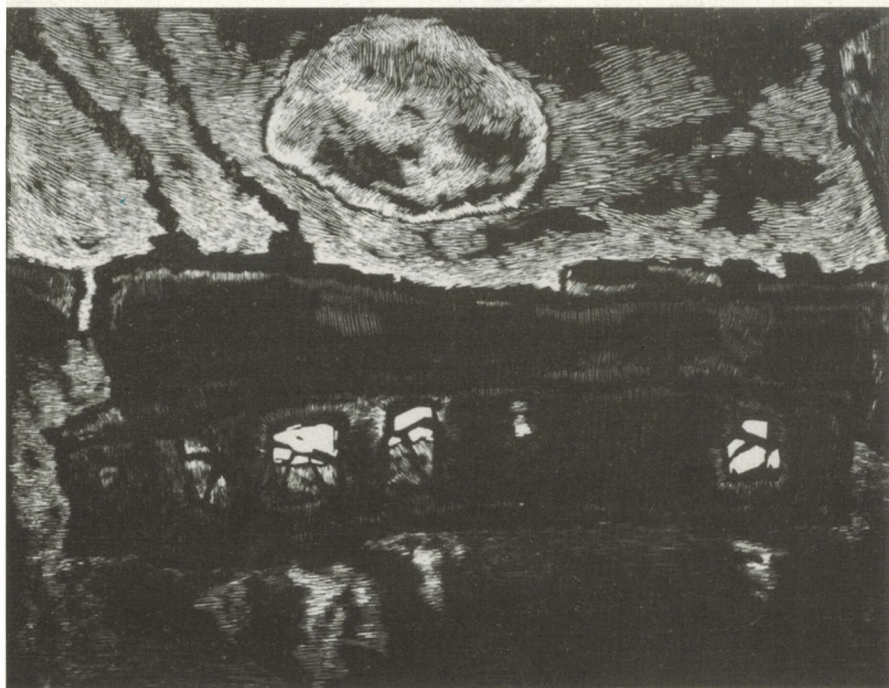
Оскар Рабин. Фабрика кактусов. 1962



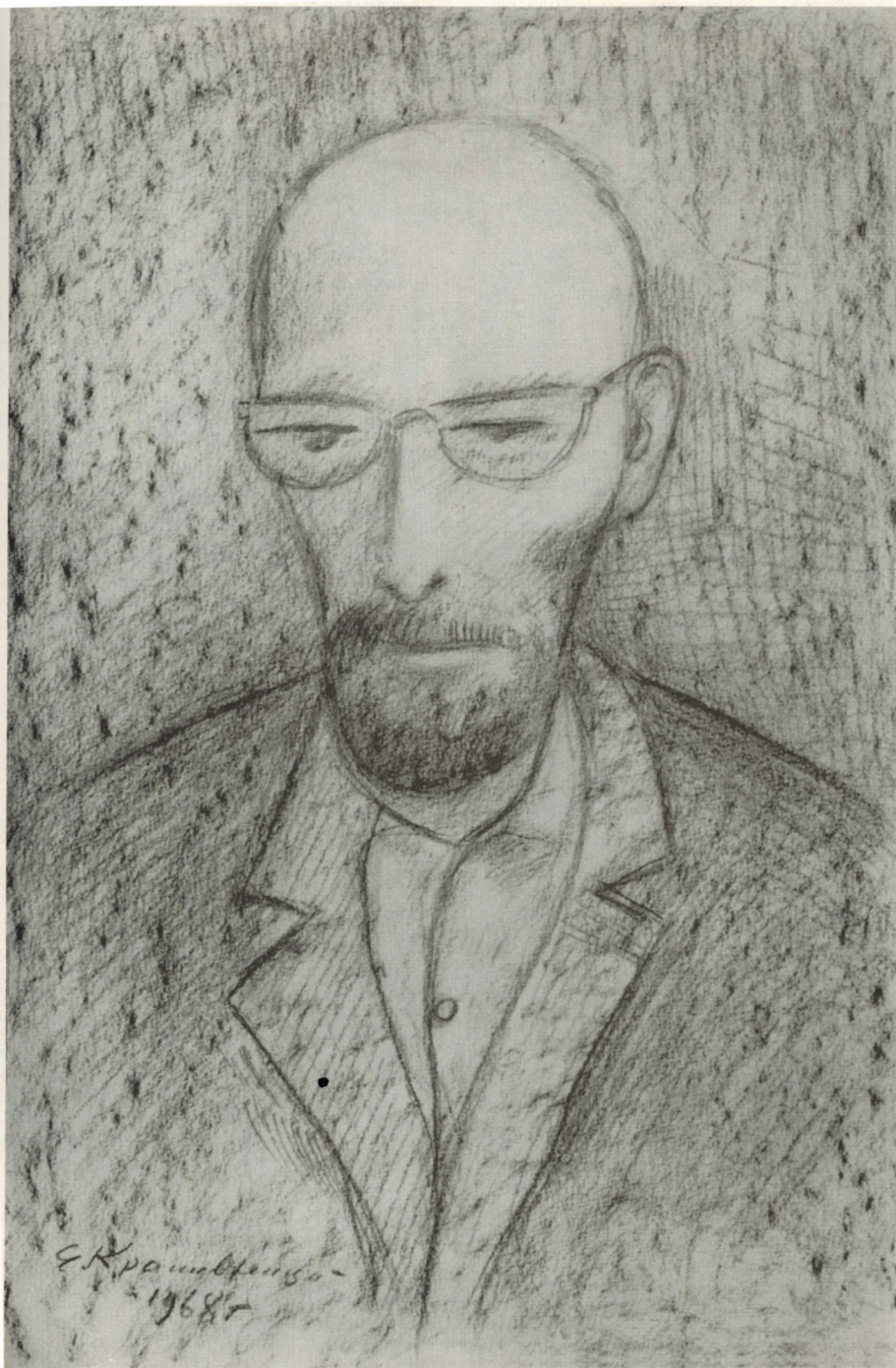
Оскар Рабин. Натюрморт. 1983



Оскар Рабин. Пейзаж с акафистом. 1960-е годы

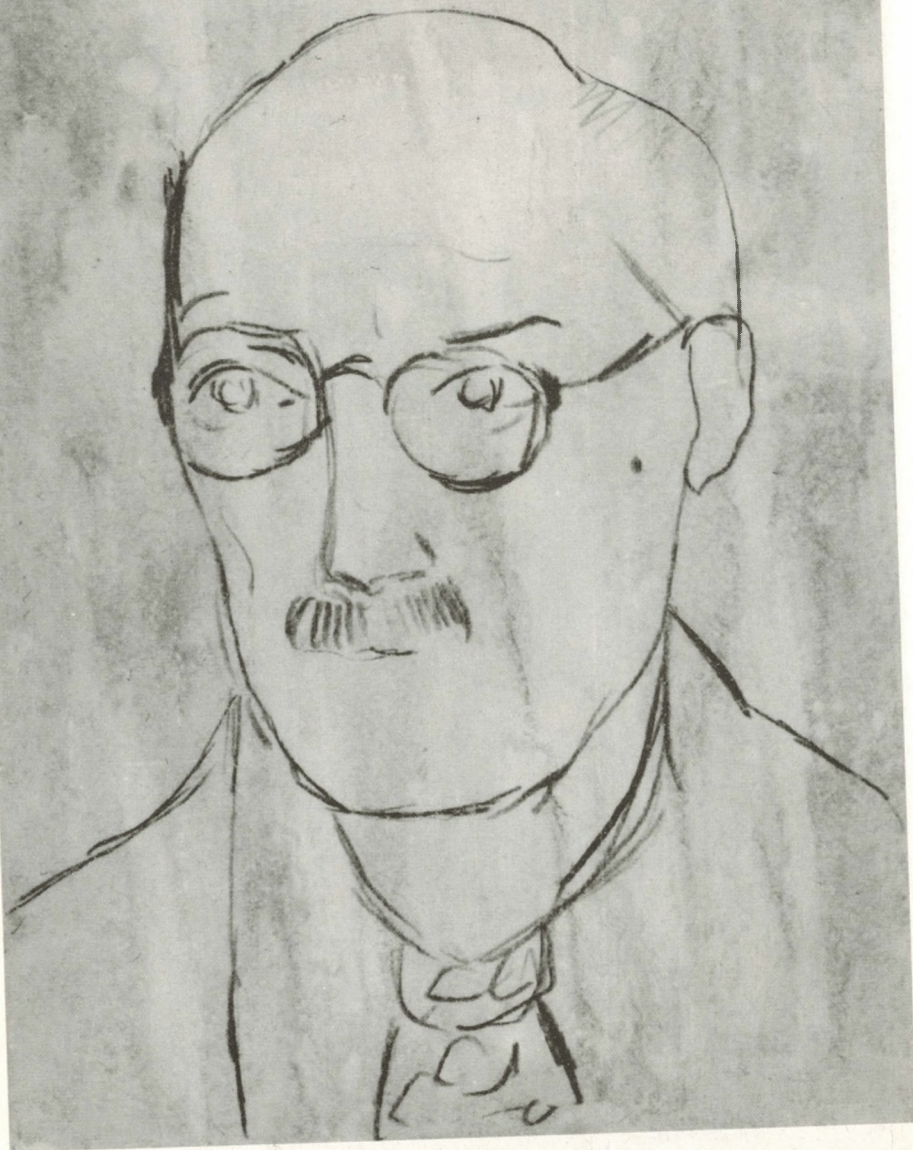


Оскар Рабин. Валин барак. 1960-е годы



Евгений Кропивницкий. Портрет Оскара Рабина. 1968

Е Кроп Внча-
14 Сент 1961г.



Евгений Кропивницкий. Автопортрет. 1961



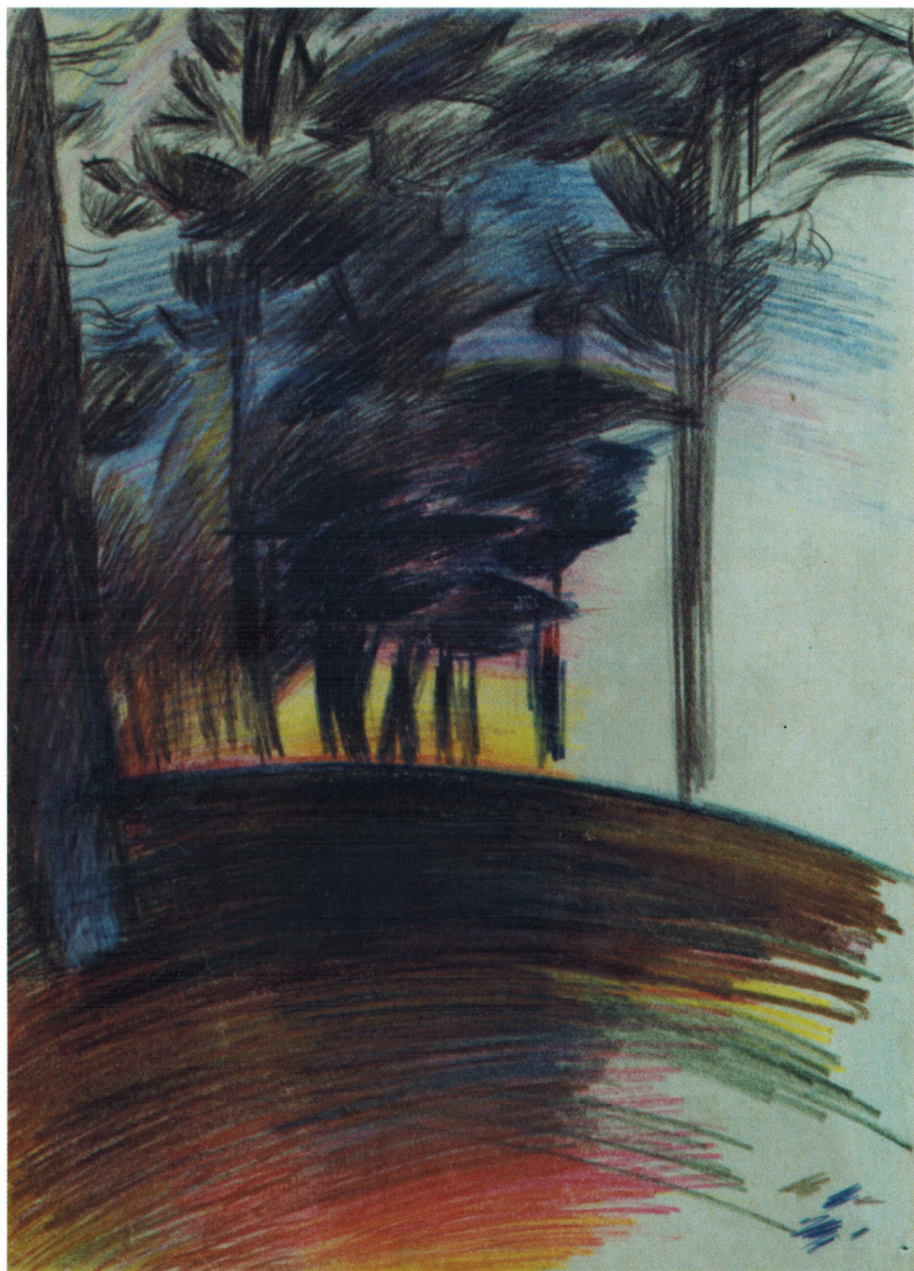
Е. Кропивницкий

Евгений Кропивницкий. Осенний пейзаж. 1960-е годы



В. Немухин

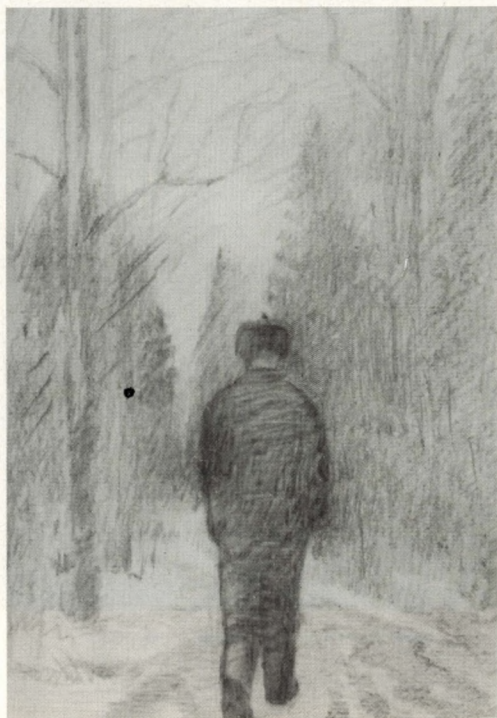
Владимир Немухин. На окраине. 1969



Олег Васильев. Закат. 1969



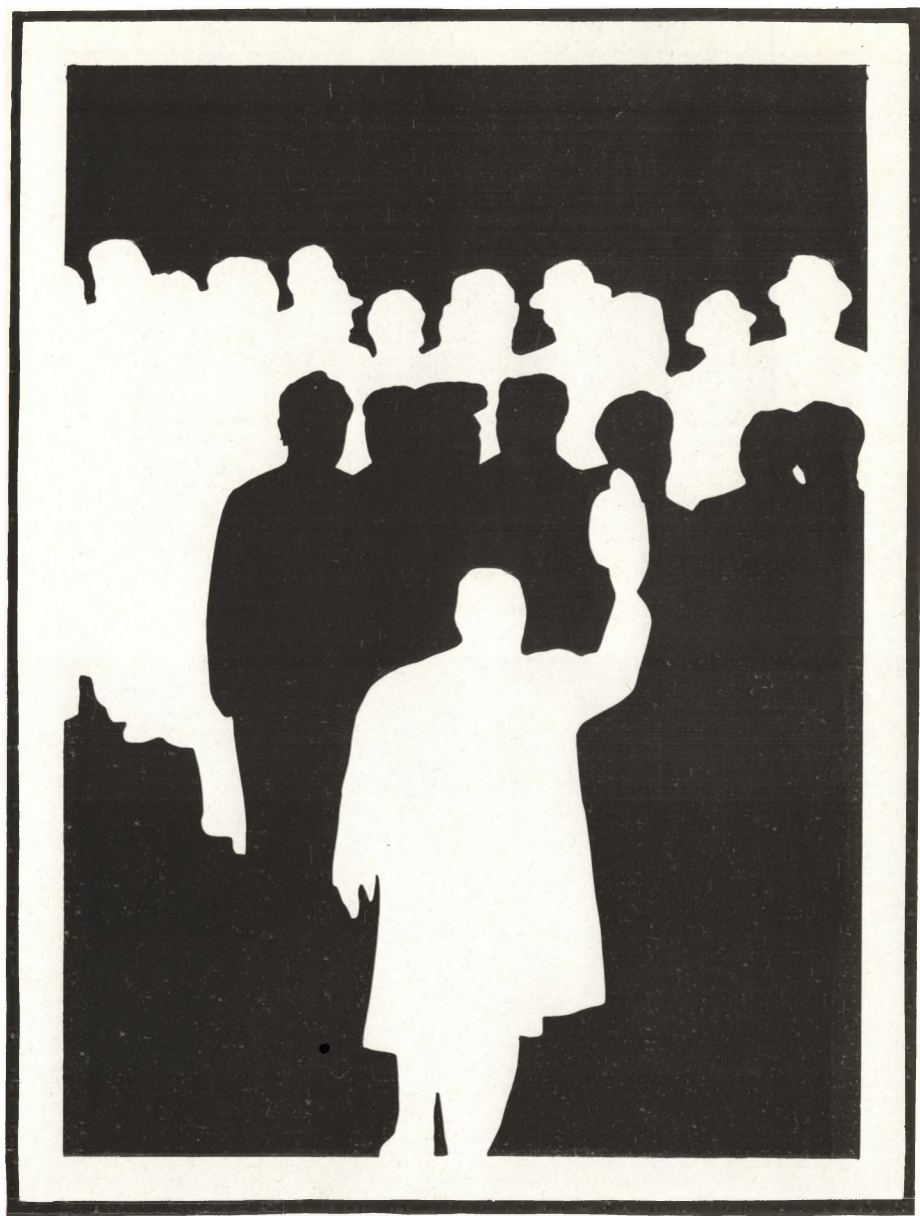
Олег Васильев. Набросок пейзажа. 1960-е



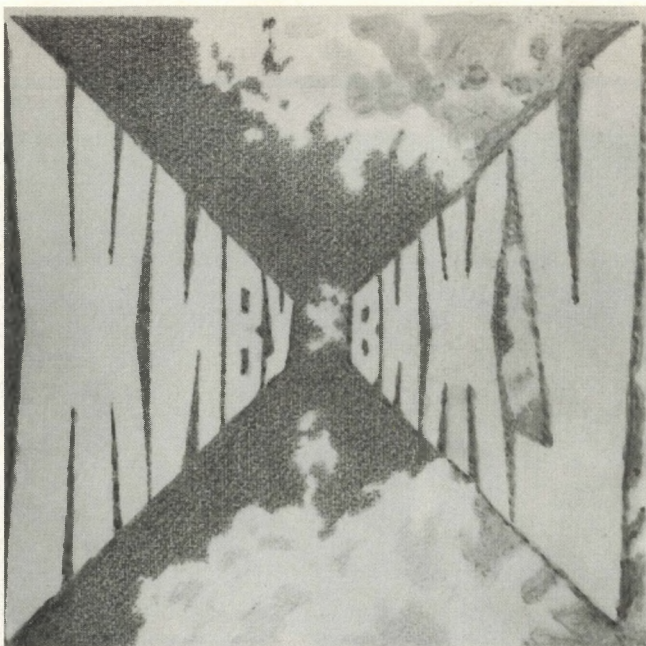
Олег Васильев. Уходящий пейзаж. 1974



Олег Васильев. Заросшее поле. 1980



Олег Васильев. «В ряду не устоявшие...». 1983

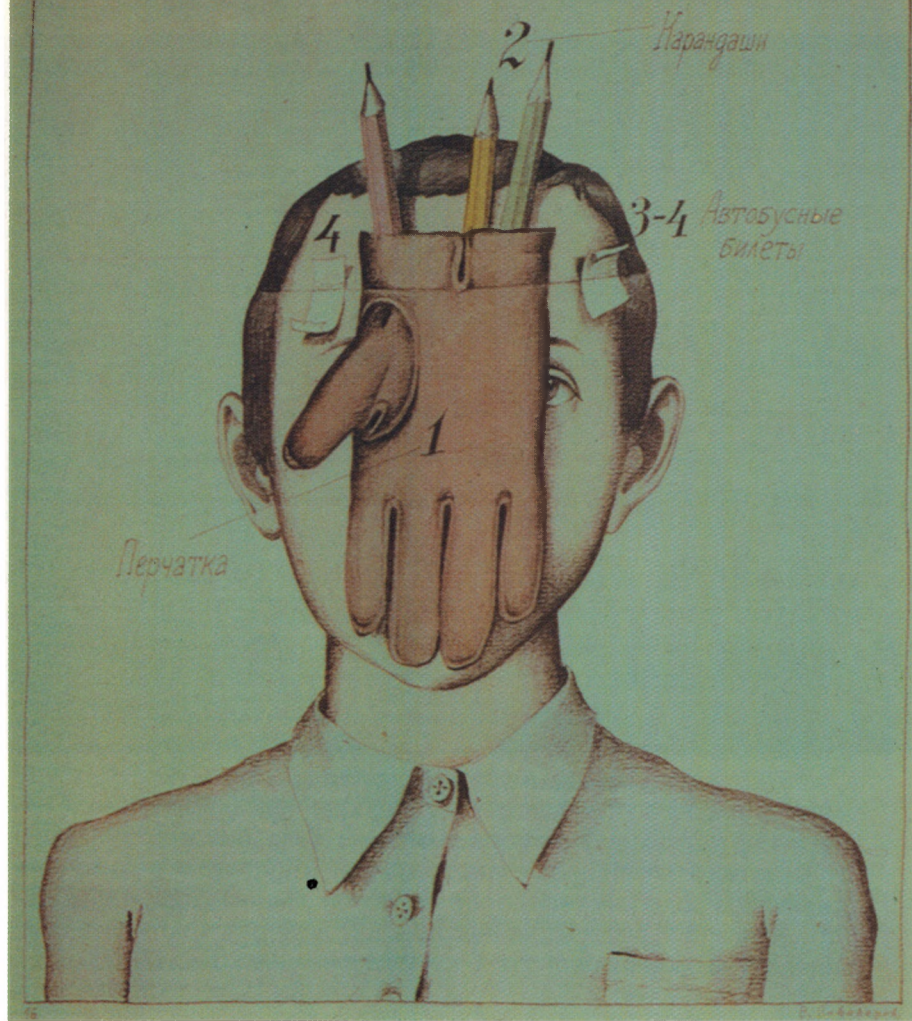


Эрик Булатов. «Живу — вижу». 1987

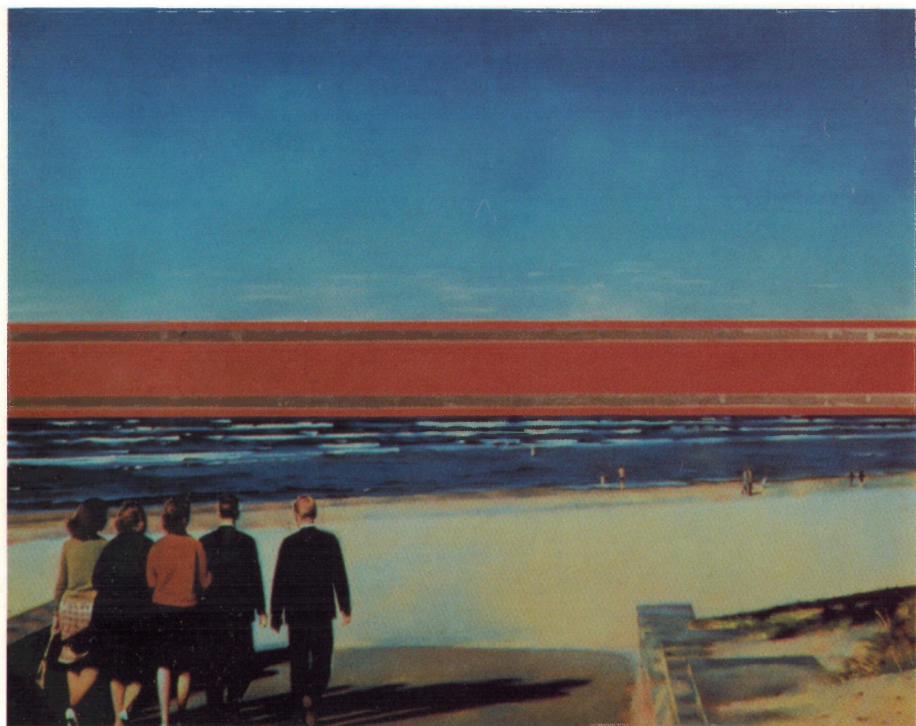


Эрик Булатов. Мир. 1989

САКРАЛИЗАТОР ДЛЯ ДОЖДЛИВОЙ ПОГОДЫ



Виктор Пивоваров. Альбом «Саκραлизаторы». 1979



Эрик Булатов. Горизонт. 1970-е годы

уровне той самой немоты, которой так боялся, предчувствуя ее неизбежное и гибельное наступление, Мандельштам. Для Айзенберга немота — состоявшийся факт. Он как поэт работает в условиях молчания, в условиях культурной катастрофы, гибели языка, когда прямая речь, открытый звук может быть только недостижимой мечтой:

Чтобы выйти в прямую безумную речь.
 Чтобы вырваться напрямую.
 Не отцеживать слово.
 И не обкладывать ватой.
 И не гореть синим пламенем культурной деятельности.
 Нет, я не есть большая культурная ценность.
 Я не есть человек культуры.
 Я — человек тоски.

О, тоска.
 Единственное мое оружие.
 Вечная вибрация,
 от которой кирпич существования
 дает долгожданную трещину.

Аллюзия на Мандельштама принципиальна. "Единственное мое оружие" не "последнее оружие": "тоска" — это то, что остается, когда израсходовано "последнее". Строго говоря, тут речь вообще не об "оружии" — борьба, так же как у Гандлевского, давно проиграна, и "культурная деятельность" сгорела "синим пламенем". Из "кирпича существования" не вырваться, по крайней мере, "напрямую". Но что-то осталось, скажем, к примеру, "тоска" (само слово не важно), и это "что-то" оставляет пусть призрачный, но шанс на духовное выживание, шанс на высказывание. Упустить этот шанс Айзенберг просто не имеет права.

Экзистенциальный "кирпич", универсальный по форме и очень социалистический, советский по содержанию, действительно дает в стихах Айзенберга "долгожданную трещину". Немота не то чтобы преодолевается, но как-то прорежется. Голос возникает, складывается из множества внутренних голосов, обрывков, осколков какого-то сверхнасыщенного, экспрессивного внутреннего диалога:

Незаметные перепады дней
 от удачи и до молчания.

Все труднее, все легче становится. Все трудней.
Все нелепее и случайнее.

Посмотрите: лицо без речей.
Посмотрите! Лишенный владельца
чей-то голос. Наверно, уже ничей —
низко стелется. (Все перемелется.)

И поет, как вода под напором,
так же тонко и так же внезапно,
убеждая: "я ворон! я ворон!"

"Лицо без речей", голос, "лишенный владельца", — очень характерные образы. Образы немоты, но немоты выразительной, красноречивой: "Издалека не виден / след рунического письма, / стершееся граффити — / имя, названное внутри, / сеткой идет по коже". Поэтика Айзенберга — это поэтика внутренней речи, и ее непосредственная основа тоже, как и у Гандлевского, поздний Мандельштам (особенно воронежского периода). Мандельштам перед лицом неминуемой гибели жил в последние годы во все более ускоряющемся, сжимающемся времени, что определило невероятную интенсивность его творчества и постоянно возрастающую густоту, смысловую концентрированность письма. Он действительно писал "диким", уже не "виноградным", а настоящим, кровавым "мясом", до предела сократив расстояние между стихом и внутренним звуком, "шевелившимися губами", вырвавшись к голым смыслам, к той самой прямой до безумия речи, за которой и наступила оглушительная немота. Для того чтобы проредить немоту, услышать хоть что-то, нужно было огромное духовное усилие. И Айзенберг своей поэзией это усилие совершает.

Разумеется, теперь все по-иному. Поэтическая речь Мандельштама ярко персонифицирована, фактурна. У Айзенберга "обеззвученный", "лишенный владельца" голос, рядовые, без нажима написанные слова. У Мандельштама — открытый звук, сжимающееся время, безумная динамичность. У Айзенберга — приглушенность, неколебимая статичность. Время — тот же непроницаемый и безнадежный "кирпич". Статичность, отсутствие реальных событий, неподвижность времени и пространства у Айзенберга, как и у Гандлевского, — главные лирические мотивы:

Это была, чтоб ты знал, политика:
взять за правило жить нигде.

Мы были письмами на воде.
И вода эта вытекла.

Вытекла, почвы не пропитав.
Это такой, чтоб ты знал, устав:
всякую речь начинать за здоровье,
все оставлять на своих местах.

Что там за дверью? Никак, Австралия?

Тема отъезда, эмиграции, условно говоря, "тема Австралии" постоянно возникает в лирике Айзенберга. Все вокруг уезжают, множится число утрат, расставаний. Но на самом деле эмиграция ничего не меняет. И это понятно: о каком отъезде может идти речь в поэтическом мире, лишенном пространства и времени?

Опять вплотную об отъезде,
а мы покурим, постоим.
Так долго я стоял на месте,
что место сделалось моим.

Переодетый, чем-то схожий
с "искусствоведом" на посту...
И перекрестится прохожий,
ударившись о пустоту —

Здесь я стоял

Впрочем, прохожий, разумеется, споткнулся не на ровном месте. Внешне статичная пустота на самом деле — сгущение очень и очень концентрированного и внутренне динамичного смысла.

Если своим происхождением, методом стих Айзенберга близок позднему Мандельштаму, то системой лирических мотивов — скорее Ходасевичу, которому Айзенберг ничуть не уступит по степени беспощадности и глубины психологического самонализа. Гандлевский "говорит с эпохой", Айзенберг — с самим собой (и в результате, конечно, тоже с эпохой). Поэзия Айзенберга, его лирическое "я" — точный и тонкий портрет современника, человека эпохи культурной глухоты и немоты, человека, пытающегося эту немоту хоть как-то озвучить, изжить. Речь тут идет не о культуре, а о духовном выживании, но в результате совершается та самая жизненно важная "культурная работа", которая единственно и

может привести к эстетически эмансипированному слову, к созданию художественно полновесного лирического стиха.

4

Петербургско-ленинградская поэзия всегда считалась хранительницей нормативного стиха и высоких традиций. К этому, понятно, располагает сам город — зримое воплощение классицизма и "твердого стиля". Но и тут, конечно, не могли не проявиться общие тенденции.

Комментируя свою книгу, ленинградский поэт Виктор Кривулин говорит не о стихах, а о Городе, и это естественно: "Здесь нет памятников архитектуры в единичном, классически-чистом, беспримесном виде. Здания возникают между водой и небом... Взаимодействие трех составляющих города — воды, человеческих построек и неба — создает удивительную систему координат, где... словно утроенная анаграмма имени "строителя чудотворного", господствуют три "П" — панорама, перспектива и плоскость. Их точка совпадения и есть рай словесный... Небо остается самой конструктивно-значимой частью петербургского словесно-светового парадиза. Городские ландшафты в буквальном смысле слова небесны".

Перед нами рай, оставленный не человеком, а Богом, парадиз неосуществленного российского европейства. "Оставленность" этого рая в поэзии Кривулина явно пересекается с айзенберговским "ощущением незаконности" и движением "московского времени" навстречу советским реалиям с их "совковым" менталитетом. Небесные ландшафты чисты и пустынные, реальные улицы шумны и грязны. Из этого противостояния — прошлого и настоящего, небесного молчания и земного советского "нестихающего гавканья" — и возникают стихи:

как бЪлыя офицеры
въ обвЪтшальных мундирахъ—
упорныя яти и бры
берлинскихъ изданій
мудила
из наших, из нынешних мичман
беря ходасевича в руки
казнит его собственным линчем
и отбрасывает ради хоругви
где портрет самопальной работы
Сам Расстрелянный Император
приветствует патриотов
обрушивается на эмигрантов

("По старой орфографии")

"Б"лыя офицеры", вернее, их немые тени озвучиваются советским "мудилой", привычным "гавканьем". У немного фильма под названием "Петербург" звуковая дорожка под названием "Ленинград". И нельзя сказать, что одно противопоставляется другому. Одно без другого просто не существует.

Советский и небесный ландшафты для поэта равно отчуждены и эстетически нейтральны. Это пустые неподвижные формы, обретающие жизнь и движение только в конкретной лирической ситуации. Небесный ландшафт — главным образом через Книгу, которую "прятали а если за стенкой затихал сосед — / бережно — как шуршит папиросный слой! — / обнажали какой-нибудь порфиноносный портрет / полоску с гольбеиновой Пьетой". Восприятие чисто живописно-пластическое: иллюстрация, репродукция в художественном альбоме, устав и миниатюра церковной книги: "золотом по атласу эти слова утешения / вязью славянской мало кому понятной". Отсюда тот холодный и яркий свет, который заливает небесный ландшафт: "в небе Умбрии распято / полиграфски золотое / солнце..." Это действительно Небо: увиденные в детстве книги — настоящий рай, тоже, впрочем, покинутый: "Книга осталась / роскошный альбом Кватроченто, / но и раскрыв, / ничего не увижу / почти ничего не пойму". Но свет, хоть и "полиграфски золотой", сияет, и мучает постоянная — в общей немоте — "жажда Голоса", который вдруг почудился в репродукторе на ночном вокзале, "когда ей-Богу, мало / любого сообщения, даже так: / ПОСАДКА ОБЪЯВЛЯЕТСЯ!" В принципе это тот же "обеззвученный" и обезличенный голос, что и у Айзенберга.

Небо и земля взаимопроницаемы, впечатления от реальности накладываются на книжные и служат точно таким же материалом для поэтической интуиции. В детстве были не только книги, была и советская школа: "Если совсем откровенно — так не было учителей / племя преподавателей с палками и камнями / разыгрывало охоту". Главный урок — это "золотая привычка молчать" "под учительской пастой кровавой / под сенью пастушьей руки". Здесь берберовский мотив вынужденной "полуобразованности" звучит напрямую. И он (так же как и у Гандлевского с Айзенбергом) становится эстетическим фактором. Каков пастырь, такова и паства; лишь однажды может вырваться безнадежно-горькое: "Что они сделали с нами!" Что сделали, то сделали; целая жизнь прожита, и "я читаю заглавье раздела: "ПО СВЕТСКОЙ СТРАНЕ", чуть не плача над выпавшей буквой, родимой..."

"Полиграфское золото" на геометрических улицах небесного Города неизбежно сочетается с "прямым, бело-желтым импер-

ским солнцем неоклассицизма". Тут Кривулин, конечно, остается очень ленинградским поэтом, и если Гандлевский и Айзенберг исходят из позднего московско-воронежского Мандельштама, то Кривулин, понятно, из Мандельштама петербургского, из архитектурного "Камня". Дворец превратился в коммуналку, но фасад остался прежним. Поэзия возникает из Города, из "Города-Проекта, Города-Чертежа". Поэт сам себя чувствует таким "Проектом":

прошепетывая пробуркивая проборматывая
вечно ясное классическое зданье
разделенное и натрое и надвое
вертикалями и горизонталью
обретаясь между Схемой и Месивом
в промежутках между мясом и костями
в постоянном напряжении ремесленном
в нескончаемом распаде на куски
я — Проект, одновременно строимый
и с такой же методичностью разваливаемый!

Но нельзя не заметить и специфику "строимой и с такой же методичностью разваливаемой" формы. Конечно, тут и речи быть не может о реальной архитектурной лепке "Камня". Кривулин отнюдь не "ваятель". Его архитектура — это именно небесный Город, тень Города, зыбкий мираж. Поэт работает не с самой формой, не с ее плотью, а с отражениями, с устойчивыми культурными образами, в которых главное не то, что они "образы", а то, что они "устойчивые". Это просто знаки, эстетически бесплотные, элементы языка, как приставки и суффиксы. Не в них дело, поэту поэт не "поет", а "прошепетывает, пробуркивает, проборматывает". Связь с мандельштамовским "бормотаньем" и "шевелиющимися губами", конечно, по-прежнему очень важна. Но, в отличие от Мандельштама поэт уже не ждет ни "дуговых растяжек", ни "выпрямляющего вдоха":

я знаю мы не скажем ничего
я знаю и никто уже не скажет
иного чем написано до нас

Кривулин никогда ничего не договаривает. Зачем, если все уже и так сказано до нас? Для него сама речь не форма, а формальность. Поэт как бы постоянно отсылает к цитате, к определенному культурному слою (почти в археологическом смысле).

