

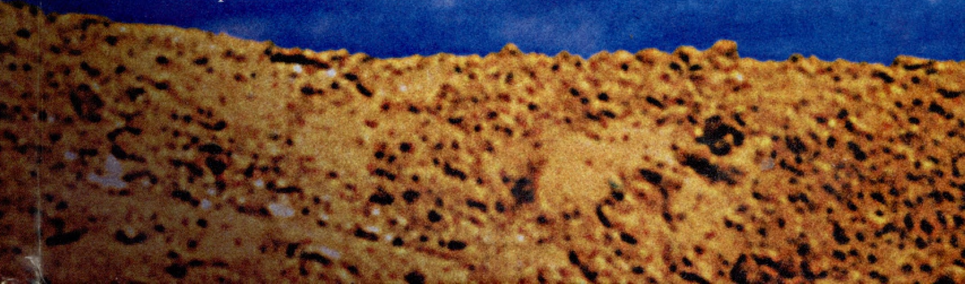
Владислав Кулаков

# ПОСТФАКТУМ

книга о стихах



Новое  
Литературное  
Обозрение





Новое  
Литературное  
Обозрение

Владислав Кулаков

# ПОСТФАКТУМ

книга о стихах

Новое Литературное Обозрение

Москва

2007

УДК 821.161.1.09"19"-1  
ББК 83.3(2=Рус)6-45  
К 90

На обложке:  
Франциско Инфанте, Нонна Горюнова.  
Артефакт из цикла «Театр неба и земли», 1986

**Кулаков В.**

**К 90 Постфактум. Книга о стихах.** — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 232 с., ил.

К чему и с чем пришел русский стих к началу XXI века? Каковы результаты той работы с поэтическим словом, которую вела и ведет новейшая русская литература? Этими вопросами задается критик Владислав Кулаков в своей новой книге и предлагает читателю собственную трактовку творчества известных поэтов, таких как Всеволод Некрасов, Виктор Кривулин, Михаил Айзенберг, Евгений Сабуров, Леонид Иоффе, Лев Лосев, поэты группы «Московское время», Тимур Кибиров и др. В книгу также вошли статьи, публиковавшиеся ранее в периодике.

УДК 821.161.1.09"19"-1  
ББК 83.3(2=Рус)6-45

**ISBN 5-86793-497-7**

© В. Кулаков, 2007

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2007



## От автора

Предлагаемый вниманию читателя текст — разговор о поэзии второй половины XX века на примере творчества ряда ключевых, на мой взгляд, авторов. Выстроившийся ряд, полагаю, выглядит представительным, но никоим образом не является хоть в каком-то смысле исчерпывающим. Ведь и заявленная тема — к чему пришел русский стих к началу XXI века — неисчерпаема.

Некоторых из авторов, о которых ведется речь, уже нет в живых. Большинство принадлежит старшему поколению. Но я говорил именно о современной поэзии и по возможности старался привлекать самый свежий материал, стихи, написанные совсем недавно. В XXI веке.

Иной читатель негодуя воскликнет: «При чем тут современная поэзия? Опять “семидесятники”, опять “восьмидесятники”!» Да, — отвечу я. И даже шестидесятники. И о некоторых из них мне уже доводилось высказываться.

Я знаю, что есть яркие молодые — а некоторые уже и не очень — авторы, заслуживающие самого пристального внимания. Безусловно, они — современная поэзия. И может быть, даже поэзия завтрашнего дня. Но это еще не факт. А есть абсолютные поэтические факты, бесспорные. И если пытаться строить какую-никакую теорию, то прежде всего на таких фактах. Постфактум. Во всяком случае, для меня разговор об этих хорошо известных и общепризнанных авторах крайне важен.

Искусство — это то, что нравится, потому что хорошо сделано. Я хотел показать не как это искусство, эти стихи сделаны, а почему они мне нравятся. И почему они нравятся не только мне.

*В. Кулаков*

*21 марта 2006*

## РОЗА И ДИЧЬ

В одном из своих недавних стихотворений Всеволод Некрасов противопоставляет Мандельштама Ходасевичу: «дайте Тютчеву стрекозу / дайте / и дайте Владиславу Фелициановичу / сказать людям / гадость / сказать какую-нибудь / грустную гадость / грустную / но гадость / гадость / но сказать / а как же / а иначе нельзя / поэзия / поэзия / а появился Осип Эмильевич / и все получилось».

Действительно, «всезнающий, как змея» Ходасевич пропитывал свои стихи ядом, признавая, что он способен внушать «отвращение, злобу и страх». Всеволод Некрасов сомневается в том, что этот яд столь уж целебен для русской поэзии. Не переборщил ли Владислав Фелицианович с дозировкой? Некрасов не уверен, что «иначе нельзя», что поэзии можно добиться только такой ценой. Ведь у Мандельштама никакого яда, никаких «гадостей», и «все получилось». А как раз по поводу «гадостей» у Некрасова серьезные претензии к современному искусству — и претензии весьма обоснованные.

Мандельштам — ключевой автор не только для Некрасова, для многих современных поэтов. Но у Некрасова к нему отношение особое: «у Осипа Эмильевича / ключ вообще ко много чему / если не почти совсем ко всему / в этом нашем деле». А Ходасевич для поэтической практики самого Некрасова и впрямь не так уж важен. Дело в том, что Некрасов вообще с большим подозрением относится к стихам, стихописанию. Стихам он противопоставляет стих — «образно-речевой факт», «речь максимального качества, речь, какой ей надо быть, стихия речи, лучше всего выявляемая стихами, но не обязательно являющаяся высшей точкой, торжеством самих стихов»<sup>1</sup>. Стих, по Некрасову, «выглядывает», «рвется» из стихов, «раскачивает-разгоняет» их. Поэтическая речь — постоянное движение, и не по прямой, а по самому энергоемкому пути наибольшего сопротивления. Иногда, при определенных обстоятельствах, это и есть прямая — прямое, вроде бы совсем нестихотворное высказывание, но, по сути, поэтическое движение не подчиняется линейной логике, классической механике, тут скорее квантовые переходы от одного энергетического состояния к другому. И это не разрыв речи, а прорыв, приобретение ею особого, «макси-

<sup>1</sup> Некрасов Всеволод. К вопросу о стихе // НЛО. 1998. № 32. С. 215—237.

мального качества», выход в какое-то иное пространство, дополнительное измерение.

Стихотворение — живой организм. Этот организм как-то устроен, как-то себя организует. Живет. И «торжествует», конечно, не «стихами», а именно своей жизнью, жизнеспособностью. Тем, что в стихах происходит что-то интересное, важное. Причем стихотворение так себя организует, что события накапливаются. Речь заводится часто с пустяка, но о пустяках речь не заводится. Накапливаясь, речевые события каждой строчки превращаются в речевое событие стихотворения. Мы видим: вот, произошло главное. И произошло прямо вот здесь, в этой строчке, в этом стихе. А вон то, что было раньше, тоже, оказывается, главное. И вон то, и это...

Конечно, работают все те же законы композиции — с завязкой, развитием, кульминацией, развязкой... Работают стилистические и какие угодно приемы — любой из арсенала речевых выразительных средств. Но стихотворение живет не потому, что приемы работают. Наоборот, приемы работают, потому что стихотворение живет. Так было всегда, просто поэзия XX века, открыв и «обнажив», наверное, все возможные приемы, особенно обострила проблему их жизнеспособности и проблему жизнеспособности собственно стихов, стихописания. Лирика, уходя от описательности, стремилась к максимальной интенсивности, сплошной «кульминации». К тому, что Некрасов называет «поэзией стиха», а не стихов.

Некрасов всегда говорил: не пишите стихами, пишите сразу стихи. Сам он пишет «речью», и для него, как и для всех конкретистов с концептуалистами, проблема жизнеспособности стихописания разрешалась сразу и категорически — отказом от стихописания. В пользу чего и как в этом участвовало «стихописание» (а оно участвовало) — отдельный вопрос, но для поэта-практика Всеволода Некрасова проблема стихописания не возникает. А как критик-теоретик он эту проблему оставляет, в общем-то, открытой, ограничиваясь в рамках своей «панречевой» концепции замечанием о том, что «выигрывают скорее те стихи, которые меньше торжествуют как стихи, не так празднуют свою стихотворную природу». Но что это за стихи? Какие они? С чем и к чему пришел русский стих к началу XXI века?

Мандельштам в «Четвертой прозе» так определял ту поэтическую реальность, то состояние поэтической материи, к которым он сам стремился: «сумасшедший нарост», «дикое мясо». Когда Ходасевич декларировал в 1920 году свой переход на «прозу в жизни и стихах» («Брента»), он, по сути, имел в виду что-то весьма похожее. Антиромантизм «Бренты» был, конечно, антисимволизмом, но это еще не все. В конце концов, символизм к тому времени с успехом преодолели акмеисты (не говоря уже о футуристах). Однако «Камень», каким бы краеугольным он ни был, — лишь начало Мандельштама. Главное еще предстояло совершить. И Ходасевич был в точно таком же положении. Когда он начал озвучивать «зубовный скре-

жет какофонических миров», его влекла, в сущности, та же, пока не вполне осознанная, сила.

«Проза в стихах» никакая не новость со времен не то что Пушкина — Гомера. Другое дело, что об этом стоило напомнить после символистского апофеоза стихописания. Но еще существеннее, что ходасевичевская «проза», эти «разрывы», диссонансы вносили в русскую поэзию важную новую ноту, послужившую для поэтов второй половины XX века таким же камертоном, как «сумасшедший нарост», «выпрямляющий вздох» Мандельштама, выводящего стих на сверхзвуковую скорость, на открытые «воздушные пути» (Пастернак тут тоже должен быть назван) животрепещущей — во всеобъемлющем культурном пространстве — речи.

Диссонансы, эмоциональные, экстатические разрывы стройного течения стихотворения — тоже почтенная традиция, восходящая к Боратынскому и Тютчеву (именно диссонансы редактировал у Тютчева Тургенев, не оценивший их формообразующего значения). Но Ходасевич, наверное, был первым, кто строил свою поэтику на таких диссонансах (футуристы не в счет; они использовали более мощное, но и более грубое средство — гротеск). Михаил Айзенберг назвал это «скрипом уключин». Да, звук у Ходасевича — закрытый, герметичный (в отличие и от Мандельштама, и от Пастернака). Глубокие внутренние колебания создают постоянное напряжение во всех смысловесных конструкциях стихотворения (других, впрочем, и не бывает). А энергетическим источником этих колебаний, этого напряжения, центром силовых линий и является диссонанс. И он не только в том, что традиционная поэтическая лексика прошивается «прозой», «вывихивая каждую строку», но и в том, что закрытый звук переходит в открытый:

А я останусь тут лежать —  
Банкир, заколотый апашем, —  
Руками рану зажимать,  
Кричать и биться в мире вашем.

Диссонансы, «скрип уключин» Ходасевича — не стилистический прием, а формообразующий элемент, следствие и условие жизнедеятельности стихотворения. И сарказм, мизантропия Ходасевича, вызвавшие ответный сарказм Некрасова, конечно, не только психологическое свойство лирического темперамента, но и нечто большее — онтологическое состояние его поэзии. Причем важен радикализм эстетики Ходасевича, ее гносеологическая первозданность и чистота (почти как у обэриутов). Скажем, Бродский был еще большим мизантропом в том, что касалось психологии личности, бытия частного человека. Но, онтологизируя культуру и культивируя, в частности, миф о мировом вне времени и пространства братстве

поэтов, он оставлял для искусства онтологическую лазейку — само искусство. Ходасевич никаких лазеек не оставляет.

Ведь в «Бренте» он, словно записной постмодернист, иронизирует над самим Пушкиным. Ситуация вроде бы совершенно невероятная, вопиюще противоречащая тому почти сакральному отношению к Пушкину и вообще золотому веку русской поэзии, которым Ходасевич всегда отличался. Но в том-то и дело, что золотой век русской поэзии, помогший Ходасевичу избавиться от инерции его родного, Серебряного, века, самим поэтом воспринимался как утраченный рай, из которого мы, вкусившие древа познания XX века, пропитанные ядом и дурманом модернистского художественного своеволия, изгнаны окончательно и бесповоротно. И иронизирует он, конечно, не над Пушкиным, а над самим собой, своим печальным и нелепым положением поэта в условиях невозможности и ненужности поэзии. Бездна социальный маргинал (в данном случае — эмигрант) на пророческих котурнах. Этот мотив, наверное впервые прозвучавший у Ходасевича, стал принципиальным для новой поэзии, одним из ее исходных импульсов. С тем только уточнением, что и Серебряный век отошел к области утраченного рая.

Оказавшись свидетелем и участником катастрофического фиаско Серебряного века, Ходасевич ощутил то состояние культурного вакуума, безвоздушного пространства, в котором оказались позднее поэты второй половины XX века. И разрешить парадокс невозможной поэзии для него можно было только таким способом: перейдя к «прозе», от гармонического лада к диссонансному. То есть стоически принять новую реальность отчужденного бытия и пойти ей навстречу, вопреки всему, осознавая свою обреченность на гибель и поражение. Не «приветствовать звоном щита», конечно, а с холодной ясностью озвучить «зубовный скрежет» — единственное, что ему оставалось. Менее рациональный Мандельштам реагировал более непосредственно, стихийно — как могучая и грозная стихия. Задыхаясь в культурном вакууме, он сам стал генерировать в этом «дивном новом мире» атмосферу, открыв все клапаны речи, перестроив стих так, что он рождался сразу вместе с воздухом, необходимым для его полета. Вопреки всему: «поэзия — ворованный воздух».

Примерно в те годы Александр Беляев написал научно-фантастический роман «Продавец воздуха», предвосхитивший джеймс-бондовские фильмы. Некий злодей при помощи закабаленных ученых и передовых технологий откачивает из земной атмосферы воздух, чтобы потом им торговать, добываясь таким образом мирового господства. Теперь мы понимаем, что это была не такая уж фантастика. Метафора очень точная. Воздух откачивали — стремительно. А Мандельштам, следуя своей художественной интуиции и логике искусства, воровал этот воздух у его «продавцов», возвращал в атмосферу. Причем в таких количествах, что на всех

хватило: «вот / что вот / воздух / Мандельштам / это он нам / надышал» (Вс. Некрасов).

И Ходасевич тоже приложил руку к тому, о чем пишет Некрасов. Он не то чтобы «надышал», но путь указал, открыв в «какофонических мирах» свою гармонию. «Путь зерна», конечно, не из «воздушных путей», но это единственно возможный выход для «всего живущего» из мрака и морока агрессивного небытия.

Ходасевич, как он сам говорил, «привил-таки классическую розу к советскому дичку». М. Айзенберг, рассуждая о Мандельштаме, переворнул эту формулу: «Мандельштам привил советский дичок классической розе». В данном случае, конечно, от перемены мест слагаемых сумма меняется, но важно и то, что формула все же общая. Ведь специфическая «советскость» тут не главное (как и то, что Ходасевич в неких питерских литстудиях революционных лет научил чему-то начинающих советских поэтов). Ходасевич «гнал» каждый свой «стих сквозь прозу», Мандельштам открылся речевой дичи, «шевелившимся губам» внутренней речи, «дикому мясу» для того, чтобы получить стихотворное вещество небывалых физических свойств, возникающих в том числе и благодаря биоэнергетике «розы» и «дичи», какому-то поэтическому фотосинтезу. Да, у Ходасевича было больше «розы», чем у Мандельштама, однако ведь не скажешь, что и у Мандельштама сплошь речевая «дичь». И новые поэты, из тех, кто не отказывался от «стихования», тоже искали, каждый по-своему, оптимальное соотношение «розы» с «дичью».

Первым вслед Ходасевичу двинулся Георгий Иванов, его младший современник и прямой продолжатель. Он буквально исходил из «роз» (название его книги 1931 года) и буквально провел свой стих через «прозу» — до «распада атома» (название его поэмы в прозе 1938 года). Но о прямом влиянии Георгия Иванова на формирование новейшей поэзии говорить затруднительно. Скорее речь следует вести о его прямых пересечениях с более поздними авторами, разрабатывавшими близкую стихотворную технику независимо от него. Просто потому, что он не был вовремя прочитан.



## ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ЦВЕТКОВА

Поэты группы «Московское время» начинали с твердой установки на гармонический лад и традицию высокой поэтической речи. Стихи, поэзия воспринимались как особая духовная субстанция, не чуждая, конечно, более низким материям и генетически или на атомарном уровне с ними совпадающая («когда б вы знали, из какого сора...»), но всегда выделяемая в чистом, беспримесном виде, как благородный металл. С этой точки зрения социальное состояние окружающего мира не имело никакого значения. Поэт мыслит универсальными категориями, он обращается к сути вещей, а не к их материальным оболочкам. Его интересуют фундаментальные проблемы бытия, он общается с природой на равных и напрямую. «На будущие вечные дела, / Как сноп кистей, олифу и белила, / Пригоршню слов природа мне дала, / Кровоточащей глоткой наделила. / Чтобы свет сознания не мерк, / Чтоб серый холст не проступил в изъяне, / Гори, гори, словесный фейерверк, / Скрывая бред и сумрак обезьяний!» — декларировал Алексей Цветков.

Конечно, это было не самонадеянностью молодого автора, а своего рода защитной реакцией, естественной для той поры. Не идти навстречу «дивному новому миру», который при всей своей катастрофичности есть не более чем локальное уродство нашего социального организма, историческая мутация, а сразу воспарить на крыльях поэзии над «бредом и сумраком обезьяньим» — благо в области духа не возведешь железный занавес. Цветков заявил о себе как о поэте-мыслителе, приверженце философской лирики. И хотя он объявил в «Генеалогической балладе» своим поэтическим «предком» Пастернака, с пастернаковским стихом у него было мало общего. Цветков не «писал природой», как Пастернак; он занимался натурфилософией. И в его интеллектуально напряженном стихе, остро ощущающем враждебность окружающей безвоздушной среды, слышатся скорее гумилевские героические интонации: «Но я не духовные гимны — / Военные песни пою. / И строки мои анонимны, / Как воины в смертном бою. / Я вырос в скрещенье потоков, / Где кожа с души сведена. / Я сам, с позволения потомков, / Срываю с себя ордена».

Но вдруг в этом благородном звучании возникает что-то другое:

Ситуация А. Человек возвратился с попойки  
В свой покинутый дом, на простор незастеленной койки,  
Как шахтерская смена спускается в душный забой.  
Он подобен корове в канун обязательной дойки,  
Но доярка в запое, и что ему делать с собой?  
Он прикроет окно, где свинцовые звезды навыйлет,  
Сигарету зажжет, бельевую веревку намылит  
И неловко повиснет, скрипя потолочной скобой.

Автор, оказывается, не так защищен железным занавесом своей поэзии «вечных дел» от реальной суеты и боли нашего существования здесь и сейчас. Тут-то и начинается самое интересное. Стихи резко меняют свой характер. Они словно забывают, что они — стихи, что им положено делать то-то и то-то, а вот то — не положено, что они должны «сохранять лицо»... Как раз о «лице» они не думают — Цветков отказывается от прописных букв в начале строки и именах собственных, игнорирует знаки препинания. Некогда! Есть дела поважнее. Поважнее «вечных дел».

Какие дела? Обрести плоть и кровь, почувствовать землю под ногами, дышать, жить, ощущая мир всеми пятью (как минимум) чувствами. Происходит то, о чем говорит Некрасов: стих, раскачивая и разгоняя стихи, срывает свои литературные оболочки, прорастает живой, обнаженной нервной системой:

зачем живешь когда не страшно  
как будто вещь или плотва  
и до утра в твоём стакане  
вода печальная мертва  
душа воды не выбирает  
в просвете стиховых осин  
но до отметки выгорает  
ее кровавый керосин

Раньше Цветков словно примерял различные маски для своего лирического героя — победителя, жертвы, пророка. Была среди них и такая, навеянная небрежным рисунком на листке, когда «ножки, ручки, огуречик, вот и вышел человечек»: «Я сам под звездами немею, / Полухочу-полумею, / Прозрачный, маленький такой, / С тех пор, как неумелый кто-то / Меня на листике блокнота / Изобразил живой рукой». Теперь выясняется, что это не маска — лицо. Во всяком случае, другой лирический герой, слагающий «военные песни», толкующий универсалии бытия, исчез, растворился в стихийном стиховом потоке. Отныне Цветкова интересуют только «дикое мясо», «сумасшедший нарост», голые нервы стиха.

Вот когда начинается разговор без посредников. Душа, слой за слоем, освобождается от культурных напластований, от своей естественной,

законной защиты, и ей, конечно, делается страшно, как обнаженному младенцу на пеленальном столике. Это можно назвать ужасом перед нашими демонами, вырывающимися наружу после того, как сломаны барьеры между сознательным и бессознательным, а можно и попроще: страх Господень. Душа превращается в сгусток вопиющей беззащитности и боли. Так и хочется накрыться каким-нибудь культурным одеялом, хотя бы пленкой! Но ты же не «вещь» и не «плотва», чтобы жить, «когда не страшно». Во всяком случае, в поэзии. И Цветков на пути онтологического разоблачения не намерен останавливаться ни перед чем.

А стихи его получают неожиданную и мощную прививку примитивистской, гротескной поэтики в обзриутском духе (наверное, было влияние и языка Платонова, о котором Цветков написал диссертацию в Америке). Вещи входят в стихи вместе со своими материальными оболочками, с полной речевой конкретностью, и поэзия уже не мыслится как нечто внеположное низким материям, «прозе» существования в социальном организме, сколь бы уродливым историческим мутантом он ни являлся. Хотим мы того или нет, мы — плоть от плоти этого организма. И где взять другой строительный материал, другую органику, чтобы воплотиться, выразить именно себя, прожить собственную полноценную, а не отраженную зеркалами культуры жизнь? Негде:

в типографском раю букваря  
я язык коротал говоря  
но трещат на предметах имен ползунки  
врассыпную бредет караван  
и лопата на плахе дробит позвонки  
и копают луна котлован

Тут, кстати, звучит и «культура» — «позвонки» мандельштамовского «века-зверя», его же, наверное, «плахи» («мерзлые»), явно платоновский «котлован», может, и «непогашенная луна» Пильняка (у Цветкова Пильняк уже появлялся: «До небес тишина велика / В городском тупике непогожем, / И темна, как абзац Пильняка / В переводе на датский, положим»). Но теперь культура не защищает, не укутывает одеялом, а точно так же обнажает, выявляет нервные узлы, болевые точки стиха, как и все остальные его элементы.

Отныне снят железный занавес между духом и плотью — социальной да и обычной, человеческой. Цветков, словно намерстывая упущенное, обильно насыщает стихи тем, что мы деликатно именуем «материально-телесным низом». Перед читателем проходит вереница отнюдь не романтических возлюбленных: «Светка», которая «впервые дала урок анатомии ловкой», «врач-нарколога», «участковый ухогорлонос», издающая «покорный стон врача-специалиста по ходу операции простой»... Стих не просто

«материально-телесный» — почти по-медицински анатомический, физиологичный. Это напоминает обзериутски-филоновскую аналитическую манеру письма, когда органы тела (как и вообще любые элементы органической природы) обретают экзистенциальную самостоятельность:

живите в дружбе члены тела  
как бы золówki и зятѣя  
чтоб вас космическая тема  
не занимала в час мытьѣя  
не дело преть в презренье кислом  
ходите в душ по четным числам  
где бойлер голубем галдит  
и голова с глубоким смыслом  
на ноги голые глядит

Цветков, преследуемый «космической темой», действует, как хирург, анатом, порой даже патологоанатом, расчлѣняя плоть жизни (вплоть до протоплазмы) в поисках ее духовного корня.

Возникает образ «Игоровой сечи», «в итоге» которой пестрая азиатская толпа на столичной площади («славянороссы», «евреев мелкая мордва») шинкуется и перемешивается в «окрошку» с знаковыми, мифологическими персонажами хрестоматийной российской истории. И все поют на мотив «Князя Игоря» Бородина: «богатырь в ступе», «половецкие» контрреволюционные «кадеты», построенные «свиньей» псов-рыцарей ледового побоища — видимо, против декабристов, сам Бородин — «древний химик», «разместивший» эту мешанину в «просторном супе»... Но не Бородин — Цветков варит густое алхимическое варево:

евреи редкие славяне  
я вам племянник всей душой  
зачем вы постланы слоями  
на этой площади большой  
зачем княгиня в кухне плачет  
шарманщик музыки не прячет  
плеча неловким рукавом  
в прощальном супе роковом

Шинкуя и перемешивая, доводя речь до кипения, он выпаривает чистый элемент, ту самую субстанцию поэзии, которая, возможно, существует и в беспримесном виде, но не может быть получена в обход органики человеческой жизни, ее социального потока, только при помощи химических формул культуры.

Социальная плоть, весь «дивный новый мир», вторгается в стихи широким фронтом, по-хозяйски, но на общих основаниях. Ведь для Цветкова, натурфилософа и физиолога, неприглядное функционирование органов социального тела — скажем, какой-нибудь «труп на трибуне с багровым бантом» из детских воспоминаний — такой же любопытный «предмет наблюдения», такая же «природа», как «извилистая шкурка микроба». Судьба человека с этой отвлеченной точки зрения ничем не отличается от судьбы микроба: «подножье кишит небольшими людьми». Человеческая жизнь сводится к копошению одноклеточных, к «хороводу парамеций». Но, с другой стороны, антропоморфная природа принимает на себя всю безысходность человеческого бытия:

в ином носороге отдельном  
всемирная совесть тяжка  
как самоубийца в отельном  
окне накануне прыжка

Цветков, как Заболоцкий, смотрит на природу «сквозь волшебный прибор Левенгука», но видит там не торжество «удивительной жизни», обнаруженной благодаря вселенскому торжеству всепобеждающей божественной науки, а все тот же трагический хаос, одни лишь «случаи напрасные везде» («не описать, какие случаи смешные»). И сама наука — тем более всепобеждающая — тоже весьма «смешной случай»: ведь «смерть науке неизвестна, она лишь опиум людей». Так же, кстати, и социальные «столбцы» Цветкова, восходя, конечно, к Заболоцкому, звучат совершенно по-другому:

там гегемон как некий голем  
живет единым алкоголем  
с радиоточкой и котом  
но он страдает не о том  
в окне свирепствует европа  
сквозные улицы пусты  
уже какого-то укропа  
готовы целые кусты

Это тоже лубок, примитивистская живопись, однако никакого любования плотской фактурой, умиления перед полноценностью «простой» жизни тут нет. Нет, понятно, и обвинения. Но духовная тоска сквозит из всех щелей убогого советского жилья. Плоть в стихах Цветкова не ликует, а страдает.

Цветков не может писать «природой» вслед Пастернаку хотя бы потому, что он, «не сходя с городской карусели», видит эту природу лишь сквозь решетки зоопарка, куда его, как и всех, водили в детстве «посмот-

реть на зверей». И всей душой мечтая «подружиться с совой», навязываясь «мышам в друзья», застывая «истуканом у дачных дверей, где сороки в потемках трещали», он и в «летнем лесу» не способен вырваться из городского человеческого зверинца, где «деревянная жизнь, порошковая кровь, бесполезная дружба с вещами». Пастернаку хватало дачной природы для того, чтобы самому стать ветром, дождем, росой, руладой соловья; Цветков не верит в такие превращения. Он ощущает себя механической «совой», «ходиками в виде сыча», что «над столом моим в детстве висели», и резиновой игрушкой, с которой «в ангине лежал, не дыша», — «надувным мышом» «со свистком в неожиданном месте». И все же чудесное превращение — превращение искусства — происходит:

Отвинчу я усталую голову прочь,  
Побросаю колесики в дачную ночь  
И свистульку из задницы выну,  
Чтоб шептали мне мыши живые слова,  
Чтоб военную песню мне пела сова,  
Как большому, но глупому сыну.

Просто такой звук у его поэзии, такие «военные песни» — в частности, и из «свистульки».

Механическая «сова» — ум, чадающий «керосин» — душа, «мышь» — слово. Таковы ключевые образы Цветкова. «Провидческие совы», сжигая «кровавый керосин», охотятся на «мышей вдохновения». Цветков напрягшую возводит своих «мышей» к «слепой ласточке» Мандельштама: «взволнованную речь на привязи держа / в свистящем воздухе пасется мышь слепая». И в этом же стихотворении — пушкинский «Пророк»:

любезный воздух мой и ты моя вода  
и гад заоблачных ненужное летанье  
невидимых камней подземная война  
все передано мне в удел и пропитанье  
который на мосту от радости стою  
то речь проговорю то музыку спою

Любопытно, что этот «пророк» оказывается среднего рода: «так думает оно пересыхая в шепот». Потому что герой стихотворения не «я», а «оно»: «создание», «существо». Не тот ли фрейдовский «ид», вопиющий в беззащитном младенце на пеленальном столике? Отчасти тот — сколько культурных одежд не натягивай, от него, от «страха Господня», никуда не деться. А Цветков, как уже говорилось, сам идет ему навстречу; по большому счету только это его и интересует.



«Взволнованная речь», которая «дается кроме шуток, как женщина или война», — «на привязи». «Отверни гидрант и вода тверда» — никакого движения, течения. Так и речь:

беспользый звук из воды возник  
не проходит воздух в глухой тростник  
захлебнулась твоя свирель

В мандельштамовском «колодце» речи стоит «каменная вода», «крепкая, как смерть». В такой воде не отразится «семью плавниками» плещущая, как рыба, живая «звезда». На дне колодца — рассыпающийся в мел «известковый» костный «мозг» какого-то неорганического мира, какой-то далекой геологической эпохи, когда с поверхности земли исчезнет всякая жизнь. Неслучайно Цветков называет себя «Карамзиным эпохи кайнозоя»: окружающая жизнь представляет для него почти геологический интерес, он заранее видит в ней будущие костные останки и окаменелости. И, продолжая переключку с Мандельштамом, он опускается в «колодец», «воды вертикальный объем», но не просит о «сохранении речи»: «ничего не желаю теперь я / ежедневным вертяться воробьем / за старинную доблесть терпенья...» Иное, впрочем, в геологических масштабах было бы странно.

Рассекая плоть жизни, взыскав ее корней, Цветков часто обращается к собственным истокам, к детским, юношеским воспоминаниям, и, в конце концов, возникает книга «Эдем». Мифологический «город, город», в котором сны неотличимы от яви, бред от реальности, а прошлое — от будущего, — это место, где упразднена «временная шкала», пространственная метафора застывшего, мертвого, «геологического» времени. Все та же твердая, «крепкая, как смерть», «каменная вода», известняковый костяк мира, «слепой известковый мозг». Памятник «эпохи кайнозоя», парк юрского периода.

Плоть окончательно разъята, снята, превращена в неорганику: «в сланце рыбой аккуратной / четкой мухой в янтаре», «и скелет небольшого подраста / в инвентарном прописан шкафу». Богатая событиями и сложными сюжетными перипетиями жизнь персонажей «Эдема», в том числе персонажа по имени Алексей Цветков, иллюзорна. Это лишь механические куклы, заведенные незримым кукловодом. Все здесь статично и статuarно. Одна мизансцена сменяет другую, вроде бы подчиняясь какой-то безумной драматургии, но реального развития нет: «персонажи движутся по замкнутым фиксированным орбитам и циклически друг с другом взаимодействуют». Онтологическая пустота доводится Цветковым до предела. «Эдем» — это не рай, не ад. «Предбанник вечности», сама вечность. Полностью заверченный мир. Не конец света, не апокалипсис, а просто мир без права на надежду, мир без права на события.

Недаром, обращаясь к евангельскому сюжету, Цветков вглядывается в момент сразу после Распятия, момент максимальной пустоты, богооставленности мира:

но думалось в горестной спешке петру  
что незачем в храм приходить поутру  
что время готовиться к тратам  
вернуться на промысел с братом  
еще не гасила мария огня  
вперясь в непроглядную стену  
еще в обещание третьего дня  
не верилось крестному тлену

Сергей Гандлевский считает это стихотворение «шедевром религиозной лирики», и с ним вполне можно согласиться. Не спешащий почему-то расходиться с места казни латинский взвод, один из солдат которого только что копьем облегчил кончину «по личной какой-то причине», овчары, собирающие в узлы пасхальную снедь, погребальные хлопоты Никодима и посторонние мысли Петра, остановившийся взгляд Марии — набор бытовых деталей делает скорбь ощутимой физически, боль — невыносимой и в то же время величественной, просветленной. Хотя вопрос об «обещании третьего дня» остается открытым.

На самом деле — если говорить уже о поэзии Цветкова в целом — остается открытым и вопрос о пустоте или полноте бытия. Цветков довел свою поэтическую работу до логического финала, развоплотив бытие, но с неменьшим основанием можно утверждать, что он воплотил бытие, дав ему голос и плоть стихов. Причем в условиях действительно беспрецедентной онтологической пустоты, крайне агрессивной в своей бездуховной экспансии окружающей среды: «Мы стихи возвели через силу, как рабы адрианы рим»... Но свою поэзию он, видимо, исчерпал, пройдя как бы всю эволюционную лестницу в обратном порядке, до «Эдема», до первых дней творения. И может лишь констатировать, что этот лучший из миров стоило бы сотворить заново:

пуст ковчег зоологии нашей  
начинать тебе отче с аза  
на постройку ассирий и греций  
в хороводе других парамеций  
возводить карфаген и шумер  
вот такие стихи например<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В 2006 году Алексей Цветков издал книгу *новых* стихов «Шекспир отдыхает» (СПб., «Пушкинский фонд»), обесценив разом все гипотезы о причинах своего отказа от поэзии. Чему можно только порадоваться.

## ПРОСТАЯ ЕДИНИЧНОСТЬ

Бродский, как известно, подчеркивал, что он — человек «частный». «Если искусство чему-то и учит (и художника — в первую голову), то именно частности человеческого существования», — говорил он. Это в высшей степени характерно для искусства, формировавшегося в весьма специфическом советском культурном пространстве 1950—1970-х годов, в котором все движущие силы коллективистской утопии уже иссякли, но тоталитарное тело продолжало разрастаться, плодя гипсовых уродцев социалистического реализма. Вырваться из идеологической резервации можно было только таким способом — осознав свое право на «частность существования», на общение с искусством без посредников, один на один. И выяснив, как замечал по тому же поводу Некрасов, что ты, собственно, «имеешь сказать» как автор.

Но еще важнее, что «частность существования», пафос не уникальности, а простой, рядовой единичности, не исключаяющей даже серийности, — родовая особенность всего постмодернистского искусства, искусства постиндустриального, информационного общества с его тотально унифицирующими *living standards*, средствами массовой информации и массовой культурой (функциональным аналогом официального искусства в тоталитарной системе).

Серебряный век, модернизм, реализовал в поэзии три больших проекта: символизм, футуризм, акмеизм. Постмодернизм, по самой своей деидеологизирующей, «частной» природе избегающий системности, структурированности, всеохватности, не склонен к большим проектам. Однако и в связи с «бронзовым веком» можно говорить по крайней мере о двух явлениях такого рода. Первый «большой проект» — это концептуализм (точнее, весь комплекс родственных друг другу поставангардистских стратегий разной степени радикальности — конкретизм, поп-арт, перформанс, минимализм и т.п.). А второй — поэзия Бродского.

Стратегия Бродского — последовательное осмысление собственного существования «частным человеком», поиск и формулирование его экзистенциалов. Это постмодернистская стратегия, поскольку «частный человек» в качестве поэта — лишь «средство существования языка» (по Бродскому, так было всегда — возможно; однако лишь постмодернизм это

манифестировал, сделал своим «экзистенциалом»). И не авангардная — поскольку Бродский стремился не на новые, «дикие» территории, ранее искусству не принадлежавшие, а «к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее... современным содержанием». Бродский работал не вообще с языком (множественностью равноправных языков, «речевой дичью», как концептуалисты), а с языком мировой культуры. Фактически — с ее словарем, «фундаментальным лексиконом». Формулируя новые экзистенциалы, он переводил каждое слово и каждый символ в «современные» условия, то есть в пространство новой онтологии — онтологии «частного человека». И в ходе этой поистине титанической работы постепенно сложился своеобразный канон постмодернистского стиха, так или иначе усвоенный многими поэтами следующих поколений.

Эстетизация простой единичности, «частного человека» неизбежно привела Бродского к онтологическому одиночеству: «одиночество есть человек в квадрате». И к онтологизации пустоты: «Я верю в пустоту. В ней как в аду, но более херово». К сходному результату, правда с другой стороны (не от единичности к эстетизации, а наоборот), пришел Ходасевич. Устремленный к классической всеохватной гармонической цельности, абсолютным воплощением которой был и остается Пушкин, он открыл для себя «какофонические миры» просто потому, что классического мира больше не существовало. Вообще любая целостность оказалась под вопросом.

Модернизм, искусство актуальной современности, «модернизировал» классическую гармонию в соответствии с новой, усложнившейся психологической реальностью и с учетом новой картины мира, сложившейся к началу XX века, отказавшегося от позитивистского рационализма века XIX, от его идеи линейного, поступательного прогресса. Тем не менее «модернизированная» гармония должна была быть столь же всеохватной, что и классическая. И была — в своих высших достижениях.

Но Ходасевич не желал ничего «модернизировать». И в условиях распада художественной мифологии модернизма, его культурного пространства Ходасевич, будучи бескомпромиссным художником, вместо цельности получил единичность. Что, конечно, не добавило ему оптимизма. Он аристократически презрителен в отношении первых примет массовой культуры («колющих радио лучи», «синема», в котором герой «Баллады» «разинет рот пред идиотствами Шарло»), но вовсе не уверен в том, что искусству по силам вынести состояние онтологической пустоты, простой единичности: «Нелегкий труд, о Боже правый, / Всю жизнь воссоздавать мечтой / Твой мир, горящий звездной славой / И первозданною красой». Этот мир все труднее увидеть за стремительной унификацией жизни в условиях, с одной стороны, политического тоталитаризма, с другой — жестких правил рыночной конкуренции. Точке зрения художника все труднее обеспечить уникаль-

ность, простая единичность превращается в результате тотальной стандартизации в *серийную*, и пространство художественной свободы сворачивается в точку. Набоков именно с этой точки и с той же аристократической презрительностью начнет изощренную художественную игру в мире победившей пошлости, обустроявая свой собственный артистический миропорядок. А Ходасевич просто ставит точку и умолкает.

Любопытно, что у Мандельштама тоже возникает образ Чарли Чаплина — и не в «сентиментальной горячке» раннего изящно стилизованного «Синематографа», а в стихах 37-го года. И отнюдь не в качестве эмблемы массовой культуры (роль которой — и куда более зловещую — у Мандельштама выполняет советско-канцелярская дичь), а как его собственное экранное отражение («в океанском котелке с растерянною точностью на шарнирах он куражится с цветочницей»)<sup>1</sup>. Это частный и достаточно случайный пример, но Мандельштам вообще не воспринимает мир какофонически, даже в трагических стихотворениях. И понятно почему: мир актуальной современности и личная трагическая судьба вложены в другой, куда более реальный для него мир, в пространство мировой культуры.

Акмеистской архитектонике мировой культуры не было дела до отчуждающей единичности частного существования. Но важно то, что архитектоника мира ощущалась с исключительной конкретностью и предметностью. Мировая культура у Мандельштама пронизана «телеологическим теплом», так же реальна и вещественна, как любая речевая дичь вроде «нет, не мигрень, но подай карандашик ментоловый». И так же личностно-эмоционально значима, лирически напряжена. Отказавшись от линейной композиции, Мандельштам превратил стихотворение в сплошной «сумасшедший нарост». И это действительно было торжеством не стихов, а стиха и не мировой культуры как таковой, а поэзии, самого момента превращения речи в поэзию, то есть момента ее наивысшего взлета, максимального выброса энергии, своего рода большого взрыва, когда микрокосм совпадает с макрокосмом, когда из точки разбегаются галактики. Ходасевич центростремителен, Мандельштам центробежен. А поток его речи преобразуется в магический информационный кристалл, в котором закодирована изначально единая расширяющаяся вселенная.

Бродский наследует не столько Мандельштаму или, скажем, Ахматовой, а самому акмеизму, идее «мировой культуры». Но в пространстве онтологического одиночества акмеистская архитектоника невозможна. Гармония Бродского сродни диссонансам Ходасевича, и мировая культура у него не растворяет без остатка единичность частного существования, а сама выпадает осадком, остывшим культурным слоем во вселенной, разъятой на непоправимо отчужденные миры.

<sup>1</sup> См. также у М. Айзенберга, в книге «Оправданное присутствие» (М.: Baltrus, Новое издательство, 2005. С. 202—203).

## ТАЙНА ДВУХ ОКЕАНОВ

В постмодернизме любые претензии на всеохватную гармоническую целостность оказываются не то что под вопросом — под сильным подозрением. Какая может быть всеохватность в условиях простой единичности? Однако это не отменяет стремления к гармонической целостности.

Бахыт Кенжеев, соратник Цветкова по «Московскому времени», — поэт именно такого, «гармонического» склада. Он пишет богатыми, сложными, но гармоническими аккордами, избегая, в отличие от Бродского, слишком резких диссонансных нот. Его интересуют уже не столько экзистенциалы частного человека, сколько конкретика существования, рассматриваемая, естественно, на своем частном примере. Он пристально вглядывается в собственную жизнь на разных этапах и фиксирует разные душевные состояния, высказывая возникающие по этому поводу обобщающие соображения. Причем эти соображения обычно носят предположительный характер. Кенжеев вообще больше вопрошает, чем утверждает; сентенциозность ему не свойственна. Анализирует, формулирует он постольку, поскольку ему это нужно для конкретизации лирического состояния, душевного переживания. И для гармонического воплощения, реализации в пластике речи.

Бродский работает с холодным мрамором, его звучание — звон. Кенжеев — с теплой глиной, его звучание — мелодия. И изогнутая, разорванная строфа Бродского, рифмовка с предлогами и частицами нужны Кенжееву не для того, чтобы сделать еще более острыми, режущими зазубрины и трещины мира, а для того, чтобы придать пластике речи дополнительный изгиб. Тут не скол, а лепнина. Особенно это чувствуется в американских стихах Кенжеева, явно и сознательно перекликающихся с Бродским:

Или и впрямь настоящее — только цитата из неизвестного?

Полно отыскивать сходство

между чужим и своим, уязвившим когда-то

и отлетевшим. Давай забывать его с каждым

взмахом ресниц, даже если по-прежнему жаждем  
нового света. Отпели, пора и на отдых.

Слышишь, как тихо в подземных звенит переходах  
старая музыка? Господи, чуть ли не «Let It



Ве» заливается, крепнет в ушедшей улыбке.  
Холодно, сухо... Любить эту песенку, этот  
свет, безошибочный лад электрической скрипки...

Кенжеев ничего не может с собой поделаться: он любит этот мир (недаром одна из его книг называется *Ато ерго сум*), его гармонический лад и «нормальному классицизму» Бродского все же предпочитает не менее «нормальный» романтизм, холодноватому, порой беспощадному свету разума — горячую сумятицу чувств, всплеск эмоций, резюмирующей сентенции — пластический образ. И его пластика не статуарная, а динамическая, поэзия — не созерцание, а процесс, процесс ведения речи, говорения:

Говори — словно боль заговаривай,  
бормочи без оглядки, терпи.  
Индевеет закатное зарево  
и юродивый спит на цепи.  
Было солоно, ветрено, молодо.  
За рекою казенный завод  
крепким запахом хмеля и солода  
красноглазую мглу обдает  
до сих пор — но ячмень перемелется,  
хмель увянет, послушай меня.  
Спит святой человек, не шевелится,  
несуразные страсти бубня.  
Скоро, скоро лучинка отщепится  
от подрубленного ствола —  
дунет скороговоркой, нелепицей  
в занавешенные зеркала,  
холодеющий ночью анисовой,  
догорающий сорной травой —  
все равно говори, переписывай  
розоватый узор звуковой...

Видно, что «розоватый узор звуковой» плетется Кенжеевым по-мандельштамовски, сцеплением разноплановых образных рядов (порой неразвернутых, затемненных, «иероглифических», порой — совершенно прозрачных, ясных), с теми же разговорными и в то же время торжественными, «одическими» интонациями. Но и различия принципиальны. Мандельштам наращивал стихотворение, как жемчужину, — часто из речевой песчинки, какой-то соринки в слезящемся глазу, неотступных «двух-трех случайных фраз» внутреннего диалога. Однако эти фразы сразу обретали в физическом теле стиха кристаллическую твердость и пространственную жесткость атомной решетки, где атомы — слова с семантическим

ядром и со всеми своими ассоциативно-образными орбитами, квантовыми переходами. Как уже отмечалось, в каком-то смысле вся поэзия Мандельштама — единый звучащий кристалл, такой, с которым сам поэт сравнивал «Божественную комедию» в «Разговорах о Данте». Кенжеев о подобной твердости не помышляет; напротив, он работает со стихотворным веществом в другом агрегатном состоянии — неструктурированном, размягченном. И оптика у него другая. У Мандельштама все в фокусе, никаких размылов и подмалевков, у Кенжеева — размытость, нечеткость очертаний (Лиля Панн говорит о «речевом потоке» Кенжеева, «сплошь и рядом прошитом резко расфокусированными ассоциативными рядами»)¹.

Из «влажного хаоса языка» струится «речка-речь», «речь — ручья молдая сестра», «черной музыкой плещет и рвется вперед»... Достаточно очевидный ход, но вся эта акваметафорика получает у Кенжеева весьма нетривиальную разработку. Появляется неожиданный гротескный образ:

и покуда Вакх, нацепив венки,  
выбегает петь на альпийский луг —  
из-под рифмы автор, членистоног,  
осторожным глазом глядит вокруг.

Что это за «членистоногий автор»? Похоже, Кенжеев, как и Цветков, в определенный момент тоже почувствовал необходимость перевернуть эволюционную лестницу, чтобы пробиться к какой-то изначальной сути, сокровенной глубине — мира, себя, поэзии. Вот «членистоногий автор» и фиксирует самую исходную точку, канун «череды грядущих метаморфоз», в результате которых «душа испуганная» поплывет «на морскую соль и на звездный свет», обдирая «в кровь плавники свои» — чтобы засверкали «камни речного дна от ее серебряной чешуи».

Но душа, даже после всех метаморфоз, частично — так сказать, в глубине души — остается на дне этого доисторического океана с его первобытным ужасом, «в подметной тьме, за устричными створками, водой солоноватой дыша...». Порой она — как те «слепые, напуганные моллюски», что «раскрывают створки, страшась понять, что там, в мире, роза? озеро? розга? — и глухой покорностью Богу льстят». А кто из рождественских ангелов приникает к душе поэта «в вечерний час»? «Лишь один, угрюм и недостоин»:

Двоякодышащий, незрячий, брюхоногий,  
он в полусне, в бездейственной тревоге

¹ Панн Лиля. Заметки о русской литературе конца XX века. Hermitage Publishing, 1998.

на дне морском лежит наедине  
с бессмертием постылым, раскрывая  
тугие створки, молча созывая  
друзей своих в подспудной тишине.

У Цветкова, как мы помним, этот первобытный ужас, страх Господень — источник постоянной боли существования, ведущий мотив, определяющий общее звучание его лирики. Кенжеев менее радикален. И океан — вовсе не только темные глубины бессознательного, не только образ страшноватой и скучной вечности, того биологического супа, из которого «земноводное племя» выползает «допотопной раскисшею почвой» на берег («рыбье сердце на сушу тянулось» — «так она и рождалась, душа»), но, вместе со своим двойником, «безвоздушным океаном» — образ всего мироздания, являющего тайную гармонию в момент, когда жизнь «набирает скорость», когда оба океана встречаются на ночном берегу — «солью к соли, уста в уста». Морская соль оборачивается млечным путем, звездной солью, и это соль истины, скрытая суть мироздания, которой взыскует поэт, «пытаясь в мир добавить что-то, как соль на кончике ножа».

Голос поэта может срываться в «визг алмаза по стеклу», но постоянно ощущается другой голос, «пахнущий йодом, грубой солью, морской травой, тем сырьем, из которого создан жар сердечный и Бог живой», — голос истины. В конце концов «акваметафорическая линия» венчается сумрачной фигурой появляющейся за окном «ихтии» — безрукой, «с глазами-фарами», «двойным плавником». «Реликтовая крыса», самонадеянно устремившаяся «от земли в несравненные выси», «к мириадам взорвавшихся точек, где вселенская кривда права». Но это лишь одна сторона истины. У того же образного ряда есть и другая, светоносная кульминация. Странно было бы в «рыбе-душе», раз уж возник такой образ, не увидеть христианский символ. И Кенжеев регулярно обращается к соответствующему мотиву:

Не горюй, не праздный труса, пусть стоит перед тобой  
чистый облик Иисуса в легкой тверди голубой,  
пусть погибнуть мы могли бы, как земная красота,  
но плывет над нами рыба — образ Господа Христа.

«Тридцатитрехлетний зоркий рыбак-назорей» бродит по тому же океану, посреди «созвездий», где «плавают светила, не плаваясь», а «слова — золотая плотва». Да и рождественские ангелы, «светлые сыны эфира молодого», не зря «играют в небе» — ведь и среди них есть двойник того «брюхоногого», который, «смеясь», «летучее распластывает тело». И хоть Кенжеев посмеивается над тем, что, как пишет «Таймс», «едва не шестьдесят из ста американцев верят свято, что в воздухе — юны, подслеповаты,

голубоглазы — радостно висят как бы игрушки с елки новогодней, но — ангелы, прислужники Господни», горний мир для его поэзии не менее важен, чем теория эволюции или космогония. Не в риторических, конечно, видах, поскольку «рыбак-назорей» запрещает «клясться престолом, и подножьем, и жизнью своей». Детски наивные представления американцев о небесном воинстве Кенжееву как раз ближе — ну не елочные игрушки, а что-то вроде голубей, которым можно «хлеба крошить». А еще ближе — истинный друг ангелов Венедикт Ерофеев, кого поэт и просит в посвященном ему стихотворении рассказать об этом «бесплотном, живом племени» (чью «необходимость для бытия» сам готов доказать в «строгой лемме»), о том, как «слабосильный товарищ невидимый / наше горе на ноты кладет»:

Нагрели мы, накуролесили,  
хоть стреляйся, хоть локти грызи.  
Что ж ты плачешь, оплот мракобесия,  
Лебединые крылья в грязи?

Тут важна сама вертикаль от «брюхоногого» на океанском дне до смеющейся в совсем «иной среде» «белой стаи», контраст света и тени, вообще контраст (кстати, «крылья» каждого из «белой стаи» трепещут «в вороненой прорези прицела»). Важна пластическая объемность, светотень, поэтому «свет и тьма, подобно сводным сестрам, знай ловят рыб на топком берегу», «и уступают, и друг друга к Богу ревнуют, губы тонкие поджав». А в конечном счете важен цельный пластический образ живого мира. И в этом вся соль:

Но когда ты проснешься, когда ты  
выйдешь в сад, где кривая лоза,  
предзакатным изъямом объята,  
закипает, как злая слеза,  
привыкай к темноте и не сразу  
обрывай виноградную гроздь —  
так глазница завидует глазу  
и по мышце печалится кость.

Гуттаперчевая ткань стиха Кенжеева гибка до протейстичности. Кенжеев с легкостью и элегантностью вводит в адресованные друзьям-поэтам стихотворения их интонации (например, Гандлевского: «Допустим, вот такой курбет»). Он — вообще мастер стихотворного послания; в свое время (1989 год) написал целую книгу, утрированно стилизованную, шутили, но нередко использует этот жанр и в лирических целях. Для своих стилизаторских и пародийных упражнений Кенжеев придумал особого

персонажа под звучным именем Ремонт Приборов (полностью — Ремонт Бытовых-Приборов), у которого уже накопилось немало «патриотических» и «экономических» од и посланий. Что ж, ирония вполне органична для Кенжеева. Но, разумеется, это не сарказм Ходасевича или Бродского. С Ходасевичем (а заодно и с Хармсом, словно сопоставляя онтологический радикализм Ходасевича с обэриутским) Кенжеев даже шутливо полемизирует: «И конечно, поэт Владислав / Ходасевич безумно не прав — / Только мусор, и ужас, и ад / Уловил за окном его взгляд. / И добавлю, что Хармс Даниил / Тоже скептик неправильный был — / Злые дети играли с говном / За его ленинградским окном. / Не горюй, если сердце болит!...» И продолжает в другом стихотворении: «Не горюй. Горевать не нужно. / Жили-были, не пропадем. / Все уладится, потому что / на рассвете в скрипучий дом, / осторожничая, без крика, / веронала и воронья, / вступит муза моя — мусыка / городского небытия».

Эта «муза — музыка» сопровождает Кенжеева всю жизнь, с самого начала сознательного творчества. Его поэтика не претерпевала резких изменений, как у Цветкова, — лишь развивалась, углублялась, обогащалась. Новый жизненный этап — новая книга, новые мотивы, новые реалии, новые образы. «Всякий возраст чему-то учит», но «музыка» — та же. И даже крах советской вселенной по большому счету не имел для него особого значения. Как и абсолютная ее незыблемость двумя десятилетиями раньше. Конечно, Кенжеев не хуже других видел (и видит) «мусор, и ужас, и ад» «за окном». Но «каждому веку нужен родной язык, / каждому сердцу, дереву и ножу / нужен родной язык чистоты слезы», и для Кенжеева родство с веком означает родство с речью, «музыку», «чистоту слезы»:

Мне говорят: элегик. А я и рад.  
 Лучше грустью, друзья мои славные, исходить, чем злостью.  
 Лучше тихо любить-терпеть, лучше жарко шептать «прости»,  
 выходить на балкон, вздрагивая от октябрьского холода  
 на запястьях. Пить-выпивать, безответственные речи вести.

Он не то чтобы демонстративно игнорирует низкие материи, социальное состояние окружающего мира. Нет, он с удовольствием вводит в стих все новые бытовые реалии — компьютерную мышку, «имейлы», Интернет... Но социальная телесность, в том смысле, как это было у Цветкова, его не интересует. Его поэзия вообще нетелесна. Цветков рассекает ткани бытия, обнажая нервы существования, все его болевые точки и нерубцующиеся раны. Кенжеев любит красноту этой ткани, прослеживая на ее поверхности все новые «звуковые узоры». Не потому что он боится боли и хирургического вмешательства. Просто он действует другим методом — не аналитическим, а синтетическим, доказывая, кстати, что это возмож-

но и в постмодернистских условиях. И ткань бытия для него так же упруга, текуча, гибка и неразрывна, как и ткань его стиха. Или наоборот.

Несколько лет назад Кенжеев написал стихи, явно перекликающиеся с евангельским стихотворением Цветкова «В полдненную темень на страшном ветру». Такое же, как бы «бытовое» решение, священного сюжета не менее неожиданный ход: Цветков описывает иерусалимскую толпу, вяло разбредающуюся после казни (а казнь — Распятие), Кенжеев — застолье и разговор «между тринадцатью бродягами», за которыми подсматривает в замочную скважину «случайный сорванец» (а застолье — Тайная вечеря). Мальчик ничего не понимает в «обрывках разговора», ему становится скучно, и он уходит «от кипарисовых дверей, от жизни вечной» («пора — его заждались мать с отцом»). Но мы успели кое-что услышать, увидеть, стать свидетелями великого события. Впечатление не менее сильное, чем от стихотворения Цветкова. И, конечно, немного другое. У Цветкова — светлая, но все же боль. У Кенжеева — только грусть, только свет ночных звезд, «терновый венец на голове дряхлеющей вселенной».