Никаких формулировок, никакой иерархии типа "теза-антитеза". Тема, мотив, настроение только обозначаются, тут же растворяясь в потоке языка. Никакого лирического нажима — текст его не вынесет, зыбкая форма рассыплется. Строчки, цепляясь за смысловые выступы, прихотливо нанизываются друг на друга, совершенно не заботясь о внешних пропорциях (именно потому, что они "внешние"). Автор даже графически располагает их на листе бумаги всегда сдвинутыми друг относительно друга: строчки не сливаются в монолит, не выстраиваются монокристаллом, слова постоянно помнят о сохраняющейся между ними дистанции. Но вот в этих-то зазорах, в процессе лавирования между разными смысловыми потоками и возникают истинные, внутренние пропорции, зыбкий, бесплотный смысловой кристалл — не в статике, а в динамике языка, за языком. Форму и художественную перспективу, как это ни парадоксально, гарантирует принципиальная языковая недооформленность, открытость текста в смысловое пространство.

5

Мы видим, что у трех вроде бы совершенно разных современных поэтов немало общего. Это общее — в новом типе лирического "я", его наиболее фундаментальных свойствах, определяемых, формируемых новой эпохой. И дело тут не только в том, что Гандлевский, Айзенберг, Кривулин — поэты одного поколения ("семидесятники"). Они поэты одной ЭПОХИ, они (разумеется, не только они), собственно, и составляют ее в поэзии. Неважно, как называть нашу литературную эпоху, можно и "бронзовым веком": суть не в эпитете "бронзовый" (хотя эта метафора применительно к эпохе советского варварства напрашивается сама собой), а в "веке", в том, что он состоялся, ну и, конечно, в том, что он уже не "серебряный". И еще: для поэзии "бронзового века", разумеется, очень существенно то, что она создавалась в условиях тоталитаризма. Однако ее главная специфика вовсе не в этом. Ее специфика, как всегда, в человеке, в его самосознании, в том новом, что узнал о себе человек в конкретных обстоятельствах своей жизни и жизни общества, в том, что останется в его самосознании, когда эти конкретные обстоятельства станут далекой историей.

Если уж говорить об искусстве, художественная специфика которого в том, что оно создавалось в условиях тоталитаризма, то тут, на мой взгляд, уместнее говорить совсем о другом. Я имею в виду вовсе не советскую официальную литературу, к искусству, как правило, вообще отношения не имеющую. Я говорю о "хоро-

шем", антитоталитарном искусстве, о либерально-демократическом крыле советской официальной литературы, давшем и свои незаурядные образцы современного лирического стиха. Но прежде чем говорить о стихе, нужно сказать несколько слов о самой тоталитарной культурной модели, в рамках которой возникло искусство советского либерализма.

Советская культурная модель — порождение советского тоталитарного государства. Можно выделить три очевидные фазы ее эволюции (определяемые в конечном счете эволюцией самого государства): 20-е годы — период становления тоталитарной культурной модели, 30-е — середина 50-х — период ее полной реализации, ее безраздельного господства и третий этап — середина 50-х — начало 90-х — период модернизации классического сталинского образца, с неизбежностью завершившийся распадом самой тоталитарной сути. В принципе тоталитарная культурная модель, основанная на политике культурного террора, по определению, исключает одновременное существование конкурирующих культурных пространств. Так и было в классический, сталинский период, когда политика культурного, идеологического террора дополнялась террором политическим, физическим уничтожением всех потенциальных конкурентов тоталитарного искусства. Однако с отказом после смерти Сталина от массового политического террора культурный террор уже не мог полностью контролировать ситуацию. С одной стороны, неофициально, частным образом, постепенно формировалось независимое от тоталитарного государства культурное пространство (то, в котором и возникла в результате поэзия "бронзового века"), с другой — оформилось мощное движение по легальной модернизации существующей культурной модели (политически поддерживаемое реформаторской частью правящей бюрократии).

Конечно, сейчас никто из здравомыслящих писателей и поэтов советской эпохи не признает над собой власти тоталитарных законов. И все же порой очень тонкая грань между пафосом модернизации тоталитарной модели, пафосом, определившим, безусловно, все лучшее в советском искусстве, и принципиальной неинтегрируемостью художника в тоталитарную систему — эта грань совершенно реальна и эстетически значима.

"Оттепельное" искусство, породившее всю литературу советского либерализма последующих десятилетий, во многом ориентировалось на советское искусство 20-х годов, на начальную фазу развития тоталитарной культурной модели, в которой неизбежно еще сохранялась известная эстетическая "многоукладность", определенная художественная свобода и, что самое

главное, еще не иссякающая энергия могучего культурного взрыва серебряного века. Эта модель, позволяющая сочетать идеологическую лояльность и эстетическую терпимость (в строго определенных, конечно, рамках), казалась образцовой. Однако эта модель, безусловно расширяя послесталинское культурное пространство, ничуть не меняла его тоталитарной сути². Тоталитарная культурная модель в первую очередь характеризуется ярко выраженным эстетическим утилитаризмом, обязательной подчиненностью собственно художественной работы внехудожественным целям. Художественная работа "оттепельного" искусства при всей своей антитоталитарной направленности полностью отвечала этому условию: она ориентировалась именно на расширение, модернизацию культурного пространства, с одной стороны, на практически открытую популяризацию "левого" искусства 20-х годов и частично вообще серебряного века, с другой — на чисто публицистическое, журналистское расширение "области правды" ("окопная правда", правда о "культе личности"), когда использование любого нового для послесталинского искусства жизненного материала воспринималось как художественное достижение.

Искусство в тоталитарном культурном пространстве неизбежно приобретает черты своеобразного нового синкретизма, беря на себя функции, давно уже не свойственные секуляризованному искусству Нового времени — функции политические, духовно-миссионерские, культовые. С другой стороны, советское искусство заполняло собой и пустующую в тоталитарном обществе нишу массовой, развлекательной культуры. В целом советская антисталинистская, демократически-либеральная литература — особый квазихудожественный феномен, порожденный особым, искусственным культурным пространством. В этом пространстве сущностные, экзистенциальные художественные открытия были просто невозможны, они были там заранее запрещены: все уже открыто и объяснено историческим материализмом и социалистическим реализмом. Художник мог работать только на тесной

2 У искусства 20-х годов были совершенно другие отношения с формирующейся тоталитарной культурной моделью: не искусство возникало в условиях тоталитаризма, а тоталитаризм использовал для своего формирования часть современного искусства. Роднит 20-е и 60-е годы только то, что и в том и в другом случае художники ДОБРОВОЛЬНО, в силу собственных художественных обстоятельств, интегрировались в тоталитарную культурную модель. Однако обстоятельства эти были существенно разными.

территории допустимых толкований священного учения либо в не менее тесном, чисто психологическом пространстве, со священным учением и вообще экзистенциальными проблемами никак не пересекающемся. Художественные удачи возникали в этих маленьких уголках личной свободы, и каждый шаг в сторону безошибочно квалифицировался как "подрывной". (Реальный социализм, как известно, мог примириться только с *ЛИЧНОЙ*, психологизирующей собственностью, абсолютно запрещающая собственность *ЧАСТНУЮ*, онтологизирующую.)

Все это практически исключало для советских поэтов возможность самой постановки актуальных художественных проблем, проблем развития поэтики. Художественные задачи в "оттепельном" порыве к "правильному", "ленинскому" социализму неизбежно отходили на второй план ("поэт в России больше, чем поэт"), в лучшем случае, как, например, в декларативном, пропагандистском эстетизме Вознесенского, сводясь к "популяризации" культурных образцов досталинского прошлого и прямому культуртрегерству. Поэтика советского искусства сознательно, имманентно вторична. У советского либерального искусства огромные заслуги, оно решало важнейшие исторические задачи, но на сегодняшний день актуальность этих задач явно исчерпана, и собственно художественный успех этого искусства, невозможный без реального расширения *ОБЩЕЙ* (а не только советской) эстетической перспективы оказался в современных условиях весьма проблематичен. Этот успех (сам по себе, конечно, абсолютно бесспорный) слишком "завязан" на социальную конкретику, а потому локален, исторически ограничен.

Все вышесказанное применимо не только к прямому журнализму, скажем, "эстрадной" поэзии. Тут, как мне кажется, можно говорить и о самых серьезных и наиболее плодотворных попытках создания полновесного лирического стиха "высокой традиции", о "культовых" фигурах советской лирики, о действительно лучших официальных поэтах. Это большая (и довольно болезненная) проблема, требующая отдельного серьезного исследования. Приведу лишь несколько частных соображений.

Из поэтов военного поколения проблему лирического стиха, классической традиции наиболее остро ощущал Давид Самойлов. Не удовлетворенный лефовско-конструктивистской поэтикой, воспринятой в юности вместе со всеми молодыми поэтами предвоенных лет (а как уже говорилось, и послевоенная советская поэзия так или иначе основывалась на различных вариациях поэтики "левого" искусства 20-х годов), Самойлов всю свою жизнь пробивался к традиции, боролся с утилитарной "левизной"

и немало в том преуспел. Он действительно создал свой лирический стих, и, видимо, именно лирикой (а не поэмами) он останется в литературе. Однако до конца изжить систему советских художественно-идеологических табу не удалось даже такому сверхтребовательному к себе мастеру.

У Л. Аннинского в его известной книге "Тридцатые-семидесятые" есть чрезвычайно любопытный эпизод. "При всей широте своих чисто поэтических симпатий, — пишет критик, — Самойлов с неожиданной резкостью обрушился на одного молодого поэта, отказав ему чуть ли не в праве писать стихи. Вот строчки, вызвавшие гнев Самойлова:

Мир наполняют
 послевоенные люди
 послевоенные вещи

 нашел среди писем
 кусок довоенного мыла
 не знал что делать
 мыться
 плакать
 ..."

Уже нет на свете "молодого поэта", Владимира Бурича, начавшего печататься лишь в последние годы жизни, в перестройку. Нет и самого Самойлова. Однако давнее столкновение двух разных художественных систем (дело, видимо, происходило в начале 70-х) и сегодня выглядит крайне актуальным. Впрочем, продолжим цитату: "В отличие от Самойлова, я считаю Владимира Бурича, написавшего эти стихи, интереснейшим поэтом. Но я понимаю, что именно в этих стихах вывело из себя Самойлова... Дело в том, что Бурич пишет человека потерянного, неприкаянного, осиротевшего: у него и спущенные удила ритма, и отсутствие знаков препинания — все передает это оцепенение сиротства. Никогда герой Самойлова не знал этого состояния".

К анализу Л. Аннинского можно кое-что добавить. Думаю, "неожиданная резкость" Самойлова не в последнюю очередь вызвана подчеркнутым "антиисторизмом" стихов Бурича. Вполне допускаю, что даже столь легкое прикосновение к военной теме (о чем Бурич, конечно, и не задумывался) могло показаться поэту военного поколения кощунственным. Великая война, героизм — основа основ советской исторической мифологии. На фоне внутреннего террора освободительная война, победа воспринималась

как момент истины, этическая и онтологическая основа всей советской жизни. А Бурич в глазах Самойлова низвел великую историю до уровня мыла.

Сам Самойлов тут всецело наследовал советской поэзии все тех же 20-х годов. "Сороковые, роковые..." — канонизированная классика, визитная карточка Самойлова — прямое продолжение комсомольской романтики гражданской войны. Вне этой героической традиции историзм для Самойлова в поэзии просто невозможен. А между тем военная тема могла решаться и по-другому — теперь это хорошо видно по наконец-то опубликованным стихам других поэтов военного поколения (тоже, кстати, фронтовиков), не попавших в советский литературный истеблишмент — Сатуновского, Холина... Здесь вместо романтического культа справедливой войны и победы нечто совершенно противоположное: твердая убежденность в том, что война, как и лагерь, вообще не может служить источником позитивного эстетического опыта. Дело не в разном понимании смысла исторических процессов (хотя и в этом тоже), дело в качественных различиях *ХУДОЖЕСТВЕННОГО* отношения поэтов к одному и тому же жизненному материалу.

Протицирую текст Бурича до конца:

Довоенная эра
затонувшая Атлантида

И мы
ущелевшие чудом

После войны, после всех катастроф "ущелеть" в этой жизни можно только "чудом". На самом деле стихи Бурича в высшей степени историчны. Но, разумеется, подобный историзм никак не вписывался в советское культурное пространство, формируемое, в частности, стихами того же Самойлова. И для меня лучший, главный Самойлов не "Сороковые, роковые..." (это, конечно, шедевр, но шедевр *СОВЕТСКОЙ* литературы), а его камерные, написанные без советских онтологических подпорок вещи: "У зим бывают имена...", "Пярнусские элегии"...

Поэтика в советском культурном пространстве, сама ее структура, помимо всего прочего, всегда определялась определенным набором внехудожественных факторов. Так, например, существеннейший смысловой узел советско-либеральной эстетики — "интеллигентность" автора, его ориентированность на "культуру". Десятилетиями советская пропаганда и официозное искусство

прививали массовому сознанию подозрительность к "гнилой интеллигенции", и потому сам образ "интеллигента в очках" был необыкновенно привлекателен для художника (на экране, в фильме по военной книге Виктора Некрасова — тоже одной из главных "культовых" книг оттепельного искусства — этот образ создал И. Смоктуновский). Культуртрегерство с его неизбежной дидактикой присуще не только Вознесенскому, это родовая особенность всего советского либерализма. Оставаясь, по существу, журналистским явлением, культуртрегерство в советской культурной модели выглядело как подлинное приобщение к "высокой" традиции.

"Ничего из попытки вырастить особую, советскую поэзию не вышло, — пишет А. Кушнер, — провалились десятки, сотни таких поэтов и проваливаются до сих пор. Что отличает их, что выдает? — слово, стоящее вне поэтического контекста, голое, однозначное, не укорененное в традиции, свободное от культурных ассоциаций, "одноразовое", мечтающее о прозаическом повествовании, о газетной заметке, публицистической статье". Ну а если слово "мечтает" о "традиции", о "культурных ассоциациях", о "многообразности" (то есть вечности)? Что это меняет? Ничего. КАК "укорениться в традиции"? Вот вопрос (уже, как вы помните, звучавший в статье), на который поэт должен ответить своим творчеством. Интеллигентность, культуртрегерство лишь "мечта" о традиции, благородное намерение, а не его реализация.

Кушнер, тонкий лирик, безусловно, все это понимает и, как и Самойлов, преодолевает имманентное культуртрегерство своей интеллигентской позиции психологической конкретностью лирики, выверенной гармонией пропущенного через культуру лирического события. Однако акмеистская мифологема "мировой культуры" с окончательным распадом модернистского мира неизбежно утратила свое онтологизирующее значение. Кушнер на ней и не настаивает (в отличие, скажем, от Бродского), считая лирическое событие единственной художественной реальностью поэзии, не ищет новой онтологии и тем самым вполне сознательно ограничивает свой, бесспорно, виртуозный стих чисто психологическим проблемным полем. Это достойная стратегия, но все же она ведет к такому пониманию поэзии, с которым я, например, никак не могу согласиться. Подключить традицию к личному психологическому опыту — еще не значит укорениться в этой традиции по-настоящему. Онтологизирующее отношение к традиции — это существенно активное отношение, и только активность, даже полемичность, создает возможность равноправ-

ного культурного диалога, который и составляет суть культурного развития, постоянного расширения эстетической перспективы. Кушнеру не нужно принципиально новое общее "я", поскольку поэзия едина. А мне, вслед за И. Анненским, кажется, что никакого единства поэзии вне диалога этих каждый раз принципиально новых общих "я" (возникающих, конечно, каждый раз из частных лирических событий) не существует. Правда, если бы Кушнер стал искать новую онтологию (как тот же Бродский), новое общее "я", он бы, скорее всего, печататься не смог и не оказал бы такого огромного влияния на общую ситуацию в советской поэзии.

Лично мне из "культовых" поэтов советской интеллигенции ближе всего Чухонцев. В его поэзии нет культустрегерства, нет любования своей "просвещенной" позицией. Он почти так же беспощаден к себе, как и лирики "андеграунда". Особенно бросаются в глаза явные пересечения с Гандлевским:

Ах, не ты ли — какими судьбами -
счастье русское? Как бы не так!
Сапоги оторвало с ногами.
Одиночество свищет в кулак.
И тоска моя рыщет ночами,
как собака, и воет во мрак.

Тут все — интонационные ходы, лексика, ритм — напоминает поэзию лидера "Московского времени" (одна строчка совпадает даже текстуально: у Гандлевского — "расстояния свищут в кулак"). Но, разумеется, ни о каких взаимовлияниях не может быть и речи: в те годы (70—80-е) поэты "Московского времени" публикуемых в советских изданиях авторов просто не читали. "Самиздат" к тому времени стал уже вполне самостоятельным. И различия между поэтическими системами Чухонцева и Гандлевского принципиальнее совпадений. Элиминируя фальшивую романтику (в чем его огромная заслуга) и избегая "поэтических красот" музейной культуры, Чухонцев в отличие от Гандлевского все же не идет на более радикальные эстетические решения, связанные с постмодернистским пересмотром самого статуса лирического высказывания. Внутряязыковые отношения в поэзии Гандлевского и Чухонцева отличаются качественно: у Гандлевского они гораздо драматичнее, и Чухонцев здесь ближе тому же Самойлову, вообще советской традиции, а отнюдь не эстетике "андеграунда".

Возможно ли было по-настоящему "укорениться в традиции",

оставаясь при этом официальным поэтом, хоть в малой степени, но участвуя в советском литературном процессе? Честно говоря, я в это не верю. Цензура тут работала безошибочно. Не потому, что у нее был безукоризненный вкус. Здесь возникла самоорганизующаяся система. Работал пресловутый внутренний цензор самих участников советского литературного процесса (и в первую очередь наиболее талантливых), работала чисто художественная цензура. Эта цензура возникла на основе совершенно конкретной системы философско-эстетических взглядов, и именно она определила не политическую, а художественную реальность нашей разделенной на два параллельных мира культуры. Порой, кстати, умозрительный внутренний цензор советской либеральной литературы вел себя вполне конкретно-материально. Приведу такой текст с эпиграфом:

Отбывайте, ребята, стаж...
 ...У Народа нету времени,
 Чтоб выслушивать пустяки.

(60-е годы, Б.А.Слуцкий)

как я к вам
 со стихами тыркался

все-тки это был
 цирк

уважаемые товарищи
 Иван Ивановичи
 Петры Петровичи

и

уважаемые товарищи

•
 Борис Абрамович
 и Давид Самойлович

вот

я не буду
 вам мешать

и

ь...

то есть

я

вашу мысль

понял

и оценил

Автор этих стихов, Всеволод Некрасов, и без иронии ценит Самойлова и Слуцкого — как поэтов. Его претензии к ним (видит бог, справедливые) — как к функционерам советского литистеблишмента. Дело давнее. Но противостояние (и теперь это уже чисто художественное противостояние) сохраняется: достаточно вспомнить примечательную статью Ст.Рассади́на "Голос" из арьергарда", в которой автор сообщает читателю, что в так называемом "андеграунде" ничего примечательного с точки зрения искусства не создано и читатель может особо не беспокоиться насчет своего культурного образования: все лучшее в современном искусстве и так уже известно. Подобная методологическая установка близка далеко не всем. И разрешить спор можно только одним способом: адекватно уяснив себе собственно эстетическую природу различных художественных явлений, оценив их действительно по достоинству, выявив то лучшее, непреходящее, что найдется у любого значительного автора, в том числе и у лучших официальных поэтов.

Но вернемся к основному предмету статьи. Я все-таки настаиваю на том, что в целом лирический стих "бронзового века" сформирован отнюдь не советским культурным пространством. "Бронзовый век" русской поэзии и советская поэзия 50-80-х годов — существенно разные вещи. Тут есть ряд принципиальных эстетических моментов, которыми никак, ни при каких условиях нельзя пренебречь. Например, общее отчуждение языка, столь явное у Гандлевского, Айзенберга, Кривулина. Это отчуждение — естественное следствие всеобщей культурной немоты, наступившей после онтологической, мирового масштаба, социально-культурной катастрофы, проявление все того же изначального "ощущения незаконности" литературного и вообще культурного существования.

И совершенно ясно, что новая языковая ситуация объединяет не только таких разных поэтов как Гандлевский, Айзенберг и Кривулин, она объединяет и сам "твердый стиль" с поставангардными течениями, с тем же концептуализмом, вообще формирует общее лицо подлинно современного, актуального искусства. Подвергая деконструкции язык модернистской культуры, современное искусство переосмысливает само модернистское мироощущение, обобщенное "я" той великой эпохи. Тут можно и нужно говорить не о трех поэтах, о многих авторах, тут нужно говорить о самой эпохе, о новом уровне самосознания человека, о новом общем "я". Что же о нем можно сказать уже сейчас, после самого предварительного анализа?

Прежде всего, как уже говорилось, это "я", ощущающее себя именно после катастрофы, в немоте, с обрубленными культурными корнями. Старая культура, культура модернизма, благословенный "серебряный век" — потерянный рай, утраченная родина, на которую никогда не вернуться. Новым поэтам уже не дано, как символистам и акмеистам, свободно перемещаться в культурном времени и пространстве от античности до европейской классики, превращая любой культурный знак в собственный полновесный художественный образ. Но этого им и не нужно. После модернистского всплеска эстетического энтузиазма пришла постмодернистская эстетическая усталость, выражающаяся в равной степени приятия и отчужденности по отношению к любой культурной традиции. Однако эта усталость отнюдь не означает художественной пассивности. Авторский статус изменился, работа автора перемещается в новые сферы, однако все это никоим образом не отменяет сам институт авторства и его принципиально активную сущность.

Да, авторское (в том числе лирическое) "я" как таковое представляет теперь для поэта мало интереса (вспомним Айзенберга: "Нет, я не есть большая культурная ценность..."). Это раньше восторг открытия художественной истины превращал поэта в пророка, мессию, носителя абсолютного знания. Художественная истина по-прежнему абсолютна, но только в своем, эстетическом, пространстве. От модернистской (и вообще романтической) установки на социально-культурный профетизм получена такая сильная прививка, что в обозримом будущем все подобные рецидивы в искусстве явно не окажутся актуальными. Авторское "я" теперь частное лицо, ничем не примечательное, никому себя не навязывающее. Поэт сосредоточивается на закономерности, рефлексорности своих языковых, культурных реакций, которые, собственно, и формируют постмодернистского автора и в конеч-

ном счете — его «истинное, неразложимое "я"».

В этом "я" в отличие от "я", описанного Анненским, нет тайны, вернее, поэты отказываются, не имеют художественной возможности говорить об этой тайне от своего имени, хоть бы и при помощи "беглого языка намеков и недосказов". Модернистский лозунг "Музыка прежде всего" сменяется чем-то вроде "Прежде всего язык", в чем выражается общая метафизическая интуиция о том, что не мы владеем языком, а язык владеет нами. Однако тут, если вдуматься, тоже есть своя тайна. И поэтому при всей радикальности произошедших в поэзии эстетических перемен сам онтологический статус «истинного, неразложимого "я"» со времен Анненского, конечно же, ничуть не изменился.

Разумеется, не все в современном искусстве сводится к новому "я". Но ясно одно: подлинно "эмансипированное" слово, то, что действительно можно назвать лирическим стихом "бронзового века" помимо этого "я" возникнуть просто не может. Мной отмечены лишь некоторые аспекты нового "я", принципиальные для конкретных авторов, чье творчество дало свои убедительные образцы современного лирического стиха. Для других авторов более актуальны другие аспекты нового "я", это естественно. (Важно только, чтобы "я" было действительно хоть в чем-то новым, иначе кому оно интересно?) Прекрасных лирических поэтов в "бронзовом веке", наверное, ничуть не меньше, чем в "серебряном". Гигантская работа по восстановлению прерванной традиции совершалась, повторю, многими и многими поэтами, писателями, художниками, и не только их искусством — самой жизнью. И эта работа принесла, не могла не принести свои плоды. Мы уже не в пустыне: за несколько десятилетий создан мощный культурный слой, и — да, об этом можно говорить твердо — традиция восстановлена. XX век в России — век великой поэзии. Вторая половина века вполне подтверждает эту истину.

1995

Предшествовавшие смогистам в московской неофициальной поэзии лианозовцы и поэты круга Л. Черткова как о литературных группах о себе никогда не заявляли. "Групп никаких не было. Над "смогистами" посмеивались — не как над поэтами, а именно как над "группой"... А она (лианозовская группа. — В.К.) была и не группа, не манифест, а дело житейское, конкретное. Хоть и объединяла авторов в конечном счете чем-то сходных..." (Вс. Некрасов). Губановская же идея СМОГа прежде всего идея группы, полемического манифеста, литературного эпатажа футуристического образца. И хоть манифест сводился к "простому, как мычание" восклицанию "Чу!", он действительно стал основой для объединения и, надо признать, вполне исчерпывающе выразил изначальную сущность смогизма. Стоит ли после этого удивляться, что современному историку литературы кажется гораздо более обоснованным называть "группой" не смогистов, а поэтов круга Л. Черткова и лианозовцев. Их объединяло кое-что посущественнее губановского "Чу!".

Конечно, и "Чу!" было весьма существенным. Тем не менее принадлежность этого "Чу!" скорее области поступка, нежели искусства, предопределила во многом внелитературный характер всего смогистского феномена. "Самые молодые гении", в общем-то, были просто студенческой компанией. Но — хотели они того или нет — СМОГ вскоре приобрел черты общественно-го движения. И надо признать, его эстетическая программа немало тому способствовала. СМОГ на какое-то время стал чем-то вроде альтернативного Союза писателей. Даже членские билеты выдавали. Понятно, что все это было отчасти игрой. Суть, конечно, не в членских билетах, не в организации, а в альтернативности, в бунте против официоза. Но у лианозовцев и чертковцев ничего этого не было даже в виде игры. Для них официоз вообще не существовал. И когда Слуцкий спросил чертковцев: "Вы не считаете, что Евтушенко отнял у вас часть славы?", его просто не поняли. А смогистам подобная постановка вопроса была очень даже близка. Они, да, считали, что Евтушенко им

задолжал по части славы. И "Чу!" адресовано именно ему и другим "эстрадникам".

С одной стороны, чувствовалась легкая зависть и обида: опоздали к поэтическому буму конца 50-х, к политехническим аудиториям. Отсюда и эмфатическое "самые молодые" — из недостатка сделаем достоинство. С другой — было вполне понятное возмущение официозом и наивное стремление избавиться от эстрадной фальши, сохранив, хотя бы потенциально, саму эстраду, аудиторию.

Чем шире круг участников движения, чем оно "массовой", тем лучше, тем ближе эстрадный идеал. В результате в СМОГе оказались авторы самые разные, часто совсем уж ничем друг с другом не сходные. В том числе и не "самые молодые" А. Прохожий, М. Ляндю. Они тоже на какое-то время заразились общим энтузиазмом, "бурей и натиском" ("бурнаском", по выражению М. Ляндю), но в целом как шли, так и продолжали идти своей дорогой. Участие в СМОГе уже не могло стать определяющим для их творчества. Да и "самые молодые" — Делоне, Пахомов — от губановского "Чу!" почти не зависели. А Кублановский, например, вообще сформировался как поэт, лишь избавившись от этого "Чу!": не случайно позднее он участвовал в сборниках "Московского времени"; его зрелая поэтика гораздо ближе постаккеистским устремлениям этого круга авторов, нежели смогистскому "буре и натиску". О смогистах нельзя говорить как о поэтах "группы", о них надо говорить только о каждом в отдельности.

Истинных, стопроцентных смогистов, ставших поэтами благодаря "буре и натиску", на волне вселенского "Чу!", собственно, всего двое: Губанов и Алейников.

Губановская слава началась с поэмы "Полина", небольшие отрывки из которой попали благодаря Евтушенко в журнал "Юность" и наделали много шума. Существует легенда, что "Полина" написана Губановым в 15-летнем возрасте, в 1961 году (эта легенда в очередной раз озвучена в изданной недавно книге Губанова "Ангел в снегу"). На самом деле, по свидетельству В. Алейникова, "Полина" была написана, скорее всего, в конце 1963 года. Это действительно одна из первых вещей Губанова, но она, что совершенно очевидно, непосредственно примыкает к текстам 1964—65 гг., предваряет их. В "Полине" все основные черты губановской поэтики уже вполне определились. С другой стороны, в этой еще не совсем самостоятельной вещи особенно явственно проступает генетическое родство Губанова с эстрадной эстетикой, с "суровым стилем" послесталинского советского искусства. Тот же романтический культ художника, "мастера" с трагической

судьбой: "Да, нас, опухших и подраненных, дымящих, терпких, как супы, вновь распинают на подрамниках незамалеванной судьбы. Холст 37х37. Такого же размера рамка. Мы умираем не от рака и не от праздности совсем". То же братание с равными по духу, с "гениями": тут и Пушкин с Есениным, и Рафаэль, и "в пролет судьбы уходит Гаршин", и "картины Верещагина", и "летний Левитан" ("Русь понимают лишь евреи"), и "месяц Бальзак" и даже Бонапарт. Те же бичевания бездарности, посредственности, меркантильности-расчетливости: "Так начинают верить небу продажных глаз, сгоревших цифр. Так опускаются до нэпа талантливые подлецы... Планета, вон их! Ветер, вон!" Та же Русь, "сулящая морозы", и та же безбрежная, всепричастная русская душа: "Душа моя, ты таль и опаль, двор проходной для боли каждой. И если проститутки кашляют, ты содрогаешься, как окрик". Ну и разумеется, та же неизбывная "суровость" письма — выразительная маргинальность лексики ("бабы", "проститутки", "таль и опаль"), эффектность "антипоэтических" ("нас, дымящих, как супы") и "модернистских", экспрессивных ("на голубых руках мольберта") образов. Все это еще не очень настоящее, не очень свое, но сама интонация, лирический захлеб и порой неожиданно прорывающаяся какая-то чисто детская доверчивость и незащитность — незаемные, губановские: "Ты прячешь плечики, как радуги, и на стихи, как дождь, пеняешь..."

В следующих вещах Губанов решительно освобождается от эстрадных штампов и начинает воздвигать собственную поэтическую систему. "Суровый стиль", конечно, остается, но это уже собственный губановский стиль. Урбанизму Евтушенко-Вознесенского, их социалистически-индустриальной (и тайно прозападной) "России" противопоставляется есенински-бесшабашная Русь разгула и бунта. Впрочем, я бы не стал придавать слишком большого значения подобному противопоставлению. Губанов действительно знал и любил русскую историю и древнее искусство, питался им как поэт, но никакой эстетической, а тем более идеологической нагрузки его "почвенничество" никогда не несло. Русь с ее Пугачевыми¹ да Иванами Грозными у Губанова точно такой же источник поэтической фактуры, как, скажем, аэропорт у Вознесенского (начинавшего, как известно, тоже с Руси — в "Мастерах"). Так устроен "суровый стиль" с его тяготеющей к монументальности предметной, фактурной эстетикой. Пугачев, Грозный, Петр Первый, а потом Пушкин, Ван Гог, Малевич у Губанова не самоценные поэтические образы, мифологизированные драматические характеры (как, скажем, Пугачев у Есенина), а своеобразные мелодические темы, фактурный фон для очередной ли-

рической импровизации. Вот начало "Ивана Грозного":

Сегодня посох бредил постным,
И отряхая яблонь сплин,
Твои глаза настали поздно,
А губы вовсе не взошли.
Сегодня у семи соборов,
Срывая аллилуйя певчих,
Накаркал мне мой черный ворон
Твои березовые плечи.

"Посох", "семь соборов", "аллилуйя певчих" — заголовок указывает, откуда возникли эти детали, но, не будь заголовка, мы бы им тоже ничуть не удивились. Губанов просто пишет любовное стихотворение, и только на двадцать первой строчке спохватывается:

Я — Грозный! Я тебя малюю,
Кладу на простынь синюю,
Где со Скуратовым Малютою
Черниц и вдовушек насилую.

Конечно, у него это не от забывчивости. Просто на самом деле и Пугачев, и Грозный, и Пушкин в стихах Губанова — прежде всего сам Губанов. Он примеряет их маски, их легенды, может, даже чуть соперничает с ними, но говорит-то в конечном счете только о себе. И самый нерв этих стихов, постоянная щемящая нота — та же, что уже проскользнула в "Полине": детская доверчивость, беззащитность лирического героя.

О, звезды! Белые гадалники.
Зачем одели мне кандалики?
Оттаяв, я немного плачу
И кружечку воды прошу.
Мне говорят -- я вор и шут!
А я был Царь! А раньше -- мальчик.

Это Пугачев. "Мальчиками" оказываются и прочие персонажи. Иван Грозный — "Глупышка! Ивушка! Ивашка!". Петр Первый — "Трусишка! Первенец! Русак!". Пушкин — "Ах, на лице твоём, Арапушка, как на крыльце, как на крыльце!"

Лирический экспансионизм Губанова выражается и в склонности к лобовой экспрессивной персонификации: "я — Русь в тугих тисках Петра...", "я — скит", "я — инок, я — иконостас", "я — одно-

ногая река", "я — осень" и даже так: "я — дар Божий!" (тон всему этому, как мы знаем, тоже задал Вознесенский своим "Я — Гойя"). В конечном счете все сводится к "я" и все из него исходит.

"Я" — дар Божий, "я" — царь: "Улыбнутся ветлы — на царя, поди?" Это уже почти блоковское "Здравствуй, князь!" Царственное Губанов ощущал в себе как трагическое. Ведь царственное — это поэзия, а "поэзия — всегда Морозова! До плахи и монастыря". Но "я" — это ведь на самом деле "мальчик". Царь-мальчик. Цветаевский "отрок-царь": "В тебе божественного мальчика десятилетнего я чу". Царственная поэзия на худых мальчишеских плечах в "грубом, временном" мире: "Не надо торговать в разлив такими серыми глазами". Трагический исход предрешен.

Отсюда же, из "царственных мальчиков", культ Рембо. Это уже общесмогистское. Смогисты ведь и были такими мальчиками, "самыми молодыми гениями". Но только у Губанова этот мотив, вернее, не сам мотив, а заложенный в него трагический конфликт стал основой поэтики. Да и сам мотив в ранних стихах Губанова встречается постоянно: "О, лес, лес, лес, замшелый мальчик, зачем ты лешь, как листья, нянчил", "Как мальчики, смеются нервы и крутят желтый горизонт", "Мой мальчик вырос не в чинах, как полбеда горит апрель"...

Губанова традиционно сравнивают с Есениным. У него, конечно, можно встретить элементы имажинистской образности: "О, белые деревни мозга под рыжим лопухом волос..." Но тут же, рядом, явные отголоски кубофутуризма образца раннего Маяковского: "Ваш смех сентябрь гребет лопатой на тротуар моей души". Все это достаточно общие места "сурового стиля", наследовавшего всему позднемодернистскому "левому" искусству 20-х годов. Специфику губановского тропа тут искать бесполезно.

Смогистское "Чу!" в первую очередь было адресовано эстрадной поэзии. Но, как справедливо заметил А. Величанский, смогисты воевали с противником на его же территории. В первую очередь это относится именно к Губанову. Губановский троп генетически остается "суровостильным", то есть, вообще говоря, эклектичным.

Между советским левым искусством 20-х годов и его прямым наследником, "суровым стилем" 50—60-х, есть одно принципиальное различие. Искусство 20-х годов, загипнотизированное социалистической идеей, боролось со своим модернистским происхождением, со своей "буржуазно"-индивидуалистической основой: "Я сам себя смирял, становясь, на горло собственной песне..." Лефовский и конструктивистский утилитаризм, радостно воспринятый всей последующей советской поэзией, на самом

деле был, конечно же, чисто авангардным жестом сознательного художественного редуционизма, добровольного подчинения искусства — идеологии, художника — власти. "Суровый стиль" решал задачу прямо противоположную. Он размывал железобетонные бастионы идеологической эстетики, прорываясь к живой, как тогда казалось, почве, на которой было воздвигнуто все это кошмарное здание социалистического реализма. И "не смирять себя" приходилось, а наоборот, освобождаться, развязывать окостеневший в эстетических догмах художественный язык. Делалось это, однако, на той же почве, в рамках коллективистской утопии, в рамках идеи "народного" (а по сути, массового), "социалистического" (а по сути, государственного) искусства. Культ художника, "мастера" и творческой свободы парадоксальным образом оборачивался новым утилитаризмом — культуртрегерством. Как известно, кумиром "эстрадников" был Маяковский, радикально редуцировавший общемодернистский профетизм, индивидуалистический культ творца—"демиурга" до пролеткультовского "горлапана-главаря", пророка пролетарских масс. Теперь пытались восстановить утраченные звенья: "Вам, Микеланджело, Барма, Дант!" Маяковский бы подобный ход никак не одобрил. С эстетической точки зрения это было чистейшей контрабандой, а потому "суровый стиль" не мог не стать эклектичным.

Культуртрегерский, обновленческий пафос "эстрадников" то и дело подменял лирику описанием, не говоря уже об откровенной пропаганде, которую советская критика тактично именovala "публицистичностью". Стихи часто сводились к эффектно зарифмованным банальностям. Автор, увлеченный лепкой фактуры, уже не замечал, что лирическая почва давно ушла из-под ног. Против всего этого и восстали смогисты. Маяковский у них был не в чести. "Шершавый язык плаката" их никак не устраивал. Однако задача возрождения в полном объеме профетической установки оставалась на первом плане. Причем задача эта ставилась еще радикальнее. Не восстановить утраченные звенья, а сразу вернуться в лоно истинной Поэзии. Смогистский проект был типичной утопией: "сразу" в искусстве ничего не бывает. А кроме этого "сразу", кроме огромной энергии "бури и натиска" (тоже ведь "суровостильного" происхождения) за душой, в общем-то, ничего не было — не было никакого нажитого, наработанного опыта.

Губановская альтернатива эстрадной поэзии оказалась, если можно так выразиться, количественной, а не качественной. Поэтому тут уместнее говорить не об альтернативе, а о варианте, антиофициозном варианте эстетики "сурового стиля". Отвергнув

позицию пророка пролетарских масс, советского государственного поэта, Губанов чувствует себя пушкинским "пророком". А лирический темперамент, поэтика тотального лирического экспансионизма превращает его в своего рода пифию:

Я беру кривоногое лето коня,
Как горбушку беру, только кончится вздох,
Белый пруд твоих рук очень хочет меня,
Ну а вечер и Бог, ну а вечер и Бог?

Это уже чистое камлание, выход к тому, что А. Величанский назвал "потоком поэтического бессознания". Все держится на экзотической интонации, в данном случае положенной на ритм конского галопа (стихотворение называется "Серый конь"), лирический поток почти не структурируется. Да и не выдержала бы никакая композиционная, образная структура мощи этого напора. Структура губановского тропа — в его антиструктурности, доведенной до абсолютного предела эклектичности "сурового стиля".

Алейников в отличие от Губанова "суровому стилю" практически ничем не обязан. Ему чужда эстетика фактуры, формотворческий, "скульптурный" пафос. Далека он и от губановской самодраматизации, его предельно персонифицированной, трагической экзатичности. Если Губанов в безудержной экспансии лирического "я" стремится как бы растворить в этом "я" внешний, изначально враждебный, а потому трагический мир, то Алейников, наоборот, хочет слиться с миром, сам в нем раствориться. Разумеется, и мир у Алейникова другой — не враждебный, а живой, прекрасный и таинственно-родной. Все это обозначилось уже в одном из самых ранних и самых известных стихотворений Алейникова, которое вполне можно считать программным, визитной карточкой Алейникова тех лет:

Когда в провинции болеют тополя,
И свет погас, и форточку открыли,
Я буду жить, где провода в полях
И ласточек надломленные крылья...

Здесь же, с другой стороны, видно и то, что объединяет Алейникова с Губановым, то, что делает его "смогистом". Это тот же принцип лирического потока, "пифийности", экзатичности. Пусть не трагически-персонифицированной, а безлично-умиротворяющей, но экзатичности, взламывающей, взрывающей любые языковые структуры. В "Тополях" она проявляется еще не так

явно (семантическая неопределенность: "Я буду жить, пока растает снег"; имеется в виду либо "пока не растает снег", либо "пока тает снег", фиктивный синтаксис: "слегка звенят, но, если и звенят..."), однако уже к концу 1964 года в стихах Алейникова резко усиливается фактор случайного, стихийного, причем на всех уровнях — лексическом (в словосочетаниях), синтаксическом, образном, композиционном. Нагнетается экспрессия:

Каблук колпака
 колпак каблука
 паук пустяка
 пустяк паука —
 зеленый монах
 как мохом укрыт
 на грех и на страх
 подошва скрипит —
 ах иволга боль
 зеленая рань
 ах иволга голь
 одежная рвань
 ...

(Поэма)

Образы ("каблук колпака", "зеленый монах") подчеркнута субъективны, композиционно не мотивированы. Мотивировка чисто внутренняя, никак не отрефлексируемая, а потому в языке не явленная. Перед нами действительно "поток поэтического бессознания", минимально и совершенно формально организованный по правилам лирического жанра.

Анализировать семантические, образные структуры алейниковских текстов — занятие достаточно проблематичное. Конечно, Алейников отдал дань общесмогистским романтическим темам и мотивам. Тут и "мальчик рыженький", "рыжая прядь" (опознавательные знаки самого автора), и "мальчики жгут голубые костры", и "лохматый Пушкин в восемнадцать" (едва ли не единственный пример типично "эстрадной" интонации у Алейникова), и "путешествия памяти Рембо" (не случайно именно под этим названием Алейников объединил позднее весь корпус своих смогистских текстов). Хотя, повторим, у Алейникова весь этот романтический антураж начисто лишен губановской конфликтности. Существеннее, что в тот же ранний период возникают и разрабатываются мотивы, принципиально важные для более позднего творчества

поэта: провинция (благодаря Алейникову это слово теперь приобрело совершенно новые, возвышенные коннотации), Крым, вообще малороссийский юг. Однако мотивная и образная организация текстов Алейникова, в особенности ранних, вторична по отношению к их принципиальной языковой "дезорганизации", производна от первичной антиструктурности художественного метода поэта.

Этот аспект творчества Алейникова подробно проанализирован А. Величанским. Антиструктурность поэтики Алейникова проявляется не на уровне тропа, как у Губанова (поэзия Алейникова вообще не метафорическая), а на самом общем уровне, на уровне лирического высказывания как целого. Поэтому для Величанского поэзия Алейникова гораздо значимее поэзии Губанова. "Поток поэтического бессознания" не структурируется даже лирическим "я" и свободно струится в имперсональном, безличном пространстве, приобретая в стихе монументальное, эпическое звучание. Лирическое самовыражение вытесняется голосом самой поэзии, голосом, изначально преднаходимым любому лирическому высказыванию. Алейникову действительно удалось раствориться в окружающем мире — в мире поэзии. Искать характерные черты лирика в имперсональном поэтическом потоке бессмысленно: здесь все — только он, автор поэт. А. Битов весьма точно сравнил творчество Алейникова с поэтическим облаком. Тексты Алейникова возникают как результат конденсации этого поэтического облака на совершенно произвольных языковых структурах (жанровых, семантических, интонационно-синтаксических). Смысловая внятность, семантическая определенность подобному процессу совершенно не требуется. В ранних текстах Алейникова она появляется скорее как исключение и сразу же обнаруживает свое сугубо литературное происхождение (например, неожиданно мандельштамовская густая изобразительность с его же интонацией и метрикой в стихотворении "Всегда живут в моем воображении корзинщики веселые Стамбула..." из цикла "Сопоставления"). Поэзия Алейникова — постоянное (и потому, как отметил Величанский, статичное) движение поэтических форм, перетекание их друг в друга. Любая структурированность иллюзорна, любое завершение мнимое. Это, конечно, тоже проявление смогистской эклектичности, того, что Величанский называет "имитационностью", но это реальная поэтика, вызванная к жизни реальной культурной ситуацией и потому создавшая живую поэзию.

Величанский считает, что именно Алейников наиболее полно реализовал эстетическую программу СМОГа. Вернее, что именно

в его поэзии эта программа привела к наиболее значимым художественным результатам, выяснила действительные свои возможности (Величанский говорит здесь о "влиянии, обращенном вспять", о том, что стало понятным из уже послесмогистского творчества Алейникова). При подобном чисто эстетическом подходе так оно, наверное, и есть. Но нельзя забывать и о внелитературной стороне смогистского феномена, о романтическом пафосе жизнотворчества. Этот пафос до его трагического предела был, конечно же, воплощен Губановым, не нашедшим, да и не желавшим искать ни духовного, ни литературного выхода из созданной им же самим гибельной ситуации тотального и жертвенного противостояния с миром. Алейников пошел по другому пути. На самом деле он всегда шел своей дорогой, но сначала она казалась почти параллельной губановской, и, что вполне естественно, только с годами выяснилось ее истинное направление. Окончательному разрыву с жизненной философией СМОГа Алейников даже посвятил отдельное стихотворение под красноречивым названием "Накануне 37-летия":

Гляжу в грядущее. Оно
Опять встает передо мною, —
Как бы высокое окно
Раскрыто думою ночью.

И чтобы свет во тьме зажечь,
Не надо гибели поспешной, —
На то дана живая речь
И песни власть над жизнью грешной.

На то и есть душа у нас,
Чтоб ощущать величье Бога,
И долгий век, и светлый час,
И беспредельная дорога.

Стихотворение это написано до смерти Губанова (Алейников старше Губанова на полгода, а Губанов, как известно, ушел из жизни в "роковые" 37), но выглядит оно как ответ на эту смерть, на вызов, брошенный миру Губановым.

Алейниковский "поворот" проходит не вдруг, постепенно, но к началу 80-х он уже вполне очевиден. Нельзя всю жизнь оставаться "самым молодым гением", должна же наступить когда-нибудь и зрелость. Алейников ощущает приход зрелости как благо. Пусть порой "в одночасье пронзит" тоска о былом, о потерянном друге,

"и увидят в излучине света: что за призрак вон там, в отдаленье дерзит этим дням? Уж не юность ли это?" Что-то утрачено, но не меньше и приобретено. Вместе со зрелостью пришел опыт, которого так не хватало в начале творческого пути. Открылись новые истины, в том числе и об искусстве, о поэзии:

Не разрешай себе, поэт,
Испепеляться неизвестным —
Весь мир величием чудесным
Иной тебе дарует свет.

Эта "заповедь" (так называется процитированное стихотворение) обращена и к самому себе: то, как "испепелялся неизвестным" ранний Алейников, мы уже видели. Поэт и впрямь решительно избавляется от семантической невнятицы ранних текстов. "Поток поэтического бессознания" входит в спокойное русло осознанных ценностей. Обозначенные ранее мотивы — провинция, юг, Крым — приобретают дополнительное историко-эпическое измерение (теперь это "скифские степи" со всеми вытекающими отсюда культурно-мифологическими ассоциациями) и создают достаточно твердую почву (о чем раньше и помыслить было нельзя) для лирических медитаций. Здесь мы снова сталкиваемся с "почвенничеством", и на этот раз с гораздо более глубоким. "Почвенничество" для Алейникова становится новой жизненной философией, сменившей смогистскую. Соответствующим трансформациям подвергается и поэтика.

Однако я не думаю, что Алейников как поэт изменил себе и слишком сильно оторвался от смогистских корней. Тут Величанский безусловно прав. Не философия (тем более такая идеологизированная, как "почвенничество") важна для поэзии Алейникова, а его верность речи, тому самому "потoku", который хоть и вошел во внешне спокойное русло, по сути своей, конечно же, остался прежним. Осела семантическая муть, ясно видно "почвенническое" дно. Все пронизано светом мира — "изначальным, мучительным". Но источник его на самом деле в том же "потокe": "Ты поешь, и звучанье это — / Золотое начало света." Начало речи в ней же самой, в ее бессознательной стихии:

Не умолкнуть вам, птицы, вовек —
И в преддверии речи
Зажигает, вздохнув, человек
Подсознания свечи.

Имперсональность лирики с отказом от языкового произвола только усиливается. Общее эпическое звучание смыкается с почти фольклорной безличностью. И видимая структурированность поэтического мира позднего Алейникова не должна вводить в заблуждение. Она не отрефлексирована и не служит средством художественной самоидентификации. Смогистская программа была принципиально антирефлексивной — Алейников верен этому до конца. Прежняя текучесть поэтических форм в полной мере сохраняется, придавая, кстати, удивительную гибкость поздним стихам Алейникова. Твердость почвы не в заданности художественной структуры, а в жанровой и смысловой определенности. Но собственно художественный смысл возникает из прежнего, неструктурированного, живого "поэтического облака", имя которому — поэт Владимир Алейников.

Эволюция поэзии Алейникова — это выход из эстетической утопии смогизма с сохранением смогистской антирефлексивности. Другой возможный вариант — творчество Кублановского, который присоединился к поэтам, ушедшим, по выражению Величанского, "вдгон мировой культуре, то есть обратившимся вспять" и соответственно вставшим на путь рефлексии. "Мировая культура" — совершенно отдельная тема, со смогизмом, вообще говоря, не связанная. Этот процесс "догонялок-возвращений" начался еще до смогистов (в той же группе Черткова) и в целом особого их влияния не испытал. Но одно очень важное пересечение тут все же состоялось. Я, конечно, имею в виду уже многократно упомянутого выше Александра Величанского.

На него, безусловно, произвел большое впечатление смогистский прорыв, и прежде всего поэзия Алейникова. Именно впечатление, а не влияние, потому что чисто литературно, в поэтике, Величанский от Алейникова никак не зависел. Он двигался в совершенно другом направлении. Но, как это парадоксально ни звучит, — к той же цели. Об этом, впрочем, исчерпывающе говорится в статье Величанского об Алейникове, которая, конечно же, не только об Алейникове, но во многом и о себе.

Величанский понимает всю утопичность романтической программы "бури и натиска", но ему глубоко импонирует смогистский поэтический максимализм. Таков эстетический идеал Величанского, и поэзия Алейникова пусть не полная его реализация, но ближайшее предвестие, "грядущий благовест". Не удовлетворенный современной культурной ситуацией (статья об Алейникове написана Величанским незадолго до смерти, видимо, в 1989 году), действительно почти карикатурной эстетикой эпохи "перестройки", Величанский уповает на грядущее, на неизбежный ко-

нец "безвременья" и приход новой, уже не "второсортной" эпохи. Конечно, эти упования тоже утопия, как вообще любые упования на что-то за пределами данной нам реальности. "Эстрадники" в свое время ждали нового Маяковского. "Ушедшие вдогон мировой культуре" ждали (и ждут) нового Блока или Мандельштама, нового серебряного века. "Грядущий благовест" Величанского — из того же ряда. На самом деле этот благовест скорее прошлое, чем будущее, все тот же серебряный век. Сам же Величанский, как и Алейников, принадлежит совсем другому веку (пусть "бронзовому", суть не в названии), чем, вообще говоря, и интересен.

Поэтика Величанского в противоположность смогистской даже не просто рефлексивна, она свержефлексивна. Стремясь к общей максималистской (конечно, вовсе не только смогистской) цели возвращения поэзии "тайны", высокой гармонии, Величанский избирает самый, казалось бы, обходной, самый извилистый и косвенный путь. Смогисты, как мы помним (и это суть их эстетической программы), действовали напрямую, "в лоб", по принципу "бури и натиска". Величанский столь же радикален, как и смогисты, но на противоположном полюсе. Имея в виду максималистскую цель, он начинает практически с минимализма. Его ранние пейзажные зарисовки выдержаны в примитивистском, почти лубочном духе, очень напоминающем лианозовских конкретистов:

Николай, убравши сено,
загулял и запил сильно.
На слободке мотоцикл
залетел вчера в кювет.
У заруды — два солдата
с третьей девушкой в косынке
нарушают указанья.

Конечно, это не барачная поэзия, но с пейзажной лирикой Е. Кропивницкого — певца "слободок" — или раннего Вс. Некрасова, столь же имманентно игровой, смыкающейся не только с примитивом, но и с детской поэзией, ранние стихи Величанского вполне сопоставимы. Не думаю, что тут были какие-то влияния (хотя Величанский лианозовскую поэзию знал), тут просто жанровое совпадение, но весьма симптоматичное. В Лианозово исходная минималистская установка привела, как известно, к концептуализму и собственно минимализму концептуалистского толка. Концептуализм в его массовом преломлении образца середины 80-х Величанскому, конечно, не близок, для него это "антипоэзия", но родство с концептуаль-

ной в своей основе лирикой Вс. Некрасова у Величанского сохраняется, и это вовсе не случайность. (Тут еще дело в том, что понимать под концептуализмом. Во всяком случае, по степени эстетической рефлексии, остроте осознания инерционности художественных форм, поэзия Величанского концептуализму отнюдь не враждебна.)

"Фирменный" жанр Величанского — лирическая миниатюра. Для него это не жанр, а способ художественного бытия, эстетическая программа:

Мои стихи короче
июньское белой ночи,
но долгим свежим сумраком окружены они.
И вы о них мечтали
среди стекла и стали
в казенные безжизненные дни.

Поэт сам мечтает о таких стихах и сам в них спасается. Но это отнюдь не "благовест". Какой может быть благовест "в казенные безжизненные дни"? Это поэзия "ума холодных наблюдений и сердца горестных замет". Не натурфилософская живопись, а жесткая, контрастная урбанистическая графика:

Вспыхнет молния одна:
на подрамнике окна
нарисует дом, ограду,
два соседних дома кряду,
человека под водой:
он бежит через природу —
он уже немолодой,
но бежит и ищет броду
и погаснет с наступившей темнотой.

Одинокие, неприкаянные люди мечутся, как тени, по такому же неприкаянному, закованному в "электричества гранит" ночному городу: "Бездонный дождь на улице бездомной...", "Ночью город сам не свой. / И по тусклой мостовой / человек идет единственный куда-то..." Одиночество — один из центральных мотивов лирики Величанского. И это совсем не романтическое, байроническое одиночество, а привычное, скучное, современное одиночество в толпе, и очень советское — крепко замешенное на страхе: "Одиночество толпы / перед ликом одинокого тирана". Рутинность страха — родовое свойство "второсортной эпохи", и этот

страх особенно мерзок в своей пошлой и покорной обыденности:

Люди не ведают страха —
они привыкают к нему:
обеденный стол не плаха,
и дом не похож на тюрьму.

Бесстрашные, словно камни,
и вечные, словно прах,
пощелкивают замками
и сами внушают страх.

Так из беглых зарисовок, частных наблюдений возникает масштабная картина эпохи.

Алейников и Губанов в своих стихах ощущали себя вне конкретного времени и пространства, в абстрактном мире чистой поэзии. Лирика Алейникова экстенсивна и дедуктивна, ей не нужна конкретность, ей всегда, в каждый момент, требуется все метафизическое пространство целиком. Величанский именно конкретен (и порой даже, как мы видели, в сугубо "конкретистском" смысле), его лирика интенсивна и индуктивна, ее метафизика вырастает из точки и обрисовывается только изнутри. Величанский кровно связан со своим пространством-временем и ощущает это как кабалу, как проклятие. У него конфликт не с "миром вообще", как у Губанова, а с самим собой, с собой как частью этого мира. И конфликт этот, может, еще трагичнее, потому что не просто не оставляет никаких шансов на победу (как у Губанова), но делает невозможной саму борьбу.

Поэтический мир Величанского в отличие от Алейникова персонален, но в отличие от Губанова не персонифицирован. Тут нет и намек на смогистскую пифийность и романтический профетизм:

О себе я не пекусь —
без возврата, без прогресса —
я согласен быть процессом,
даже после смерти. Пусть.

Если нечего терять,
велика ль тогда потеря?
Сколько надобно бактерий —
разложить мою тетрадь?

О чем же тогда Величанский "печется", для чего его "тетрадь"? Или он вообще не рассчитывает на решение сверхзадачи, на приближение к "тайне"? В каком-то смысле да, не рассчитывает. Поэтический мир Величанского строго рационален. Величанский не видит для себя возможности апеллировать, как Алейников, к бессознательному, полагаться на неотрефлексированный и безличный поток поэтических форм. Но у поэзии есть и другие возможности:

Крепчайшую вяжите сеть,
но бойтесь умысла, улавливая суть
(у истины запаса нет съестного:
у истины судьба — на волоске висеть).
Пусть вытекает слово,
как море из улова,
забыв свою оставшуюся сельдь.

Поэзия — это слово без "умысла", живое, текучее, в сущности, неуловимое слово, не "сельдь", а "море". "Крепчайшая сеть" поэта не для улова как такового (это было бы "умyslom"), а для того чтобы было что закинуть в "море" — в море языка, речи. Поэзия — процесс, а не результат (в том числе процесс "вязки" собственной сети поэта). А тайна поэзии не в поэте, не в его "тетради", а в языке, единственном носителе истины, той самой, чья "судьба — на волоске висеть": "Язык сначала жил один /... / Потом язык нашел возделанных людей — / он впутался в их бороды и руки, / и сразу поглупел, помолодел — / донине все к его молчанью глухи". Тайна — то, о чем язык молчит. Прислушаться к этому молчанию, связав "крепчайшую сеть" — вот задача, которую ставит перед собой Величанский как поэт, вот о чем он "печется". О тайне, как говорил Витгенштейн, нельзя сказать, она должна **СКАЗАТЬСЯ**.

И Величанский вяжет сеть настолько крепкую, что с ней мало что может сравниться в современной лирике. Ее крепость — в верности речи, но не той, сакральной, священной речи, жрецом которой стал Алейников. И не тому конкретистски живому говору, из которого возникает лирика Вс. Некрасова и Яна Сатуновского. Величанский занимает здесь промежуточную позицию. С одной стороны, для него значима высокая традиция, "мировая культура", с другой — он не изменяет и своей исходной эмпирически-минималистской установке. Разговорная интонация, вообще живая речь сложно переплетается с голосом традиции, "мировой культуры". Ритмические изыски Величанского (включая то, что

можно назвать "метой мастера" — лишние, "прозаизирующие" стопы в последней строке) абсолютно естественны, органичны, они следуют логике живой речи. Величанский именно плетет, "вяжет" слова, интонации, создавая невесомые (никакой монументальности), но сверхпрочные ажурные конструкции, тяготеющие не только к миниатюре, но и к афоризму. Речь выверена и просеяна сквозь мельчайшее сверхрефлексивное сито так, что остались одни золотые крупитцы. А что такое поэзия, как не золотые крупитцы речи? Речи личностной и в то же время общей, уже не традиции, а самой эпохи.

Александр Величанский — выдающийся русский лирик второй половины XX века, и его поэзией мы тоже, хоть и косвенно, обязаны СМОГУ. СМОГ, сам по себе являясь эстетической утопией своего времени, стал одним из центральных поэтических явлений 60-х годов, важным этапом в развитии новой поэзии. Ведь задача возрождения прерванной традиции решается не просто возвращением, прорывом к прежней неоскверненной почве, а созданием, наработкой собственного культурного слоя, новой почвы. Поэзия далеко не всегда "благовест", но подлинная поэзия всегда "благая весть". Весть о том, что жизнь, несмотря ни на что, продолжается. Смогисты, безусловно, были такой "благой вестью". И не столько о грядущем, сколько о настоящем. Ну а стихи всегда шире любых эстетических программ, и теперь они уже не зависят ни от времени, ни от породивших их социокультурных обстоятельств. Теперь они неотъемлемая часть русской поэзии.

1996



КРЫМСКАЯ МИФОЛОГЕМА И БОСПОРСКИЙ ФОРУМ

Так уж получилось, что имперская экспансия России на юг практически совпала с эпохой, классической для русского искусства Нового времени. Русская культура связана с нерусским югом кровно, органически. Крым и Кавказ — это не только материал, экзотический фон для романтических сюжетов, это часть русской культуры, ее важнейшая мифологема. Сразу оговорюсь: тема "Россия и юг" затрагивается здесь только в культурологическом аспекте. Имперской политике и многочисленным преступлениям России (как царской, так и большевистской) на юге, конечно, не может быть оправдания. Но факт остается фактом: с югом мы сроднились духовно, эстетически, и то, что ныне Крым и большая часть Кавказа опять за граница, дела не меняет.

Понятно, что Крым и Кавказ существуют в русской культуре по-разному. Разгромив Крымское ханство, Россия фактически уничтожила местную мусульманскую культуру, не давала поднять ей голову, завершив дело сталинским выселением крымских татар. Русские поэты и художники воспринимали Крым как музей, полный материальных свидетельств погибших цивилизаций, к которым нынешние "полудикие" обитатели полуострова не имеют никакого отношения. На Кавказе все было по-другому. Жизнь там кипела, горцы не покорялись, и с местными культурами постоянно шел более-менее равноправный и взаимообогащающий диалог. В Крыму тоже возник диалог, но диалог с музеем, с его мертвыми экспонатами, которые ожили и заговорили по-русски.

Экспонатов, впрочем, поначалу было не так много: ханский дворец, генуэзские башни, загадочные пещерные города. Античность еще не раскопана. Но даже если бы античности в Крыму вообще не оказалось, ее бы обязательно придумали. Русской культуре это было жизненно необходимо. Здесь придется сделать небольшое отступление и коснуться такой щекотливой и многотрудной темы, как "Восток — Запад". Средиземноморский ареал — колыбель европейской культуры. Европа получила античность как бы по прямому наследству. Не последнюю роль в этом играло и чисто географическое положение (еще Марк Твен задавал во-

прос на засыпку: почему Ренессанс было решено проводить в Италии?). Христианский Восток, прямой наследник Византии, второго, не первого Рима, — периферия и в чем-то антагонист этого мира. Антагонист, комплексующий по поводу своей провинциальности и одновременно самоутверждающийся за ее счет ("Да, скифы мы..." и т.д. и т.п.). Это постоянный эмоциональный фон развития русской культуры. Россия начала европеизироваться слишком поздно, чтобы получить средиземноморские древности по прямому наследству, и, все же принадлежа Европе, слишком рано, чтобы успеть выработать эндемичный менталитет, способный уживаться с технической цивилизацией европейского типа (как в Японии). Отсюда неистребимая ностальгия по Средиземноморью, жажда прорваться в прямые наследники, избавиться от комплексов.

Крым, северное Причерноморье предоставили русской культуре такую возможность. В культурологическом смысле выход к Черному морю оказался не менее важным, чем выход к Балтике. Исторически северное Причерноморье — глухая провинция античности, античная Сибирь, серьезной роли в самой средиземноморской культуре никогда не игравшая и знаменитая разве что только ссылкой Овидия. Культурологически Крым — российская Эллада, материальное воплощение Средиземноморья для России и реализация мечты о прямом наследовании античности. Ссылный Пушкин принял лиру из рук ссылного Овидия. Только так это могло восприниматься современниками и самим Пушкиным: "Здесь, оживив тобой мечты воображенья, я повторил твои, Овидий, песнопенья..."

Крым для России, как и Петербург (тоже важнейшая мифологема русской культуры), — эстетическое окно в Европу. Но если Петербург, европейская столица, — окно в Новое время, то Крым — в античность, в европейскую классику. И неважно, что известные тогда крымские памятники относились в лучшем случае к средневековью. Сама средиземноморская природа, Черное море — античный Понт, скалы и волны были такими памятниками, с ними возникал культурный диалог.

Крым — музей, место для путешествий, сюда приезжают и уезжают, увозя впечатления и воспоминания, сюда всегда хочется вернуться, даже из Элизиума, потому что настоящий Элизиум — здесь:

Так, если удаляться можно
Оттоль, где вечный свет горит,
Где счастье вечно, непреложно,
Мой дух к Юрзуфу прилетит.

"На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!" — уже не элегически воскликнет Мандельштам, всерьез, не как Пушкин, лишенный "морей, разбега и разлета". Это не Средиземное море, которое Мандельштам видел в Венеции (хотя стихи о Венеции тоже написаны в Крыму!), а именно Черное, родное, коктейбельское, там, где "золотистого меда струя из бутылки текла". Любовь к Крыму, к теплому морю по мере загустевания крымской ноосферы — за счет уже собственно русской культуры — становится все острее, потребность в возвращении — все насущней. Для Пушкина Крым просто Элизиум, в котором маячат тени Овидия и Одиссея, для Мандельштама тут уже и сам Пушкин — "вчерашнее солнце", и Толстой, и коктейбельская веселая компания времен "бессонницы-Гомер-тугие-паруса" и многое-многое другое.

Музейно-трепетное отношение к Крыму, впрочем, всегда соседствовало с курортно-развлекательным прагматизмом. Российским сознанием Крым воспринимался как красивая игрушка, отсюда все эти игрушечные памятники колониальной архитектуры — от Воронцовского дворца до Ласточкина гнезда. В Крыму, в общем-то, не жили — здесь отдыхали: пили вино и веселились. Нравы петербургской богемы, привитые Волошиным коктейбельскому берегу, как нельзя лучше соответствовали курортной атмосфере: вот уж где дионисийству было раздолье! Но, конечно, дело не только в отдыхе. Здесь, в Коктебеле с волошинским профилем на карадагской стене, для многих, и в первую очередь для самого Волошина, по-настоящему материализовалось мифологическое пространство русского модернизма (русский реализм всегда больше любил благоустроенную Ялту), его языческие наклонности и культуросентристский пафос:

Доселе грезят берега мои
Смоленные ахейские лады...
...
Сарматский меч и скифская стрела,
Ольвийский герб, слезница из стекла,
Татарский глет зеленовато-бусый
Соседствует с венецианской бусой.
А в кладке стен кордонного поста
Среди булыжников оцепенели
Узорная турецкая плита
И угол византийской капители.

Волошин сознательно стал одним из экспонатов крымского ку-

порта-музея и даже написал соответствующие поэтические путеводители по своему "Дому поэта" и коктебельским туристским маршрутам. В результате Волошин — самая популярная в массовом сознании часть крымской мифологемы, а Коктебель — самый модный на крымском берегу интеллигентский курорт. Приезжать сюда, чтить память полузапрещенного поэта — все это воспринималось как интеллигентская фронда, сильно, впрочем, ослабленная тем, что советская власть, предполагая подобное развитие событий, предусмотрительно выстроила здесь свой "Дом творчества", как бы продолжая дело Волошина, но уже по-правильному, без всяких там идеалистических загибов.

Как бы то ни было, традиция курортных творческих "тусовок" идет, конечно, от Волошина. В 30-х годах, правда, со всеми "тусовками" было покончено. При Сталине Крым, по-видимому, был доступен только для советской номенклатуры (не в последнюю очередь именно писательской: советские писатели, как известно, очень всю эту красоту любили и обожали). Зато с хрущевской оттепели начался курортный бум, и уже совсем не только творчески-элитарный. Из фильма "Три плюс два" народ узнал, что он давно уже — и совершенно "неорганизованно", не в "здравницах", а просто на пляже, в палатках — отдыхает в Судаче и Новом Свете. Народ поверил. Больше уже полупустых пляжей в Крыму не видели. Впрочем, пляжи заполнились бы и без помощи фильма. Ездить, кроме как в Крым и на Кавказ, все равно было некуда — у всех остальных теплых берегов земного шара щерилась акула империализма.

Народ сразу разделился на тех, кто отдыхает на Кавказе, и тех, кто отдыхает в Крыму. Кавказ был подороже, и публика там оказалась поскучнее. Крым всегда был демократичней, молодежней. Респектабельные поклонники Гагр, прямо скажем, просчитались: сейчас там можно отдыхать разве что в танке (надеюсь, читатель простит мне постыдное злорадство крымского патриота: видит Бог, войны на райских берегах развязывают отнюдь не курортники).

Мотив Элизиума, неизбежного возвращения, уходит из литературы в жизнь и наполняется новым специфическим содержанием. Жить и работать все были обязаны по-советски. А вот отдыхать по-советски всех не заставишь. Несоветский отдых назывался "диким", "неорганизованные" курортники без профсоюзных путевок — "дикарями". Но как ни трудились мастера советской сатиры и юмора над этой темой, ничего с "диким" отдыхом поделить было невозможно. "Хрустальных дворцов на куриных ножках" не хватало и приходилось мириться — о ужас! — с частным секто-

ром. Только здесь, на берегу, официально разрешалось сдавать жилье. Что это за жилье — разговор особый, но никакие трудности действительно "дикого" быта убежденного "дикаря" не отпугивали. Да разве можно запугать советского человека барак-сараям и выгребной ямой? А жизнь здесь, среди этих красот, казалась райской, даже несмотря на явственно ощутимый запах сортира.

Дело, конечно, не в самих красотах, а в том, что они навсегда связывались в сознании с райским чувством *СВОБОДЫ*. Советский человек, оказываясь здесь, выпадал из системы и переставал быть советским. Происходило это раз в год, и контраст, конечно, был потрясающим: серые городские будни, служба от звонка до звонка, беспросветный быт, а здесь — море, солнце, горы; все ослепительно ярко, все страшно сконцентрированно: краски, впечатления, чувства. Месяц стоил года. Многие так и жили: от отпуска до отпуска. Жили мечтой — летом поехать в Крым. Люди превращались в настоящих фанатиков тех мест, куда они приезжали отдыхать (а ездили обычно в одно и то же место: эти камни, эти горы, этот ландшафт сразу становились частью души, и сюда возвращались, как на родину).

Помню, как в начале 80-х меня поразил один московский фанатик Гурзуфа. Я познакомился с ним в Гурзуфе, и уже там он произвел на меня впечатление своим почти религиозным отношением к морю, к горам, к самому довольно-таки противному поселку Гурзуф. У него каждый камень на берегу был священным, связанным с каким-то воспоминанием. Все тридцать дней своего отпуска (24 рабочих дня плюс отгулы, чтобы подгадать начало отпуска на пятницу, а выход на работу — на понедельник) он пребывал в восторге, бегал из компании в компанию, почти не спал. Отъезд был трагедией, весьма театрально разыгранной в окружении толпы знакомых. Потом, поздней осенью, этот человек, не выдержав смертной московской тоски, улетел в Гурзуф на два дня, на выходные для того, чтобы, как он сам выражался, "поцеловать море в незагорелые места". Меня это просто потрясло. Поездка стоила месячной зарплаты — и все только ради того, чтобы поклониться любимым местам (даже не искупаться — море-то уже холодное)! Наверное, тот парень даже не знал, что таким же, как он, поклонником Гурзуфа был сам Александр Сергеевич Пушкин, а если бы узнал — не удивился.

Потом и я стал фанатиком, правда, не Гурзуфа, а поселка Уютное, что под Генуэзской крепостью, на дороге от Судака в Новый Свет. Я ужасный патриот, и никто меня не убедит, что на земле есть места краше пяти километров дороги от Уютного до Нового Света, самого Нового Света, его бухт и скал Рая и Ада. Наверное,

все это очень по-совковому: "Люблю свою бедную землю, оттого что иной не видал". Может быть, новое поколение выберет Канарские острова, не знаю. Знаю только, что для шестидесятников и последующих по крайней мере двух поколений Крым -- земля особенная (не случайно же появился "Остров Крым", да и вообще крымский пласт есть в творчестве очень многих авторов тех лет). Те, кому это было нужно, получали здесь средиземноморскую эстетическую подпитку, точно так же, как и классики. Я сам, помнится, стоял над только что раскопанным византийским фундаментом на мысу справа от горы Болван, держал в руке черепок амфоры и с дурацким видом декламировал (почему-то Бунина, так тогда совпало): "Через века найду в пустой могиле твой крест серебряный, и вновь, вновь оживет мечта о древней были, моя неутоленная любовь..."

Боспорский Форум мне интересен прежде всего как продолжение и развитие именно этих традиций интимного творческого общения с крымской землей, землей, обладающей необычайно сильной для человека русской культуры духовной заряженностью. Я думаю, тут все пойдет на пользу: и придуманная Сидом "таериология" с мифопоэтической философией В. Микушевича в качестве "единственно верного учения" и "позитивным мифотворчеством" в качестве методологической основы, и серьезные доклады по истории Крыма, и разговор о проблемах современного искусства, и художественные акции. Любая творческая активность приветствуется. Хотелось бы только, чтобы мифотворческая игра не превращалась в самоцель, и контекст оставался максимально широким (но, конечно, всегда конкретным и ясно осознаваемым). Я понимаю, что продолжения может и не последовать (капитализм, блин), но знаю, что абсолютно пока совковый Крым никак нельзя бросать на произвол судьбы. Надо заставить работать могучую ноосферу древней земли. Боспорский форум только первый шаг в этом направлении. Хотелось бы чего-нибудь не столь мимолетного, хотя бы и за свои деньги. Хотелось бы иметь возможность летом жить и работать в Крыму, общаясь с себе подобными. Что-то, в конце концов, должно быть создано помимо унылого совписовского заведения в Коктебеле.

Керчь — Уютное — Москва, июль—август 1994

P.S. Средиземноморской Академии предлагаю обсудить следующую тему: как бы нам отблагодарить крымско-татарский народ за спасение художника Бойса?