«Не Ионе, скорее Иову отворить эту крепкую дверь» — подчеркивает Кенжеев. Дверь куда? «За ограду райского сада». Но в тот же сад («где кривая лоза предзакатным изъямом объята») выходит поэт. На самом деле «райский сад» — вообще красота мира, а «крепкая дверь» — таинство творчества. И это таинство — не только «отрада» искусства, «высокомерный призыв» «безумной птицы» («как будто истина она»), «керосиновая канистра», воспламеняющаяся в груди. И даже не «жизни творческая штука» (из того же давнего стихотворения), а что-то еще более общее, что-то в самом устройстве мира, бытия.

Библейский образ Иова объявляется ключевым неслучайно. Книге Иова, под влиянием философии Льва Шестова, посвятил программное эссе идеолог «Московского времени» Александр Сопровский (1953 — 1990). В «Метафизике поэтической кухни» Сергей Гандлевский формулирует через образ Иова свое поэтическое *credo*. Истинная поэзия — не столько творчество («керосиновая канистра в груди»), сколько сотворчество, состояние, когда, как пишет Гандлевский, «Иов на время перестает быть персонажем бытия и встает на точку зрения Творца, посвящается в общий замысел Творения», когда «нас берут в со-Авторы»<sup>1</sup>. Сопричастность «общему замыслу Творения» — вот «крепкая дверь», открывшаяся Иову.

«Страх Господень есть истинная премудрость», — читаем мы в книге Иова<sup>2</sup>. Премудрость в том, чтобы человек видел за частностью своего существования единство бытия, за деревьями — лес. Даже проходя через такие страдания, как Иов. Нельзя проникнуть в замысел Творения и что-

<sup>1</sup> Гандлевский Сергей. Поэтическая кухня. СПб.: Пушкинский фонд, 1998.

<sup>2</sup> Иов. 28:28.



либо в нем изменить, поэтому страх Господень — источник мучений и боли. Но можно проникнуться замыслом Творения, оказаться «со-Автором» и приобщиться истинной премудрости, испытав восхищение и восторг перед устройством мира. Цветков в своем евангельском стихотворении (да и во всем творчестве) делает акцент на первом аспекте, Кенжеев — на втором. Но это не так уж принципиально, поскольку одно без другого в искусстве не бывает.

## КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ

Лев Лосев тоже начинает примерно в той точке, где поставил точку Ходасевич. Но без набоковской аристократически-холодной герметичности. Как раз наоборот: он предельно проникается «прозой жизни», в том числе ее абсурдом, пошлостью, «безобразной и безобразной» физиологичностью и лишь потом смотрит, удалось ли проникнуться чем-либо еще. Не то чтобы его интересовала плоть бытия, как Цветкова, ее хирургическое развоплощение. Просто он ощущает себя даже не плотью от плоти социального организма, а самой этой плотью, вполне функционирующим ее органом (до такой степени, что собственные органы оказываются «рельефной картой страны»: «Из мелкой подушки мой питер торчит — / и надо же этак разлечься! — / то чешется вильнюс, то киев бурчит, / то крым подбивает развлечься»). И душевные состояния воспринимаются и фиксируются как продукт такой социальной (и физиологической) жизнедеятельности.

Лосев отвечает на вызов онтологической пустоты и простой единичности своего рода философией жизни: все, кроме самого факта жизни, выносится за скобки — как не заслуживающее доверия. Если Бродский ведет фронтальное метафизическое наступление на пустоту, то Лосев пускается в глубокий обходной маневр. Он начинает не с «опустошенного места», о котором говорил Бродский, а именно что с пустого, с нуля. Ведь за скобки, разумеется, выносится и культура, искусство. В частности, поэзия, стихи. Но об этом не приходилось особо волноваться. Стихи писал Бродский, и Лосев мог позволить себе более прикладную работу.

Нет, конечно, он тоже писал стихи, в отличие от конкретистов и концептуалистов, которые писали не стихи, но *тексты*, используя еще более глубокий обходной маневр и строго опосредуя поэтическое высказывание чужим словом, социально-речевыми фактами. Лосев сохраняет прямой монолог, хотя и не квалифицирует его жанр. Это такой же продукт жизнедеятельности, а стихи тут или не стихи, там видно будет.

Лосев раз и навсегда решил: все, что естественно, не безобразно. И полностью сосредоточился не на фактах языка и сознания, а на фактах самой жизни, ее драматургии. Его поэзия — театр, но не театр языка, как у концептуалистов, — например, у Льва Рубинштейна, драматургия которого не нуждается в персонажах («случаи языка» говорят сами за себя), а те-

атр с действующими лицами и исполнителями, сценой, рампой (она же — «рама», торчащая «поперек» в стихотворении забытого поэта Лыдова и так теперь взволновавшая нас — благодаря Лосеву, и его собственная «белая рама» картины «Я и старая дама»). С другой стороны, театр Лосева — не Большой, не Большой драматический, вообще не репертуарный академический, «где барин корчил мужика», где «стоял великий Юрьев в позе де / Позы по пояс в смерти, как в воде, / и плакали в партере мужелюбы». Сама жизнь разыгрывает сценки, сюжеты, фарсы и драмы, а Лосев их фиксирует, оправляет в раму. Как, например, вот эту сценку с «великим Юрьевым в позе де Позы».

Рама очень важна. Искусство в принципе возможно только там, где появляется рама, где устанавливаются определенные рамки, ограничивающие то, что предлагается расценивать (и оценивать) как художественный объект. На этих границах разворачиваются свои приключения и драмы, но у Лосева граница на замке; все четко очерчено, отформовано: никакой аморфности его эстетика не допускает. Разыгрываемые сценки сразу превращаются в картинки, настолько пластически завершенные, самодостаточные, что хоть сейчас вешай на стену.

Один из циклов книги «Чудесный десант» называется «Подписи к виденным в детстве картинкам». Этим, конечно, никого не введешь в заблуждение: перед нами не «подписи», а сами «картинки». Хотя и не совсем те, о которых идет речь: скажем, не «Страшный суд» Гюстава Доре, а «Адская воронка» Льва Лосева. Такова его стихотворная техника: он пишет «картинками». Не картинами, нет — Лосев не живописец и даже не график. Он вроде бы и вовсе не художник — так, гравер, работающий по заранее заданным сюжетам. Он штампует репродукции — для школьных хрестоматий и учебников или почтовых, поздравительных «открыток на память». Он не позволит любоваться первозданностью графической линии. В его «картинках» культурная подслеповатость, некоторая затертость, выражаемая постоянной иронической отстраненностью от неизбежной «литературности», «хрестоматийности» сюжета, приема, — не менее значимый фактор, чем очевидная лихость рисунка, звучная эффектность остроумного плетения словес, гротескная уморительность карикатуры и язвительная точность шаржа. Первозданны не сюжет и рисунок, а разыгранные сценки, обрамленные куски жизни, мира-театра.

В качестве члена советского социума, одного из тех, на ком проводился вивисекционный исторический эксперимент, Лосев не упускает случая свести старые счеты с отторгнувшим его организмом. Утвердив свое право на естественность жизненных реакций, он может не стесняться в средствах и выражениях. И тут же прибегает к единственно понятному для тотальной агрессивности окружающего небытия языку военной силы, спасая питерских друзей-заложников с помощью ангельского спецназа, спустив-

шегоса с небес. У Лосева музы заговорили вместе с пушками: «Базука тряхнула кусты вокруг Эрмитажа. Осанна!» Давно уже изжиты старые интеллигентские комплексы, и миндальничать с советской властью, пытаться, как Мандельштам и Пастернак, с ней хоть о чем-то договориться Лосев не собирался: «М-М-М-М-М-М — кирпичный скалозуб / над деснами под цвет мясного фарша / несвежего. Под звуки полумарша / над главным трупом ходит полутруп». Какие переговоры с «полутрупом»? Только «ультиматум»: «Вам-то зачем Окно в Европу — / чтоб выставлывать оттуда попу / и тем Европу забавлять? / Европе, право, наплевать».

Активное противодействие всяческой бесовщины — важный мотив поэзии Лосева. «Длиннорукая самка, судейский примат» очередного «закрытого и заплочного» московского судилища, кочегар, свихнувшийся от того, что «распознал» на трехрублевке «масонский знак», «звезду Давида», «студентик»-«дьяволок» «в костюмчике сером», «зундящий» Бахтину в Саранске о том, что «на тебя в деканате телега», мракобесный перестроечный роман известного «деревенщика» («где прежде бродили по тропам сексоты, сексолог, сексолог идет!») — одержимость бесами предстает в разных обличьях. И от нее не застрахован никто, включая самого автора: «Чуть вышел — мне навстречу черт — / его курчавое, из шорт / вываливающееся пивное брюхо».

Одержимость бесами — стандартный диагноз стандартного советского писателя: «Он ставил подпись, деньги греб, / и радость раздувала зоб... / Уж как везло! Уж так везло! / Он, в общем, знал, что это зло, / но бес, щекочущий ребро, / шептал: ништяк, добро, добро!» И это действительно скорее болезнь, чем преступление. Лосев тут чрезвычайно скрупулезен: были жертвы, были палачи, были пособники палачей, и было «боло-то». Пусть каждому воздастся по его грехам: «Журналистам, редакторам (до зав. отделом) / и тем, кто халтурил путем иным, / сто лет в наказание за это дело / учить наизусть Вознесенского, им / фальшиво Шопена слабают лабухи». А Слуцкий и Мартынов, растерявшие своих муз, пока ходили за очередным гонораром на улицу Воровского, томятся, должно быть, на «огромном вокзале» «между адом и раем»: «Если кто знает настоящие молитвы, помолитесь за них». Но палачам и их подручным не будет прощения: «тянет смолой и серой всерьез / от вечных котлов для тех, кто в Елабуге / деньжат не подбросил, еды не принес».

Как видим, советская дьяволиада для Лосева — явление метафизическое (хотя изображается с предельной исторической конкретностью, вплоть до указания точных дат). И противостояние бесовщине — не только важный мотив; это одна из основных движущих сил всей его поэзии. Последняя на данный момент книга Лосева дала нам очередной парафраз пушкинского «Пророка». «Картинка», как водится, с выставки, с табличкой: «Как труп в пустыне. Июнь 1959 года». Речь о принятии присяги в армии.

Небеса не шлют «Шестикрыла», «кругом — свиные рыла» «мелких бесов». Но пророк все же принимает присягу: «И я, взглянув на эту гнусь, / молча покаялся: "Не клянусь / служить твоим знаменам, / проклятием заклейменным. / Не присягаю, Сатана, / тебе служить, иди ты на... / Карай меня, попробуй, / тупой твоею злобой!" / Как труп, застывший на посту, / безмолвную присягу ту / я принял там, в пустыне, / и верен ей поныне». Кто сломит эту адскую военную машину? Только «чудесный десант», небесное воинство, ВДВ горного мира.

Автор со всеми его детскими, взрослыми, культурно-историческими «картинками»-воспоминаниями, «открытками на память» — часть социального тела, орган, но его поэзия — уже органон, художественное средство развоплощения метафизического зла. Проведя нас через внушительную галерею гротескных, мрачно-веселых, как офорты Гойи, «картинок» с «кремлевскими кадаврами», «портретами в пиджаках», харями «Большого Хамла», Лосев совершил в поэзии работу, сходную с той, что проделали в прозе Венедикт Ерофеев и Юз Алешковский. И главное тут не карнавальная смех по Бахтину. Во всяком случае, в том, что касается советской власти, смех у Юза Алешковского и Льва Лосева вполне сатирический (в отличие от концептуалистов, обращающихся не к советской власти во плоти и крови, а лишь к ее выхолощенным, пустым знакам). Но не советская власть их интересует. Их интересует жизнь — та, которая нам дана. А эта жизнь, оказывается, полна поэзии — вопреки всему. И метафизическое зло изживается силой поэзии, если угодно, силой красоты — мира и человеческого духа.

С красотой в прежнем понимании тут отношения сложные. Не забудем: для поэзии Лосева реальна только наличная жизнь, сам процесс жизнедеятельности (включая работу памяти, в том числе памяти исторически культурной, из которой возникают многочисленные у Лосева историко-филологические сюжеты). Лосев этого никогда не забывает. И если речь заходит о нем самом, что случается в лирической поэзии, физиологизм доводится до предела — ведь тут автор получает информацию о функционировании жизненно важных органов, что называется, из первых рук. Так формируется его лирический герой. Собственно, это не лирический герой, а еще один рядовой персонаж разыгрываемых жизнью сценок. Некий зооморфный гибрид — Левлосев:

Левлосев ни поэт, ни кифаред.  
Он маринист, он велимировед,  
бродскист в очках и с реденькой бородкой,  
он осиполог с сиплой глоткой,  
он пахнет водкой,  
он порет бред.

В начале 60-х известный детский писатель и поэт Владимир Лифшиц придумал сыну, начинающему автору, псевдоним «Лев Лосев» («двум Лифшицам в русской литературе не бывать!»). Михаил Еремин изобразил для друга эмблему — лося с львиной гривой. Через много лет Лосев развил эту геральдику, предложив такой герб: «На постаменте в виде опрокинутой стопки / две большие скобки, / к коим стоят, как бы привалившись: / справа — лось сохатый, / слева — лев пархатый; / в скобках вставший на дыбы Лифшиц». Зооморфная автохарактеристика, подсказанная исторически сложившимся псевдонимом (ставшим, кстати, паспортным именем), позволяет Лосеву лишний раз подчеркнуть свою невычленяемость из жизненного процесса — социального и физиологического — и получить, например, такой эффектный автопортрет под названием «Пес»:

Поскольку пес устройством прост:  
болтаются язык да хвост,  
сравню себя  
я с этой шерстью небольшой,  
с пованивающей паршой.  
Скуля, сипя,  
мой мокрый орган без костей  
для перемолки новостей,  
валяй, мели!  
Обрубок страха и тоски,  
служи за черствые куски,  
виляй, моли!

В следующий раз он предстает в образе петуха-Шантеклера:

Се аз реку: кукареку. Мой красный гребень  
распространяет холод льда, жар солнцепека.  
Я певень Страшного Суда. Я юн и древен.  
Один мой глаз глядит на вас, другой — на Бога.

Подобные автошаржи крайне важны (для сбалансированности флоры и фауны есть еще, например, флористический, в духе Арчимбольдо, «автопортрет с растением», «в укропном венце»). Лосеву нужно постоянно подчеркивать «простоту» своего «устройства». Он категорически не хочет оказаться в положении «ужаснувшегося» перед зеркалом Ходасевича: «јајаја — визг: айайай!». Он старается смотреть на себя не в зеркало, а со стороны и выражаться, по возможности, в третьем лице: «На пенечке кто сидит? / Я сидит, скучает», «Надо бы про господина Себя / жалостный сочинить стишок» (тут вспоминается и Цветков с его «пророком» среднего рода). В «я» нет решительно ничего заслуживающего внимания. Это всего лишь рядовое слово, причем не «часть речи» Бродского, не онтоло-

гически значимое имя, а серийное местоимение, точно такое же, как все остальные: «Чем я, больной, так неприятен мне, / так это тем, что он такой неряха...» И «я» в «картинках» Лосева годится лишь для фона: «некий человек ничком на простыне». Потому что «душа живет под форточкой отдельно» — «странно и свободно».

Неудивительно, что Лосев аттестует себя агностиком. И первым делом он подчеркивает условность самоанализа, отвечая твердым «нет» на любые попытки обобщения:

Вы русский? Нет, я вирус СПИДа,  
как чашка, жизнь моя разбита,  
я пьян на выходных ролях,  
я просто вырос в тех краях.  
Вы Лосев? Нет, скорее Лифшиц,  
мудак, влюблявшийся в отличниц,  
в очаровательных зануд  
с чернильным пятнышком вот тут.  
Вы человек? Нет, я осколок,  
голландской печки черепок —  
запруда, мельница, проселок...  
а что там дальше, знает Бог.

Не обобщения — частности, не анализ, а жизненный факт. Для собственной своей персоны в мире-театре Лосев отводит роль марионетки:

На машинке стучал, стучал,  
стучал, стучал, стучал я,  
вот и стал одной из кукол,  
кукол, кукол, кукол я.

Закулисный кукловод за «ниточки» «все еще дерг-дерг» — и слава богу. Стоит ли претендовать на большее? И с другой стороны, — а разве этого мало? Жизнь состоит из частных, и как раз «случайные черты», вопреки Блоку, по-настоящему прекрасны: «Внезапный в тучах перерыв, / неправильная строчка Блока, / советской песенки мотив / среди кварталов шлакоблока». Нечего плодить вопросы, тем более «проклятые». Нужно принимать жизнь такой, какая она есть, какой она нам дана:

Как, зачем в эти игры ввязался,  
в это поле-не-перекасти?  
Я не знаю, откуда я взялся,  
помню правило: взялся — ходи.

И к чему же все-таки приходит Лосев? Как можно квалифицировать жанр его «картинок»? Конечно же Лосев лирик. Да, он пишет стихи и в жанре news, «плакатном» жанре быстрого реагирования. Он пишет и откровенно шуточные стихи, легкомысленные дружеские послания. Но почти в каждом звучит узнаваемая «левлосевская» щемящая лирическая нота. Она-то обычно и становится кульминацией стихотворения, главной его удачей. Как, например, финальная реализация хрестоматийной метафоры «окна в Европу» в совершенно вроде бы дурашливом «Ультиматуме»:

Отдайте мне мое окошко!  
Запрыгну на него, как кошка,  
валяжно лягу на карниз,  
усы и брови свешу вниз,  
увиджу: люди на добычу  
выходят, голос различу  
и, может, что-то промурлычу,  
а, может, лучше промолчу.

Эта нота возникает лишь в последней строчке, но с ней резонирует все стихотворение.

Об этой ноте Лосев пишет целую «Оду на 1937 год» (не только год Великого террора, но и год его рождения): «Какого-то забытого... Ах что ты, / какого-то известного числа / был день рожденья новой ноты — / она вдруг народилась и росла, / и выбивалась из мотивчика...» «Стоит террор», но родился «сын человеческий», и «в Египте карабинных пирамид восходят ночью» рождественские звезды — «на пилотках», «медные посередине ремня». Ну а истинная рождественская звезда, раскрывающая смысл происходящего, — обзирательская «звезда бессмыслицы». Но вопреки всему, вопреки Великому террору, тотальности окружающей бессмыслицы, «та нота новая» «все же проросла». И она, между прочим, — «серебряная». А еще она — «по эту сторону добра и зла». Какая уж тут карнавальная амбивалентность!

Лирический герой может быть сколь угодно «устройством прост», но в результате все не так просто. Лосев не раз упоминает о том, что он «порт бред», «мелет» «мокрым органом без костей», что все «это так, в порядке бреда». Но тут же: «Это так — помарки в гранки, / заготовки, болванки, / как и вся, вообще-то, жизнь». Женевский часовщик подсказывает формулу: «чтоб тикали и говорили время». Нет, это не о часах — «это о стихах и о романах, о лирике и прочих пустяках». Да, пустяки и чушь, да вот ничего другого в нашем распоряжении не имеется. Так и не надо! Эти «пустяки», «щепочки, точки, все торопливое / (взятое в скобку) — / все, выясняется, здесь пригодится на топливо / или растопку». На самом деле эта «чушь» и есть самое главное:



Отхвати себе синева ломоть  
да ступай себе свою чушь молоть  
с кристаллической солью цитат, цитат  
да с надеждой, что все тебе простят.

Стихотворная техника Лосева, как говорилось, сродни технике гравюра. «А как гравер изображает свет? / Тем, что вокруг снованье и слоенье / штрихов, а самый свет и крест — / лишь след отсутствия его прикосновения». Так же действует и Лосев. Лирический свет, «серебряная нота», красота угадываются, прорываются, сквозят в контрастной густоте резкой штриховки, в гротескных образах, гримасах быта и бытия, прорастают вроде бы из сплошных плевел и тем становятся только драгоценнее, живее, «горячее»:

Сизо-прозрачный, приятный, отеческий  
вьется.  
Льется горячее, очень горячее  
льется.

Вся эта физиология, все эти плевелы — не что иное, как «перегной», с которым Лосев сравнивает поэта: «Поэт есть перегной, в нем мертвые слова / сочатся, лопааясь, то щелочно, то кисло...» В своем эссе о Довлатове Лосев, перефразируя известное определение «поэзия — это лучшие слова в лучшем порядке», говорит вроде бы о другом: «Поэзия — это, скорее, новые слова или, по крайней мере, старые слова в новом порядке». Откуда же берутся «новые слова» или их «новый порядок»? Какова судьба «мертвых слов»?

В принципе все слова «мертвые», «старые». В языке, в словаре они ни живы ни мертвы. Они вообще не существуют вне своего употребления. Живыми, «новыми» их делаем мы сами, наша живая речь, в том числе поэтическая. Однако в нынешних условиях на это лучше не рассчитывать, поскольку нет больше обобщающей творческой воли, единого онтологического начала, способного вдохнуть в слова подлинную жизнь (о чем и писал Гумилев: «и, как пчелы в улье опустелом, дурно пахнут мертвые слова», — к которому отсылает первая строфа процитированного стихотворения Лосева, где слова обнажаются, «как числа» — «подъяремный скот»). Постмодернизм сосредотачивается на возможных эффектах «чужого слова», что и фиксирует Лосев, превращая современное поэтическое сознание в культурный перегной.

Вопрос в том, способен ли этот перегной плодоносить. Отвечать на него Лосев, разумеется, не берется. Верный себе, он с анатомическими подробностями прослеживает процесс разложения «мертвых слов»: «ли-

чинка лярвочку прогрызла, / бактерия дите произвела». И делает многозначительную ссылку на Ходасевича, развивая его образ, столь значимый для русской поэзии XX века: «Поэт есть перегной. / В нем все пути зерна». Но жизнеутверждающих картин жатвы и пополнения житниц отечественной литературы мы не дождемся: «Потом идет зима / и белой пеленой / пустое поле покрывает». Это уж пусть читатель сам решает, пополнились его житницы или нет.

Интересно, что образная структура и лексика стихотворения «Поэт есть перегной...» (одного из немногих у Лосева без названия, что отражает его медитативный, а не изобразительно-«картиночный» характер) почти полностью повторяют более ранний, уже упомянутый текст «Бахтин в Саранске» — типичную «открытку на память». «Здесь пузатая мелочь и сволочь / выпускает кислоты и щелочь» (плоды трудов местного химкомбината), «вдоволь здесь погноили картошки, / книг порвали, икон попалили». Соответственно «образуется здесь перегной», «и протлевшие мертвые зерна / возрождаются там чудотворно, / и росток отправляется в рост». Конечно, не Лосева, а Бахтина «непонятный восторг переполнил», не для Лосева, для Бахтина «внезапно повеяло смыслом, / в суете, мельтешне, возне». Но ведь Бахтин — не обычный профессор, к тому же «не ахти какой педагог» (по мнению саранцев). Он — поэт, «златоуст». Так что перекличка этих двух текстов совсем не случайна. «Мертвые зерна», «мертвые слова» все-таки оживут, пройдут «всеми путями зерна» культурного «перегноя», заколосятся, зазвучат «серебряной нотой».

Похоже, Лосев сам был несколько удивлен успехом своих стихов и резонансом, вызванным ими и в эмигрантской литературной среде, и на родине. Ведь он, как сейчас выражаются, «позиционировал» себя куда скромнее. Об этом рассуждает Бахыт Кенжеев в одном из интервью. «Лосев — принципиальный поэт второго ряда, — говорит он. — Есть поэты, которые идут на битву с Богом, а есть те, что нет, не идут... Вот и Лосев — он сознательно ограничивает свою функцию». Кенжеев считает это недостатком, хотя «Лосев — поэт очень сильный, хороший».

Получается странно: графоман, «идущий на битву с Богом», — лишен этого недостатка, а «очень хороший поэт» Лосев — нет, не лишен. Конечно, кто без недостатков, но сама возможность поставить Лосеву в пример графомана выглядит диковатой. Да и правда ли, что Лосев малодушно уклоняется от «битвы с Богом»? Думаю, что он ни от чего не уклоняется. Просто каждый в таких делах действует по-своему, и фронтальная атака далеко не всегда оказывается лучшей стратегией.

Высокопрофессиональный филолог, «бродкист в очках» Лев Лосев очень любит поэзию Бродского, прекрасно ее знает и задает тон в нынешнем бродсковедении. В книге «Послесловие», первый раздел которой полностью посвящен памяти Бродского, выяснилось, что и в поэзии у

Лосева с Бродским возможны плодотворные пересечения (это основательно разобрано Лилей Панн в ее рецензии на книгу<sup>1</sup>). Будучи другом Бродского, Лосев некоторое время ощущал себя как бы в его тени и видел свою задачу еще и в том, чтобы выйти из этой тени: «Толчком к моему сочинительству оказался отъезд Бродского из России в 1972 году. Словно сработали какие-то компенсаторные механизмы, и, перестав быть непосредственным свидетелем творчества Иосифа, я незаметно для себя самого стал сочинять собственные стихи. Почти на бессознательном уровне было, однако, одно с самого начала ограничение: все, что в возникавшем стихотворении отдавало Бродским — его интонацией, словарем, остроумием, — отбрасывалось. Дело было не в пресловутом «неврозе влияния», а в очевидной неделекатности, даже комичности, которая сопутствовала бы сочетанию элементов изысканной и трагической поэтики Бродского с моими текстами».

Выходит, Лосев сознательно «снизил» свою поэтику, чтобы не попасть в тень Бродского? Наверное, ситуация все же сложнее. Михаил Айзенберг обращает внимание на то, что Лосев стал «автором следующего — по отношению к его ровесникам — поколения», и это не только констатация того факта, что Лосев приступил к сочинению стихов одновременно не с ровесниками-«шестидесятниками», а с «семидесятниками». Его поэтика сложилась в другую эпоху, в новых реалиях, на основе уже наработанного к тому времени неофициального искусства художественного опыта, предстояло решать новые задачи. И эта поэтика оказалась на редкость созвучной тому состоянию душ и умов, которое сделалось доминирующим в конце XX века, в постсоветском культурном пространстве.

Есть в книге «Тайный советник» такой хулиганский стишок (называется «Об обуви»): «И...! Брось свои котурны! / К чему они, е... ..? / Ведь мы не так уж некультурны, / чтобы просто так не понимать. / Зачем Урания, Августа — / чтоб в трепете зашелся жлоб? / А вот название «Капуста» / для лирики не подошло б? / Но нет. И... не внимает, / он из кармана вынимает / опять латинский лексикон. / Его влекут богини, боги. / И прячем мы босые ноги, / хоть любим шлепать босиком». Полемика хотя и шутливая, но вполне содержательная и показательная. А второй стихотворный раздел «Послесловия» (третий — эссе памяти Бродского) завершается важным и серьезным стихотворением под названием «25 декабря 1997 года», которое перекликается с Бродским не образами и интонациями, как в первом разделе книги, а скорее жанром, близким к «рождественским стихам» Бродского, и тем самым делает наглядным все глубинное различие этих двух поэтических миров, позволяя признать сопоставимость их масштабов:

<sup>1</sup> Знамя. 1998. № 12.

В сених помойная застыла лужица. В слюду стучится снегопад.  
Корова телится, ребенок серится, портянки сушатся, щи кипят.  
Вот этой жизнью, вот этим способом существования белковых тел  
живем и радуемся, что Господом ниспослан нам живой удел.  
Над миром черное торчит поветрие, гуляет белая галиматья.  
В снежинках чудная симметрия небытия и бытия.

Та «прикладная» поэтическая работа, которую Лосев начал вроде бы в тени Бродского, быстро вывела его на широкий оперативный простор, к новому лирическому — не «прикладному» — качеству, не тревожащему ничьих теней. У поэтики Лосева собственные художественные резоны — и очень весомые, своя позиция — и очень четкая, свое место в русской литературе — и очень важное. И, похоже, со временем осознание важности поэзии Льва Лосева будет лишь углубляться.

## ГАНДЛЕВСКИЙ И ПУСТОТА

Четвертый раздел книги Сергея Гандлевского «Праздник»<sup>1</sup> (стихи до 1995 года) открывается несколькими стихотворениями разных лет «на тему», как нас (и Гандлевского тоже) учили в школе, «о поэте и поэзии». Школьный контекст подсказывается упоминанием авторов учебника русского языка («Бархударов, Крючков и компания / разве это нам свыше дано!»), обильно уснащенного — для иллюстрирования грамматических правил — стихотворными строчками, но и собственно хрестоматийными пушкинскими цитатами («Ты царь»), аллюзиями — в лексике, интонациях... В частности, стихотворение «Есть в растительной жизни поэта» явно перекликается с пушкинским «Поэтом».

В свое время Михаил Безродный эффектно сопоставил «Устроиться на автобазу» Гандлевского с метрически и композиционно аналогичным блоковским «Грешить бесстыдно, беспробудно», назвав первое стихотворение «недоцитатой» второго, поскольку последняя, морализующая блоковская строфа Гандлевским опущена<sup>2</sup>. В данном случае перекличка не столь эффектная, без метрических и прочих параллелизмов (только первая рифма совпадает), отчасти пародийная (у Гандлевского все хрестоматийные аллюзии пародийны). И тут не столько цитата или «недоцитата», сколько «антицитата», своего рода «Поэт» наизнанку.

В целом пассивной «растительной жизни поэта» противопоставляется «злополучный период» какой-то нарочитой активности, когда поэт вступает в открытую конфронтацию с миром и «ужасною клятвой» клянется расквитаться «при случае» со всеми и вся (у Пушкина наоборот: поэт становится самим собой, только выйдя из состояния «малодушной» пассивности, избавившись от обычной «погруженности» «в заботы суетного света»). От подобной активности Гандлевский не ждет ничего хорошего. Поэта спасает лишь то, что «слава богу, на дачной веранде, / Где жасмин до руки достает, / У припадочной скрипки Вивальди / Мы учились полету...» («растительный» мотив из разговорно-уничижительной характеристики безвольности и пассивности трансформируется в цветочно-музыкальный

<sup>1</sup> Гандлевский Сергей. Праздник. СПб.: Пушкинский фонд, 1995.

<sup>2</sup> Безродный Михаил. Конец цитаты. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996.

образ). Душа соответственно отправляется в полет — правда, не в виде «пробудившегося орла», вообще не в каком-то определенном виде: «Пустота высоту набирает». Да и полет тут же обрывается: «И душа с высоты пустоты / Наземь падает и обмирает». И опять приходит «растительное» спасение: «Но касаются локтя цветы...»

Заключительная строфа возвращает нас к активности, к суете сует и всяческой суете: «Ничего-то мы толком не знаем, / Труса празднуем, горькую пьем...» Но только с тем, чтобы, признав неизбежность такого положения вещей, вынести окончательный приговор стихотворным попыткам свести некие счеты с реальной жизнью: «Обязуемся резать без лести / Правду-матку как есть напрямик. / Но стихи не орудие мести, / А серебряной чести родник». Последние два стиха, возникнув в тексте, пародирующем хрестоматийный образец, сами уже стали хрестоматийными.

Наверное, «широкошумные дубровы» с известной натяжкой можно было бы сблизить с «жасмином» «на дачной веранде», если бы не «растительная» природа самого поэта — в первоначально заявленном, не цветочно-музыкальном смысле. Ведь вместо Аполлона, «божественного глагола», у Гандлевского «пустота». Но как раз «пустота» отправляет душу в «полет», пусть и кратковременный, заканчивающийся падением. И все прочие способы поэтического воспарения — от лукавого. Аполлон не требует поэта к священной жертве.

«Создание стихотворения — парад авторского безволия, стечение случайных речевых обстоятельств», — пишет Гандлевский в «Метафизике поэтической кухни». Какое уж тут стихописание! Но, с другой стороны, если кто и занимается стихописанием, так это Гандлевский, не позволяющий себе не то что каких-либо метрических вольностей, но малейшей импрессионистической расфокусированности изображения (в отличие, скажем, от соратника по «Московскому времени» Бахыта Кенжеева). Набоков упоминал, что «поэзия Ходасевича кажется иному читателю не в меру чеканной». Теми же качествами повышенной твердости и рельефной наглядности обладают и стихи Гандлевского, и, что существенно, по схожим генетическим причинам.

Конечно, Гандлевский пишет, по определению Некрасова, «не стихами, а сразу стихи». Об этом вся его «Метафизика поэтической кухни» (с примыкающим к ней стихотворением «Найти охотника. Головоломка...»). Об этом и «растительная жизнь поэта», не отменяющая, между прочим, ни «божественного глагола», ни «тайной свободы», ни даже «безумной прихоти певца». Ведь и то, и другое, и третье в поэзии — не средство, а цель. Средства же у каждого поэта свои. Во всяком случае, готовых средств не бывает — они каждый раз создаются заново.

Ходасевич «гнал свой стих сквозь прозу», Гандлевский, напротив, «гонит» прозу сквозь стих. Движение у него, как и у Бродского, обратное хо-

дасевичевскому, но в том же пространстве онтологической пустоты. И вдобавок, в отличие от Бродского, в условиях полного эстетического безначалия, без опоры на акмеистский культурный миф.

Ходасевич с жертвенной обреченностью шел навстречу «дивному новому миру». Гандлевскому не надо далеко ходить — он этим миром рожден. Ходасевич привил «классическую розу советскому дичку», Гандлевский этот самый «советский дичок» и есть. И он не то чтобы намерен разбить классический розарий в коммунальных кущах, но пытается понять, почему красота и гармония упорно не желают сойти на нет, пробираясь сорняками из каких-то невидимых трещин в монолитном теле «железной страны».

Лосев, например, демонстрирует видимое равнодушие к такой красоте. Для него все, что естественно, не безобразно, и, следовательно, жизненный материал сам по себе эстетически нейтрален. Художественный эффект возникает главным образом в результате языковых коллизий драматургического характера. Гандлевский же способен к чистому созерцанию. Его московские липы, тополя, сирень («душемутительный запах»), даже соловьи и розы (соловьи — городские, «бьют в Сокольниках», «срываю голос», розы — «в ванной» и «курортные», но есть и обычные романтические «соловьи и розы» лермонтовского Кавказа) — не пародируемые лирические эмблемы, а живые детали реального пейзажа (преимущественно городского). Так и «зверинец коммунальный», вообще весь советский небывалый быт, даже образ жизни обнаруживает у Гандлевского мощный лирический потенциал, приобретает горьковатую прелесть.

И Лосев, и Цветков, весьма остро работавшие с тем же материалом, далеки от того, чтобы эстетизировать собственно «советскость». Гандлевский, конечно, эстетизирует не «советскость» как таковую, а свое советское детство и свою антисоветскую юность. Но для этого используется «суровая проза», фактурные бытовые образы, на каждом из которых красуется жирное клеймо: «Сделано в СССР». И в известном смысле действительно получается, что именно Гандлевский оказался тем чудотворным мичуринцем, сумевшим из «советского дичка», на советском мусорном перегное взрастить живую «классическую розу». Гибрид, понятно, вышел диковинный — многое изменилось со времен «Европейской ночи».

Стихотворение «Устроиться на автобазу» стоило бы сравнить и с такими же инфинитивными «Бедными рифмами» Ходасевича («Всю неделю над мелкой поживой / Задышаться, тощать и дрожать...»), столь же явно восходящими к блоковскому прототипу. Опять налицо «недоцитата». «Недоцитированный» Блок: «Да, и такой, моя Россия...» — «Недоцитированный» Ходасевич: «И ни разу по пледу и миру / Кулаком не ударить вот так» и последняя строфа («О, в таком непреложном законе, / В заповедном смиреньи таком / Пузырьки только могут в сифоне, / Вверх и вверх, пузы-

рек с пузырьком»). Если сравнивать с Блоком, то у Гандлевского не «да, и такой», а «именно такой» (а где взять другую?), и не «моя Россия», а уж скорее «моя жизнь». Если сравнивать с Ходасевичем, то для Гандлевского невозможен удар кулаком (хотя и «заповедное смирение» тоже). А вот «пузырьки в сифоне» — совсем другое дело.

Простая единичность — это ведь и есть судьба «пузырька в сифоне». И такая судьба сегодня не кажется катастрофической. Во всяком случае, она не повод для того, чтобы «ударить кулаком по миру». Поэтические эксперименты с переустройством мира закончились (Ходасевич, кстати, не имел к ним никакого отношения), их эстетический потенциал давно иссяк. И для Гандлевского, наоборот, крайне важно подчеркнуть, что он — плоть от плоти наличного мира, что он, в частности, и есть один из тех, о ком писал Ходасевич (в «Балладе», «Бедных рифмах»), что не только он, как автор, лишен каких бы то ни было преобразовательных амбиций, но и в самой его авторской позиции нет никаких культурных преимуществ относительно наличной жизни. Отсюда и его удивительные для иных критиков самоуничижительные автохарактеристики лирического героя: «Отшучусь как-нибудь, как-нибудь отсижусь / С Божьей помощью в придурковатых подпасах», «Раз тебе, недобитку, внушают такую любовь / Это гиблое время и Богом забытое место», «Все пригодилось недобитку», «Вот автор данного шедевра, / Вдыхая липы и бензин...», «Вот это смерть и есть, допрыгался, придурок?» И его Музы: «Тетя Муза в крашенных седирах / Сверкнула фиксой, глядя на меня», «Так и есть — заявляется Муза, / Эта старая блядь тут как тут».

Нет, не самоуничижение, а честная и последовательная реализация определенной художественной стратегии. «Пузырьковый» статус «серийной» души лишает реального смысла лирический психологизм — в любой душе происходит примерно одно и то же, и к общеизвестному не добавишь ничего нового. Поэтому Гандлевский как бы постоянно извиняется за повышенную «чувствительность» своего лирического героя, его перманентную ностальгичность: «Сдается мне, я старюсь. Попугаев / И без меня хватает. Стыдно мне / Мусолить малолетство, пусть Катаев, / Засахаренный в старческой слюне, / Сюсюкает». И скрупулезно приземляет иронией все душевные порывы — просто констатирует их наличие, подчеркивая свою стандартизированность, словно ссылаясь на ГОСТ. Обычные сантименты, дескать, но что поделать? Что тут поделаешь, если «гудит / Там, за спиной, такая пропасть смерти, / Которая посередине жизни / Уже в глаза внимательно глядит»?

Значит, пускай кипят застольные есенинские страсти: «Что-нибудь о тюрьме и разлуке / Со слезою и пеной у рта...» Лирический герой Гандлевского, подавшийся в «бичи, карнавальную накипь оседлых сословий», «очарованный странник с пачки «Памира» — «сам из поколения сторо-



жей», из тех «видавших виды ребят», что «за порожнюю тарой» «за Серегу Есенина или Андрюху Шенья по традиции пропили очередную зарплату». С другой стороны, и «Косых Семен», который «в запое с первомая», и обитатели «коммунального зверинца», и тот на узбекском разъезде, который «лет пятнадцать круглое катил», «лет пятнадцать плоское таскал», а теперь вот прихватил «френч» случайного попутчика, и, само собой, труженик «автобазы», хмуро вспоминающий спросонья «махаловку в Махачкале», — все получают от автора тот «избыточный опыт», лирический излишек бытия, что заставляет другого персонажа, увековеченного на скамейке резным клеймом «Хабибулин + Оля», высовываться из окна и оглашать тихий московский дворик невразумительными восторженными возгласами.

Гандлевский называет это «критическим сентиментализмом» — придуманным «от фонаря» термином. Но не стоит путать иронические автохарактеристики с реальной ситуацией. Ничего сентиментального в поэзии Гандлевского нет. Надрывные интонации в его стихах — не от чрезмерной чувствительности. «Любую ерунду берешь на веру. / Не надрывай мне сердце, я и так / С годами стал чувствителен не в меру» — это не о стариковской слезливости, о чем-то совсем другом. И понятно о чем. Гандлевский, как и Ходасевич, — поэт крайних, предельных экзистенциальных состояний, когда расползается по швам видимая глазу ткань бытия, внезапно обнаруживая какую-то другую сущность — зловещую или прекрасную, радостную или горькую, счастливую или трагическую, а чаще все сразу. Тогда и появляется открытый звук: «Каждый сам себе отопри свой ад, / Словно дверцу шкафчика в душевой». Гандлевский называет такие состояния «истиной». Эти состояния истинного бытия, когда «бытие бытийствует», и интересуют его прежде всего.

Ходасевич, «вывихивая» прозой «каждую строку», рвал чеканную, гулкую речь прямым звуком, «дух» прорезался, «как зуб из-под припухших десен», и за прорванной декорацией видимости, за дешевым задником пошлого кабаре, вспыхивал «звездной славой» Божий мир, звучал ангельский хор... Гандлевский, густо оснащая свой рассказ советской семантикой, «предметами быта» с клеймом «Сделано в СССР», фактурными прозаическими подробностями, то и дело вспарывает повествовательную ткань острейшим стихом, и весь текст озаряется другим светом, приобретает иное качество, и, скажем, голос станционного диспетчера, командующего из местного радиоузла: «Темирбаев, платформы на пятый путь» — звенит благовестом, а все вышеупомянутые предметы и лица, включая таинственного Темирбаева, пускаются в кружение, как маленькие планеты...

Любой мусор, оказавшись в межзвездном пространстве, превращается в планету, звездочку на небе. Гандлевский осваивает онтологическую пустоту, как космос, творя собственную вселенную из подручных средств.

Громкий резонанс в такой пустоте обеспечен (отсюда и чеканность), равно как и онтологический статус любого выведенного на орбиту объекта.

Гандлевский не психологичен — он онтологичен. Ходасевич писал, что истинная поэзия всегда приобретает онтологизирующий характер: качества не отраженной, «второй» реальности, а независимой, «первой». Но Гандлевский онтологичен еще и по своей главной художественной задаче, интенции: оказавшись в пустоте, он творит бытие как таковое, перестраивая материю на каком-то атомарном уровне, наделяя ее новыми физическими свойствами. Ностальгия, «сентименты» — лишь внешняя форма, жанровый стандарт, лирический ГОСТ. Внутри же — физика высоких энергий, и в ней-то все и дело.

Начав с абсолютного нуля, Гандлевский запустил механизм образования стихотворного вещества, разогрев его до высочайшего градуса, и сейчас, когда не «две-три ноты», а целая вселенная кружится «в порядке простом», происхождение ее советски-коммунальных миров (та «позорная тайна», о которой говорил сам Гандлевский) не так уж важно. Главное, что все эти миры имеют естественное происхождение. А та физика, которую разработал Гандлевский, адекватно их описывает. И обсуждая особенности поэтики Гандлевского, мы говорим об особенностях его физики, пространственно-временных инвариантах движения его поэтической материи.

Сверхконтрастная оптика — часть этой физики. Все наведено на резкость, все в фокусе. Аргумент «я так вижу», оправдывающий субъективность авторского восприятия и соответственно художественного изображения, — не для Гандлевского. Он видит, как все. И не претендует на формотворчество. Меняя физические свойства речевой материи, он скрупулезно сохраняет формы внешнего мира, добиваясь максимальной конкретности. И его «проза» — не просто проза, а проза документальная, приобретающая порой анкетный характер: «В настоящее время я числюсь при СУ- / 206 под началом Н.В. Соткилавы...» И если Гандлевскому захотелось сравнить «наваждение стихосложения» с восторгом, охватывающим человека при виде «двуглавого каменного сугроба» Эльбруса, в скобках он непременно напомним читателю, предупреждая его возможное недоумение: «а я там был». Позднее, «Трепанацию черепа» он построит на обратном эффекте, превратив вроде бы документальную прозу в поэзию, когда поток описываемых событий закручивается в воронку судьбы и ткань повествования предельно — до полной прозрачности — натягивается над провалами и зияниями бытия. Да и «НРЗБ», в сущности, сделан так же.

Что же касается лирики, то тут, помимо сфокусированности, резкости, играет роль и контрастность. У Ходасевича были диссонансы, «зубовный скрежет какофонических миров». У Гандлевского — не какофония, а контрасты. Причем контрасты обеспечивает не «проза». Скорее наоборот,

яркие поэтизмы, вроде «родника» «серебряной чести», выглядят инородными элементами, для использования которых требуется определенное литературное усилие, известная авторская дерзость.

Но такие поэтизмы не менее важны для Гандлевского, чем его «проза». Столь эффектные образы, как «родник» или, скажем, «яблоко — облако», крайне редки, но вся поэтика Гандлевского — эквилибристическое балансирование между прозаизмами и поэтизмами, иронией и пафосом, счастьем и болью, раем и адом, светом и тьмой... Гандлевский писал о том, что в каждом «надменном стихотворении» Ходасевича обязательно есть «уравновешивающая подробность», яркий прозаизм, помогающий трансформировать любую «поэтическую рухлядь» в «заряженные сухой страстью» строфы; о том, как увлекательно за всем этим следить. Не менее увлекательно следить за тем, как Гандлевский в каждом своем стихотворении прошивает прозаическую ткань поэтической строкой, вводит яркий поэтизм, разгоняя сгущающиеся иной раз тучи «чернухи», и на наших глазах формируется поэтическая материя, и любая бытовая рухлядь, любой советский мусор обретают в неожиданном освещении архитектурную монументальность.

Хрестоматийные цитаты в поэтической материи Гандлевского — меченые атомы, наглядно демонстрирующие траекторию своего движения. Они сплошь пародийные и даже каламбурные («как некогда сказал Саади», «когда волнуется желтеющее пиво»), но это не только подрисовывание усов к портретам классиков в школьном учебнике литературы, но и указание на классический мотив, получающий у Гандлевского свое развитие. «Пририсовывая усы», автор дистанцируется от хрестоматии, но и за усами черты классика сохраняются. И, скажем, стихотворение «Когда волнуется желтеющее пиво» действительно перекликается с лермонтовской кавказской экзотикой («Уже не я — другой — взойдет на седловину / Ай-лара, чтобы вниз до одури смотреть») — как и вся лирика Гандлевского периода его «бичевания». Точно так же стихотворение «Есть в растительной жизни поэта» и пародирует, и развивает пушкинские мотивы, которых вообще в поэзии Гандлевского немало.

Раз уж так повелось, отметим и у Гандлевского вариацию пушкинского «Пророка»:

И встречный ангел, шедший пустырями,  
Отверз мне, варвару, уста,  
И — высказался я. Но тем упрямей  
Склоняют своенравные лета  
К поруганной игре воображенья,  
К завещанной насмешке над толпой,  
К поэзии, прости за выраженье,

Прочь от суровой прозы.  
Но тупой  
От опыта паду до анекдота.  
Ну, скажем так: окончена работа.  
Супруг супруге накопил обнов,  
Врывается в квартиру, смотрит в оба,  
Распахивает дверцы гардероба,  
А там — Никулин, Вицин, Моргунов.

Пустыня превращается в пустырь, шестикрылый серафим — скорее всего, во встречного забулдыгу (а кто еще шляется по пустырям?). Использование самого слова «поэзия» требует извинения — оно считается неприличным в том кругу, которому принадлежит автор. Тем не менее это стихотворение тоже программное. Гандлевский подтверждает свою приерженность — даже не «суровой прозе» — «анекдоту». Или «прибаутке»:

Впору взять и лечь в лазарет,  
Где врачует речь логопед.  
Вдруг она и срастется в гипсе  
Прибаутки, мол, дул в дуду  
Хабибулин в х/б б/у —  
Все б/у. Хрущев не ошибся.

Речь срастается «в гипсе прибаутки», а стихи срastaются речью, теми самыми «случайными» на первый взгляд «речевыми обстоятельствами». Это не значит, что Гандлевский пишет «анекдотами» и «прибаутками», «случаями языка», как Рубинштейн, или вообще «речью», как Некрасов. Но он не менее внимателен к речевой ситуации, языковому многоголосию, чем концептуалисты, и коллажная техника ему не чужда. Отсюда — и, конечно, из мандельштамовских номинативных сцепок — присущая его стихотворениям нелинейность композиции, разнородность мотивов («беспринципная легкость, с которой на потребу литературному изделию меняется тема стихотворения», — как говорит об этом сам автор). Хотя Гандлевский, в отличие от Мандельштама, в целом неметафоричен. Но интонация его, доведенная почти до экзатичности обнаженная прямая речь, разумеется, во многом именно из Мандельштама, из «синего, с предисловьем Дымшица, томаика», из тех самых московских белых стихов, используемых Гандлевским в качестве особого жанра русской поэзии: «Еще далеко мне до патриарха...»

Сам Гандлевский признает только одно «осознанное влияние» — стихи Набокова<sup>1</sup>. Понятно, что «ностальгичность» его лирики сродни набоков-

---

<sup>1</sup> Куллэ Виктор. Сергей Гандлевский: «Поэзия... бежит ухищрений и лукавства» // Знамя. 1997. № 6.

ской Музе — Мнемозине. Видимо, Гандлевский, как Набоков, почувствовал себя «хранителем личного музея», и, возможно, в свое время это влияние было важным. Однако подобное влияние слишком неконкретно, чтобы говорить о какой-то литературной преемственности. Характеризуя свое поэтическое творчество, Набоков отмечал момент «освобождения от оков» той музейной деятельности, «культивирования византийской образности», освобождения, выразившихся «как в меньшей продуктивности, так и в запоздалом обретении строгости стиля». Тогда-то и появились такие лирические шедевры, как «Ласточка», «Вот это мы зовем Луной», «Был день как день»... А стихи, созданные Набоковым, когда он был еще поэтом, а не прозаиком, при всем их очаровании, непосредственности (и — согласен с Гандлевским — недооцененности), все же с точки зрения поэтики не так уж много добавляют к стихам Бунина (неужели тоже до сих пор недооцененных?), которому и присягал юный Набоков<sup>1</sup>.

«Личный музей» Гандлевского — другого толка. Он формируется не извне, а изнутри (как отмечал Виктор Куллэ), и потому тут изначально не музей, не ностальгия. А вот тем, что Муза является не только в «крашенных сединах», сверкнув «фиксою», но и в облике «длинноногой девочки в грубой рубаше», Гандлевский, «рожденный в год смерти Лолиты», обязан, очевидно, Набокову. Как, наверное, и формулой из программных «Стансов», стихотворного литературного манифеста: «А что речи нужна позарез подоплека идей / И нешуточный повод — так это тебя обманули».

Еще из Набокова — концовка стихотворения «Картина мира, милая уму...», записанного без стиховой разбивки: «Но это разве в картах и лото есть выигрыш и проигрыш. Ни то изящные материи, ни се. Скорее розыгрыш». Набоков тем бы и ограничился. Гандлевский продолжает: «И это все? Еще не все. Ценить свою беду, найти вверху любимую звезду, испарину труда стереть со лба и сообщить кому-то: “Не судьба”».

Гандлевский, по-моему, исчерпывающе разобрал философские аспекты эстетики Набокова, его «идеологию», в коротком эссе «Обнажение приема»: «Для Набокова творчество, эстетика, игровое начало не приправа к бытию, а суть его». Набоковская вселенная раскручивается «механизмом великой игры», то есть онтологизированным игровым началом, взаимодействием, по определению самого Набокова, «между Вдохновением и Комбинаторным Искусством». Таким был его выход из пустоты, из образовавшегося культурного вакуума — в артистическое герметичное одиночество.

Гандлевский не эстетизирует мироздание. Творец, скорее всего, решал более всеобъемлющие задачи, не чисто художественные. Однако после сотворения мира, «задним числом», Бог видит, «что это хорошо». И

<sup>1</sup> Позднее для поэзии Набокова решающее значение приобрел Пастернак — его влияние и полемика с ним.

искусство, являясь «сокровенной переключкой творца с Творцом», о том напоминает. В искусстве человек выходит на «творческий, *авторский* ярус мира, где благословения заслуживают все» («отгоревать и не проклясть»). И это всегда выход — из любой пустоты, любой бездны.

Да, гибрид «классической розы» и «советского дичка» получился диковинным. А каким он еще мог быть? И все же более «классического» поэта, чем Гандлевский, в нашей современной словесности, наверное, не сыскать. Если, скажем, Бродский — классицистичен, то Гандлевский именно классичен. Бродский воспринимает мир через культуру, культура у него, по сути, единственное оправдание человеческого бытия. Гандлевский, напротив, дистанцируется от культуры, старается выйти к бытию напрямую, стремится не то чтобы избавиться от культурных аббераций (это невозможно), но учесть их релятивистский эффект, включить его в пространственно-временные инварианты своей вселенной. Поэтому он педалирует пародийность хрестоматийных цитат и саму их хрестоматийность, фокусируется на релятивистском эффекте — это не диалог поэтов вне времени и пространства, как у Бродского, а языковая игра постмодернистского художественного сознания, одна из его языковых игр. Причем цитаты у Гандлевского — такой же фактурный артефакт, примета времени и сознания, как, скажем, «синий с предисловьем Дымшица» томик Мандельштама. Постмодернистская языковая игра онтологизируется Гандлевским точно так же, как советская семантика:

Чу! Гадкий лебедь востепенулся.  
Я первой водкой поперхнулся,  
Впервые в рифму заикнулся,  
Или поплыть?  
Айда. Мы, что ли, не матросы?!  
Вот палуба и папиросы,  
Да и попутный поднялся.  
Вот Лорелея и Россия,  
Вот Лета. Есть еще вопросы?  
Но обознатушки какие,  
Чур перепятушки нельзя.

В результате и возникает оптический, пространственный эффект классической ясности и уравновешенности, и лирика приобретает эпические обертоны, а стихотворение и впрямь превращается — кроме шуток и в то же время благодаря шуткам, «роковому юмору» — в «громаду корабля».

Серийность распространяется и на экзистенциальные состояния. Трагичность бытия для Гандлевского и соответственно трагичность его поэзии относительна, потому что трагичность — дело человеческое. Абсолютен лишь Божий мир, а его дело — «красою вечною сиять» (Гандлевский на-

зывает это «по старинке» гармонией). И то, что поэзия имеет отношение к этому делу, для Гандлевского важнее всего остального.

Вот что для него важнее всего:

чтобы липа к платформе вплотную  
обязательно чтобы сирень  
от которой неделю-другую  
ежегодно мозги набекрень  
и вселенная всенепрерывно  
по дороге с попойки домой  
раскрывается тайной мгновенной  
над садовой иной головой

Эти совсем недавно написанные стихи — наглядная модель вселенной Гандлевского, вся его планетарная система в миниатюре. В комментариях не нуждается.

## ЛОБНОЕ МЕСТО

Леонид Иоффе (1943 — 2003) противопоставлял в поэзии «версификационному повествованию» в стихотворной форме «самонесущие стихи». То есть, комментирует М. Айзенберг, стихи, «не имеющие другой опоры, кроме внутренних оснований: побудительного ритма и возникающего из ритма строя». Стихи, «которые сами по себе».

Как видим, тут все тот же разговор о стихе и стихописании, о необходимости писать сразу стихи, а не писать стихами. Рассуждая о поэтическом опыте Леонида Иоффе, М. Айзенберг отмечает в его стихах единственную «осознанную выделенность», центральную художественную идею: «предельное уклонение от соблазнов оркестровки и комбинирования чужих идей». Этот «минус-прием» — категорический императив поэтики Иоффе, ее фундамент.

Разумеется, действуя подобным образом, педалированно избегая хоть в чем-то заемных интонаций, созвучий, вообще гармонических аккордов, получаешь очень негладкую, шероховатую поэтическую ткань. Образно-речевая гротескность стихов Иоффе порой напоминает Хлебникова. У Иоффе есть хлебниковские мотивы, возникающие из сходных фольклорно-языческих корней (к примеру, в небольшом стихотворном цикле эротического содержания «Стада, ведомые к источнику») и общей «царственности» его слога, «вавилонского» статуса «певчего поста» поэта:

А матовая чешуя,  
кольчужно и не осыпаясь,  
одела дни певцов с их ячеством  
и безголосцев, воля чья.