ВОЗМОЖНОСТЬ ПОНИМАНИЯ

Несколько слов о салоне "Классики XXI века"

Недавно мне довелось побывать на одном странном мероприятии, организованном администрацией президента. Что-то вроде выездной встречи "партии власти" (как раньше "партии и правительства") с деятелями искусства и гуманитарной науки. С целью выработки концепции государственной политики в области культуры. Об этом уже достаточно писали, да и с самого начала все с этой затеей было более-менее ясно. Речь не о том. Естественно, что на мероприятии государственной важности тон задавали привычные представители советского либерального искусства. Но звучали и другие голоса (времена-то все-таки уже не те). В частности, Сергей Летов рассказал об общемировой практике неформальных творческих центров (привел в пример и салон "Классики XXI века"). Вот, говорил Сергей, нормальная модель, она работает и у нас, чего еще придумывать? Посмотрите, какая грызня идет в ваших Союзах писателей и композиторов. Все никак не поделят что-то. У нас ничего подобного нет. И тут кто-то бросил реплику: "Было бы что делить, тоже бы перегрызлись".

Не понимают. Напрочь не понимают, что "делить" — это не по нашей части. Что у искусства есть свои собственные, негосударственные стимулы. Что ему вовсе не нужна отеческая забота "партии и правительства". Не верят, что возможны творческие объединения без членских билетов и выборных органов. Что можно любить чужое искусство так же, как свое. И даже больше. Что можно быть поэтом, художником, музыкантом и при этом не "грызться" с другими поэтами, художниками, музыкантами.

Я думаю, что завсегдаев салона "Классики XXI века" в первую очередь объединяет именно это — восприятие искусства как самостоятельной реальности. Этой реальности нельзя диктовать свои условия, к ней можно только приобщиться. Делить тут нечего. Художественное событие, если оно произошло, становится реальным фактом, фактом реальности, и его уже не отменишь, с ним нужно считаться. Иначе рискуешь утратить способность ориентироваться в художественном пространстве и, как говорится,

оторваться от реальности, выпасть из нее. Язык, в том числе и художественный, — инструмент общего пользования. В искусстве он и форма, и содержание, цель художественной работы и одновременно средство достижения цели. Тут, конечно, каждый сам по себе, но только потому, что изначально (и в конечном счете) все вместе, только потому, что существует возможность понимания.

Ради "грызни" искусство не создается. Собственно, то, что создавалось в советских творческих союзах, редко имело отношение к искусству, поэтому там и грызутся. С другой стороны, я вообще не хочу сказать, что все исполняемое и представляемое в салоне "Классики XXI века" сразу уже и искусство. Нет, конечно. Люди живые, разные, что-то получается, что-то не очень. Но все же реальность искусства здесь, а не в ЦДЛ. Здесь — возможность понимания, возможность звука, голоса, там — "демоны глухонемые". Здесь — жизнь и будущее, там — разлагающийся труп советского прошлого.

Понятно, что салон "Классики XXI века" не может и не должен оставаться единственным центром современной литературной жизни. Есть Сид с его "Крымским клубом", есть «НЛО», есть Музей Сидура... Хороших людей, настоящих подвижников в нашем искусстве всегда хватало. Но Руслану и Лене — особая любовь. Именно они буквально за несколько лет сумели собрать, представить (многое даже издать) действительно все лучшее, что есть в современной поэзии. Они объединили людей, создали условия для общения и нормального распространения информации. И все это под непрерывные стенания о гибели культуры, о том, что все рушится, идет прахом. Тем, кто бывает в салоне "Классики XXI века", эти стенания просто смешны. Не знаю, будет ли у нас еще когда-нибудь столь же яркая, живая поэзия, как сейчас, столько поэтов хороших и разных. Хватит "спасать Россию". Не надо вырывать никакую "национальную идею". Надо спокойно заниматься своим делом. Как Руслан и Лена. И тогда все будет хорошо. Как в салоне "Классики XXI века".

ВИЗУАЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ: МИНИМАЛИЗМ И МАКСИМАЛИЗМ

М. Сухотин говорит о двух возможных подходах к визуализации стиха: первый основан на отношении к слову как иероглифу, "немеющему в красоте цельного графического знака", второй — на отношении к слову как к элементу речи, "не только организуемому графическое пространство но и звучащему"¹. Первый подход Сухотиным связывается с традицией восточной созерцательности, второй — с более деятельной и более личностной европейской культурной традицией. Понятно, что современная история визуальной поэзии начинается в модернистскую эпоху, в классическом авангарде. Действительно, именно модернисты сделали европейской культуре "восточную прививку" и даже ввели моду на Восток. Однако Восток лишь одна из экзотических культур, к которой обращался модернизм, вообще склонный ко всякого рода экзотике. И по большому счету дело тут, конечно, не в Востоке, дело в самом авангарде, в его теории и практике.

С. Сигей, продолжая и развивая радикальные идеи поэта-конструктивиста А. Чичерина, настаивает на "строгом различении именно визуальной поэзии и визуализации стиха". По Сигею, "визуальное стихотворение говорит зрителю языком живописи по преимуществу", "поэты превращаются в художников, но создают при этом стихи"². Однако это как раз то, чего избегает Вс. Некрасов: "Слава смелому, ... но сам побаиваюсь, двигаясь дальше (от стиха к графике. — В.К.), влететь сходу с машинкой и шариком в собственно изобразительное искусство"³. Визуальная поэзия А. Чичерина доводит до логического предела футуристи-

1. Сухотин М. О двух склонностях написанных слов (о конкретной поэзии) // НЛО, № 16, 1995.

2. Сигей С. Краткая история визуальной поэзии в России // "Воум", № 1(2), 1992, с. 29.

3. Некрасов Вс. Объяснительная записка // А-Я, литературный выпуск, Париж, 1985. Также в книге Вс. Некрасова "Справка", М., 1991, с. 38.

ческую философию абсолютного поэтического языка с ее экспансионизмом во внелингвистические сферы и культом материала как такового, когда фактура, телесность слова-предмета становится важнее его внешних лингвистических связей. У Чичерина слово, стих уже буквально превращается в предмет — в материальный "знак поэзии", в художественный объект, по сути, неотличимый от выставочных "объектов" художников-авангардистов. Сигей исповедует ту же философию, и для него совершенно естественно выступать в каждом своем произведении в роли и поэта и художника одновременно.

"Речевая" (по определению Сухотина) визуальность тоже, конечно, многим обязана авангардистской классике, раскрепостившей, опредметившей слово. Но тут возникает предметность другого рода: выявляется не столько фактура самого слова, "немеющего в красоте цельного графического знака" и в красоте своего "заумного" звучания, сколько фактура речевых связей этого слова, его интонационная поливалентность. Слово воспринимается не как абсолютный, "цельный знак", "черный ящик", а как знак конкретный, относительный, знак в контексте. Исследуется именно знаковость, относительность слова, его речевые возможности, возможность знака стать высказыванием. Активизируя на плоскости листа графическую составляющую знака — графему, поэт стремится не уйти из речи, а, наоборот, вернуться в речь, критически переосмыслив на микроуровне ее самые фундаментальные элементы, ее первооснову. Тут уже можно говорить о поставангардном (или постмодернистском) художественном мышлении, и этот эстетический сдвиг связан в первую очередь с послевоенной (а у нас с послесталинской) поэзией, с поиском чистых, недискредитированных художественных форм, с поиском "невиновного", о чем так точно и ярко говорит Вс. Некрасов в своей "Объяснительной записке". Нельзя также не заметить и того, что подобная художественная практика явно сопрягается с некоторыми новыми идеями в области философии и теории языка.

Таким образом, если в случае первого, авангардного и неоавангардного, подхода к графической работе со словом и стихом налицо абсолютизация слова-знака, то для второго, поставангардного, подхода характерно нечто совершенно противоположное: "релятивизация" знака, отчасти даже его дискредитация. Большое значение приобретают чисто игровые элементы, сталкивание несочетаемых в реальной практике языковых знаков. Эти знаки именно речевые, функциональные, стилистически маркированные. О стилистической маркировке и функциональности "черного ящика" зауми говорить, понятно, не приходится. Тут да-

же самый минимальный элемент больше всей системы языка, потому что он вне системы. И если "речевой" подход действительно настоящий минимализм, то здесь явный, принципиальный максимализм. Все классические авангардистские акции внешне минималистского характера ("Черный квадрат", "Поэма конца") по сути своей максималистичны, они вершина огромной эстетической пирамиды, исключая возможность других подобных вершин. А в поставангарде, в собственно конкретной поэзии, минимализм, работа с "простейшими" — фундамент, основа, то, с чего начинается трудное восхождение от немоты, молчания к речи, к высказыванию, к новым вершинам.

Разумеется, в современной поэзии работают оба этих подхода, часто пересекаясь в творчестве даже одного автора. Суть, понятно, вообще не в "минимализме" и "максимализме". Как говорит Вс. Некрасов: "Что такое изм и кто его видел? Выяснить собственное отношение к методу и будет, собственно, метод". "Выяснить свое отношение к методу" удалось уже многим авторам, работающим с визуализацией стиха. Но тут о каждом надо говорить отдельно.

1995

МИНИМАЛИЗМ: СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА

Эстетика малых форм, вообще малого существовала, понятно, всегда. На Дальнем Востоке она, как известно, основа национальной поэтической традиции. "Русским японцем" назвал как-то Вс. Некрасова Ян Сатуновский. За ними, за японцами и китайцами, право первородства в эстетике малого, на них во всех подобных случаях готово сослаться европейское сознание. Действительно, европейская малая форма — эпиграмма, эпитафия, афоризм — может, и не менее древняя, чем восточная, но совсем другая. Принципиально открытое, незавершенное, фрагментарное лирическое высказывание (к тому же неструктурированное силлаботоникой) долго воспринималось как экзотика, "восточные мотивы". Но на самом деле, ссылаясь на авторитет Востока, европейская поэзия давно уже делала свое дело. И нынешняя верлибрическая миниатюра в русской поэзии скорее западного, чем восточного происхождения.

Минимализм, конечно, — это не просто эстетика малых форм. Как раз формы могут быть сколь угодно громоздкими. Но минимализм, безусловно, эстетика малого, "минимума". Это особый тип художественного поведения, актуализированный именно постмодернистской эпохой, основа всей постмодернистской художественной стратегии.

Мне уже приходилось писать, что футуристические и вообще модернистско-авангардные эксперименты с микроформами и "пустыми" объектами как раз максимализм, а не минимализм. Это частный случай авангардистской художественной практики и в то же время, может, наиболее концентрированное выражение всей эстетики авангарда с ее глобалистскими устремлениями и тотальным пафосом художественного переустройства мира. Недаром классические "Черный квадрат" Малевича и "Поэма конца" Василиска Гнедова воспринимаются ныне как визитная карточка авангарда, как произведения в высшей степени знаковые и перегруженные коннотациями. Постмодернистская работа с "минимальным" и "пустым" имеет прямо противоположный смысл, действительно минималистский, связанный с общим кризисом ин-

ститута авторства. А кризис этот во многом и стал результатом краха глобалистских эстетических утопий предыдущей эпохи.

Суть не в обращении к "минимальному", а в "минимальном обращении", в минималистской установке художника. И на мой взгляд, речь тут надо вести не только о тех, за кем укрепились прочная репутация "минималиста". Вс. Некрасов, говоря о своем понимании конкретной поэзии и того, чем занимались лианозовцы в конце 50-х — начале 60-х годов, трактует все это как поиск "фактичности, конкретности" стиха, "лирической конкретности", выявляемой живой, конкретной речью. Поэзия напрямую обращается к речи, радикально минимизируя инерцию собственно литературной, "высокой" традиции. Что тут понимается под "живой речью"? Не только разговорный язык (хотя для самого Вс. Некрасова он важнее всего), вся языковая практика — живой, текущий процесс, сопровождающийся постоянными переплетениями, столкновениями того, что называется "функциональными стилями" и в словарях строго разграничено. От словарных разграничений отказывались и раньше (те же футуристы), но вот прямая эстетизация функциональности, "живой, конкретной речи" действительно открытие конкретистов. И возможным оно стало только в силу чисто минималистской редукции, отказа от лирического монологизма, от органики "самовыражения" в пользу отчужденного, как бы самоорганизующегося диалога, многоголосия функциональных стилей, "языков".

В том же ряду обращение к примитиву, к ролевой лирике "под маской" и к наивной конкретности детского, не отягощенного литературной рефлексией взгляда в пейзажной лирике. Этот поворот происходит в поэзии Е. Кропивницкого в конце 30-х годов, с этого начинается в конце 50-х Вс. Некрасов... Совсем у другого поэта, у А. Величанского, крайне от конкретизма-концептуализма далекого, неожиданно обнаруживаются те же корни. Конкретность — родовое свойство детской, игровой поэзии, а предпочтение детского, игрового взрослому, серьезному тоже чисто минималистский ход.

И во внешне традиционной (да и внутренне ощущающей себя именно таковой) монологически-серьезной лирике постепенно происходит смена приоритетов. Лирик, как это ни парадоксально звучит, отказывается считать себя главным действующим лицом собственных произведений. Ему нужна более устойчивая опора, чем творимый по собственному образу и подобию художественный мир. И такая опора находится. Ею становится язык, вернее, идея отчужденности и власти языка, выраженная в известной и сотни раз повторенной постмодернистской максиме: "Не мы

владеем языком, а язык владеет нами". Тут нет прямой эстетизации функциональности, как у конкретистов, и концептуалистского диалога "языков", чистых (пустых) форм, но тут тот же решительный отказ от органики "самовыражения", принципиальное невмешательство в органику, природу слова. Само слово в своей языковой нерасчлененности, слово как "черный ящик", анонимное слово скажет о нас больше, чем мы скажем словом о себе — ассимилированным, понятным изнутри авторским словом.

Подобная лирика никак не минимализм, и все же выявленные связи с эстетикой "минимума" не случайны, более того, они носят сущностный характер. Постмодернизм принципиально минималистичен, так же как модернизм (и классический авангард) максималистичен. Только имея в виду эту общую перспективу, можно правильно понять суть того, что в современном искусстве называется словом "минимализм", и в какой мере это слово применимо к тем или иным явлениям нашей литературы.

Минимализм как стратегия был изначально заложен в постмодернистском искусстве, формировал его, но как тактика, как собственно поэтика "малого", "минимума" выкристаллизовывался и осознавал свою художественную самостоятельность постепенно. В 1971 году Ян Сатуновский написал такое стихотворение:

Все пишут большие поэмы.
Только мы с Севой.

Именно они — Ян Сатуновский и Вс. Некрасов — наиболее радикально развили минималистские интенции конкретизма (хотя минималистские тексты есть и у Г. Сапгира и у И. Холина). Разговорная, речевая стихия обнаруживала неиссякаемые запасы лиризма на всех уровнях и вернее всего, в самом чистом виде, на микроуровне языка, в морфологии слова, игре интонаций, наконец, просто в коммуникативном жесте (типа некрасовских "все", "вот"). Здесь, в активизации жеста, осознании текста как действия, акции начинался уже концептуализм со своими собственными возможностями развития эстетики "минимума".

Ключевой фигурой тут стал художник Илья Кабаков. Именно эстетика "минимума" — предмет и метод его знаменитых "альбомов". Альбомная серийность, принцип вариации позволяет раскручивать, разбирать и собирать произведение, как бесконечную матрешку. Собственно, в этой сборке-разборке произведение и состоит. Кульминация, смысловой пик процесса — "пустой" объект. Но он не превращается в артефакт, как "Поэма конца" или "Черный квадрат". Как раз наоборот. "Художник сводит счеты с

художничаньем, — пишет Вс. Некрасов. — Последовательно уходит рисунок, композиция, уходит изображение, наконец, и изобразительность — убрана и рамка, остался один лист. На листе — ничего. Что, так и ничего? Не совсем... Не осталось ничего художественного, но остается искусство..." Чистый лист как объект неважен, важен процесс. Важно то, что чистый лист полагается разглядывать так же, как лист с изображением. А изображения, кстати, как бы школярское, детски-наивное рисование. Оно призвано снять культурную рефлексию, но заодно привносит и стихийную лиричность, что явно сближает Кабакова периода "альбомов" с лианозовским конкретизмом (вспомним о том, какую роль для лианозовцев играла эстетика лубка, примитива).

В поэзии аналогичную работу по выяснению возможностей эстетики "минимума" проделал Лев Рубинштейн. Его "каталоги" тоже основаны на серийном принципе вариаций, "малых воздействий", только материал не графический, изобразительный, а словесный. Точнее, литературный. Материал И. Кабакова — язык художественной литературы и вообще язык, вернее, "языки". Острое переживание гетерогенности языка — эмоциональный нерв всего концептуализма. Но принцип вариаций — это уже специфически минималистское. Пригов, скажем, работает сериями, но не вариациями. Он при помощи гротескных ролевых масок и эксцентричного языкового поведения педалирует, обнажает драматичную гетерогенность языка, Л. Рубинштейн накапливает поэтический эффект по крупницам, "малыми воздействиями". Фактура речи его не интересует, наоборот, всячески нивелируется. Л. Рубинштейн работает, по сути, с "пустыми" объектами, с голыми структурами. Но не в том смысле, что он на эти структуры как-то воздействует. Об этом не может быть и речи. "Малые воздействия" потому и малые, что касаются они только чисто внешних перестановок, формальных, неструктурных вариаций.

Точно так же работают западные композиторы-минималисты (громоздкость их сочинений может удивлять лишь тех, кто все еще путает минимализм с миниатюризмом, эстетику малых форм с эстетикой малых воздействий). И. Кабаков и Л. Рубинштейн представляют именно эту линию развития современного искусства и могут считаться образцовыми минималистами. Здесь же стоит упомянуть известные акции группы "Коллективные действия" конца 70-х — начала 80-х годов: минимальное воздействие, смещение точки зрения — и повседневная рутина оборачивается художественным событием. Разумеется, минимальность воздействия насколько не облегчает работу художника. Наоборот. "Писать очень

трудно". Не писать, не сочинять — еще труднее. Но это отдельный разговор.

Таким образом, эстетика "минимума" может приводить к малым формам, а может, напротив, требовать громоздких, крупно-блочных структур. С другой стороны, эстетизация минимального вовсе не исключительная прерогатива эстетики "минимума", есть и другие возможности. В современной поэзии представлены все варианты, и комбинаций тут великое множество (собственно, как вы понимаете, сколько авторов, столько и вариантов).

Малые формы сейчас очень популярны, можно сказать, в моде. Однако термином "минимализм" я бы пользовался с большой осторожностью. Уместен он все же только в тех случаях, когда есть основания говорить именно об эстетике "минимума", а не об эстетизации минимального. Скажем, упомянутая в начале статьи верлибристическая миниатюра сама по себе к постмодернистской эстетике "минимума" отношения не имеет. Но если речь идет о поэтах, испытавших влияние поэзии Яна Сатуновского или Вс. Некрасова, то есть так или иначе актуализирующих фактуру речи, говор, интонацию за счет минимизации литературной инерции самого жанра миниатюры, тогда действительно разговор о каких-то реальных элементах минималистской поэтики может оказаться не лишенным смысла. Таких авторов немало в среднем и особенно молодом поколении, но я бы очень поостерегся всех скопом записывать в "минималисты".

Вообще я думаю, что понятие "минимализм" уже стало конкретно-историческим, и прием в "минималисты" на сегодняшний день закрыт. Не знаю, можно ли назвать минималистом Вс. Некрасова. Если и можно, то только в строго определенном, конкретно-некрасовском, смысле. Думаю, что нельзя назвать минималистом Сатуновского. Можно говорить лишь о его минималистских вещах и об общей близости к минимализму Вс. Некрасова. Минималистом можно назвать Л. Рубинштейна. Последовательным, радикальным. Но у него вряд ли возможны прямые продолжатели.

Минимализм сегодня важен не как цельное течение (такового не наблюдается), а как некий спектр актуальных художественных идей, растворенных в воздухе и то и дело проявляющихся то у одного, то у другого автора. Мы только заводим о нем разговор, а он уже давно состоялся, побывал в новаторских-передовых и, как всякое серьезное художественное явление, заработал как нормальная традиция, определенная художественная тактика.

Однако мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что в качестве художественной стратегии с точки зрения общей эстетики мини-

мализм имеет отношение к гораздо более широкому кругу авторов, чем в качестве тактики, конкретных элементов поэтики. И это крайне важно. Переход от модернистского максимализма к постмодернистскому минимализму — существеннейшая из реалий постмодернистской ситуации, а без понимания этих реалий трудно рассчитывать на адекватное восприятие современного искусства.

1996

Несмотря на всю переходность переживаемого Россией исторического момента, думаю, уже сейчас можно задуматься о культурном пространстве, в котором нам предстоит жить, и о роли поэзии в новых условиях. Условия эти для всего остального мира не так уж новы, и нам наверняка предстоит столкнуться с теми же проблемами, о которых давно говорят в других странах. Что касается поэзии, то тут проблема самая острая: на Западе многие считают данный вид искусства просто исчезающим, вымирающим. Еще несколько лет назад подобная ситуация для столь "поэтической" страны, как Россия, казалась совершенно невероятной. Однако объективный (и, кстати, легко предсказуемый) ход вещей, по-моему, уже достаточно ясно показал, что поэзии (да и вообще литературе) придется в новых условиях всерьез доказывать свое право на существование и искать новые формы своего бытования в обществе.

В советское время роль поэзии в духовной жизни общества была исключительной. Я, конечно, имею в виду вовсе не стадионные шоу и "Политехнический", куда ходили просто как на митинг, а настоящую поэзию, классиков XX века, запрещенных или полузапрещенных советской властью, — их стихи, размноженные самиздатом, буквально спасали от удушья в окружающем духовном вакууме. Высочайший статус поэта способствовал бурному творческому процессу: 50—80-е годы — ярчайшая страница в истории русской поэзии (в основном, конечно, за счет неофициальных, в принципе не интегрируемых в совписовскую систему авторов). Противостояние тоталитаризму создавало вокруг культуры огромное духовное напряжение. Само приобщение к культуре — чтение запрещенных книг, самиздата, осознание независимости от официоза — становилось поступком, реализацией личности. Ведь иные пути для самоутверждения, по сути, были закрыты. Творческая элита постоянно чувствовала огромную поддержку неконформистски настроенной интеллигенции (очереди на выставки, тиражирование самиздата). Все это создавало единое, пусть достаточно ограниченное, но предельно насыщенное куль-

турное пространство. Враждебность окружающего социума всегда оказывалась превосходным творческим стимулом. А очевидность контекста заметно упрощала взаимопонимание.

С исчезновением враждебного социума исчез общий очевидный контекст. Выяснилось, что для цивилизованного человека приобщение к нормальной культуре не поступок, не реализация личности, а элементарное условие существования. Открылись все остальные, не связанные с искусством, пути самореализации — политика, бизнес, религия. Культурное пространство, объединяемое противостоянием духовному вакууму тоталитаризма, распалось. Интеллигентская аудитория, получив возможность зарабатывать, занялась в полную силу своим прямым делом и перестала следить за литературным процессом. Появились книги, но исчез читатель. Социальный статус писателя, тем более поэта, становится все более неопределенным.

А ведь поэт без читателя невозможен. Причем именно без *СВОЕГО* читателя, без тех, для кого тексты данного поэта по-настоящему важны. Чтение художественного текста — это процесс; процесс в принципе бесконечный, но самое главное в нем начало, первичное духовное усилие, обязательно требующееся для вхождения в авторский, всегда уникальный контекст. Между автором и читателем должна произойти подлинная встреча, "эстетическое событие", как говорил Бахтин. Это действительно событие, и читатель в нем играет отнюдь не пассивную роль. Читатели — часть контекста, в котором работает автор, они не просто "морально поддерживают" автора, они во многом его *СОЗДАЮТ*. Искусство при всей своей самодостаточности обращено все же не только к самому себе. Ему нужен выход в социум, ему нужна обратная связь с читателем-зрителем, ему нужен, в конце концов, общественный резонанс.

Эстетическое событие вроде бы по самой своей природе не имеет ничего общего с событиями общественными: слишком оно индивидуально, почти интимно. Художественное качество хрупко, трудноуловимо, непостоянно. Тем не менее иной реальности тут не существует. Ею определяется все, в том числе и общественная значимость искусства. В каком-то смысле верно и обратное: по степени общественной значимости можно судить (косвенно) о художественном качестве.

Грозит ли нам ситуация, в которой общество окончательно утратит интерес к искусству и возникновение полноценного художественного качества окажется невозможным? Некоторые полагают, что именно к этому все идет на Западе, а значит, похожая перспектива открывается и перед нами. Сытому и благополучно-

му обществу поэзия не нужна.

Тут, конечно, есть своя правда. В обстановке враждебного социума, подавленной политической и религиозной активности общественная роль искусства неизмеримо возрастает. Однако связь между социальным и эстетическим существенно нелинейная. И надо еще понять, чем измеряется интерес общества к искусству.

С другой стороны, сытость и социальное благополучие (которое, кстати говоря, даже в самых богатых странах весьма относительно) вовсе не препятствуют духовному поиску. Искусство возникает из духовного конфликта, художник всегда неблагополучен, даже если он живет в комфорте и не притесняется властями. Я думаю, что общество, утратившее интерес к искусству, просто невозможно. Пока жив человек, живо и искусство. Но формы его социального бытования, конечно, меняются.

Современное общество — общество предельно индивидуалистическое. Индивидуализм, свобода личности вообще основа современной цивилизации. Искусство Нового времени, пришедшее на смену традиционалистским эстетическим системам прошлого, — это искусство сугубо личностное, рефлексивное. Процесс эмансипации личности от государства и государственной религии во многом обеспечивался именно искусством. Реакцией на этот процесс (и в чем-то его побочным, уродливым проявлением) стал тоталитаризм XX века, тоже создавший свое искусство, в частности советское. Само по себе это крайне важное явление (и порой по-настоящему яркое), но его историческая маргинальность совершенно очевидна.

Главные эстетические события происходили именно по линии углубления рефлексии, усиления индивидуализма. Соответственно все более серьезной становилась проблема эстетического взаимопонимания. Нынешние кризисные явления обусловлены именно этой проблемой. Однако и индивидуализм нынче другой, не тот, что, к примеру, в начале нашего столетия.

Хочется верить, что сегодняшний индивидуализм, получив страшный опыт XX века, уже никогда не станет заигрывать с тоталитаризмом (ведь тоталитаризм не что иное, как взбесившийся, превратившийся в свою противоположность индивидуализм). Сегодняшний индивидуализм не верит в абсолютную свободу, в собственную исключительность и свято блюдет "права человека", принцип невмешательства в частную жизнь индивидуума. Духовная жизнь отныне дело сугубо частное. И искусству это приходится учитывать.

Поэтому об "общественном резонансе", который, например,

вызывали в советском обществе стихи упомянутых классиков первой половины века, говорить не приходится. Изменилось общество, изменилось искусство. Надо привыкать жить не в экстремальных условиях, а в исторических буднях.

Однако искусство, конечно, не может, не должно быть будничным. Социальные будни (тоже, повторю, всегда относительные) и частный характер современной духовной жизни ничего не меняют. Подлинное искусство всегда *СОБЫТИЕ*, в том числе и общественное.

Социальное пространство может стать прямым полем деятельности поэзии и тем самым предельно расширить аудиторию. Так было в советское время, так случалось и на Западе (например, в Америке в связи со вьетнамской войной). Но все это сопутствующие факторы. Искусство у себя дома лишь на своей, эстетической, территории. И выходы в социум возможны только оттуда.

Само по себе эстетическое событие асоциально. Однако этого ни в коем случае нельзя сказать ни об авторе, ни о читателе-зрителе. Для искусства, разумеется, совершенно неважна их собственно социальная роль: принадлежность определенному социальному слою, политические взгляды. Для искусства важно то, что и автор и читатель принадлежат к определенной культурной традиции, к какому-то типу национальной культуры. А это, безусловно, задается социумом и в конечном счете определяет принципиальную возможность коммуникации. В поэзии связующим звеном между эстетическим и социальными пространствами является непосредственно язык. И если язык, как говорят философы, "дом бытия", то поэзия — "дом языка", то есть язык в своем сущностном, онтологическом измерении. Поэзия напрямую высвобождает его эстетический потенциал — это ее главная задача и оправдание (в других видах литературы, например, в прозе, отношения с языком уже не такие прямые). Задача, понятно, не из легких.

Формалистам казалось, что художественное качество можно свести к авторскому приему, вообще как-то логически объяснить, формализовать. Думаю, сейчас ясно, что дело это (при всех огромных достижениях основанной формалистами науки) в принципе безнадежное. Художественное качество неформализуемо, его невозможно полностью перевести на язык понятий. В принципе о художественном качестве, об эстетическом событии можно лишь *СВИДЕТЕЛЬСТВОВАТЬ*. (Чем, кстати, оправдывается существование жанра литературной критики.)

Эстетическое событие — это всегда (по крайней мере в искус-

стве Нового времени) встреча с автором, с *ЛИЧНОСТЬЮ*. Эстетический потенциал языка реализуется только речью, только автором. Общее (язык) обретает художественную значимость в конкретных формах, в конкретном речевом поведении субъекта речи. Но верно и обратное: по-настоящему художественно значимой речь становится только тогда, когда ей удается преодолеть свой локально-информационный характер и реализовать общеязыковой эстетический потенциал. Поэтому сколь бы ни культивировался в современном искусстве индивидуализм и частный характер художественного творчества, поэзия остается в социуме — благодаря языку.

Язык вообще вещь загадочная. Но он, безусловно, социален и меняется вместе с социумом.

Крупный художник не просто автор каких-то произведений, признанных выдающимися. Он создатель определенных смыслов, ставших неотъемлемой частью языка национальной и мировой культуры (в поэзии — и просто национального языка), а это уже социальное явление. Но явлением, социальным событием художник становится, конечно, далеко не сразу и отнюдь не в одиночку.

Для того чтобы работа поэта с языком имела смысл, нужны по меньшей мере носители этого языка. Нужны носители (потребители) данной культурной традиции, в которой ощущает себя поэт, и нужны носители тех скрытых языковых смыслов, которые поэт делает явными. (Тут, конечно, все тесно взаимосвязано, и первое от второго — традиция и новые смыслы — просто неотделимо.) То есть нужен адекватный контекст, естественная, органичная данному автору среда. Становление художника, поиски творческой индивидуальности — это во многом процесс обретения адекватного контекста, вхождения в него. И среда, тут нужна совершенно реальная, живая и обязательно *ГОВОРЯЩАЯ*. Нужны публикации, выступления, отзывы, обсуждения, статьи и рецензии. Словом, нужен литературный процесс.

Процесс, конечно, не в состоянии серийно производить *СОБЫТИЯ*. Событие потому что событие, что оно нарушает процесс, дает новое направление. Событие создает новый контекст, открывает какие-то новые, порой очень обширные, эстетические области. Впрочем, сколь бы ни были обширны эти области, сразу же возникает и проблема преодоления новой инерции, решать которую по-прежнему приходится всем без исключения, в том числе, кстати, и самому автору события. Никакая художественная удача не гарантирует столь же удачного продолжения. Искусство — вещь существенно штучная. Тем не менее для штучных событий необходим

серийный литпроцесс, "течение месячных изданий" (Пушкин), нужна постоянно говорящая среда, как бы порой ни раздражала ее болтливость. Вне среды, вне процесса никакие события возникнуть просто не могут.

Текст-событие порождает лавину текстов-интерпретаций, комментариев. Художественное качество не формализуемо, но сам по себе процесс перевода эстетических смыслов на язык понятий крайне важен и плодотворен. Мир понятий и мир художественных смыслов — сообщающиеся сосуды. Благодаря искусству порой возникают целые научные школы и философские системы, художники вдохновляются идеями мыслителей и научными открытиями. Все это существует вместе, параллельно, в общей культурной среде. Настоящее, большое искусство — хороший повод для любого рода размышлений, а художественная интуиция просто недееспособна без постоянной рефлексии. Особенно по поводу самого искусства.

Художник создает свои смыслы эстетически. Критик, эмоционально свидетельствуя о событии, дает свой вариант перевода этих смыслов на язык понятий, предлагает свое объяснение сути события. Понятия тут же попадают в смысловое поле первоначального текста, и текст, отделившись от автора, начинает жить своей жизнью. Соответственно эстетическая интуиция автора может корректироваться понятиями, и это сказывается на возникновении последующих текстов. Тут естественный, живой и бесконечный процесс. Когда критиков не хватает, за дело берутся сами поэты (и часто оказываются прекрасными аналитиками). Искусство не может развиваться без зеркала критики. Но если есть критика, так ли уж обязательны еще и читатели? Ведь критик, в сущности, тот же читатель, только профессиональный, и в принципе, теоретически, вроде бы можно обходиться и без других читателей. Но это только теоретически.

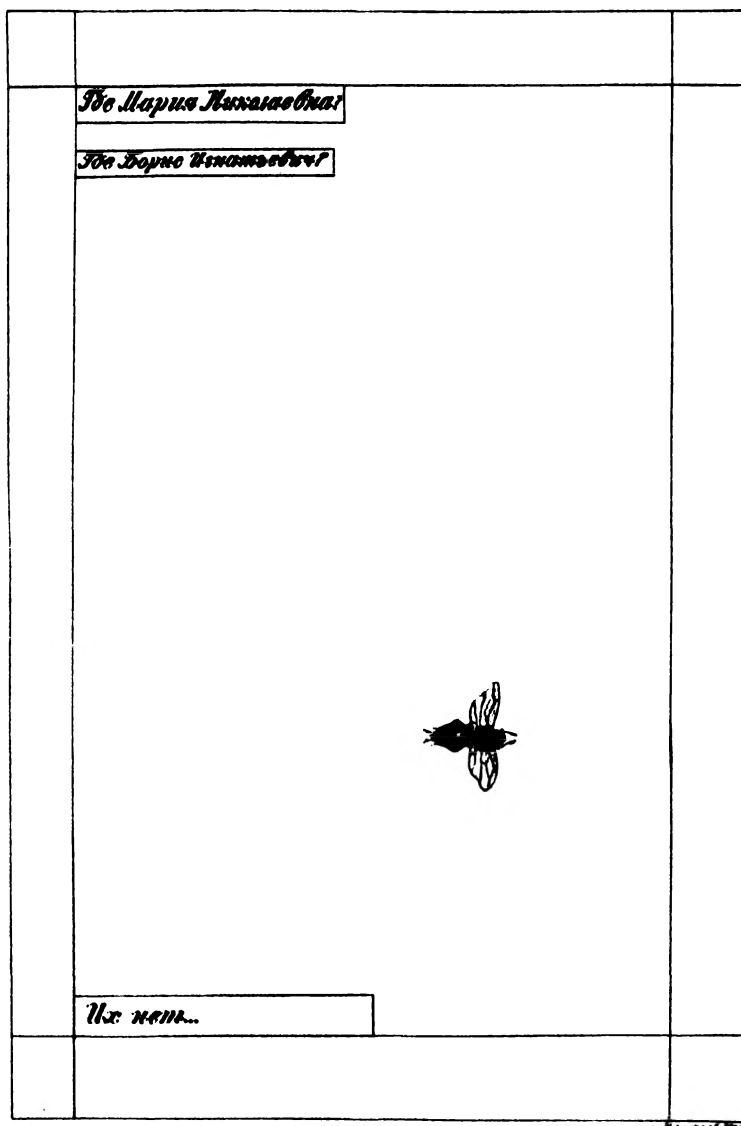
Литературный процесс, замкнутый на самом себе, не в состоянии породить подлинные эстетические события. Связь эстетического и социального пространств через язык должна быть двусторонней. Художник из "вещи в себе" делает "вещь для всех", и только "все" могут по-настоящему реализовать эстетический потенциал языка и открыть новые перспективы.

Слово "все", конечно, не стоит понимать буквально (хотя в конечном счете эстетическое самосознание, вообще национальная культура касается действительно всех членов общества). Препятствий поэзии не собрать, но этого и не нужно. Нужно другое: сохранить своего читателя, сохранить уважение общества к поэзии. На самом деле читатель пока еще не исчез. Исчезли те,

кто обращался к искусству не за искусством, а за политикой. А те, кому нужна именно поэзия, никуда не делись, и они вправе ожидать от современности новых эстетических событий. Вот этих читателей — не просто интеллигентов, а интеллектуалов, эстетически развитую часть общества — терять никак нельзя.

Единое культурное пространство еще не сформировано, новая литературная инфраструктура только складывается. Все теперь, конечно, будет по-другому. К новым условиям нужно привыкать, приспосабливаться. Это непросто. Но как бы там все ни сложилось, ясно одно: поэзия не станет исчезающим видом. Поэзия исчезнет только вместе с речью. Социальный заказ на поэзию никто отменить не в состоянии. Если общество хочет по-настоящему владеть родным языком, ему нужно знать своих поэтов.

1994



Илья Кабаков. Их нет... 1980

На следующей странице: Список лиц, имеющих право на получение... 1982

НЕКОТОРОЕ КОЛИЧЕСТВО РАЗГОВОРОВ

С П И С О К

лиц, имеющих право на получение 

(ЖЭК № 8 Бавлинского района):

Соловей А. И.
Иконобродов Л. П.
Сатюкова В. Ф.
Морозов Л. А.
Трибункина С. М.
Стаднюк В. И.
Бородай Е. В.
Шураиская З. М.
Коноплянский Б. Н.
Изынская Т. М.
Авросищенко И. Г.
Губанов И. Д.
Крутовойт В. С.
Криленков В. М.
Жарков С. И.
Сипров Л. И.
Торб О. Л.
Шестакова И. Б.
Гуробани Г.

Николаева А. Г.
Белобородов С. К.
Степун Л. С.
Сатюков Л. Ф.
Фолина Е. М.
Гинковский О. П.
Владимиров С. В.
Сидорчук Э. С.
Садок Л. С.
Морозова М. П.
Синельникова З. И.
Стариков Г. И.
Живенков И. Ю.
Миши Д. Я.
Романов П. Н.
Резникова О. М.
Шестопалов Л. Г.
Шинатова Г. И.

Выдача  производится:

с 10 до 12 ч. по вторникам и четвергам в помещении ЖЭКа
по адресу: ш. Б. Каменщики 3 стр. № 60 дворе.

МЫ ВСЕГДА ИСХОДИЛИ ИЗ РЕАЛЬНОСТИ

Игорь Холин

Игорь Сергеевич, известно, что стихи вы начали писать довольно поздно. Если можно, расскажите немного о вашей "допоэтической" жизни и как вы пришли к поэзии.

Родился я в 1920 году. Отец кадровый офицер царской армии, воевал в гражданскую за красных и умер сразу после войны от тифа. Детство, конечно, было очень трудное, тяжелое. У матери, кроме меня, было еще трое, ну и, в конце концов, меня в 1929 сплывили в детский дом. Потом жизнь в детских домах — из одного в другой, в разных городах. Последний детский дом, помню, был в Рязанской области, местечко Солотча... Там была трудовая колония в монастыре, но уже в 1932—1933-м году жить стало совершенно невозможно, особенно в 1933-м — голод, как по всей России, и дети, в том числе и я, разбежались.

Я был беспризорником. Ну, а потом попал воспитанником в армию. Надо сказать, что в трудовой колонии, когда там одно время дела шли неплохо, был организован духовой оркестр. Я туда попал и научился играть на трубе. Впоследствии мне это сильно помогло. В армии я как раз и играл в оркестре. Это было в Харькове, в училище, как оно тогда называлось, "красных старшин". В 1937 году я ушел из армии и оказался в городе Новороссийске, где устроился работать на электростанцию. Ну, а в 1940 году попал в армию уже по призыву.

Войну прошел от начала до конца, был дважды ранен...

Стихи я начал писать в 1949 году. Конечно, сначала это были очень плохие стихи. Тогда же познакомился с Евгением Леонидовичем Кропивницким. Евгений Леонидович был таким человеком: он никогда не ругал, он похваливал да подучивал, подучивал да похваливал, и как-то выходило, что я вроде бы уже стихи писать умею. Но первое стихотворение, которое я считаю по-настоящему получившимся, я написал в 1952 году:



Вот сосед мой,
Как собака:
Слово скажешь —
Лезет в драку.
Проживаю я в бараке,
Он — в сарае у барака.

Отсюда, кстати, явствует, где я тогда жил.

А где конкретно находился тот воспетый вами, теперь знаменитый барак?

Можно и конкретно: 1-я Дубровская улица, Новосимоновская слобода. Сейчас, конечно, этого уже ничего нет.

Но многое осталось в ваших стихах.

Да, в стихах той поры много автобиографического... Вот с тех пор как-то все пошло и пошло, я стал писать очень активно. Тогда же из армии вернулся Генрих Сапгир. Генрих еще раньше стал учеником Кропивницкого, и Евгений Леонидович мне о нем рассказывал. Естественно, когда мы с Сапгиром познакомились, мы сразу подружились и дружим, собственно, и по сей день.

Игорь Сергеевич, расскажите, пожалуйста, поподробнее о том, как же сложилась "лианозовская школа".

Теперь очень многие об этом спрашивают. Но я вообще-то считаю, что никакой "лианозовской школы" не было. Просто были поэты, художники, все, кстати, очень разные, которые встречались, дружили. Зародилось все, конечно, не в Лианозове, а в Долгопрудном, где жил Евгений Леонидович Кропивницкий. К нему мы приезжали с Сапгиром. Потом из Риги приехал Оскар Рабин, он тоже был давний ученик Евгения Леонидовича и к тому же ухаживал за его дочерью — Валентиной, на которой вскорости женился. Потом туда стали приезжать и другие наши московские знакомые.

В Лианозове вообще побывало огромное количество людей. К Рабину, например, и Эренбург приезжал, и Мартынов, и Слуцкий, и Назым Хикмет, который уверял нас, что через десять лет (это было в 1956) все будет совершенно по-другому, всех будут печатать и не надо будет писать "черные стихи". Он даже мне книжку свою подарил и нарисовал там лампочку, чтобы я, дескать, писал "посветлее".

С отменой цензуры Хикмет, кажется, ошибся на 20 лет, а стали ли вы писать "светлее"?

Нет, конечно, такой уж у меня склад ума, я же все-таки сатирик, я одни недостатки замечаю. Кстати, когда нас в "кабинет" вызвали по "Синтаксису", я следователю все пытался объяснить, что я же сатирик, мне положено замечать недостатки. Вот, говорю я ему, у вас в кабинете портрет Дзержинского висит, а сбоку к нему бляха инвентаризационная прибита — это же смешно. Вы каждый день сюда приходите и этого не замечаете, а я в первый раз пришел и сразу заметил. Так уж я устроен.

Игорь Сергеевич, я знаю, что ваша первая книга вышла в Париже в 1989 году и чуть позже вышла книжка в Москве. Но если бы книги выходили нормально, по мере написания, сколько бы их было у вас к сегодняшнему дню?

Не так уж много. Ну, первой была бы "барачная" книга "барачных". Она писалась с 1952 года и где-то до середины 50-х. В московской книжке "Жители барака" напечатана лишь часть этих стихов. Есть еще, например, большой цикл — "Барачная лирика". В него входят стихи как бы более лирические. Например, такие:

Вот тут на углу остановка трамвая,
 Вот тут проживает бухгалтерша Рая,
 Вот тут я ей клялся: "Моя дорогая!"
 вот тут шли мы в ЗАГС 25 мая,
 Вот тут в сентябре, от нее удирая,
 Едва не попал под колеса трамвая.

В принципе, конечно, это две книжки. Потом был большой цикл "космических" стихов, как раз тогда, в конце 50-х — начале 60-х, случился "космический бум". Уже в середине 60-х у меня начали писаться поэмы, среди них были и чисто лирические, такие, как "Окно в окне", "Песня без слов". Параллельно писались просто разные стихи, которые, в общем-то, складываются в книгу. Там тоже возникали циклы, но уже не такие глобальные. Был у меня, например, цикл "Воинрид". С одной стороны, он абстрактный, а с другой — вполне реальный. У меня почему-то всегда так получается: как бы я ни выкрутасничал, что бы я ни придумывал в форме, все равно в результате выходят реалистические стихи. Я думаю, и у Генриха Сапгира то же самое. Это у нас линия такая основная, мы всегда исходили из реальности. На мой взгляд, большая часть советских поэтов, выдающих себя за реалистов, на самом деле настолько абстрактны, риторичны, схоластичны, что как раз их надо называть формалистами, а не нас. Во всяком случае, то, что они пишут, на жизнь не похоже.

Да, конечно: не случайно лианозовскую поэзию называют конкретизмом. Но вернемся к вашим книгам.

Ну, а с середины 70-х я полностью перешел на прозу. В 1972 году была написана первая вещь. Потом написал повесть в 1974 году, потом в 1977—78. В 80-х годах я писал уже мало, в основном занимался обработкой, редактированием уже написанного.

Если можно, подробнее о прозе. Что за повести, печатались ли они где-нибудь?

Проза эта, как и мои стихи, гротескная, сатирическая. Роман "Кошки-мышки", несколько повестей: "Памятник печке", "С минутом единица". Все это нигде не печаталось (за исключением небольшого отрывка из романа "Кошки-мышки", опубликованного недавно в парижском журнале "Мулета") и мало кем читалось — только друзьями. Может быть, когда-нибудь это напечатают, но

явно не сейчас. Если "Прогулки с Пушкиным" Синявского вызвали такую бурю, то что же будет с моей повестью "Памятник печке", где Пушкин — главное действующее лицо — оказывается иногда в самых комических ситуациях, и не всегда вполне пристойных. Я так же, как и Синявский, нежно люблю Пушкина и не над Пушкиным смеюсь, а над советской властью, над всей нашей жизнью, в том числе и над самим собой.

Ваша поэзия и поэзия Генриха Сапгира уже с конца 50-х была хорошо известна в литературных кругах. Как ваши стихи оценивались представителями официальной культуры в те годы?

Да мне кажется, все относились хорошо. И Евтушенко, и Вознесенский, и Белла Ахмадулина... Заболоцкий знал мои стихи. Маргарита Алигер в сборнике воспоминаний о Заболоцком приводит очень нравившееся ему стихотворение:

Мы все отчасти проститутки.
Вот я ведь дома не был сутки.
А где я был? У Нюрки спал,
А что жене своей сказал?
Сказал, чтоб не было скандала:
Дела, начальство задержало.

Правда, в книге первая строчка не напечатана — цензура выбросила. В общем, мне кажется (это не с тем, чтобы похвалить себя, поймите правильно), что люди не могли равнодушно относиться к моим стихам. Они могли их либо хвалить, либо ругать. Но ругать — это, конечно, официальная критика. Как-то раз я, что называется, обнаглел и дал в "Советский писатель" рукопись на рецензирование. Рецензию написали, конечно, отвратительную, и ничего не получилось. Но вообще с публикациями я не торопился, да и, откровенно говоря, потом мне на это стало просто наплевать. Я знал твердо: придет время нашим стихам — и моим, и Генриха Сапгира, и Яна Сатуновского, с которым я очень дружил, и Всеволода Некрасова, обязательно придет такое время.

По-моему, это время уже пришло.

Может быть, это и так. Но я скажу откровенно, и вы не подумайте, что это какая-то поза: меня это теперь мало волнует. Уже вот-вот 70 лет, и как-то не до этого. Как-то это все должно было

быть раньше, когда хотелось, хотелось напечататься, ходить по-этом, расправив грудь... Все это ушло. Но я не горюю, потому что сейчас много появилось новых замечательных поэтов, и дай бог, чтобы у них все было по-другому. А будет ли — я не знаю, не уверен. Потому что по-прежнему сохраняется засилье той литературы, той культуры, которую я называю "опиумом для народа".

Игорь Сергеевич, а знаете ли вы, что по вашим стихам учатся дети? Я недавно совершенно случайно в школьном учебнике "Русский язык" для второго класса среди стихшков о партии, о вожде, о коммунизме обнаружил ваш: "Умные машины делают конфеты, добрые машины выдают билеты..." Учебник чудовищный, 18-е издание (не одно поколение детей с ним знакомо), и во всех 18 изданиях старательно воспроизводились стихи запрещенного поэта-диссидента Игоря Холина! Чудеса цензуры?

У меня и в другие учебники стихи попадали. Может, это и чудеса, но вообще-то как детский поэт я всегда был вполне официальным. Я же с 1959 года начал писать, как и Генрих Сапгир, стихи для детей. Собственно говоря, я этим кормился. Выпускал книжечки, печатался в журналах — публикаций очень много. Я как-то посчитал, и оказалось, что я опубликовал двести с лишним стихотворений для детей. На мой взгляд, это очень много. И я не могу сказать, что стихи были плохие. У Генриха Сапгира есть просто замечательные, на целую книжку наберется. У меня поменьше, но тоже есть. Кстати, и детские не все "проходили". Например, такие: "Шла машина утром рано. Из машины — два фонтана. Ты, машина, не шути. Дай мне улицу пройти. А машина: — Не шучу, рот разинешь — окачу". Или такие: "Проплывала туча, стуча и шепча. Туча плакуча, туча горяча. Брякнула туча: бряк-бряк. Прокатился по небу бак, бак. Прошили тучу две огненные строчки. Наплакала туча две полные бочки. Повисла над лесом, над лесом зеленым радуга-крона волшебного клена". Эти стихи для того времени оказались, по-видимому, уж чересчур "формальным". Где теперь та туча, то время...

1990

ВЗГЛЯД В УПОР

Генрих Сапгир

Генрих Вениаминович, как и когда вы познакомились с Евгением Леонидовичем Кропивницким?

Произошло это в 1944 году, в Доме пионеров Ленинградского района (тогда он назывался Домом художественной самодеятельности). До войны я там занимался в литературной студии, и, кстати, самым первым моим учителем был тоже замечательный человек Арсений Алексеевич Альвинг, поэт, ученик Анненского, переводчик Бодлера. Он в свое время помог сыну Анненского собрать знаменитый "Кипарисовый ларец". В 1944 году я пришел в Дом самодеятельности, надеясь снова встретить Альвинга, но его уже не было — он умер в 1942 году. А был там как раз Евгений Леонидович Кропивницкий. Он узнал каким-то образом, что я занимался у Альвинга (а они были друзьями), и сказал, что Альвинг меня ему "завещал". Так я стал учеником Евгения Леонидовича. Было мне тогда 15 лет.

Как возникла "барачная поэзия", с чего все началось?

Началось все со стихов Евгения Леонидовича, таких, например:

Был он юный и влюбленный,
Подарил ей нитку бус.
Ярким счастьем упоенный
Он попал под автобус.

Говорили: как попал он?! —
И росла, росла толпа...
Окровавленный лежал он
У трамвайного столба.

Когда я услышал эти стихи, я почувствовал, что это что-то абсолютно новое, что-то такое, чего я никогда раньше не слышал. Я



знал, что такое поэзия, но она была совершенно другой. Первая моя реакция: я стал хохотать. Мне показалось, что стихотворение излучает радость. Действительно, и по ритму и по интонации в этом вроде бы грустном стихотворении ощущалась радость жизни. Я сразу влюбился в стихи Евгения Леонидовича. Это была истинная поэзия, и она казалась мне очень близкой. Когда я пережил юношеский трагизм, который все переживают, я понял, что эта поэзия мне очень подходит по темпераменту. Евгений Леонидович говорил, что всякое нытье, всякая унылость, поэзия, где все страдают, — это не современно. Современность совсем иная. На жизнь нужно смотреть в упор, и поэзия должна быть по возможности очищена от эпитетов, сравнений и т.д., — все это обветшалый груз литературщины. Он тянет поэта, сковывает его, и от этого груза надо освободиться. Я ведь сам сначала завяз очень крепко, но, когда написал в 1958 году поэму "Бабыя деревня" и потом стихотворение "Голоса", почувствовал, что мне что-то открылось. Я понял, что назад возврата нет, и уничтожил почти все, что написал до этого. Я вдруг услышал современность, со всех сторон услышал, в разговорах на улице:

Жена моя и теща
Совсем сошли с ума
Представь себе
Сама
Своих двоих детей
Нет главное — коробка скоростей

И пошло, пошло... Так получилась первая моя книга — "Голоса". Но услышал современность я, конечно, по-своему, не так, как Евгений Леонидович. Евгений Леонидович более спокойный, ироничный, а мне хотелось найти новую форму. Я пробовал разноударные рифмы, тавтологические рифмы (где "стул" и "стул" рифмуются), очень увлекался консонансами. Мне казалось, что должна быть новая гармония. Тогда я думал, что отталкиваюсь от Евгения Леонидовича, теперь я вижу, что расстояние было не так уж велико. Хотя, конечно, мы все разные. Для Евгения Леонидовича всегда был характерен глубокий, философский скепсис. У него было два любимых афоризма: "Жизнь — бред", "Мир — балаган". Он скептически улыбается, глядя на этот мир. И, умирая, за несколько дней перед смертью, он сказал: "Я боюсь только того, как бы еще раз не попасть в эту ловушку". Имелась в виду человеческая жизнь. Сказано это было истинным мудрецом и очень искренне. Я, конечно, не такой скептик, но тот духовный

импульс, который выражается в этих двух коротеньких афоризмах: "Жизнь — бред", "Мир — балаган", я уже получил, и мой разум стал деятельно исследовать все это. В раннем творчестве у меня особенно заметны и бредовость, и балаганность, потом, может быть, этого стало меньше, я нашел какие-то другие ценности. Но все равно я был и остаюсь духовным учеником Евгения Леонидовича Кропивницкого.

Всеволод Некрасов вспоминает, что о западной конкретной поэзии и о самом термине "конкретизм" он узнал в середине 60-х из статей, опубликованных в "Иностранной литературе" и "Литературной газете". Обратили ли вы внимание на эти публикации?

Да, конечно, статьи эти хорошо помню. Но у нас уже все это было к тому времени. Потом уже, в начале 80-х годов, Сергей Сигей и Ры Никонова (такие неофутуристы, мои друзья, живут в Ейске) показали мне книжку — сборник конкретной поэзии, изданный на Западе где-то в конце 50-х. Там были напечатаны англичане, немцы, японцы — на языке оригинала и в английском переводе. Таким мне это показалось интересным, что я сделал десятка полтора переводов. Переводил с английского и с немецкого. Тем не менее эта поэзия сильно отличается от нашей, от того, что мы называем конкретизмом, у них поэзия более абстрагированная, визуальная. Мы такими никогда не были.

Разумеется, между западным конкретизмом и отечественным большая разница. И все же имел ли Лимонов в виду западный конкретизм, когда в "Аполлоне-77" назвал лианозовцев группой "Конкрет", называли ли вы сами себя конкретистами в конце 60-х — начале 70-х, когда Лимонов еще был в Москве?

Я не знаю, как и когда Лимонов придумал название "Конкрет", нам, во всяком случае, он ничего не говорил, и конкретистами мы себя не называли. Думаю, что Лимонов не имел в виду западный конкретизм. Да и конкретность мы понимали по-другому, именно как взгляд в упор, без литературщины. А это действительно так или иначе нас всех объединяло.

Были ли вы знакомы тогда с ленинградским вариантом "конкретизма", с Уфляндом, с Олегом Григорьевым?

Да, мы были знакомы. Дело в том, что в барак к Оскару Рабину

в Лианозово приезжало очень много народу начиная со всяких знаменитостей вроде Эренбурга и кончая, например, никому не известным мальчиком Олегом Григорьевым — ему было тогда лет 17—18. Олег, помню, читал нам свою повесть из жизни детского сада — "Горшечников", ощущения, сидя на горшке, — и это было очень эффектно, свежо... С Уфляндом познакомились позже.

А как складывались ваши отношения с концептуалистским движением 70-х годов, с "акционным" искусством?

Ну, для меня концептуальное искусство появилось гораздо раньше. А в начале 70-х я познакомился с выставками художников-концептуалистов. В одной из них я участвовал как концептуальный поэт. Я выставил свои "Сонеты на рубашках" — две рубашки с написанными на них сонетами. Конечно, это было вполне концептуалистское действо. Было у меня еще несколько подобных "картин". Тогда же активизировалась — и у меня и у Холина — акционность в стихах, у меня, помню, был цикл стихов, написанный одними знаками препинания. Занялся коллажной прозой, которую составлял из старых журналов, из вырезок. Тогда вообще возник целый ряд свежих художественных идей — одновременно, у всех. Но мы к тому времени уже многое наработали; и я, и Холин, и Некрасов — мы с самого начала были к этому предрасположены. А в 70-х просто произошел какой-то всплеск, и это потом называли концептуализмом. На меня большое впечатление произвел Илья Кабаков. То, что он делал, было всегда удивительно. Именно через него я увидел в новом свете проблему пустоты в художественном пространстве, я понял, что пустота тоже художественный элемент, и стал активно осваивать это в стихах. С другой стороны, я всегда ощущал разницу между собой и теми, кто начал в 70-х сразу с "акционного" искусства. Я долго думал о том, что меня разделяет с ними, и вот как-то в беседе с Монастырским (в те же годы) я это так сформулировал: "Мне кажется, что у нас разный подход к одним и тем же вещам. Вы разведчики, вы расширяете область искусства. А мне не важно, открыто данное средство миллион лет назад или сегодня. Если мне оно нужно для самовыражения, я его беру. Для вас же самовыражение не главное". Но тогда все эти хэппенинги, акции были, конечно, свежи и интересны. И мы были вместе не потому, что были одинаковые, — мы были очень разные, но вокруг нас уж слишком все было враждебно, и мы вместе всему этому противостояли. Потом, конечно, каждый пошел своей дорогой. Вообще по поводу своих отношений с концептуализмом да и с лианозовской

школой я хочу сказать вот что. Я все-таки от всего этого отличаюсь, как мне кажется, неким синтетизмом, пафосностью, стремлением к экстатическим состояниям духа. Концептуалистам же, лианозовцам экстатичность чужда. Никто из них не пишет такие вещи, как "Псалмы" — обращение человека к Богу или "Элегии" (книги Г. Сапгира 1964 года и 1968—70-го годов. — В.К.). Для меня вообще всегда очень много значил экстаз приятия жизни, приятия смерти — то, что присуще, конечно, не лианозовской школе, а скорее поэзии начала века. У лианозовской школы, у концептуализма — сложные отношения с духом, с духовным. У Евгения Леонидовича есть такие философские вещи — о жизни, о смерти, они даже написаны намеренно по-старинному. У Холина тоже есть какие-то синтетические вещи, но у него отношение ко всему этому эпическое. У меня же бывает пафос самый настоящий, не иронический, для меня это важно, и тут я оказываюсь в некотором одиночестве.

Кстати, о поэзии начала века. В журнале "Звезда", в 1-м номере 1990 года, опубликована статья Виктора Кривулина "У истоков независимой культуры". Там есть любопытное свидетельство для меня, во всяком случае, новое. Цитирую: "Весной 1960 года Анна Ахматова говорила о небывалом расцвете поэзии, сравнимом, пожалуй, лишь с началом нашего века. "Я могу назвать, — это ее подлинные слова, — по крайней мере десять поэтов молодого поколения, не уступающих высокой пробе "серебряного века". Вот их имена: Станислав Красовицкий, Валентин Хромов, Генрих Сапгир и Игорь Холин в Москве, а в Ленинграде — Михаил Еремин, Владимир Уфлянд, Александр Кушнер, Глеб Горбовский, Евгений Рейн и Анатолий Найман". Конец цитаты. Я уж не знаю, насколько точно все это запомнил Виктор Кривулин, но тем не менее, по-видимому, и Ахматова знала ваши стихи. Вы слышали что-нибудь об этом?

Нет, это для меня новость. Но в том, что Ахматова могла знать наши стихи, нет ничего удивительного, я уже говорил, что мы тогда много выступали, и о нас многие знали. Пастернак, например, читал мою "Бабью деревню". По словам Томаза Чиладзе, Пастернак, прочитав поэму, воскликнул: "Это прекрасно, но это ужасно!" — вот так, очень по-пастернаковски прореагировал. Вообще же из поэтов старшего поколения мы были хорошо знакомы с Сельвинским. Мы к нему ходили с Холиным, читали стихи. Ему нравилось. Особенно Холин. Он считал, что Холин — защитник интересов рабочего класса. А мне он говорил: "Вы пробиваетесь к чему-то большому, но я еще не могу понять к чему". В об-

щем, относился с уважением.

Я знаю, что ваша работа в детской литературе складывалась очень удачно, что вы даже были приняты в 1968 году в Союз писателей, но в том же 68-м году из него исключены. Как это произошло, ведь тогда никаких крупных скандалов вроде "Метрополя" не было?

Вступал я по секции детской литературы, но из тех, кто меня принимал, никто не подозревал о моей "нехорошей сущности". И если бы я был похитрее и не "высовывался", может быть, все было бы спокойно. Меня приняли, поручили работать с молодыми, и я тут же потащил туда "смогистов", молодых художников... Устроили выставку, выступления молодых поэтов. Пошел шум, кто-то, видимо, донес. Помню, как во время чтения к нам заходит Михалков, и в тексте слышит что-то про себя, что-то неприличное, и в ужасе втягивается назад, в дверь. Мне должны были выдать членский билет, но вместо этого потребовали к ответу. Ильин (был такой оргсекретарь в Союзе писателей, бывший генерал) зачитывал по пунктам "обвинительное заключение": "Пишет порнографические стихи... "Фюрер" (!) "смогистов" ... Развалил работу..." и т.д. А в это время наши танки входили в Прагу — время менялось, так что недаром меня вышибали из Союза...

Сразу же после того, как меня исключили из Союза писателей, я подал документы в только что образовавшийся тогда Союз кинематографистов, в секцию сценаристов. Там знали мои детские книжки — и меня сразу же приняли. В Союзе кинематографистов все обошлось благополучно. Теперь, правда, меня и в Союзе писателей восстановили.

Генрих Вениаминович, а попыток опубликоваться в те годы вы не предпринимали? Не ходили по редакциям?

Нет. Я с самого начала понимал, что мои стихи "непроходимы". Потом достаточно быстро определился как детский писатель, и у меня появились другие редакции — "Пионера", "Колобка"... К тому же тогда уже возник "самиздат". И я, кстати, участвовал в самом первом "самиздатском" журнале "Синтаксис", издателем которого был Алик Гинзбург. Вышло несколько номеров. Я был напечатан в самом первом. Помню, там были "Икар", "Обезьян" — те же самые стихи, которые в 1989 году напечатал "Новый мир". То есть вкусы редакторов "Синтаксиса" 1960 года и редакторов "Нового мира" 1989 года совпали.

Выход "Синтаксиса" вызвал скандал. Хотя мы с самого начала договаривались, что журнал будет чисто литературный, без всякой политики: напечатать молодых — и все. Но по тем временам и этого оказалось достаточно.

В моей жизни вообще-то было три крупных литературных скандала. Первый — это "Синтаксис", второй — мое изгнание из Союза писателей, а третий — участие в альманахе "Метрополь". Ну, о нем уже почти все известно.

Весь парадокс последнего скандала заключается в том, что в "Метрополе" участвовали не только неофициальные писатели, но вполне официальные, все наши либеральные, левые — Битов, Вознесенский и другие. Выгнать их всех из Союза писателей, как выгнали молодых Ерофеева и Попова, было нельзя: Союз бы сильно поблек без них, это все понимали. Ну, и осталось только одно: вылить ведро помоев, что и было сделано. Михалков выступал и кричал: таких Липкиных я сотню найду! И выкинули все переводы Липкина. Меня, как многих, тоже перестали издавать. Вообще лишили всякой литературной работы. И все потому, что кто-то решил, что я собираюсь эмигрировать, хотя я и не думал об этом. Пришлось давать официальные объяснения, убеждать в том, что никуда не собираюсь. Только после этого все как-то улеглось. Это был самый крупный скандал. В 1979 году наша система уже настолько сцементировалась, что любое живое шевеление вызывало чудовищную, яростную реакцию.

Генрих Вениаминович, за 30 лет вы написали около 20 книг. Есть ли среди них книги, которые вы выделяете, которые для вас наиболее значимы?

Да, есть такие книги. Среди ранних я выделяю "Голоса" и "Элегии". Среди поздних мне дороже всего книга "Дети в саду". Хотя я уже написал следующую книгу — "Форма голоса".

Несколько слов об этой книге.



Она состоит из двух частей — лирической, психологической, и лубочной, ернической. Первая часть называется "Внимающий", а вторая часть — лубочная — "Мыло из дебила". Два таких контрастирующих цикла, но написаны они одним способом, я его называю "темы и вариации". Этим способом я сейчас пишу, и он меня занимает очень сильно.

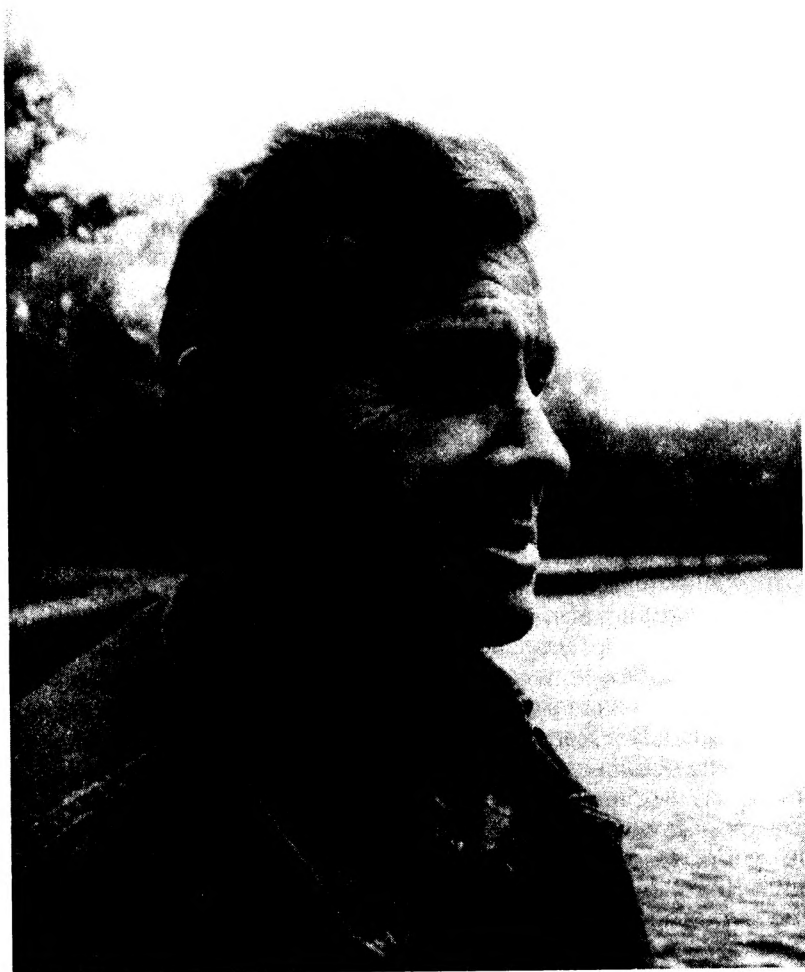
1990

СТИХИ - ЭТО ТО, ЧТО ЗАПОМИНАЕТСЯ

Всеволод Некрасов

Всеволод Николаевич, в "Объяснительной записке", опубликованной в литературном выпуске "А-Я" в 1985 году, вы писали, что о западной конкретной поэзии вы узнали только в середине 60-х из статьи Л. Гинзбурга в "Иностранной литературе". Не могли бы вы поподробнее рассказать о вашем понимании конкретной поэзии, конкретизма; насколько, на ваш взгляд, правомерно применение этого западного термина к тому, что было у нас?

Было две статьи: сначала в "Литературной газете", потом в "Иностранке". Но дело, конечно, не в термине и не в том, что это стало для меня каким-то откровением. Просто я подивился тому, что какие-то люди делают, оказывается, то, что делал я, делали другие. Но "конкретистом" или еще как я себя не называл ни тогда, ни позже; не помню, чтобы и Холин с Сапгиром называли себя "барачными" поэтами, хотя они, конечно, таковыми являлись. (Для них и для Евгения Леонидовича Кропивницкого это действительно очень удачное название, хоть Сапгир жил не в бараке, а в коммуналке. Как и я.) Удивило и обрадовало сходство, подтверждавшее верность того, что мы делаем, что ли. Вот, например, повтор у них я увидел, причем чувствовалось, что это повтор привычный, развитый. Опять же с повтором я к тому времени сталкивался у Холина, и не только у Холина. Помню, например, стихи Мацедонского — польского поэта; там такого рода конкретика, или концепт, если угодно, — стихотворение "Бег на сто метров", в нем сто строк, и каждая строка: "Бегуны бегут как можно быстрее". Понятно, что 100 метров — минимальная дистанция, и так, в общем-то, длинно получилось, но тем не менее, оказывается, можно и такую штуку предложить как стихотворение. Это тоже 60-е годы, 1962 или 1963; немцы, оказывается, делали это еще раньше. Что, в общем, и понятно: повтор — элементарный прием, простейший способ как бы настаивать на данном слове, попытаться его обработать эстетически и предложить читателю. Я, помню, пытался подходить к по-



втору именно с эстетической стороны, художественной, но сразу начинало проступать другое — это будет называться концептуализмом. Хотя основа, конечно, здесь, поскольку попытка сделать повтор художественным с самого начала двойственна, иронична. Насчет же названий тоже скажу: нет, не было. Сейчас все задним числом бросились конструировать группы и направления, по-моему, это просто неумно. Была одна группа тогда, и все на них пальцем показывали и потешались — не как над поэтами, как над "группой", — "смогисты": ребята начали не с того, чтобы стихи написать, а с того, чтобы создать литературную группу. Все это классические советские болячки 20-х годов, когда кого там только не было: ничевоки, космисты, а ничего от них не осталось. Это было неприятно, и от этого старались уходить. Причем с самого начала, еще с середины 50-х, когда я был в литобъединении "Магистраль", там ничем таким не пахло. Никакие игры ни в какие направления не затевались

Но тем не менее единство какое-то осознавалось?

Осознавалось это, я бы сказал, практически. Одно время мы были компания тесная, и я был этому рад, потому что Холин и Сапгир казались мне поэтами очень интересными, поскольку самыми выраженными. Я не был учеником Евгения Леонидовича, как Холин и Сапгир, скорее я был учеником Сапгира, примерно в такой же степени, как и Сапгир был моим учеником. Так что взаимное было ученичество, встречное, с Сапгиром и, конечно, Холиным тоже. А вообще, если уж говорить о прямом ученичестве, мне учитель скорее Глазков, и это действительно был период нелегкий, очень заразная у него интонация, и очень большое почтение у меня было к Глазкову. Впрочем, оно и сейчас осталось: считаю, что Глазков — большая фигура. В общем, я долго как-то не мог выпутаться из интонации сентенциозности, которая у меня хоть и была похожа, но получалась куда хуже, естественно. Но это все было еще до Лианозова. Ну, а в Лианозове мне, с одной стороны, нравились Холин и Сапгир, а с другой, мне не нравилось, что Сапгиру не нравится почти никто из тех, кто нравился мне. А мне нравилось и кроме Глазкова довольно многое: "Теркин" Твардовского, больше даже военный, чем "На том свете", Светлов, Тарковский, Мартынов. Слуцкий же и Самойлов тогда больше нравились, сейчас меньше, но все-таки интересны. И очень-очень нравится Окуджава, я считаю, что это просто великий русский лирик. А Сапгиру с Холиным все это было неинтересно и как бы не очень выгодно, и в этом смысле у них была некоторая, так сказать, "манифестар-

ность"; она была негативной: ограничить свою платформу, не то что утвердить, а именно отделить, противопоставить. При помощи чего? При помощи, действительно, вот этой "барачности". Вот этой самой "правды-матки", и как ее надо "резать". Смотри, дескать, здорово как, какие там, оказывается, кишки, какие потроха. К этому я относился с уважением, я понимал, что операция такая должна быть произведена. Причем тогда как раз это было актуальнее, чем сейчас, когда этим все занялись с разрешения. Тогда разрешения не было — только-только снят был запрет.

Сталин — это не эпоха застоя, дело более серьезное. Гораздо меньшая по размерам "шелочка" этой разрешенности, но по качеству — сразу резкий скачок. Шелка открылась, и оттуда воздух просто хлынул. Что она была небольшой — это дело второе. Понятно, что свои права есть у того, что сейчас называют "чернухой", и очень серьезные. Знаменательным было и то, что это так здорово получается, так идет. Это нужно было проделать, прожить, изжить. Все верно. А вот что мне нужно в этой операции, так это не потроха, а инструмент — инструмент действительно был замечательный, как ни у кого. Необходимость, сила, определенность и фактичность стиха при том, что все кругом хотело увязнуть в какой-то приблизительности, по сути, в непрофессиональности, а тут такая точность стиха, которую трудно оспорить, трудно оболгать, что его нет, что он какой-то не такой. Вся эта художественная приблизительность кругом, обильная и лживая в основе, она, конечно, держалась на шуме вокруг себя: если там поддержат, если скажут, если согласятся, если разрешат, значит, это и будет поэзия. А вот независимость, расчет на то, что если опять Сталин грянет, то эти стихи точно выживут, как выжили пришедшие к нам оттуда обзриуты, вопреки всякому Сталину, просто зацепились за память — это было главное. Я так понимаю, что стихи — то, что запоминается, то, что имеет силу чисто физическую — выжить.

В общем, конкретность — это поэзия, которая есть на самом деле, просто физически наиболее прочная. Потому что тогда вопрос ставился слишком серьезно: дадут поэзии жить или нет, как ее уничтожают и как она будет сопротивляться, вот хотя бы чисто физической своей сопротивляемостью, способностью цепляться за извилины мозгов. А отсюда уже и все остальное, с этого и начинаются все ее другие хорошие качества и добродетели.