Но Иоффе отнюдь не гипостазировал «ячество», не претендует на роль «председателя земного шара» и в целом далек от аналитической манеры хоть футуристов, хоть обэриутов, хоть Хлебникова с Малевичем, хоть Заболоцкого с Филоновым. Он не пишет фактурными плоскостями. Его интересует не «самовитое слово», а «самовитые», «самонесущие» стихи. Автор не растворяется в языке, не идет ему навстречу, а пытается от него уклониться — чтобы высказаться без посредников. В идеале Иоффе хо-



тел бы писать на другом языке, своем собственном. В конечном счете так и получается.

Окказиональность словоупотребления, стихийная, «дикая» образность, рождаемая внутренней речью, закрепляются интонационным ритмом и движением развивающихся мотивов. Движение это — крайне не равномерное, с резкими перепадами. Иоффе, устраняя языковых посредников, громоздя вдоль и поперек языка свои синтаксически и семантически избыточные конструкции, превращает стихотворение в некий словесный экстракт, концентрированную выжимку внутренней речи, последовательность герметичных, самодостаточных, «самонесущих» речевых формул.

В ранних стихах Иоффе эта герметичность особенно бросается в глаза. Синтаксис и грамматика как бы берут на себя роль математической логики, а поэтические образы формализуются и приобретают черты переменных величин. Со временем, по мере выработки своего языка, кода, выявления универсальных констант, речь уточнялась, прояснялась — вплоть до полной прозрачности. Но на генетическом уровне структура осталась той же. Выразительность поэтического образа у Иоффе не столько в образности, сколько в той функции, точнее, функционале, которым он является, в самой топологии семантического пространства, в его предельных точках, замыканиях, обеспечивающих, с одной стороны, смысловую избранность, определенность, а с другой — бесконечно сходящуюся содержательность, общую непрерывность.

Эпитеты, метафоры Иоффе редко на себе настаивают, предлагают собой любоваться. Чаще они подчеркнута окказиональны, эмблематичны — как условные обозначения. Это элементы кода, которые ведут сразу вглубь, в тело стиха, в его экспрессивно-семантические объемы, не задерживаясь на поверхности. Поэзия Иоффе по-своему пластична (как может быть пластична лепка экспрессивными объемами в абстрактной скульптуре), но ни в коем случае не изобразительна. Тут визионерство, а еще больше — умозрение, но, конечно, не холодное оперирование абстрагированными концептами, а взрывное столкновение раскаленных до белого каления оголенных сущностей.

Его взор всегда устремлен внутрь — даже когда направлен ввысь. Ему нужна предельная сосредоточенность, максимальная концентрация внутреннего пространства: «Я хочу спрятаться под самый прочный пласт / и сжаться до немыслимых размеров». Сверхнапряжение умозрения требует внешней статичности, телесной неподвижности. Типичная поза Иоффе — лежа, навзничь или ничком: «Мне лежать, как лежит. / Ничего, никого», «и пальцы, сложенные веером, / не покидали / меня простертого», «лечь навзничь вечером, когда синееет снег, / лечь навзничь вечером, когда желтеет сумрак / от свеч», «плашмя бы около ручья / лечь и присутствовать пространно»...

Но это, конечно, не расслабленная поза медитации, созерцания. Напряжение умозрения приводит к мышечным сокращениям, почти судорогам: «Я скорчусь так, чтобы грудные взвыли кости». И герметичность, «закупоренность» «кромешных ниш», статуарность, доходящая до «вкопанности», постоянно чреватая разломом, «крахом клетки волглой». Сжимаюсь «до немислимых размеров», Иоффе оголяет корни, как осенний лес под оловянным небом: «Была бы оловом, что кровом, / мне, вкопанному, высота», — выворачивается наизнанку, «чумное выпростав нутро». Иначе не вынести запредельных нагрузок: «Скорее выпростать себя, опорожнить, как обезвредить...»

Окружающее пространство искривляется центростремительными гравитационными силами, по сути — поглощается «нутром», внутренним пространством, «выпрастываемым», как грозные протуберанцы. Начинается все с центра, с собственной пространственной телесности «манекена», «истукана» («я вновь, как заново, собою был объят, / опять, как внове, задвигался на засовы») и переходит на периферию, на то, что попадает в поле зрения. Кругозор обычно формируется типовыми бытовыми реалиями — «на комнатных устоях», в городском пейзаже «на груди асфальтов». Но «сами комнатные длины / редуют до размеров губ», и, скажем, газовые горелки кухонной плиты превращаются в фантастические «соцветья» с лепестками «факельной окраски», которые мы обрываем «и холим полыханием виски», а сквозняк от балконной двери отдает потусторонним холдом: «и нарастало дуновение / с балконных далей». Вообще весь этот «каменный уют» — «капканий», «комнаты обоями грозят» и, того и гляди, обернутся «коконами ада».

Можно сказать и так: вещи и понятия, попадающие в поле зрения-умозрения, сами взрываются, «выпрастывая» свое «нутро». На этом и живет поэтический метод Иоффе:

В тонюсенькие оттиски речей  
я сплющу эти вязкие объемы.  
Не пасынок ли здешних окоемов  
ослеп от прободения вещей?

Крах, бунт, обвал, взорвать, расплющить, сотрясать, насквозь, наперебор — вот его лексика:

Взорвать кровавой кляксой прочерк  
в строке  
и подразумевать,  
как благородный пульс височный  
возьмется воздух сотрясать.

«Нутро» может «сжаться до немыслимых размеров», а может, наоборот, безгранично расшириться, устремив вниз «свой луч отвесный и ненастный» из собственного «зенита» («но зыбок, зыбок я внизу, / сучат названия ногами...»). В сущности, это одно и то же, поскольку и то и другое — крайние точки амплитуды.

Соответственно ослепление «от прободения вещей» оказывается особой, проникающей зрячестью, поэтическим ясновидением, позволяющим «зрачки расширить и напрячь / и разобрать, как перепутаны поступки, / как невозможно заржавели наши сутки, / и жутким словом заряжается пугач». Преодолеть другую слепоту, «слепоту как наказание», когда «здания берегут уют свой каменный», и взору открывается лишь «голь планет», увидеть «красу наличную земную», сделать ее «соразмеримой» человеку, выведя «речь простую» на «чистый курс», — вот царственная задача поэта:

Я зрячим стану. Скоро стану зрячим.  
Я точной мерой почести воздам.  
И тварный чин взойдет чертой царящей  
и расщепит всеобщий тварный гам.

Поэтическая оптика Иоффе — инфракрасная, высвечивающая все теплое, живое, «тварное». И — рентгеновская, пронизывающая любые поверхности, пространственные формы. Цвета видимого спектра сюда почти не попадают, и картина получается порой весьма фантасмагорическая. Так, скажем, в любовной лирике, составившей в книге «Путь зари» раздел «Озеро двоих», зыбая, текучая красота возлюбленной превращается в «живой расплав», «с лица накаплиаясь на ложе»:

Ты, растекаемая, стань  
расплавом, ты себя на ложе  
освободи от настов кожистых  
и рухнуть дай в живую ткань.

Видимость (которая и есть та самая «слепота как наказание»), пространственная телесность снимается буквально, вместе с «настами кожистыми», «ворсами кожистой границы». И оголенные (в том числе и в прямом смысле слова, как нагие любовники) взаимопроникающие сущности раскаляются добела тоже буквально, взрываясь вулканическим извержением «лав из-под кожи», «алого олова»:

вот смесь,  
составленная из обоих тел,  
уж гонит по земной красе  
· ткань совокупную,

и рдеет  
ширь остановленных слоев,  
обуглившая всех растений  
корни на всем пути своем

Весь цикл построен на эротических образах, местами весьма откровенных («где некий разводил колени / зигзаг, проколотый насквозь»), но поэзия Иоффе бестелесна, и для плотской любви не делается исключения. Ведь лава-олово происходит из небесного олова, «олова высоты». И «алое олово», «олово рдяное», наполняющее «озеро двоих», — субстанция не столько плотская, сколько небесная.

А вот небеса не бесплотны: «шатрообразный верх / струящий дарственное бедствие ночами, / астральной тяжестью нам страхи назначает / и проворачивается на плечах у всех». Это гравитационная тяжесть земного бытия и тот страх, который «обрастает плотью клетки», человеческой плотью, «клетью волгллой». И хотя человек лишь «предсмертием своим распоряжается» (вся жизнь — не более чем предсмертие), он, «в кривизнах реберных давясь», успевает «проклясть под молниями воплей / умов смирительную связь». И «жест вселенского послушника прекрасен», потому что это творческий жест, позволяющий преодолеть «астральную тяжесть», избавиться от «тесного бескрылия», не просто увидеть, бестелесно воспарив, «наличную красу земную», но «упрочить» ее:

и словно сотворенные пернатыми,  
мы круг дадим над степью, а потом  
добро и зло полетами порадуем.  
И складное присутствие людей  
и равновесие прекрасное  
рук и мотыг, пичуг и ястребов  
упрочится на пестроте.

Мир Иоффе — не равнодушная в своей абсолютной и холодной вечной красе природа, а кипящая, раскаленная земная ноосфера, «где напряжение стольких волей кует пощаду», где «необычайное растет / перед глазами Дерево Жалости», где «хрупкая судьба» «гадает», вопреки «корню смерти», «про бунт пощады». «Жалость», «пощада» — универсальные константы, недифференцируемые элементы личного кода Иоффе и — условное обозначение важнейших для него функционалов. Весь его функциональный анализ так или иначе выводит к ним, поскольку они-то и преобразуют абстрактную «красу земную» («красив и грозен и безжалостен сей дом — наш дом земной») в «наличную», «соразмеримую» человеку, когда «наш бедственный шатер, / едва проснувшись, от востока позлащается / и жутко бодрствует, живой наперекор».

В мире Иоффе не природа, а «погода» — еще одна его универсальная константа. Вернее, не погода, а разные «погоды», «шествующие мимо», как «миги», дни: «столько погод / пролетело прошло поменялось...». «Погода» может быть «нарядной» или «смешанной с печалью», она «представляет», ее нужно «чувствовать», «как отвагу»... «Погоды — те же ведь футляры и костюмы», — подытоживает Иоффе. Они «соразмеримы» человеку — в этом их суть.

«Погоды» разительно поменялись после эмиграции Иоффе в Израиль. С «климатом блеклым / где все появлялось напрасно / зря или поздно / прелестно морозно и праздно / праздно и грустно / как стылых равнин вереницы» он расстался навсегда. В его стихи вошли беспощадный «сухой и пряный зной», испепеляющее «солнце сквозное», «навесная жара» — совсем другая земля, другая «местность» с совсем другими, не «астральными» бедствиями...

«Не ведаю народа своего / и не прошу включить меня в какой-нибудь / народ», — писал Иоффе в Москве. Теперь он, «приживальщик, хозяин и гость», обретает кровное родство, и «при нем» — «сиротство». От этого чувства уже никуда не деться. Такова участь многих выходцев из «русского заповедника»: «орден безлошадных, неприкаянных — конченные, конченные мы». Иоффе не видит себя «на солнечном портрете Леванта в день июля и жары». Он, «не взявши в толк земли обетованной», «отчаялся постичь хотя бы мыс в ландшафте поднебесном», мыс-смысл, тот смысл «мыса побратимов», где «виноградное солнце сквозное / разномастных вязало родством».

Но, во-первых, если уехал «справа толк искать налево», если выбрал двуязычие, «за двустольным погнался ртом», трудно ожидать чего-то другого: «вышел — так терпи». Да и вообще у «престола, где истины дом» не очень уместны разговоры о своем «статусе», о том, «кто ты есть и кто ты был». И хоть человек не может обойтись без таких разговоров, «что бугорок твоих речей / перед горой первичной сей», перед горой «предвечной истины»? И пусть она «давит, как пятою, на речь топтателя земли»: «ты узнал, что есть чертог», чертог «предвечной истины», и это самое главное.

А во-вторых, «все было правильно», «не опрометчиво братались», «не ребячливо». «Все вышло правильно», когда «мы сами выбрали / мы выбрали не сами / единственное благо без прикрас», то благо, которое «единственное правит в стане». «Выбрали не сами» — потому что выбор не личный, а кровный; это не выбор, а воля того, кто «назначил нас / замысловато и почетно», того, «кто нас выдумал / на благо всех не нас». И «истины дом» тут не потому, что она только в нем и обитает, а потому, что она, истина, происходит отсюда. Здесь сокрыт «последних истин первый свиток», отсюда происходит наша цивилизация, та культура, которой мы принадлежим.

Леонид Иоффе, «отрадно» разделяя участь переселенцев, «с такой отвагою подавшихся в муравьи», «вживаясь в отвагу муравьев», чтобы «мужественно время исполнять», «подвиг честного присутствия держать», ощущает себя еще и паломником на обетованную землю, посланником русской поэзии, который «вправе выслушать участливо, как брата, / соло-вушку с потерянным лицом». И рассказать о том, что же он, собственно, увидел и ощутил на земле обетованной, в Иерусалиме, в вечном городе.

Гора «предвечной истины» — это «выпростанная из урн / порода род-ственного праха», собравшего воедино все человеческие поколения, всю историю человечества. «Третий город» (то есть, как объясняет сам Иоффе, Третий Храм — «Иерусалим, скажем, или Израиль»), «город-курган своих же собственных руин / с дня именин», предназначен «и гору праха заселить / и синеву держать над взгорьем, / над лобным взгорьем всей земли». Этот город — «бык на опорах дней семи», «семи первоначальных дней», дней творения, «рогами доходя до тверди». Он, город, «тоскует по царю», и сам «один царит» «переходящей в пик скалоу», он — «пик в под-небесье».

Иоффе не раз повторяет найденную формулу: Иерусалим — «лобное место всея земли». Имеется в виду и жертвенная история израильского народа, и нынешние трагедии этого края, и, наверное, та давняя казнь на одном из окружающих холмов, что послужила точкой отсчета для современной европейской цивилизации. Но тут можно усмотреть еще и тот «лоб», тот череп Адама, который по иконописной традиции помещается в основание Голгофы. Во всяком случае, «гористое лобное место», «лобный город» явно сопрягаются с горой, чертогом «предвечной истины», с «пре-столом, где истины дом». «Лобное место всея земли» — это первоисточник духовной, интеллектуальной энергии человечества. Ну а после грехопаде-ния человек, вкусивший плодов от Древа познания добра и зла, обречен сам себя казнить своей высоколобостью, осознанием своего несовершен-ства, что особенно остро ощущается именно здесь, под «грозовым» взгля-дом «предвечной истины чертога».

«Надо ль было трогать Древо?» — бессмысленно задаваться этим воп-росом. «Никуда теперь не деться, / не отступить, не отвертеться» — «если вышел — так терпи», «если вышел — так молчи». В каком-то смысле вся поэзия Иоффе — «лобное-высоколобое» место. В каком-то смысле вся поэзия — лобное место, «где вместе бьемся над азами, / где воздух ло-вим, словно рыбы, ловим ртами / вместе и порознь и снова бездны ждем».

Даже «мыса» «предвечной истины» не постичь, поэтому, «по сплошно-му городу тоскуя», в реальности видишь лишь, как «прибоем воздуха и солнца / захлестнут город несплошной», «макетный город». Мы — «сажен-цы, / корнями за скалу / цепляющиеся над преисподней», над «бездной», из которой пришли и которую «снова ждем». «Обрыв находится и рядом и

поодаль», и хоть от этого «можно тронуться умом и лечь у глыб, / все происходит, как тогда, когда начало / происходило: куст горит, а мы — малы». В сущности, этот горящий куст и есть «предвечная истина», а ее суть в том, что она горит, озаряет человеческое бытие, давая нам ту же силу, что солнечный свет — саженцам:

Есть наваждение, что вывезет одна  
та становления корней величина  
и рождения ветвей, та приносимая  
за день вставания и за день роста сила,  
та света патока незримая,  
продлительница жизни на вершок...

Но солнце в тех краях грозное: «по глазам полосует свечение», «входит, жалит полуденный гнев». Город в осаде «зловещего воздуха, съевшего пыль», когда «ада цвет висит в погоде», становится «адским». Преисподняя дышит в лицо: «и нескончаемый, и лютый / день ополчается на дом». И это не только осада «навесной жары». «Адские испарения», «зловещий воздух» соединяются Иоффе с другим важным мотивом: «Утраченный, / вновь обжитой, / перемогающийся чудом — / твой дом, / когда на дом твой люто / вся ополчается юдоль». Любой «лютый день» может стать Судным днем.

Возникают апокалиптические видения: «и будет грудь земли раскрыта живьем, / и будет сброшено с груди земли шитье, / шитье, слепившееся с кровью за нее, / ее, забившуюся горько под ружье»; «а налетевший смерч последний, / когда упали небеса, / при полностью померкшем свете / за ткань юдоли принялся». Да, «случается, что пробивают сроки, / как явствует из летописной книжки», но дело не только в библейских пророчествах. Тут речь и о новейшей истории, современности Израиля.

«Как тело, неподдельная война / была не где-то», «при нарядной погоде убили / тех по осени, этих — весной». И та «пощада», что была «бунтом» против «бездны», «корня смерти», конкретизирует свой «астральный» смысл в условиях не астральных, а реальных бедствий: «Ах, только бы не испытать, / как отступается пощада / от нашей местности опять», «я ужа-саюсь поминутно, / а вдруг отступится пощада». Лишь «рука заступницы-пощады», «зверей и гадов укрощая», способна предотвратить апокалипсис.

Эти стихи писались в середине 1970-х, на фоне войны Судного дня и первых террористических атак. С той поры апокалипсис только приближался, распространившись по всему миру и устроив себе не одну генеральную репетицию. Есть у Иоффе более позднее стихотворение, развивающее смежные мотивы. Датируется 1982 годом. Но сейчас, после

Беслана (а я пишу эти строки 10 сентября 2004 года — кстати, накануне годовщины нью-йоркского апокалипсиса), оно читается так, словно написано вчера:

Иов, Иов, забрезжит ли подмога?  
Ты был, Иов, несбыточно спасен;  
Иов; но не вступилась милость Бога  
за деточек безгрешных миллион.

На деточек был спущен этот эпос,  
как зверь с цепи, на деток спущен был,  
а где Иов, чтоб вышел против неба, —  
и сущее мудрец благословил.

И каждый гад пускает кровь во имя  
того, что правдой кажется ему, —  
о страшный эпос, о непостижимый,  
ты как проклятье сущему всему.

Пожалуй, я не буду сопоставлять процитированный текст с тем, что говорилось об интерпретациях книги Иова в связи с поэтами «Московского времени». И так ясно, что есть ситуации, в которых невозможна художественная, эпическая точка зрения. Остается лишь уповать, что «рука заступницы-пощады» укротит «зверей и гадов» и наша цивилизация сможет защитить наших детей. И сохранить для новых поколений то, что нам дорого, — в том числе и эти стихи...

Истинная родина поэта — его речь. Иоффе, «погнавшийся за двустольным ртом», «стрелял» все-таки из «первого ствола». По большому счету для него с переездом мало что изменилось. Он «держит» «подвиг честного присутствия», «сочувствуя земле обетованной, / стране земли и жителям страны». Но проводит свои дни так же, как и в Москве: «кроме общих бедствий / или погоды редких перемен, / живешь, как сыч, без меда и без лезвий». Его по-прежнему занимают не внешние события, а внутреннее. И взгляд, куда бы он ни был направлен, устремлен в конечном счете внутрь:

Теперь по ломтикам и долькам  
нам время сладкое дают,  
и длится лакомство не дольше  
чем райских несколько минут.

Но мы легко уходим в прелесть,  
недолгий ломтик надкусив,



когда, в плетеном сидя кресле,  
глядим в себя, и вид красив.

Вид действительно «красив». Потому что фиксируется состояние, момент, когда «из ряби темных истин» вдруг «вспыхнет красное словцо», когда «из блеска и тумана» «разгон» прояснится в «горизонт» и Муза «перед тем, как улететь» оставит «понятливой рукою / прелестный росчерк на листе». «Виноградное солнце сквозное» — не только грозное солнце «лобного места», которое «разномастных вязало родством», не только роскошное солнце «райского Юга, резного Востока», «солнечный портрет Леванта в день июля и жары», но и сквозной, проникающий луч поэзии, вспышка «красного словца», преображающая «рябь темных истин» в «виноградное мясо» стиха. «Я совершать бы мог по чести и добру / ту виноградарей прозрачную работу / по сбору гроздьев, над которыми восходы / с росой сплывают солнце поутру», — писал Иоффе еще в Москве. Этот мандельштамовский мотив развивается в программном цикле «Третьего города», где поэт, рассуждая о природе речи вообще и поэтической речи в частности, прямо формулирует свои художественные принципы, формулу «самонесущих стихов», тоже явно восходящую к Мандельштаму.

Речь «согласна отмерить» человеку на всю его жизнь «лишь край материи своей». Но поэту этого мало. «А где рулон ее закопан», «где вся-то речь, ее скопление, / вертеп, ристалище, майдан»? Поэтическая речь тем и отличается, что она «сплошная», не «лоскутная», что она в каждый момент, каждым своим звуком, отсылает к общему, целому, «выкапывая» весь свой «рулон». Только так можно «дорваться... всеядной пастью / до пастбища вестей и тайн, / до зверской виноградной сласти, / переполняясь ею всклянь». Отсюда главный вывод, итоговая формула:

Не составляя из лоскутьев  
неиссякаемую речь,  
ты отсекай ее, как скутер,  
и облетай ее, как смерч,

не отвергай ее амурь,  
и не пылись под ней, как скарб,  
и лепечи ее, как дурень,  
и подчиняйся ей, как раб.

Александр Генис, формулируя концепцию «метаболизма поэзии» на основе эстетической теории Мандельштама, его мечты об «органической поэтике биологического характера», подмечает, в частности, что «взаимоотношение произведения искусства с аудиторией Мандельштам представлял очень натуралистично, органично, чтоб не сказать плотядно».

Читатель у Мандельштама «буквально переваривает слова, которые опять-таки буквально меняют молекулы его тела, то есть — слово буквально становится плотью»<sup>1</sup>. И то, что Мандельштам ценит в «ремесле словесном» — «дикое мясо», «сумасшедший нарост», — это своего рода пищевые ферменты, превращающие литературную и вообще любую образную, знаковую ткань (Мандельштам говорит и о живописи, и о музыке) в биологически активную знаковую массу; ферменты, повышающие интенсивность коммуникации до уровня обмена веществ, жизненно необходимого физиологического процесса. Мандельштам видел свою задачу в том, чтобы ферментизировать стихи поэзией, и «дикое мясо» означало, с одной стороны, «одичание» стиха, его предельную интенсивность, хищность, плотоядность, а с другой — его абсолютную физиологическую незаменимость, невычленимость из жизненного цикла. Стих является не продуктом жизнедеятельности, а ее условием, важным энергетическим источником.

Все это очень близко и Леониду Иоффе. Михаил Айзенберг говорил об Иоффе как о поэте «крайних языковых переживаний, почти эротически ощущающем слово». Я бы чуть уточнил: не эротически, а органолептически. Все его слова — сырое, трепещущее «дикое мясо» обнаженного смысла, рваные «куски дымящейся совести» (по другому, не менее значимому для литературы XX века классическому образному определению, совсем не случайно перекликающемуся с мандельштамовским). «Мясо», но не месо — «виноградное мясо». Яркий и наглядный пример органического метаболизма современного стихосложения. «Сплошная речь», которая «лется через край, / не иссякая, словно милость, / и поселяя, словно в рай», то есть воплощая «наличную красу земную».

Если вспомнить о примененных ранее математических аналогиях (а Леонид Иоффе по образованию был математиком), можно сказать, что «сплошная речь», «рулон» речевой материи, взыскуемый поэтом, — это и есть непрерывное топологическое пространство, обеспечивающее бесконечно сходящуюся содержательность. Мандельштам открыл существование бесконечномерных неевклидовых поэтических пространств и сам создал такое пространство — всеобъемлющее, базовое, фундаментальное для современной поэзии. Иоффе этим открытием воспользовался. И сотворил свое бесконечномерное пространство, со своей топологией и метрикой, найдя и утвердив тот общий и обобщающий гармонизирующий ритм, который, по выражению того же М. Айзенберга, превращает жизнь, личную судьбу в «событие существования». Этот ритм, строй — и есть поэзия, поэзия Леонида Иоффе, бесконечномерное событие его существования.

<sup>1</sup> Генис А. Иван Петрович умер. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

## ЧРЕЗМЕРНЫЙ ПИСАТЕЛЬ

Уклониться, обойти язык, прорваться к тому, что за словами, к «сплошной речи» — вот что объединяло таких вроде бы совсем разных (и действительно разных) авторов, как Леонид Иоффе, Евгений Сабуров, Михаил Айзенберг. Леонид Иоффе уклонялся в первую очередь от поэтического языка, выстраивая поэтику на категорическом «минус-приеме», подразумевающим жесткую инвентаризацию выразительных средств, постоянное дистанцирование от магистральных, расхожих путей лирического сообщения. Стих Иоффе ходит только нехожеными тропами, и «нехоженность», подчеркнутая окказиональность тропов, рожденных неотрефлексированной внутренней речью, формирует особую поэтическую выразительность, которая сродни неухоженности дикой природы. При этом окказиональные, «неухоженные» тропы складываются в стройную систему нехоженных тропинок, индивидуальный программный код со своими функционалами и недифференцируемыми универсальными константами. Евгений Сабуров действует скорее наоборот. Он уклоняется от языка, идя ему навстречу, погружаясь в наличные речевые потоки, пересекая все встречающиеся по пути тропинки независимо от их расхожести, используя любые тропы независимо от степени их ухоженности. Он формирует не индивидуальный код, а некую суперпозицию наличествующих в языке состояний, выясняя и выявляя собственное состояние. Следуя фигурам речи, он всякий раз дикинно их пересоставляет, комбинирует, высветляя неожиданные смысловые и эмоциональные грани. В результате стих приобретает конфигурацию, совершенно непредсказуемую и неповторимую, но единственно отвечающую тому, что автор, собственно, хотел сказать.

Движение у Иоффе центростремительное — внутрь, «до немислимых размеров», или центробежное — изнутри, «чумное выпростав нутро». У Сабурова движение тоже из глубины, но вбок, с энергией выстрела:

а ты из глубины  
проводглаши свою свирепость,  
свою невинность растяни,  
как нарисованную крепость,  
на пальцах рук, на пальцах ног  
и выстрели собою вбок.

«Нутро», сосредоточенное на рефлексии, самосозерцании, умозрении, для него не так уж важно, не драгоценно. Важнее сама жизненная энергия, витальная сила, ее природная агрессивность, «свирепость», то есть жадность к жизни во всех ее проявлениях, не только внутренних, духовных. И важен вектор действия витальной силы — вбок, наперекор. Только так стоит жить, и только так можно рассчитывать на то, что удастся сказать в стихах нечто нетривиальное.

У Иоффе, добивающегося хрустальной чистоты тона, звенящей акустики, — высокий слог поэта «певчего поста». Для Сабурова нет разницы между высоким и низким стилями, ему не нужна гулкая акустика. Наоборот, его привлекают шумовые эффекты, негармонизированные обертоны, разноголосица, проза жизни. Его поэтическое зрение настроено на видимый спектр и воспринимает жизнь во множестве деталей, со всем ее сором, бытовыми и даже физиологическими подробностями. Причем у Сабурова очень развито боковое зрение, способность не фокусироваться полностью на том, куда направлен взгляд, подмечать вещи вроде бы периферийные, посторонние — но они-то в конечном счете и придают складывающейся картине многомерную перспективу и объемную глубину.

Вот, скажем, он обращается к не раз встречающемуся у него сюжету дружеского «сборища», «стройных посиделок достойного с достойным» (Иоффе), напряженного интеллектуального общения в избранном кругу: «Компания соизмеряла силы, / оценивала мощь и веру в дело, / потом производила выбор или / до следующего сборища терпела». Во второй строфе включается боковое зрение: «Носился в небе ястреб-неудачник, / из-под ноги мелькала мышь-полевка, / и дачник вывозил на тачке / весенний мусор из кладовки». Положим, дачника видно из окна (и дело, видимо, происходит за городом, на даче). Но что за ястреб? Тоже виден из окна? Почему он «неудачник»? И откуда мышь-полевка?

Следующая строфа возвращает к главному сюжету: «— Поверьте, суть в согласьи интересов! / Добиться этого — и ничего не надо, — / сказал и сел, а за окном с навесов / вчерашний снег за каплей капля падал». Ситуация с ястребом проясняется только в четвертой строфе: «Компания решала. На экране / почти что вымерший носился ястреб. / В соседнем здании расклеивали рамы. / Стекали струйки в водосточный раструб». Просто в комнате работает телевизор, и, видимо, ведущий телепередачи «В мире животных» рассказывает о бедственной ситуации с популяцией пернатых хищников. Поэтому он, ястреб, и «неудачник». И еще, наверное, потому, что охота на мышь-полевку, показанная в телесюжете, не удалась.

Разговор был плодотворным. Во всяком случае, главный тезис о «согласьи интересов» сомнений не вызывает. Но вопросы остаются. И они звучат в последней строфе: «А интересно, на морях и в людях / где любят? где кланут? где просто ждут? / Что стало, что прошло и что-то будет? / Что

с нами будет через пять минут?» Разумеется, Сабуров слегка иронизирует над «компанией» с ее «верой в дело», романтичным, почти пушкинским, лицейско-декабристским пафосом — но и любит ее. И никакой периферии тут, конечно, нет. Стихотворение, наверное, можно толковать и по-другому, и только автор точно знает, что и как туда попало из конкретной реальности. Однако читателю это не так уж важно. Важно само ощущение реальности, важно само стихотворение о дружбе и о весне, о невыразимой, в общем-то, красоте и того, и другого, и целого мира. И боковое зрение, «выстрелы вбок» передают эту невыразимость, не позволяя живому, влажному течению стиха выпасть в сухой остаток стихотворного описания, распадаться на элементарные эмоции.

На самом деле поэтическая оптика Сабурова, настроенная на видимый спектр, дает весьма прихотливое изображение, в котором привычные вещи вовсе не обязаны быть узнаваемыми. Сабуров насыщает свои стихи прозой, бытовыми реалиями, но их конкретика его мало волнует. Она может послужить своеобразным стартером, зажиганием для речевой вспышки, но Сабуров на ней не задерживается, сразу уходит «вбок», в совсем вроде бы другие смысловые ряды. Он вообще ни на чем не задерживается, не заботится о прописанности деталей и завершенности сюжета, оформленности мысли. Ведь стих говорит больше, чем можно сказать словами, — это, собственно, и есть поэзия. Главное — не мешать ему, стиху, говорить, не мешать его естественному движению. Стих сам завершает сюжет, оформляет мысль. Он «вытанцовывает» форму:

Стихи — предлог для танцев,  
и горечь и любовь  
один зевек пространства  
для легких каблучков.

И Сабуров не позволит «легким каблучкам», «шагам танцующего духа» потяжелеть, предпочесть какую-то определенную сцену, танцевальную площадку реальному полю действия поэзии — «зевку пространства».

С другой стороны, как раз его поэзию невесомой, бесплотной никак не назовешь. Скажем, Иоффе и в своей эротике бестелесен, у Сабурова и небесные субстанции чувственны, эротичны: «Свете тихий, свет твой тихий разметал / шаровой, упругий, теплый, строгий / тот, что призрак, и свистит в ушах металл / и стрекочет мастурбатор у дороги / в голубой дали вселенной нуют ноги — / это свет твой мое тело разметал». И тут нет никакого кошунства. Сабуров так воспринимает мир — телесно, он во всем видит «эротичку причин», таковы его онтология и психология:

Все эротично до предела.  
Тоска по женщине — тоска,  
которой подчинится смело  
любая твердая рука.

Он ощущает себя тоскующим врубелевским Паном, сатиром, «подверженным опале»: «Козлоногие, ну что мы натворили? / нас не выгнал Пан, не крик застал в тумане / только нимфа обернется на прощанье / изгибаясь, раздвигая круглой попки крылья». И хотя он заранее не знает, «есть ли поэзия / в том, что мы так / безнадежно / на каждый пустяк / собираемся лезть / под одежду», плоть в его стихах обычно не стеснена одеждой и «стыдом-снегом», который «тает навзничь на виду»; плоть раскрывается самым бесстыдным образом, «и все одетые раздеты», и в этом, в общем-то, всякий раз обнаруживается поэзия: «О, соловей мой, соловей, / за то, что мы не дальше носа / глядим, а нам держать ответ, / уставлена в упор на нас — / смотри — бесстыдна и красна, / красна и не утерта роза».

Сабуров не может не городить «огород любви» с нерасчленимыми, как соответствующая рифма, «кровью-любовью-морковью»: «вдоль канав, по низине и вокруг водоема / все колышется зеленью поздней весной». Весь мир колышется в любовном ритме беспрестанных совокуплений, превращаясь «в одночасье» в «какой-то розовый содом», и дирижирует им, «плюясь на пол зеленым мхом», выбежавший «из плена леший». «Петлять, кружить его задача», но в этих круженьях, «в путанице мнений и понятий», проступает своя логика: «пусть все будет глубоко случайно / по лесу блудить, молчать, аукать». Сабуров с такой логикой вполне солидаризуется. Вернее, сам стих, его «танец», выводит на такую логику.

Плотское изобилие не тяжелит «легкие каблуки» потому, что стихи Сабурова как раз обретают плоть в чрезмерности жизненной энергии, витальной силы, во всепроникающем изобилии живой, одушевленной материи. Сабуров — тоже своего рода «чрезмерный писатель»<sup>1</sup>. Вещество жизни — вот что интересует его по-настоящему, и он не выделяет из этого вещества тонкие духовные материи, а берет его, так сказать, во плоти, в максимально нерафинированном виде. Да — вместе с «материально-телесным низом». Но ведь «низа» в эстетике Сабурова нет — он, как известно, уходит вбок. Соответственно тут не возникает антиэстетичных эффектов, скорее наоборот: «Как у Ронсара сказано удачно / про алую мохнатенькую щель!» Впрочем, это цитата из «Лолиты», и о какой-либо эстетизации в духе салонной поэтической эротики тоже вести речь бессмысленно — по той же причине эстетической индифферентности к «низу». «Низ» не вычленяется из вещества жизни, точно так же, как и «верх». Тем не менее карнавализация явственно ощутима в танце сабуровского сти-

<sup>1</sup> Эйхенбаум о Лескове.

ха, и если уж на то пошло, у него звучат не ронсаровские, а раблезианские интонации: «ноги в стороны торчат, / но уже слезою белой / изошел безумный дятел, / лизоблюд и крокодил».

Разумеется, сабуровский «карнавал» — без масок, без переворачивания с ног на голову, вне эстетических категорий «верха» и «низа». Танец его стиха — бесконечная игра самого вещества жизни, расплавленного до внелогического состояния («пусть все будет глубоко случайно»), заполняющего собой все пространство сразу, где все связано со всем и все — часть всего:

Утрата ветки и утрата  
возможности иного мира  
соизмеримы неразъято,  
нерасчленимо обозримы.

«Сабуров использует привычные лирические формы, не будучи лириком по темпераменту. Точнее — не будучи только лириком», — пишет Айзенберг. Сабуров не то чтобы эпик, но он и впрямь, в отличие от Иоффе и Айзенберга, чистых лириков, принадлежит немного другому, более синкретичному жанру.

У него любой душевный ландшафт, тот «красивый вид», о котором писал Иоффе, открывается словно не изнутри, а снаружи — даже если взгляд устремлен в себя, даже если речь идет о вещах сугубо внутренних (а речь идет, естественно, главным образом именно о них):

Гляди на зеркало! — Гляжу. —  
Но сбоку, чтоб не отражаться.  
Вот видишь там? Я там лежу  
в пространстве жизненных абстракций.

Чтобы увидеть нечто существенное, в том числе и в себе, Сабурову нужно взглянуть на все с неожиданной стороны, «сбоку». А в себе его занимает то же, что и во всем остальном, — игра вещества жизни. Его лирический герой так же «нерасчленимо обозрим», потому что «соизмерим» с любой возможностью в «полях событий»:

Кому смешно, кому совсем не нужно.  
Великим множеством душа моя полна,  
и, будто черноморская волна,  
любая точка в ней гудит натужно.

«Великое множество» в «любой точке» исключает сосредоточенность, сфокусированность на единичном. Любая единичность, любой лиричес-

кий сюжет у Сабурова превращаются в «великое множество». Развивая конкретную мысль, анализируя конкретное душевное состояние, ситуацию, приводя конкретное жизненное наблюдение, он легко уклоняется в разные стороны, порой очень и очень далеко (хотя, конечно, не забывает о главной линии, жестко выстраивая композицию в соответствии со своей «случайной», игровой, «танцевальной» логикой). Он говорит сразу о многом, потому что все, о чем он говорит, — по сути, одно, то, что составляет суть жизни, ее вещества, и говорить так, а не иначе — для него единственный способ избежать «жизненных абстракций». Вот и получается, что речь у Сабурова вроде бы прямая, но всегда очень косвенная. Вроде бы монолог — и в то же время целый хор: солирующий голос сопровождается каким-то невнятным гулом, незатухающим эхом.

Теперь понятнее становятся отношения Сабурова с языком. Он действительно идет ему навстречу, вступает на любые тропы, но как-то боком, вскользь, ненадолго — постоянно с них сворачивает, пресекая любую наметившуюся тенденцию в выразительных средствах. То он впадает в почти обзриутское косноязычие, множит гротески: «снизу ног его играют танцы, / сверху он лица являет знак», «как мне от жизни б не сгореть, / от музыки ее прекрасной, / которая со стен сползла / и с потолка свисает вниз». То вдруг проскальзывают романсовые нотки: «как переборы струн слова, молчанья, вздохи, / как запах осени — густой и трудный взгляд».

Как «сатир, подверженный опале», Сабуров всегда готов на речевую гримасу, горьковатое скоморошество: «Так думал он. А я не думал, / ноги зябкие разул. / Я бабешку не снимал, / я не делал сунул- / вынул. Честно лег и враз заснул, / вовсе не сходя с ума»; «Как заморский попугай, / с жердочки я стану вякать, / стану вякать и играть, / стану какать в эту слякоть». Способен на лубок, даже частушку: «Выпил чай, заправил койку / и пошел на перестройку». А вот звукопись в духе футуризма: «Ах, какое несчастье быть образом / части, быть образом доли и безвольно / заснуть повторяя: — лишь ты, — и / лишиться». Каламбур: «порвите с Парвати», «кому-то не подал руки — / промазал. И промазал лаком». Или такой: «Плыви, мой член». Что ж, Сабуров не брезгует крепким «мужским» словом: «страхолюдна и блядского вида», «а жизнь такая блядь, / такая сука и лупит прямо в пах / и бьет по роже». Но у него же вполне возможен и яркий, живописный образ: «День начался как разговор, а вечер — шепот, / хихиканье. Он — анекдот о дне. / Он алый шар, который вот-вот лопнет / в не до конца зашторенном окне». И эффектные мандельштамовские номинативно-образные ряды: «жеманница, лиса, Елена», «куколка, балетница, воображала, сплетница»... Причем, как видно и из процитированных фрагментов, все эти средства не применяются Сабуровым в чистом виде, до логического завершения, обязательно возникают какие-то примеси, стилистические обертоны, не говоря уже об общей полистилистике практически каждого отдельно взятого стихотворения.



Но стилистическая разбалансированность для Сабурова не самоцель, не осознанный прием, как, к примеру, у обэриутов. Он не занимается языковыми конфликтами, драматургией языка, как концептуалисты. Язык ведь тоже — вещество жизни, и языковая чрезмерность Сабурова — следствие все той же принципиальной неструктурированности этого вещества, неукротимости его витальной силы. Сабуров просто игнорирует «хорошие» литературные манеры и сам называет свой стих «подручным»: «Извлекая стройный запах / из подручного стиха, / я стою в еловых лапах, / на меня идут снега. / Не колеблясь, не робея — / воздух чист и цель видна, — / я, подобно скарабею, / прочно строюсь из говна».

Ну да, есть в жизни и такое вещество, используемое отдельными представителями животного мира в качестве строительного материала, бывают и такие состояния, когда чувствуешь себя подобным одному из этих представителей (между прочим, не только навозному, но и священному жуку — что Сабуров тоже имеет в виду). Стихи, положим, из вышеуказанного материала не построишь, но из соответствующего душевного состояния — вполне. И из «подручного стиха»: стихи вообще часто строятся из подручного материала. Ведь неважно, из чего строишь, важно, что строишь и как. Стих — не самоцель. Цель — поэзия. И если строишь ее прочно, воздух делается чистым, прозрачным, хвойным, и «цель видна».

Поэзия для Сабурова — тоже субстанция, высшее состояние вещества жизни, в котором достигается его абсолютная полнота. Вещество жизни в принципе неуловимо — жизнь нельзя «разъять», «расчлнить», не лишив ее жизни. Мир человека «из всех подобий рвется прочь, / своей запутанностью полн», и вся надежда только на поэзию, на ее способность быть не «подобием», а реальностью. Без поэзии мир человека распадается, поглощается пустотой: «Когда исчезла Любовь, вместе с ней / ушла и Поэзия, и этого было / достаточно, чтобы Душа уснула. / Когда уснула трава в земле и ушел / блеск небес, наступила слякоть. / Что исчезло из сердца и куда это / что-то исчезло и достаточно ли / осталось сердца, чтобы это что-то / найти?» И человек не просто создает поэзию, а ищет ее и обретает — это такой же фундаментальный закон человеческой жизни, как любой закон природы. Закон выживания.

«Все так глупо и все так запутано», — подытоживает Сабуров. Тем не менее ему, погрязшему, как и всякий человек, в бесконечных «подобьях», «ну хоть ты тресни, / вот этот мир, ну, просто, наконец, / местами очень интересен». Выход один — прорываться сквозь «подобья», сквозь «культурное слово» к тому, что «интересно», к полноте жизни. А язык, стих — и средство прорыва, и главное препятствие. Это плодотворный конфликт, он-то и заводит поэтический «танец». И слова порой почти забывают о том, что они — слова, превращаясь в результате подспудного накопления тонких семантических трансформаций в сплошной звук, голую эмоцию:

«Того — вот так! а это — не поймут»; «Бывших окон! Бывших лестниц!»; «Здесь будет трава, ах! здесь будет трава. / Здесь только и будет, что только трава»; «Палисадник за Ковровым, палисадник! / Александр Македонский, Александр!»

Многие строки Сабурова рождаются так — почти случайным столкновением звучащих, звучных слов. И неожиданно в них проступает смутный смысл, и строка становится ключевой — зачином или рефреном стихотворения: «а человек — попытка жить», «зачем же властвовать и задавать вопросы?», «любовник должен быть смешон», «страшно жить отцеубийце», «ожидаются смех, страсть и холод», «уйди в обратное ничто», «в союзных органах такая пустота», «держитесь, девочка, со мной у вас нет части»...

Сабуров ни при каких условиях не станет заниматься внешней «отделкой» стиха, декоративной «подгонкой» строчек друг к другу, литературным «причесыванием» слов. Такого понятия, как «литературный русский язык», для него не существует. В стихах он с легкостью, без всякой маркировки, свойственной нарочитой стилистической игре, употребляет те же самые слова, что и в повседневной речи, никогда не стесняясь в выражениях. У Иоффе, по формулировке Айзенберга, слова идут как «на парад». Конечно, это такой парад, с которого отправляются напрямиком на прорванную линию фронта, но эстетика Иоффе, тоже не предполагающая любования словами, все же дает возможность любоваться их мощным строем, чеканным шагом. Сабуров же посылает свои слова в бой маршевыми ротами, походной колонной, ополчением. И «стройный запах» извлекается из их общего напора, высокого боевого духа и видимого беспорядка непрерывных семантических боестолкновений с непредсказуемым исходом.

У Сабурова много ипостасей. Поэт, экономист, государственный и общественный деятель. Политик и философ, лирик и сатирик, сатир — жено- и жизнелюб. Как будто у него не одна жизнь, а сразу несколько — и ему мало. Он чрезмерный писатель, потому что он чрезмерный человек. Но главная его ипостась — конечно же «честь и участь быть поэтом».

Пока видный государственный и общественный деятель Евгений Федорович Сабуров занят делами государственной важности, его «одиноким брат по крыльям» живет «не напоминая о себе», «один в стихах и ворожбе, как молния глухонемая». Это поэт Евгений Сабуров — «смешной, а иногда трагический, / но кажется мне, что нескучный». «Уйди в обратное ничто», — призывает его Е.Ф. Сабуров. «Обратное» противопоставляется «прямому развертыванию имен», наблюдаемой очевидности. «Обратное имя» лишь «оживает и снится», оно — «ничто», но это и есть тот «звук пространства для легких каблуков», благодаря которому «душа взбежит» «на самый легкий воздух». И чем бы ни был занят Е.Ф. Сабуров, его «яростный собрат», провозгласивший «из глубины свою свирепость», «вечно-зеленый Пан, оборотень и Сократ» живет «своим законом», законом поэзии, искусства.

«Несоответствие — душа искусств» — так формулирует Сабуров этот закон. В одном из интервью он говорит о стихах как о «самом ярком внесистемном действии». Творчество потому и творчество, что творит внесистемное, небывалое, и поскольку поэзия является наиболее чистым, неинструментальным выражением творчества, его символом, и само слово «поэзия» риторически употребляется как синоним понятий «красота», «вдохновение», то сделанное в том же интервью вполне официальное заявление о том, что «человечество развивается именно благодаря поэзии», не выглядит преувеличением. И уж, во всяком случае, поэзия Сабурова — яркий пример эффективности внесистемного действия.

## ФОРМА ВОЗДУХА

Признавая поэзию «искусством, по существу, вне-словесным», Михаил Айзенберг приходит к концепции телесности художественного переживания: «словесная плоть вступает в отношения с нашей плотью — биением сердца, кровообращением, сокращением мускулов». Это явно коррелирует с «органической поэтикой биологического характера» Мандельштама (да и сам Айзенберг ссылается на акмеистов, цитируя гумилевское определение «жеста в стихотворении»)<sup>1</sup>. Суть, конечно, не в физиологических реакциях организма, а в том, что художественное переживание захватывает человека целиком, и стихи — это «какое-то сложное миметическое действие, в котором участвует весь человеческий состав, все нервные окончания и тайные корни», а само художественное переживание — органическое явление, не сводимое ни к чему другому.

Поэт — враг языка существующего и друг языка становящегося. «Нужно обмануть обманщика», — говорит Айзенберг, обойти язык существующий, «готовый», «обогнать его, обогнуть на кривой и первым выйти к прямому со-общению». А «прямое со-общение» — это не сообщение, не пассивная информация. Это общение, активный обмен информацией. Для того чтобы понять, о чем говорит автор, испытать художественное переживание, читателю необходимо занять позицию не усвоения, а созидания, заговорить на том же становящемся языке, стать участником процесса становления. Это действие, поступок — особый, художественный акт коммуникации. Это «реальное событие». «Все поддается имитации, только событие имитировать невозможно», — подчеркивает Айзенберг. Реальность события — единственная гарантия художественного качества.

Иоффе и Сабуров, обходя наличный язык, по-разному, но оба мощно активизировали стохастические, флуктуационные механизмы, взрывая

<sup>1</sup> Это коррелирует и с концепциями телесности в философии XX века, вводящей под разными обликами данную категорию взамен утраченного рая трансцендентального субъекта классической философии. Что неудивительно: одно из возможных определений постмодернизма — утрата трансцендентального субъекта в искусстве (только с важной оговоркой: это не имеет никакого отношения к «смерти автора», понимаемой как нивелирование художественного качества).

семантику и стилистику внелогическими, структурно немотивированными ходами. Айзенберг тут им полная противоположность — по крайней мере, в рамках отдельной фразы, стиха, на лексическом уровне. Он, наоборот, максимально проявляет жесткость заданной языковой структуры, плотно пригоняя слова друг к другу, стремясь задействовать и обыграть все их словарные и разговорные, фразеологические значения. Он никогда не использует слова окказионально, в отрыве от стилистики и словаря, его стих очень структурирован, лексически и стилистически выверен, сбалансирован. Но все его по отдельности точные, простые, необходимые и достаточные, чуть не математически просчитанные слова и фразы в конечном счете и почти в каждом стихотворении формируют весьма искривленное языковое пространство с далеко не очевидной и нетривиальной топологией.

А вот эта топология уже того же типа, что у Иоффе и Сабурова. В частности, она во многом определяется, как у Иоффе, внутренней речью, хотя Айзенберг устанавливает с ней более жесткие, тщательно контролируемые отношения, не допускающие лексической окказиональности. «Мы говорим тенями мыслей», — формулирует он (перефразировав Набокова, заметившего однажды, что «мы думаем не словами, но тенями слов»). Внутренняя речь — это «тени мыслей» («мысль отлетает точно на пять шагов / и тычется как слепая»), но слова дают свою тень. В этой-то битве теней у Айзенберга все и решается:

Этот выпавший койко-день  
с головой в одеяле,  
с расхोdivшимися тенями:  
зайцы-пальцы и волки-кукиши —  
тень замахивается на тень.  
Там своя война начинается...

В результате окружающее пространство обнаруживает свою кривизну, и уже возможно вывести язык «по кривой» (порой очень сложной) к «прямому со-общению».

Плотно пригнанные, хитро сплетенные слова как бы выпадают из словаря, из своих семантических гнезд, сохраняя сложившийся звуковой и интонационный узор, но обретая теневую, призрачную, загадочную консистенцию. И привычные фигуры речи, подчиняясь ритму «битвы», становления, на глазах преображаются в живые, подвижные фигуры, в волшебный театр теней, в котором разыгрываются острые коллизии, складывающиеся в один непрерывный и захватывающий спектакль.

Неслучайно палитра Айзенберга черно-белая: свет и тень. пейзаж обычно погружен в сумерки, полумрак: «И день провис, и тень роится. / И прыгнет, свистнет, задымится / неопалимая крупа»; «Где заметное черное?

/ Или белое где? / Их последние зерна / развели на воде. / Все лежит по карьерам, / по разбитым корытам, / безнадежно размытым, / недостижимым, серым»; «Воздух бледнеет, словно уходит краска / с неба, с деревьев, с тинистого фасада». Такова его светотеневая графика:

Вроде карандашного наброска  
кое-где подправлены углем  
слабый свет и серая известка —  
их теперь водой не разольем.

Стихи Айзенберга чрезвычайно пластичны и по-своему изобразительны, но не живописны, а именно графичны: четкий контур, тонкая штриховка. Айзенберг твердо ведет свою линию: его графика — отточенная, твердогрифельная. И в то же время сохраняющая стремительную подвижность, лаконизм карандашных набросков, жертвующих изобразительными подробностями, деталями ради непосредственности впечатления, эмоции. Работает чистый, не тронутый грифелем лист, и между соседними контурами возникают порой глубокие смысловые зияния. Это вполне естественно: Айзенберг, вслед Мандельштаму, не разворачивает образы, а, наоборот, сворачивает, упаковывая их иногда до полной герметичности, чистой глоссолалии, и соответственно использует ту же технику семантических сцепок, резких переходов от одного образа-иероглифа к другому.

Айзенберг, как и Иоффе, близок Мандельштаму прежде всего в том, что касается внутренней речи, решающей роли «шевелиющихся губ». Ведь логика мандельштамовских образных сцепок — логика синхронической и внепространственной внутренней речи, предшествующей пространственной и временной развертке высказывания. Свернутый, «иероглифический» образ ясен в своей полноте лишь изнутри, и лишь породившая его внутренняя речь, сама возникающая из предречи, непроницаемых «теней мыслей», по-настоящему знает, как ему действовать. Но понятно, что при всей схожести топологии пластика и акустика становящегося, формирующегося художественного пространства, сама природа образности у Мандельштама и Айзенберга существенно разные.

Пространство Мандельштама звучит в каждой точке, «растет на дрожжах», резонируя с хором мировой культуры, со всем одушевленным макрокосмом. Потому-то столь плотна его атмосфера («воздух замешен так же густо, как земля»), красноречивы и убедительны «свернутые», сконцентрированные образы, легки и стремительны самые сложные, многомерные семантические переходы. У Айзенберга атмосфера куда более разреженная, и его смысловые зияния — полная немота, действительно белизна чистого листа, «снежных пустых полей». Никакого резонанса, в голосе больше немоты, чем звука:

Посмотрите: лицо без речей.  
Посмотрите! Лишенный владельца  
чей-то голос. Наверно, уже ничей —  
низко стелется. (Все перемелется.)

Айзенбергу и хотелось, чтобы заговорила именно немота: «Ходасевич — скрип уключин. / Я его переиграю: / вовсе голос обеззвучу». И Ходасевич в качестве точки отсчета возникает неслучайно. Разумеется, для Айзенберга, как и для Гандлевского, ходасевичевская «проза» отнюдь не является речевой «дичью», источником «зубовных» диссонансов. Но Айзенберг, как и Гандлевский, наследует Ходасевичу в главном — в его способности выворачивать наизнанку видимую ткань быта-бытия, открывая невидимое, сущностное:

Какой-то сад, потом какой-то свод,  
пустыни невещественные блики,  
а дальше все пробел, прогал, пролет...  
И только ужас, ужас луноликий  
как паутины втягиваю клок  
на первом вдохе задохнувшись утром  
И я ищу очешник, кошелек,  
испорченный бинокль с перламутром.  
Вещицы потемневшие, ничьи  
перебираю полыми руками  
И колют веки черные лучи  
И черный флаг висит за облаками

Это сравнительно недавнее стихотворение Айзенберга — фактически парафраз и прямое развитие ходасевичевского «Перешагни, перескочи...» (Айзенберг-критик сам отмечал его как одно из узловых для новейшей поэзии). И «ужас луноликий», постоянно тянущий ознобным сквозняком по тайным складкам пространства, явно восходит к Ходасевичу, как отражение в «темноте вагонного окна» мчащегося в туннеле поезда метро: «Две девицы, но они в слезах. / Их сосед с кошачьей головой. / А другой, меняясь на глазах, / шевельнулся каменной совой» — к тому давнему и знаменитому отражению в окнах берлинского трамвая, полному все того же ужаса: «вдруг с отвращеньем узнаю отрубленную, неживую...».

Хотя «отвращения», вообще ходасевичевских надменности, презрительности, язвительности у Айзенберга нет и быть не может — по той же причине, что и у Гандлевского: по причине кровной принадлежности тому миру, над которым язвит Ходасевич. И, в отличие от Гандлевского, диссонансы Ходасевича не переходят у Айзенберга даже в контрасты. Его оптику не назовешь расфокусированной, но это существенно нелинейная,

невизуальная оптика — не физическая, как у Гандлевского, а психофизическая. Поэзия Айзенберга не имеет дела с предметами физического мира напрямую. Его стих может быть изобразителен, он всегда пластичен, но без скульптурной лепки. Тут скорее архитектура, и не акмеистская архитектура «Камня», а архитектура без камня, светотеневой графический чертеж на прозрачной кальке, эскиз, проект. Подобная фактура слишком тонка для физических объектов, зато она в состоянии регистрировать малейшие психофизические колебания, тончайшие движения души.