Вы упомянули о своих поэтических симпатиях 50-х годов — Глазков, Слуцкий, Мартынов, Окуджава... Но, наверное, собственно для вашей поэзии уже тогда были важны и другие ориентиры —

классический авангард 10—20-х годов; во всяком случае, связь лианозовской поэзии с футуризмом, обэриутами, по-моему, бесспорна. Насколько эта связь осознавалась вами в те годы и кто из поэтов классического авангарда для вас особенно значим?

Это очень большая тема. И потом, я не знаю, Мандельштам, например, — авангард это или нет? Хармс в конце 50-х как-то мало попадался на глаза, плохо был собран еще, что ли. Хотя отдельные его вещи знал уже тогда. А вот Олейников уже был прочитан. Помню, Каверин где-то пишет о том, что Маяковский удивлял тем, что писал так, как будто не было Блока. Блок же мне уже не казался такой гигантской фигурой, а вот схожие ощущения были в отношении Заболоцкого на фоне Маяковского. Особенно поразили стихи "Меркнут знаки Зодиака". Хлебников тоже, конечно, очень яркое впечатление, но какое-то слишком общее. Ну, а если говорить глубже, это займет слишком много места.

Всеволод Николаевич, ваша поэзия и вообще поэзия лианозовской группы во многом определила то направление в искусстве 70—80-х, которое называют сейчас концептуализмом (по-разному, правда, понимая и применяя этот термин, но в целом к одному и тому же кругу авторов, и к вам в том числе). В своей статье "Как это было (и есть) с концептуализмом" в "Литературной газете" вы говорите, что для вас концептуализм начался еще в 1958 году, и вообще применяете этот термин достаточно широко, распространяя его и на искусство 60-х годов. Значит ли это, что 70-80-е годы не прибавили ничего принципиального к этой поэтике, о которой идет речь, и если нет, то что нового в этом плане дали 70-е и 80-е годы?

В той же своей статье я говорил, что все было еще раньше, чем в 60-е годы, концептуализм был всегда. Его можно выискать хоть в Козьме Пруткове, хоть в Александре Сергеевиче Пушкине: «читатель ждет уж рифмы "розы"...». Любое обращение к читателю, любая игра приемом при открывании механики — как это сделано — это уже и концептуализм. Но в 60-е годы все-таки все было как-то нервнo и спутанно. Что такое "конкретизм"? Тоже "концептуализм", если угодно, уже потому, что словесный повтор можно рассматривать как ситуацию. Но тогда все было как-то не расчленено, не осознано, а в осознании тоже большой смысл. И если говорить о том, что прибавили 70-е, то это, конечно, надо говорить о Кабакове, Монастырском с его акциями и Рубинштейне. Такого Рубинштейна просто не могло быть в 60-е, не было бы такой уверенности, вальяжности, такой воспроизводимости, мира такого цельно-

го. Разгона еще не хватало, житья, может быть, и застойного, но спокойного, которое бы дало передышку искусству. Не успел бы созреть и подготовиться такой Рубинштейн. Были бы эпизоды, может быть, очень интересные, но цельного существования не было бы. И не было бы такого Кабакова альбомов. Он ведь язык уже тогда наработал, в конце 60-х: у него были человечки эти, контурочки, букварное как бы рисование. Но существования сериями, альбомами, рядами — это очень важно для концептуализма, потому что это работа как раз с восприятием, с ситуацией, которая хочет повторяться, длиться, — не было и быть не могло: просто для длительности не хватало времени, не хватало спокойствия. Пригов тоже явление яркое, заметное, хотя, на мой взгляд, он как раз в принципе мало что добавляет к 60-м годам, к Холину да к Лимонову. Вообще же, я не знаю, может, кто-то и делает что-то такое, что называется концептуализмом. Но дело, по-моему, все же не в этом. Я же говорю, что концептуализм — это то, что было всегда, и то, что будет всегда в той или иной степени; он сильно манифестировался в какой-то момент, нужно ему было выйти с таким манифестом, по-видимому. А дальше он спрятался и работает нормально, как рабочая пружина. Может быть, и не очень спрятался, не в этом суть. А вот вокруг него действительно очень смешные дела творятся. Формируют некий поезд из концептуалистов. То это получается Пригов, Рубинштейн, Сорокин. То добавляют к ним еще Некрасова. В третьем случае оказываются только Пригов и Сорокин, и это подхватывает уже газета "Франкфуртер альгемайне". Я же писал, что концептуализм — название, которое прилипло к этому направлению по недоразумению, все это хорошо известно. С чего устанавливают какой-то "орден" концептуалистов, какую-то организацию — совершенно непонятно. Борис Гройс в 1978 году захотел кого-то выделять, кого-то объединять, употребил диковинный тогда термин, и мгновенно, как только он произнес это слово, оно выскочило за пределы его намерений. Не послушался Гройса термин. Он стал означать гораздо более широкое явление, и только когда оно широкое, тогда оно органично и интересно. А как только мы начнем выискивать каких-то специальных концептуалистов — все сразу становится чепухой.

Сказалась ли в вашем творчестве актуализация концептуалистского принципа в 70-е годы?

Что касается меня, то в 70-е годы я от этого дела скорее уходил, чем приходил. У меня где-то в конце 60-х был пик, а потом я уже стал с этим работать, меньше стараясь манифестировать.

Это было страшно интересно: исследовать, показать, но потом такой интерес — исследовательский, декларативный — ушел, и если он иногда еще выглядывает, то уже гораздо меньше. Действительно, вы знаете, у меня был ритмический словарь — все слова если не языка, то, во всяком случае, все, которые я мог бы употребить, знаю, как их произнести. Это все видно в стихах, в книжке моей можно найти ряд примеров, как это получается: чаще всего повтор двукратный, иногда другой. В тех же "Ленинградских стихах". Занимался я этим словарем где-то года с 1962 и до конца 60-х. И можно сказать, что со словарем, с карточками, я так и не справился. Когда их у меня очень много стало, когда я их как бы закончил собирать, выяснилось, что расположиться они могут только приблизительно. Потому что сделать их как произведение, отыскать должный порядок — это или нельзя, или, во всяком случае, выше моих сил. Надо на что-то решиться, принять волевое решение, а этого-то как раз и не получается, потому что тут само по себе каждое слово, и оно хочет встать так, как хочет, и они хотели как бы жить и произноситься одновременно. Отсюда у меня уже возникли проблемы с одновременностью, тут пошли визуальные какие-то струйки растекания стиха по двум, а то и больше каналам, сноски, работа с паузами — вертикальными, горизонтальными, предшествующими, последующими и так далее. А до этого как раз было интересно вытянуть такой плотный, длинный ряд, он как бы выяснял значение и звучание слова, и, конечно, это был концептуализм тоже.

У меня даже момент такой был, когда я понял что-то такое, что будет потом называться концептуализмом. У меня были два стихотворения — это тоже вторая половина 60-х. Один стих:

Зима
Зима зима зима
Зима зима зима зима
Зима зима зима зима
Зима зима зима
И весна

А второй стих такой:

Весна весна весна весна
Весна весна весна весна
Весна весна весна весна

И правда весна

И вот второй стишок, на мой взгляд, это уже осознанный манифестированный концептуализм. В том смысле, что тот, прежний повтор "зима-зима...", — он хочет быть художественным, выразительным, он хочет поймать интонацию какого-то действительного переживания. Притом, конечно, ему это сложно, ирония тут заложена с самого начала, как и во всяком повторе: то ли получается, то ли нет, появляется что-то вроде образа — и в итоге на что-то он "выруливает", действительно, оказывается какая-то ритмическая интонационная фигура найдена именно так, а не иначе, и стих, на мой взгляд, получается и остается. Вопреки концептуалистской интенции. А "Весна" получается как раз благодаря этому концептуалистскому заносу, благодаря тому, что читатель попадает в такую ситуацию. С ним начинают играть: долго ты выдержишь такой повтор, действительно идиотский: "Весна весна весна весна" — ну и что? — "Весна весна весна весна" — да сколько можно? — "Весна весна весна весна и правда весна" — и тут неожиданным образом оказывается, что это срабатывает, то ли какой-то груз накопившийся убирается, то ли мы отходим в сторону от этой ситуации и получаем свободу — возможность, освободившись, взглянуть с новой точки и отрекомендовать это состояние и собственные усилия. На мой взгляд, здесь что-то получилось. Может, не бог весть что, но мне и не надо было бог весть что, мне достаточно было чуть-чуть, лишь бы это было фактично, достаточно доказательно. Такова была задача. В общем, если получилось, то именно таким образом: читатель вынужден терпеть. В "Зиме" надежда есть, что читатель будет, скажем так, наслаждаться, а здесь он вынужден как бы перетерпеть этот прием повтора. Но в итоге я не думаю, что я здесь читателя как-то обидел и доставил ему какую-то неприятность, я думаю, что получился стих, но вот таким способом. Вот это, мне кажется, и есть момент перехода от, скажем так, художественной конкретики к конкретике концептуалистской, здесь его можно поймать...

1990



МАНСАРДА С ОКНАМИ НА ЗАПАД

Андрей Сергеев

Андрей Яковлевич, давайте исходить из того, что ни я, ни читатели почти ничего не знаем о группе Черткова, кроме того, что это была первая неформальная поэтическая группа послесталинских времен и в нее, кроме самого Леонида Черткова, входили поэты Андрей Сергеев, Станислав Красовицкий, Галина Андреева, Валентин Хромов...

...и примкнувший к ним Гриценко.

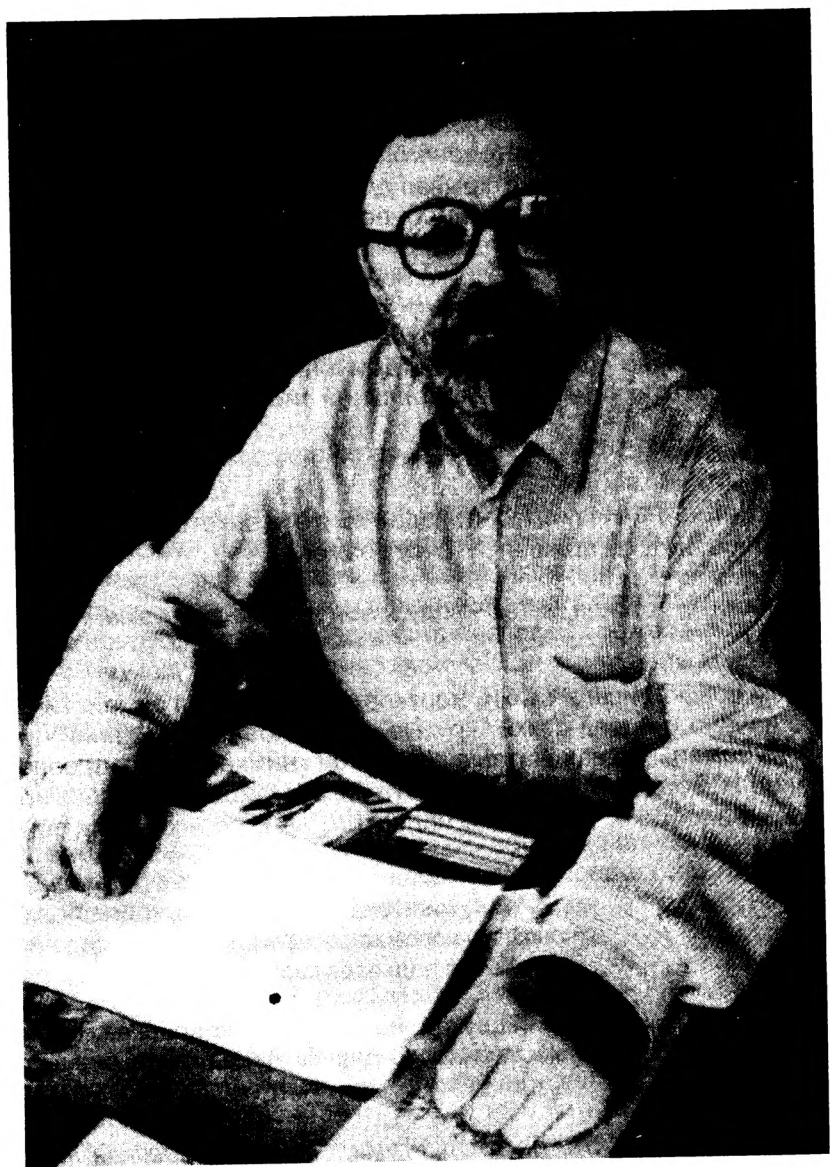
Словом, я прошу рассказать все с самого начала.

Дело в том, что самого начала я не знаю. Начиналось все сразу после смерти Сталина. Я к этой группе присоединился, поступив в иняз, году в 1954. Поступил и сразу услышал о "проКлятой" инязовской поэтессе Галине Андреевой. Говорили о ней черт знает что: такая-сякая нехорошая, ни в коем случае не знакомьтесь...

А кто говорил?

Да наши же студенты. Это все оказалось абсолютной чепухой. Познакомил нас Игорь Можейко (нынешний Кир Булычев). Галка Андреева обладала весьма причудливым характером, но ничего дурного. Суть дела в том, что Галка Андреева являлась счастливой обладательницей собственной жилплощади — угловой комнаты метров 7—8 с балконом на шестом (последнем) этаже. И там просто собиралась компания — человек 20, может быть, 30 завсегдадаев, а верховодил всем Леня Чертков. В основном приходили люди из иняза, но сам Чертков был из библиотечного (ныне Институт культуры).

Почему именно Чертков оказался в центре компании? Он был старше?



Нет, все мы примерно одного возраста — 1933-1935 года рождения (Чертков и я — 1933). Но Леня... Чертков, которого Слуцкий через пару лет назовет "архивным юношей", не вылезал из Ленинки. Он перелопатил огромное количество материалов — книги, старые журналы, выискивал стихи, переписывал бисерным почерком на обратной стороне бланков требований, и приносил нам, делился всем, что открывал для себя. Он очень хорошо знал литературу и историю России XX века. Благодаря ему и мы узнали не только, скажем, Мандельштама или Гумилева, но, к примеру, Нельдихена и обэриутского Заболоцкого. Леня, естественно, сделался заводилой — он был просветитель, он был организатор, вокруг него все клубилось и вертелось. Помню, тогда играли в анкеты, анонимно оценивали друг друга по очкам. Черткову за талантливость по четырнадцатибалльной системе давали 13.

А вам?

Кажется, 11. Не помню, попадал ли в эти анкеты Красовицкий; наверное, нет, он пришел чуточку позже.

Скажите, а тогда, в 1954 году, своя поэзия уже была, получалась?

Мы всю писали стихи. Чертков проповедовал акмеистическое начало и писал стихи "крутые" до людоедства. Ранний цикл "Соль земли" (он напечатан в кельнской книжке Черткова) совершенно людоедский. Или поэма "Итоги". Чертков ее немного подправил в книжке, по-моему, испортил. Там, помню, были такие строчки:

...значит, мне 19, а 20 исполнится,
я познаю новое наслаждение -
мочиться в подъезде своей любовницы...

Это, конечно, крайний случай, но вообще тихоновская интонация, гумилевская мужественность для Черткова были очень характерны.

Но акмеизм — это не только гумилевско-тихоновская линия. Мандельштам, что, не был еще актуален?

Мандельштам пошел в ход только в 1955 году. Именно тогда

широко распространились "Воронежские тетради", "Армения" и т.д. Раннего Мандельштама, в пределах белой книжечки 1928 года, мы знали, но по-настоящему актуальным Мандельштам стал, только когда прочитали его поздние стихи. Они нас поразили и особенно повлияли как раз на Красовицкого.

А обэриуты были известны? Ведь Красовицкий выглядит очень по-обэриутски.

Да, Красовицкий к обэриутам тоже был самым чувствительным. И появились они примерно тогда же. В 1955—56 годах Чертков переписал целиком "Столбцы" Заболоцкого. Я их перепечатал на машинке, переплел и "распространил" в количестве 3-х экземпляров. Потом я показывал Заболоцкому свой экземпляр, и он его даже подписал.

Этот экземпляр сохранился?

Сохранился. Потом у нас в инязе была преподавательница русского языка Вера Николаевна Ключева, сама поэтесса, в 1922 году у нее вышел сборничек стихов "Акварели". Больше она не печаталась. В ее домашнем альбоме я нашел кучу стихов Олейникова, неопубликованные варианты начала "Торжества земледелия", Хармса, правда, очень немного. Так что кое-что мы знали.

А Введенский?

Нет, Введенского не читали. Имя, конечно, слышали, но стихов — нет. Я был воспитан на футуристах, и главная любовь после них — Пастернак. У Галки Андреевой — Ахматова. Комнату ее на верхотуре, естественно, называли мансардой. У кого-то из "мансардских" (у кого-то не из "узкого" круга, у кого именно, сейчас уже не вспомнить) была такая строчка:

♣ На шестом мансарда окнами на запад...

Окна действительно были на запад, и мы, конечно, были западниками. Разумеется, мы идеализировали Запад. Но трудно было его не идеализировать среди того, что творилось вокруг. А там, понимали мы, просто нормальное общество.

Хромов до иняза учился в Институте востоковедения, где прошел один курс китайского. Потом, когда Институт востоковедения закрыли, студентов распределили в МГИМО и иняз. В МГИМО

взяли самых благонадежных, а Хромов, естественно, оказался у нас. Это был в 1955 году. Вместе с ним появился и Красовицкий.

Красовицкий тоже учился в инязе?

Да, курсом младше. Поступил и сразу попал в нашу компанию.

И Красовицкий, и Хромов пришли уже со стихами?

Да, причем Красовицкий присоединился к нам как раз в тот момент, когда он, что называется, дописался до себя. У него стали получаться стихи, где уже начиналось нечто серьезное. До этого был чистый Маяковский. Хромов тоже "присаживался" у Маяковского и даже у Назыма Хикмета, но в основном задержался на Хлебникове: словотворчество, перевертни, полузаумные стихи, вообще звукопись...

Чертков, вместе с ним и я, иногда Красовицкий — мы обязательно обходили букинистов: Арбат, улицу Горького, проезд Художественного театра, вообще центр. Ведь как было: приходишь к букинисту, спрашиваешь "стареньких стихов". Дают стопку мелких брошюр, и ты ее листаешь. Один из нас наткнулся в такой стопке на какой-то сборник Ходасевича, который стоил 4 рубля на старые, дореформенные деньги. То ли "Тяжелая лира", то ли "Путем зерна". Но даже 4-х рублей не оказалось, и кто-то из наших, сейчас не помню точно кто, просто спер этот сборничек, который сразу попал в наш "золотой фонд".

"Европейскую ночь" тогда не знали?

Узнали позже: Слуцкий дал нам ее спечатать, и она тоже пошла по рукам. Вообще у Чертова была идея, что дома надо иметь библиотеку из 30 книг, не более, но это должны быть действительно "золотые" книги.

Вы упомянули о "примкнувшем к вам Гриценко". Он тоже инязовец?

Нет, он учился в Рыбном институте. Олег Гриценко — школьный товарищ Красовицкого. Вообще, все, что я вам рассказываю, у меня описано в моем автобиографическом сочинении, которое я назвал "Альбом для марок". Последняя глава — "Лучшие годы" — как раз о нашей компании. Там фигурирует еще один человек — Николай Шатров. О нем тоже стоит рассказать.

Коля Шатров регулярно бывал на "мансарде" и начал ходить туда задолго до меня. Хорошенький, как ангелочек, постарше нас лет на 5. Жил он, между нами говоря, обольщая московских интеллигентных дам. Человек был феноменальный. Без царя в голове, но очень талантливый. Отношения наши: вражда-дружба и острое соперничество. Ругал он нас, как только мог. Про меня однажды сказал, что поэтов в очках не бывает. Сам писал потрясающе талантливо. И все равно он к нам принадлежал, хоть и краем-боком. Шатров — это, кажется, псевдоним. Он вроде бы сын арбатского гомеопата Михина, сосланного куда-то на Урал. Рассказывали, что в Москву его вытащил Пастернак. Шатров люто ненавидел Пастернака, как и все еврейское. Крайний, зоологический антисемит. Мы с ним не спорили, подтрунивали: кликушествует дядя. Но стихи — вслух ругали, а на самом деле ценили. Он же нас ругал совершенно искренне, с пеной у рта. Судьба его преследовала. Попал под снегоочиститель, лишился нескольких пальцев на руке. Работал смотрителем в каком-то зале в Третьяковке, спутался с "Памятью". Умер в 1977 году. Его стихи печатались однажды в "Континенте" с пометкой, что об авторе ничего неизвестно.

Постепенно на первый план вышла поэзия Красовицкого. Он вообще сразу стал общим любимцем. Хотя всегда был замкнутым, даже скрытым, ни перед кем не раскрывался. Чувствовалось, что в нем все время идет какая-то внутренняя напряженная работа. А раскрывался он — и как! — в стихах. Чертков, Красовицкий, отчасти я следовали завету Верлена в переводе Пастернака:

Не церемонься с языком,
Но выбирай слова с оплошкой -
Всех лучше песни, где немножко
И точность точно под хмельком.

Слова "с оплошкой", слова, как бы криво поставленные. Красовицкий писал так, что вообще все слова криво поставлены, но смысл между тем совершенно понятен.

Думали ли вы как-то печататься, попасть в "профессиональную" литературу, чего добивались многие ваши сверстники, ставшие вскоре знаменитыми? Ходили по редакциям?

Никогда. Какие редакции? Показать в тогдашних редакциях наши стихи — это же был бы самодонос. Да и вообще, участвовать в советской литературной жизни — и в голову такое не приходило. Но мы, конечно, понимали, что нужна вентиляция, нельзя

вариться только в собственном соку. У нас была в институте литературная студия при многотиражке, там задавал тон Павел Грушко — известный ныне поэт-переводчик с испанского. По-человечески достаточно невредный, но вполне "режимовский", соцреалистический как поэт. На обсуждениях выступал всегда с исключительно догматических позиций. Мы ходили на "Магистраль", в которой заправлял Григорий Левин — тот вообще был истовым соцреалистом и нес жуткую ахинею.

У Всеволода Некрасова есть строчки:

Как летал герой Гагарин
написал Григорий Левин.

Это о нем?

Да, Некрасов ведь тоже ходил в "Магистраль". Помню, там на каком-то отчетном поэтическом концерте услышали Окуджаву. Нам крайне не понравились все эти "комиссары в пыльных шлемах", "комсомольские богини". Тот Окуджава нам абсолютно был не нужен. Потом, когда у него пошли просто очень хорошие лирические песни, мы их, естественно, оценили, но в те времена — нет. Официальные поэты нам были не нужны. И Твардовский со Светловым, и Слуцкий, и Евтушенко. С другой стороны, мы сознательно демонстрировались и подставлялись на литобъединении любым казенным демагогам. Все же в инязе было немного по-другому, чем в "Магистрале": у нас знали зарубежную поэзию и каким-нибудь Сурковым тут никто не покупался. Из Литинститута приходил, кажется, только Геннадий Айги. Недавно, вспоминая о тех временах, Айги написал, что разошелся с нами из-за нашего антисемитизма.

?

Я абсолютно не знаю, что он имел в виду, может, на Шатрова как-то нарвался. К тому же Айги пишет о "группе Красовицкого" и о 1958 годе, когда Чертков уже сидел, и никакой группы не было.

Еще мы ходили по старым поэтам, кого любили, кого знали. Заболоцкому послали письма со стихами, и он нам всем ответил. Потом я к нему приходил несколько раз. Вместе ходили к Пастернаку, Крученыху, Мартынову, Асееву. У Асеева познакомились со Слуцким. Слуцкий принадлежал к военному поколению, которое среди официальных поэтов нами особенно, с чувством, было не-

любимо. Вернуться с такой войны и так казенно о ней писать! Слуцкий отличался от всех остальных только тем, что испытывал интерес к непечатающейся литературе, к невыставляющимся художникам. В 50-е годы — лучшие его годы — он был в амплуа "доброго человека". Встречаясь, говорил: "У вас рубль есть? Вы сегодня ели?" И мог накормить и дать рубль. Мы старались читать свои стихи людям, которые как-то могли нас связать с тем замечательным расцветом в поэзии, который был в начале века и который мы обожали.

И что же старые поэты говорили о ваших стихах? Что ответил Заболоцкий?

Заболоцкий был уже совершенно сломленным человеком. Он безумно боялся всего на свете. Осудил он, в сущности, всех, и только меня как-то поддержал. Поэтому я ему позвонил и изредка стал у него бывать. Разругал нас и Леонид Мартынов. У Мартынова мы ценили очень немного — из довоенных стихов.

Что говорил Пастернак?

Пастернак говорил всем одно и то же, он был гений и в роли "наставника молодых". Он говорил: вы так себя замечательно выразили, что я вас узнал лучше, чем если бы был знаком с вами десять лет, вы поэт, и кому-то мог даже сказать, что в мире есть только два поэта: он и перед ним сидящий. А означало это только одно: отстаньте от меня, мне не до вас, я безумно занят. Пастернак оборонялся, гениально оборонялся. Асеев критиковал. Он говорил: "Вы наелись острых блюд, а надо есть здоровую пищу. Привыкайте к Баратынскому!" К Асееву мы относились очень иронически. Чертков, например, как-то заявил: "Прочитал поэму Асеева "Времена меняются". Получше других его вещей. Не иначе как к нему попал архив Цветаевой!" Чаше всего встречались со Слуцким. Он ставил нам в пример многих молодых рвущихся в официальные поэты. Чертков комментировал: "Счастливый человек Слуцкий: вокруг него так много талантов!" Нас Слуцкий ругал. Ругал, но не отставал, и относился к нам, видимо, неплохо. Сказал как-то: "Вы не считаете, что Евтушенко отнял у вас часть славы?" Нам это и в голову не приходило.

Вы упоминали еще Крученыха.

С Крученыхом были отношения чисто деловые: товар-деньги-

товар. Крученых с 20-х годов приторговывал книжками. Клиентура в основном иностранцы. Иногда, если он считал целесообразным и выгодным для себя, продавал книжки и нам. Выслушать наши стихи отказался: "Я знаю, как пишут современные поёты!" Красовицкого, правда, выделил сразу и заставил его написать в свой альбом, где все поэты должны были славословить Крученыха, какой-то экспромт. А так Крученых, в общем-то, гонял людей. Говорил: "Мне невыгодно иметь с вами дело, у меня каждый час стоит пять долларов". Асеев его упросил как-то прочесть стихи для нас, и мы просто попадали. Он гениально читал стихи. Цирковое действо в 220 вольт.

Андрей Яковлевич, расскажите, пожалуйста, историю с арестом Черткова. Последующие "литературные" аресты почему-то гораздо лучше известны, чем этот арест 1957 года. Чувствовали ли вы, что "кольцо сжимается", считались ли с возможностью такого развития событий?

Конечно, предположить, что КГБ могло не наблюдать за такой мансардой, как у Галки Андреевой, просто было невозможно. Натуроу вертелось вокруг много, и, разумеется, мы знали, что количество в этих случаях всегда переходит в стукачество. 1956 год. Венгерские события, суэцкий кризис. В Москве произошла голодная забастовка вымиравших от туберкулеза, от голода студентов Суриковского института, которые всю свою ничтожную стипендию тратили на краски, и есть им было уже совершенно нечего. В этой забастовке участвовал мой хороший знакомый Эрик Булатов, и его как одного из зачинщиков стали тягать, а заодно расспрашивать и про других. Булатов, будучи человеком идеально порядочным, рассказал мне о том, что нами интересуются. В те времена предупреждать о таких вещах было совсем не принято. Люди еще страшно боялись. Булатов меня предупредил. Он сказал, что спрашивали и обо мне, но больше всего под ударом находится Лёня Чертков.

В то время у меня с Чертковым отношения были натянутые, с середины лета мы не общались. Я кончал институт, нужно было думать о том, что делать дальше. Самойлов сказал, что при моих данных я могу не идти на работу, а жить переводами. И мне было чрезвычайно выгодно ему поверить, тем более что я действительно потихоньку переводил, Фроста, Прокоша. И тут Слуцкий дал мне венгерские подстрочники. Чертков узнал, взбеленился: предатель! Мы же никогда не собирались печататься здесь. В общем, отношения испортились.

Но я ему, конечно, позвонил. Встретились. Это было уже в начале января 1957 года. Я рассказал, не называя Булатова, все, что знал. 11 января на Лубянку вызвали его девушку. Она позвонила мне вечером в полной истерике. "Целый день продержали, такой ужас, такой ужас!" 12 числа я шел на экзамен по французскому языку. Вызывают к директору. Приходит наш Кузьмич из-за кожаной двери. Отводит к себе, там уже ждут двое. Везут на большую Лубянку, на 5-й этаж аж прямо к Бобкову.

А кто это?

Бобков — генерал, который потом ведал "диссидансом". Кстати, в отставку вышел совсем недавно. Был заместителем Андропова, Крюкова. Вижу здорового дядю в штатском, перед которым шестерит какой-то с полковничьими погонами и думаю: "Ничего себе!" Допрос — из кабинета в кабинет — длится целый день. Черткова опергруппа караулила на вокзале. Ждали, когда вернется на электричке из института.

О чем же допрашивали?

О "политические взгляды": ваши политические взгляды! Политические взгляды Черткова! И ясно было, что в основном их интересует именно Чертков.

И что вы отвечали?

Выкручивался, как мог. Какие, говорю, у Черткова политические взгляды?! У него — поэтические взгляды. И так до семи часов. Около семи Черткова арестовали, прямо у электрички. Подошел какой-то дяденька, потянул за рукав и сказал: "Леня Чертков? Поехали".

А что конкретно инкриминировалось?

Антисоветская пропаганда. 58-10. На 11 вывести, на группу, им все-таки не удалось. Вызывали всех, а к Галке Андреевой следователь даже на дом ездил. Но все держались, и "группы" не получилось. В марте состоялся суд. Прокурор просил 4 года, судья — Луканов, впоследствии главный московский судья — дал 5. Чертков оттрубил срок от звонка до звонка.

Почему все же именно Чертков? Ведь с тем же успехом можно было посадить любого из вашей компании.

Да потому что Чертков был центром, осью, которую выдернули, чтобы кружок распался. Железная логика. Некоторое время мы продолжали собираться, но кружка уже не было, и общались все больше по двое.

Андрей Яковлевич, в нескольких словах: как в последующие годы сложились судьбы — поэтические и человеческие — участников кружка?

Человеческие судьбы у всех неважные. Не буду конкретизировать. Были психические закидоны, алкоголизм — все то, что вытекает из постоянного нервного напряжения. А оно было ужасным. Осознать чудовищность окружающей действительности и не спать — надо быть очень сильными людьми. Мы, видимо, были не такими сильными. Ведь в отличие от последовавшего за нами "опороса" шестидесятников мы никакой "доброй советской власти" не искали. У нас не было ни малейших иллюзий. Какой там "социализм с человеческим лицом"! Монстр — он и есть монстр, с мордой или с лицом. Достоинства советской власти, коммунистов, Ленина и всего такого настолько были за скобками, что эти темы просто не обсуждались. Чувство угрозы, сознание невозможности, запредельности социума, в котором мы оказались, давало меру вещей, становилось стихами. Чертков этого просто требовал — и от себя, и от других.

Запредельность всего советского лишала нас даже чувства ненависти по отношению к каким-то советским деятелям. Какой с них спрос? Какой спрос с Ленина—Сталина? Да никакого.. Они звери и действуют по своим зверским законам. Но когда какой-нибудь де Голль или Неру начинали иудствовать по отношению к Западу, вот этого мы не прощали.

Был XX съезд, разоблачение культа личности, которое кого-то там потрясло. Мы этим разоблачениям особого значения не придали. Ну, сказал Хрущев, так мы больше слышали. И вообще, когда сейчас говорят: а мы ничего не знали, поверить в это невозможно.

Простите, я вас перебыю. О том, что "не знать" было невозможно, я слышал не только от вас. Об этом говорили и другие поэты и художники, с которыми мне доводилось беседовать. И что характерно: все они не из официальных, государственных деятелей искусства. Я просто думаю, что "не знать" было необходимым условием, чтобы существовать в официальных структурах. И некоторые "не знали" вполне искренне.

Все все прекрасно знали. А вот осознавать знание не хотелось. Жить так и вправду легче. Но нам жилось очень трудно. Мы все были на предельном взводе, и, в конце концов, это сказалось — срывами, личными драмами.

Но ответчу на ваш вопрос. Чертков эмигрировал в 1973 году. Жил в Вене, в Париже, сейчас — в Кельне. Стихи продолжает писать, довольно активно, но всячески избегает эмигрантского и любого другого общения. Галина Андреева работала и работает редактором. Хромова я очень давно не видел. Помню, попадались его научно-популярные статьи в "Науке и жизни". Сам я всю жизнь писал и переводил Фроста, Элиота, Йетса и других американцев и англичан. Красовицкий году в 1958—59 вообще перестал писать стихи, впоследствии полностью от них отрекся. Работал переводчиком в научно-исследовательском институте, сторожем в церкви, потом был рукоположен в священники. Он — священник Русской Зарубежной церкви. Живет в Подмосковье. Какое-то время к стихам и вообще к искусству относился как к непозволительной ереси, как к чему-то греховному, потом несколько смягчился и даже снова стал писать, но это уже совсем другие стихи. Что-то в них есть, безусловно, но не то, что сделало Красовицкого, на мой взгляд, самым выдающимся поэтом 50-х годов. Он запрещает печатать свои ранние стихи, был большой скандал после публикации в "Октябре" в 1991 году. Но я думаю, что стихи не принадлежат одному человеку, они принадлежат всем.

1993

МЫ ВСЕГДА ЗАНИМАЛИСЬ ТОЛЬКО ИСКУССТВОМ

Валентин Хромов

...Для понимания условий формирования нашего поэтического поколения важно иметь в виду вот что. Для нас "железный занавес" приподнялся не в 1957, скажем, году, а чуть раньше — еще в годы нашего детства, при Сталине, как ни странно. Объясню. Розанов, употребив в 1918 году образ "железный занавес", имел в виду прежде всего запрет на русскую историю, бурно начатый большевиками процесс ее фальсификации. Вот что он писал (наизусть помню): "Над русской историей с шумом и лязгом опустился железный занавес. Представление кончилось, пора надевать шубы и идти по домам, но когда оглянулись, то не было уже ни шуб, ни домов". Потом это понятие стало использоваться для обозначения границ советской империи, той китайской стены, которая возникла между нами и всем цивилизованным миром. Но "железный занавес" в розановском смысле во время войны основательно проржавел. И понятно почему. Понадобилось вспомнить героических предков, освободителей — Александра Невского, Дмитрия Донского... История вдруг раздвинулась. Оказалось, что и до 1917 года что-то было.

По-моему, это обращение к истории оправдывалось прежде всего имперскими устремлениями сталинских большевиков.

Конечно. И все же общий культурный кругозор расширялся, что сказывалось прежде всего на нас, на новом поколении. Открывается Третьяковка, Исторический музей, Румянцевский зал Ленинки. Празднование 800-летия Москвы. Впервые за долгие годы в школах и институтах разрешили писать курсовые работы без советской тематики. В бухаринские времена это было совершенно невозможно.

А как же новый виток террора, ждановщина?

Террор был всегда. А ждановщина расцвела все же не сразу. Какой-то глоток воздуха после победы успели вдохнуть, особенно мы, школьники. Ведь были живы еще преподаватели дореволюционной закалки. Они знали серебряный век, футуристов, акмеистов. У нас, например, после урока литературы часто читали стихи. Звенел звонок, все задерживались минут на пять, и кто-нибудь читал Хлебникова, Есенина — самых запрещенных.

Видимо, далеко не во всех школах, даже московских, были такие преподаватели.

Разумеется. Нам повезло, и из нашей школы вышло немало известных людей. Я, например, учился вместе с художником Зверевым. Но дело в том, что такой была не только наша школа. Во всяком случае, в Москве. А это уже немало. Лет через 10-15 ситуация в школах изменится. Да и не только в школах. Я застал время, когда даже в московских пивных можно было услышать стихи Есенина, Гумилева, Мандельштама от людей, которые лично знали этих поэтов, по крайней мере, видели их. Так что к оттепели, к частичной реабилитации культурного прошлого мы были хорошо готовы. И оттепель началась сразу после смерти Сталина, буквально в первые же дни, а не после XX съезда, как теперь многие думают. 1953 год, апрель месяц. Вдруг по радио: "Передаем песни и романсы Вертинского". Это было неслыханно. И тут же: "Звучит танцевальная мелодия" — и передают танго, фокстрот. Косвенные, конечно, свидетельства, но для того времени совершенно потрясающие.

Были свидетельства и прямые: прекращение дела врачей, например.

Да, врачи; тут же появились и первые освобожденные политзеки... Общая атмосфера сразу изменилась, скачком. Какое-то время все шло по нарастающей. А XX съезд это движение скорее притормозил, загнал его в официальные рамки. Что-то было сказано, очень немного, и остальное стало невозможным. "Оттепель" взяли под контроль. Тут же венгерские события. До них ведь были другие — берлинские, например, в 1953 году. Мы — студенты (я тогда учился еще в Институте востоковедения) — бузили достаточно крепко, и нам это, в общем-то, сходило с рук. Во всяком случае, без Лубянки. А после Венгрии — арест Чертоква. Либерализация — резко на спад. Причем тоже буквально в несколько дней. В конце

октября в Ленинке в открытом доступе появились сборники Гумилева. В начале ноября они отправляются обратно в спецхран. Это только один пример, но достаточно красноречивый. Так что 1956 год стал не столько началом "оттепели", сколько началом ее конца.

Мне кажется, что такой вывод слишком категоричен. Просто процесс либерализации развивался нелинейно. Венгерские события, вернее, вызванные ими действия властей, безусловно, стали первым серьезным ударом по "оттепели". Но потом были и другие заметные подвижки как в ту, так и в другую сторону. А с 1964 года мы уж точно двигались только в одну сторону, известно в какую. Тогда оттепель действительно кончилась полностью и окончательно.

Да, но для нашей группы "оттепель" кончилась именно тогда, после венгерских событий.

Валентин Константинович, расскажите, пожалуйста поподробнее о вашей группе.

У поэтессы Галины Андреевой году в 1953—54 образовалось что-то вроде литературного салона, в ее комнате на Малой Бронной. Там собирались поэты, вообще пишущие люди, в основном студенты иняза, где училась сама хозяйка. Когда Институт востоковедения распустили, я попал в иняз, пришел в студенческое литобъединение и познакомился и с Галиной Андреевой, и с Андреем Сергеевым, и со Станиславом Красовицким. Литобъединение, кстати, было очень сильным. Все ребята исключительно хорошо подготовлены. Знали русскую поэзию и, что редкость, зарубежную — все же переводчики. Андрей Сергеев уже тогда прекрасно ориентировался в англо-американской литературе. Занимались, конечно, не только переводами. И никакой вкусовщины, никакого идеологического контроля. Салон Галины Андреевой в принципе то же литобъединение, только еще менее формальное и с несколько расширенным составом. Чертков учился на библиотечном факультете Института культуры, но у Галины Андреевой именно он был центром компании. Наибольшим успехом как поэт пользовался Красовицкий. Среди московских независимых поэтов 50-х он был, безусловно, самым популярным, и не только в Москве. Его даже называли гениальным. И он, по-моему, действительно сильно повлиял на многих поэтов. Был также очень популярен Николай Шатров, тоже регулярно появлявшийся у Галины Андреевой. Шатров, кстати, один из немногих, кто при жизни Сталина писал антисталинские стихи.

А кроме вашей группы были в Москве середины 50-х другие заметные литературные группы, кружки?

Из независимых, сознательно противопоставляющих себя официозу, кроме нас и возникшей чуть позже лианозовской группы, думаю, не было. Было, может, только несколько "блуждающих звезд", Шатров, например. Он хоть и появлялся у нас, но именно к "группе" его все же причислить нельзя.

А вы общались как-то со своими более "интегрированными" в систему сверстниками, с литинститутской публикой, например?

Практически нет. Всерьез мы их не воспринимали. Хотя как раз Чертков выделялся в этом смысле особой деликатностью, эстетической терпимостью. Зайдет речь о каком-то поэте, скажешь о нем что-нибудь пренебрежительное, а Чертков обязательно возразит: нет, а вот у него есть такая замечательная строчка — и процитирует. В этом тоже проявление его энциклопедичности: он везде все замечал. Но мы отрицали официальных поэтов не по политическим мотивам. Наша группа совершенно была лишена социальности в отличие, скажем, даже от лианозовской. Нас интересовало только искусство, мы оставались, как говорится, над схваткой.

Не могу не заметить, что лианозовскую группу тоже интересовало прежде всего искусство, а не схватка. Просто они работали с другим материалом, социальным, конечно, но не по-социальному. Для меня барачная поэзия, соц-арт не менее чистое искусство, чем, скажем, Бродский. Схватка интересовала Евтушенко и иже с ним, а здесь действительно вырабатывался новый художественный язык, и поэтому создавалось именно искусство. Так что в этом смысле Лианозово — прямое развитие линии вашей группы.

•

Может, и так, я не спорю, но все же социальных мотивов у них больше. Конечно, не в ущерб художественному, но мне чисто эстетически ближе, например, Зверев, чем Рабин. Для нас очень важна была традиция. Не только серебряный век, но и древняя поэзия, поэзия XVIII века. Мы обнаружили, например, что в советское время очень плохо издавали старых поэтов. Как будто специально выкидывали самое главное, даже из Ломоносова. Открывали совершенно забытые имена. Востоков, к примеру, кото-

рого нам нравилось сопоставлять с Хлебниковым. Энциклопедизм Черткова отчасти передался нам всем.

В те же примерно годы зарождается ленинградская независимая поэзия. С ленинградцами вы поддерживали какие-то отношения?

Да, и достаточно тесные. Из ленинградцев в Москве сначала стал известен Роальд Мандельштам и его группа. Вскоре он погиб от наркотиков. В Ленинграде наркомания косила людей страшно. В Москве от этой напасти спасало пьянство. Роальд Мандельштам был эстетом, и его компания — это даже не поэты, а искусствоведы, философы. Позже возник кружок поэтов-геологов, у них верховодил Глеб Горбовский. Они шли не от эстетства, а от как бы сурового знания жизни, натурализма. В те годы, кстати, к ним примыкал знаменитый впоследствии поэт-деревенщик Николай Рубцов. Был свой круг у поэта Михаила Еремина. И была группа: Рейн, Найман, Уфлянд, Бобышев. Потом к ним присоединился Бродский. Мы их всех хорошо знали. Встречались и в Москве и в Ленинграде.

Но вы, насколько я знаю, общались и с поэтами старшего поколения, в том числе вполне официальными Слуцким, Мартыновым, Асеевым...

Общались. Но в основном не как с поэтами, а как с источниками интересной информации. Официальной литературы для нас не существовало. Были, конечно, исключения — Пастернак, Заболоцкий. Пастернака мы видели на вечерах в музее Скрябина, которые организовывал пианист Софроницкий. Помню такой эпизод. После концерта Пастернака обступили поклонники и стали просить назвать десять самых лучших современных поэтов. Пастернак долго отказывался: «Увольте, увольте, я в "десятку" не играю!» — «Ну, все-таки, Борис Леонидович, ну, будьте так добры...» — «Одного назову — Есенин. Не знаю уж, какое у него место, но точно, входит в "десятку"». — «А еще?» — «Ну, мы с Маяковским претендуем.» — «А как же Анна Андреевна, Марина Иванова?» — «Все, все: в "десятку" не играю. И потом я не могу вставлять в исторические списки людей, которых очень люблю в жизни». — «А из молодых?» Тоже долго отказывался, потом все же перечислил: «Витя (как потом выяснилось, Боков), Женя (Винокуров), Боря (Слуцкий) и, конечно, наш Кика». Кика это Шатров, который часто выступал на вечерах в музее Скрябина.

Пастернак и Софроницкий поддерживали Шатрова даже чисто материально. Они "покупали" у него стихи, то есть просто давали деньги — оставляли их в гардеробе в кармане пальто читавшего в зале Шатрова в зависимости от количества написанного, Пастернак следил за соразмерностью "гонорара" строго. Платили и другие завсегдатаи вечеров. У Шатрова было много поклонников.

Андрей Сергеев рассказывал, что, несмотря на поддержку Пастернака, Шатров его не любил.

Не любил. Шатров вообще больше всего ценил свою независимость, может, слегка бравировал ею. Это его стиль: поэт должен быть виден за версту. Поэт с портфелем все равно что офицер с авоськой. В общем, романтик, максималист.

Андрею Сергееву (по его же свидетельству) Шатров сказал как-то, что поэтов в очках не бывает.

Очень на Шатрова похоже. О Пастернаке он говорил приблизительно так: "Особенность русской поэзии — внутреннее ощущение пространства, простора. А пастернаковский простор ограничивается его дачей".

Типично почвенническая критика Пастернака.

Да, возможно. Но продолжу о старших поэтах. С Заболоцким достаточно регулярно встречался Андрей Сергеев: рассказ его об этих встречах опубликован в несколько раз переиздававшемся сборнике воспоминаний о Заболоцком. Там фигурирует вся наша компания, но имена, понятно, не названы. А все вместе мы больше всего общались со Слуцким и Асеевым. Асеев, кстати, тоже платил мне "гонорары", хотя и не так часто, как Пастернак Шатрову. Он играл на бегах, был настоящий игрок. Когда у него появлялись деньги, звонил и говорил: "Ну, ты что-нибудь новое написал?" — "Да". — "Неси". Приношу. Он читал, и, если нравилось, платил по рублю за строчку.

Это был хороший гонорар?

Хороший, конечно. Так платили только в толстых журналах.

А остальным Асеев платил?

Думаю, что нет. Но займы давал. Займы многие давали. Слуцкий, например. Он вообще больше всех из официальных интересовался независимым искусством, покупал картины. Чертков очень любил и сильно переживал, когда его посадили.

У Асеева мы познакомились с Крученых. Уговорили почитать для молодых поэтов. Асеев просит меня подтянуть люстру к потолку. Я очень удивился: люстра и так высоко висела, но выполнил просьбу. Когда началось чтение, мы оценили предусмотрительность хозяина дома. Крученых буквально взвивался под потолок на каждой строчке, размахивая руками.

К Асееву вообще многие ходили. С Ксенией Некрасовой я тоже у него познакомился. Открылась дверь, и вместо приветствия раздался возмущенный возглас тонким голоском: "Николай Николаевич, почему вы не скажете этому мерзавцу, что он негодай?!"

О ком она?

Даже не знаю, не помню. Но это неважно. Ксения Некрасова поразительная была женщина: честнейшая, прямая. Вроде бы простая, наивная — крестьянская баба, работает дворником. А на самом деле к ней просто никакая грязь не приставала. И прекрасный поэт, совсем, кстати, не простой.

На все новые знакомства нас подвигал неутомимый Чертков. Потасил меня к Мартынову. Назвал адрес, говорит: где-то рядом с тобой. Действительно, мои родные Сокольники. Пошли. Дверь открыл человек, которого я, оказывается, давным-давно уже знал. Мартынов проводил много времени в наших сокольнических пивных. В послевоенные годы выпивохи любили "учить" молодых, приобщать их к своему "мужскому" времяпровождению. Потом это вышло из моды. А тогда зайдет в пивную подросток: "Налей сто грамм, тетя" — публика смотрит с уважением: "Молодец, орел, сын полка!" И однажды так учил меня, совсем еще пацана, пить сам Мартынов. Он-то, конечно, забыл, но я каждый раз вспоминал, когда видел его на улице или в пивной. Ну а после официального знакомства мы часто встречались по-соседски, гуляли по району, навещая местные архитектурные достопримечательности: клуб Русакова, церковь Покрова. Мартынов был действительно ценным источником информации. Сам родом из Омска, и любимые темы у него — адмирал Колчак и Питирим Сорокин. Рассказывал о Циолковском, о Вернадском, который издавался тогда только в Англии. А Черткову этого только и подавай.

Раз уж зашла речь о пьянстве, в заключение скажу кое-что по

этому поводу. Пили много. Особенно художники. Я уже говорил, что в Москве пьянство спасало от наркомании. Но спасало оно очень многих и от политических отсидок. Художник напьется и не-сет антисоветчину на улице. Куда он попадет? В кутузку, в вытрез-витель. А трезвые попадали в КГБ. Честь им и хвала, диссидентам (хотя такого слова в 50-е еще не было), тем, кто сознательно шел "на посадку". Но мы всегда занимались только искусством. Ис-кусство ограждало нас от окружающего безумия, хотя и губило, и с ума сводило тоже. Мы твердо знали: в существующей системе подлинное искусство невозможно.

Вы когда-нибудь пробовали печататься в официальных изда-ниях?

Только один раз. В самом первом "Дне поэзии" 1956 года шла подборка: Красовицкий, Чертков, Хромов, Сергеев. Протаскивал ее Слуцкий. Звонил и радостно сообщал: подборка прошла Щи-пачева, Кирсанова. Зарубили ее в последний момент, кажется, по приказу Суркова. С тех пор никаких попыток не предпринима-лось. Более того, это стало делом принципа: напечататься офи-циально было бы предательством по отношению к искусству.

1993

ПОЭЗИЯ — ЭТО РАЗГОВОР САМОГО ЯЗЫКА

Виктор Кривулин

Виктор Борисович, для начала сообщите некоторые анкетные данные: родился, учился...

Родился в 1944 году на Украине. Отец воевал, и мать тоже была в армии. Они пережили блокаду и ушли из города вместе с наступающей армией.

Родители — коренные ленинградцы?

Нет. Они приехали в Ленинград в 20-х годах из Белоруссии, из Могилева.

Кем они были по профессии?

Отец — военный. Служил политработником в артиллерийских частях. А вообще он из рабочих, столяр. В 1918 году мобилизовали в Красную Армию. Потом Ленинград, институт типа московского Института красной профессуры, так называемый Коммунистический вуз имени Сталина. После института опять армия и уже на всю жизнь. Мать — медик, была фельдшером, врачом, работала в медсанбате. В общем, у меня обычная советская семья.

Стало быть, вы родились в наступающей армии?

Да, причем в знаменитом городе Краснодоне, который по паспорту и значится моей родиной. Хотя, конечно, вся жизнь связана только с Петербургом-Ленинградом. Родители вернулись в Ленинград, когда мне было три года.

В 1947 году?

Да. Вернулись в свою комнату в коммуналке, где и жили втроем. Собственно, я в коммуналках жил до 1987 года.

И учились вы в обычной ленинградской школе?

Нет. Вот как раз учился я в довольно странной школе, которая была как бы наследницей Первой петербургской гимназии на Петроградской стороне. В этой школе, к примеру, учился Блок. И традиции там не прерывались, среди преподавателей даже было несколько настоящих гимназических, с дореволюционных времен. В общем, особенная атмосфера чувствовалась. До меня там учился, например, Александр Кушнер: его фамилия красовалась среди списков отличников. Формально обычная районная школа (тогда же еще не было никаких привилегированных учебных заведений), но на самом деле со школой, конечно, мне повезло.

Там же, в школе, наверное, возникли первые литературные компании?

Да, была группа, небольшая. Не то чтобы литературная, просто ребята, интересующиеся культурной, гуманитарной сферой. Собственно, и после школы мы держались вместе.

Эти люди сейчас известны?

Да, достаточно известны. Например, Евгений Пазухин — поэт, религиозный деятель; искусствовед Владимир Иванов сейчас эксперт Московской патриархии. Часть ребят занималась живописью, впоследствии они составили "круг Шемякина". Мы стали ходить во Дворец пионеров. Там собирались спонтанно. Петербург тогда был город совершенно бездомный. Наше общение заключалось в шлянии по улицам, по холодным подъездам. Посидеть, поговорить было совершенно негде.

Это в конце 50-х?

Да. Кафе всякие начали появляться чуть позже. И вот Дворец пионеров стал для нас таким местом, куда всегда можно было прийти, увидеть своих, пообщаться. Многие уже писали. Были официальные литературные кружки, но мы приходили в неурочное время, и нами фактически никто не руководил. Что, может быть, нас и спасло. Потом был организован клуб в духе "оттепели", и детьми занялись всерьез.

А что вы тогда читали?

Ленинград конца 50-х был завален редкими изданиями старых поэтов. В библиотеках их никто не знал, а у букинистов все это стоило копейки. Я, например, в 1960 году за рубль, то есть за 10 пореформенных копеек, купил "Столбцы" Заболоцкого с автографом Тынянову.

У вас сохранилась эта книжка?

Нет. У меня было много интересных книг, но почти ничего не сохранилось. Была, например, найденная на помойке книга Хлебникова, написанная рукой Малевича с иллюстрациями Филонова. Это одна из самых дорогих книжек: на аукционе ее продали за 400 тысяч долларов.

Продали именно эту книгу?

Может, и эту, потому что у меня ее украли. Я даже знаю, кто украл ее и пропил. Интересный, колоритный персонаж, тоже поэт. Получил он за нее, наверно, не очень много бутылок водки. Такие вот были нравы.

Во Дворце пионеров, видимо, школьный кружок расширился?

Да, собственно, там и начали складываться какие-то литературные связи. В частности, я постоянно общался с Ярославом Васильковым, сейчас известным как автор блестящего перевода "Махабхараты". Тогда он писал стихи. В 1960 году мы с ним побывали у Ахматовой, что для меня стало первым соприкосновением с большой литературой. Тогда, честно говоря, внутреннего ощущения какой-то особенной значимости этой встречи не возникло. Ахматову мы читали, но увлекались больше футуристами. Ахматова была для нас чем-то вроде раритета. Совершенно иначе к ней относился Бродский. Футуризм он просто обошел стороной.

То есть футуризм присутствовал и в ваших собственных стихах?

Да, конечно. Это ведь был период поиска.

А с чуть старшими поэтами вы в тот период пересекались, с тем же Бродским?

Бродский уже тогда был легендой. Впервые я услышал его в 1960 году — на каком-то дурацком советском турнире поэтов, и впечатление было потрясающее. Огромный зал, полно народу, выступают поэты более, менее талантливые; все, как обычно, и вдруг выходит Бродский. Он прочитал три стихотворения: "Пилигримы", "Еврейское кладбище" и еще какое-то. Совершенный шок! Зал разделился чуть не до драки. Кто-то кричал: "Вон хулигана!" (Причем кричали люди достаточно либеральные, например, Глеб Семенов, которого я до известной степени даже считаю своим учителем.) Другие требовали Бродскому первого места. В результате первое место присудили Глебу Горбовскому.

А почему Бродский воспринимался так эмоционально, чем вы это объясняете?

Он создавал в зале особую атмосферу, типа рок-действия, что ли (о которых, кстати, мы тогда еще ничего и знать-то не могли). Половину согласных не произносил, и все превращалось почти в рев, фантастически заряженный. На меня это произвело неотразимое впечатление. Вообще, надо сказать, что я к Бродскому всегда относился очень ревниво. В каком-то смысле он не оправдал тех надежд, которые у меня были с ним связаны. Конечно, для себя он получил все, что мог. Но заложенные в нем потенции, на мой взгляд, остались не до конца реализованными.

Какого Бродского вы цените больше всего: раннего, среднего или нынешнего?

Сейчас я больше всего ценю Бродского среднего периода, рубежа 60-х—70-х годов. Это, наверное, лучшее, что он написал. Но в раннем была своя прелесть, какая-то особенная чистота, которая потом оказалась утраченной. Хотя, когда я сейчас все это перечитываю, я вижу, что стихи те, в общем-то, плохие.

Скажем так: видно, что эти стихи еще очень молодые, незрелые.

Да, там есть провалы, банальности. Но тем не менее они внесли мощную освежающую струю. Это очень сильно чувствовалось. И Бродский становится для меня соперником. И не только для меня. 60-е годы в Петербурге во многом прошли под знаком поиска альтернативы Бродскому. Тогда было очевидно, что Брод-

ский — лидер. И для меня он, как ни странно, имел гораздо большее значение, чем Ахматова. Хотя позже я понял, что мне дало знакомство с Ахматовой. Первый раз я живого поэта увидел в школе — некую ленинградскую поэтессу, которая во время войны служила в политуправлении и получала хороший паек, чем очень гордилась. Это было ужасно. Она читала в шубе — роскошная, огромная шуба, наверное, норковая. Шуба меня просто потрясла.

Гораздо больше, чем стихи?

Именно так. А Ахматова была действительно первым настоящим поэтом в моей жизни. Всего встреч было несколько: я не стал бы бывать у нее часто. Бродский же одно время общался с ней постоянно.

А Найман?

И Найман, конечно, и Бобышев, и Рейн. Но они были постарше и относились к нам с большим гонором.

А другие старшие поэты — Уфлянд, Еремин — оказывали на вас влияние?

Нет, почти никакого. Разве что Еремин немного. А стихи Уфлянда я по-настоящему оценил гораздо позже. Мне обзериутство вообще не близко, и я всегда относился ко всему этому с некоторой настороженностью.

А о Роальде Мандельштаме знали?

О нем мы узнали уже после его смерти — от Шемякина. Роальда Мандельштама очень любили художники. Для меня, к слову, да и для многих других питерских поэтов, тоже большое значение имело общение с художниками. Так же, впрочем, было и в Москве. И вообще среди моих друзей художников больше, чем поэтов. А Роальда Мандельштама я просто не застал. Стихи его показались мне несколько архаичными. Сейчас-то я понимаю, что для середины 50-х его поэзия — явление совершенно фантастическое.

1960—61 годы: так много в вашей жизни важных литературных событий. Но вы ведь тогда еще школьник?

Да, школу я закончил в 1961 году уже с твердой убежденностью, что я поэт, что это мое призвание. Хотя стихи тех лет вспоминаю с ужасом, просто с ужасом. Я постарался их все уничтожить и надеюсь, что это мне удалось.

После школы — университет?

Да, я учился на филфаке, и учился довольно долго: 6 лет или даже 7. На разных отделениях: на итальянском — можно сказать, с подачи Ахматовой, которая как бы теоретически любила Данте. Потом перешел на русистику. Занимался серебряным веком — и это тоже пересекалось с присутствием Ахматовой, потому что мой руководитель Дмитрий Евгеньевич Максимов был ее хорошим знакомым. Какое-то время я колебался: у меня была возможность остаться в университете, на кафедре, заняться наукой. Но в 1966 году, на пятом курсе, когда требовалось определяться окончательно, я подал заявление о выходе из комсомола, и ни о какой науке уже речи быть не могло. Возникла очень смешная ситуация: мое заявление удовлетворили, но в райкоме запаниковали. Бумагу спустили обратно для разборки, развернулся скандал, начали выгонять из университета...

В связи с чем вы подали это заявление? Может, были какие-то внешние причины, какие-то события?

Нет, причины были чисто внутренние. Я просто сделал свой выбор в пользу стихов.

А к 1966 году вы уже написали какие-то стихи из тех, что потом не пришлось уничтожать?

Нет. Дело в том, что я по своему литературному развитию отношусь к тем людям, которые, скажем так, внеиндивидуальны. Филогенез и онтогенез — вещи взаимосвязанные, и я, например, своей кожей ощущаю развитие поэзии как некий жизненный процесс. Главное для меня, — что я часть этого процесса. Я писал стихи, чувствовал себя поэтом, пребывал в лирически-возбужденном состоянии, а потом вдруг понял, ощутил физически, что поэзия на самом деле — это разговор самого языка, и все изменилось. Я даже знаю число, когда это со мной произошло.

В каком году?

В 1970. Это было связано, скажем, с чтением Боратынского. Чужие стихи для меня часто становились творческим импульсом, хотя я никогда не занимался подражанием, стилизацией, центонными всякими играми. Но я отталкивался от чужих текстов, ощущая поэзию действительно как бесконечный разговор, диалог, хор, соборное какое-то звучание. И вот я ощутил свою анонимность в этом хоре, счастливую анонимность. Связано это было еще со смертью, смертью человека, которого я терпеть не мог, с которым мы все время ругались, — со смертью Лени Аронсона. Я вдруг физически ощутил, что все люди, которые умерли, на самом деле присутствуют среди нас. Они присутствуют через язык, через слово, и это совершенно другой мир — абсолютно свободный, вне пространства и времени и в то же время абсолютно реальный. Есть язык со своими ресурсами, и он всех нас связывает и все организует.

Очень постмодернистская идея.

Эта идея возникла, конечно, не только у меня. Но дело не в самой идее, а в ее как бы жизненной реальности, которая вдруг передо мной открылась, и я стал писать уже то, что пишу и сейчас.

Все, что вы говорите, по-моему, очень важно и показательно для понимания современного поэтического языка, вообще для эстетики и философии современного искусства. Но это отдельная огромная тема. Вернемся в 60-е годы. Вы отказались от советской науки в пользу стихов, а каковы были ваши отношения с советской литературой?

Это тоже было частью выбора, который я совершил. Мы ходили в качестве как бы "литературной смены" в центральное лито Ленинградского отделения Союза писателей. Руководил этим лито, из которого рекрутировались новые члены союза, Глеб Семенов, человек талантливый и достаточно либеральный. Я уже упоминал, что считаю его, в общем-то, своим учителем. Он устраивал наши выступления, и все эти совписовские монстры, заседавшие там с 30-х годов, слушали, обсуждали. И я не могу сказать, что, допустим, ко мне относились плохо. Нет, им, в общем-то, нравилась та среднелирическая дурь, которую я сочинял. Ну грустновато слишком, мало оптимизма. Запомнилось, как один из них посоветовал: "Надо высветлить". После этого я, кажется, и написал заявление о выходе из комсомола. Ну и в стихах тоже "высветлил", как мог. Анекдотическая, конечно, это была органи-

зация "Комиссия по работе с молодыми", которую мы, естественно, называли "комиссией по борьбе с молодыми". И они ведь пытались бороться. Не очень активно, как и все советские чиновники, но пытались. Когда я попал впервые в Дом литераторов, меня, помню, потрясла картотека, в которой значилось больше 90 тысяч поэтов! Как я понимаю, там регистрировались все, кто попадал в поле зрения Союза писателей. Для меня выбор поэзии означал не просто выбор главного дела, а выбор определенного образа жизни, с Союзом писателей, разумеется, не связанного. И так, собственно, было у всех из моего поколения. Рано или поздно приходилось делать выбор. Надо сказать, что Станислав Красовицкий меня особенно интересует еще и потому, что он в своем выборе пошел дальше всех. Первое — он выбрал литературу, второе — он отказался от нее. Мне кажется, что его решение во многом определялось элементарным чувством самосохранения. Я очень хорошо понимаю, что если у человека нет достаточных внутренних ресурсов для защиты от суицида, то занятия литературой опасны для жизни. Особенно в то время и особенно в Петербурге. Нужно было иметь крепкие нервы, "толстую кожу". И у меня все это было, потому что я болен с детства: я всегда отличался от окружавших меня сверстников и попадал в довольно сложные ситуации еще со школы.

Извините, раз уж об этом зашла речь, что это за болезнь?

А я не знаю, и на самом деле никто не знает. Что-то похожее на полиомиелит. Диагноз — "болезнь Литтля". Но болезнь Литтля — врожденная болезнь, следствие родовой травмы. А я заболел, в общем-то, случайно. Мне было три года, я сильно простудился. В течение недели температура 42. Почему-то пенициллина не было, и местный врач сказал, что единственное средство вывести меня из этого состояния — тепловой шок. Есть такой варварский способ лечения, его применяли в XIX веке. Погружают тело в корсет из расплавленного стекла, провоцируя кризис, и организм либо выживает, либо погибает. Я выжил, но, видимо, произошло какое-то повреждение нервной системы, сказавшееся на ногах. Я ходил в школу, время было достаточно жестокое, я закалился и потом принимал решения уже без оглядки на какие-либо авторитеты. Для жизни это и хорошо и плохо, потому что моя несколько повышенная решительность привела в результате к серии семейных драм... Вообще из моего поколения мало у кого сложилась семейная жизнь.

Выбор образа жизни, способа существования в той враждебной среде определялся для человека пишущего, литератора, прежде всего его литературной позицией, эстетическим отношением к миру. Не все поступали столь радикально, как вы. Некоторые находили для себя возможность компромисса с официальной литературой. Например, Кушнер. Или Битов. Значит, все же было какое-то пространство для маневра?

Я думаю, что по большому счету нет, не было такого пространства. Позиция Кушнера — это позиция культурного балансирования. Когда существовала советская культура, такая позиция имела смысл и вызвала большой резонанс. Кончилась советская власть — и исчезло равновесие. Беда отечественного либерализма в его какой-то врожденной слабости. У нас почему-то всегда получается так, что, когда один человек хочет понять другого, он обязательно превращается в конформиста. И конформизм Кушнера коренится уже в его отношении к поэзии. Тут, конечно, есть какая-то загадка. Мне нравились стихи Кушнера, особенно в 60-е годы. Он, например, был очень уместен, когда шла борьба вокруг Даниэля и Синявского. Он был уместен, когда творилась советская литература, когда само прохождение рукописи являлось литературным фактом. У советской литературы свои законы, кстати, пока абсолютно не изученные. На самом деле это очень любопытное явление, совершенно особая культура, которую надо оценивать по ее собственным законам. И там, конечно, Кушнер был идеальной фигурой. Но советский мир — это мир очень ограниченный. Мир, где мало книг, мало имен, мало друзей. Мир без возможности выбора. Полная откровенность высказывания невозможна, значит, нужно создать такой язык, в пределах которого можно было бы говорить все, но в условной форме. А этот язык очень узкий, очень локальный. Фактически шифр, и после расшифровки вдруг обнаруживаешь, что тут нет никакого серьезного послания, подлинно поэтического приращения смысла, а есть желание человека сказать самые простые вещи, сказать красиво, мастерски, но не более того.

Виктор Борисович, давайте попытаемся обрисовать поэтическую карту Ленинграда 60-х годов. Какие существовали группы, компании? Ощущалась ли разница между поэтами вашего поколения и теми, кто появился чуть раньше, в 50-х?

Да, ощущалась, и очень сильно. Кушнер, например, для меня, безусловно, поэт старшего поколения. Бродский тоже. Действи-

тельно были группы, компании и некие центры общения, литературные салоны. Один из таких салонов (где, кстати, бывал Красовицкий) — квартира тогдашней жены Наймана, одна из немногих некоммуналок. Я не большой поклонник стихов Наймана, но жизненная позиция его была очень интересной — некий идеологизированный снобизм, во многом усвоенный и нашим поколением. Вообще в этой группе — Найман, Бобышев, Рейн, Бродский (их прозвали потом "ахматовскими сиротами") — Найман был бесспорным интеллектуальным лидером. Эмоциональный тон задавал Рейн, ну а Бродский, понятно, был самым великим поэтом. В этой группе. В других группах имелись свои лидеры. Анри Волохонский, например. Или Леонид Аронзон.

И кто входил в эти группы?

Ну, Анри Волохонский, скажем, очень близко общался с Алексеем Хвостенко. Хвостенко тогда писал стихи и картины, песни появились позже. В компании Волохонского господствовала обэриутская линия, и туда входили поэты, которые в то время мне были не очень близки. Ценить все это я начал уже в более зрелом возрасте. Был, например, там такой интересный поэт, как Иван Стеблин-Каменский, сын академика и сам сейчас, кажется, академик, во всяком случае, очень крупный ученый. Вообще это был как бы аристократический кружок преимущественно действительно отпрысков благородных фамилий. Знание языков, широкое культурное поле, восточная эзотерика и мистика, экспериментирование вплоть до наркотиков. Короче говоря, типичные левые интеллектуалы 60-х годов, как на Западе. И я хорошо помню, что Волохонского резко противопоставляли Бродскому. Волохонский — эзотерический, настоящий, а Бродский — нечто демократическое, упрощенное. Промежуточным между "сиротами" и "аристократами" был круг Аронзона. Аронзон — ровесник Бродского, учился вместе с Кушнером в Герценовском институте. В его компании было много художников, и связь живописи с поэзией здесь особенно чувствовалась. В эту группу входили поэты, тогда совсем молодые: А. Миронов, В. Эрль. Тут самое крайнее левое крыло вплоть до неодадаизма у Эрля. Было и противоположное направление — попытки реконструкции архаических поэтических форм, интерес к XVII веку, к силлабике. Эти люди группировались вокруг Олега Охапкина — своеобразный авангардизм через архаизм. Но, говоря о правом крыле и центре, придется говорить уже о литобъединениях. Группы, о которых шла речь, не касались лито, они существовали самостоятельным культур-

ным слоем. Что такое советское литобъединение, думаю, объяснять не требуется. Но в Ленинграде было несколько лито, где царил совершенно особая атмосфера. Конечно, не без совковости, не без того "низа", от которого так старались отстраниться кружковцы, но все же. Во-первых, это литобъединение "Нарвская застава", которое вел ученик Сельвинского Игорь Михайлов. Сам достаточно скучный, занудный, он постоянно знакомил нас с интересными поэтами, преимущественно 20-х годов.

И вы сами ходили в это лито?

Да, я ходил, мне было интересно. Атмосфера там была не столько творческая, сколько познавательная. Неизвестные стихи Ходасевича, Берберовой, других поэтов рубежа 10-20-х годов. Параллельно с "Нарвской заставой" существовало так называемое лито Горного института. Геологи — не надо объяснять, что за профессия: романтизм, эскапизм и так далее. И как следствие, целая поэтически-геологическая школа, достаточно дурацкая. Поэзия, претендовавшая на искренность: Г. Горбовский, А. Городницкий, Л. Куклин. Именно этого требовал Глеб Семенов, тогдашний руководитель лито.

Ленинградский вариант "эстрадной поэзии"?

Да, в каком-то смысле. Эта поэзия действительно имела наибольший успех. Но главное не в "эстрадности", а в том, что Глеб Семенов боролся с символическим искусством, причем советское искусство воспринималось им тоже как символическое. Он же призывал к тому, чтобы поэт говорил все "как есть". Поэзия жесткой фиксации, "суровый стиль". Через лито Горного института прошло множество поэтов, к геологии порой никакого отношения не имеющих: Т. Галушко, Г. Плисецкий, В. Британишский... Недавно вышел сборник ленинградской "оттепельной" поэзии "То время, эти голоса", составленный Майей Борисовой как раз на основе лито Горного института. Третья точка — это так называемое лито "Трудовые резервы" под руководством Давида Яковлевича Дара. Там возникла фигура В. Сосноры, там впервые появился Г. Горбовский, который потом перекочевал к Глебу Семенову. Сам я пришел уже в новое лито Глеба Семенова, в лито "Первой пятилетки". Он туда набрал совсем молодых ребят: мне было 17, Лене Шварц — 14. Приходили и старые ученики Глеба Семенова, в том числе Кушнер, Горбовский. Бывал и Соснора. Как видите, все пересекалось, все друг друга знали.

То есть тогда еще разделение на официальных и неофициальных поэтов не произошло?

Нет, примерно до середины 60-х сохранялась иллюзия того, что все равны и все могут быть напечатаны. Морковку держали перед носом. Изменилось все году в 1966. То есть разделение существовало и раньше, поскольку существовала подпольная, отслоившаяся "кружковая" культура, в основном психоделического толка. Но в остальном граница была очень размыта. Со второй половины шестидесятых она начала все больше и больше твердеть. Ситуация заставляла делать выбор, и люди его делали кто сознательно, кто бессознательно. Я думаю, что мое поколение стало первым советским поколением, которому пришлось выбирать. И здесь между теми же Бродским и Кушнером колоссальный водораздел. Поначалу ведь они были очень близки: общие вкусы, общие интересы. Но Бродский сделал выбор, и это был выбор метафизический. Есть существенный момент, отличающий ленинградскую поэзию 60-х от московской — это момент спиритуальности. Ленинградская школа в принципе очень спиритуальна, независимо от того, идет речь, скажем, о дадаизме или о символизме. Постоянно присутствует какая-то особая спиритуальная настороженность в отношении к слову. В Москве это тоже есть, но меньше. Почему нам ближе Красовицкий? Потому что у него было это чувство спиритуального, было то, чего, кстати, начисто лишен Кушнер со своим рационализмом. Надо сказать, что агностицизм, который есть у Кушнера и который порой пытается эксплуатировать Бродский, совершенно непродуктивен для поэзии. Стоическое отрицание иной реальности для искусства смертельно. Эта реальность потом мстит — мы видим, что происходит сейчас с Кушнером, с Чухонцевым, с Вознесенским, с другими лучшими советскими поэтами. Десять раз на странице написано слово "Бог", и все равно там Бога нет, потому что отсутствует, не развито метафизическое мышление.

Его не могло быть в советском культурном пространстве, и поэтому все априорно ограничивалось чистой лирикой. Но ведь лирики-то они хорошие, настоящие?

Конечно хорошие. Они большие мастера, настоящие поэты, но их пространство все же лишено одного измерения.

Вместо объема плоскость?

Совершенно верно. И вот по мере того как это измерение входило в поэзию, водораздел становился все более жестким. Если привязывать этот процесс к каким-то датам, внешним событиям, то надо, конечно, назвать 1968 год. Но не только в связи с Чехословакией. Для нас 1968 год — это еще и год кайфа, год битлов. Мы почувствовали себя в какой-то общей культурной волне планетарного, глобального значения.