Речь по-прежнему идет вовсе не о психологии: органическая поэтика потому и возникла, что субъектно-объектная структура исчерпала свои возможности. Айзенберга интересуют не собственные субъективные реакции, ассоциации, а сама динамика тонких душевных материй, психофизика человеческой души. Рассматриваемой, естественно, с максимально возможной жизненной конкретностью.

Действие в стихах Айзенберга часто разворачивается как бы в состоянии тревожного сна, точнее — полусна или когда «замыкаются предохранители» «государыни-бессонницы»: «Качка, дорожный сон / в душевной кабине и на плохих рессорах»; «Сон закладывает уши — / тише, глуше, ни аза»; «Полусон. За ним покоя / мешковатая возня»; «Приникает к темной яви / сна пещеристое тело... Сон петлей. Я сам из петель. / Толкователь. Что ж такого?»<sup>1</sup> «Снится каждому свой / сон-печаль, сон-беда», и Айзенберга потому так привлекает «яви-сна открытая граница», что именно на ней, в момент, когда стихают внешние звуки и разум ослабляет свой логический контроль, душа остается наедине с собой, и внутренняя речь звучит в полный голос.

Сон сделан из того же материала, что и жизнь: «Мы смотрим в сон как в темное окно / И в схеме необъятных искажений / шевелится их будничный чертеж». Причем по степени эмоциональности ночной сон куда «гуще», концентрированной прородившей его дневной жизни: «Еще сильнее щупальца, а дрожь / неведомей». Но Айзенберг — рационалист, он не переходит границу бессознательного, не погружается в сюрреалистический символизм сна. Для него важно только само состояние повышенной эмоциональности, тех же, что в реальности, «напряжений / разлитие и с ними заодно». Это пограничное состояние излюбленного Айзенбергом сумеречного пейзажа: сознание балансирует на переходе от дневного света к ночной тени.

<sup>1</sup> И еще: «В сон затекает мелко / утренний холодок. / Белка мне снилась, белка. А разбудил свисток»; «Выношу как сор из избы / темный сон из грудной клетки»; «На ходу превращается прежний сон / в мелкий штраф, назначенный за простой. / Это снится ужин на сто персон. / Головной вагон. Человек пустой»; «Вместе уснем и во сне закрывим. / Вместе проснемся при полной луне. / Я холодею по ряду причин. / Большая часть остается во сне».



Внутренняя речь — тени мыслей, но такие тени, что передают их (мыслей) оформленность и становление:

Эпос, возьмите эпос.  
Отдайте ребус.  
Что мне эпоса клич:  
Пал Ива-аныч!  
Илья Ильи-ич!  
Плод ума (многоточие) род клейма.  
Издалека не виден  
след рунического письма,  
стершееся граффити —  
имя, названное внутри,  
сеткой идет по коже.

Для Айзенберга любое имя, каждое слово, интонация, образ должны прозвучать «внутри», потрясти «весь человеческий состав», чтобы появиться в стихотворении фигуративной тенью того потрясения, вплестись «следом рунического письма» в общий узор. При этом слово остается словом, средством коммуникации, носителем информации, и в принципе любой семантический «ребус» в стихах Айзенберга распутывается (а некоторые его ранние стихотворения действительно выглядели как ребусы). Но главное, что передается синкретичное «внутреннее звучание» слова — то, что вызвало его к жизни в конкретных речевых обстоятельствах стихотворения, то потрясение, что вызвало к жизни само стихотворение. И слово становится уже не просто средством коммуникации, информационной «единицей текста»<sup>1</sup>, а поэтическим словом, средством «прямого со-общения».

Восприятие поэтического слова не может быть пассивным, односторонним. Искусство вообще дает человеку — в том числе автору — ровно столько, сколько человек готов и хочет получить:

Рассыпается на буквицы,  
распадается, слаба,  
не сумевшая обуглиться  
вся вчерашняя волшба.  
Стали цифрами и знаками  
те потешные полки,  
на бумаге одинаковы  
и на слух недалеки.  
Но плетение орнамента

<sup>1</sup> Стихотворение «Единицы текста» Айзенберг заканчивает так: «Ничего не знаем наверняка. / Не далее единиц, не сложнее их начертаний. / Где у сознания ночная оптика?». Поэзия знает «наверняка», поэзия и есть «ночная оптика».

и узорное рядно,  
 слово, вставленное намертво, —  
 ожидание одно.  
 Есть подсказка, но о чем она?  
 Как родимого пятна  
 мы страшимся слова черного.  
 Голь на выдумку бедна.

Само слово, «вставленное намертво», все «узорное рядно» стиха — лишь «ожидание», «подсказка». Ожидания реализуются, когда из плоскости бумаги, словарного «недалекого» эха извлекается «внутреннее звучание», когда за знаками открывается «волшба». Это возможно только в процессе активного «со-общения».

Почему «голь на выдумку бедна»? А кто сказал, что «волшба» непременно должна отличаться «богатой выдумкой»? Как раз от «богатых выдумок» новая поэзия отмежевывается в первую очередь, предпочитая иметь дело не с красивым, «культурным», риторическим, а «черным» — пугающе властным, но и рабочим, реальным словом. «Я говорю о простых вещах», — декларирует Айзенберг в одном из стихотворений. И поясняет в программном эссе: «Нам, вступающим в новую историю с другой географией, нужны новые слова для самых простых вещей. Потому что самые простые вещи всегда не названы». Назвать «самые простые», а потому фундаментальные вещи — значит обрести «новые слова», дать им новое «внутреннее звучание», модулировать его в какой-то другой регистр, особую тональность. И Айзенберг (как и Иоффе) тщательно следит, чтобы в его стихи не попала «выдумка», красивая риторика, культурная «сложность». Он старается вести речь только о надежных, достоверных вещах, в крайнем случае делая оговорку: «Небо зелено — синевато дерево. / Черновато дерево — уже огни. / Свет, малиновку помани, / если это малиновка (не проверено)».

А какие вещи достоверны? Наверное, такие, которыми мы распоряжаемся, за которые готовы поручиться. И какие же вещи имеются в нашем распоряжении? Сознание? Ну, нет, только не сознание: «Опыт хитер, сознание воровато — / тянет последнее — первое на подхвате», «Если память врет, то себе во вред. / Своему сознанию я не верю». Скорее душа, жизнь, опыт... Что это за вещи, насколько мы ими распоряжаемся и насколько можем за них поручиться? Над этим в основном и размышляет поэт, постоянно вглядываясь в них — и другие «простые вещи», всякий раз обнаруживая что-то любопытное, достойное упоминания, всякий раз находя новые слова и новую гармонию.

Душа, жизнь, опыт — вещи, конечно, совсем не простые. Но в том-то и дело, что Айзенберг вводит их в свои стихи как *вещи*, *объекты* — простые, потому что фундаментальные, неделимые и независимые. У души

своя жизнь: «Жизнь души. Душа сотрясается как листва / под дождем или — редко — под летним ветром». Отношения с душой складываются сложно, но ей трудно предъявить какие-то претензии. И хоть обе стороны стараются сохранять толерантность, взаимонепонимание накапливается: «Чем жива душа? / Не ее ли кормил с ножа / весь прошедший год за столом накрытым? / Отхлебнула беды чужой. / И где конь молодой с копытом, / там и я — со своей душой. / У-у, ла-худра!» Дело доходит до прямого выяснения отношений. Причем душа первой не выдерживает, прерывает укоризненное молчание: «—Ты послушай вот, что тебе скажу, — / говорит душа. / — Я который год за тобой слежу, / на счету держа / (говорит душа). / А узнала лишь, как ты плохо спишь, / как ты воду пьешь. / Ешь да пьешь, да себя казнишь. / О, господин, / не живи один — пропадешь».

Есть душа, но есть и тело — «костная тина». Айзенберг при всей светотеневой консистенции своего стиха весьма внимателен — не к плоти, разумеется, как Сабуров, но к телесности:

По-советски жить: по-турецки сесть  
и уже не встать. Несмешную весть  
посылает мозг, принимает кость,  
и она для нее пила.  
Голова болит. Здоровеет злость.  
Не у жизни спрашивать, где была.  
Где была, там нужно по вкусу слез  
угадать, кто лошадь, а кто овес.

Это тоже простые и реальные вещи — головная боль, «подлобное гуденье», «лобная кость». И вообще, может, именно «костная ткань знает прямой ответ», «легкий способ», тот, который обещает «под конец объяснить» стрекочущий «воздух светлый». Во всяком случае, жизнь, сама «взятая на испуг, запеленутая толпой», как и душа, в результате ничего не объяснит: «Жизнь? Повтори на слух. / Звук-то какой. / Слово само с дырой». У нее остается только один «легкий способ»:

Жизнь приняла, что ей легко  
над крайним приподняться кругом  
и убежать, как молоко

Что касается опыта «всевластного», который «мелкие шрамы, знаки на коже ставит оплошно», то эта «вещь» явно мандельштамовского происхождения: «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». Но теперь никакого доверчивого «лепета», «лепившего» опыт у Мандельштама, ни-

какой «безудержности линий»: «И каждый опыт, каждый шаг / через «пусти», через «уйди». / Похоже, никогда никак / не лопнет обруч на груди». От этой окружающей сдавленности, безвоздушности возникает образ «съеденного», «проглоченного живьем»: «съеден поедом так, что и сам не рад»; «стараясь думать о своем, / но между прочим / я понимаю, что живьем / когда-то был проглочен». Не Иов, а Иона: «Одoleвает духота / внутри кита». Такова реальность. Таков опыт. Но не только таков.

«Боязнь открытых помещений» — не помеха для разговора о «простых вещах». Просторы, расстояния тут ни при чем. Более того, Айзенберг всячески подчеркивает свою статичность, неподвижность: «Ты меня никогда не увидишь, потому что я статичен. / А тебе нужны движение и смена стоп-кадров»; «Так долго я стоял на месте, / что место сделалось моим». Внешняя неподвижность оттеняет интенсивность внутренних событий и стремительность смысловых движений, смены мотивов, семантических, ритмических, интонационных модуляций.

Из чего складывается внутренняя событийность? Из ничего. И это слабо сказано: «нет ничего (но это еще цветочки)... это еще бравада». И мы весьма точны, когда, обмениваясь приветственными, *ничего* не значащими репликами, употребляем именно это страшноватое словечко: «Как твое ничего, чем дышит? / Как оно почивает? / Как-то в общем, почти не очень. / Где-то рядом и между прочим». *Ничего* страшного. «Бездна», «ужас» действительно рядом: «пекло-то вот оно — в метре от нас». Но это привычный «людьми заселенный ужас», общий для всех, то, с чем мы живем, — *ничего* особенного.

Этот будничныи ужас, «неслышный, слабый ток беды» «расходится внутри» «пузырьками пустоты», как в ходасевичевском сифоне, но тоже, разумеется, как у Гандлевского, без всяких попыток «удара кулаком»:

Сейчас мы пустоты глотнем —  
запомнится навек.  
Переживает день за днем  
поденный человек.

А ведь пустоту глотает пустота, потому что внутри тоже пусто: «Это я человек пустой. / Человеку пустому впору / камнем век забираться в гору, / а с горы убежать водой». «Человек пустой», с «полыми руками», «тонкой кровью» и «неглубокими скважинами» — центральная автохарактеристика позднего Айзенберга:

Новая вещь, собрана из тряпья,  
перелицована, шов заглажен.  
Сколько еще терпеть самого себя,

голос пустот и неглубоких скважин.  
Выйдешь вперед, скажешь свое бу-бу,  
так, чтобы вдруг не повредить рассудок,  
и загудит забранная в трубу  
тонкая кровь, ноша сердечных сумок.

Это развитие и, на сегодняшний день, кульминация постоянного для поэта мотива «дыр», «нор», «впадин», вообще всяческих пространственных складок и полостей, «пустоты ползучей»: «Даль открылась. И роится / впадина в дали пустой». Раньше Айзенберг, «подобно придурковатому дырмолё», «кричал в дыры»: «Дыра моя, спаси меня! / Укажи дупло, где светлое спит огниво». За пару десятилетий дыра лишь разрослась: «Где мне стоять, если всюду дыра?» Превратилась в «яму»: «Травка жалкая помята, / не ухватишься залезть. / Хорошо, уже не надо / землю каменную есть».

Прежде Айзенберг называл себя «человеком тоски» («Я не есть большая культурная ценность. / Я не есть человек культуры. / Я — человек тоски»). Теперь — «человек пустой». В принципе, конечно, это одно и то же. Еще в 1984 году поэт писал: «Я задержался в образе таком: / дышать тайком и ждать, когда тупая / тоска заставит щелкать языком, / на медленном огне перекипая». А как он может выйти из этого образа, если неизменность, неподвижность провозглашена жизненным кредо: «Это такой, чтоб ты знал, устав: / всякую речь начинать за здоровье, / все оставлять на своих местах»? Да и собственным образом поэт нынче озачленен далеко не в первую очередь. Ведь он — самый что ни на есть типовой, заурядный, незаметный, почти невидимый. «Человек пустой», «поденный» — еще и человек-невидимка:

надо мне собою стать  
надо мне собой остаться  
чтобы по полу кататься  
пыль густую собирать  
в пыль густую собираться  
в пустоту летит жетон  
пустоту берет на веру  
стук картона о картон  
стук фанеры о фанеру  
стук металла о металл  
если б в ком меня слепили  
я б по комнате летал  
только воздух легче пыли

Если облепить человека-невидимку пылью, он делается видимым. Но пыль обрисовывает контуры пустоты. И только пыль удерживает на твердой почве такого невидимку.

А каким он еще может быть? Лишь пустота берется на веру (Бродский декларировал свою веру в пустоту, у Айзенберга скорее наоборот: пустота сама все декларирует, проявляет, становится источником немого звука). И точно так же, как у Гандлевского, лишь от пустоты можно оттолкнуться, разбираясь в ворохе внутренних событий, отправляясь в лирический полет.

Айзенберг и Гандлевский вообще очень близкие поэты. В частности, их сближает (и это бросается в глаза) повышенная лирическая восприимчивость к бытовым и речевым реалиям, в том числе специфически советским. Но маркировка «Сделано в СССР» Айзенбергу ни к чему — советский знак качества просто негде ставить, поскольку у Айзенберга, в отличие от Гандлевского, реалии — не столько физические объекты, сколько те же фигурные тени, призраки из полусна.

«Что я делал все время? / Я изживал свое время», — писал Айзенберг в конце 80-х. Со временем очертания «своего времени», которое уходит «в золотой песок», уточняются, для чего чаще предпринимаются экскурсы в прошлое: «Помню, и тогда знобило — / в круговой прогулке парной, / в детской упряжи навек. / Так я вижу все, что было: / сквозь затянутую марлей / форточку смотрю на снег». Тени прошлого и сами приходят, оживают: «Два года в квартире живучие тени / на что-то пеняли. / Не все поделили, остались при деле, / не все разменяли. / Вдыхали, дышали, работать мешали, / смотрели в затылок / и что-то сдвигали, стучали ковшами, / роняли обмылок. / Никто не поверит, но слышались даже / при свежей побелке / забытые вальсы, победные марши / из черной тарелки». Для Айзенберга это очень важно: пусть «все отошло», и «природа не возмутилась», пусть «стертым со света голоса больше нет», «изжитое» время должно остаться. И он оживляет, анимирует старые фотографии («по краям она захватана»), «домашние граффити» с профилями «теньевыми, но не темными»: «Крепдешин, последний шик, / вязкозный шелк. / Развлекаются родители. / На запястье разошелся ремешок. / Жили в долг, себя не видели. / Рад не видеть, но уже который год / собираются в нору твою / их запас, их жизненный расход, / притворившиеся утварью. / Это рядом, — руку протяни». Такая светотеневая анимация в духе Норнштейна — не мемуары, а настоящее путешествие во времени.

И какие-то собственные итоги можно подвести, как-то уточнить свое положение в пространстве-времени. К стихотворению про «пекло», что «в метре от нас», примыкает стихотворение «1972 год» о лесных подмосковных пожарах того удушающе засушливого, всем, кто был тогда хоть в мало-мальски сознательном возрасте, запомнившегося лета: «Одна заметная сосна / растет у кратовского сруба — / на два ствола разделена, / как лира, выгнутая грубо. / Но в семьдесят втором году, / когда торфяники горели / и лето плавало в чаду, — / мы на деревья не смотрели». Боль-

ше 30 лет прошло — целая жизнь, целая эпоха. Айзенберг усматривает в том адском лете важный пространственно-временной ориентир, центр системы координат своего поколения:

Скажи, зола. (Скажи: навек.)  
 Пошевели ее, потрогай.  
 Вот мы и выросли вразбег,  
 как ветки на сосне двурогой.  
 Притянут к чадному суду,  
 один ответ другому равен.  
 Кто б догадался в том году,  
 что началась игра без правил —  
 чтоб перед новым образцом,  
 почти впотьмах схватившись с бездной,  
 не провалиться в мертвый сон,  
 а встать на пустоте безместной.

«Встать на пустоте безместной», в «сквозной пустоте», в «пустом времени» — вот предназначение этого поколения, видимое, конечно, только сейчас, но видимое совершенно отчетливо. Потому что предназначение выполнено. А «необъятная пустота» за минувшие десятилетия сделалась родной, даже родимой, как тютчевский хаос, — она питает «человека пустого», «человека-невидимку» через пуповину: «Нет теперь меня нигде. / Вышел муравьиным лазом, / к необъятной пустоте / тонким волосом привязан».

Ведь пустота — не только «дыра», «нора», «яма», но и пространство для воздуха, который заполняет все пустоты, следуя за человеком, если тот живет и дышит. Стихи производят воздух и производятся из воздуха. «Стихи делаются из ничего, — говорит Айзенберг. — Из возгласа, из междометия, из оговорки... Стихи — это воздух, имеющий определенную форму». Ворованный воздух. Воздух, на который мы уже имеем полное право.

## СТИХИ ПОСЛЕ КОНЦЕПТУАЛИЗМА

Появление в 70-е годы поэтов следующей после «шестидесятников» генерации и формирование собственной поэтики Айзенберг связывал с ревизией поэтического опыта, в чем «очень действенной оказалась конкретистская и даже концептуальная практика» (для самого Айзенберга — «прежде всего Некрасов и Сатуновский»). Виктор Кривулин говорил об «обэриутском комплексе», который «снялся» поэтами его поколения «обэриутскими же средствами». Для «шестидесятников», в общем-то, «обэриутского комплекса» не существовало. Просто были авторы и литературные группы, так или иначе близкие игровой эстетике обэриутов, хоть бы и без прямых влияний (например, Холин и Сапгир — ученики Евгения Кропивницкого, а он пришел к лубочным, примитивистским приемам независимо от обэриутов и даже Хлебникова), и были — не близкие, не пересекающиеся с обэриутско-конкретистским проблемным полем. Стих, ориентировавшийся на высокий стиль Серебряного века, по поводу обэриутов особенно не комплексовал.

Некоторые не комплексуют и сейчас. Но в 70-х годах с этим самым высоким стилем что-то произошло, — не только благодаря Бродскому, к тому времени уже основательно ревизовавшему стих в постмодернистском направлении, но и благодаря радикальным практикам обэриутов, конкретистов или еще более радикальной практике концептуализма. В результате к началу 80-х годов в неофициальном искусстве окончательно сложилось общее культурное пространство, в котором, в частности, ясно осознавалось единство проблемного поля тех же обэриутов и, скажем, Мандельштама, их определяющее значение для современной поэзии. В конечном счете у всех поэтов одно проблемное поле: интенсификация стиха, обретение им насущности, выяснение, «где она, поэзия» (Вс. Некрасов). Хотя бы для себя, в твоём конкретном случае — а там видно будет. И в ходе этой работы происходили неожиданные, но, как неизменно выяснялось, неслучайные сближения.

Поэты следующего поколения, «восьмидесятники», действовали уже не в связи, а на фоне концептуалистской практики. Концептуализм стал доминирующей стратегией, с ним ассоциировался весь постмодерн, и это вполне могло ощущаться как некий психологический комплекс. Творчество



так называемых «иронистов» в определенной степени являлось реакцией на такое положение дел (хотя в еще большей степени их творчество являлось реакцией на положение дел в стране). Сильным было и влияние Бродского. Тогда-то, наверное, и сложился среднестатистический «пост-модернистский стих» — канонизированный Бродский с прививкой Пригова или наоборот, с перевесом в ту или другую сторону. Стихи, кстати, писались хорошие. Все участники преимущественно «иронистского» клуба «Поэзия» (в котором состояли и Пригов с Рубинштейном) — авторы интересные, яркие, действительно во многом определившие лицо московской поэзии второй половины 80-х годов.

Но концептуализм получил и прямое продолжение — еще по горячим следам. Тимур Кибиров и Михаил Сухотин действовали в ту пору сообща, и объединил их предельный художественный радикализм, отталкивание от стиха как такового, естественно приводящее к концептуализму. Сухотин создал рафинированный соц-артовский эпос «Великаны», заметно отличавшийся от канонического соц-арта Пригова. «Великаны» — это как бы «вторая производная» языка советской мифологии: не столь контрастная, пародийно-игровая, более стилизаторская и филологически изощренная. Фактурностью советского языка со всеми ее смеховыми эффектами Сухотин, в отличие от «иронистов», уже не пользовался. Он вел какую-то чисто литературную или даже научную работу — как филолог-фольклорист, специалист по древним эпосам и отчасти этнограф (его вполне можно считать собирателем русского дворового фольклора второй половины XX века). Он писал не стихи — *тексты*.

Кибиров же в начале 80-х писал стихи. Но понимал, что это никуда не годится. Не только то, что он пишет, — все стихи, вся литература. То, что принято именовать литературой, не годится для того, что принято именовать окружающей действительностью. Все, что есть и возможно в литературе и поэзии, не годится для его, Кибирова, реального опыта и советской жизни вообще. Что же он мог сделать сам как автор? Как отказаться от литературы и при этом остаться автором? Тут-то и помог концептуализм.

Поэмы «Жизнь К.У. Черненко» и «Когда Ленин был маленьким», принесшие Кибирову первый успех, — по сути, соц-артовские «объекты», *readymade*, артефакты, выставленные на всеобщее обозрение и благодаря этой процедуре приобретшие неожиданную художественную выразительность. Чего стоит один только эпиграф из детгизовской книжки 1947 года «Детские и школьные годы Ильича» о том, что карапуз-Володя, выучившись ходить, если падал, то «хлопался обязательно головой», поскользнувшись, дескать, «голова его перевешивала»! Кибиров в данном случае и комментировать не берется: «Читатель мой! Я, право, и не знаю, / что тут сказать... Конечно, можно б было... / Но лучше не пытаться». Кибиров в

ранних своих вещах выступает именно в такой роли — комментатора, куратора экспозиции, экскурсовода по советскому зверинцу. Стихи он уже не пишет. Тут вроде бы как раз тот распространенный случай, когда, по формулировке Некрасова, пишут не стихи, а стихами. Но Кибиров и не претендовал на что-то большее. Его стихи входили в экспонируемый объект как типичный симулякр. «От симулякра слышу!» — немедленноотреагирует Кибиров. И будет прав. Потому что отказ от стихов был временный. Кибиров прорывался к своему стиху, а от прямой речи вообще никогда не отказывался.

Главное для него — избавиться от литературы. Это ставится во главу угла — подчеркнуто нелитературное поведение. Реальный опыт, советская жизнь со всем ее убожеством, подзаборной лексикой, приклатненностью городских подворотен, матом-перематом солдатских казарм и соответствующим юмором вводятся в текст как тот же *readymade* и без всякого эстетического дистанцирования. Гандлевский и Айзенберг тоже ни от чего такого не дистанцируются, но они действуют как поэты, взыскующие пластических форм и музыкальной гармонии, они, по формулировке Гандлевского, — носители лирической «тайны». Неважно, что эта «тайна» по-советски «позорная»: «дело поэта не раскрытие тайны, а воспроизведение ее в неприкосновенности, чтобы человек, причастный той же тайне, со страхом и восхищением узнал ее по твоим словам»<sup>1</sup>. Кибиров раскрывает все позорные тайны: «Эй, суходрочка барачная, брызни! / Лейся над цинком, гражданская тризна! / Счастьишко наше, коза-дереза, / вша-взпэша да кирза-бирюза, / и ни шиша, ни гроша, ни аза / в зверосовхозе "Заря коммунизма"»...

Эта речь слишком прямая, чтобы быть литературной. Концептуалистская коллажность выворачивается Кибировым наизнанку: он распарывает, перелицовывает абсолютно любой материал, попадающийся ему под руку. Поэтому, строго говоря, даже наиболее насыщенные цитатами вещи Кибирова центонами не являются: Кибиров раздирает цитаты в клочья, лишая их благородной нейтральности, заставляя их звучать не своим, а его, кибировским, нелитературным, «дурным» голосом.

«Нелитературностью» Кибиров перекликается с Сабуровым, который тоже игнорирует существование литературного русского языка. Но Кибиров не просто игнорирует какие-то лексические табу, он накладывает новые. Не на высокую лексику, а на то, в чем можно хоть как-то заподозрить «литературность». То есть на любые свои поползновения к непрямому, хоть как-то пластически и гармонически опосредованному высказыванию.

Ощущая себя лириком, он принципиально не пытался встать на путь формирования органической поэтики, наращивания собственной поэти-

<sup>1</sup> Гандлевский Сергей. Поэтическая кухня. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. С. 13.

ческой речи. Твердой рукой продолжал писать не стихи, а стихами. Многословие раннего Кибирова (когда он писал, как подметил Александр Левин, «не строками и даже не строфами, а группами строф, а то и страницы-ми»<sup>1</sup>) объяснялось именно этим. Чего Кибиров никогда не скрывал, и тут называя вещи своими именами: риторика — так риторика, дидактика — так дидактика, сантименты — так сантименты, сюсюканье — так сюсюканье... Но как все это может быть поэзией? Имеет ли это отношение к поэзии?

Вопросы не праздные. Рубинштейн, например, считает, что поэзия Кибирова — «в каком-то смысле проза», «эссеистика». В каком-то смысле Рубинштейн прав. Но Кибиров, безусловно, имеет отношение к поэзии. Просто не следует ждать от его стихов того, на что они не рассчитаны.

Эстетика Кибирова, все его обаяние — не в пластичной органичности обретенного, сотворенного поэтического слова, а в точно и своевременно найденном способе говорения, остро индивидуальном жанре высказывания. Где более всего уместна прямая, без литературных и прочих условностей, речь? В «задушевной беседе». Так называлась группа, в которую входили в 1985 году Пригов, Рубинштейн, Айзенберг, Гандлевский, Кибиров и Сухотин, — из нее чуть позже возникла «труппа» «Альманах». Вот эту «задушевость», доверительность Кибиров и берет за основу. Вполне логично и органично: раз поэт не дистанцируется от прямой, утилитарно-функциональной, коммуникативной и информативной речи, он не дистанцируется и от адресата, того, к кому обращено высказывание.

Коммуникативность выходит на первый план, и традиционно-условный «читатель мой!» превращается в абсолютно конкретных и безусловных «Льва Семеновича», «Семушку — шелкова наша бородушка, лысая наша головушка» и «Дмитрия Алексанчы», который, естественно, «тут как тут!». Так возникает уже классический цикл кибировских «посланий». Коммуникативный нажим, назойливая звательность превращаются в своего рода песенный рефрен и переплавляют аморфные, велеречивые текстовые массы, напичканные всякой злободневной ерундой вперемешку с необязательным философствованием, в вибрирующую энергией, звучащую кристаллическую структуру. Ехидный дружеский треп оборачивается каким-то ритуальным заговором, камланием:

Так тебе и надо, Миша!  
 Так и надо, Миша, мне!..  
 Тише. Слышишь? Вот он, слышишь?  
 В предрассветной тишине  
 над сугробами столицы

<sup>1</sup> *Левин Александр*. О влиянии солнечной активности на современную русскую поэзию (Тимур Кибиров) // Знамя. 1995. № 10.

вот он, знак, и вот он, звук,  
синим воздухом струится,  
наполняя бедный слух!  
Слышишь? Тише! Вот он, Миша!..

«Знак» и «звук», понятно, из Айзенберга («Но ведь был же какой-то знак. / Вижу взятую на испуг, / запеленутую толпой / жизнь. Но был же какой-то звук!»). И, кстати, злободневная ерунда, все эти вещи, названные своими именами, тоже оказываются весьма к месту. Кибиrowsкое ехидство ведомо отличным чувством юмора: «Миша, Миша, диктатура / совести у нас теперь! / То есть, в сущности, пойми же, / и не диктатура, Миш! / То есть диктатура, Миша, / но ведь совести, пойми ж! / Ведь не Сталина тирана / не Черненко моего! / Ну, какой ты, право, странный! / Не кого-то одного — / Совесть!!» Сейчас о перестроечной пьесе Шatroва «Диктатура совести» если и вспомнишь, то только вот по этим очень, помоему, смешным стихам. И полное забвение первоисточника несколько стихам не повредило.

Прямую, антилитературную речь Кибиrowa литературой делает ее специфическая диалогичность. Его антиорганичность — то, что он пишет не стихи, а стихами, то есть сознательно идет на некую мистификацию, концептуалистскую симуляцию, — изначально заданная им художественная аморфность компенсируется особой коммуникативностью его стиха, которая и становится истинным (в отличие от любимых одно время Кибиrowым «твердых» форм — всяких сонетов и октав) формообразующим фактором. Разница между органической поэтикой и концептуальной в том, как используется диалогичность, вернее, какая диалогичность используется — внутренней речи или внешней (точнее, чужого слова). Кибиrow же сотворил неслыханное: он *присвоил* внешнюю речь, чужое слово. И это ему сошло с рук. Кибиrow, конечно, концептуалист, но он еще и антиконцептуалист, поскольку его прямая, антилитературная, утилитарная речь противостоит и тому и другому, вырабатывая какую-то собственную, тоже антилитературную диалогичность. Дикая, невозможная, в сущности, ситуация, однако только так Кибиrowу удалось решить свою сверхзадачу: противопоставить себя литературе, оставшись автором, воплотить небывалый советский опыт «зверосовхоза “Заря коммунизма”» в невозможных, небывалых стихах.

Стихи, впрочем, у него получались разные. Бывало, что и не очень получались. Художественная позиция Кибиrowa весьма скользкая: чуть зазевался, утратил бдительность, сбился с ритма, упустил нить разговора — и соскользнул в описательность, необязательность, а согнанные массы текста ни во что не переплавились. Александр Левин в уже цитировавшейся рецензии на «Сантименты» (1994 год) высоко оценивал «классическо-

го» Кибирова конца 80-х, но упрекал Кибирова начала 90-х в описательности, склонности к «акынству», стремлении «запечатлеть все подряд» по принципу «что вижу, то пою». Проблема и впрямь имеется. К тому же Кибиров, как на грех, любил сочинять сюжетные поэмы. И все-таки, как к ним ни относиться, «Сортиры» и «Солнцедар», может, в меньшей концентрации, но тоже содержат живое вещество кибировской поэзии — ее специфическую диалогичность, обостренную коммуникативность. Хотя эволюционное движение к малым формам, от эпоса к чистой лирике, видимо, следует признать благотворным.

В лирике с коммуникативностью, звательностью трудностей нет — собственная персона всегда под рукой. Да и других адресатов хватает. Внутренняя диалогичность кибировской лирики остро полемична, Кибиров по-прежнему называет вещи своими именами и никого не щадит, но главная его полемика — с самим собой: «Не умничай, не важничай! / Ты сам-то кто такой?... / Не подличай, не жадничай! / Ишь цаца ты какой!» (Разумеется, читателю не возбраняется принять это и на свой счет.) И по-прежнему насыщает стихи всякой злободневной ерундой, такими вещами, которым в стихах вроде бы делать совсем нечего.

В предисловии к «Парафразису» (1997 год) Кибиров не без лукавства извинялся за «злосчастную склонность автора даже в сугубо лирических текстах откликаться на злобу дня». Это все равно как если бы, скажем, Лев Рубинштейн принялся извиняться за то, что пишет на карточках. «Злоба дня» — материал и эмоциональный нерв поэзии Кибирова. «Акынство» у него проскальзывает как раз тогда, когда эта самая «злоба» недостаточна «зла», расслаблена и благодушна.

Ходасевич в книге о Державине выделяет «два свойства, два дара, ему присущих, — гиперболизм и грубость». Многие поэты XX века (начиная с футуристов) обращались к Державину и вообще к поэзии XVIII века как бы через голову Пушкина — в стремлении вернуть поистершемуся поэтическому языку «дикую» первозданность, фактурность. О Кибирове так не скажешь. Он ведь о поэтическом языке не заботится. У него одна забота — «не умничать», не говорить сложно, «красиво», поэтическим языком (вот он и говорит по-простому — стихами). Но эта забота приводит его к обретению тех же качеств, что были главными и у Державина. И Кибиров, конечно, неслучайно пишет цикл «Памяти Державина»: родственная душа! Он стилизуется под Державина, не удерживается порой и от подражания (явно приравнивая свое Шильково к «жизни Званской»), однако по-настоящему державинский дух ощущается, когда Кибиров дает волю собственному «дурному» голосу — с его гиперболизмом, проявляющимся, понятно, не в метафорике, а в выворачивании любой ситуации наизнанку, со всеми ее «потрохами», и соответственно грубоватостью.

Ну а поэтику дружеского трепа, само собой, можно возвести к «забавному слогу», изобретенному Державиным в «Фелице». Этим «забавным слогом» написаны все последние книжки Кибирова. Сборник «Интимная лирика» (1998 год), по замыслу автора, должен был ознаменовать окончательный переход к малым формам, что подчеркивалось и его вызывающе будуарным названием. «Внимательный читатель заметит, а невнимательному я подскажу сам, что большинство стихотворений, составивших эту книжку, резко отличаются от всего, что я опубликовал до сих пор», — заявлял Кибиров в предисловии. И, как всегда, лукавил. Дидактика, вопреки его манифесту, вовсе не «уступила место лирике традиционно романтической». Дидактика — это прямота и нелитературность кибировской речи, куда от нее деться? Просто если раньше Кибиров «ваял» лирико-дидактические поэмы, теперь он пописывает лирико-дидактические стихи.

«Пописывает», «стишки» — характеристика не художественного качества, а литературного жанра. Жанр высказывания все тот же, персонально кибировский, но от бывшего многословия (и, кстати, описательности) не осталось и следа. Эпические «эпистолы» превратились в лирические «нотации»:

Не ершишь, не петушишь,  
не собачься с веком,  
волком не смотри на жизнь,  
будь ты человеком!

Что набычился опять?  
Не брыкайся, кляча!  
А иначе не видать  
нежностей телячьих!

Чувство юмора Кибирову не изменяет, его «забавный слог» по-настоящему забавен. Без остроумия, интеллектуального блеска, «забавный слог» невозможен, но Кибиров не хохмит, не острит специально и — боже упаси! — не «умничает». Зачем острить (это было бы «умничаньем»), когда и так все смешно? Вот Кибиров и тычет читателя носом в очевидное, как котенка в молоко, показывает, как все смешно, занятно и забавно — особенно в наши-то времена, в нынешней, как Кибиров выражается, социокультурной ситуации да и на фоне собственных «психосоматических возрастных изменений».

О своей стихотворной продукции и о себе как поэте он говорит так: «Это, конечно же, не сочинения / и не диктанты, а так, изложения. / Не сочинитель я, а исполнитель, / даже не лабух, а скромный любитель. / Кажется, даже не интерпретатор, / просто прилежный аккомпаниатор. / Так и писать бы: / «ПОЭТЫ РОССИИ И МИРА / аккомпанирует Т.Ю. Кибир»

ров на лире"». Он, понятно, скромничает и лукавит, но, как всегда, со смыслом. Его поэтика вошла уже в современный поэтический язык, и тем не менее суть этой поэтики в том, что она — нелитературная, не принадлежит поэтическому языку. Такой вот почти эйнштейновский парадокс близнецов, такая вот лента Мебиуса. Эта-то принципиальная «несмачиваемость» с поэтическим языком и позволяет Кибирову летать, словно какой-то Демон, дух литературного изгнания (добровольного), по всей поэтической вселенной с готовностью подхватить любой известный мотив, сбрыцать его на своей лире, переиначить на современный лад и понять, ощутить современность, собственную быстро пролетающую жизнь и свое место в мире.

Кибиров начал со стихов, к стихам и вернулся, а со стихописанием вовсе не расставался. Концептуализм ушел у него как бы в почву, в культурный перегон, сделав почву плодородной. Сухотин двигался в другом направлении, и их пути довольно быстро разошлись. Между тем, похоже, именно он ввел в тогдашний литературный обиход сам термин «центон», углядев его, по собственному свидетельству, в словаре иностранных слов и назвав так цикл своих текстов 1985 года<sup>1</sup>. Поэзию Кибирова часто называют центонной, но, как отмечалось выше, строго говоря (если тут можно говорить строго), она таковой не является. Кибиров сразу ввел «лирического героя», чей некруглый юбилей отметил отдельной книжкой (сейчас и круглый подоспел). А Сухотин действовал последовательно концептуалистски, тщательно соблюдая диалогическую чистоту, не отступая от коллажной техники.

Концептуализм он понимает как искусство, сосредоточенное на проблеме «диалогической природы высказывания и слова как такового, где слово интересно и вместе с причиной, подтолкнувшей к нему, и вместе с воздухом его потенциальности, где оно предполагает ответ и само отвечает кому-то»<sup>2</sup>. Причем «точкой отсчета» для него становится «книжность», поскольку аллюзивность, центонность неизбежно смещает акценты с устного слова на письменное<sup>3</sup>. Книжность приобретает у Сухотина особое, художественное значение. Кибиров цитирует не книги, а литературу, отталкиваясь от нее как от общекультурного навязчивого шума в ушах, сквозь который надо услышать что-то свое. Сухотин никакого шума не допустит, все звуки у него четко модулированы и источник звука (голоса)

<sup>1</sup> Сухотин М. Вступительная статья к книге «Центоны и маргиналии». М.: НЛО, 2001. «Как мне помнится, термин центон вошел в живой литературный обиход после статьи Владимира Новикова о поэзии А. Еременко в "ЛГ" (году в 83—85-м)» — замечание М. Айзенберга.

<sup>2</sup> Сухотин М. О Файнермане (Хафмане), 2004 г. Опубликовано в Интернете.

<sup>3</sup> Сухотин М. Вступительная статья к книге «Центоны и маргиналии». М.: НЛО, 2001.

точно определен. Без источниковедческой экспертизы в его текстах ничего не появится. Даже устное слово у него выглядит письменным — словно он цитирует не дворовый фольклор собственного детства, а фольклорный сборник, изданный какой-нибудь солидной филологической кафедрой.

Цитатность влечет за собой источниковедение, комментарии, и цитаты органично эволюционируют в маргиналии — цикл поэм, написанных как комментарии к книгам, как бы на их полях. По сути, книжность онтологизируется Сухотиным — недаром, рассуждая о поэтическом потенциале жанра маргиналий, он ссылается на Борхеса. Но тому есть куда более конкретные, художественно актуальные основания. Ведь с некоторых пор и сугубо речевые жанры воспринимаются нами через книги — Яна Сатуновского, Всеволода Некрасова, Михаила Соковнина... Сухотин это остро ощущает, и благодаря ему концептуализм как бы совершает виток, возвращаясь по спирали к своим конкретистским истокам:

Простите, здесь не проезжал Соковнин?  
 Это не он оставил? —  
 поле,  
 выгоревшая трава,  
 незарастающая тропинка,  
 заяц,  
 ишь-ты,  
 шорх-шорх-шорх:  
 так и шьет  
 по краю леса,  
 а вот и подъем:  
 камушки,  
 ракушки,  
 осколки средневековой керамики...  
 («Шалалула», 1995)

В конце 90-х годов Сухотин сблизился с поэтом и переводчиком англоязычной поэзии Михаилом Файнерманом (1946—2003), разрабатывавшим верлибр западного, уитменовского типа. Последняя на сегодняшний момент поэма Сухотина «Памяти Миши Файнермана» (2004 год) написана именно в таком стиле, вполне, впрочем, органичном для его поэтики «книжности». К тому же эта вещь — типично сухотинские маргиналии, комментарии к жизни и творчеству безвременно ушедшего из жизни поэта.

Постконцептуальную поэтику в целом можно охарактеризовать как поэтику, основанную на диалогизме внешней речи, чужого слова, языко-



вых коллизиях общественного сознания и коллективного бессознательного. Социальная ориентированность этой поэтики выражает общий постмодернистский уход от модернистской, романтической эстетики уникального, индивидуального к простой единичности, серийности. Вот как формулирует это Кибиров в пику Брюсову:

Юноша бледный, в печать выходящий!  
Дать я хочу тебе два-три совета:  
первое дело — живи настоящим,  
ты не пророк, заруби себе это!  
И поклоняться Искусству не надо!  
Это и вовсе последнее дело.  
Экзюпери и Батая с де Садом  
перечитай, можешь выбросить смело.

Лирический жанр чувствует себя некомфортно: как писать о собственных переживаниях и впечатлениях, кому они интересны, если ты — не пророк? На помощь приходит внешний язык, берет на себя ответственность коллективного пророка. А сам автор становится персонажем языка, его действующим лицом. Монолог ведется именно от этого лица, которое как бы не совсем первое. То есть грамматически лицо — первое, но, по сути, далеко не первое, рядовой персонаж, почти массовка, голос из хора.

Лирический герой уводит Кибирова от концептуализма, но не так далеко, как может показаться. Это, конечно, не языковая маска, как у Пригова, но персонажность очевидна: она-то и позволяет Кибирову всячески резвиться на тему юбилея своего лирического героя и прочих событий личной жизни. Похожие отношения между автором и героем складывались и у «иронистов», утрировавших, педалировавших свою «совковость», — Александра Еременко, Евгения Бунимовича, Виктора Коркия (не говоря уже о чисто персонажной поэзии Игоря Иртеньева). Особое место в этом ряду занимал один из самых молодых и ярких авторов клуба «Поэзия» Андрей Туркин (1962 — 1997). Его герой — типичная «языковая» маска «совка», тут он — прямой преемник Пригова. И в то же время стихи Туркина — не вполне соц-арт, что-то другое. Вообще не совсем литература, поэзия — какой-то более синкретический и архаический род искусства. Очень сильна акционность, но не сверхрефлексивная концептуалистская, а скорее дорефлексивная — площадная, скоморошеская. Его тексты словно требуют публичного представления — да они и существовали на фоне таких представлений, когда Андрей Туркин выступал вместе с Юлием Гуговым в качестве «вокального дуэта» «Квас заказан».

Поэзия Андрея Туркина (и проза тоже) — это обэриутство после Пригова, Козьма Прутков в соц-арте. Но формально Туркин для своих «песен» и «песенок» чаще всего обращается к жанру «жестокоего романа». При-

чем берет его только в кульминационной точке, сразу приступая к описанию очередного «любовного смертоубийства». По темпераменту герой Туркина чем-то напоминает героев Достоевского. Это «совковый» потомок Лебядкина, метафизик с характером естествоиспытателя, он постоянно мучается вопросом: а что там у жизни внутри, под кожей, как она «приводится в движение»? И действует — разумеется, не хирургическим скальпелем, а скорее топором (почти как Раскольников). Но в этой-то видимой грубости инструмента и вся тонкость: пародийная топорность отсекает все лишнее и в конечном счете оборачивается хрупкостью, лирической прозрачностью:

Что это значит? А вот что —  
Зреет на камнях бумажный мох.  
Помнишь, палочку нам назначил  
Добрый ученый доктор Кох?

Персонажность лирики второго участника дуэта «Квас заказан», Юлия Гуголева, с самого начала была менее ярко выражена — даже когда он заявлял, что ему «скучен коитус с разумным существом», и выражал несбыточное желание «стать штурмфюрером СС». Он исходил не столько из соц-арта, сколько из общего «иронизма», потом сблизился с Кибировым и испытал некоторое влияние его поэтики. Он тоже приобщился к «забавному слогу» и актуализировал персонажность — в новом качестве, не иронистского «совка», а раблезианского жизнелюба, философа-чревоугодника, идущего по жизни «путем еды»: «Одна мне радость средь людей, / одно мне дело на земле — / Вочеловечить чебурек / и воскресить в себе пельмень». Это обыгрывается и в названии книги — «Полное. Собрание сочинений» (2000 год), может, и не столь, как автор, объемистой, но не менее представительной, включающей и новые тексты, и избранные стихи 80-х годов.

Кибировский «культурный слой» в книге весьма обширен, но, скажем, пространный текст «Звезда севера» с подзаголовком «стихи в альбом Тимуру Кибирову» или как бы психоаналитическая ретроспектива «Ладен телом, округл лицом...» тоже с прямой отсылкой к поэтике Кибирова («Добрый слушатель, видишь теперь, / по расчету, а вовсе не сдуру / выбрал я этот блядский размер, / чтобы снова лизнуть Тимуру») стилизациями не являются. Гуголев перенимает не стиль Кибирова, а сам принцип «забавного слога». Кибиров такой же персонаж поэзии Гуголева, как он сам (а Гуголев, кстати, персонаж поэзии Кибирова) — обычная ситуация для «забавного слога», поэтизирующего домашнюю, частную жизнь с ее семейственностью и дружеским кругом.

Гуголев, как и полагается философу-раблезианцу, возводит на пьеде-

стал лень («клянусь, мне все заменит лень»), однако что-то ему мешает на том успокоиться, что-то гложет его самого, пока он поглощает «колбаски свиные» («целиком их не съем, / но, конечно, затем / закажу кровяные»). И понятно что. Не что, а кто — муза, «выдохси Эвтерпы»: «— Ну, что ты все про свой живот? / Не ты в нем, он в тебе живет. / Как будто нет других забот... / — Ну, нет других забот». Ответ звучит не слишком уверенно: хотя всему и предопределено «идти путем еды», и ничего делать, в сущности, не требуется, все равно есть другие заботы — куда от них деться. И в программном стихотворении «Отвяжись, я кому говорю...», построенном как долгое и весьма изобретательное переругивание, Гуголев выясняет отношения не только с женой, но и с музой в набоковском облике России-Лолиты:

Я не понял, куда мне пойти?  
Я не въехал, чем-чем мне накрыться?  
Ну, давай медный таз свой, *ma petite*.  
Отражаются в нем наши лица.  
Я готов и с вершины сойти  
и конкретно в долину спуститься,  
чтоб тебя не встречать на пути  
с бесконечной тоскою своей,  
с беззаветным страданьем во взоре,  
с настроением не как у людей.

Из этих внутренних распрей и растут его стихи, не ведая стыда. Последнее обстоятельство принципиально: Гуголев воспринимает и жизнь, и поэзию органолептически, поэтому физиологичность — несущий элемент его поэтики, такой же, как «забавный слог» и постконцептуальная цитатность.

## ПРЕДЛОГ ДЛЯ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Если Туркин и Гуголев были «дуэтом», причем «вокальным», то другой яркий авторский тандем клуба «Поэзия» — Владимир Строчков и Александр Левин — это литературная группа. Дуэтом они не являются хотя бы потому, что вокалом (и гитарой) занимается один Левин, записавший три диска своих песен. А литературной группой, несмотря на свою малочисленность (раз, два и обчелся), являются, поскольку представляют собой особый художественный феномен с определенной эстетической программой. Эта программа изложена ими самими еще во времена клуба «Поэзия», в 1988 году — в своеобразном тексте, представляющем собой синтез литературного манифеста с академически солидной научной работой: «Лингвопластика. Полисемантика. Попытка анализа и систематизации» (опубликован в 1991 году в журнале «Лабиринт-эксцентр» и в 2001-м в книге А. Левина «Орфей необязательный»). Анализ и систематизация, надо сказать, проведены весьма основательно и профессионально, а манифестированная авторами художественная позиция совершенно недвусмысленна и ясна.

Поэзия Левина и Строчкова формируется в той же постконцептуальной среде, что и поэзия «иронистов». Они оба имели отношение к «иронистам» — косвенное и временное. Но и с концептуализмом у них взаимодействие весьма не прямое.

Для концептуализма искусство — языковая игра (в витгенштейновском смысле). Для Строчкова и Левина скорее наоборот: языковая игра — искусство. Концептуализм создает искусство тем, что раскрывает игры языка, и в первую очередь — игры языка искусства. Строчков и Левин заняты играми языка искусства не в первую очередь. Языковые игры они ведут не в витгенштейновском, а в самом прямом смысле — играют словами. Вся их лингвопластика и полисемантика — это артистическая игра с системой современного русского языка, его наличной лексико-фразеологической базой и грамматической структурой. Постмодернизм вообще гипотезирует язык, но Строчков с Левиным дали самостоятельное художественное бытие *системе* языка: непосредственно тому, что содержат

словари и учебники грамматики. Неслучайно в стихах Левина возникают образ глокой куздры академика Щербы и сам легендарный академик в образе не просто создателя глокой куздры, а Создателя вообще, Бокра, вручающего некоему избранному народу скрижали с заповедями: «Да не будет у бокра куздры, а у куздры бокра перед лицом Моим, ибо Я так будланул, и Мною так будлануто... Соблюдай куздру и будлание, как заповедал тебе Бокр твой...» Роль глокой куздры в истории современной филологии заслуживает отдельного фундаментального исследования, и именно сверхпопулярность этого сюжета среди «бокроизбранного» филологического племени дала Левину повод для его пародии. Но тут обнаруживается почва и для аналогии с тем, как действуют сами Строчков с Левиным.

Система языка проявляется, когда нарушается автоматизм ее воспроизводства, происходит отклонение от системы. Щерба в своем учебно-методическом словесном эксперименте намеренно подбирал корни, не существующие ни в одном языке (хотя как раз «бокр», кажется, где-то существует), чтобы, максимально отклонившись от словаря, отчетливее оттенить грамматику, показать, как действует морфологическая система русского языка. Строчков с Левиным, конечно, учебно-методических задач перед собой не ставят, но ведь они тоже раскачивают систему языка разными отклонениями от нормы, чтобы оттенить ее, интенсифицировать, заставить произвести некий катаклизм, художественную мутацию (Левин называет это мутантным филогенезом). Поэтому тут не может быть речи о зауми (как и о глоссолалии): действия Строчкова и Левина — не внесистемные, а сверхсистемные, избыточные. Ненормативные, необязательные, но при определенных допущениях возможные, как разговорная и поэтическая вольность, — соответственно не заумные, а умопостигаемые (умопостигаемость и является критерием оправданности допущений, отклонения от нормы).

Да и действуют тут не столько авторы, Строчков с Левиным, сколько система языка, носителями которого они являются. Не поэзия производит язык, а язык, его системный избыток, создает поэзию. Недаром своим эстетическим идеалом Строчков и Левин объявили текст, который «обращается внутрь себя, превращается в самостоятельную и даже самодостаточную реальность»<sup>1</sup>. В этой реальности возможно многое, но далеко не все: фундаментальные законы языка в ней так же нерушимы, как фундаментальные законы природы в мире физических объектов. Нарушается лишь автоматизм восприятия — все равно, как откачать в запаянной колбе воздух и увидеть, что перышко и дробинка падают с одинаковой

<sup>1</sup> Левин А., Строчков В. Лингвопластика. Полисемантика. Попытка анализа и систематизации // Левин А. Орфей необязательный. М.: АРГО-РИСК, 2001.

скоростью. Так и рождается художественный эффект — классическим аристотелевским методом «узнавания».

Разумеется, при всем своем глубинном идеологическом единстве Строчков и Левин — авторы разные. Близнецы-братья, но непохожие. Художественная стратегия — общая, тактика — индивидуальная, и эстетика у каждого своя. Левин работает в основном на морфологическом, словообразовательном уровне, Строчков — на синтаксическом, контекстном, на уровне не слова, но фразы. Для Левина слово — пластический объект, причем не в эстетическом качестве его скульптурной фактурности, а в почти физическом качестве пластичности, максимальной, «пластилиновой» способности к деформациям. Строчков в меньшей степени занят морфологией; для него главный объект — не слово, а фраза, хотя в том же, что и у Левина, качестве постоянных пластических деформаций, семантических сдвигов.

Это две смежные и пересекающиеся области «мутантного филогене-за» с двумя генерирующими центрами — лексико-морфологическим и синтаксически-фразеологическим. Естественно, ни Левин, ни Строчков никаких границ себе не устанавливают, свободно перемещаясь по любым зонам повышенной семантической активности, изучая тектонические процессы в недрах языка, открывая новые смысловые гейзеры и понятийные разломы («трещина» — один из центральных образов Строчкова).

Понятно, что Строчкову требуется большее текстуальное пространство для маневра. Поэтому он регулярно обращается к крупным формам. Точнее сказать, не Строчков обращается к крупным формам (как будто эти формы лежат где-то готовенькие и только и ждут, чтобы Строчков к ним обратился), а сами формы регулярно разрастаются до крупных. И каждый раз получается что-то новое, уникальное и неповторимое. Названия поэм у Строчкова и так предельно интенсифицированы, обыграны («Великий Могук», «За писк и сумма с шедшего»), но, помимо того, они обычно обозначают и собственно жанр произведения: «поэма-эпикриз», «история болезни», «поэма без героя»... Декларируемая и Строчковым, и Левиным полистилистика доводится Строчковым до полижанровости, превращаясь в предельном случае в многожанровый коллаж, как в тексте (уже не назовешь «поэмой») «Жанровое многообразие. На смерть автора в рамках постмодернистской парадигмы». С другой стороны, синтаксическая развернутость обеспечивает Строчкова сюжетностью, повествовательностью и/или логической строгостью/стройностью, позволяя ему работать в традиционном жанре философской элегии.

И Строчков, и Левин отнюдь не импрессионисты, но поэзия Строчкова при всей своей постмодернистской укорененности в языке является еще и тем, что по старинке можно назвать «поэзией мысли», поэзией, в которой сверхнапряженные размышления часто служат источником лири-

ческих переживаний, поэтического вдохновения, и стихи с готовностью берут на себя любую интеллектуальную нагрузку (тут Строчков близок поэту в принципе совсем другого склада — Николаю Байтову, речь о котором впереди). Имея в виду эту «программность», даже некий логицизм Строчкова, Владимир Тучков говорил о поэзии Строчкова и Левина как о «двух способах решения проблемы воздухоплавания»: «Если Левина можно уподобить воздушному шару, который переносит по небесам праздных путешественников, любующихся красивым ландшафтом и самими собой, то Строчков — явный дирижабль с мотором. Он предназначен не столько для увеселений, сколько для перевозки полезных грузов. И господину Строчкову отнюдь не безразлично, что же везет его стих. Отсюда порой ощущается пафос произносимого, различаются басовитые ноты натруженного гудения двигателя»<sup>1</sup>.

Да, Строчков всегда знает, куда идет, к чему стремится. Он рационален — и это тоже часть его эстетики. Он подчеркивает, делает рельефным, ощутимым технический прием, каждый раз находя эффектные ходы и решения, и порой строит стихотворение как математическую задачу, уравнение со своими переменными, граничными условиями, константами и неизвестными: «Уравнение решал я с граничным условием "смерть", / подставляя в него как константы то "душу", то "персть". / Я для "персти" нашел корень "ноль", для "души" — "бесконечность", / и нашел я, что оба несладки. По волку и шерсть». Инженерно-математическая образность для него так же органична, как и структурно-лингвистическая, из их совместной с Левиным лингвопластической и полисемантической теории. Его поэтическое мышление, как в прикладной науке, носит модельный характер: для каждой возникающей лирической или метафизической задачи Строчков разрабатывает языковую модель и в ее рамках производит все выкладки, вычисления, приходя к какому-то — обычно отрицательному и неоднозначному — результату. Его стихотворения обладают еще и качеством элегантного составленной головоломки с простым, но неожиданным ответом.

И все же главное, не из какого пункта А в какой пункт Б и каких «конного с депешей и пешего с иконой», как в «поэме без героя», тащит авторский «мотор» (легко узнаваемый пораженный в правах в пользу персонажности и самоиронии постмодернистский «Автор Теста на резус-фактор и группу крови, Демиург с двоичной логикой бандар-лога»), а то, что происходит по дороге:

И неважно, что шакал никак не догонит удава,  
Важно то, что оба чего-то явно не догоняют:

<sup>1</sup> Тучков Владимир. Строчков и Левин — два способа решения проблемы воздухоплавания // Майские чтения. 1999. № 2.

например, что путь важнее, чем цель, или честь и слава,  
или законы джунглей и то, чем их заменяют;  
и что они одной крови...

Важны не столько решения и ответы (в том числе процитированная выше формулировка), сколько сами выкладки.

Рациональность Строчкова, метафизический пафос явно восходят к Бродскому (как его с Левиным языковые игры — к концептуализму). Эффективные формулировки, тяготеющие к афоризму, порой влекут за собой типичные интонации нобелевского лауреата: «чтобы тебя не съели, / думай, как уцелеть, а не о высшей цели, / ибо жизнь как путь имеет не цель, а маршрут». Это происходит потому, что Строчков действует в том же пространстве онтологической пустоты, которое Бродский осваивал своими экзистенциалами, и движется в том же русле постмодернистского стиха, глубоко пропаханном в свое время Бродским. Однако действует он по-своему и движется в собственном направлении<sup>1</sup>.

Строчков отнюдь не «заражен нормальным классицизмом» и не инфицирован «идеями культуры», онтологизирующей всемирное вне времени и пространства братство поэтов. «Писать стихи естественно, но стыдно», — объявил он еще в 1983 году, соотнеся стихописание с отправлением естественных нужд («в углу присядешь, шелестя бумажкой, когда уже совсем невмоготу» — характерный образец того, что в теории Строчкова—Левина проходит по ведомству ззопова языка). И у автора, серийного-типового, маленького человечка, скорчившегося с бумажкой в углу общей картины, как на картине Шагала, одна забота — не мешать естественности своих художественных отправлений, что только и дает им шанс дойти до адресата.

Приводя в послесловии к «Глаголам несовершенного времени» «интимные подробности из жизни автора», Строчков отмечает момент своего

<sup>1</sup> При обсуждении по электронной почте рукописи этой главы с ее главными героями Владимир Строчков так прокомментировал этот и последующие пассажи о его схождениях и расхождениях с Бродским: «Если говорить о корнях, то для меня с точки зрения стиля, авторского метода, отношений с языком куда ближе и важнее были прозаики — Джойс, Набоков, в какой-то мере Битов, много позже — и уже не как предтечи, а как единомышленники скорее, поскольку к этому времени свои стиль и метод уже вполне сформировались, — Саша Соколов и отчасти Нарбикова. Бродский мне в этом смысле далеко не так близок, хотя мировоззренчески общее с ним у меня есть, тут ты прав. Куда ближе в поэзии мне, скажем, Коля Байтов (Левина в расчет, естественно, не берем). У меня во многом мировоззрение выросло из стиля и метода, а не наоборот, поэтому все-таки прозаики Джойс с Набоковым и иже с ними — это имена, из которых я себя вывожу в первую очередь. Для меня набоковская как бы оговорка "...чем пыл блох..." в "Лолите" или кузминское "Ручей стал лаком до льда..." стоят больше, чем вся стилистика (но именно стилистика, а не мироощущение и эстетизм) Бродского».



формирования как поэта, момент, когда закончились его «шарахания», осознанием того, что язык не свойство, а «особая форма существования субстанции». «Обнаружился мир, существующий параллельно тому, в котором обитаем мы, местами плотно прилегающий к нему, местами далеко от него отходящий, но всегда отделенный от него как бы избирательной мембраной, через которую оба мира взаимодействуют, не сливаясь в неразличимое целое», — пишет Строчков. И с той поры он как автор живет по законам этого второго мира, «привалившись головой к упругой, тихонько жужжащей границе раздела», регистрируя, как сейсмический датчик, эти жужжания и вибрации — результат взаимодействия двух миров.

Законы второго мира — законы языка, лексико-грамматическая система. Дух этих законов — их буква, и Строчков им следует, выявляя букву в чистом, субстанциональном виде, отрывая ее от информационной нормативной прагматики, пуская в свободный полет. Над его «дирижаблем с мотором» и безвидной землей всегда парит буква Закона, то есть его Дух, который и одушевляет все сколь угодно рациональные выкладки, гарантирует естественность и доставляет отправления по адресу.

У Бродского просто «часть речи», Строчков конкретизирует: «глаголы несовершенного времени», «наречия и обстоятельства»<sup>1</sup>. Бродский ощущает себя частью речи, «средством существования языка», и в то же время конкретика этого существования, функциональность и социальность языка, по большому счету, его не интересуют. Социальная конкретика частного человека художественно незначима. По-настоящему для Бродского существуют лишь поэзия, искусство, и все его «пустотные» экзистенциалы ведут в конечном счете к одному: единственное оправдание человеческого бытия — эстетическое («человек является существом эстетическим прежде, чем этическим»). Блаженны только сильные творческим духом, способные продемонстрировать городу и миру «твердую вещь». Эстетизм Бродского радикален: Николай Славянский, например, анализируя Аеге perennius, «памятник» Бродского, приходит к выводу, что в этом стихотворении «концепция самостийной поэзии находит свое абсолютное, уже экстремистское, выражение»<sup>2</sup>. Радикализм, вполне естественный для ситуации начала 60-х годов, когда формировалась поэтика Бродского, но, пожалуй, успех в таких «олимпийских играх» достигался за счет некоторой утраты «телеологического тепла».

Строчкову «олимпийские» искушения не грозят хотя бы потому, что он идет вслед за «олимпийцем»-Бродским по более-менее заданным экзи-

<sup>1</sup> Послесловие Строчкова в книге «Глаголы несовершенного времени» называется «По ту сторону речи». По-английски: Apart of Speech. Бродский, «Часть речи» — A Part of Speech. Автор этого не заметил — подсказал сам Строчков.

<sup>2</sup> Славянский Николай. Твердая вещь // Новый мир. 1997. № 9.

стенциалам. И конкретика его очень даже интересует. Частный человек остается художественно незначимым, но социальность его сознания, языка — другое дело. Это общее для всех иронистов — обостренная социальная чувствительность языка, и тут уже переключка не с Бродским, а с концептуализмом. А иронистское бытописание эпохи позднего «совка», распада советской империи, жанровые зарисовки с натуры продолжают традиции сатириконовской поэзии времен распада Российской империи, Саши Черного, Петра Потемкина... Бродский, как известно, трактовал ту же историю с географией в более возвышенных образах распада Римской империи.

Строчков пишет социолектами. Образ России, а точнее, «совка» трактуется им (это тоже общее для иронистов) как клинический случай, в терминах психопатологии: поэма-эпикриз «Великий Могул», «За писк и сумма с шедшего», поэма-анамнез «Болезнь Р. Хронический склерофимоз. Из истории болезни», «Паранойяна»... Впрочем, использование медицинской терминологии этим почти и ограничивается: внутри самих текстов — гремучая смесь разных языков культуры на мощном фундаменте советского языка, того «великого Могука», тотально-марксистского «полена» папы Карло, из которого срублен советский народ. Все мы, кому посчастливилось родиться и вырасти при победившем окончательно, развивающемся, развитом социализме, кому предназначалось увидеть еще при жизни нашего поколения торжество коммунизма в 1980 году, — «буратины», «длинный нос, колпак полосатый»: «Верните Буратино в полено. / Дураку не надобно свободы. / Дураку от нее одни убытки!» Проклятие дурацкого колпака и оказывается в центре языковых потрясений тектонического характера, а возникающая архитектура способствует, в частности, терапии клинического идиотизма.

Концептуализм, действуя методом монтажа-коллажа, употребляет социолекты по возможности в чистом, беспримесном виде. Строчков способен и на коллаж, но его фирменный коктейль — не слоистый. И даже не джеймс-бондовский водка-мартини — «перемешать, но не взбалтывать», а именно что взбалтывать, перемешивать и взбалтывать, забалтывать — вот его метод. Болтает, конечно, не Строчков, а язык, однако то, что язык без костей, — заслуга Строчкова, переламывающего и перемалывающего его, язык, вдоль и поперек сразу во всех возможных, то есть заданных сложившейся к текущему моменту лексической и фразеологической системой, направлениях. Для Строчкова обновление этой системы — хлеб насущный, и в 90-е годы он, в частности, с радостью набросился на англоязычную компьютерную лексику с «юзерским» жаргоном, вводя в свои языковые мистерии всякие «сетапы», «коннекты» и личный ноутбук «благородно вымирающей марки», порождая такие знаковые образы эпохи высоких информационных технологий, как, например, Ctrl-Alt Ego, No

Self Ctrl, Tab rasa («Поэма без героя»). Ну а массмедийные и политические языковые перипетии нашего отечества, видимо, никогда не допустят, чтобы такой поэт, как Строчков, вдруг лишился вдохновения.

Повышенная «смачиваемость» любых социолоктов и их элементов — прямое следствие гипостазирования Строчковым и Левиным системы языка. И грамматические категории для Строчкова вовсе не научная абстракция, а сакральный объект: «Господи / причастия / плоть и кровь Твоя / страдательные // а уж тогда существительные / / а глагол-то» (написано на музыку Некрасова, но слова — Строчкова). Глагол как часть речи сопрягается с глаголом, которым жгут сердца, а историческое, эпически-объективное и личное, лирически-субъективное время — с грамматическими категориями времени. Тут центральный текст — стихотворение 1988 года «Медленно, тяжко, гулко прошедшее время», где в многомерном, предельно полисемантическом пространстве в поисках какого-то безнадежно потерянного времени (и не Пруст, и не Шварц) сменяют друг друга английские Past Perfect, Future in the Past, Present Tense, Passive Voice, латинский Praesens Historicum: «есть ли оно вообще, настоящее время?». На все вопросы отвечает язык. Он же их, впрочем, и формулирует.

Языковые игры Левина более «игровые» (если можно так выразиться), чем у Строчкова. Ему ближе обэриуты, Некрасов или, к примеру, поэт Винни Пух (не Заходер, конечно, а сам персонаж Винни Пух, в некрасовском смысле: «Так кто / ваш любимый поэт? / Пушкин / и Винни Пух»), вообще игровая (не морализаторская) детская поэзия, Чуковский с его Мухой-цокотухой и Тараканищем. Но еще ближе Левину сама детская речь, ее стихийная поэзия — та, которой посвящена книга того же Чуковского «От двух до пяти», книга, весьма важная для поэтики Левина.

Сухотин остроумно и точно заметил, что если в современной поэзии язык обычно «сам себя ловит за хвост», то у Левина «язык сам себе показывает язык»<sup>1</sup>. Дразнится, строит рожицы перед зеркалом, гримасничает. Нейтрального, серьезного выражения лица у него не бывает. Левин может быть лиричным, совсем невеселым и не играть словами, но и тогда он не напускает на себя серьезность, не отступает от игровой интонации: «Я весь понятный. / Я легкий и такой немного детский. / Такой немного как бы инфантильный, / и музыкальный, да и без претензий». Сожалеть по этому поводу, впрочем, ни Левину, ни читателям не приходится.

Если у Строчкова — гротескная графика, то у Левина — цветная анимация. «Левин делает из языка мультфильм», — говорит Илья Кукулин<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Сухотин М. О стихах Саши Левина // Левин А. Орфей необязательный. М.: АРГО-РИСК, 2001.

<sup>2</sup> Кукулин Илья. Побег сучета из коробки // Знамя. 2002. № 8.

сопоставляя левинских биомеханических и прочих созданий с сюрреалистическими персонажами битловской Yellow Submarine. Не без оснований: Левин не чужд не только поп-арту, но и поп-року. Однако тут есть достаточно существенное различие (возможно, национально-культурное). Лен-нон, как известно, напрямую вдохновлялся Льюисом Кэрроллом<sup>1</sup>. Левин — Мухой-цокотухой, Тараканищем, Бармалеем, котом Матроскиным, ежилом в тумане, тридцатью восемью попугаями, Винни Пухом с голосом Евгения Леонова. Абсурд для Левина — явление слишком «головное», логическое, а любой абстракции он предпочитает жизненную конкретику. Его лингвистические мутанты, Остравадр и Услустамк, мехий лисиц и мехая лисиц, петушка и кукух, комарамуха, разные летали, ластица и мурлычет, сразу обрастают плотью и кровью (пусть и биомеханической), являя удивительную жизненную силу. Им неинтересно служить поэтическими аллегориями каких-то логических парадоксов и философских апорий — они живут своей жизнью в собственном мире, который абсолютно конкретен, прописан до мелочей и тем интересен. Прежде всего он интересен сам по себе, а потом уже (хотя это тоже важно) тем, как он связан с нашим миром. Это мир волшебной сказки: чтобы войти в него, совершенно необязательно рефлексировать по поводу его культурных архетипов.

С другой стороны, Остравадр, Услустамк, мехий лисиц, комарамуха и т.д. — кровная родня глокой куздры с бокрятами (да и хливких шорьков), такие же продукты эволюции «не по Дарвину, а по Далю или даже Винни Пуху». «Язык мой — зверь мой» — вот происхождение биомеханического бестиария Левина. Поэтому столь же жизнеспособными оказываются и другие, не зооморфные мутанты, вплоть до чистой морфологии (левинская классика: «Все аемые и яемые / всем ающим и яющим: / “Что вы щиплетесь, что вы колетесь! / как вам не ай и яй!” / Все ающие и яющие / всем аемым и яемым: / “А вы двигайтесь, двигайтесь! / Ишь, лентяи-яи!”»). Все они одной крови — грамматической. Зверь-язык — царь зверей, и все его подданные, все обитатели языковых джунглей, до последней морфемы, одушевлены. Поэтика Левина — это анимированная грамматика, ожившая морфология, царство зверя-языка, который что хочет, то и творит.

<sup>1</sup> Комментарий Левина: «“Алиса” мне не близка. Это для меня слишком головное искусство, такая занимательная алгебра, а я не люблю алгебры в литературе. И стихи там такие же — головные, но не слишком увлекательные. Нет, никак не Алиса. Да и “поэт Винни Пух” близок мне не столько своими стихами, сколько отношением к языку, когда незнание того или иного “длинного слова” компенсируется знанием грамматики и богатой фантазией. В этом смысле, поэты и Пятачок, и Тигра, и Ослик, и Крошка Ру, и Сова (и сам Заходер, который в другом, более прямом смысле, в общем-то, не совсем поэт или поэт на четверочку с минусом). Вообразить себе пятнистого или травоядного щасвирнуса или слонопотама, придумать, что он идет на свист, — это здорово. Это самое оно».

Юркие морфемы азартно прыгают по лексическим лианам, вдохновенно мимикрируя, обмениваясь грамматическими значениями. И, скажем, устаревший суффикс деепричастия из хрестоматийной тютчевской «Весенней грозы» «резвяся» просто не мог не превратиться в родовое окончание имени существительного, а там и имени собственного — имени прекрасной, «плавной» богини Резвяся, после чего «ветренная Геба» троится, выводя на сцену троицу из Геры, Афины и Афродиты (заодно, видимо, и три грации) — Резвяся, Играя и Смеясь. Следом появляется бестолковый Громам, который «все вторит, вторит», и «уже невесело ему», поскольку, где три богини, там и яблоко раздора — не «Весенняя гроза», а «Суд Париса» со всеми его грустными последствиями. Впрочем, левинский Парис-Громам не спешит делать выбор, а стоит себе «болван болваном» (видимо, «который век» — как мандельштамовский Иван Великий) «с огро-омным яблоком в руках». Так возникают многие стихотворения Левина — образ подсказывается грамматическим значением «омонимической» морфемы, сюжет — цепной реакцией языковых мутаций.

Если аффиксальные, прикрепленные морфемы гуляют в языковых джунглях сами по себе, что говорить о корневых? Они не упускают ни одной возможности для мутантной эволюции в сторону приращения, разветвления смысла. Словотворчество для Левина — суть поэтического творчества, основа творческого метода, поэтики. И не столь уж принципиально, каким будет смысловое приращение — пусть и самым незначительным, пустяковым. Используются все возможности трансформации слова. Левин — как раз из тех, о ком говорят: «слова в простоте не скажет». Ну вот почему он свои стилизации-пародии под концептуалистов Пригова, Рубинштейна, Некрасова в книге «Биомеханика» назвал «концептуозные пассажи»? Что это ему дало? Понятно: пассажи не только концептуальные. Какие же еще? Виртуозные? Пожалуй, нет — это было бы нескромно. Скорее монструозные — в смысле мутантного филогенеза. И апофеозные — шутливый апофеоз концептуализма в лице трех своих лидеров<sup>1</sup>. Допустим. Но не маловато ли? И почему в таком случае «пассажи» не переделать в какие-нибудь «пассатижи»?

Левин наверняка подумал о «пассатижах», хотя бы вскользь: он любое слово повертит так и сяк, прежде чем вставит в текст — вдруг с ним что-нибудь произойдет? Не произошло — не та ситуация, не тот контекст. А с «концептуальными» произошло — не бог весть что, но все же. И «пассажи», кстати, слегка сместились от благородного музыкально-литературного значения в сторону: «Ах, какой пассаж!»

<sup>1</sup> При обсуждении Александр Левин указал на еще один важный оттенок: «гриппозный, в смысле заразный». В хорошем смысле «заразный» или плохом? Наверное, и так и так, но в конце 80-х, когда возник обсуждаемый текст, засилье концептуализма уже могло и раздражать, что и выразил, в частности, Левин.

«Концептуозные» — инфантильный, «детский» неологизм. Может, и не из тех шедевров, коими полна книга Чуковского «От двух до пяти», но из той же эстетики. Детскую речь, наравне с каламбуром и эзоповым языком, Строчков с Левиным называют одним из трех источников своей эстетической теории, всепобеждающего учения «строчкизма-левинизма». И Левин слова в простоте не скажет не потому, что «такой умный, хочет ученость свою показать». Как раз наоборот: ему надо избавиться от языкового автоматизма ума, и условные рефлексy интеллекта он вытесняет безусловными — словесными реакциями самого языка.

На фоне тотальной борьбы с логоцентризмом Левин объявляет себя «центристом логоса и мелорадикалом». Он — радикальный Орфей, но не пророк-логоцентрист, а «Орфей необязательный». Ведь он «центрист» логоса в его исходном смысле — слова. В центре его системы мироздания — слово в системе языка. А уж логос это слово или так, не очень логос — Орфею неважно.

Это было важно Аполлону, эволюционировавшему у Левина после космической программы «Союз-Аполлон» в «Аполлона Союзного». Но «ликий солнцем, в битвах растолстевший» и потерявший спортивную форму олимпиец более негоден Зевсу, тоже, похоже, разочаровавшемуся в логоцентризме: «тучегонителем он скрыт до основания / он скрыт во тьме (и там же спит и ест)»:

И нет его в устройстве зданья мира,  
(там правит слово пьяный винокрад  
о треснувший асфальт в словоподтеках),  
где я как матый лох за каждый звук  
плачу наличной кровью и усмешкой,  
но счет свой, обязательный к оплате,  
я, мирный любочад и сидидом,  
Орфей, необязательный к прочтенью,  
не предъявлю ни демосу, ни Зевсу.

Дионис на самом деле не менее логоцентричен, чем Аполлон (все это давно неактуальное и явно не «правлящее словом» модернистское дионисийство — тот же логоцентризм, только наизнанку, с обратным знаком), но Левину важно подчеркнуть, что его Орфей, вроде бы «мирный любочад и сидидом», не уклоняется от неистовых менад и экономить на «наличной крови» не намерен. Каждый звук выставляет счет, «обязательный к оплате», и платишь по этим счетам только сам, не предъявляя никаких финансовых претензий ни демосу (Орфей «необязателен к прочтенью», он на народную любовь не претендует), ни тем более Зевсу («необязательный Орфей» не претендует на Олимп, не участвует в Олимпийских играх). Однако сколько бы Зевс ни нагнал туч, Орфея не сроешь до основания, поскольку он

и есть основание — «натый мох в фундаментах домов, / в которых жил тот ликий солнцем бог». И, между прочим, благодаря фундаментальному статусу Орфея и его фундаментальной деятельности, «производству из какого сора / пушистого такого кифаредства», изгнанный из олимпийской сборной Аполлон Союзный и не пропал окончательно, обретя «приют в гонимых тучах».

«Центрист логоса», Левин весьма по-своему пользуется концептуалистскими эффектами — коллажность и персонажность чужого слова всегда подчинены у него словотворчеству. И будь то блатная феня («Как задохали Мурылика»), «советская народная песня» или просто «народная песня» (на мотив «Сняла решительно пиджак наброшенный, пиджак за город Будапешт»), Левин, в отличие от концептуалистов, не сохраняет нейтралитет по отношению к языковому материалу, наоборот — активно этот материал преобразует. Ну разве мог бы, скажем, Сухотин позволить себе переделать столь по-советски чистые и выразительные языковые реалии, как улица Серафимовича и кинотеатр «Ударник», в такую провокационную антисоветчину: «На улице Склерофимовича / стоял кинотеатр "Урядник" ...»<sup>1</sup>? У Левина другие отношения с материалом, попроще, без громоздких концептуалистских ритуалов. В «Народной песне» нет неологизмов, но пародийная монструозность жестокого романа в авторском контексте мутантного филогенеза тоже не обезличена, тоже воспринимается как законное проявление этого самого филогенеза: «И мать-старушка всю-то ночь / стояла на сырой траве / и тихо гладила сыночка / по зарывавшей голове».

Яркий образец левинского концептуализма — текст «Как это было. (Рассказ очевидца)». На повествовательную основу в духе персонажных монологов Высоцкого с героическими сюжетами нанизывается реальная и придуманная (но вполне логичная) технократическая лексика из разных отраслей промышленности — вплоть до компьютерной и атомной:

В дигитайзере вода  
 девять сантиметров,  
 файлы сохранить нельзя —  
 переполнен буфер.  
 Лапин к стрингеру, врубил,  
 стал крутить экспандер,  
 а фиготки больше нет!  
 И никто не вспомнил!..

<sup>1</sup> Фамилия писателя Серафимовича образована от слова «серафим», что, конечно, почти не сказывается на советской чистоте топонима, но благодаря «шерстекрылому склерофиму» из «Больной Р» Строчкова на «улице Склерофимовича» образуется любопытный перекресток.

Англицизмы высоких технологий бессильны, если «гавкнулась» исконно русская «фиготка» («Windows, на хрен, полетел,/ а потом рвануло»), и только мужество наших «доблестных летчиков, моряков, железнодорожников, шахтеров, водителей, наладчиков, программистов и атомных энергетиков», которым посвящено стихотворение, спасает ситуацию. Перед нами соц-арт, «героический рассказ», но не сухотинский, без эпоса. Герои рассказа — Лапин, Семенов, Кунчукова, Зотов — не превращаются в «великанов», потому что, во-первых, они отнюдь не мифологически-былинные, вполне реальные и легко узнаваемые типы из советской итээровской жизни, а во-вторых, потому что тут есть и другие герои — слова, технократические термины — от «фиготки» до «фэйдера» (хотя иные слова и способны у Левина мутировать в «великанов» — «голый по пояс», «кудаблин-тудаблин»...). И те же Семенов с Кунчуковой — герои еще и потому, что они — слова, годные для образования фраз: «Стопори, Семенов!» и «Кунчукова ставит семь / по приборам — восемь». А главная сюжетная линия этого рассказа — игра в словарь технических терминов, анализ того, как он представлен в активном словаре современного человека, в его сознании и коллективном бессознательном.

Представлен, естественно, весьма широко. Биомеханический бестиарий, «заводной зверинец» Левина происходит еще и отсюда — из техногенности окружающего мира, механической «заведенности» быта, ежедневных маршрутов обитателя мегаполиса на работу и с работы в автобусах-троллейбусах, с неизбежным нырянием в «унтергрунт», подземку. Левин в этой техногенной среде чувствует себя как рыба в воде и там взращивает своих «великанов», собственную мифологию:

Опишу ли сей автобус,  
сей на выручку спешащий?  
Сей просторный, многоместный,  
канареечного цвета?

...  
Опишу ли тайну жизни?  
Как рождается автобус  
из автобуса другого,  
как другой его лелеет,  
холит, пестует и любит?..

Да и стихи его, хоть зачастую являются песнями в прямом смысле слова, отнюдь не «песни» романтического «поэта-певца». Поэтика Левина инструментальна, технологична — технический прием у него, как и у Строчкова, всегда выделен, подчеркнут. Левин вдохновенно, радостно и очень искусно работает тонкими языковыми инструментами, мастерит изящные, с хитрым механизмом, со всякими внутренними сюрпризами,



тончайшей внешней отделкой стихотворные вещи. И лишь потом берет в руки гитару.

Если же воспользоваться поэтически-грамматическими категориями Строчкова, то и его поэзия, и поэзия Левина — это типичный *Passive Voice*. Вот как Строчков описывает свой творческий процесс:

Для связки слов сойдет любой предлог.  
Одна-две буквы — и пошли союзы,  
согласия, антанты, пакты —  
чтоб, сделав предложение, никак ты,  
любитель-подколесин шустрой музы,  
большой ходок, дать задний ход не мог.

Строчков и Левин во всем следуют за живым, развивающимся языком, подхватывая его новые движения и ходы. Но это такая неволя, которая пуще охоты, такой плен, который только и приносит подлинную свободу:

...этот плен,  
дар этот чертов, дан тебе от Бога.  
Ты на него подсел, и нет врача,  
что мог бы излечить тебя, болезный.  
И вот и ходишь, маешься, мыча,  
ломая кайф, как сейф, и связкой слов бренча,  
тяжелой, легкой, бесполезной.

## ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

О стихах Николая Байтова нельзя говорить в отрыве от его прозы, эссеистики, художественно-акционной деятельности, стратегий *readymade* и бук-арта... Свою художественную программу он изложил в апофатическом тексте «Эстетика не-Х», где последовательно разобрал все качества этого самого Х, которым его собственная эстетика категорически не является. «Хотелось бы жить и творить в таких областях, до которых мертвящая лапа Х никогда не дотянется, — пишет Байтов. — Но именно *областей* таких сейчас не осталось, а каждая вновь найденная захватывается Х почти мгновенно. Зато есть *способы* художественной жизни, спасающие от Х. — Во-первых... это должна быть *неуверенность*: эстетическое недоумение, даже некая растерянность, свойственная дилетантизму... Второй принцип — это *эkleктика*: быстрая смена и невнятное микширование различных областей творчества».

Итак, неуверенность и *эkleктика*. Причем неуверенность полемически сопрягается с дилетантизмом, противопоставляемым профессионализму. А ведь концептуализм, вообще авангард — это «поэтика профессионализма»<sup>1</sup>. Авангард, провозгласивший целью расширение рамок искусства, а методом — художественную экспансию, в результате был вынужден постоянно выяснять, что же такое, собственно, искусство, как оно возникает, делается. Это и есть «поэтика профессионализма» — когда аналитика, методология искусства становится его частью. Концептуализм является поставангардным явлением именно потому, что полностью наследует «поэтике профессионализма» (а остальное, например художественную экспансию, вообще весь эстетический утопизм, сущностно свойственный классическому авангарду, отвергает). Концептуализм — это, прежде всего, «искусство, содержащее в себе рассуждение об искусстве» (определение Некрасова), а порой вообще ничего другого не содержащее. Можно сказать, что концептуализм — это «поэтика профессионализма» в квадрате. В том, что касается прозы, Байтов, в общем-то, концептуалист — в чем он и сам признается. Как же все это согласуется?

Конечно, Байтов говорит о неуверенности, *свойственной* дилетантизму, а не о самом дилетантизме. Парадокс в том, что *поэтика* профессио-

<sup>1</sup> Определение искусствоведа А. Раппопорта, широко применяемое Вс. Некрасовым.

нализма в искусстве возможна, а с самим профессионализмом у поэзии отношения куда более сложные. Художник должен быть *квалифицированным* — это да, но как только он сочтет себя мастером, способным гарантированно «создавать искусство», он неизбежно превратится в X-профессионала.

«Поэтика» — термин, принадлежащий нашему категориальному аппарату; описание поэтики — это аналитическая модель, безоценочная языковая абстракция, необходимая для выявления и прояснения посредством языка принципов действия запущенных автором художественных механизмов. А искусство — всегда оценка, потому что искусство — *ценность*. Точнее, выражение, воплощение ценности, ценностный модус бытия. Байтов рекомендуется эстетическим агностиком и даже «солипсистом, который, по возможности трезво, осознает коллапс своих вкусов» («Соображения около инвентаризации культуры»). Но «Эстетика не-Х» при всей своей апофатичности вполне позитивная программа. Эстетика вообще не может быть негативной. Искусство может отрицать ценность человеческого бытия, но все равно остается его ценностным модусом, если угодно, его единственным оправданием. Искусство, настаивающее на том, что оно *плохое искусство* не в качестве артистического жеста, а по своей внутренней интенции, невозможно по определению. Другое дело, что подобные жесты чаще всего действительно приводят к плохому искусству. Но это уже проблема не искусства, а художника. А идея безоценочности современного искусства, невозможности отличить хорошее искусство от плохого — как раз одна из заветных идей X-эстетики<sup>1</sup>.

Понятно на чем она основана. Об этом говорит и сам Байтов: «Ведь если уж мы по привычке воспринимаем культуру как пространство, то в постмодернистской ситуации это пространство теряет свои геометрические свойства, теряет метрику... Все сливается, все делается равноценным и равноНЕценным, равноудаленным и равноприближенным друг к другу» («О "структурировании" культурного "пространства"»). Но для Байтова это свидетельствует лишь о том, что геометрическая модель, связанная с особенностями нашего восприятия окружающего мира, с математизирующей природой наших «семантических фильтров», больше не действует. Картина, даваемая такой моделью, не то что неточна, неадекватна — бесполезна.

Другое дело, что подобная ситуация представляет собой серьезную проблему и многим даже кажется тупиковой. Байтов не исключает того, что выход из тупика — в «неизбежной и, может быть, мучительной смене

<sup>1</sup> С которой, в частности, борется Вс. Некрасов. Некрасов, правда, в книге «Живу-вижу» полемизирует с этим текстом Байтова, подозревая его в той же склонности к безоценочности, но, в сущности, Некрасов и Байтов говорят об одном: всякое произведение искусства — счастливый случай, конечно, далеко не случайный, однако всегда неповторимый и в принципе не поддающийся конвейерному производству.

семантических фильтров», что мы «стоим на пороге, и новые смыслы грядут». Но разве искусство не есть область создания новых смыслов? Думается, искусство всегда в тупике, потому что обретает свой путь, только пройдя по нему — никак не раньше. Выхода нет, выхода не найти, однако выход каждый раз находится. А семантические фильтры, судя по всему, вещь, настолько глубоко укорененная в человеческой природе, что ни постмодернистская ситуация, ни любая другая вряд ли способны ее изменить. Просто новые смыслы показывают нам ограниченность прежних моделей, в том числе геометрических, — и в физике, и в искусстве. И мы вынуждены усложнять наши модели, чтобы уловить эти новые смыслы, чтобы вообще вести о них разговор.

Но вернемся к «эстетике не-Х». Байтов очень не любит слово «внятность», подразумевающее «отчетливость артикуляции художественной задачи и ее решения». Конечно, не артикулируя, ничего не скажешь. И от навязанности языка никуда не деться. Важно, чтобы способы артикуляции не были навязаны «торжествующим качеством Х», «языком Х». Для Байтова невнятность становится способом уклонения от Х, от соблазнов Х-профессионализма. И определяет его собственный способ артикуляции.

Для концептуализма важна проблема навязанности языка. Для Байтова не менее важна проблема навязанности концептуализма, вообще любой эстетики, в том числе своей собственной. Нельзя забывать, что за концептами, «отчетливостью артикуляции» непременно должно стоять еще что-то неконцептуальное, неартикулируемое, то, что и освобождает от навязанности не только языка, но и эстетики. Потому что искусство — это не эстетика. Искусство — это погоня за собственным хвостом, искусство всегда ускользает, оказывается не на том месте, где его ждут, и его хрупкая, тонкая субстанция не хранится где-то в готовом, законсервированном виде, а каждый раз производится вновь. И не «отчетливость артикуляции» важна, пресловутая «внятность», а нечто трудновыразимое, но более фундаментальное — то, что имеет отношение к самому способу художественной жизни, художественному модусу бытия.

Размышляя над «Евангелием от Филиппа» (найденным в 1945 году близ египетского селения Наг-Хаммади гностическим манускриптом, в котором обнаружилось поразительно современно звучащее суждение о том, что «истина не пришла в мир обнаженной, но она пришла в образах и символах», и по-другому человек ее не получит), Байтов пишет о «необходимости и достаточности искусства по отношению к таинству». Искусство и таинство — совпадающие области. И если искусство — механизм таинства, то и таинство — механизм искусства. Отсюда следует принципиальный вывод: «Искусство возникает там, где знаки приводятся в таинственное движение, составляются в текст, — там, где начинается манипуляция этими знаками. Поэтому искусство акционно и перформативно по



Эрик Булатов. Поэт Всеволод Некрасов. 1981—1985. Холст, масло

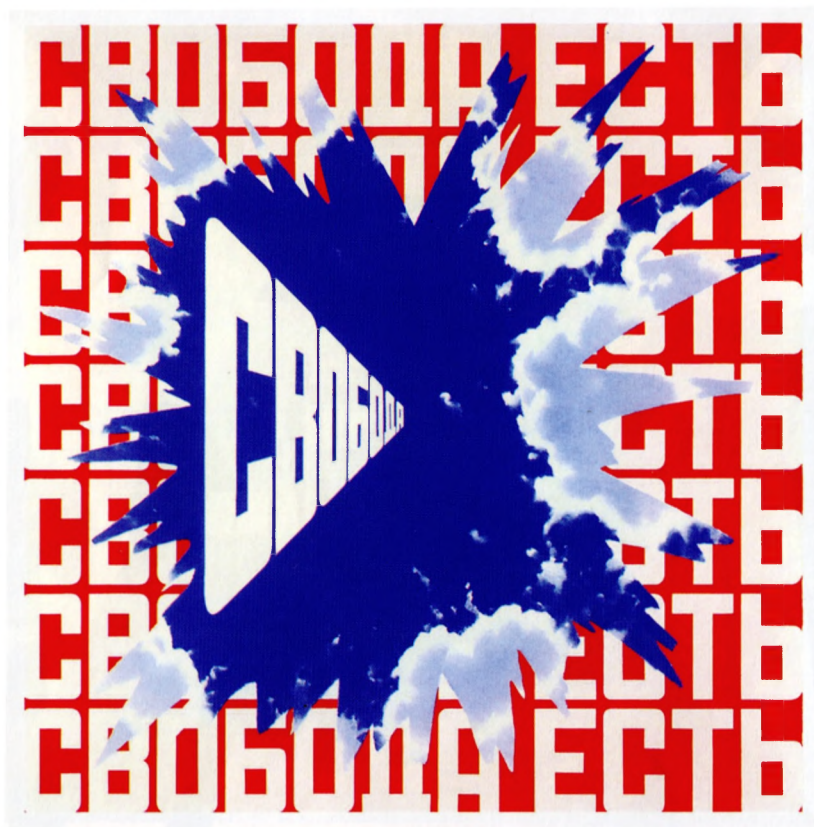


Эрик Булатов. Севина синева. 1981—1985. Холст, масло



Эрик Булатов. Живу — вижу, 1999. Холст, масло





Эрик Булатов. Свобода есть свобода. 2000. Холст, масло





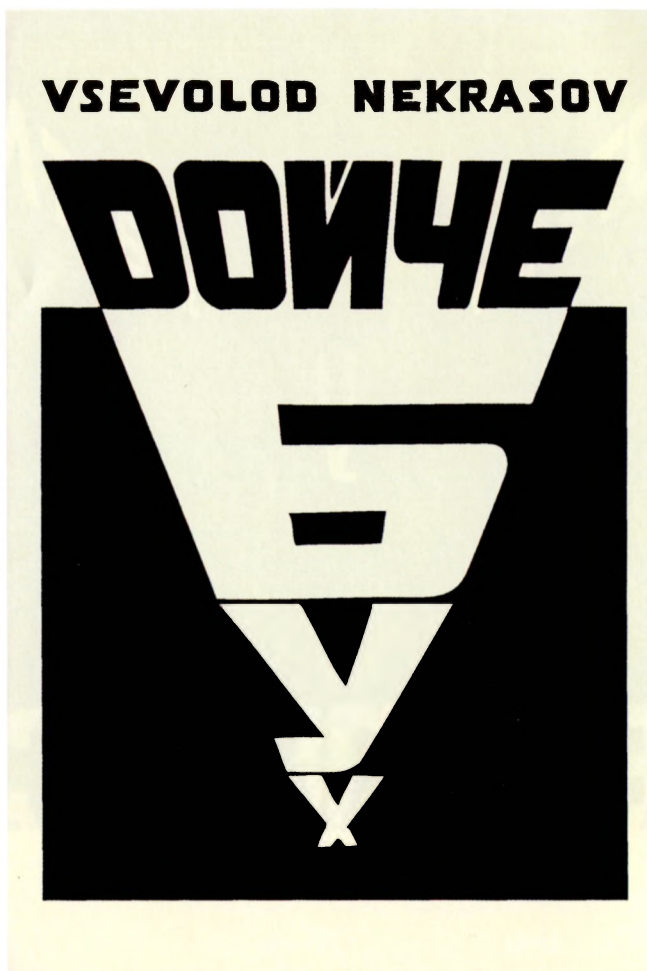
Эрик Булатов. Вот. 2001. Холст, масло



Эрик Булатов. Как идут облака — как идут дела. 2001. Холст, масло.



Эрик Булатов. Хотелось засветло, ну, не успелось. 2002. Холст, масло



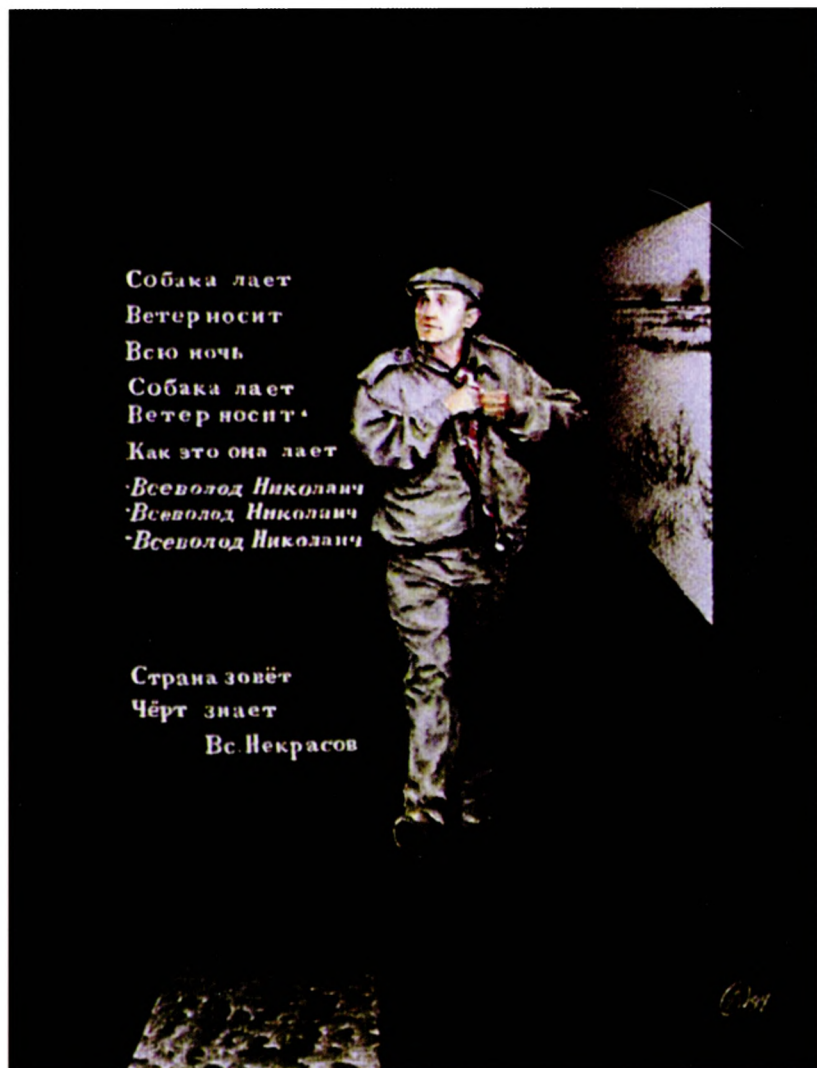
Эрик Булатов. Дойче Бух. Обложка книги Всеволода Некрасова.  
Verlag: aspei, Bochum. 2002

Иван Ахматов  
„Стихи и толкое стихи“ 1993г.



За окном моим черно  
Не жалеете черной краски

Олег Васильев. За окном моим черно. 1994.  
Бумага, смешанная техника



Собака лает  
Ветер носит  
Всю ночь  
Собака лает  
Ветер носит  
Как это она лает

Всеволод Николаич  
Всеволод Николаич  
Всеволод Николаич

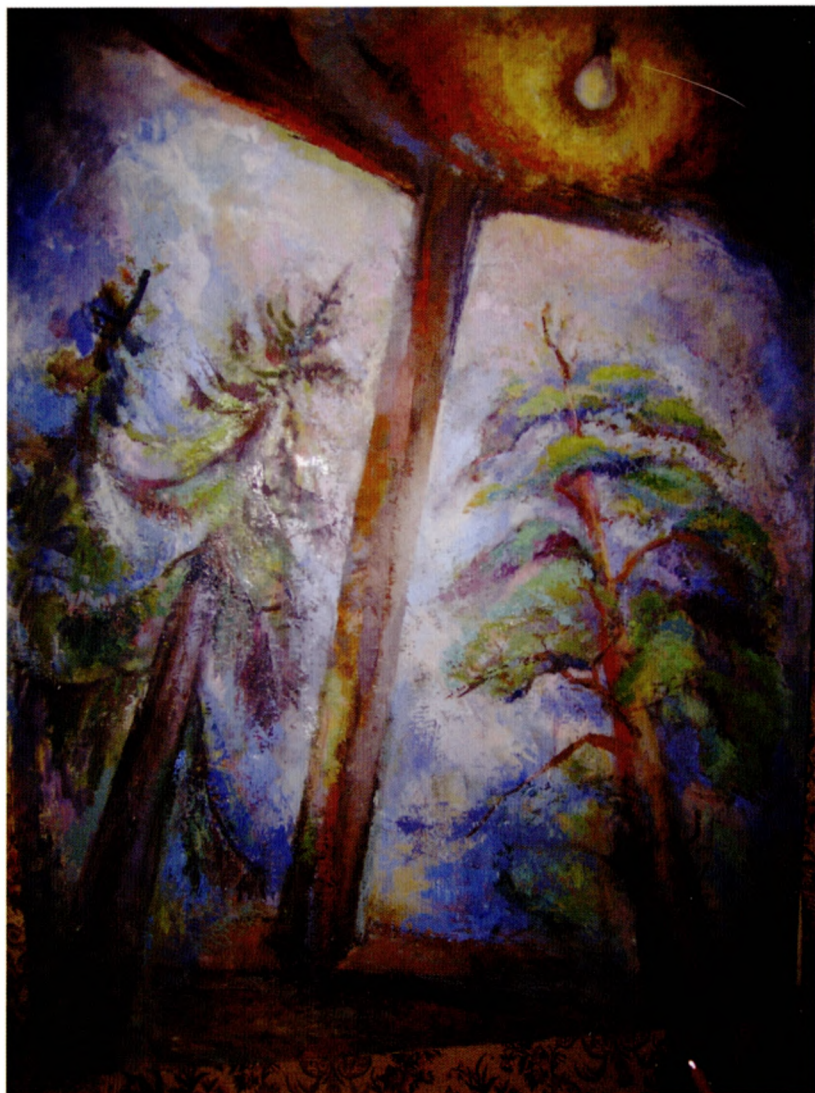
Страна зовёт  
Чёрт знает  
Вс. Некрасов

Олег Васильев. На черной бумаге. 1994—1997.  
Бумага, смешанная техника



Олег Васильев. Автопортрет, 2000. Холст, масло





Галина Ивановская. На даче Эрика Булатова. 1975. Холст, масло





Франциско Инфанте, Нонна Горюнова. Артефакт  
из цикла «Выстраивание знака или вывернутая перспектива». 1986



Франциско Инфанте, Нонна Горюнова. Артефакт  
из цикла «Геометрические горизонты». 1992



Франциско Инфанте, Нонна Горюнова. Артефакт  
из цикла «Знаки в пейзаже». 1997





Ирина Дубровская. Из цикла Terra Incognita. 2006.  
Инсталляция, смешанная техника

своей сути. Его нельзя созерцать (это бессмысленно) — надо в нем участвовать» («Наг-Хаммади. От Филиппа»).

Неочевидный переход от манипулирования знаками, образами, от составления текста к перформансу, акции для Байтова абсолютно очевиден; неперформативные, неакционные тексты для него просто не являются художественными. Акционность тут, конечно, понимается не в узком смысле, как общепринятая в концептуалистской среде художественная практика, а как фундаментальное свойство самой субстанции искусства, ее, так сказать, собственный модус. В другом, несобственном модусе, когда мы пытаемся не участвовать в искусстве, а созерцать его, или, как сейчас, анализировать, эта субстанция рассыпается на статичные знаки и образы, перестает быть искусством. Тексты самого Байтова акционны, перформативны и в узком, концептуалистском смысле, но по-настоящему важна — и в его текстах, и в любых других — акционность другого рода. Та, что приводит знаки в движение, запускает механизм таинства, генерирует субстанцию искусства.

И концептуалист Байтов с «благоговением» перелистывает «страницы Бунина», позволяя зазвучать в своем тексте бунинским мотивам — причем не пародийно, а с тем же благоговением, хотя и на свой лад. И звучат они в игровой, совсем не благоговейной концептуалистской окружающей среде вполне натурально: «Художник, ориентированный на одни шедевры... — может ли такой быть экспериментатором?... Вопрос не в этом. Вопрос, как всегда, в свободе. Свобода покоряет безоговорочно, безоглядно. Она сама есть шедевр, верней, даже глубже: подоплека, субстанция, грибница, — какое слово здесь помыслить? "Грибница" — потому что я всегда люблю грибами»... («Бунин и другие писатели», из цикла «Рассказы о литературе»).

Как тут не припомнить ризому Делеза и Гватари! Совпадение не только образное, но и, — если иметь в виду всю «эстетику не-Х» Байтова, «ризомная» антиструктурность которой всячески подчеркивается и тщательно оберегается, — сущностное, то есть отнюдь не совпадение. Однако же симптоматично, что образная перекличка с одним из центральных постмодернистских концептов возникла у Байтова не в связи, скажем, с Борхесом, а в рассуждениях о Бунине — вроде бы страшно далеко от всего этого. Оказывается, не так уж страшно.

И уже на этой грибнице могут возникать какие угодно структуры. Байтов — концептуалист, он оперирует концептами, информационными структурами. «Информация» — ключевое для него понятие<sup>1</sup>, которому он придает субстанциальный характер, приравнивая, по сути, к физическому

<sup>1</sup> Поэтому шутка А. Левина «Байтов равен восьми Битовым плюс контрольный Битов» весьма характерна и вполне уместна.

понятию энергии. Вообще, физика и математика широко используются Байтовым, причем если у близкого ему по сциентизму Строчкова больше задействована прикладная наука и высокие технологии, то Байтов не техногенен, он сосредоточен исключительно на фундаментальной проблематике и обращается к соответствующим концептам типа черных дыр, волновых функций и т.п. Математик по образованию, Байтов не лишен некоего математического снобизма (что и сам за собой знает) и не упустит случая лишний раз полюбоваться абстрактным совершенством физико-математических объектов современной научной картины мира, но саму эту картину он пародийно-парадоксально утрирует, деформирует, как бы проверяя на прочность, и строгий логицизм ее объектов служит идеально контрастным фоном для фантастической, антиструктурной повествовательности Байтова, его внутритекстовых перформансов. Так возникают уже совсем другие, чисто байтовские объекты — информационные мутанты вроде «Клетчатого суслика» и «Кошки Шредингера», фантомные гибриды, плод трансплантации современного научного сознания на грибницу собственного модуса бытия.

Ведь антиструктурность, неустойчивость (эклектика и неуверенность) оказываются в основе «эстетики не-Х» потому, что они же в основе всего бытия — и природы, и человека. «В природе все настолько далеко от равновесия, как, может быть, мы и бессильны помыслить! — рассуждает поэт Клапк, персонаж повести Байтова «Проблема адресации». — Там все стремительно падает, рушится... Но... Как это ни странно, на этом *обвале* возрастает *структура*. То есть жизнь растет, усложняется». Структур, устойчивости в реальности нет. Есть неравновесные, динамические процессы, «есть бесконечное и бесконечно ускоряющееся падение в энергетическом (или информационном) потоке» («Проблема адресации»). Структуры существуют лишь относительно друг друга, они все — информационные, созданы нами и существуют лишь тогда, когда мы ими манипулируем.

Таким образом, информационный поток первичнее информационной структуры. И для Байтова весь смысл манипулирования информационными структурами — дать представление о первичном информационном потоке, статичными средствами языка воплотить его динамичность. Персонаж повести «Суд Париса», Валерий Вениаминович В., сочиняет прозу и так рассуждает об «информационных турбулентностях», которые, очевидно, присущи и его сочинениям: «Наша жизнь с некоторой точки зрения выглядит как большая информационная система, и она все время усложняется. И когда она переходит некоторый порог, в ней начинают происходить процессы, которые кажутся хаотическими. Но, может быть, все-таки это турбулентные процессы, и когда мы принимаемся описывать их в терминах... ну, как бы абсолютно случайных, то мы погрешаем против реализма... то есть я хотел сказать, что наше описание не будет адекватным...

Нам следует описывать вот что-то вроде таких вихрей — в смысле, не совсем случайных».

Там, где есть жизнь, нет хаоса, поскольку «жизнь растет, усложняется», и «возрастает структура». Но сама по себе жизнь неструктурна. Жизнь — бесконечно ускоряющееся (то есть все более информационно насыщенное) падение в информационном потоке. И запороговые состояния, турбулентности тем показательны, что они позволяют почувствовать всю неструктурность жизни, реальную динамику информационного потока.

На описании этих состояний, этих турбулентностей и строится неведомая нам проза Валерия Вениаминовича В., а также хорошо всем известная проза Николая Владимировича Байтова. Конечно, требуется особая настройка зрения, чтобы за внешне спокойным и непроницаемым течением жизни увидеть все эти вихри, возмущения. Причем требуется не просто напрячь зрение, чтобы сфокусироваться на каком-то несуществующем зазеркалье, а расширить видимый спектр, изменить свои оптические свойства. Герой одного фантастического рассказа отличался тем, что видел, как радиотелескоп, источники электромагнитного излучения. Жилой дом, например, представлялся ему мерцающей схемой внутренней электропроводки. Байтов выработал в себе похожее качество: он видит мир огромным энергетическим клубком информационных потоков, сплетающихся, сталкивающихся друг с другом, выбрасывающих информационные протуберанцы, образующих немыслимые конфигурации — информационные пульсары, квазары, черные дыры, странные аттракторы...

Неслучайно его книжка «Четыре угла» (состоящая всего из четырех рассказов) получила подзаголовок «Приключения информации». Байтов весьма склонен к информационному риску, даже авантюризму, что гарантирует читателю самые острые ощущения. Его прозу действительно можно назвать приключенческой — если, конечно, подобно Байтову, всю жизнь признать одним сплошным информационным приключением — не очень-то, кстати, и затянувшимся.

В эссе «Внутренняя литература как болезненное состояние» Байтов говорит, что «идея о самодостаточности искусства», изначально определявшая его творчество, «постепенно выросла в настоящий пафос бессмысленного». «Искусство, — пишет Байтов, — все яснее представлялось мне как священная игра, может быть, спортивная, может быть, это даже некий танец перед лицом Божиим, ни к кому, кроме Бога, не обращенный и ни для чего другого не предназначенный. Всякое произведение, преследующее какую-либо цель, кроме чистой игры, со временем стало казаться мне низким и презренным: суетным, неуклюжим, унылым... Интересно отметить, что эти настроения очень быстро разрушили во мне всякий юношеский романтизм, и даже вообще *лирику*, и привели меня к некой разновидности концептуализма, что ли...»

Достичь такой рафинированности можно, лишь полностью избавившись от всякого информационного шума и мусора. Байтов добился этого, создав условия, в которых возникновение каких бы то ни было примесей физически невозможно. Он использует художественные эффекты междзыковых текстуальных турбулентностей, и это роднит его с концептуализмом. Но Байтов все же работает не с языками, а с информационными потоками. Достаточно индифферентный к языковой фактуре, он и впрямь не артикулирует, а «невнятно микширует» разные языковые структуры (или объекты — когда применяет стратегию реди-мейд). Для него важна не структура, а пластика, интонация и в конечном счете — информационный поток с его вихрями и турбулентностями, в которых любая жизненная материя словно аннигилирует в энергию в соответствии с эйнштейновской формулой. В текстах Байтова все преобразуется в чистую концентрированную информацию, растворяющую без остатка любую примесь.

«Пафос бессмысленного» («звезда бессмыслицы»<sup>1</sup>) — это пафос не-утилитарности, самодостаточности искусства как священной игры перед лицом Божиим. Поэтика Байтова тотально игровая, любой элемент его текста в любой момент способен оказаться не тем, чем кажется, в каждый момент готов к семантической, стилистической, даже жанровой мимикрии. И, скажем, процитированный выше текст «Внутренняя литература как болезненное состояние», развиваясь вроде бы в жанре автобиографического эссе, ближе к концу трансформируется в прозу, в монолог какого-то явно литературного персонажа. Во всяком случае, эту исповедь не следует принимать за чистую монету — впрочем, как и все остальное, поскольку «чистых монет» не существует<sup>2</sup>.

Реди-мейд, которым широко пользуется Байтов, между прочим, не исключение. И с этой точки зрения лишним представляется вопрос, возникший у некоторых читателей «Журнала Радзевича»: подлинный он или

<sup>1</sup> Поэтика Байтова в значительной степени является постобэриутской. Однако обэриутский абсурд, гносеологическая десемантизация мира — не его метод. В известном смысле его метод прямо противоположный — гиперсемантизация. Обэриуты прорывались к тому, что до языка, Байтов действует в ситуации постмодернистского *после*. Если обэриуты получали информационную энергию ядерным расщеплением языка, то Байтов — скорее ядерным синтезом: он работает с информационной плазмой.