Через "Битлз"?

В частности, и через "Битлз". В то время даже Бродский был битломаном. У него появилась книжка про "Битлз"; он ее предпочитал не демонстрировать, но читал постоянно. Здесь главное — осознание жизни как кайфа, ощущение каждого момента бытия как кайфа, потому что этот момент граничит со смертью, с уничтожением. И тут уже никакого общего языка с советской литературой быть не могло. Но не могло быть общего языка — в прямом, не переносном смысле — и с западной культурой. То есть мы оказались сразу в двойной культурной изоляции. И 70-е годы прошли под знаком поиска собственной экологической ниши. Тут выдвинулось новое поколение: Сергей Стратановский, Александр Митронов, Борис Куприянов, Елена Шварц. Тут тоже было постобэриутское движение, но совершенно особенное. Обэриутство уничтожало наслаждение реальностью, а здесь этот обэриутский комплекс снимался обэриутскими же средствами. То есть абсурд усиливался до такой степени, что переставал быть абсурдом.

А разве вы не принадлежите к этому поколению?

Они все помладше меня, но, в общем-то, конечно, это мое поколение. Здесь же Олег Охупкин — человек, который действительно пишет языком XVIII века, что в результате воспринимается странным авангардом, хотя порой и на грани графомании. Петр Чейгин — автор с удивительной, оригинальной поэтикой. Все эти люди, кстати, ходили в центральное лито Глеба Семенова.

Видимо, после окончательного разрыва в 70-х годах с этими лито и начинается эра самиздата?

Самиздат активно существовал и в 60-е годы. Это отдельная большая тема. Были целые издательства, выходили книги, сборники. Занимался этим, например, такой человек как Борис Тай-

гин. Первый раз его посадили за джазовые записи на рентгеновских снимках, "на костях". Это были еще люди джаза, тут к нашему времени тоже произошла смена культур. Так вот, у него было свое издательство, которое называлось "Бета". Тиражом 10 экземпляров, очень красиво переплетая, он издавал, скажем, Горбовского, Бродского, Кузьминского...

Кстати, мы еще не упоминали Кузьминского. Можно ли его причислить к какой-либо группе?

Константин Кузьминский — особая фигура, это такой "бродячий" поэт. У него не было прямых учителей, ни к какой группе он в принципе не примыкал. Называл себя "пятым поэтом Петербурга" — это было для него достаточно.

Пятым после кого?

На первом месте, кажется, был Горбовский, потом Бродский, Соснора и Кушнер. Кузьминский — пятое место. Это, разумеется, его личная иерархия. Для Петербурга вообще очень характерно иерархическое сознание, в Москве спор за место первого поэта бессмысленен. Чертков, например, только оказавшись в Ленинграде стал доказывать, что он второй после Красовицкого. Хотя, конечно, такие разборки всегда показатель очередного кризиса поэзии. Вообще говоря, Кузьминский, с которым я познакомился в юном возрасте, сразу после школы, в то время оказал на меня влияние не меньшее, чем Бродский. Личность интересная, экстравагантная. Имидж его я совершенно не приемлю, но стихов это не касается.

Знаменитая "Антология у Голубой лагуны" Кузьминского — это ведь результат питерского самиздата?

Конечно. В 1962 году вышла "Антология советской патологии", она-то и стала прототипом "тамиздатской" "Лагуны". "Антологию патологии" делал мой знакомый еще по Дворцу пионеров Владимир Соколов и такой уникальный человек, как Григорий Ковалев, принадлежащий к совершенно особому типу людей, живших восприятием чужих стихов, людей-рецепторов; думаю, что они были и в Москве, не только в Питере. Это были живые магнитофоны. Григорий Ковалев — слепой, поэтому он был вынужден воспринимать стихи только на слух и запоминать их в огромных количествах. Самиздат в широком смысле — это не

только самодельные книги и журналы, это и поэтические вечера, чтения. Та поэтическая культура, о которой мы говорим, во многом зависела от аудиальной, устной формы бытования. Был, например, такой поэт, как Виктор Ширали из плеяды "гениев". Действительно очень талантливый. Потом он опустил, спился. Так он вообще свои стихи никогда не записывал. И помнить их сейчас может только Григорий Ковалев. Кстати, он второй официальный составитель многотомной антологии Кузьминского, о чем редко вспоминают, хотя его имя значится во всех томах.

Ковалев до сих пор живет в Петербурге?

Разумеется. "Лагуну", конечно, делал Кузьминский, просто многие тексты, которыми он пользовался, сообщены ему Ковалевым по памяти. Удивительный человек. Он всегда вносил нотку скандальности, авторитетов для него не существовало. Сидел в первом ряду, слушал и, когда чувствовал какую-то фальшь, мог вклиниться в выступление, обругать кого угодно, хоть Бродского. Он был барометром вкуса. Говорил, что хотел, ничего не боялся: слепого не посадишь.

А были в 60-х регулярные самиздатские журналы?

Нет, журналы появились позже, в 70-х. Году в 1965 у меня возникла идея такого журнала; я нагло обратился за стихами к Ахматовой, и она даже что-то дала. Журнал должен был называться "Возрождение", но ни одного номера так и не вышло. Потом была попытка студенческого журнала на филфаке. Назывался журнал "Звенья", делался он с самого начала под начальственным контролем, что не помешало его сразу же прикрыть. Мы успели набрать только два номера.

Он был типографским?

Он должен был тиражироваться на ксероксе. А самиздат ходил — списки, перепечатки. Были люди, которые занимались этим постоянно, например, та же Татьяна Никольская, жена Черткова, у которой скопилось огромное количество авторских рукописей. Ну, конечно, 60-е годы — это "Синтаксис". Гинзбурга. Мы все выпуски "Синтаксиса" видели, читали. Со многими поэтами познакомились именно по этим публикациям. Но в принципе идея регулярного самиздата все время витала в воздухе. Что в 70-х годах и осуществилось. Для меня решающим толчком

послужила последняя попытка легализации неофициальных поэтов, предпринятая в 1974 году. Мы сделали огромную антологию современной поэзии последних 20 лет. В редколлегии были Пазухин, Кузьминский, Борис Иванов, я и Юля Вознесенская в роли секретарши. Работали часов по 12, все сделали за месяц. Обстановка была нервной: постоянно ощущалось пристальное внимание КГБ, поэты, которые относились друг к другу в принципе нормально, вдруг перессорились — отбор текстов был довольно жесткий. Но рукопись подготовили. Получилось около 500 страниц, порядка 40 авторов, большие, представительные подборки. В процессе собирания антологии мы открыли несколько новых имен: это А. Шельвах, по-моему, вполне симпатичный поэт, Вл. Гаврильчик, который был известен как художник, а тут пришли его стихи, В. Кривошеев — очень интересный постобэриутский поэт, А. Ожиганов — он сейчас живет в Самаре, широко известный ныне А. Драгомощенко. Антология вышла любопытная.

Она как-нибудь называлась?

Да, она называлась "Лепта". Очень смешно, когда сейчас возникают журналы с таким названием. А с нашим названием была своя история. В редколлегии время от времени, когда случался прилив мужества, участвовал Охапкин. На стене висели листы с именами авторов и стихами. Охапкин как-то подошел, почитал, стал кричать: "Этот нас заложит! И этот! Они все нас заложат!" И пошел сдаваться в Союз писателей, заявив, что некая группа самостийно готовит поэтический сборник и он в ней участвовал, потому что "хотел принести посильную лепту на алтарь российской словесности". Но сделать с нами ничего не могли: мы же работали скрыто. Отдали рукопись в издательство, Чепурову. Было две рецензии, одна — Майи Борисовой, положительная, вторую они заказали своему человеку, консультанту госбезопасности, автору совершенно одиозного учебника по советской литературе. Потом, кстати, он стал одним из идеологов "Памяти". А рецензию написал, естественно, доносную. Ситуации, правда, не знал и главными врагами выбрал, слава богу, тех, кто уже померли. "Жидов" по фамилиям видно: Аронзон, Роальд Мандельштам. Аронзона сажать надо, антисоветчик: не в Ленинграде живет, а в "Петербурге"! И так далее. Книгу, естественно, зарубили.

Авторы были только питерские?

Да, только питерские и неэмигранты. Антология наша была прежде всего попыткой заполнить белые пятна, и она, например, не включала таких поэтов, как Бродский, Кушнер, их и так все знают. Вот из этой антологии и родилась журналистика. В том, что книгу завернут, никто не сомневался, но мы как бы выполнили все формальности и теперь имели полное моральное право идти неофициальным путем. Группа оставалась, энергии было полно. Продолжали встречаться, дискутировать, возникли философские семинары. Поэзия и философия на какое-то время объединились, что для меня имело личные последствия — брак с Татьяной Горячевой, которая вела наши семинары. Жизнь пошла невероятно интенсивная: чтения, обсуждения, какие-то симпозиумы. Причем совершенно открыто, что КГБ немало озадачивало. Вся эта жизнь требовала какого-то отражения — нужен был регулярный журнал. Сначала хотели делать общий журнал, но мы с Борисом Ивановым разделились, и каждый стал работать над собственным изданием. Наш журнал — "37" — вышел первым. Месяца через три появился альманах Б. Иванова "Часы". "37" отличался тем, что в нем практически не было прозы. А "Часы" — это был уже нормальный "толстый" журнал. Выходил он каждый квартал, действительно как часы, с 1976 года по чуть ли не 1989. Печаталось там все подряд. Такая концепция: каждый имеет право напечататься хотя бы один раз. А дальше уже будем смотреть. У "37" был другой подход. Каждый номер мы делали как произведение искусства. Экспериментировали. Один из экспериментов — это книга в журнале. Мы выпустили три книги: Всеволода Некрасова (недавно он издал эту книгу уже типографским способом, так ее и назвав: "Стихи из журнала"), Ольги Седаковой и Елены Шварц. "37" отличался еще тем, что ориентировался не только на Петербург, но и на Москву. В конце концов, москвичи стали вообще основными авторами.

Сколько всего вышло номеров "37"?

21 номер разного объема и разного тиража. Тиражи, кстати, были фантастическими: до 100—120 экземпляров. Представьте, каких трудов это стоило. Но все время находились энтузиасты, бесплатные машинистки. Механизм самиздата работал. В конце концов, правда, власти вмешались, "37" закрыли, мне было сказано, что я должен или уезжать или сотрудничать с органами. Я человек хитрый, начал петлять, в результате не уехал и сотрудничать не стал, но журнал прекратился. К тому времени уехали почти все члены редколлегии. Тогда возник третий журнал — "Север-

ная почта". Решили сделать его чисто поэтическим, то есть издавать журнал "стихов и о стихах". Там была критика, информация, исторические публикации. Причем уникальные, типа стихов Заболоцкого о Сталине, до сих пор, кстати, нигде не изданных. Фактически я в этом журнале исполнял роль зиц-председателя; в основном все делал Сергей Дедюлин, а я обеспечивал критику. Печатали Бобышева, Бродского и совсем молодых поэтов нового поколения. Вышло восемь номеров.

Это уже какой год?

1980. В этом же году возник журнал "Обводный канал". Его издавали Сергей Стратановский и Кирилл Бутырин. Тоже толстый журнал, строгий, может, даже скучноватый, но там были очень интересные публикации. Выходил он до 1988 года. Ну а дальше пошло-поехало. Появился "Митин журнал" Дмитрия Волчека, "Сумма" — попытка свести воедино все самиздатские журналы, возник журнал переводов, который издавал Драгомощенко, организовался "Клуб-81" — это совершенно отдельная история. 80-е годы прошли под знаком распада, раздробления самиздатского движения, что, может быть, и хорошо.

1994

ОТПУСТИТЬ СЛОВА НА ВОЛЮ

Михаил Айзенберг

Для начала мне хотелось бы задать несколько уточняющих вопросов по поводу вашего текста (вполне, кстати, исчерпывающего) о кружке Иоффе—Сабурова. Ядро кружка, те же Иоффе и Сабуров — из МГУ. Вы учились в архитектурном. Как произошло знакомство?

Через короткую цепочку общих знакомых. У меня был приятель — старшекурсник архитектурного, который дружил с одной пишущей стихи девушкой, общавшейся в свою очередь с той университетской компанией.

Компания существовала исключительно частным образом или все же были какие-то выходы в официальные структуры, какие-нибудь литстудии, например?

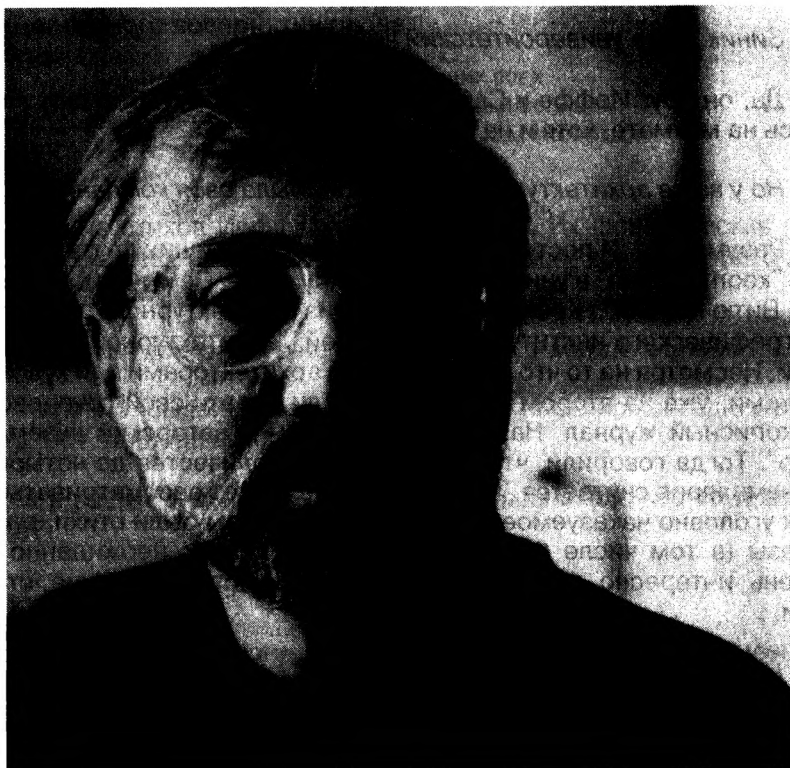
Исключительно частным образом. Никаких контактов с официальными структурами не существовало: это все, мягко говоря, не одобрялось. Единственный известный мне случай некоей полуофициальной деятельности — подготовка Иоффе и Сабуровым университетского литературно-художественного журнала в 1965 году. Об успехе или неуспехе этого предприятия мне неизвестно.

Но в университете наверняка были и другие пишущие люди, другие литературные компании...

Да, конечно. Мы с ними общались. Например, с Алексеем Королевым (тогда аспирантом физфака). Потом он стал вполне легальным, признанным автором.

Как происходило собственно литературное общение, в каких формах?

Просто регулярно встречались — раз в неделю. Не могу сказать, что эти встречи целиком были посвящены литературе или



обсуждениям написанного. Но стихи читались постоянно, и постоянно происходило столкновение мнений, переоценка ценностей. Речь шла, разумеется, не только о текущей литературе, круг обсуждения был очень широким, а разговор — вольным, живым. Совершался своего рода "культурный обмен", который, кстати, в позднейшей перспективе и представляется главной, так сказать, базой кружкового существования. Та самая "культура повседневности", о которой так много писали.

Где все происходило?

Обычно на квартире друга Иоффе и Сабурова Владимира Шахновского. Так называемые субботы. Через некоторое время (в 1969—70) начались "четверги" у Зиновия Зиника. Там круг был другой и значительно шире. Мы были лишь одной из появлявшихся там компаний.

Зиник тоже университетский человек?

Да, он друг Иоффе и Сабурова по университету. Все они учились на мехмате, хотя и на разных курсах.

Но у вас в архитектурном, наверное, была своя компания...

Разумеется. И постепенно всех своих ближайших друзей я тоже "кооптировал" в университетский кружок — Сему Файбисовича, Витю Ковалю... Коваль, правда, не из архитектурного, а из полиграфического института, но из нашей, "архитектурной" компании. Несмотря на то что все у нас были архитекторами или художниками, уже на втором курсе мы начали делать свой групповой рукописный журнал. Назывался он "АЭ" — "авторский экземпляр". Тогда говорили, что машинопись в количестве до четырех экземпляров считается "авторской" и не может рассматриваться как уголовно наказуемое "тиражирование". Там были стихи, рассказы (в том числе Файбисовича — что сейчас неожиданно и очень интересно проявилось снова), искусствоведческие статьи...

Но вернемся к Иоффе и Сабурову. Вы присоединились к уже сложившемуся кружку — и, видимо, на правах младшего?

Я и был младшим. С Иоффе разница пять лет, с Сабуровым — два с половиной, но с учетом его всегдашней весомости и солидности, эти два с половиной вполне шли за пять. Но главное, что в их стихах ощущалась к тому времени определенность уже сложившейся поэтики. Основные ее качества показались (и оказались) вдруг очень близки тому предполагаемому, воображаемому образу новой поэтической речи, который существовал в моем сознании. Ближе всего из того, что я тогда слышал и читал.

А что вы тогда слышали и читали?

В первую очередь то, что издавалось, но не только. К примеру, стихи Бродского в машинописи я прочитал еще в школе.

Но это помимо классики, в том числе самиздатской?

Конечно. Как раз в это время в самиздате очень активно распространялись "Воронежские тетради", обзериуты... Но у по-

этов- современников я еще не встречал такого чувственного, рецепторного восприятия слова:

По мнению живущих всех
лег знак, недопоенный солнцем, —
чтоб вашим глазынькам сколоться
об иглы аховых потех.

Это из стихов Иоффе как раз 68 года. Их фонетическая яркость, энергия, необычность словаря, ритм — все это просто завораживало.

Но разве всего этого не было, скажем, у Мандельштама?

Конечно, было. Но ведь стихи Иоффе писались сегодня, сейчас. Вот что поражало.

А в ваших стихах того времени уже возникало что-то подобное?

Скорее пыталось возникнуть.

В какой мере Леонида Иоффе можно назвать вашим учителем?

В значительной. Впечатление от его стихов было очень ярким и многое определило.

Было ли влияние со стороны Сабурова?

Это, пожалуй, уже следующий этап. Где-то в середине семидесятых стихи Сабурова оказались для меня основным ориентиром, открыли возможность изменения, перерастания в какую-то другую эстетику, строящуюся на особом скольжении по стилям, на стилевой "неприкаянности". Письмо Сабурова — осознанный палимпсест. Но осознанный не идеологически, а художественно: не на уровне прямого или скрытого цитирования, а как письмо поверх общего мелодического гула, в котором ритмы предшественников не распознаются в узнаваемых голосах.

Конечно, мы трое — совсем разные авторы, но мне кажется, что в наших стихах действительно есть что-то общее — хотя бы на уровне установки. Это установка на за-текстовые способности слова, на преодоление определенности значений ради вольного

движения смысла. Может быть, для того и нужен был нам какой-то невероятный, личный язык: показать, что дело не в словах, а в стоящем за словами. Что поэзия — искусство обходить слова.

Можно ли сказать, что Леонид Иоффе был лидером вашего кружка?

Лидеров всегда было двое — Иоффе и Сабуров.

Какую роль в кружке играл Анатолий Маковский?

Маковский — представитель абсолютно иной эстетики. Он явно шел от Хлебникова — в сторону какого-то почвенного варианта основанного на параномазии автоматического письма. И хотя стихи Маковского мне, например, очень нравились, — особенно ранние, было понятно, что это — другое. К тому времени, когда я познакомился с Иоффе и Сабуровым, Маковский закончил университет и уехал в Новосибирск. Общался я с ним во время его приездов в Москву — уже как с основателем "сибирской школы" (Евгений Харитонов, Иван Овчинников, Александр Денисенко и др.).

Имели ли ваши тексты тогда хоть какую-то известность, кто их читал?

Ну, какую-то известность имели — разумеется, весьма ограниченную. В тех же студенческих компаниях, среди пишущих. А писали тогда очень многие. Такое впечатление, что все студенты-младшекурсники сочиняли стихи. Хотя, конечно, все равно этот круг оставался очень узким.

Но постепенно контакты расширялись, началось структурирование литературного "андеграунда"...

Да, начиналась другая эпоха. Вообще говорить о семидесятих годах как о некоем единстве очень проблематично. Для меня, к примеру, ранние семидесятые — продолжение шестидесятых. Сохраняются все эстетические формы и нормы. Конец 60-х и начало 70-х одна эпоха, сквозь которую начинает проявляться другая, причем скорость как будто все время нарастает. Семидесятые годы не пришли, а просто обрушились на нас. Основное впечатление тех лет — первая большая волна эмиграции, отъезд близких. В первую очередь эмиграция вырывала тех, кому были

особенно невыносимы перспективы "щелевого", асоциального существования. То есть наиболее "общественных" людей, чья личная активность еще недавно создавала и крепила кружковые или другие неформальные связи. Без них все рассыпалось, обращалось в руины... Примерно к середине 70-х вокруг опять была пустыня и все нужно было начинать заново.

И какая-то другая жизнь началась только после периода всеобщей невменяемости, полной растерянности, непонимания, что делать дальше. Обломки разрушенных компаний с обнажившимися "валентностями" зашевелились, стали сливаться, образуя новые организмы. Наверное, это звучит несколько странно: как будто речь идет о каких-то инфузориях. Но четкого осознания того, что происходит, действительно не было, все и впрямь развивалось на каком-то биологическом уровне. А ведь решался вопрос о возможности или невозможности дальнейшего существования.

Знали ли вы в годы своего кружкового существования о других неофициальных литературных кружках и группах 50—60-х годов — московских, питерских?

Больше, кстати, знали питерских. Дело в том, что Сабуров дружил с одним поэтом, покойным ныне Валентином Лукьяновым (изредка в те годы печатавшимся, но ни в коей мере не официозным), у которого были прочные связи с Ленинградом. Он привозил оттуда свежие стихи — помню, например, что он привез стихи Бобышева. Потом появилась толстая перепечатка Аронзона — ее нам дал Дмитрий Авалиани, с которым в то время мы очень тесно общались. Это было сразу после гибели Аронзона, в 70-м году. Стихи Аронзона произвели на всех очень сильное впечатление. Вообще вся обэриутская линия (и в первую очередь сами обэриуты), все, что с этим было связано, вызывало неизменный интерес.

А Бродский? Ведь он тогда в Питере был уже культовой фигурой.

Но не в Москве, не в нашей компании. Для нас он был представителем "ленинградской школы", воспринимавшейся нами в то время скорее как полюс отталкивания, чем притяжения.

"Ленинградская школа" — это "ахматовские сироты", Кушнер?

Да, но вскоре уже и Кривулин. Стихи Кривулина я, например, знал где-то с начала 70-х — через Михаила Шейнкера, с которым я знаком с 18-ти лет.

Ну а с кем-нибудь из московских авторов были пересечения?

Москва — город небольшой, и любопытные столкновения происходили довольно часто. Например, я помню рассказ Иоффе и Сабурова о том, как они году в 67-м читали в каком-то салоне вместе с... Рубинштейном и Монастырским. Обе пары, разумеется, произвели друг на друга не самое благоприятное впечатление.

Со смогистами были контакты?

С некоторыми. Я, например, однажды ехал в такси с Губановым и что-то мы с ним пили. Стихи — по крайней мере Губанова (в небольшом, разумеется, количестве) — я знал и ценил еще с первых институтских лет.

А более старшие авторы — лианозовцы, группа Черткова — были известны?

Я точно помню, когда услышал впервые стихи Красовицкого — в 1972 году, от Вики Андреевой, жены Аркадия Ровнера. Ровнер общался с Иоффе и Шленовым (Валерий Шленов, — кстати, тоже член нашего кружка). Сабуров как-то отдельно, иногда, пересекался с Лимоновым. Лианозовцы, разумеется, присутствовали — как имена: Холин, Сапгир... Знали и какие-то тексты. Но тогда они не воспринимались так, как сейчас. Про Некрасова я знал только, что есть такой странный поэт, который пишет стихи типа "Нити-нити-нити-нити-не тяните". Или: "Вода-вода-вода-вода-вода-текла". В то время это никак не могло увлечь.

Как произошло ваше сближение с теми, кто потом составил ядро школы московского концептуализма?

С Рубинштейном и Монастырским я познакомился достаточно рано, году в 74-м: на их очень камерном, квартирном чтении. Больше запомнился, кстати, Монастырский. Рубинштейн читал странные медитативные, "заклинательные" тексты, которые мне были не очень понятны и совсем не близки. Вообще от момента знакомства до собственно литературного сближения

прошло не меньше пяти лет. Мы периодически встречались с полной симпатией друг к другу — но не более того. И когда Гройс году в 78-м—79-м показал мне ранний текст Левы "Программа работ", я решительно ничего не понял и произнес сакраментальную фразу: "На мой взгляд, это не стихи". — "А что такое стихи?" — вкрадчиво спросил Гройс. Впрочем, я об этом уже писал.

Решающим моментом — конечно, не слияния, но некоего сращивания структур — явилось то, что Женя Сабуров, если не ошибаюсь, через известного ныне художника Жигалова (в то время он писал стихи) познакомился с Приговым. Я помню, как мы всей компанией пришли в общую скульптурную мастерскую Пригова и Бориса Орлова и в первый раз слушали приговские тексты. Это был нечто совершенно немыслимое: то ли поэма, то ли пьеса в стихах.

Понравилось?

Нет, совсем не понравилось. Но тут, по счастью, какое-то персональное чудо произошло с Сабуровым. Что-то его "зацепило", и он — человек, в принципе, не самый внимательный к чужому творчеству — решил, что должен внимательно прочесть этого поэта, Пригова. Действительно, прочитал, видимо, все написанное к тому времени Д.А. и убедился, что имеет дело с очень одаренным и "новым" автором, правда, не очень умеющим отличать поражение от победы. Тогда Сабуров предложил проделать эту работу за Д.А. Принес мне огромную кипу приговских стихов, и мы вдвоем отобрали некоторое количество текстов, к которым Дмитрий Алексанч, конечно же, не отнесся как к "изборнику", а просто сделал еще одну свою книжку — под названием "Стихи, отобранные друзьями". Должен сказать, что тогда и определилось мое отношение к Пригову. Я вдруг увидел, что да, это то, чего раньше не было. Например, такое, поразившее меня стихотворение:

В ней все — Господь не приведи —
И как вошла, и как приветствовала,
И наполнение груди —
Все идеалу соответствовало.

Другая речь, другая эстетика...

И вы стали приходить в мастерскую Пригова-Орлова?

Да. А у них литературные чтения были регулярными. Там я познакомился со многими: с Некрасовым, со Славой Лёном, с Александром Величанским... Кстати, о Величанском. Его публикация в "Новом мире" в конце 60-х стала для нас определенным событием. Я до сих пор помню те стихи:

Озимые люди по избам сидят.
Спасибо, соседи когда посетят:
ведь время — не сахар, и сердце — не лед,
и снежная баба за водкой идет.

Абсолютно живые и теплые слова — и это на фоне всего того, что тогда печаталось! Между прочим, Величанский того периода — конца 60-х — загадочным образом очень родственен Иоффе. При том, что они, разумеется, не были знакомы. Видимо, тут как раз тот случай, когда можно говорить о формирующем влиянии времени...

В общем, "приговская эра" привела к тому, что мы все перезнакомились и начали существовать — если не вместе, то по крайней мере с оглядкой друг на друга. Позднее, в конце 70-х, литературные чтения дополнились так называемыми семинарами, которые затеяли Миша Шейнкер и Алик Чачко.

Они проходили тоже в мастерской?

Нет, у нашего общего друга Алика Чачко. У него была комната в коммунальной квартире — такого размера, что стоящий там концертный рояль как-то не сразу бросался в глаза. Набивалось в эту комнату иногда, по-моему, до ста человек. В течение лет пяти там происходили регулярные чтения, показы работ. Программа обычно была трехчастной. Чтение или мини-выставка. Потом обсуждение, причем уже не на сугубо эмоциональном уровне мимики и жеста ("гениально!" — "дерьмо!"), а с определенной артикуляцией своих впечатлений. Затем перерыв, во время которого большая часть гостей расходилась, и — обсуждение услышанного и увиденного в узком кругу и в более вольной форме. Основой этих семинаров была уже сформировавшаяся к тому времени концептуальная группа, то есть с литературной стороны — Некрасов, Пригов, Рубинштейн, с художественной — в первую очередь Кабаков, Булатов и Васильев, а также Инфанте, Чуйков и многие другие. Философию и критику представляли Борис Гройс, Михаил Шейнкер.

К тому времени уже вовсю развернулись "коллективные действия"...

Да, конечно: Монастырский, потом "Мухоморы"... Все это было здесь же.

Как ваша постакмеевская школа воспринималась в этой сугубо концептуалистской среде?

Ну, об этом, наверное, нужно спрашивать самих концептуалистов. Но вообще приветствовалась эстетическая толерантность, возникал интерес к тому, что делают явно, очевидно другие авторы — по-другому устроенные, иного художественного темперамента.

"Московское время" при этом учитывалось?

Безусловно. Два первых тома их машинописного группового сборника мы (в данном случае я имею в виду главным образом тех, кто собирался в мастерской у Пригова) прочитали практически сразу же после их возникновения, году в 75-м. С Гандлевским и Сопровским я познакомился году в 76-м. Но это было именно знакомство: увидели друг друга и разбежались. Несколько смущало их абсолютное доверие традиционным формам стихосложения. Только через много лет стало понятно, что и это — путь, что необязательно реформировать уже существующее, можно прорасти новыми смыслами, новыми художественными идеями как бы изнутри традиции.

Этот период — вторая половина семидесятых — и есть, как вы говорите, истинные семидесятые. Что тут произошло в области собственно эстетической? Что изменилось по сравнению с 60-ми? Насколько принципиальны эти изменения?

Вряд ли я смогу сейчас строго и последовательно выстроить какую-то литературоведческую концепцию на сей счет. Только несколько предварительных наблюдений. Наша литературная генерация, например, оказалась на порядок менее "авангардной", чем предыдущая. Некрасов как-то говорил, что в 50-е годы приходилось спасаться от "хорошей поэзии" вроде Антокольского: "Если бы она не была такой хорошей, было бы куда легче". В наше время Антокольский и вообще такого рода "хорошая по-

эзия" не воспринималась ни как сегодняшний день, ни как вчерашний. Она воспринималась просто как литературный архив. Сегодняшних стихов как бы вообще не было, поэзии не существовало. И нужно было не отвергать, а воссоздавать, создавать поэзию заново, искать ее не распавшиеся окончательно основания. В поисках этих оснований взгляд невольно обращался к тому времени, когда поэзия существовала безусловно, к серебряному веку, 20-30-м годам.

Другой частью (или другой стороной) общей проблемы являлось то, что поэзии как будто и не было, но вокруг все писали стихи, причем примерно одинаково и примерно об одном и том же. Необходимо было каким-то образом выйти из этой плотной толпы пишущих. Первым, почти рефлекторным движением была попытка писать на другом языке. Все и начиналось с ощущения, что поэтический язык — какой-то иной, особенный, почти птичий. То есть нужно было не столько реформировать стихосложение, сколько изменить сам язык. Найти слова, которые захватывали бы тонкую ткань впечатлений — за порогом обыденного восприятия. Только там казалось возможным обнаружить и уловить что-то действительно новое. Область обыденности казалась вполне мертвой зоной — убитой, насквозь клишированной, зоной, недоступной для точных ощущений, для творческого опыта. И еще одно обстоятельство. Личный опыт ощущался настолько мизерным, таким заведомо неполным и так мало было надежд на его нормальный объем, что возникало подсознательное желание войти в какой-то мощный поток, который бы выплеснул тебя за пределы твоего опыта. И таким потоком казалась воля языка, так сказать, самосознание языка. Отсюда уподобление поэтической работы своего рода глоссолалии, когда ты просто врываешься в "неведомое". Стало понятно, что главное — отпустить слова на волю, что стихи скорее танец, чем рассказ. Но это ощущения 60-х.

Мне тут хотелось бы уточнить: то, о чем вы сейчас говорили, — это ощущения "ваших" 60-х, потому что 60-е предыдущей литературной генерации, собственно "шестидесятников" (того же Некрасова) были явно другими. И в этом смысле ваши 60-е — все-таки скорее пролог к 70-м, чем собственно 60-е.

Да, но в 70-е и для нас многое меняется, корректируется. В-первых, возрастает недоверие к "культурному" слову, к языку культуры как универсальному языку. Универсальный язык — это собрание универсальных ответов. А если перед тобой собрание универсальных ответов, то ты можешь задавать какие угодно во-

просы: ответы всегда под рукой, в конце задачника. В результате и твой личный опыт становится воспроизведением каких-то — пусть даже самых высоких — культурных клише. Он подменяется чужой ситуацией — невольным отождествлением себя с современниками, скажем, серебряного века. Наше отталкивание от ленинградской школы в основном тем и объяснялось: там доверие к "культурному" слову оставалось неизблемым.

Как в "Московском времени"?

По крайней мере вначале. Потом все это стало активно изживаться, что пошло только на благо.

В ленинградской школе наблюдались те же процессы...

Безусловно. Не знаю, как для остальных, а для меня в подобной ревизии своего поэтического опыта очень действенной оказалась конкретистская и даже концептуальная практика. Прежде всего Некрасов и Сатуновский. Я вдруг заново понял, что такое стихи, из чего они делаются: из ничего. Из возгласа, из междометия, из оговорки... Я понял наконец, что стихи — это воздух, имеющий определенную форму. Что поэзия неопознанно живет в нашей речи и ни в коем случае не надо загонять ее в отдельную культурную клетку. Это не сумма признаков, а особое состояние речи. Как у Некрасова:

Веточка
Ты чего
Чего вы веточки это

А

Водички

Некрасов и Сатуновский, конкретизм — это как раз 60-е. А что здесь 70-е добавили или изменили в 60-х, чем концептуализм отличается от конкретизма?

Концептуализм замечательно развивает какие-то художественные интуиции конкретистов, а от каких-то просто отказывается. Скажем, для конкретизма важны живые зоны языка, он ни в коем случае не заключает в кавычки всю область поэтической речи. Концептуализм уже снимает эту проблематику, становится как бы над ней.

Ну и, наверное, стоит отметить резко возросший уровень рефлексии, аналитики. Не случайно именно с концептуализмом возникает и мощно развивается художественная и литературная критика, целая философия. Некрасов не раз говорил, что концептуализм был всегда, просто в какой-то момент (а именно во второй половине 70-х) нужно было — и он вышел на первый план, "манифестировался".

И еще принципиальный момент: концептуальная интержанровость, выход за границы не только жанров, но и видов искусства, переход от материала непосредственно к проблеме.

Когда, по-вашему, завершились 70-е годы как художественная эпоха?

А я вовсе не уверен, что эта эпоха завершилась.

Я согласен с тем, что художественная проблематика 70-х сегодня по-прежнему крайне актуальна, но ведь появилось и что-то новое, пришли следующие поколения. В них что-нибудь можно увидеть уже сейчас?

Это отдельный разговор. Но если в двух словах, то, на мой взгляд, для новейшего искусства характерно то, что постмодернистская идея симулякра, копии, не имеющей оригинала, постепенно прорастает из художественного сознания в художественное подсознание и становится основой всего художественного мышления. Нового автора интересует не новое речевое существование, а иное стиливое поведение. И меня, честно говоря, это сильно тревожит.

Владислав Геннадиевич Кулаков

Поэзия как факт

Редактор *Т. Михайловская*
Художник *Е. Поликашин*
Корректор *Л. Райцис*
Компьютерный дизайн *В. Краснова*

В оформлении книги использованы работы
из собрания Всеволода Некрасова

Адрес редакции:

129626, Москва, И-626, а/я 55
тел. (095) 976-47-88 факс (095) 977-08-28
e-mail: nlo.ltd@g23.relcom.ru

Изготовление цветоделенных фотоформ
ЗАО ЭДАС Пак

ЛР № 061083 от 6.05.1997

Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная № 1.
Офсетная печать. Усл. печ. л. 26.
Зак. № 1111.

Отпечатано с оригинал-макета
в Московской типографии «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 2

ISBN 5-86793-039-4



Что такое самиздатская литература эпохи "оттепели" и развитого социализма, что такое вообще русская литература этого весьма любопытного исторического периода, особенно любопытного тем, что нам выпало в нем пожить? Ничего себе вопросы... Но отвечать на них придется — причем каждый раз, когда мы заводим речь даже лишь об одном конкретном авторе. Если, конечно, мы действительно хотим понять этого автора, оценить, что он реально сделал в искусстве...



НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