<sup>2</sup> Не менее «персонажным» текстом, по замыслу Байтова, является эссе «Эстетика не-Х», вызвавшее, по его мнению, неадекватно бурную реакцию у уже упомянутого Всеволода Некрасова и Михаила Сухотина, ответившего Байтову текстом «Х или Y». «Что касается «Эстетики не-Х», то я не перестаю удивляться, что она до сих пор производит впечатление на людей, — говорит сегодня Байтов (в электронном письме автору). — Наверное, потому что она написана «со страстью». И все принимают ее за мое *credo*. Однако это не так: хотя она действительно имеет какое-то отношение к моему *credo*, но не совсем с ним совпадает. А страсть почти вся симулирована (причем, на мой сегодня



нет? «Журнал Радзевича» мог бы быть и сфабрикованным, но он — подлинный реди-мейд, а этого вполне достаточно.

«Пафос бессмысленного» в данном случае означает вовсе не отсутствие смысла, а, наоборот, его переизбыток, своего рода «динамический хаос», свойственный неравновесным системам. Нагнетая все новые смыслы в вихри и турбулентности, Байтов не позволяет тексту семантически определиться, успокоиться в статике; он обгоняет язык, постоянно его чуть-чуть опережает, и тот не успевает структурироваться, стать собственным языком. А это и есть сверхзадача Байтова — и в прозе, и в поэзии: сохранить динамичность, неравновесность, присущие не только жизни, но вообще физической природе, ядерным метаморфозам разлетающейся вселенной<sup>1</sup>.

Его тексты подобны волне, состоящей из одних энергетических пиков. Точек минимума энергии, точек устойчивого равновесия нет — там разрыв, квантовый переход. «Лишь на волне происходящего мы умеем, как на доске, подниматься выше, чем мы есть, — пишет Байтов в повести «Проблема адресации». — Нам не следует стыдиться: таков, по-видимому, замысел мироздания. Мы используем очень многие распадающиеся области для того, чтобы усложнить и детализировать структуру своего поведения. Таким образом мы пускаем ветви, как дерево или куст... Волна несет нас, но мы можем возрастая в направлении против нее, скользить по ее склону вверх, — опять же, конечно, лишь используя ее энергию (или информацию, если угодно)». Текст Байтова возрастая в направлении против информационного потока и вверх по склону волны, обгоняя язык, поднимаясь выше, чем он есть, — за его же счет, то есть за счет того, что с ним (а значит, с нами) происходит.

Распад структуры вызывает ее усложнение, детализацию, и новый распад. Это самовоспроизводящийся итерационный (повторяющийся)

нашник вкус, — симулирована топорно: выпирают чрезмерности, которые сразу выдают искусственность, деланость интонации). Как бы там ни было, из всего цикла «статей об искусстве» «Эстетика не-Х» в наибольшей степени является рассказом — от лица лирического героя или персонажного автора... Сейчас бы я «Эстетику не-Х» переписал заново — совсем иначе, в другом ключе... Сейчас у меня «не-Х» превратилась бы в протест против дискурсивности вообще». Однако и Сухотина можно понять: в отличие от «Внутренней литературы...», в «Эстетике не-Х» Байтов не очень-то дает почувствовать «персонажность» и «симулированность» (поэтому он сейчас самокритично говорит о «топорности» интонации), и сверхтонкая по замыслу игра оборачивается своей противоположностью: прямым, непародийным пафосом. Он-то, этот пафос («как творец я хочу сделать так, чтобы мои произведения повиновались одному мне»), и вызвал мгновенную реакцию отторжения у Некрасова.

<sup>1</sup> Персонаж повести Байтова «Проблема адресации» поэт Клапк в юности хотел стать астрофизиком. Астрофизика живо интересует и Байтова — в частности, ее парадоксальный ответ на вопрос о сотворении мира: «Я смотрю на небо — там теорема Пеннсуза»...

процесс, результатом которого может быть только фрактальная структура. Стихотворения Байтова — не что иное, как своеобразные поэтические фракталы<sup>1</sup>, а вся его поэтика — неравновесная диссипативная система<sup>2</sup> вроде тех, что рассматриваются неравновесной термодинамикой.

Неравновесность (неустойчивость, неуверенность) не дает метафоре превратиться в термин и тем более не позволяет впасть в х-профессиональную «долбежку жилы». Абстракция равновесной системы, естественная и необходимая для нашего математизирующего мышления, неприменима к поэзии, искусству, которое является столь же естественным и необходимым убежищем для реальной «неопределенности жизни» («неопределенность жизни приводит к ощущению ее метафоричности»). Тут-то и возникает главная проблема поэзии — «проблема адресации»: ведь равновесная система потому и равновесная, что ни к кому не адресуется. А стихотворение — структура диссипативная, каждым своим элементом требующая обмена энергией (информацией)<sup>3</sup> с окружающей средой (читателем). И главная проблема — сделать такую структуру жизнеспособной, найти для нее генератор энергии, то есть адресата. В сущности, проблема авторства и проблема адресации — одно и то же.

Повесть «Проблема адресации» — произведение, программное для Байтова. Не только отверженный всеми монастырский «читатель» (бывший когда-то в миру поэтическим критиком), один из персонажей повести, но и сам Байтов вплотную подходит в этом тексте к «сигма-точке» поэзии (порождающей точке в математической теории языков). Не упускается, правда, из виду и то, что «сигмой» обозначается также «последний отдел толстой кишки». Стихи, записанные на бумажках, «воняют», поэтому их надо немедленно заклеивать в конверт и отсылать хоть кому-то. Само сочинение стихов — занятие постыдное, сродни мастурбации (и обычно сопровождающееся ею), да и впадают в него узники могущественной религиозной секты скибов, «мировой закулисы», буквально по Фрейду — вытесняя и сублимируя запрещенную в монастыре сексуальность.

<sup>1</sup> Фрактал — нерегулярная, но самоподобная структура.

<sup>2</sup> Диссипативные системы — системы, в которых полная механическая энергия (кинетическая и потенциальная) убывает, переходя в другие формы энергии, например в теплоту.

<sup>3</sup> Тождественность информации и энергии, аналогия информационных систем с термодинамическими открывают широкий простор для обобщений. Вот комментарий Байтова: «Информация — это вероятностная характеристика, и для ограниченного текста ее величина вычисляется точно таким же интегралом, каким вычисляется энтропия для замкнутой термодинамической системы. Но берется с обратным знаком. Таким образом, если мы получаем информацию, мы снижаем нашу энтропию. И наоборот — повышая энтропию, мы теряем информацию. Об этом когда-то писал Шредингер, исследуя вопрос «питания» живых структур. Животные — и мы тоже — питаемся на самом деле не энергией, а информацией, т.е. *отрицательной энтропией*».

В конце повести главный герой, от лица которого ведется рассказ, признается: «Иногда мне кажется — особенно по прошествии многих лет, — что и «скибы» — метафора, и их «монастырь», и «хавии», и «читатель»... И вся моя «поэзия» — метафора того, что со мной случилось в монастыре, моих отношений с Богом и с самим собой»... В сложной, многоуровневой игровой ткани повести кульминация игры оказывается ее исходной точкой: «скибы», «монастырь», «хавии», «читатель» — действительно метафора поэзии Байтова, его отношений с Богом и самим собой. В этом особое авторское изящество, но то, что герой, мучительно пытающийся разрешить «проблему адресации», приходит вроде бы к тавтологии («поэзия — это метафора»), не должно вводить в заблуждение: Байтов занят не разрешением главной проблемы поэзии (ее решением может быть только одно — сама поэзия), а проблемой корректности ее постановки. Для этого и понадобились «скибы» с «хавиями», их поэтический монастырь и чистый горный воздух, в котором «не воняли» лишь стихи гениального Клапка.

На самом деле Фрейд тут ни при чем. Вернее, Байтов пародирует Фрейда, буквально реализуя его концепцию, но это лишь попутно возникший обертон, не лишний для общей семантической палитры повести, однако далеко не главный. Происхождение анально-генитальных коннотаций другое: чтобы миновать психологический уровень, Байтов напрямую замыкает онтологию на физиологию. Тут не культурное вытеснение животной природы, а, наоборот, сама животная природа (точнее — живая физиология) вытесняет, вовлекает человека в культуру, в информационный поток, постоянно усложняя, детализируя структуру его существования, заставляя выяснять отношения с Богом и самим собой.

Не случайно и совпадение этих самых анально-генитальных коннотаций с цитировавшимся выше стихотворением Строчкова, сопоставляющим стихописание с дефекацией. Байтов тоже радикально антиромантичен и антиклассицистичен; у него тоже выражены постмодернистские мотивы «серийного», «маленького» человека, знающего свое место (а это и есть место человека в мироздании) и не способного говорить о собственной персоне (что иногда все же приходится делать в лирическом жанре) без защитной самоиронии. Но в «Проблемах адресации», так же как и в стихотворении Строчкова, стихописание приравнивается к естественным физиологическим отправлениям с акцентом на естественности, неподвластности этого процесса воле и разуму (и соответственно культуре — о чем идет речь в эссе «Внутренняя литература как болезненное состояние»). А требование немедленного почтового отправления, «проблема адресации» — часть этого процесса, выражение его энергетической неравновесности и информационной открытости, тех самых акционности и перформативности, являющихся, по Байтову, сутью любого искусства, тем, чем искусство отличается от всего остального.

«Важно научиться не иметь ничего *своего*, — рассуждает о поэтическом творчестве герой «Проблем адресации». — Не стараться сохранить равновесие, а свободно и ускоренно *падать*. Тогда от притока внешней энергии в тебе возрастает *структура*». Стихотворение наращивается в безличном информационном потоке, как кристалл, *информация* превращается в *формацию*. Внешнюю энергию, необходимую для возрастания структуры, итерационную формулу очередного поэтического фрактала Байтов получает в «операциях комбинаторных» со словами, то есть прямую из языка:

Я поэт. Продаю всякий шорох.  
В голове моей полный словарь.  
Крысы, клены, фонарь — все товар  
в операциях комбинаторных.  
О, как дорог сей полный шедевр!  
Я дурак. Продаю всякий вздор  
сам себе в спекуляциях сонных.

Но можно сколько угодно комбинировать слова и ничего не получить, никакой энергии. Поток, турбулентность — этого недостаточно. Энергию словесного вещества высвобождает *резонанс* — еще одна фундаментальная категория художественной онтологии Байтова.

«Все дело в том, что никакие вещи не бытийствуют изолированно: вещи бытийствуют совместно и составляют друг с другом *события*, которые суть кванты времени, — пишет Байтов в эссе «Похвала рифме». — А каждое событие есть резонанс, или совпадение некоторых характеристик, присущих со-бытийствующим вещам. Какие же это характеристики? — Возьмем, например, имя вещи. Когда имена двух вещей рифмуются, их смыслы начинают резонировать, и их со-бытие порождает непредсказуемый всплеск смысла, подобный функции Дирака (или дельта-функции). Возникает следующий по времени квант бытия. Переворачивая эту метафору, мы можем сказать, что все существующее существует лишь постольку, поскольку зарифмовано друг с другом множеством различных способов. Само мироздание есть, таким образом, не что иное, как игра слов».

Рифма — частный случай резонанса, но и само мироздание — частный случай рифмы. Ведь по Байтову получается, что космологическая точка сингулярности, Большой взрыв, — некий абсолютный резонанс, то есть рифма. И это, между прочим, тоже сигма-точка.

Сами же стихи оказываются возможными потому, что смысловой всплеск в языке имеет звуковую природу. Однако резонанс непредсказуем, парадоксален, как дельта-функция, и первое, что требуется от поэта, — не верить словам:

Ты, атеист, держи карман:  
я положу туда словарь.  
Близ Господа не верь словам,  
а по порядку проверяй.  
Здесь что ни облако, то миф.  
А если ключ — то к сейфу грез.  
У Бога нет удобных рифм,  
беззвучных букв есть парадокс.  
Тебе письмо покажет Он.  
Там будет спрятан интеллект.  
А если ключ, то к шифру волн.  
Других вещей у Бога нет.  
Безвидных форм есть парадиз.  
Но ты, у образов в плену,  
найдешь лишь алфавит частиц,  
меняющийся на лету.

Резонанс происходит на гораздо более глубоком уровне языковой материи, чем слова, — на фундаментальном уровне «алфавита частиц». Поэтому слова надо проверять по словарю Господа, освобождаясь из плена образов ради «неудобных рифм», «парадокса беззвучных букв», в котором и возникает резонанс, рождается звук. В результате образуется та самая «бессмыслица», которая вовсе не «бред» и «мрак», а «глупость небесная». «Глупость» — потому что небесное предшествует интеллекту, но это еще и та «дребедень и чушь», которую вовсе не поэт «фокусирует» в «имена», а читатель с поэтом «сообща», как о том писал Клапк<sup>1</sup>. Лишь это ведет поэта по его «звуковому пути», и звук всегда важнее смысла, звук определяет истинный смысл.

Для Байтова графические знаки языка, буквы, не просто материальны — вещественны и не то чтобы одушевлены, но явно наделены витальной силой. Это некие микроорганизмы, способные к грозным мутациям, как надпись в вагонах метро: «Ест инвалид пассажиров с детьми». Подобные мутации и происходят в стихах Байтова:

Каждый, кто в руки книгу мою берет,  
сразу же видит много знакомых букв.

<sup>1</sup> Если поэт ничего не знал,  
и однако ж кое-что назвал —  
в расслаблении чувств  
или, наоборот, сгоряча, —  
не спеши изумляться, старина,  
рассуди: не ты ли с ним сообща  
сфокусировал дребедень и чушь  
в эти имена?

Мало моих портретов: я их берег,  
как мне советовал мой настоящий друг.  
Скупое даю тебе я ракурсы лиц,  
слабые позы, взгляды из-под волос.  
Редко меня ловили фокусы линз.  
Имя мое невидимо назвалось.  
Мало и плохо надеешься ты на звук.  
Шлешь мне повсюду видов своих каталог.  
Образы, думаешь, внятно тебя назовут  
каждому глазу, который от букв оглох.  
Если бы я забыл, как дрожит гортань,  
буквы сквозь зубы пролезли бы тебе в рот.  
Если не так, то, конечно, назад отдай  
каждый, кто в руки книгу мою берет.

Вроде бы хорошо знакомые и по своей сути беззвучные буквы способны разжать зубы, прозвучать оглушающе даже при «замыленном», «оглохшем» взгляде. И читателя своего Байтов призывает полагаться не на образы, «видов своих каталог», а только на внутренний звук, «невидимое», но произносимое «имя».

Поэтика Байтова — система, балансирующая на зыбкой границе между порядком и хаосом, что является и методом и предметом его поэзии:

Вижу слабость твою, вижу тяжесть,  
вижу хаос, читатель родной.  
Эта тяжесть, что копится в звездах,  
равновесные строит миры.  
Эта слабость, пролитая в космос,  
вечно движет загадку игры.  
Этот хаос — фрактал безмасштабный,  
беспонтовый филяр площадной.  
Он же наш и палач беспощадный.  
Все так просто, читатель родной.

Его стихотворения — нелинейные, динамические структуры, всегда ведущие себя непредсказуемо. Фракталы, но все же не безмасштабные. В основе словарной комбинаторики Байтова все же не генератор случайных чисел, а некая итерационная формула, резонансный генератор последовательных квантов бытия. И красота его стихотворений сродни завораживающей красоте геометрических фракталов, парадоксально сочетающих логическую строгость математических объектов с витальной неформализуемостью естественно-природных образований. Поэтика Байтова в той же степени концептуальна, сколь и органична, — в общем информационном потоке внешняя речь сливается с внутренней (и наоборот). Важна не

фигура речи, не фактура, а ее энергия, не звучание, но звук, «свет, завязанный узлом»:

Распили бревно — и там найдешь меня.  
Мне вреда не причинит твоя пила.  
Обе половинки распили бревна —  
вновь найдешь меня без всякого вреда.  
А попробуешь прибить к бревну гвоздем,  
чтобы был уловлен я и уязвлен,  
чтоб доступен был в любые времена, —  
глядь — и нету ничего, кроме бревна...  
Не грусти: вот свет, завязанный узлом.  
Развяжи его — и вновь найдешь меня.

«Волосы смыслов» шевелятся. Информационные приключения продолжаются.

## СТИХИ ПОСЛЕ СТИХОВ

«Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному... Память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого», — писал Мандельштам, объясняя структуру своей книги «Шум времени». Еще и этим — комплексом неполноценности литературного «разночинца» перед «счастливыми поколениями» с «гекзаметрами» и дворянской семейной «хроникой» — Мандельштам близок поэтам бронзового века, ощущающим себя «советским дичком» в разоренных и оскверненных райских садах Серебряного века. Мандельштам даже говорит о «милитаризме» своего раннего детства, виня в нем «тогдашнюю петербургскую улицу». Это, конечно, не «позорная тайна» Сергея Гандлевского или «охота на мамонта» Виктора Кривулина (1944 — 2001), разыгрываемая советским «племенем преподавателей с палками и камнями» («что они сделали с нами!»), но Мандельштам тоже видел в своем происхождении «знак зияния», «провал»: «Надо мной и над многими современниками тяготеет косноязычие рождения. Мы учились не говорить, а лепетать — и, лишь прислушиваясь к нарастающему шуму века и выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык». У первых двух послесталинских литературных поколений (появившихся на свет еще при Сталине) «косноязычие рождения» было таким абсолютным, что, казалось, вообще нет никаких шансов на обретение языка. Однако именно осознание своей слепоглухонемоты открывало глаза и уши, развязывало язык. А Мандельштам оказывался тут важнейшим ориентиром еще и потому, что его поэзия несла в себе опыт преодоления косноязычия, головокружительное ощущение перехода от молчания, немоты к обретению речи и рождению звучащего слова.

«Враждебность» памяти, о которой говорил разночинец-Мандельштам, стократно усиливалась в советских поколениях деклассированной интеллигенции, рожденной в годы террора. То были первые поколения с генетической памятью о терроре, и эта генетика определяла фундаментальные структуры личности. Не «знак зияния», «провал», а полная катастрофа, уничтожение всего живого — вот что было в прошлом. «Пепел стучится в сердце» — отныне только с этим генетическим кодом возможно было ху-



дожественное высказывание, только с ним, хотя и вопреки ему, можно было писать стихи после Освенцима и ГУЛАГа.

«Формообразующее озарение», посетившее Виктора Кривулина в «5 часов утра 24 июля 1970 года», когда он за чтением Боратынского «обрел магическое дыхательное знание собственной, уникальной интонации, неповторимой, как отпечатки пальцев», было и преодолением «косноязычия рождения», обретением точки опоры для отстранения прошлого и соответственно освобождения от «всего личного». «Шум века» трансформировал интонацию, сформировав поэтический голос со всей его особой акустикой:

Я Тютчева спрошу, в какое море гонит  
обломки льда советский календарь...

И прошлое, в том числе личное, отстранилось и соединилось с настоящим, в том числе личным («каким сказать небесным языком / об умирающей минуте?»), в общей временно-пространственной перспективе с общими топологическими характеристиками, единым формообразующим началом:

не отрекайся, милый, не надейся,  
что бред веков и тусклый плен минут  
тебя минует, — веришь ли, вернут  
добро исконному владельцу.

«Стекло истории, пустынное стекло» стало для Кривулина источником «магического дыхательного знания», «легкой воздушной свободой». Но это вовсе не магический кристалл, преломляющий лучи обыденности в какую-нибудь стилизаторски-красивую историческую перспективу, а «скол стекла», режущий по языку, по живому. Тепло струящейся «невидимой крови», «стеклянная пыль в языке» («память о форме пустоты») — вот что вводит сначала в «пустующие формы», а потом «тонкой ниткой в золотое шитье», пересоставляя «пальцами чужести» формы жизни, изменяя их состав вплоть до «самой низменной клетки», чтобы весь мир воплотился в крови языка, «семье алых капель на ветке».

О. Седакова называет это «экстатической историчностью»<sup>1</sup>. Виктор Кривулин в предисловии к своей последней книге «Стихи после стихов» определяет ее «сквозные музыкальные темы» как «человеческое измерение истории»: «измена и прощение, иллюзии и расплата за них, беспомощность отдельного человека, вовлеченного помимо своей воли в кру-

<sup>1</sup> Седакова Ольга. Памяти Виктора Кривулина // Новое литературное обозрение. 2001. № 52.

говорит исторических событий, смысла коих он не может понять». Это сквозные музыкальные темы и всей его поэзии. И подобная музыкальная экзатичность достигается той самой формообразующей отстраненностью, личной опустошенностью (синтез «аналитичности и самозабвения», по формулировке О. Седаковой). Чтобы зазвучала музыка, внутреннее пространство должно освободиться от всего лишнего, личного. Кривулин лишает свое внутреннее пространство лирической персональности, превращая его в имперсональное, сакральное пространство — пространство храма, собора. А уже в соборе персональность возрождается на новом, более высоком (или более глубоком) уровне — когда открывается подлинная перспектива, проявляется подлинный смысл судеб и событий.

Музыка поэзии Кривулина — в полном соответствии с петербургской поэтической традицией — это еще и «музыка в камне», архитектурная пластика языковых форм и строгость архитектоники, структурная регулярность всего проекта. Но тут, похоже, такой камень, о котором говорят, когда боль страдания превышает физические возможности человека, когда человек «каменеет» («Магдалина билась и рыдала, ученик любимый камнел...» — Ахматова). Это камень запороговой боли, и вся архитектура поэзии Кривулина, вся ее пластика пронизана взрывной энергией страдания и со-страдания: обезличенно холодноватая внешняя статичность заряжена, раскалена внутренней экзатичностью.

«Золотое шитье» из цитировавшегося выше стихотворения 1974 года с характерным «имперсональным» названием «Оно» — результат формообразующего усилия (сопоставленного со сколом стекла, режущего по языку). «Нитка» же вытягивается из бесформенного «опечаленного меда», что «теплится» внутри и истекает, как свеча — «соучастница пчелы». Эти же мед и пчела (явно родственные мандельштамовским) появляются и в одном из стихотворений «юбилейного» 2000 года, которое так и называется — «Пчела» — и которым завершается книга «Стихи после стихов»:

засахаренный мед  
хиты былых времен  
где нас никто не ждет как мы **их** ждали  
где нету ничего и сами не поймем:  
да есть ли что-то что и глаз неймет  
глаз не фасеточный а солнечный с дождями

Нас никто не ждет, и, в общем-то, «нету ничего» ни в «топорном *теперь*», ни в «бетонном *вчера*», ни в «лазерном *послезавтра*».... Но важно не то, что нас никто не ждет, а важно, «как мы их», эти времена, «ждали», и то, что вопрос о чем-то, чего «и глаз неймет», всегда остается для человека открытым. Важен сам глаз, взгляд, и «фасеточный», и «солнечный, с

дождями», важны «отсвет золотой» и полет пчелы «по комнате пустой над блюдцем, обведенным золотинкой» под звучащие «за стенкой» хиты Леннона и Стинга («хиты былых времен» — из породы «вещих шлягеров»). Это и есть «человеческое измерение истории», с которым имеет дело поэзия. А пчела — это образ и истории, и поэзии. Взыскуемой и обретенной Кривулиным поэзии истории.

Солнце, пчела, мед, золотое шитье, царская парча, воздух — таков семантический ряд самого понятия «поэзия» в творчестве Кривулина. В этом «солнечном круге» воплощается светоносное торжество формообразующего усилия, торжество обретения формы. Из того же ряда «лучевой» удар в стихотворении «Высокая болезнь»<sup>1</sup> («Купание в Иордани»), лазерный луч, синтезирующий на каком-то ядерно-физическом уровне визуальную и речевую пластику:

оптическая кривизна  
о чем-то спорит с прямизной  
неочевидной речевой —  
но обе вдруг поражены  
одной болезнью — лучевой.

Тут к светоносности добавляется и обертон смертности такой радиации, от которой у поэта, конечно, нет и не может быть никакой защиты. А пчела и луч встречаются друг с другом, хоть и по касательной, в трагическом и ослепительно светоносном «Реквиеме»: «Пчела повисшая над чашкой / Печаль без повода (ее портвейн «Лучистый» / Успешно лечит, и она светла)».

Пчела из одноименного стихотворения, кстати, не просто пчела, а «имперская». Этот эпитет вводит в смежный образный ряд поэзии Кривулина, коррелирующий с имперской образностью Бродского, но и полемизирующий с ней. Историософски Кривулин видит и грозное величие советской «империи зла», и грандиозность ее краха. Он категорически отказывается устраивать постмодернистскую свистопляску на ее руинах: «вот уж повеселимся / Империя пала / нынче только ленивый / не спешит к ней вприпрыжку / чтобы изловчиться / и как следует вмазать / носком сапога / в бок тяжкодышащий / благо на складах / армейской обуви прорва» («Империя пала», «Стихи юбилейного года»). Однако и классических форм, античного благородного мрамора в духе Бродского, тут быть не может. Все куда проще и конкретнее: «колесный трактор

<sup>1</sup> У Кривулина все стихотворения с заголовками: это и архитектурный фронтон, пластический элемент, и в то же время зачастую знаковый элемент инсталляции, объект несколько иной природы, чем сам текст. Как здесь, где заголовок откровенно пародийный.

сталинградской сборки / чихнул, заглох из фрески выезжая / на развороченные плиты вестибюля» («На руинах межрайонного Дома дружбы», «Купание в Иордани», 1998).

«Имперская пчела» имеет в бедных родственниках имперского орла, вдруг «взорлившего» над нашими руинами. Он изрядно ошипанный и, в общем-то, нелепый, особенно в качестве современного геральдического символа (среди «Стихов юбилейного года» есть и визуальные «Стихи в форме госгерба», весьма наглядные и в прямом и в переносном смысле). Однако этот орел связан с «пчелой» и по прямой, поэтической линии, выражая состояние «стихов после стихов».

Ведь тот орел не просто образ «судьбы Империи в пуху и перьях», он — «письмоводительный», и не только по имперскому бюрократическому письмоводительному ведомству: «крылом ошипанным повел / и тяжести как не бывало», и «язык, прижатый к альвеолам», который «взошел не-проясненным и тяжелым», «выпрямился как стекло» (отзвук «языка по стеклу» из «Оно»). В конечном счете в этом стихотворении («В подземном переходе», «Предграничье», 1994) об уличных музыкантах — вовсе не романтических, а откровенно бомжующих «под грудой драных одеял», — которое вроде бы низводит, а на самом деле возвышает Империю, Рим (речь, похоже, идет как раз о римском подземном переходе), латынь в русском переводе, Марциала до «румынисто-одесского» оркестрика, фальшивящего так «не по-римски, а по-детски», имперский письмоводительный орел разлетается грудой монеток, посыпавшейся музыкантам «на байковое покрывало». Все правильно: у каждой монетки есть орел и решка, у каждой медали есть обратная сторона, ну а уж как монета ляжет — не от нас зависит.

Орел на самом деле не из госгерба, а с монетки, «грошика медного» (хотя на грошике, понятно, именно госгерб). Но этот «грошик медный» и есть наша жизнь, цена которой — копейка. Пока монетка вроде бы в руках (чьих?), однако она вот-вот «выскользнет и покатит по кафелю — куда?!». Известно: «Жизни прежней / жизни бедной / безутешный / грошик медный / решкой кверху / лежа в луже / как бы свергнут / и как бы нужен» («Орел с решкой», «Купание в Иордани»). Вот она, имперская судьба. Да и вообще судьба.

А письмоводительный орел, раз уж он столь копеечных размеров, ничем не отличается от зимней мухи, чье «высохшее тельце пародийно»: «в сущности, она и есть орел / на курящуюся печень Прометея». Однако ведь точно такое же «высохшее тельце» и у самого времени, «умирающей минуты», торжественно отпеваемой в «Вопросах к Тютчеву», «бережно» накрываемой «нежнейшей пленой». Лексическое совпадение не случайно: неотвязная пародийность имперского (советского) и постимперского (постсоветского), равно как вообще постмодернистски-пост-

исторического, существования ничего не меняет — боль-то у человека непародийная:

оттащите птицу от живого человека!  
пусть он полусъеденный пусть лает как собака  
нету у него иного языка!

*(«Прометей раскованный», «Стихи юбилейного года»)*

Современный человек — «Прометей раскованный», и это большой вопрос, добавилось ли ему человечности от его раскованности и всякой прочей «толерантности». Скорее всего, нет. А уж язык — какой есть. Неважно, какой он, язык. Важно, что он есть. И «неочевидная речевая прямизна» все равно выпрямляет язык, выпрямляя человека. И мухоподобный орел империи все равно превращается в золотую пчелу поэзии.

Таковы «стихи после стихов», что и «на стихи похожи / и не похожи на стихи». Мухоподобный орел и золотая пчела существуют в своеобразном симбиозе. Музейно-вернисажная культура современных «людей в железе», «людей в пластмассе» — «муха подробная в янтаре». А с поэтами вообще «сплошная скарлатина»: «лишь першение в горле / клекот якобы орлий / прерываемый кашлем». И если уж говорить о поэте как «певце», «певчей птице», то эта птица не поет, а «мычит по вечерам / мычит настойчиво и нечленораздельно» («Мычанье на закате», «Купание в Иордани»).

Если же говорить о музах и говорить с ними, то беседа получается такой:

неисследимой сединою  
соединяя все в союзы  
со мной как с девкою сенною  
беседовали ваши музы  
не свысока — но как-то сбоку  
и голоса не повышая  
что было более жестоко  
чем боль бессвязная большая  
чем наказание на конюшнях  
за кражу в комнатах господских  
вещей прекрасных но ненужных  
игрушек умственных и плотских

*(«Вместо предисловия. Беседа с музами», «Купание в Иордани»)*

Не разночинец в поэтическом дворянстве, как Мандельштам, а крепостной — как «девка сенная», которую при случае и выпороть на конюшне не грех, если не справится с соблазном прибрать к рукам какую-нибудь

вещицу из тех красот, которыми полны господские комнаты. И ведь эта жестокость оправдана, и предложенная интонация единственно возможна: не свысока, не снизу вверх, а сбоку, по касательной, не повышая голоса, не заглядываясь на не тобой нажитое добро, не тебе доставшееся по праву наследства<sup>1</sup>.

Себя как поэта Кривулин сравнивает с «японским переводчиком», что «явился к людям с переведенным дурно Мандельштамом» и обреченным за то на всяческие китайские казни<sup>2</sup> («Японский переводчик», «Стихи юбилейного года»). Быть поэтом сегодня — пройти через все эти пытки. Но и сегодня можно быть поэтом:

поэт зашитый в кожаный мешок  
подвешенный к ветвям цветущей груши —  
он тоже соловей  
хоть слушай хоть не слушай

Да, от «стихов после стихов» «исходит запах тертой кожи», поэт если не лает по-собачьи, то в лучшем случае нечленораздельно мычит. Однако что это за мычанье? Простое, как мычанье? Не совсем. Это мычанье Кривулин решительно предпочитает якобы орлиному клекоту: «мычанье немое / невытраиваемый тихий мотив». И мотив тот, между прочим, сопутствует действительно «хищной птице», которая парит, «молча от моря до моря / всемирные крылья раскрыв» («По течению песни», «Предграничье»).

Да и с «простым, как мычанье» связь имеется: «Хлебников, мычанье святое / гомеровских степей, протославянской Трои» («Стенное число», «Концерт по заявкам», 1993). А восточные мотивы звучат не только в связи с феодальными пытками обреченного на неудачу переводчика Мандельштама. Ведь лучевому удару, синтезирующему стихотворное вещество в «Высокой болезни», предшествуют «яблоневый сад», который «белеет таблеткою под языком» (возможно, отчасти благодаря «белоснежному саду» Станислава Красовицкого, чью поэзию Виктор Кривулин хорошо знал и высоко ценил), а также «сливовый прилив в японо-розовых слезах».

<sup>1</sup> Любопытна неожиданная перекличка с Некрасовым, с его стихотворением, посвященным немецким конкретистам, где звучит в принципе тот же мотив «господских комнат», только более конкретизированный (в соответствии с эстетикой конкретизма): «Рюм / Мон / делают ремонт / сделали и живут / вот // а мы смотрим-то / у нас-то смотрят / куда // как / жили господа / какие же господа были / как питались / и скажите пожалуйста / ничего питались / и писали стихи / и ежели писали стихи / стихи писали / исключительно же / благороднейшего же типа / стихо сложения // (Рюм, Мон; / (фон — Бремен))».

<sup>2</sup> Пускай позорную повяжут мне повязку / пускай посодят связанным в повозку / и возят по стране пока я не покаюсь / что не проник ему ни прямо в душу / ни по касательной, что никаким шицином / не поверял строки с притихшим керосином / что сторублевков жертвенных не жег / на примусе пред Господом единым.

Груша и сакура цветут по-настоящему. Статус и местоположение поэта для этой яркой картины решающего значения не имеют.

Парадокс стихов после стихов в том, что наличествующая и рационально осознаваемая собственная простая единичность не воспринимается с единственно доступной человеку физической точки зрения — из себя. С этой точки зрения простая единичность, как ни крути головой, все равно предстает сингулярностью, особой точкой<sup>1</sup>, дельта-функцией. Однако поэзия, искусство и есть сингулярность, в какой-то мере раз за разом воспроизводящая момент большого взрыва, сотворения мира. И в данном конкретно-историческом случае постмодернистской ситуации парадокс объективно простой единичности и субъективной сингулярности становится решающим формообразующим фактором, источником жизненной энергии для стихов после стихов.

Отстранение прошлого позволило Кривулину добиться того, что в его стихах зазвучал голос самой истории, «ведьмы», «голубой старухи долин», «Клио с цевницей и Клио в лохмотьях тумана». Он увидел бесконечное «мычащее», «дерюжное стадо» побежденных, равно как «жирный обоз» победителей, и отныне все герои его стихотворений вливались в этот поток «войск и народов», который «бессвязно и пьяно» целует на прощанье Клио «в серые пропасти глаз или в сердце ослепшее глин» («Клио», 1972). Его лирический герой — не исключение. И он, разумеется, из «мычащего стада» побежденных, а не «жирного обоза» победителей (хотя такое разделение принадлежит как раз субъективной точке зрения человека — для истории в конечном счете нет победителей и побежденных). И именно столкновение, синтез личного, страдающего взгляда из «мычащего стада», из своего времени, с вневременным, гармонизирующим взглядом Клио дают ту формообразующую интонацию, экстатическую историчность, из которой возникает вся поэзия Кривулина.

Личное, частное во всех настоящих стихах присутствует только в отстраненном, «снятом» виде, но в «стихах после стихов», испытывающих большие проблемы с самой лиричностью как вещью «прекрасной, но ненужной» (не выпорют ли на конюшне за кражу из «комнат господских?»), личное, серьезный разговор о себе возможен лишь в условиях жесткой цензуры самоотчуждения (в том числе самоиронии). Раньше поэтов тяготила косность материи, им мешало собственное тело — балласт на пути к духовным высотам и абсолютной свободе, теперь поэтам не меньше мешает душа, ее естественный эго-, логоцентризм, природное стремление к самоидентичности, неистребимая жажда возвести в онтологической пустоте некие духовные опоры лично для себя:

<sup>1</sup> Точка А называется особой точкой функции, если в этой точке функция имеет разрыв или у нее не существует производная.

как посудомойная машина  
звякала душа моя и дребезжала  
жить мешала  
попросту без энергосистемы  
без вопроса: где мы?  
в пустоте ли? в гуще ли? в струе ли?  
есть ли я на самом деле?  
если есть — тогда куда я? где я?  
где я здесь — идея или провод?  
или просто закавыка никакая  
повод высказаться и не лучший повод

*(«Повод высказаться», «Стихи юбилейного года»)*

Душа способна лишь «звякать» и «дребезжать», отнюдь не она источник музыки в поэзии Кривулина. Тем не менее она все же «повод высказаться». Пусть и не лучший, но другого повода, точнее, средства у лирического поэта попросту нет. Это большая «закавыка» для «стихов после стихов», однако, как видим, разрешимая.

Рассуждая в эссе «Поэзия и правда» о «своем» и «чужом» в информационных потоках, с которыми имеет дело поэт, Кривулин замечает: «Писатель всегда действует на неисследованной, чужой территории, вооруженный полуосознанной памятью о “своем” опыте, который опознается как свой собственный опыт лишь в момент присвоения чужого. Если угодно, такой момент может быть обозначен словом “творчество”». «Стихи после стихов» крайне обострили, актуализировали проблему «своего» и «чужого» в поэтическом высказывании. Постмодернизм вроде бы приходит к выводу о том, что ничего «своего» в искусстве вообще не бывает. Но тонкость в том, что «чужое» становится искусством лишь в тот момент, когда оно делается «своим», авторским.

Кривулин признавал в себе «известное влияние московских концептуалистов». «Впрочем, не столько литературное, сколько человеческое», — уточнял он. Понятно, что тут было взаимное влияние общей среды литературного и художественного андеграунда 70—80-х годов, неизбежное сближение из-за разработки общего, в принципе проблемного поля, однако концептуалистский след явственно ощутим и в поэтической технике Кривулина. Постмандельштамовская манера нелинейных образных сцепок заметно эволюционировала в сторону коллажности, ничуть, правда, не ослабив внутренней эмоциональности стиха и почти не изменив ту найденную однажды интонацию, экстатичную и отчужденную («как-то сбоку») одновременно, в которой уже была заложена возможность подобной эволюции.

«Стихи после стихов» все равно остаются стихами, даже когда они — коллаж или почти инсталляция. Монетка, «покатившись по кафелю», «легла



себе орлом / в углу где слава где победный гром / гремит в стихах и кста-ти и некстати». Ну да, такими же орлами, бывает, сидят посетители этих кафельных мест общего пользования («я не парю — сижу орлом» — Пушкин), но и «победный гром» гремит — хоть бы и так, звоном брошенной бомжу монетки. А ведь он, этот звон, и впрямь победный:

нам — труба труба а им — по барабану  
лишь придурочная скрипка на отлете  
развалила умоляюще футляр  
мелочь-музыка она и нищим по карману  
и не славы ищет но простых мелодий  
господа-товарищи вы здесь не на работе  
здесь Воскресная халява Божий дар  
царство Духа изводимого из плоти

*(«Труба и барабан»)*

Этим стихотворением завершается книга «Стихи юбилейного года», и мотив уличной музыки в подземном переходе, «мелочь-музыки», которая «и нищим по карману», разрастается до трубного гласа, победного барабанного боя. Это музыкальное торжество расправляющей крылья «хищной птицы» — прямо с мелких монет, музыкальное торжество поэзии — «Воскресной», воскрешающей «халявы». А как иначе назвать Божий дар? Во всяком случае, тут ничего не украдено из «господских комнат».

Что можно противопоставить ненадежной, «звякающей», «дребезжащей» душе? Лишь тело. Но у Кривулина не та телесность, о которой говорилось в связи с почти биологической органикой поэтики Мандельштама, получившей свое развитие, в частности, в поэзии Айзенберга. У Кривулина акцент не на органику, органичность, а на «культурное тело» человека, заменяющее «душевные» категории «сознания» и «личности» категориями культуры — «текстом», «письмом». Человек потому и человек, что существует культура, человек — это «текст», «письмо»:

чьей природе подражаем  
листья бледные черня?  
самозванный бог державин  
самочинный бег червя  
все в извилинах туннелей  
мыслит яблочко само  
о вселенной о себе ли  
превращаемом в письмо

*(«Одические строфы», 1994)*

Это то самое «письмо», о котором рассуждал Деррида, «письмо», предшествующее любому человеку и завершающее его, «письмо», включающее возможность независимого сознания, «трансцендентального означаемого», воровства из «господских комнат». Кривулин почти физически ощущал свое превращение в «письмо», обретение своего нового «культурного тела». «Письмо как тело» — так называется стихотворение, датированное 2001 годом, видимо, последнее стихотворение Виктора Кривулина. Вот оно:

письмо как тело — цель орудиям нежданным  
хоть на компьютере хоть гелиевым стержнем  
но пишешь печенью, той областью ее  
куда был ранен Юлиан Отступник  
чернильница перо парфянское копьё  
письмо бежит назад,  
письмо следит  
письмо теряет след  
и оборвавшись, не отпустит  
в день завтрашний к безграмотным садам

петляет не отпустит  
в нем будущего нет у завтрашнего дня  
живыми не отпустит  
от разговора с мертвыми

Прометей превратился в Юлиана Отступника, орел «когтящий» — в «парфянское копьё», но суть не изменилась: «пишешь печенью». «Письмо следит», то есть оставляет след, но и следит, контролирует и никуда не отпустит, даже «оборвавшись». И главное: «живыми не отпустит / от разговора с мертвыми». Этот-то разговор и есть «письмо». Круг замкнулся. «Бред веков и тусклый плен минут» никого не миновал. Пришла пора «вернуть добро законному владельцу». Поэт полностью перешел в «письмо как тело». Жизнь оборвалась, но разговор никогда не прервется.

## «СТИХИ И ТОЛЬКО СТИХИ»

Так называется сборник Ивана Ахметьева с обложкой работы Эрика Булатова, изданный Андреем Белашкиным в 1993 году. Название как бы превосхищает реакцию читателя, который, возможно, еще не в курсе дела: «Да разве это стихи?!» «Только стихи и ничего другого!» — восклицают Иван Ахметьев и Эрик Булатов.

Эта обложка — сама по себе произведение изобразительного и поэтического искусства, примыкающее к известной серии графических и живописных работ Эрика Булатова по стихам Всеволода Некрасова. И название «Стихи и только стихи», изначально стихами не являющееся, тоже становится стихотворением, речевым событием — в полном соответствии с поэтикой Ивана Ахметьева.

Это та самая поэзия не стихов, но стиха, о которой рассуждал Некрасов в статье «К вопросу о стихе» (написанной как раз в связи с Иваном Ахметьевым и другими авторами самиздатского сборника 1982 года «Список действующих лиц»). Причем уже даже не просто «нестихотворная», а активно антистихотворная поэзия, что и подчеркивается полемическим названием книги.

Некрасов говорил о редкостной способности Сатуновского «ловить себя на поэзии», регистрировать, выхватывать из живой речи — неважно, внешней или внутренней, из ее потока, некую стихотворную закваску, стихообразующее зерно, дающее стихотворный росток — «не так кристалл, как сучок». Это в полной мере применимо и к поэтическому методу самого Некрасова<sup>1</sup>. Ахметьев же, последователь Сатуновского и Некрасова, доводит чувствительность к внутренней и внешней речи до предела, абсолютизирует ее, как бы декларируя, что для его стиха достаточно одной стихотворной закваски, что его стих — не так «сучок», как возможность «сучка», непророщенное зерно, сам факт речевой зацепки.

<sup>1</sup> Тут важна еще, как отмечал Некрасов, и лирическая регистрационность Геннадия Айги — это, а также работа с паузами, пространственной пластикой текста, вплоть до графической визуализации, сближает экспрессивного постфутуриста Айги с конкретистами Сатуновским и Некрасовым и приводит каждого к собственной версии верлибра.

Сатуновский и Некрасов — создатели минималистической говорной поэтики — тоже порой так поступали, ограничивались «зерном», «закваской». Тем не менее в результате они, не покидая обжитых пространств языка, его житейских, вроде бы подсобных, а на самом деле единственно с би-таемых помещений, не отступая ни на шаг от «речевой дичи», разработали собственную, богато интонированную, громко звучащую стихотворную речь. «Главное — иметь нахальство знать, что это стихи» Сатуновского — предельный случай, минималистически-концептуалистский полюс его поэзии. Ахметьев же этого полюса почти не покидает.

Он как бы действует в области поэтического микромира, элементарных частиц стиха<sup>1</sup>, высокоэнергетических, но зачастую практически лишенных стихотворной «массы покоя», как фотоны и нейтрино. Эта область предшествует всякому формообразованию, возникновению стихотворного вещества. Это область предречи, о которой говорил Некрасов, в частности, в связи с тем, что именно там, на глубочайшем уровне затекстового пространства, глубже всех контекстов и интертекстов, следует искать «авторское присутствие, авторский голос, отпечаток — вещи, чересчур глубоко лежащие и широко укорененные, — еще в области той самой предречи, когда каждый отмечает в ней свои точки, — при том, что они окажутся и общими — по определению»<sup>2</sup>. Так вот, если уж говорить о том, как пишет Ахметьев, то точнее всего сказать, что он пишет, пытается писать не речью, а *предречью*. Но возможно ли это? Возможно ли *затекст* представить как *текст*?

Конечно, именно затекст определяет поэтическое качество текста: «Когда строку диктует чувство, оно на сцену шлет раба»... Концептуализм, сосредоточившийся на выяснении природы тексто-затекстовых отношений, на сцену шлет не раба, а текстовый (вообще знаковый, если говорить и об изобразительном искусстве) симулякр, то есть некую аппаратуру для локации и ориентирования в затекстовом пространстве. Аппаратура порой громоздкая, но необходимая и — как, например, в случае сериального минимализма Льва Рубинштейна — весьма эффективная. Ахметьев же никакой аппаратурой не пользуется. Предполагается, что «аппаратура при нем»<sup>3</sup>, при читателе. И он, читатель, всегда готов переключиться на прием:

мои стихи рассчитаны  
на максимально чуткого  
и максимально доброжелательного читателя

<sup>1</sup> Стиха, а не языка — это существенно. Скажем, «Простейшие» Анны Альчук — совсем другое дело; тут микромир языка, его морфологическая поэзия.

<sup>2</sup> Некрасов Всеволод. К вопросу о стихе // НЛО. 1988. № 32. С. 215—237.

<sup>3</sup> «Операция Ы и другие приключения Шурика».

такого читателя  
они создают

Развивая аналогию с исследованиями микромира, можно сказать, что поэзия Рубинштейна — это крупный научный комплекс с циклотронами и токамаками, предельно автоматизированный (в смысле языковых реакций). Ахметьев — небольшая частная лаборатория, в которой все негативы с треками, следами ядерно-физических (речевых) событий приходится проявлять самому, вручную, со всей своей речевой окказиональностью.

И по мере проявления читателем следа речевого события в тончайшей и сверхчувствительной амальгаме авторского сознания затекст превращается в текст — то есть след сам становится речевым событием. В этой амальгаме, в ее сверхчувствительности, все и дело. У Ахметьева бывают и более традиционные верлибрические миниатюры, рассчитанные как бы на созерцание и размышление-умозрение. Но собственно ахметьевский стих — не столько миниатюры, сколько те самые речевые треки-трюки, требующие не созерцания-умозрения, а действия, мгновенной реакции:

полежу

почему

полежу  
подумаю  
почему

Сам-то автор, как видим, предпочитает вертикальному положению горизонтальное и всячески избегает не то что активных действий, а вообще лишних телодвижений: «лежать... не дышать / как хорошо / так бы всегда» («У врача»). Его заветная мечта — «стать улиткой / и тихонько ползти вниз / под горку». Окружающий социальный мир тяготит автора, и контакты с ним сводятся к прожиточному минимуму: «слава Богу я теперь / не работаю нигде // надоело мне работать / не пора ли отдохнуть // только если кушать хочется / поработаю чуть-чуть». Да что там! Его и «чуть-чуть» поработать не заставишь. То, что автор идет на работу, может присниться лишь в кошмарном сне: «мне приснилось / что я проснулся / встал / собрался / и иду на работу». Нет, автор вовсе не тунейдец. И не мизантроп. Просто для регистрации в белом шуме внутренней речи поэтических событий (стихийных гармоник<sup>1</sup>) нужна абсолютная внешняя тишина и статичность.

<sup>1</sup> Гармоника — простейшая периодическая функция; характеризует гармоническое колебание, являющееся составляющей сложного колебания, с частотой, кратной основной частоте (первой гармонике). В акустике и музыке гармонику называют обертоном.

Да, вроде бы построенные на паузах стихи Ахметьева («пауза / которую я сделаю / прежде чем ответить / скажет вам больше») возникают не из тишины, а из шума, белого шума внутренней речи, общего информационного шума. И читатель в этом шуме должен ориентироваться не хуже автора. Главный вопрос поэзии Ахметьева обращен в равной степени и к автору, и к читателю:

какая часть  
твоей скрытой речи  
представляет интерес  
для окружающих  
?

Не то чтобы автор, лежа и почти не дыша в своей панельной однокомнатной башне из слоновой кости, ленился встать даже для того, чтобы черкнуть пару строк («лежу и думаю / вместо того чтобы / встать и записать»), перекладывает всю ответственность на читателя, которому приходится с головой нырять в затекстовое пространство в попытках выяснить, до чего же автор додумался и что хотел записать. Но существенное перераспределение обязанностей налицо. Это примета всего постмодернизма, наиболее наглядная именно в таких концептуалистских и соседних с концептуализмом случаях (Ахметьев называет себя «соседом концептуализма»). Некрасов говорит о насущности приобретения читателем нового качества — бдительности (былой пронизательности в эпоху повсеместной смерти автора уже недостаточно). А себя как автора Некрасов характеризует не столько автором-писателем, сколько автором-читателем. И, пожалуй, весь концепт «смерти автора», его рациональное зерно, легко сводится именно к этому: постмодернистский автор — не столько автор-писатель, сколько автор-читатель. Вводить концепт постмодернистского читателя я бы поостерегся, но о постмодернистском человеке толковать можно, и можно утверждать, что он читатель очень бдительный и скептический, — это его родовая черта («духовность / то есть / недоверчивость», по определению Ахметьева).

Ахметьев — наверное, предельное воплощение автора-читателя. И, кстати, в литературном мире он известен не только как автор, яркий поэт, но и как великий знаток современной поэзии, тонкий ее ценитель, проникновенный читатель. Тот самый «максимально чуткий и максимально доброжелательный», которым, оказывается, вполне может быть постмодернистский человек при всей своей бдительности и скептичности:

как это все объяснить?

Сева понял  
что это можно любить

Сева понял

а как всем объяснить?

Чтобы объяснить, Ахметьев многое делает. В частности, создал электронную версию поэтического раздела антологии «Самиздат века». 288 авторов, регулярные обновления — ценнейший информационный ресурс для любого читателя поэзии, не говоря уже об исследователе (наряду с «Вавилоном» Дмитрия Кузьмина). Поэт Иван Ахметьев, помимо того что он «независимый самодвижущийся субъект» (как он зашифровал себя в одной из своих стихотворных загадок), является еще и «многофункциональным субъектом литературы» (так он представил себя в автокомментарии к собственному разделу в антологии), чья многофункциональность и основана на максимальной читательской чуткости данного субъекта, то есть поэта Ивана Ахметьева.

Заявляя, что его стихи, рассчитанные «на максимально чуткого и максимально доброжелательного читателя», сами такого читателя создают, Ахметьев ничуть не преувеличивает. В этом и есть его поэтическая работа — выявление в читателе (в том числе в себе) автора:

такие  
стихи заразительные  
даже их не только  
запоминаешь  
но и сам  
сочинять начинаешь

И автор, кстати, выявляется очень характерный, узнаваемый, которого ни с кем не спутаешь. Он вроде бы ничего не делает, лежит, прислушивается, но ничего не делает очень по-своему. И когда появляется «рамочка» («кусочек жизни / или / кусочек речи / в рамочке»), вопросов обычно не возникает; кажется, что она там всегда висела.

Концептуалистская «рамочка» — не волшебная палочка, чудес, по крайней мере в поэзии, не бывает. Однако у автора-читателя она главный, если не единственный, инструмент. И как этот инструмент используется — основная характеристика автора, его личный, неповторимый почерк. Некрасов отмечал «неопределимость», «неуловимость» стихообразующего фактора в поэзии Ахметьева: «чтобы явления были неожиданные, разноприродные, вплоть и до складненьких стихов — стишков». «Это такие стихи, — писал Некрасов, — которые и стихами делает именно спон-

танность, неожиданность, момент удивления». Удивляться и радоваться поэзии, быть ей благодарным Ахметьев умеет, как никто. И, собственно, понятно, что тут является стихообразующим фактором, что движет его волшебной «рамочкой» — речевая сверхчувствительность, абсолютизация, я бы даже сказал, онтологизация речевой действительности. И соответствующая абсолютизация-онтологизация поэзии:

давно уже  
сказано  
давно  
и совершенно бесспорно

Потому что сказано «просто / прочно / надежно / понятно / и убедительно». Ахметьев не пишет стихами. О нем даже не скажешь, что он, как Некрасов и Сатуновский, пишет речью. Он не пишет — записывает. Но получаются у него «стихи и только стихи».

«Не писать стихами» означает, в частности, «не писать свободными стихами», верлибром. Вернее, «поэзия не стихов, но стиха» не видит, не ощущает разницы между верлибром и силлаботоникой или, скажем, акцентным стихом. Речевая выразительность сама по себе, ее поэтический модус — вот что интересует такую поэзию прежде всего, а уж окажется текст силлаботоническим, или верлибрическим, или просто каламбуром, не суть важно. Поэтому Некрасов предпочитает говорить не о свободном, а об «освобождающемся» стихе. Свобода в поэзии никогда не дается авансом, ее каждый раз нужно завоевывать, и момент такого освобождения, когда речь становится больше себя самой, приобретает иное качество, превращается в стих — этот момент и переживается автором и читателем, автором-читателем как собственно поэзия.

С этой точки зрения в этом аспекте «поэзия стихов» ничем не отличается от «поэзии стиха». Стихам тоже нужно освобождаться, причем еще и от стихов, от их метрической заданности, которая, безусловно, разгоняет речь в искомом направлении, но повышает риск проскочить нужный поворот, искомый момент освобождения. «Освобождающийся» стих старается сразу начинать с такого речевого поворота. «Дело занимательное и очень, я бы сказал, подлое: чего стих на дух не терпит, так это преднамеренности, — пишет Некрасов. — Стихи — тоже, но по условиям жанра они вынуждены с нее начинать, надеясь затем с разбегу из нее выскочить, отринуть. А тут подобное начало смерти подобно: “верлибра” как жанра на самом деле не существует — бывают только случаи»...

Понятно, что речевая, говорная «поэзия не стихов, но стиха» по естественным причинам тяготеет к верлибру: говорим-то мы, как известно, прозой. Это с одной стороны. А с другой — вся практика такой поэзии



убедительно доказывает: Журдена обманули, мы говорим не прозой, а поэзией. Поэзия — частный случай нашей речи. Стихи же — частный случай поэзии.

Поэт речевого верлибра и минималист Александр Макаров-Кротков не меньше Ахметьева внимателен к речи внешней, социальной, но присущий ему постмодернистский лирический агностицизм в значительной степени подрывает доверие к речи внутренней:

что я могу сказать  
сбравшимся около этого столба  
и ждущим не красного слова  
а непререкаемой истины  
  
что я могу сказать  
сидящим на этом столбе  
  
кыш кыш пернатые

Этим программным стихотворением заканчивается первая книжка поэта, «Дезертир» (1995), и открывается вторая, «Тем не менее» (2004). Макаров-Кротков не «ловит» себя на поэзии, ни к чему не прислушивается. Он предпочитает отмалчиваться. В тишине. Что, однако, приводит к непредсказуемым последствиям:

попытка молчания  
чревата  
  
тем не менее

Тоже программное стихотворение, давшее название книге. С посвящением — Г. Айги. То есть это стихотворение — характеристика поэзии Айги. Но и автохарактеристика тоже. Айги и Некрасов — вот главные для поэзии Макарова-Кроткова авторы. У Айги он научился «чреватому» молчанию, пластике пауз и контрастности значащих-звучащих слов. У Некрасова — речевому интонированию, звуковой игре со словами, вроде бы не особо звучными и значащими, даже подчеркнуто незначащими, избыточными, не необходимыми, но, как оказывается, достаточными:

значит  
как?  
как

значит?

значит

так.

так

значит.

как

так

значит?

так

как

значит.

*(«Конкретный сонет», посвящен Вс. Некрасову).*

Стихи Макарова-Кроткова рождаются молчанием и не слишком-то сильно его нарушают. Последнее обстоятельство для автора принципиально:

#### ОТДУШИНА

и слов так мало

что яблоку есть где упасть

Стихи должны быть «отдушиной», выводящей из привычного столпотворения, информационной тесноты и духоты современной жизни в открытые пространства, где можно по-настоящему вздохнуть, отдышаться. Суть, понятно, не в количестве слов, а в том, что в стихах должно быть просторно. Минималистский верлибр порой активно противоречит аксиоме о «тесноте стихового ряда». Сверхзадача таких стихов — добиться того, чтобы молчание стало выразительнее слов. Своего рода театр мимики и жеста. И самая выразительная фигура речи — фигура умолчания.

Как автор Макаров-Кротков ощущает себя именно такой фигурой — с чем, собственно, и связана его «дезертирская» самоидентификация в первой книжке: «мое нелепое я / прячется между строк / прикрывая ладонями голову / ждет наступления сумерек / чтобы сбежать окончательно». Вроде бы сбегает окончательно: «прочитав стихи / они говорят: / что-то не видно личности». И тут-то вступает в силу решающее «тем не менее»: «они уходят / я возвращаюсь». В силу чего оказывается возможной такая авторская фигура как фигура умолчания, ее ускользающее возвращение? В силу речи. В силу того, «что я могу сказать». Точнее, в силу того, что может быть сказано. Автор в пассивной позиции. Поэтому он — фигура умолчания. А автор он, потому что «молчание чревато» и потому что ему *есть что сказать*.

Да, в результате сказано не так уж много. Но, может, это и хорошо? По сравнению с многословным описательным стихописанием — точно хорошо. А если сравнить с классикой? У работающего в схожей минималистической технике поэта и художника Бориса Кочейшвили есть пара стихотворений на этот счет. Получился как бы мини-диптих:

1  
меня почитать  
то и я не любил  
и меня  
не любили  
не то что  
Цветаевы  
Гумилевы  
Ахматовы  
руки заломаны  
глаза заплаканы  
Блоками  
Пастернаками

2  
они искупались  
в море  
метафор  
они нагрузились  
облаком  
чувств  
а мне досталось  
что кот  
наплакал  
но я в этом  
малом  
ничего  
не боюсь

Очень характерное сопоставление Серебряного века с, условно говоря, бронзовым, модернизма с постмодернизмом. Таково эстетическое самоощущение постмодернистского человека, оценка собственных художественных возможностей. Какие возможности — слезы: «что кот наплакал»! Но зато нажитое, законное, не украденное. Надежное. И заслуженная гордость человека, знающего свое дело: «я в этом малом ничего не боюсь». Ощущение суверенности территории, того, что твердо стоишь на ногах. Говоришь мало, но по существу. И, может быть, сущность ситуации еще и в том, что лучше говорить поменьше — говорунов и так хватает («прошу прощения / вас и так много / а тут еще я» — Ахметьев). А если

говоришь по существу, не стыдно ни перед Блоком, ни перед Пастернаком — как бы они ни превосходили «скромные масштабы моей личности» (Ахметьев).

Минимальные, но точечные и высокоточные современные поэтические средства. «Чем кратче, точечней текст, тем он острее — во всяком случае, ни минимальность текста, ни цитатность вразрез с авторским присутствием не идут, — пишет Некрасов. — Минимальность, отрывочность сама по себе, понятно, стих тоже не гарантирует, как не гарантирует и что бы то ни было, однако точечность остается естественно присущей освобождающемуся тексту — прорыву свойственно по крайней мере начинаться с точки».

Рассуждая об относительности границы, жанровой подвижности такого «точечного» стиха, Некрасов говорит, что, на его взгляд, «многое в записных книжках Чехова, Ильфа может читаться как стихи, естественно становится стихами». Читая поэта Михаила Нилина, постоянно ловишь себя на обратном: его стихи могут читаться как записные книжки.

Конечно, Нилин делает это совершенно сознательно. В его текстах есть прямые отсылки к записным книжкам Ильфа («послушайте Ильф / поинтересуйтесь»), а порой — благодаря собственному интересу Нилина к советскому воляпюку — получается совсем уж похоже: «Губсоюз», «Ответ ГУНО / На запрос ГУСа». Но это не рабочие заметки писателя, фактурные штрихи к будущей прозе, а самодостаточные стихи — по крайней мере, так их позиционирует автор. И ведь приходится с автором согласиться.

Яркая речевая характеристика будущего персонажа (как было бы в записной книжке Ильфа) сама становится персонажем, поэтическим объектом:

Я — женщина, мне нужны колготки.

Или характерный речевой эпизод:

— Скажите, кто вас звал?  
— Сейчас вам отвечу.

Острота таких эпизодов в точечной точности: персонажи обрисованы исчерпывающе — речью. И эпизод оказывается самодостаточным.

В принципе все тексты Нилина — а у него есть и весьма развернутые вещи, даже поэмы — монтируются, конструируются из подобных «случаев языка». Если, скажем, Ахметьеву достаточно фактуры речи, ее ситуационности, то Нилин активно работает и с фактурой слова, его лексической выразительностью. Стих Нилина так же, как у Некрасова, основан на паронимии и анаграмматичности, но говорной, интонационной поэзии Некрасова нужна наиболее обиходная, разговорная лексика, речевые кли-

ше, а Нилин, почти не интонируя (все его интонации — цитаты), щедро черпает лексическую экзотику из глубин словаря, с его периферии — терминологической, диалектной, жаргонной и т.п.

Нилин сам придумал термин для своего поэтического жанра: анаграмматикон. Записные книжки Ильфа — сатирикон, поэтические книжки Нилина (издающиеся тиражом 40 экземпляров) — анаграмматикон. Анаграмматический принцип позволяет Нилину создавать подчас весьма прихотливые словесные конструкции, с развитой образностью, однако все равно это коллаж, монтаж «случаев языка», речевых эпизодов для гипотетической записной книжки прозаика, подсмотренных в прозе жизни и оборачивающихся готовой (readymade) поэзией.

Действительно, вполне можно сказать, что поэтическая техника Нилина при всей ее анаграмматичности — это техника реди-мейд. Эта техника используется и в чистом виде:

По причине отпавшей надобности продается:  
шинель,  
мундиры (парадный и повседневный),  
кожа (на подметки),  
подобное другое.

И совсем уж «чистый» реди-мейд — литературный, когда Нилин представляет точные цитаты, несколько строчек из какого-либо автора (вплоть до Пушкина) с подписью или указанием одних инициалов, в качестве текста другого автора, Михаила Нилина.

Например, Нилин приводит значительный фрагмент «Камер-фурьерского журнала» Ходасевича — под названием «Подарок» и без ссылки на источник. Затем следует (отдельным текстом) цитата из «Л.-Л.»: «Средь белых колоннад там будут так легко / Бродить задумчиво синеющие тени, / Как самый нежный грех, упавший на колени». И две строчки одного из самых знаменитых стихотворений Ходасевича, тоже в качестве отдельного текста:

В.Х.:  
Как ведьмы, по трое  
Тогда выходим мы.

Л.-Л. — это Алексей Лозина-Лозинский (1886—1916), поэт из младших символистов, покончивший жизнь самоубийством. Чтобы расшифровать инициалы, мне, например, пришлось наводить справки. В текстах Нилина гораздо больше прямых литературных цитат, чем сможет с ходу распознать самый эрудированный филолог. Обычно Нилин, если и не указывает инициалы, все же берет литературные цитаты в кавычки или квадратные скобки (хотя я не уверен, что это делается всегда). Но на самом деле для

Нилина разница между цитатой литературной и речевой непринципиальна. Все цитируемые авторы, вплоть до классиков, воспринимаются им как речевые персонажи, носители определенного типа речи (или письма, что в данном случае одно и то же). Поэтому он и не выделяет их из общего ряда, не авторизует их — речь говорит сама за себя.

Выбор «Камер-фурьерского журнала» Ходасевича для очередного реди-мейда вполне понятен — это же именно то, чем является вся поэзия Нилина! Конспект событий частной жизни, полузашифрованные записки для себя, на память — чтобы потом, спустя годы, можно было восстановить по ключевым словам, именам, что же тогда происходило, чем занимался, какие решал проблемы. Ходасевич, например, ходил к зубному врачу. Нилин с Кочейшвили ездили в Италию («в молодые годы»). Нилин превращает «Камер-фурьерский журнал» в поэтический объект тем, как он его видит: в перспективе поэзии Ходасевича и собственного регистрационного метода. В принципе все читают «Камер-фурьерский журнал» в перспективе поэзии Ходасевича: дескать, снаружи вроде бы такие пустяки, но мы-то знаем, что где-то тут, внутри и «пески головы» тоже... Однако в «рамочке», выбранной и установленной Нилиным, мы читаем текст его глазами и становимся участниками речевого события, произошедшего именно с ним. И, в отличие от «Камер-фурьерского журнала» Ходасевича, поэтический дневник Нилина состоит только из таких событий. Поэтому, собственно, он и является поэтическим.

Поэзия Нилина — анаграмматикон в речевом житейском поле. Повседневная речь, повседневный круг чтения — вот ее материал. Регистрация реди-мейд и анаграмматическое письмо — вот ее метод. При всем том дневник — жанр интимный, и «Камер-фурьерский журнал» поэзии Нилина — не исключение. Он достаточно герметичен, в нем могут появляться весьма неожиданные персонажи. Откуда возник тот же Лозина-Лозинский? Явно из круга чтения. Как он связан с процитированным до него и после Ходасевичем? Скорее всего, тем же кругом чтения. Почему автор привел эту цитату? Потому что она навела его на какие-то размышления, или просто мелькнула некая мысль по этому поводу. И первое, и второе в тексте отсутствует. Есть лишь цитата как свидетельство речевого контакта, взаимодействия — то есть в качестве текста опять предлагается за-текст. Оказывается, речевой контакт может оставаться и невербализованным, заставляя интеллектуально и эмоционально реагировать на текст-симулякр.

А все вместе, весь корпус текстов Нилина, складывается в единый гипертекст, наращиваемый годами не как кристалл, а как скрепбук, домашний журнал-альбом с памятными вещами: квитанциями, выписками, вырезками, моментальными фотографиями, засушенными листочками, камушками с пляжа... И это, между прочим, тоже «стихи и только стихи».

## О ЧЕМ И РЕЧЬ

Владимир Библер в своем докладе «Поэтика Всеволода Некрасова»<sup>1</sup> говорил о Бродском и Некрасове как о «двух полюсах», с одной стороны, «наиболее расходящихся», с другой — «одинаково необходимых» для современной русской поэтической культуры, поскольку все «другие пост-модернисты... находятся как бы внутри этой предельной развертки». Гипотеза Библиера такова: Бродский, максимально разворачивая внешнюю речь, конструктивно перегружая ее, в частности, избыточным синтаксисом, добивается эффекта ее «сворачивания», устремленности «на превращение во внутреннюю речь». Некрасов же, максимально редуцируя внешнюю речь, действует как бы с другого полюса, изнутри, из самой внутренней речи. На границе внутренней и внешней речи, «сворачивания» и «разворачивания», Некрасов с Бродским сходятся, а между их полюсами получается «предельная развертка», поскольку никто дальше Некрасова не углублялся во внутреннюю речь и никто дальше Бродского — во внешнюю.

В Бродском, безусловно, есть эта черта: загоняя в стих толпы слов и тропов, он словно заговаривает его, вгоняет в гипнотический транс, и стих оказывается способным на вроде бы невероятные действия (ту же рифмовку с предлогами и частицами), которые вполне понятны в синхронической и внепространственной внутренней речи. Но при этом для Бродского важны стихи сами по себе, и, всячески перекраивая, разрушая, релятивизируя в соответствии с постмодернистскими реалиями собственно стих, он сохраняет стихи как высшую ценность (отсюда и «нормальный классицизм», и «олимпийские игры»).

Некрасов же считает, что стихов самих по себе как некоей внешней (заданной) и высшей ценности не существует. Стихи никогда не *заданы*, они всегда *даны*. А новые стихи просто *требуется доказать*, тем самым расширив, в очередной раз уточнив и наши общие представления о поэзии, о стихах. Что, конечно, весьма не просто.

<sup>1</sup> Библер В.С. «Поэтика Всеволода Некрасова (или еще раз о загадках слова)». Доклад был прочитан на семинаре «Архэ» в 1994 году. Текст, представляющий собой расшифровку магнитофонной записи, опубликован в книге: Библер В.С. Замыслы. М., 2002.

Любые стихи возникают на границе внутренней и внешней речи в том смысле, что они являются и инструментом коммуникации — особой, художественной, но точно так же требующей понимания, а следовательно, объективации. Стихи (и не только стихи) и пишутся для того, чтобы *самому разобраться*, объективировать внутреннюю речь, свой собственный внутренний диалог, когда вдруг случается договориться (додуматься) до чего-то существенного, способного выделиться, *оформиться*, обрести собственное бытие. Стихи Александра Пушкина точно так же рождались из внутренней речи, как и стихи Всеволода Некрасова. Но объективирующая граница с пушкинских времен заметно сместилась, и, наверное, самый большой сдвиг в русской поэзии после Хлебникова<sup>1</sup> и Мандельштама совершил именно Всеволод Некрасов.

Буквальное понимание художественной объективации как *опредмечивания* — изобретение классического авангарда; корни тут уходят в футуристическое «самовитое слово». Конечно, конкретизм, концептуализм, минимализм возделывали уже совершенно другое проблемное (и житейское) поле, но тяга к предметности, вещественности лишь многократно усилилась, стала магистральной, дойдя в пределе до поп-арта, соц-арта и реди-мейда.

В этих пределах побывал и Некрасов — в качестве одного из первопроходцев, классиков конкретизма, концептуализма, минимализма. Однако не одним концептуализмом жив современный русский стих. Во многом благодаря именно Некрасову.

Объективирующая граница в случае художественной коммуникации определяется не в момент передачи информации, а в момент обретения некоего художественного качества. Сама внутренняя речь такими качествами не обладает. Во внутренней речи «снимается» как пространственная (присущая письменной речи), так и временная (присущая речи устной) последовательность — соответственно ни о пластичности, ни о музыкальности (присущих речи поэтической) говорить не приходится. Тем не менее любая коммуникация, в том числе художественная, происходит не просто на границе внутренней и внешней речи, а в их постоянных взаимопереходах. «Взять слово на язык» (фраза Соковнина, часто цитируемая Некрасовым) можно только так — пропустив его через внутреннюю речь, то есть пространственно-временно развоплотив и потом снова — уже с собственной оценкой-пониманием — воплотив. Только после этого возникает и пластика, и музыкальность — вообще «чистая» художественность.

<sup>1</sup> Сам Некрасов отдает предпочтение Маяковскому, который развернул поэзию в сторону разговорной речи, но мне кажется, подвижка «самовитого слова» была эпохальнее, и тут приоритет принадлежит все же Хлебникову.



Конечно, никакой «чистой» художественности не существует. Говоря об этом, мы всегда даем *оценку*, которая отнюдь не выводится из «чисто» художественных (как и любых других) атрибутов текста. Мы всегда оцениваем *целое*, а характер этого целого, сама его целостность укоренены еще глубже — на уровне авторского затекста, предречи. Оценка, художественный взгляд на вещи, то есть переход в ценностный модус бытия, осуществляемый искусством, возможны только в такой смысловой перспективе.

«Если раньше стихи это был текст, где есть описание, рассказ или суждение, то теперь стихи, текст — это просто участок речи»<sup>1</sup> — так характеризует Некрасов тот сдвиг объективирующей границы, который произошел в поэзии XX века. Участок речи преимущественно внутренней — если говорить о постмандельштамовской «органической» поэтике. Участок речи преимущественно внешней, чужой — если говорить о конкретистско-концептуальной поэтике. Некрасов, безусловно, конкретист и концептуалист. Но для Некрасова, как и для ближайшего ему по поэтике Сатуновского (тоже конкретиста и в чем-то концептуалиста), равно важна и речь внутренняя, и сама «органика» (не столько постмандельштамовская, как, скажем, у Айзенберга, сколько общелирическая — хоть бы и Аполлона Григорьева).

Столь удивительный и крайне важный для поэзии и Сатуновского, и Некрасова эффект достигается за счет особых отношений с речью в узком смысле этого слова: звучащей речью, разговорным языком, говором. Тут и Сатуновский, выходец из «младоконструктивистского молодняка», и Некрасов (на два десятилетия младше Сатуновского) действительно испытали косвенное влияние Маяковского, но лишь на самой ранней стадии формирования поэтики, как один из исходных импульсов. У них нет ничего общего с «площадным», ораторским и тем более пропагандистски-утилитарным словом позднего Маяковского, которому так охотно наследовала поэзия «социалистического реализма». От поворота к разговорной речи, с этого перекрестка, площади имени Маяковского, Сатуновский и Некрасов двинулись совсем в другом, нежели советская поэзия, направлении.

В каком-то смысле они вернулись — к авангардистским корням Маяковского. Но, естественно, на новом уровне — не к «самовитому слову», а к «самовитой речи». Сатуновский и Некрасов обратились к стихийной поэтичности звучащей речи, выразительности говора, характерности речевых манер, мелодике интонаций. В этой речи полно чужого и чуждого, цитатного, «реди-мейда». Но, «ловя себя на поэзии», Сатуновский и Некрасов не только регистрируют «участки речи», они активно *ведут речь*:

<sup>1</sup> Некрасов Вс. Живу Вижу. М.: Крокин Галерея, 2002. С. 213.

коллаж цитатных интонаций с лексическими реди-мейдами пронизывается стержневой авторской интонацией, интенцией, всегда открытой и до предела заостренной, дающей в результате органически звучащее авторское слово, *прямую речь*. Просто речь ведется строго ее же средствами («чего она хочет»). Не снаружи, а изнутри, с гарантией от авторского своеволья. О чем и речь.

В органической поэтике постмандельштамовского типа внутренний диалог выводится к внешней речи (высказыванию) все же в виде монолога, со своим, порой очень специальным словоупотреблением, основанным на синхроничности и внепространственности внутренней речи, ее собственной логике развития, вполне герметичной и для самого автора. В концептуальной поэтике высказывание — это и есть диалог, речевая ситуация, переключки языков, голосов, чужих речений. Стихи Сатуновского и Некрасова диалогичны не только внутренне, своей интенциональностью, как любое высказывание, любая реплика, но и внешне — текст организуется как ситуация, концептуалистский коллаж. Тем не менее перед нами именно монолог, прямое высказывание, *стихи прямого действия* (по определению самого Некрасова). Как такое возможно?

Дело в том, что внутренний диалог глубоко соприроден внешней речевой стихии — он полон осколками внешних диалогов, услышанными, произнесенными, прочитанными речениями. И то, что Сатуновский с Некрасовым предлагают в качестве поэтического высказывания, и является такими «внешними» участками внутренней речи, обладающими стихийной поэтичностью и обогащенными авторской интонацией, интенцией. Таков способ их поэтического мышления.

Все, что мы слышим, читаем, а потом еще и говорим, неизбежно пропускается через внутреннюю речь, многое из этого ею присваивается и потом снова выводится в речение. В органической поэтике все усваиваемое, поэтически осваиваемое, переплавляется («переваривается»), обретает новую морфологию. Сатуновский с Некрасовым действуют изоморфно внешней речи, но фиксируют внутреннюю речь на такой глубине и объективируют ее с такой наглядностью, как до них еще никто не делал. Поэтому-то прежде всего с ними и связан упомянутый выше сдвиг объективирующей границы современного поэтического языка. Собственно, благодаря им и зашла речь о внутренней речи в поэзии — и первым, похоже, это сделал сам Некрасов в «Объяснительной записке» 1979 года.

Органичность поэтики Сатуновского и Некрасова — в органичности внутренней речи, концептуальность — в изоморфности с внешней речью и наглядности, предметности поэтической объективации. Библер говорит, что у Некрасова речь как бы «застигнута в канун поэзии», «в момент ее возникновения». Да и, по определению Некрасова, его с Сатуновским метод — «ловить себя», свою речь «на поэзии». Вообще-то так действует

любой поэт, но раньше это оставалось как бы за кадром, неотрефлексированным, принадлежащим поэтической кухне, что ли. Концептуализм вплотную занялся «кухней» искусства, и Сатуновский с Некрасовым были одними из первых, кто решил разобраться, как эта кухня работает и работает ли (в чем в 50-е годы были большие сомнения).

Оказалось, работает. На таких «рабочих моментах» Сатуновский с Некрасовым и сосредоточились, их и стали демонстрировать. Демонстрируются «участки», кусочки живой речи. Эти кусочки, фрагменты выходят из молчания и уходят туда же, а появляются вместе с тем, что заставляет нарушить молчание, — вместе с предречевым усилием, в момент разворачивания внутренней речи и сворачивания внешней, в напряженной динамике их постоянных взаимопереходов. Эта-то имманентная динамичность и напряженность, предельная острота речевой ситуации и создает художественное качество, становясь в конечном счете главным стихообразующим фактором.

Чем минимальнее участок речи, поэтический объект, тем нагляднее демонстрация. Некрасов разобрал речь до междометий, фонем, и на любом ее уровне обнаруживалась поэзия. Но не потому, что «электрон так же неисчерпаем, как атом», а потому, что поэзия глубже речи; она в том, что за речью, в предречи, «предтексте, который рождает речь и все решает» (Некрасов). В конечном счете суть в выявлении затекстового пространства, а не в речевых средствах. Однако затекстовое пространство выявляется именно речью, ее жизненными ситуациями и обстоятельствами. Поэзия — не в речи, но из речи. Другого материала у поэта нет, и именно Некрасов провел фундаментальную поэтическую инвентаризацию речевого аппарата.

«Мне хотелось предела фрагментарности, — комментирует Некрасов свои сериальные тексты, порой представлявшие собой даже не одно слово, а «хвостик слова на отдельной табличке», — чтоб на перепаде-перескоке между этими живыми по краям, на изломе текстами-фрагментами искрило бы то самое затекстовое поле. Из-за материи текста выглядывала бы энергия»<sup>1</sup>. Постоянно «искрящий» затекстом момент разворачивания-сворачивания открывает в такой демонстрационной эстетике возможность не только темпоральной, но и пространственной развертки. Некрасов максимально сохраняет, передает синхронность внутренней речи, одновременно пуская стихотворение по разным рукам, ветвя его сносками и параллельными текстами. Пространственная развертка может быть и точечной, как в классическом некрасовском визуальном тексте-объекте «вот» (указательное местоимение «вот» посреди страницы с указательной же точкой посреди буквы «о»), — тогда разворачивается,

<sup>1</sup> Некрасов Вc. Живу Вижу. М.: Крокин Галерея, 2002. С. 216.

экспонируется поверхность-пространство страницы, листа, как бы материализуя затекстовое пространство. В подобных случаях поэзия уже смыкается с изобразительным искусством (тексты-объекты Некрасова, выполненные профессиональными художниками в том или ином материале, не раз экспонировались на художественных выставках).

Минимальность — естественное следствие максимального высвобождения внутренней, «атомной» энергии речи, энергии самых фундаментальных ее структур. Стихотворение развивается как цепная реакция ядерных превращений, и одиночный факт такого речевого превращения, единичная «ядерная реакция» тоже является стихотворением. Причем превращения именно речевые — не языковые, не лексические. Игра не слов, но *речений*. Соответственно поэзия тут, если перефразировать известное высказывание Р.О. Якобсона о Маяковском, не «выделенных слов по преимуществу», а выделенных по преимуществу речений, в сущности — разговорных фраз. Сатуновский, кстати, нередко сохраняет синтаксически развернутую фразу. Некрасов сокращает ее до минимальной реплики, редуцируя синтаксис вплоть до чисто конкретистской номинации (ритмически поддерживаемой, как правило, повтором), но наполняет стихи служебными словами, синтаксически и семантически вроде бы избыточными, однако эмоционально ярко окрашенными и полностью воссоздающими интенциональную структуру разговорной речи. В «снятом», как во внутренней речи, виде — но это-то и открывает некрасовскому стиху совершенно новые возможности поэтической выразительности.

Каждая строчка Некрасова — это фраза, предложение. Часто переданное одним-двумя словами, в том числе, как уже говорилось, служебными, незначащими, избыточными. С одной стороны, это слово «тяжелое», нагруженное редуцированным синтаксисом, речевой интенциональностью, затекстовым пространством. С другой — крайне легкое, семантически почти невесомое. Синтаксис разворачивается без всяких усилий — ведь это речевой синтаксис, предельно автоматизированные разговорные клише. И начинается цепная реакция речи, столкновение и взаимопревращение звуковых оболочек, интонационных траекторий, какие-то ядерные синтезы, распады, квантовые переходы, неизменно сопровождающиеся выделением поэтической энергии:

а сколько все-таки всего

вострого такого

сколько  
и сколько

думаешь уйдет  
уйдешь думает

и что  
уж так уж  
так и ушло  
ну совсем  
уже ну  
все  
между сосен  
и скажи  
скажу  
и тоже  
соответственно  
второму этажу даже  
уже третьему этажу  
тут это вот  
вид изнутри  
из тумана  
а там вон  
уже там  
тоже видно  
наверно  
и тоже вид мажется  
на этот же туман  
но снаружи

*(«Закончено зато чисто»)*

Реакция, конечно, управляемая. Все под контролем, и в то же время никакого насилия над природой речи, ее естественным ходом. Автор ведет речь, задавая ей общее направление, но речь сама выбирает себе русло, и автор скрупулезно следует всем ее поворотам. Задача автора — не потерять выделяемую речью энергию, не дать уйти ей в пустоту, заставить ее совершать полезную работу, производить поэтическое «электричество», давать людям тепло и свет. Ну а КПД Некрасовского стиха обычно стопроцентный.

И ведь почти нет образных элементов (пожалуй, только «туман», который «мажется») — все те же речевые реди-мейды. А получается живопись. Текст, фрагмент которого процитирован, и начинается с впечатления от живописи — картины художницы Галины Ивановской: «как у Гали Ивановской / небеса наискосок». И развивает живописные мотивы — Эрика Була-

---

<sup>1</sup> Которой он недавно лишился в результате совместных художеств нынешних властных и бизнес-структур (примеч. Вс. Некрасова).

това и Олега Васильева (оба в тексте и среди персонажей: описывается день рождения Эрика Булатова на его даче<sup>1</sup>). Известно, как важно для Некрасова современное изобразительное искусство, творческое (и личное) общение с художниками. Этому посвящена уже не раз здесь цитировавшаяся книга Некрасова, весомый (во всех смыслах) том «Живу Вижу», изданный при содействии «Крокин Галереи» в 2002 году. Вся поэзия Некрасова может быть условно поделена на два больших периода — конкретистски-лианозовский, связанный с творчеством Оскара Рабина, других художников-лианозовцев, и концептуалистски-постлианозовский, начавшийся в 70-х годах, тесно связанный с Эриком Булатовым и Олегом Васильевым, в свое время — и с Ильей Кабаковым, чуть позднее — с Франциско Инфанте.

Разделение условное, поскольку никакой «смены вех» не происходило. Тот же концептуализм произрастал из конкретизма естественным путем — никто не вводил его, как картошку при Екатерине. Для Некрасова по большому счету ничего не менялось, что хорошо видно в книге «Живу Вижу», где между иными соседними текстами больше 40 лет. Ключевое слово тут одно — *изобразительность* — и в живописи, и в поэзии. Некрасов умеет отказаться от изобразительности, безошибочно чувствует, когда это необходимо — и как автор в поэзии, и как зритель-критик-ценитель в изобразительном искусстве — но каждый раз находит способ ее вернуть, сохранить, проявить по-новому и больше всего ценит это же качество в художниках. Искусство никогда не говорит «никогда». Говорить так неумно и непродуктивно. И если современный «арт», противопоставляемый Некрасовым искусству и претендующий на исключительное право именоваться «актуальным», все же произносит свое «никогда», это проблемы «арта», а не искусства. Актуальное искусство — в частности, поэзия Некрасова, живопись Булатова и Васильева — говорит само за себя.

Некрасов — прежде всего лирик. После всего концептуализма, «смерти автора», делого-фаллоцентризации, деконструкции, ризомизации, мультикультурации и феминизации. Между прочим, это большая новость:

Есть  
Новость

Христос воскрес

Воистину воскрес

Слушай  
А хорошая новость

Хорошая новость  
Но большой секрет

Давно уже  
Хорошая новость

Давно уж  
Большой большой секрет

Сообщения о смерти автора оказались несколько преувеличенными, но поэзия Некрасова выглядит на вышеозначенном фоне истинным чудом воскрешения. Воскрешения автора, лирики, лирического автора. Самого стиха, *стихотворения*. Что, хотелось бы верить, уже ни для кого секретом не является.

Аналогичное чудо совершили Булатов и Васильев с *картиной*. Пейзаж в поэзии Некрасова играет точно такую же роль и действует точно так же, как в живописи Булатова и Васильева. Пейзаж, изображение у Булатова и Васильева целиком *помещается* в картину, в ее условия, активное знаковое поле, световое пространство, вступает с ними в сложное взаимодействие, которое и определяет конструктивное и эмоциональное целое картины. Пейзаж берется неприкосновенным, словно открывается окно, но источник света находится вне пейзажа, а световое и знаковое пространство картины и формируется пейзажем, и формирует пейзаж, выявляя общий характер, состояние, настроение.

Все дело в этих окнах и этом свете. В «окнах памяти» Олега Васильева. Память для Булатова и Васильева — категория не психологическая, а онтологическая, выражающая пространственную темпоральность человеческого бытия. «Настоящее наполнено прошлым, как живая губка водой, — пишет Олег Васильев. — Речь не о том прошлом, которое действительно прошло, а о том, которое постоянно живо, чей свет помогает преобразовать изменчивое, постоянно бегущее «сейчас» в явление, навсегда закрепленное в обозримом пространстве остановленного мгновения»<sup>1</sup>. «Окна памяти» фиксируют явление, преобразуют «сейчас», состояние «здесь и теперь в себе» в состояние «здесь и теперь для себя». То есть разворачивают его во времени и пространстве. Для этого может понадобиться несколько окон в рамках одной картины. Рама «окна памяти» и рамка картины не совпадают, потому что не совпадают пространство изображения и пространство картины. Изображается (демонстрируется) участок реальности, предметного мира, живой природы, выхваченный светом бытия. Пространственно-темпоральная природа этого бытия — тонкая световая материя<sup>2</sup>, пронизывающая все вещи и явления человеческого мира «телеологическим теплом». В пространстве картины эта тонкая световая материя делается видимой.

---

<sup>1</sup> *Память в области контакта с окружающим*. Вступление к ненаписанной статье о пространстве картины (1980 год) // *Васильев Олег*. Окна памяти. М.: НЛО, 2005. С. 87.

<sup>2</sup> «Тонкая материя света» — А. Левин, «Язык мой — зверь мой» («Биомеханика»).

То же самое происходит в лирике Некрасова. Он тоже не «живописует», не описывает пейзаж, а открывает в природу, мир особое пространственно-речевое окно:

открыть  
открыл

окно

и вот он и мир

кто-то

кто такой

и кто  
такой  
подоконник

Это стихотворение, посвященное Эрику Булатову, в равной степени относится и к его художественному методу, и к методу самого Некрасова (а метод у Некрасова, Булатова, Васильева, повторяюсь, общий). Целый мир помещается в пространство стихотворения — и это речевое пространство, созданная автором речевая ситуация выясняет-выявляет, что в данном случае с миром происходит, что в нем сейчас важного и интересного. Много чего: например, «подоконник» — финальное движение речи, развязка речевой ситуации, несущая конструкция стихотворения. Мир в данном случае держится именно на подоконнике. И ничего, не рушится.

Если угодно, мир тоже можно назвать реди-мейдом — автор в замысел Творца не вмешивается. Но, конечно, у Некрасова для живого мира найдутся более подходящие слова. Не менее яркие, чем краски Булатова и Васильева:

Олег Васильева  
неслабые небеса

вот цвет

я люблю  
такого цвета

это сколько



это лет  
сколько раз

и сколько раз  
столько радуясь

надо же

земля

на ней  
зелень

и вода

на запад-  
севере

на северо-западе

на весенне-летнем  
закате

знаете как  
знаете

как

весна красна

красна

и напрасно

как раз  
и не напрасно

весна

красна

трава  
зелена

Слова не надо придумывать, они уже есть. Вообще ничего не надо придумывать, все уже придумано, и неплохо придумано: «весна // красна // трава / зелена». А надо это только увидеть, но увидеть и показать в *своем* — и одновременно общем, соприродном каждому человеку — *свете*, как Эрик Булатов, Олег Васильев. Как Всеволод Некрасов:

я уж чувствую

тучищу

я хотя  
не хочу  
и не ищу

живу и вижу

Тут и концептуализм, и лирика. Нет, не лирический концептуализм (или там «романтический»). Только так: и концептуализм, и лирика. Одно другому не мешает — наоборот, помогает.

Трудно переоценить значение поэзии Всеволода Некрасова для современной русской поэтической культуры. И не только для «поэзии стиха» — для «поэзии стихов» тоже. Некрасов, мощно актуализировав стихотворный потенциал живой речи, фактически открыл новое измерение поэтического слова, изменил саму топологию поэтического языка. Некрасов был одним из первых, кто ощутил, что мы оказались в другом языковом пространстве, с изменившимися физическими свойствами. И его почти полувековая поэтическая работа, наверное, больше всего подействовала на это пространство, сделав его более пригодным для жизни — и для поэзии.

В. Библер называет поэтику Некрасова «необходимым *наброском*, проектом поэтической речи XXI века». Наверное, все же не стоит понимать эти слова буквально. Например, так, что русская поэзия в XXI веке откажется от силлаботоники, окончательно перейдет на верлибр, будет пользоваться исключительно разговорным языком и т.п. Поэтика Некрасова тем и важна для русской поэтической культуры, что она гибка и универсальна: ни от чего не отказывается, никуда окончательно не переходит, не провозглашает исключительность той или иной художественной стратегии. Исключительной должна быть практика — каждое стихотворение. А вот в этом смысле, как образец поэтической прагматики, постановки и разрешения проблемы *стиха*, *возможности* и *возможностей поэтического высказывания*, поэтику Некрасова действительно можно считать «проектом поэтической речи XXI века», наглядным руководством к действию.

В середине XX века, в 50-е годы, казалось, что никогда уже русской поэзии не сравниться с поэтическими вершинами Серебряного века (Серебряному веку казалось невозможным сравниться с поэтическими вершинами века золотого). К нашему, «бронзовому» веку пока нет такого пикета — но, пройдет время, будет. Он того заслуживает:

Какой-нибудь тогда внук  
Правнук  
Кандидат наук  
Кожинов тоже такой  
Некоторый  
молодой человек  
До того доживет  
Пожалуй что  
Про нас с тобой же  
И скажет

Еще так  
— О Боже —  
Скажет —  
Какой был век  
Ведь золотой же  
Был век!

Не исключено, что снова возникнет ощущение немоты, невозможности поэзии. Это нормально. Поэзия и возникает из такого ощущения — она появляется именно тогда, когда ее нет. И замечают ее далеко не сразу. Даже она сама замечает, осознает себя не сразу. Но когда поэзия становится *фактом*, не заметить ее уже невозможно.

Что там будет, за постмодернизмом? Да уж что-нибудь будет. Что-то уже есть. И стихи в том числе.

В XXI веке будут писать стихи. У XXI века будет своя великая поэзия.

Ну, а у нас она уже есть. Мы, «рожденные в года глухие» советской империи, ставшие свидетелями ее заката (все же не столь кровавого, как ее «восход»), имеем право гордиться своими поэтами. Мы, современники, знаем эту жизнь изнутри; эта поэзия возникала на наших глазах, мы были ее первыми читателями, она обращена прежде всего к нам. Жизнь меняется, уходит в прошлое — поэзия сохранит наш опыт, сохранит лучшее, что было в нашей жизни и в нас самих. Наверное, это пригодится не только нам, но и тем, кто родился и будет жить в XXI веке.



АТТАЧМЕНТ



## ПО ОБРАЗУ И ПОДОБИЮ ЯЗЫКА

### *поэзия 80-х годов*

Советские литераторы обожали всяческие дискуссии. Привычные к заседаниям, собраниям и съездам, они переносили свой любимый жанр «слушали-постановили» и на страницы массовых печатных изданий. Докладчики, приравнявшие к штыку перо, один за другим сменяли друг друга на высокой трибуне «Литературной газеты». Каждому было что сказать. Причем по любому поводу. Жизнь кипела.

Тема «Литературные дискуссии в советской периодике 70—80-х годов», наверное, вполне годится для диссертации. Хотя с содержательной точки зрения это, скорее всего, очень скучная тема. О чем можно было дискутировать в тепличной оранжерее под названием «советская литература»? Только о пустяках. Серьезного искусства, с глубокими корнями, эстетическая гидропоника не выдерживала. О таком искусстве не дискутировали. Им занимались более компетентные органы. За советскими критиками сохранялось лишь право блуждать с фигой в кармане в трех соснах социалистического реализма.

Постоянным и особо любимым пунктом литературно-критической программы были дискуссии о «молодых». Критики с увлечением занимались социалистическим планированием литературного хозяйства, и, заботясь о «преемственности традиций», о нравственно-эстетическом здоровье нового литературного поколения, регулировали в конечном счете его поголовье.

Последнее советское десятилетие не стало исключением. Дискуссия о «молодой поэзии», развернувшаяся в начале 80-х годов вокруг «метафористов», продолжалась много лет — пока не переросла в «перестроечные», уже чисто политические баталии. Формальным ее завершением можно считать принятие на последнем общесоюзном «Совещании (слете? съезде?) молодых литераторов» большой группы поэтов-нонконформистов в Союз писателей. Но регулировать поголовье было уже поздно: кормушка закрылась, и вскоре все стадо разбрелось по разным постсоветским полянкам.

В СССР, как известно, можно было иметь такую профессию — «поэт». И жить при этом очень и очень неплохо. Новые поэтические кадры рекру-

тировались из Литературного института и многочисленных литературных студий при разных отделениях Союза писателей, учебных заведениях, Домах культуры и т.п. Подготовить «достойную смену» вменялось в обязанность «маститым», к тому же вести литстудию, а тем более семинар в Литинституте — работа непыльная и недурно оплачиваемая.

Главная цель начинающего автора, его вожаемая мечта — попасть в Союз писателей. Тогда можно будет бросить постылую инженерскую работу (а то и у станка) «от звонка до звонка» и заняться приятным делом — писать, печататься, разъезжать по городам и весям, встречаясь с читателями, ходить на писательские собрания, вообще активно участвовать в литературной жизни — в тех же печатных дискуссиях. Но для того, чтобы попасть в Союз писателей, нужно издать книгу.

Я в начале 80-х посещал литстудию при московском отделении Союза писателей. Вел семинар Вадим Кузнецов, неплохой советский поэт, конечно, далеко не столь знаменитый, как тот его тезка, который «пил из черепа отца», но вполне респектабельный и профессиональный. Среди участников семинара был общепризнанный лидер. Его-то наш руководитель и наметил для вывода в «большую литературу». «Выбирай, — сказал он. — Либо книжка в «кассете» через год, либо отдельная книжка через два года». Поколебавшись, молодой поэт (которому, правда, было уже под 30) остановился на втором варианте. Мы слушали этот разговор с замиранием сердца, жутко завидуя. Все знали, что книжка (даже в «кассете», то есть в одной коробке с еще несколькими книжками других поэтов) — прямая дорога в Союз.

Книжка вышла. И попала под горячую руку известной критикессы в одном из литобзоров «перестроечного» «Огонька». Стихи действительно были очень плохие. Но отнюдь не хуже многих «профессиональных» творений советских поэтов.

Кстати, сами по себе студии (если их не рассматривать как трамплин для карьерного прыжка), как правило, были весьма полезными. Они давали самостоятельным авторам первые прививки профессионализма (опять же не в карьерном смысле). То же самое Литинститут. Я лично, например, очень благодарен и Вадиму Кузнецову, и, конечно, Евгению Юрьевичу Сидорову, руководителю моего литинститутского семинара. При всем кошмарном переборе с графоманами и студии, и Литинститут создавали столь необходимую для начинающего автора профессиональную среду, помогали учиться на своих и чужих ошибках.

Я это все к тому говорю, что главные герои разразившейся вокруг молодой поэзии дискуссии были как раз оттуда: Иван Жданов — из литстудии МГУ, Александр Еременко и Алексей Парщиков — из Литинститута. А прославившийся чуть позднее клуб «Поэзия» возник на основе литстудии Кирилла Ковальджи.



Ни в литстудиях, ни в Литинституте ни к чему неофициальному, запрещенному, конечно, не приобщали. Я помню, как на одном из первых моих семинаров в Литинституте, в 1985 году, Евгений Юрьевич Сидоров резко осадил кого-то, попытавшегося завести речь об Аксенове: «Аксенов — не советский писатель!» Евгений Юрьевич всегда был большим дипломатом, желал нам только добра и сразу стал учить нас принятым здесь (а Литинститут — самое близкое к Союзу писателей место) правилам игры. Тогда ведь никто еще не знал, что уже через год-два все эти предосторожности окажутся ненужными. Что же говорить о том, что было раньше? Обсуждение неблагонадежных авторов и подозрительных тем могло привести к серьезным неприятностям.

Студийцы и студенты о неофициальной литературе знали очень мало или вообще ничего не знали. Это, конечно, сильно усиливало вероятность «изобретения велосипеда» для тех авторов, которые надеялись создать в искусстве что-то действительно стоящее и не намеревались вливаться в стройные и безликие ряды советских писателей.

Иным, впрочем, никакой неофициальной литературы и не требовалось. Им было достаточно Слуцкого, Самойлова, Чухонцева, Окуджавы... Наследуя традициям «сурового стиля» и вообще реалистической поэтики 50—70-х годов, эти поэты входили в литературу как представители очередного советского поколения, прямиком в левое, либеральное крыло Союза писателей. Много шума вызвал яркий дебют ижевского поэта Олега Хлебникова — его книга «Город». Потом вышел интересный сборник лирики у москвича Михаила Поздняева. Это действительно очень хорошие поэты. И они, наверное, стали последними «хорошими советскими поэтами»<sup>1</sup>, увязав свое лирическое мироощущение с неказенно, через быт и детские впечатления, прочувствованной послевоенной историей страны, сменой поколений, сыновней благодарностью к тем, кто прошел войну, и т.д. и т.п. Были в этом ряду, разумеется, и другие одаренные авторы.

Но тем, вокруг кого возникла яростная дискуссия, этого казалось мало. Они шли на эстетический риск, они претендовали на художественные открытия. И об открытии было объявлено. Сделал это литинститутский преподаватель Парщикова и Еременко Константин Кедров.

Его тезисы о «метаметафоре» — типичный литературный манифест (хотя и поданный под видом литературно-критической статьи). Впрочем, главный пафос новой поэзии Кедровым был передан верно. Хотелось действительно чего-то такого «мета», другого измерения поэзии, забытого за

<sup>1</sup> «Я последний хороший советский поэт/(написал в «НЛО» Кулаков)./ Я поскребыш, осадок, подонок, послед,/ я посол из страны дураков» — Поздняев Михаил. Лазарева суббота. М.: Захаров, 2002. Приношу Михаилу Поздняеву извинения за размахистость своей формулировки. Сейчас бы я выразился иначе. Я был и остаюсь внимательным и благодарным читателем поэзии Михаила Поздняева. — Примеч. 2006 года.

советские годы. Советская поэзия утилитарна, сплошная «физика», а хотелось метафизики.

Вскоре к делу осмысления нового художественного явления подключился филолог Михаил Эпштейн, и все эти «меты» начали размножаться уже с почти космической быстротой: «метаморфоза», «метабола»... Складывалось такое впечатление, что Эпштейн вообще видел главную задачу исследователя в изобретении новых терминов. Он, конечно, сделал большое по тем временам дело, впервые печатно упомянув многих запрещенных авторов, в том числе и классиков андеграунда, первым начав писать в официальной прессе о концептуализме и постмодернизме. Но в целом его работы тоже носили манифестарный, апологетический характер и к пониманию сути дела приближали отнюдь не всегда, а часто просто уведили в сторону, порождая очередные мифы и мнимости.

Что же касается славной троицы, то вся эта псевдонаучная риторика тут была совершенно ни к чему. Иван Жданов, испытавший явное влияние раннего Пастернака, кстати, вовсе не метафоричен, тем более не «метаметафоричен», а метонимичен. Для Жданова, как и для Пастернака, важна живая природа и вообще конкретика окружающего мира, «говорящие вещи». Жданов — чистый лирик, отнюдь не поэт «культуры», умозрительных сущностей, и сравнивать его с Мандельштамом (а такие попытки предпринимались) бессмысленно. Да, конечно, он метафизичен, но это могло стать откровением только на советском фоне. Только для участников дискуссии в «Литературной газете». Андеграунд метафизичностью не удивишь и не испугаешь.

Парщиков, действительно, метафоричен. Но это еще не бог весть какая заслуга, даже если громоздить метафоры одну на другую в таких невероятных количествах, как, скажем, в поэме «Я рожден на поле Полтавской битвы». Парщиков интересен не этим, а тем, что, будучи действительно рожден на «поле Полтавской битвы», он, сохранив свою малороссийскую мягкость и дух обильного «чернозема», сфокусировал поэтическое зрение на страшновато-безддушных реалиях современного техногенного мира, на самосознании человека, пораженного ударной волной информационного взрыва. В каком-то смысле он одновременно и критик, и наследник Вознесенского по НТРовской линии. И по поэтике тоже: кубофутуристические корни у них общие.

Александр Еременко — самый культовый персонаж молодежной литературной тусовки 80-х. Во времена клуба «Поэзия» его даже увенчали титулом «короля поэтов». Он стал первым в яркой плеяде «иронистов», переведших концептуалистскую критику власти языка в критику власти социума, в трагический пафос «потерянного поколения». Не знаю, испытывал ли Еременко влияние концептуалистов или самостоятельно вышел на игру с цитатами и вообще с чужим языком, но первооткрывателем он тут (как на том

порой настаивали) в любом случае не был. Он был первооткрывателем нового мироощущения, его поэзия стала ключевой для самоидентификации и высвобождения творческой энергии поколения. Не случайно стихи Еременко оказались так социально маркированными — молодежным сленгом, аллюзиями из рок-культуры. Поэзия органично дополнялась стратегией художественного жизнестроительства — подчеркнутой богемностью, эскапизмом, пафосом социального аутсайдерства. А со временем все это просто вытеснило поэзию. Что тоже, безусловно, стало поэтическим фактом.

Еременко, Парщиков и Жданов — очень разные поэты. Их, в общем-то, не объединяло ничего, кроме желания противостоять литературному официозу. То, что именно они и именно вместе оказались на какое-то время в центре внимания советской литературной прессы, — дело случая, внешних обстоятельств. Гора дискуссии вокруг этой троицы в конце концов родила мышь. Вернее, вообще ничего не родила. Все остались при своем. Но иначе и быть не могло. Советская литература — замкнутая, самодостаточная система. И в этом смысле она совершенно невменяема. Ее невозможно переделывать изнутри. Новое нужно создавать на совершенно ином фундаменте.

А определенные иллюзии насчет «переделки» и «обновления» системы в то время еще были. Об этом свидетельствует и памятное эссе А. Еременко «Двенадцать лет в литературе», опубликованное журналом «Юность» в самый разгар перестройки. Возмущаясь литературной бюрократией, Еременко сам не замечает, как начинает играть по ее правилам. Какие могут быть претензии к служителям закона? Претензии нужно предъявлять к самим законам. А лучше, если есть возможность, если за это, по крайней мере, не убивают, попробовать жить по своим законам, «не по лжи».

Именно так поступало неофициальное искусство, «искусство без подлости», как говорит Вс. Некрасов. И уже не первое десятилетие. Но в Литинституте этому, конечно, не научишься.

При всей своей личной бескомпромиссности «метафористы» так и остались явлением полуофициальным. Конечно, советская литература их не приняла (хотя сам факт дискуссии и есть свидетельство «полуофициальности»), но и андеграунду они были чужими. Вс. Некрасов, к примеру, со свойственной ему хлесткостью охарактеризовал всю эту историю как «метааферу». Можно сказать помягче: невольная подтасовка фактов. Виноваты в том, разумеется, не поэты, а недостаточно компетентные критики, но сути дела это не меняет.

С клубом «Поэзия» поначалу было примерно то же самое. Созданный на основе студии Кирилла Ковальджи, он оказался как бы визитной карточкой нового литературного поколения и центром сопротивления офици-

озу — опять же по старым правилам: «Егор Исаев нас заметил и в гроб сходить благословил» (Юрий Арабов). Поэты ощущали себя единой командой и боролись за «место под солнцем», отстаивая свое право быть непохожими на, условно говоря, последователей Егора Исаева. Для представителей неофициальной литературы такая задача никогда не представлялась актуальной.

Тем не менее «иронисты», постепенно знакомясь с творчеством авторов андеграунда и самими авторами, попытались объединить всех под своей маркой. Формально это им удалось — мало кто отказывался числиться в объединении, альтернативном Союзу писателей. Однако лицо клуба «Поэзия» определялось именно выходцами из студии Ковальджи.

О них-то и заговорили как о поэтах «новой волны». Новой — на фоне советской литературы. Как раз в советскую литературу входили «волнами» — с шумом, брызгами и, как любили выражаться критики, «пенной». По старым понятиям «иронисты» были именно «пенной» — зловердными формалистами с антисоветским душком. Поэтому их и «заметил» Егор Исаев. Известен также скандал с Евтушенко, который на одном из литературных вечеров буквально впал в истерику от неслыханного нигилизма стихов Еременко. Эстетика «иронистов» включала в себя эпатаж, требовала публичности. И перестройка предоставила им эту публичность в полной мере.

У «иронистов», конечно, много общего с концептуализмом и соц-артом. Но и различия принципиальны. Тут другие акценты, другая сверхзадача. Это хорошо чувствуется, например, при сравнении акций, перформансов клуба «Поэзия» с акциями «Коллективных действий» конца 70-х годов. Для творчества группы Монастырского определяющей была эстетическая рефлексия, изучение предельных случаев возникновения художественного высказывания, возможности перевода действия, поступка в текст, в пластику. Акции клуба «Поэзия» (например, чтение стихов «андеграундными» поэтами в метро, в «андеграунде») оставались по-авангардистски самодостаточными художественными жестами.

Концептуализм — это прежде всего громоздкий, без конца саморастающийся аппарат художественной рефлексии, вытравливающий автора из всех самых запряженных закоулков текста (вспомним хотя бы о том, как документировались акции того же Монастырского). Для «иронистов» релятивизация языка, использование игровых эффектов — средство разрушения тотального монолизма не столько автора, сколько социума. Язык, обнаруживая свою многомерность, поливалентность, внутреннюю драматичность и диалогичность, становится альтернативой тупому и бездушному монолиту окружающего мира. Для страны, уже 70 лет не знающей альтернатив, это действительно было очень важно. Отсюда и большой общественный резонанс, публичный успех клуба «Поэзия».

Клуб важен и с чисто функциональной точки зрения — как организационная структура. Те же люди потом создали Гуманитарный фонд и газету с тем же названием. При всей своей безумной тусовочности и патологической страсти к слову «жопа» газета «Гуманитарный фонд» стала центральным периодическим изданием бывшего андеграунда, «Литгазетой» неофициального искусства (позднее действительно появилась «Новая литературная газета», но дело быстро прогорело), и сыграла большую роль в формировании единого постсоветского культурного пространства.

В Ленинграде, как известно, был свой «Клуб-81». Но тут история несколько иная. Московский клуб был создан в 1986 году, как «первая ласточка» перестройки, и оказался именно «перестроечным» феноменом, в ряду таких явлений, как «Огонек» Коротича, «Знамя» Бакланова и т.д. Ленинградский «Клуб-81», как видно даже из его названия, к перестройке отношения не имел и возник в результате компромисса брежневских еще властей с неофициальными литераторами. Власти, наученные горьким опытом скандала с «Метрополем», выпустили немного пара и даже позволили клубу издать свой сборник — широко ныне известный альманах «Круг». «Клуб-81» объединял уже сложившихся авторов андеграунда, в основном «семидесятников», и без того объединенных весьма развитой к тому времени практикой самиздата.

Для самиздата же все перестроечные потрясения особого значения иметь не могли. То, что общественность открывала для себя только сейчас, андеграунду было известно давным-давно, с самого начала, с 50-х годов. Это касается и чисто эстетических аспектов, проблем развития поэтики и создания художественной типологии.

О. Седакова в своей статье «Другая поэзия»<sup>1</sup> упоминает в качестве общепринятой сформулированную М. Эпштейном типологическую дихотомию: «метареализм» и концептуализм как два эстетических полюса, два направления «разбегания» от «среднего пути», от реализма официальной литературы. Но дело в том, что неофициальная литература противостоит официальной (и О. Седакова это прекрасно понимает) не на уровне поэтики, а на уровне самого типа культурного сознания. Художественную специфику конкретных явлений неофициального (то есть попросту несветского) искусства можно увидеть лишь на органически присущем им культурном фоне. Грубо говоря, того же Ивана Жданова надо сравнивать не с Егором Исаевым, а с Пастернаком. И бесспорный факт отрицания «метареализмом» и концептуализмом советской поэзии еще не гарантирует их художественную состоятельность и самостоятельность.

О. Седакова совершенно права, когда называет советскую литературу «другой» и изучает ее как патологию культурно-исторического разви-

<sup>1</sup> «Новое литературное обозрение». 1997. № 22.

тия (в перестроечные времена советские критики пытались приклеить к неведомой им доселе неофициальной литературе именно этот ярлык — «другая»). При разговоре об актуальном современном искусстве советскую литературу неизбежно приходится выносить за скобки — точек соприкосновения с реальной художественной проблематикой тут почти нет. И строить типологию от «среднего пути» советского реализма (тех же Слуцкого, Самойлова, Чухонцева) абсолютно невозможно. «Средний путь» — совершенно особый, исторически и эстетически изолированный, полностью укорененный в советскую эпоху. Книжную традицию нельзя понять через фольклор (а О. Седакова квалифицирует принципы функционирования советской литературы именно как фольклорные).

В статье «Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов)»<sup>1</sup> О. Седакова подробно разобрала главные моменты принципиального расхождения официальной и неофициальной лирики. Это первый шаг в осознании специфики современной поэзии — необходимый, но совершенно недостаточный. О. Седакова говорит о «культурной контрреволюции», которую совершила неофициальная литература. «Контрреволюция» действительно произошла. Только началась она вовсе не в 70-х, а гораздо раньше — в 50-х, сразу после смерти Сталина. И в любом случае сводить к ней новую поэзию нельзя. По крайней мере так, как это делает О. Седакова. «Контрреволюция» у нее превращается по сути в прямую реставрацию. Не случайно статья заканчивается апелляцией к эпохе символизма. Но это характеризует скорее собственную эстетику поэта О. Седаковой, нежели реалии современной поэзии.

«Новая лирика пережила мир в присутствии Смысла, Высшего начала — или в Его отсутствии», — пишет О. Седакова. Но по-другому настоящая, несоветская лирика воспринимать мир и не может. То, что советские поэты были не в ладах с метафизикой, неофициальным авторам задачу ничуть не облегчало. И для того, чтобы стать действительно «новой», лирике пришлось пройти долгий и мучительный путь исканий, наработать за несколько десятилетий собственный культурный слой, в котором теперь уже можно пустить корни.

Если говорить о параллелях, то я бы апеллировал не к Серебряному веку, а к тому, что произошло в XX веке с философией. Я имею в виду так называемый «лингвистический поворот», с которым так или иначе связаны все основные направления современной философской мысли. Только в XX веке философы впервые задумались о собственном языке, о том, как они говорят. Философия стала во многом философией языка.

В искусстве «лингвистический поворот» проявился в постмодернизме, наиболее наглядно — в концептуализме. Но и лирическая поэзия не ос-

<sup>1</sup> Вестник новой литературы. 1990. № 2.

талась в стороне от общего движения, выработав свой постмодернистский канон. Если в начале века в лирике царствовал «среднемодернистский» стих с блоковскими «звездами», «прекрасными дамами» и демонизмом, то сейчас явное засилье «среднепостмодернистского» стиха, понимаемого обычно в духе Бродского: побольше иронии, поменьше пафоса и т.п. Что, заметим, гораздо лучше «среднесоветского» стиха с исповедальностью, морализаторством и сверхъестественной любовью к «простым людям» (сам поэт, понятно, «непростой»: ведь он — Поэт). «Среднесоветский» стих, похоже, окончательно ушел в прошлое: нет спроса. И слава богу. Конечно, «средние» стихи нас не интересуют. Но литературная мода — вещь достаточно красноречивая.

В этих условиях идея имманентно-органичного поэтического языка, основанная на сугубо индивидуальной образной мифологии, становится все более проблематичной. Постмодернизм обесценил индивидуальное, перевернул акценты на коллективное (социальное), бессознательное, рефлекторное. Прорвать это кольцо эстетического вакуума и возвысить личную мифологию до уровня порождающей поэтики можно только благодаря каким-то исключительным душевным обстоятельствам. Например, таким, какие способствовали возникновению поэзии Красовицкого, Аронсона.

А в целом современная лирическая поэзия не столько противостоит концептуализму, сколько учитывает его опыт. Некоторым кажется, что подобная ситуация свидетельствует о тотальном поражении «высокой» поэзии, классической традиции (тем более что, скажем, ни Красовицкого, ни Аронсона к «традиционалистам» никак не отнесешь). Но если поэзия Гандлевского, Цветкова, Лосева, Айзенберга, Сабурова, Кривулина — поражение, тогда что такое победа, я просто не знаю. Конечно, «классическая традиция» понимается этими авторами не как риторические ходули и музей достижений мировой культуры. Но традиционные, «вечные» темы и мотивы звучат с прежней, «классической» силой. Потому что звучат по-новому.

Что же касается «метареализма», то я в его реальность, честно говоря, не верю. Есть очень хорошие поэты Иван Жданов, Ольга Седакова, Елена Шварц — поэты, для которых, может быть, «лингвистический поворот» не так важен, как для остальных. Но они тоже решают проблемы художественной выразительности — каждый по-своему, и ссылками на «Высшее Начало» тут ничего не объяснишь.

Типологическая дихотомия «концептуализм-традиционализм», конечно, просматривается. Однако эти явления не столько расходятся, сколько в конечном итоге сходятся: постфутуро-обэриутская и постсимволистско-акмеистская линии современной поэзии тесно связаны единой постмодернистской ситуацией, представляя, по сути, две стороны одной медали «бронзового» века (как футуризм и акмеизм — две стороны «серебряного»).

Но вернемся к 80-м годам. Новое поколение пришло и в самиздат. Конечно, не «волной» и без всяких дискуссий. Неофициальное культурное пространство формировалось как сеть литературных и художественных кружков, просто дружеских компаний, позднее — самиздатских журналов. К концу 70-х эта сеть была уже достаточно разветвленной, но попасть в нее по-прежнему можно было, только создав собственный «узел», заявив о себе как о серьезном авторе.

В самом начале 80-х несколько тесно общавшихся друг с другом московских литераторов — Марина Адрианова, Иван Ахметьев, Андрей Дмитриев, Борис Колымагин, Михаил Новиков, Михаил Файнерман — выпустили свой машинописный альманах «Список действующих лиц». Из участников сборника позднее наибольшую известность получили поэт Иван Ахметьев и прозаик Михаил Новиков (в «Списке...» он выступал тоже как поэт). Но тогда самым творчески зрелым автором в этой группе был, безусловно, Михаил Файнерман.

М. Файнерман серьезно занимался изучением возможности обновления русского стиха за счет усвоения традиций восточной поэтической миниатюры и западного верлибра (в альманахе опубликованы его рассуждения о судьбах европейского свободного стиха — весьма содержательные и глубокие). Собственные поэтические опыты и в том и в другом направлении тоже оказались очень плодотворными. М. Файнерман — поэт, что называется, «тихий»: и по лирическому темпераменту, и по сдержанности используемых выразительных средств. Его интересуют оттенки переживаний, тонкие движения души:

Соловушка!

.....

Что замолчал?

«Зяблик перелетный» — так называется книга М. Файнермана (вышедшая совсем недавно), и это в высшей степени характерный для него образ. Но тонкая психологическая нюансировка в стихах М. Файнермана приобретает подчас драматическое, даже трагическое звучание.

Именно от стихов М. Файнермана получила первый импульс для своего развития минималистская поэтика Ивана Ахметьева. Второй, и решающий, — от Вс. Некрасова и Яна Сатуновского. У них он научился «делать поэзию из ничего» — из междометия, из речевого жеста. Наследует этим поэтам он и в своем лиризме. Сильное лирическое переживание при абсолютной минимизации, «снятии» традиционных поэтических средств и составляет главный нерв поэзии И. Ахметьева. И, конечно, особый характер его лирического героя, в котором постмодернистский герметизм, пафос невмешательства в чужую жизнь (чтобы, соответственно, не лезли



в твою) парадоксально сочетаются с душевной открытостью, даже беззащитностью:

прошу прощения  
вас и так много  
а тут еще я

Одним из важнейших самиздатских «проектов» 80-х стал московский журнал «Эпсилон-салон», созданный поэтами Николаем Байтовым и Александром Барашом. «Всего с 85 по 89-й год вышло восемнадцать выпусков альманаха в машинописном исполнении, объемом по 70—80 страниц, тиражом по 9 экземпляров, — свидетельствует Н. Байтов. — Каждый выпуск планировался и создавался как некий литературный метаобъект, то есть в нем предполагалась (и заявлялась) внутренняя связность большая, чем это обычно бывает в журналах и альманахах. Создание такого рода связности являлось как бы художественным способом осмысления литературной ситуации (в рамках небольшой группы постоянных участников альманаха), — ее различных граней, внутренней цельности и движения».

Эта же направленность на целостное осмысление литературной ситуации (и шире — общекультурной) характерна и для собственной поэзии Н. Байтова и А. Бараша. Они действительно осознавали себя «поэтами культуры», но не в том смысле, в котором это понятие применялось к «метареалистам». Культура для Н. Байтова и А. Бараша — не неподвижно сверкающий горизонт абсолютных духовных ценностей, а мучительная проблема. Культура — те преднаходимые условия, в которых человек изначально оказывается и вынужден потом жить. Благо это или проклятье — заранее неизвестно. Скорее всего, и то и другое.

Поэтический язык — один из языков культуры и тоже, таким образом, является большой проблемой. Об аутентичности лирического высказывания не может быть и речи. Тут возможны только косвенные свидетельства:

Наивен друг, понимавший прямо, если с ним  
я обнаруживал понимание на словах:  
бессилен я, будто растерявший жесты мим,  
который кружится, мнимый смысл во сне собрав.

(Н. Байтов)

Соответственно и стих становится «косвенным», избыточным, внешне — почти по-обзриутски «неправильным», угловатым. Он развивается не по эмоционально-лирической логике, а по линиям культурных опосредований, уже существующих, преднаходимых ментальных «следов» культуры.

Авторское сознание хоть и не полностью элиминируется, как в концептуализме, но последовательно вытесняется на периферию, заслоняется движением бесконечно смещаемых культурных горизонтов.

Александр Бараш в 1989 году эмигрировал в Израиль. Там он продолжает заниматься литературной деятельностью: выступил в роли составителя «Иерусалимского поэтического альманаха», выпустил две книги стихов, создал в Интернете интересный литературный сайт «Остракон», благодаря которому продолжает участвовать и в нашей, российской литературной жизни.

У Николая Байтова вышла книга стихов «Равновесие разногласий», признанная экспертами Гуманитарного фонда лучшей поэтической книгой 1990 года. Но еще раньше он прославился своим прозаическим симулякром «Клетчатый суслик»: текстом, представляющим собой научный доклад о вымышленных исследованиях несуществующего объекта. С той поры Байтов все больше внимания уделяет прозе и вообще предельно расширяет сферу своей художественной деятельности: вместе с поэтессой Светой Литвак создает «Клуб литературного перформанса», занимается «бук-артом», проводит «праздники рифмы» и т.д. Креативность этого человека просто поразительна. И что бы он ни делал, это всегда неожиданно, ярко, убедительно. Николай Байтов — это, бесспорно, целое культурное явление, один из самых масштабных и содержательных авторов современности.

Если поэзия Н. Байтова и А. Бараша имела к концептуализму лишь косвенное отношение, то принадлежавшие примерно к тому же кругу общения Тимур Кибиров и Михаил Сухотин (последний, кстати, публиковался в «Эпсилон-салоне») — самое прямое. М. Сухотин пишет в середине 80-х этапную и для своего творчества, и для всего литературного десятилетия книгу «Великаны» (изданную в 1995 году с иллюстрациями художника Леонида Тишкова) — фундаментальный соц-артовский эпос. Платонов мечтал о создании «коммунистической Эдды». Сухотину, конечно, уже совершенно ясно, что «коммунистическая Эдда» может быть только симулякром. Тоталитарность языка доведена им до предела, выделена в чистом виде — без объекта его власти, без речи.

Примерно тогда же Сухотин начинает свои эксперименты с центонной поэзией. Все это сказалось и на формировании поэтики Тимура Кибирова. Вообще, до определенного момента эти два поэта развивались параллельно, в тесном творческом контакте. Затем каждый пошел своим путем.

На долю Кибирова выпал, как известно, большой публичный успех, затмивший даже славу «иронистов». Но, как справедливо заметил М. Айзенберг, решающую роль тут сыграло однобокое, поверхностное понимание достаточно непростого и внутренне предельно конфликтного художественного языка, созданного поэтом. Кибиров глубже и содержательнее своей популярности.

Помимо эпоса у Кибирова звучал другой важный мотив. То, о чем в свое время писал Гандлевский: «Что-нибудь о тюрьме и разлуке, со слезою и пеной у рта...» Именно эту надрывную интонацию дворовой песни подхватывает Кибиров. И гражданский пафос «первого Некрасова». Разумеется, Кибиров все утрирует, пародирует. Одна из его книг так и называется: «Сантименты» (помнится, и Гандлевский одно время говорил о «критическом сентиментализме»). Позднее Кибиров провозгласит: «Я лиру посвятил сюсюканью». Но взятые первоначально как цитаты, эти интонации, обогатившись другими цитатными интонациями (ораторской риторикой вопросов-восклицаний, например), сформировали стиль Кибирова, открыв ему практически неограниченное поле для поэтической деятельности.

Говоря о «культурной контрреволюции», О. Седакова, конечно, совсем не имела в виду Кибирова. Однако если уж кого в современной поэзии и стоило бы назвать «пламенным контрреволюционером», то в первую очередь — Кибирова. Ведь для него нет табуированных тем. Кибиров не связан никаким литературным этикетом. Он не боится дидактики, наоборот, всячески ее эксплуатирует, борясь с тоталитаризмом языка его же оружием. И зачастую — хотя и не всегда — ему сопутствует подлинная поэтическая удача.

В целом развитие неофициальной поэзии 80-х годов явно проходило под определяющим влиянием концептуализма и постмодернистских идей. Но есть и примеры иного рода. В статье М. Айзенберга «Некоторые другие», написанной в 1990 году и уже ставшей для исследователей неофициальной литературы классической, упоминалось о «втором призыве» группы «Московское время» — Викторе Санчуке, Дмитрии Веденяпине, Григории Дашевском. Эти поэты в начале — середине 80-х действительно входили в круг общения не эмигрировавших к тому времени из страны участников «Московского времени» — Сергея Гандлевского и Александра Сопровского и являлись в определенном смысле поэтической группой. Для них (а в те годы, наверное, и для Гандлевского) концептуализм, как и, скажем, для О. Седаковой, был точкой отталкивания, а не притяжения. Но говорить об этих поэтах как о «втором призыве» «Московского времени» можно лишь с большой долей условности. Во всяком случае, на уровне поэтики влияний со стороны «первого призыва» на «второй» не чувствуется. Тут, скорее всего, было общеэстетическое влияние, воздействие самого типа литературного поведения, возможности неофициальной социализации.

Наибольшей известности в этой, безусловно, очень одаренной плеяде добился Виктор Санчук. Его поэзия — метания обнаженной, открытой красоте и переполняемой неизъяснимой любовью души, бьющейся в силах «приземистого и безликого», «ирреального, как атом» мира: «Я вас

любил. Простите мне, простите: я всех любил. Мне больно говорить». Эта боль звучит во всех словах поэта. Предчувствуется какая-то катастрофа, но поэт заранее согласен на поражение. В этом, собственно, его предназначение: ведь «шепот поражения сладок, как привкус крови на губах». Равно как и сама боль:

...слышишь, на пальцах ключи бряцают:  
воздух жилья рассекать с отмашкой.  
Так же вот звонко — кто понимает —  
можно работать булатной шашкой.  
Или не знаешь? — за боль любить,  
путники вспять, к золотому плену, —  
мы бы и жизнью могли платить.  
Если б она здесь имела цену.

Санчук нашел очень верную лирическую ноту, и никакой рефлексии по поводу художественного языка ему не требовалось. Угадываются, правда, мандельштамовские интонации периода воронежской неприютности, но они совершенно уместны и вполне корреспондируют с позднесоветской беспросветностью начала 80-х.

На Мандельштама ориентировался и другой заметный «традиционалист» той поры (только не начала, а конца 80-х) — безвременно ушедший из жизни поэт Михаил Лаптев. Он даже сформулировал что-то вроде «антиконцептуалистской» эстетической платформы (его полемические заметки на эту тему были опубликованы, кажется, в газете «Гуманитарный фонд»). Поэзию М. Лаптева определяет мандельштамовское предчувствие «грядущих казней», трагический историософский пафос:

Вхожу в распил веков, в тень боли на стене,  
в Донского темный улей,  
в ужасный коридор, проложенный во мне  
оледелой пулей.

Ключевой метафорой, общим знаменателем образной системы становится гражданская война — прошедшая и грядущая, что в конце 80-х — начале 90-х действительно витало в воздухе.

Поэтику свою М. Лаптев строит на позднемандельштамовском принципе: «Меня преследуют две-три случайных фразы...» Не всегда это у него получается, порой фразы действительно оказываются случайными, но то, что перед нами поэт большой лирической силы, ясно сразу. Эта сила, видимо, и оказалась для него роковой.

В начале 90-х М. Лаптев стал членом крымско-московской поэтической группы «Полуостров», созданной благодаря неумемной энергии крым-

ского поэта Игоря Сиды. «Полуостровитяне» Николай Звягинцев, Андрей Поляков, Мария Максимова, Сид — авторы яркие, интересные. А Николай Звягинцев — вообще один из общепризнанных лидеров нового поэтического поколения. Но это уже 90-е годы, о чем нужно говорить особо.

Кого еще можно припомнить из «чистых» лириков 80-х? Пожалуй, Дениса Новикова, счастливо попавшего в число участников группы «Альманах» (вернее, не «группы», а «труппы» — как справедливо поправляет М. Айзенберг: «Альманах» был собран исключительно для сценических выступлений). Большинство же поэтов такого типа (а среди них немало очень талантливых) искали счастья на официальных путях, что понятно: шансов «пробиться» у них было гораздо больше, чем у «записных постмодернистов».

Например, таких, как Владимир Строчков и Александр Левин. О них давно уже не говорят иначе чем через дефис: Строчков-Левин. Или Левин-Строчков. А автор одной из рецензий на книгу А. Левина «Биомеханика» даже счел своим долгом засвидетельствовать, что Строчков и Левин — вовсе не сиамские близнецы. Действительно, в современной литературе, наверное, нет творческого союза более тесного и плодотворного, чем этот.

Драма человеческого бытия если где и отражается, материализуется, так только в языке. Эту постмодернистскую идею вполне можно считать исходной для творчества и Левина и Строчкова. Причем речь идет не о художественном языке, как у концептуалистов, а о языке вообще, языке как «доме бытия» (Хайдеггер). Только здесь и можно человеку обосноваться, построить свой «дом». И с расчетливостью инженеров (а Левин и Строчков — из «технарей») поэты берутся за строительство.

Грамматические категории становятся метафорами («Глаголы несовершенного времени» — так называется книга В. Строчкова). Грамматические значения подчиняют себе лексические. Структура языка отделяется от речи и начинает творить мир по своему образу и подобию.

Мир А. Левина заселен смешными, зооморфными уродцами с инфантильными характерами — как в детских сказках. («Язык мой — зверь мой», — говорит о себе сам поэт.) Эти зверьки — грамматического происхождения, но не только. Филогенез следует онтогенезу, и в фантастическом биомеханическом бестиарии мы легко узнаем до боли родные приметы нашего человеческого быта, нашей жизни. Ничего удивительного: «человеческой» ту жизнь назвать можно было лишь с большой натяжкой. Более того, зооморфные мутанты А. Левина тут вполне могли бы дать людям фору. Ведь их подлинная родина — «тонкая материя света», сама поэзия.

Грамматическая поэтика А. Левина — чисто игровая. Его взгляд на мир — инфантильный, почти свободный от рефлексии. Он предоставляет

обо всем говорить своим героям, которые, понятно, не столько говорят, сколько действуют. Лирические интонации возникают в его стихах редко. В. Строчков сохраняет традиционную систему лирических жанров. В его поэзии есть и пейзажная лирика, и философская, и гражданская.

Главная тема, постоянный предмет размышлений поэта — время. Именно здесь смыкаются язык и поэзия. Язык, встретившийся со временем, или, наоборот, время, встретившееся с языком, — это, собственно, и есть стихи. Поэтому-то в названии книги В. Строчкова грамматическая категория времени становится поэтической, а поэтический «глагол» — грамматической частью речи. «Есть ли оно, настоящее время?» — вопрошает поэт. Скорее всего — нет, во всяком случае, нет «совершенного настоящего», как нет его в русском языке, о чем говорит сам В. Строчков в послесловии к своей книге. А вот поэзия — есть, потому что жизнь продолжается вне зависимости от того, глаголы какого грамматического вида мы используем.

В обзорной статье невозможно уделить всем авторам должного внимания. Но и не упомянуть некоторых просто нельзя. Поэтому, надеясь на продолжение разговора в будущем, я, в заключение, просто перечислю еще несколько имен и явлений, появившихся на неофициальном литературном небосклоне в 80-е годы.

Неофутуристическую линию развивали поэты Глеб Цвель и Анна Альчук, выпускавшие самиздатский журнал «Парадигма». Анна Альчук много и плодотворно занималась визуальной поэзией.

Конечно, нельзя не сказать хотя бы несколько слов о Владимире Тучкове. Он проделал эволюцию, в чем-то сходную с эволюцией Николая Байтова: от стихов постепенно перешел к прозе и стал в 90-е годы одним из самых ярких и креативных авторов. «Это тот самый человек, который придумал мальчика, заработавшего много-много долларов» — так представляет В. Тучкова на своей интернетовской страничке А. Левин. А еще Тучков написал «Розановый сад».

Из верлибристов-минималистов выделяются поэты Александр Макаров-Кротков и Герман Лукомников (в прошлом — легендарный Бонифаций). Хотя Бонифаций, кажется, возник из хиппистской тусовки уже в 90-е годы — в качестве «нацистского преступника» («Я — нацистский преступник, я скрываюсь вдали...»).

В андеграунде всегда были фигуры, стоящие особняком, не примыкающие ни к какой компании, группировке. Так, только в начале 90-х широкая публика узнала об уникальном поэте Дмитриии Авалиани — благодаря тому же Бонифацию, опубликовавшему в «Гуманитарном фонде» знаменитую ныне палиндромическую «Волшбу».

Точно так же, похоже, никто не знал о поэте Михаиле Нилине. Но после выхода в 1992 году его маленькой книжечки «Акцидентный набор» ста-

ло ясно, что список русских конкретистов не исчерпывается лианозовцами и Соковниным.

Вообще, конец 80-х и начало 90-х — эпоха многих радостных открытий. После кончины госмонополии на дело Гуттенберга и появления первых книжек «за свой счет» только ленивый и нелюбопытный мог остаться в неведении относительно реального состояния нашей словесности. Другое дело, что реальность не всем выгодна. Но как от нее ни загораживайся, мнимые величины все равно останутся мнимыми.

В 1991 году газета «Гуманитарный фонд» опубликовала «Карту поэзии» — похожую на модель какой-то огромной органической молекулы схему взаимосвязей между авторами «параллельной культуры». Официальное авторство этой «карты» принадлежит «Лаборатории социокультурной динамики» Гуманитарного фонда, но основную аналитическую работу выполнил поэт Павел Митюшев. Примерно тогда же публиковались рейтинги неофициальных поэтов и писателей («как мы друг друга знаем»), был издан справочник «Кто есть кто в современной культуре». При всех издержках самостоятельной социологии и стихийных бюрократических поползновений все это было весьма полезным: шел бурный процесс структуризации постсоветского культурного пространства, налаживались каналы сбора и распространения информации. Эта работа, миновав «романтический» период «бури и натиска», рейтингов и социологических опросов, продолжается и сейчас. И, наверное, уже можно нарисовать новую, уточненную «карту поэзии». Она была бы гораздо масштабнее своей предшественницы.

## ОБЪЕКТЫ И ТЕКСТЫ ИГОРЯ БУРИХИНА

Игорь Бурихин — не просто поэт и художник, а поэт-художник. Он создал для себя особый, гибридный вид искусства. Не жанр, а вид, и не синтетический, а именно гибридный. Визуальная поэзия (синтетический жанр) — это поэзия, использующая визуальные эффекты. У Бурихина другое. Пространственные объекты не иллюстрируют тексты, тексты не комментируют объекты. Создается единый пластически-поэтический образ, но и объект, и текст сохраняют свою самостоятельность. И объект, и текст — художественные произведения сами по себе, и в то же время это одно художественное произведение.

Сюда же, как полноправный элемент гибридного метатекста, добавляется третья важная составляющая — действие. Показ, демонстрация, исполнение (критиками уже отмечалось, насколько важна для восприятия поэзии Бурихина «псалмически»-распевная манера чтения своих стихов автором) и, наконец, собственно перформанс, художественная акция — это тоже текст, текст-действие, работающий все на тот же единый пластически-поэтический образ.

«Наш мир, универсум, требует отдельного осознания, — пишет сам поэт. — К этому я стремлюсь, показывая поэтическое произведение в виде: 1) тела текста; 2) визуальной метафоры описательной части текста; 3) звукоформулы текста, его мотора; 4) наконец, в безвидном качестве, как ноль дыхания, шорох мышления и т.п., в качестве мотора мотора текста. Этому же служат «переводы» высказываний из одной техники в другую, использование других, параллельных сюжетов и материалов».

«Переводы» проясняют целое, дают почувствовать его первопричину, онтологический статус («мотор мотора»). Используемые при этом изображения самостоятельного пластического значения не имеют. Это именно «визуальные метафоры», иероглифы, символы. Пластическая выразительность объекта — в поэтическом образе. Так же собственно стихи — лишь «тело текста», обретающее душу в пластическом образе. Метатекст существует сразу в трех измерениях. И все три измерения равно важны как для текста, так и для объекта (и для действия, перформанса).

Кубофутуристические, хлебниковско-крученыховские корни поэтики Бурихина очевидны. Отсюда — поиски «звукоформулы» текста, активное



использование звуковой символики. (Во многом отсюда же, из Хлебникова, и геополитическая культурология проекта «ИЗ КНИГИ. ПОСЛЕДНЕЙ. ФРАГМЕНТОВ».) Но и различия принципиальны. В названии своего первого сборника — «Опыты соединения стихов посредством стихов» — Бурихин сформулировал главный принцип, по которому он создает тексты, и позднее дал такой комментарий: «В идеале это текст, состоящий из чужих фрагментов, штампов или неотвязно-любимых строк и т.д., несколько раз повернутых, перенаправленных в течении собственного сюжета и звукового решения. Даже в первую очередь цитируется и аранжируется звук, взятый в его начале, со сдвигами и расширениями...»

Конечно, это уже чисто постмодернистский принцип. Поэт ощущает себя не творцом первозданной культурной материи, а ретранслятором «сгустков» культурной памяти, в «танце» которых только и можно увидеть, уловить «нечто новое». Однако с эстетикой, скажем, концептуализма тут мало общего. Текст Бурихина — не коллаж, оперирующий семантически непроницаемыми культурными знаками (даже когда поэт, создавая свои объекты, выступает непосредственно в жанре коллажа, инсталляции). У Бурихина другая сверхзадача: «разделение текста на визуальные, акустические, двигательные, дыхательные составляющие постижение его онтологической первопричины, которую следует искать где-то “у ноля дыхания и сознания”». Для концептуалистов знак герметичен, Бурихин активно (и со всех сторон) воздействует на знак, раскрывая его для нового образа.

Другое дело, что эти образы лишены художественной самодостаточности. Они действительно не претендуют на поэтическую «первозданность», приравняются по статусу к цитате. Поэтому ключевые метафоры «геополитического проекта» Бурихина так подчеркнуто схематизированы и наивно иератичны: «жбан Москвы», «одвубегемот», «Большая Медведица» Евразии, китайский «заяц», черепаха, носорог... Короче говоря, «львы, орлы и куропатки» (Бурихин сам указывает на чеховскую аллюзию). Конечно, примитивистская поэтика вообще свойственна кубистской традиции, но Бурихин, в отличие от того же Хлебникова, вовсе не примитивист. Просто те образы, которые он создает, важны не сами по себе, а лишь потому, что порождаются «звукоформулой», которая первичнее образного мышления и авторского сознания, и нужны лишь для того, чтобы приблизиться к «нолю дыхания и сознания», к чистой пластически-поэтической энергии.

«Метафора — это ножницы, — пишет Бурихин. — И пример тут особый, по-живу-резательный. Вот уже и без ног, что бревном, а паришь, летаешь. И зубами, что в перьях, лязгаешь. Но внутреннему человеку нужен внутренний континент». Геополитические карты Бурихина — карты его внутреннего континента. И стихи он пишет на языке этого континента. Ножницы метафор стригут свою нарезку, не щадя ни ног, ни головы, но в энергетиче-

ческом поле огромной напряженности, которым пронизано «пространство-время» авторского сознания, все встает на свои места. Визуальные метафоры — силовые линии этого поля. Стихи, «тело текста» — схема энергетических узлов, образующихся в местах пересечений силовых линий. «Звукоформула» — ключ к энергетическому коду, высвобождающему чистую художественную энергию на «ноле дыхания и сознания». Обретя «звуковой» (и в то же время пластический) ключ, поэт обретает голос: «Вычлененные из текста звукоформулы, первопричины слов и линий, начинают работать безостановочно, покрывая все время-пространство сознания». Высказывание получает художественную плоть, и это порождает все новые высказывания.

Конечно, геополитическая культурология возникла у Бурихина не только благодаря Хлебникову. Здесь отразились прежде всего собственная эмигрантски-кочевая судьба и, разумеется, сама эпоха глобальных, «тектонических сдвигов в коре культуры» посткоммунистического мира. И, несмотря на всю постмодернистскую цитатность, искусство Бурихина неизменно остается глубоко личным и имманентно-лиричным. Что как раз сильнее всего чувствуется именно в стихах.

## О ПРОЗЕ ИГОРЯ ХОЛИНА

Стихи Игоря Холина давно стали классикой. Собственно говоря, они стали классикой сразу после своего появления. «Классика» в данном случае не оценочное понятие, а своеобразный жанр: поэзия Холина — «фундаментальный лексикон» советской жизни, послуживший к тому же основой для формирования нового художественного языка, языка несоветского (то есть нормального, просто современного) искусства. Что, разумеется, в первую очередь касается и собственной прозы создателя «фундаментального лексикона».

Проза Холина выросла из его стихов. Это был плавный переход, абсолютно органичный для автора. Во второй половине 60-х лианозовская эпоха классического конкретизма завершилась. Все — и Сапгир, и Сатуновский, и Некрасов — ищут и находят для своей поэзии новые выразительные средства, ставят перед собой новые художественные задачи. Холин не исключение. В книгах «Воинрид» и «Дорога Ворг» конкретистская лапидарность стиха смягчается, все чаще появляется лирический верлибр. Создается серия поэм, в которых возникают совершенно новые лирико-философские мотивы. Усиливается повествовательность. Раньше Холин был мастером малой формы. Теперь, оставаясь минималистом по способу художественного мышления, он ощущает потребность в большем языковом просторе, он хочет «развязать» язык. Следующий шаг в том же направлении — проза.

Роман «Кошки-мышки» в этом смысле переходное произведение. Проза создается в контексте поэзии, более того: поэтические тексты автора — и ранние, «барачные», и поздние, лирические — часть романа, важный структурный элемент. Жанровое определение «роман» в данном случае, конечно, чистая условность. Перед нами коллаж, принципиально разомкнутая художественная структура. Собственно, самого романа нет: есть лишь отрывки под названием «Благая весть». Автор сообщает, что «роман уничтожен» и «восстановлен по памяти». Тем самым лишний раз подчеркивается, что тут тот самый случай, когда практически любая часть репрезентирует целое. «Кошки-мышки» — роман без начала и конца, «бесконечный роман». Исходный замысел книги таков: «Если каждый живущий на земле напишет, оставит после себя хоть одну страницу, то получится бес-

конечный роман». И хотя автор заявляет, что «нет идеи бесконечного романа, вычеркнул раз и навсегда», сама интенция, безусловно, сохраняется и оказывается для Холина весьма эффективной.

Ведь Холин и раньше рассказывал истории, добровольно взяв на себя неблагодарную с точки зрения традиционной лирики роль бесстрастного летописца советской жизни. Теперь заговорили его персонажи. И все о том же. Та же водка рекой, те же драки, тот же бесконечный блуд, совершенно, правда, невинный в своей естественно-природной дорефлексивности. «Грешить бесстыдно, беспробудно»? Ничего подобного. Разве природа грешит? А герои Холина — это именно природа, говоря по-бахтински, ее «материально-телесный низ». Который, как известно (и известно как), в подобных художественных системах обязательно выводит к духовному «верху». На что, кстати, абсолютно неспособна современная «чернуха», ставшая самой ходовой монетой в постсоветском искусстве. Искусство Холина — вообще не «чернуха». Искусство вообще не может быть «чернухой».

«Я хочу, чтобы слова в книге сверкали и переливались всеми гранями, всеми звуками и красками. Чтобы от них не несло машинным маслом... У прежних, у эллинов к примеру, как все звучало: "Профундус, тотомус, мотатус". Теперь скрипы и сипы. Не язык, а соприкосновение железа с железом, режет уши этот скрежет. Я и свой текст критикую. И на него современность наложила лапу. Вот и с сюжетом у меня нелады. Да и слова частенько похрамывают. Понятно, что сипы и скрипы в современной литературе не из пустого взялись... Пишет древний поэт гексаметры или канцоны, а за окном шумят оливковые рощи, волны морские набегают на крутые скалы и рассыпаются на глазах у поэта серебристым веером во все стороны... Теперь трамваи и грузовики и днем, и ночью с треском грохочут под окном... Соседи на кухне вот уже битых два часа не переставая лаются, и будут лаяться, пока не охрипнут. В наше время кругом сплошные диссонансы... Вместо оливковых деревьев и смоков под окном торчат фабричные трубы, травят воздух невыносимым смрадом. И всюду толчея, толчея, толчея».

Это говорит Автор, полноправный персонаж романа. Сам Холин, конечно, понимает, что ему оправдываться не в чем. И все эти критики — Напильников, Осетров — возникают в романе не ради литературной полемики. Они — тоже элемент коллажа, вырезка из (к примеру) «Литературной газеты», противопоставляющей советского Дымокурова (Винокурова) антисоветскому «чернушнику» Волину (Холину). Но лирическая нота в процитированном выше монологе Автора важна. Маня, Настасья Петровна, Петр Петрович, старшина Алексеев — персонажи, хорошо знакомые

по ранней, «барачной» поэзии Холина (представленной в романе большой подборкой поэта Волина). А вот Автор, Волин, Холли, самоубийца Николай Сергеевич коррелируют с более поздней поэзией Холина, тоже обильно представленной в романе (вплоть до приведения полного текста поэмы «Поле»). Все они — в той или иной степени авторские alter ego. И этот пласт повествования порой уже выводит и в лирику, и в прямую авторскую речь. Особенно выделяется в романе описание военных кошмаров Николая Сергеевича.

Сказовая манера сменяется сверхэкспрессивным, надрывным потоком сознания. Впрочем, пафосность этих безусловно очень личных и настоящего трагических воспоминаний изначально снижается тем, что возникают и развиваются они на фоне страданий, вызванных поутру у похмельного Николая Сергеевича переполненным сверх меры мочевым пузырем. Война для Холина — бессмысленная, позорная мясорубка и других ассоциаций не заслуживает. И не о войне он ведет речь, а о гибели, неважно «своих» или «чужих».

Холин переходит на «поток сознания» и еще в ряде случаев, в наиболее лирических и драматических местах. Но в целом, так же как и в своих поэмах (а «поток» — именно оттуда), он все равно остается конкретистом. Хотя, безусловно, роман «Кошки-мышки» — самая личностная и самая эмоциональная вещь Холина.

Действие повести «Памятник печке» вертится вокруг предполагаемой выставки художников-нонконформистов, которая должна состояться в городе Карлсбаде. Обсуждается вопрос: кому поставить памятник? Пушкину? Или Холину? Или печке («печка — теплое местечко»)? Понятно, что это продолжение разговора о современном искусстве, начатого Холиным в поэмах. В романе «Кошки-мышки» тоже много места уделено этой теме. Один из центральных эпизодов — «литературный вечер на Абельмановке». Несмотря на явную гротескность бытовых описаний, дух, атмосфера полуподпольного существования неофициальных художников и поэтов переданы точно. Да и за слегка измененными фамилиями персонажей легко угадываются реальные люди, ныне весьма знаменитые (хотя далеко не все из них дожили до наших времен, до заслуженного признания). В повести «Памятник печке» возникают те же фигуры, но речь идет не столько о быте, вернее, безбытности художников и литераторов, сколько о конкретных реалиях художественно-литературного процесса, в том числе и эмигрантского.

«Памятник печке» явно перекликается с «Московскими мифами» Сапгира, написанными примерно в то же время. Дело в том, что неофициальное искусство к началу 70-х годов окончательно структурировалось, сформировало вокруг себя собственное, независимое культурное пространство. И появление саморефлексии по этому поводу вполне закономерно. Особен-

но в свете массовой эмиграции и бурного на первых порах развития «там-издата», сопровождающегося размежеванием на художественные и идеологические течения и группировки. Поначалу, как мы видим по повести Холина, это размежевание было весьма мирным.

«Не ставьте памятник Пушкину, оставьте это бесполезное занятие! — восклицает «голос издалека». — Ставьте памятник современным писателям и поэтам!» Это задушевная мысль Холина, который всегда был бескорыстнейшим почитателем своих коллег по поэтическому цеху и друзей-художников. В повести коллеги и друзья, как водится у Холина, постоянно безобразничают, дерутся и хулиганят, но заканчивается все посвященным им своеобразным поэтическим акафистом: «А что в это время делает Евг Рейн? Пьет в ресторане ЦДЛ портвейн. А что в это время делает Оск Раб? Оскар Раб посматривает на проходящих мимо дам там, где собор Нотр-Дам!» и т.д.

Повесть «С минусом единица» — вещь уже чисто бурлескная. Это брутальный рассказ о фантастических приключениях двух московских художников, Тетерина и Бардулина, и их подружки, поэтессы Венеры Губаревой, в городе Париже с его «Мырматром». Холин экспериментирует в духе времени с табуированной лексикой, в геометрической прогрессии множит свои гротескно-абсурдистские комические образы, но за всей безудержной веселостью угадываются и грустные нотки — тоже реакция на массовые отъезды 70-х.

В 80-е годы Холин, по собственным словам, «писал мало, в основном занимался обработкой, редактированием уже написанного». Но в начале 90-х возвращается к активному творчеству и в поэзии, и в прозе. Поэт создает новую книгу стихов «Жесткая жизнь» и несколько книг прозаических миниатюр — «Чертова дюжина», «Чужие сны», «Заброшенный угол», «Кремлевские шутки», «Иерусалимские пересказы», «Солдатские байки».

Страна вступила в полосу социально-политических потрясений. Та советская жизнь, главным летописцем которой стал в свое время Холин, безвозвратно уходила в прошлое. «Фундаментальный лексикон» обваливался вместе с фундаментом. И поэт не мог, конечно, оставить своих любимых персонажей один на один со столь грозными обстоятельствами. Причем на этот раз многие из персонажей перекочевали из стихов именно в прозу.

«Чертова дюжина» — это рассказы о проделках нечистой силы в провинциальном городе Ряжске, «что в рязанских пределах». «Чужие сны» — рассказы о странных, бесовских снах, приносящих героям книги (ничем не отличающимся от обывателей Ряжска) самые разные неприятности. Тут все перемешалось: памятники Ленину и Сталину и коммерческие киоски с водкой «Распутин», секретари райкомов на «волгах» и «новорусы» на «иномарках», избы и компьютеры, старый «коммуняка», затянувший всю

коммуналку лозунговым кумачом, и новый Гитлер, мечтающий омыть сапоги в теплом океане...

Уникальная историческая эпоха! Но главные персонажи — прежние, все те же невинные в своей дремучести обыватели. Да и быт тот же — коммуналка. Заметим, что для начала 90-х годов это уже не совсем типично, но в художественной системе Холина тут, конечно, ничего измениться не могло. Изменилось другое. Советская жизнь, эта вавилонская башня, недавно казавшаяся незыблемой, зашаталась, пошла трещинами, начала со страшным грохотом осыпаться. И из щелей, из пыльных углов, как в гоголевском «Вие», посыпалась всякая нечисть. Только она теперь не страшная: иррациональность советской жизни понята нами давным-давно, и мы уже выдержали железный взгляд Вия. Так что там, за «гранью действительности», на самом деле? А шут его знает!

К «Чужим снам» и «Чертовой дюжине» примыкает книга «Заброшенный угол». «Заброшенный угол» — это целая страна, населенная полудиким звероподобным племенем. Русским племенем, «при помощи которого хотели построить новую жизнь, коммунизм. Да не получилось». То, что получилось, и описывает Холин.

Книга «Кремлевские шутки» (Сталин, как известно, очень любил пошутить) пародирует вошедшие с началом перестройки в большую моду байки о «вожде всех народов» (и вообще волну разоблачительных исторических публикаций о нашем недавнем прошлом) и в то же время дополняет общую картину советского царства тьмы выразительными образами его хозяев, образом Кремля как символа власти. Кремлевские бесконечные коридоры, подземные правительственные коммуникации — ясно, куда они ведут. Кремль, следующая станция — преисподняя. Осторожно, двери закрываются! Рябой вождь с сатаной общается по вертушке. Оказавшись, наконец, в аду, он и там устраивает себе «культ личности». Как такое допустил хозяин преисподней? В том-то и дело, что у него свои интересы. И не только у себя дома, но и у нас, на земле.

Противовесом разгулу бесовщины становится книга «Иерусалимские пересказы». Здесь Холин, сохраняя свою обычную гротескность, пользуется совершенно другой палитрой — светлой, прозрачной. Может, так все было с этим «назореем», а может, по-другому. Холин варьирует сюжеты, пародирует жанр притчи, плодит фантастические апокрифы. Как все было — не важно. Важно, что *было*, Царству тьмы положен предел. Миру явлен свет. И мы понимаем, что это и есть тот самый свет, который всегда чувствовался в творчестве Холина, даже в его самых «чернушных» и брутальных вещах.

В книге «Солдатские байки» Холин окончательно выясняет свои отношения с темой, к которой он уже обращался и в поэзии, и в прозе (в романе «Кошки-мышки»), — с темой войны. Для фронтовика Холина все, что

написано у нас о войне, вся советская военная литература, полная пафоса победы и героизма, — компромисс, неприемлемый этически и эстетически, уступка идеологии, заведомо обесценивающая художественный результат. Война, как и лагерь, не может быть источником позитивного эстетического опыта. Пафос героизма, всенародного подвига — идеологический, фальшивый. «Действительно был всенародный подвиг, — замечает Холин в своих автобиографических заметках. — И заключался он в том, что безропотно шли туда, куда посылали». «Солдатские байки» — именно об этом.

Проза Игоря Холина — не соц-арт, не концептуализм (хотя имеет отношение и к тому и к другому). Это прежде всего сам Игорь Холин, один из классиков (на сей раз имеется в виду именно оценочное понятие) новой литературы, литературы «бронзового» века. Проза Холина — прямое продолжение и развитие его поэзии. Здесь все нам знакомо, все узнается с полувзгляда и всегда оказывается неожиданным, радостно удивляет. Свойство, которым обладает литература только самой высокой пробы.

1998



## УРОК НЕМЕЦКОГО

### *Вс. Некрасов, «Дойче Бух»*

«Объяснительная записка» Вс. Некрасова (1979 год, фрагмент статьи вошел и в «Дойче Бух») объясняла ситуацию с возможным влиянием немецких конкретистов на московских (лианозовских). Ситуация очень простая: никаких влияний не было. «До конкретности и до кому чего надо доходили больше порознь и никак не в подражание немцам, а в свой момент по схожим причинам», — пишет Вс. Некрасов. (И добавляет: «Этот приоритет каждый бы уступил, думаю».)

Влияний не было, но параллели, сходство судеб очевидны. И если в искусстве мы немцам ничем не уступали, то во всем остальном — увы... Так в творчестве Вс. Некрасова начала формироваться «немецкая тема».

История «немецко-моих отношений» изложена в «Дойче Бух» с исчерпывающей подробностью. В 1983 году немецкие слависты Сабина Хенсен и Георг Витте приехали в Москву и познакомились с Вс. Некрасовым и другими неофициальными поэтами. Знакомство переросло в многолетнюю дружбу, оказавшуюся очень плодотворной. В Германии вышли двуязычные сборники «Культурпаласт» и «Лианозово» (в переводах С. Хенсен и Г. Витте). С приходом более свободных времен состоялись российско-немецкие поэтические фестивали, поездки, которые и дали материал для двух частей «Путешествия в Германию и обратно» — двух собственно «немецких» поэтических разделов книги «Дойче Бух».

Постепенно «немецкая тема» стала для Вс. Некрасова очень важной. Уж больно пример наглядный и убедительный. Ведь немцы тоже такого понаворотили, такой крови пустили, но сделались в конце концов нормальными людьми. Пример обнадеживающий. А с другой стороны — горький. Нам-то что мешает «быть, как люди»? Что-то мешает.

На самом деле все очень просто. Настолько просто, что можно изобразить схемой на школьной доске, формулой:

---

Россия

Россия

Преступление

Наказание

(и покаяния  
ай какая типа она  
понимаете ай яя яяй)

Россия

Россия

Наказание

Преступление

---

Германия

Германия

Преступление

Наказание

Германия

Германия

Понимание

Исправление

И  
представляете себе  
И  
процветание

полное

практически полное  
благополучие

во всяком случае  
сейчас  
на данный век  
это так

таков итог

и благо тому  
кто

Присмотримся к формуле. Чем отличается немецкий знаменатель от русского? Правильно: у немцев за «наказанием» следуют «понимание» и «исправление», а у нас — опять «преступление». Может, пора подставить другой знаменатель?

«Человеку из России, где убитых так или иначе много больше, а ясности и смысла меньше несоизмеримо, эта новая Германия и ее история как изделие настоящей немецкой работы особенно бросается в глаза еще и потому, что секрет, сам инструмент этой работы весь на виду, — пишет Вс. Некрасов. — Он в принципе всегда был известен, прост просто до смешного. Называется честность». Честность — то есть понимание и исправление. Понимание истории и исправление настоящего — того, что станет новой историей. Вот этого-то, честности, нам как раз и не хватает. Честности до конца. Это-то как раз и мешает нам «быть, как люди».

И даже слово «покаяние» здесь не очень подходит. Покаяние — внутренний субъективный акт, а нужен внешний, объективный, даже формализованный процесс. Нужна полная определенность: «Тут (в Германии. — В.К.), когда шла самая обработка, ремонт и выправление истории, была определенность. Известно было и слово покаяние, но в ходу-в работе был ясный термин — конкретный технически и не такой благозвучный: денацификация».

Вот бы чему у немцев поучиться! Но «денацификация» звучит «совершенно не по-нашему ведь, не по-русски, верно?». И потому «на уроке немецкого, по-видимому, никого нет». К нашему большому несчастью.

Россия с тупым упрямством закоренелого двоечника в который раз не желает усаживаться за парту. У нас особый путь. Обойдемся без ваших басурманских премудростей. «Денацификация»... Ишь, выдумали. Мы не позволим очернять нашу великую историю. И тем более мы не собираемся ни в чем каяться. Еще чего! Как раз наоборот:

Стой

Чувствуй

Гордись

(«Стихи из журнала»)

Тут возникает принципиальный водораздел. Причем не только политический, но и художественный. Есть искусство, рожденное, условно говоря, чувством гордости, искусство, не сомневающееся в своем праве на это чувство. (Что в результате получается — искусство ли? — отдельный вопрос.) Но есть и нечто совершенно противоположное — искусство, возник-

шее из чувства стыда, из осознания катастрофичности того, что произошло с нами (и шире — вообще с человеком и цивилизацией) в XX веке, из необходимости эту катастрофу изжить, найдя для культуры такие точки опоры, которые исключали бы повторение тоталитарного кошмара. Поэзия Вс. Некрасова принадлежит именно такому искусству. Более того, во многом благодаря поэзии Вс. Некрасова это искусство и формировалось, обретало свою художественную плоть, собственную эстетику.

Мало кто из современных поэтов столь чуток к «шуму времени», столь социально и политически злободневен, как Вс. Некрасов. Поводом для создания стихотворения могут служить любые теленовости. Таковы органические свойства его поэтики. Развернув поэтический язык в сторону живой, интонированной речи, Вс. Некрасов добился небывалой жанровой и стилистической пластичности, позволяющей рассчитывать на художественный эффект практически в любой речевой ситуации. Чисто диалогическая речевая полифония сформировала в результате уникальный авторский голос. И этот авторитетнейший монолог, длящийся уже более четырех десятилетий, вдохнул новую жизнь во все традиционные лирические жанры, в том числе и в так называемую «гражданскую лирику».

Хотя как раз деление на жанры в поэзии Вс. Некрасова совершенно непринципиально. Собственно говоря, это еще вопрос: «гражданская» лирика «Путешествие в Германию и обратно» или, скажем, «пейзажная»? Или «философская»? И то, и другое, и третье. Такова вся некрасовская поэзия. Самое саркастическое стихотворение может соседствовать с самым лирическим, ничуть ему не мешая. Наоборот, дополняя. То же часто происходит и внутри одного стихотворения. Вс. Некрасов пишет речью, говором и, минимизируя внешние, литературные средства, максимально расширяет и разнообразит эмоционально-интонационную палитру текста. Здесь-то, на интонационных стыках, все и происходит, здесь высекаются искры поэтического смысла, открывается художественная перспектива.

В «Дойче Бух» достаточно примеров «чистой» некрасовской лирики. Германия — это, конечно, не только яркий и наглядный исторический пример, это еще и элемент поэтической биографии Вс. Некрасова, просто часть его жизни. Как справедливо заметила в послесловии к книге Е. Пенская, «Путешествие в Германию и обратно» — прямое продолжение маршрута «Москва—Лянозово—Москва». Здесь звучат все основные мотивы некрасовской поэзии. И сам образ Германии перекликается с образом Лянозова, подмосковного поселка начала 60-х, ставшего, волею судеб, этической и эстетической родиной поэта, точкой отсчета, нравственным образцом:

я — нет  
nein  
по-немецки я нет

и не говорю  
но я говорю смотрю а  
не по-немецки

я

не понимаю

В третий поэтический раздел книги «Старое и разное» вошли четыре цикла — «Война и старое», «Коллеги», «Из ящика», «Разное». Вообще-то это не циклы, а подборки, специально составленные для книги из стихов разных лет. Ведь впервые с «немецкой темой» поэт столкнулся не в связи с конкретистами, а, так сказать, в связи с вермахтом и люфтваффе. Как и все его сверстники — дети войны. Поэт включает в книгу свои уже опубликованные «военные» и «послевоенные» стихи, основанные на детских воспоминаниях.

Полемические стихи из цикла «Коллеги» иллюстрируют и дополняют центральный публицистический раздел книги «Азарт нихтзайн-арта». Это тоже «немецкая тема», но в особом ракурсе, о чем мы еще поговорим.

«Из ящика» — подборка новых, неопубликованных стихотворений, развивающих центральные «гражданские» мотивы «Путешествия...». Тут самые свежие, самые актуальные реалии — от Чечни до лужковско-церетелевских «светочудес» Москвы, кичевый «посткоммунистический быт». И, конечно, продолжение старого разговора о вранье и честности, наглости и совести. Завершается книга серией написанных в разное время программных текстов («разное»). Эти стихи как бы подводят итог размышлениям поэта, окончательно формулируют его «кредо» (несколько старых стихотворений по композиционным соображениям включены в подборку «из ящика»).

В 1990 году Вс. Некрасов, рассуждая о некомпетентности исследователей и популяризаторов современного искусства, писал: «Только и надежд было что на читателя, зрителя. То-то теперь от читателя, зрителя только избиратель выручает». Очень тогда надеялись на избирателя. Как выяснилось, зря. В «Дойче Бух» уже другое:

только не народ  
только не дурак

а кто дурак  
так электорат

Оптимизм оказался преждевременным. Но вполне объяснимым. Кто мог подумать в 90-м, когда система трещала по швам и сыпалась, а тем более в эйфорическом поставгустовском 91-м, когда крах этой системы

казался полным и окончательным, что мы так и протопчемся все десятилетие на месте, подойдя кризисной осенью 98-го вплотную к коммунистическому реваншу?

и приходится  
признавать  
типа  
приходится  
признаваться  
да  
нет  
это было поспешное  
похоже это было  
неосторожное выражение  
непозорная россия

приходится  
подаваться назад

Выражение «непозорная Россия» возникло, к некоторому удивлению самого автора, в до сих пор не опубликованных стихах, написанных по свежим впечатлениям от обороны Белого дома в августе 91-го (Вс. Некрасов провел в «живом кольце» самую драматическую ночь с 20-го на 21-е). Тогда многие впервые в жизни почувствовали гордость за своих современников. Но наши современники — не только те, кто стояли в «живом кольце». Это еще и тот самый электорат, не раз и не два ужаснувшийся нормальных людей своим выбором. И те, кто в очередной раз разыгрывают карту «русской идеи». А с этим предметом у Вс. Некрасова давние счеты.

В конце 80-х поэт говорил о чрезвычайной схожести нашего тогдашнего положения с тем, в каком немцы и Германия оказались в 45-м году. По мнению Вс. Некрасова, самому слову «русское» надо было бы «взять паузу», как это сделали в свое время немцы. Ведь в сложившихся обстоятельствах «русский национализм с неизбежностью редуцируется в нацизм» — со всеми вытекающими отсюда последствиями. Какая там пауза!

видишь

это что

видишь

это фашист

а слышишь

чисто как

фашист  
как фальшивит

как большевик

Круг замкнулся. Советская система пришла к своему логическому финалу. Коммунистический реванш в современных условиях может быть только фашистским. Стоит ли удивляться, что реваншисты не спешат на «урок немецкого»? И, кстати, всячески отгоняют от парты «дурак-электорат».

Чувство национальной гордости, эксплуатируемое реваншистами и в политике, и в эстетике, — глубоко фальшивое чувство. По крайней мере сейчас:

где родился  
тут ты  
и пригодился

годится

вроде как  
ага

а гордиться

удастся  
соорудить  
чего-нибудь  
чего не очень стыдиться  
будет  
и погордиться  
авось  
чем  
если очень захочется

вот  
а покуда гордиться  
приходится погодить  
погодить типа  
придется тут

пока  
так  
как-то

Вот немцам есть чем гордиться: они «соорудили» себе нормальную жизнь и не мешают жить другим. Наоборот, помогают. И слово «немецкий» теперь, после паузы (и уже очень давно), звучит куда как гордо. Хотя не в последнюю очередь именно потому, что немцы раз и навсегда отучились гордиться только тем, что они — немцы. Голоса о «злостном очернении великой истории» там не звучат. То есть они, может, и раздаются, но именно что не звучат.

А у нас в данный момент вопрос стоит так: кто победит — «великая Россия» или «непозорная»? Вранье или честность? Наглость или совесть?

Конечно, хоть и «приходится подаваться назад», хоть «великая Россия» нахраписто наступает, с гордостью принося стране очередные порции позора, «непозорная Россия» никуда не делась. Доказательством тому — хотя бы выход книги «Дойче Бух».

Всеволод Некрасов — один из самых ярких поэтов «непозорной России». На мой взгляд, современное русское искусство, и поэзия в том числе, — из тех немногих явлений нашей жизни, которыми мы уже сейчас действительно можем гордиться. Придет время, даст бог, получим право гордиться еще чем-нибудь. Только вот самим себе вручить такое право нельзя. Это все равно что напечатать много-много рублей. Пусть даже по заказу Центробанка: все равно они будут фальшивыми. Тем не менее почему-то очень хочется надеяться на лучшее:

последняя куча  
россииной дурости

серьезно думаете

бы  
неплохо

дай Бог

Таков, условно говоря, поэтический итог книги. Но «Дойче Бух» — книга не только поэтическая. Вс. Некрасов в последние годы вообще не отделяет поэтическую работу от литературно-критической и публицистической. Получилось так, ясное дело, не от хорошей жизни. Конечно, в том, что поэт выступает еще и в роли критика, нет ничего необычного (а Вс. Некрасов, на мой взгляд, — очень серьезный и глубокий теоретик современно-го искусства). Необычно то, что поэту и критику приходится брать на себя



функции историка, заниматься не только интерпретацией фактов, но и элементарной их констатацией. Понятно, что иначе с неофициальным искусством, формировавшимся и развивавшимся в условиях культурного подполья, поначалу и быть не могло. Но уже десять лет нет советской цензуры, рухнула система государственного управления литературой, а ситуация почти не изменилась.

На смену одной системе пришла другая. Вс. Некрасов в «Дойче Бух» определяет ее как «азарт нихтзайн-арта». «Нихтзайн» по-немецки — «небытие». «Бефрайунг фом нихтзайн», «отпуск из небытия» — так называлась одна из немецких статей о лианозовских гастролях по Германии в 1992 году. Отпуск закончился, «нихтзайн» — нет.

Тема фальсификации современного русского искусства для Вс. Некрасова достаточно давняя. В «Азарте нихтзайн-арта» она раскрывается на материале «Хроники немецко-моих отношений», но речь, разумеется, все о том же. Почему возникла «картинка авангардного русского искусства как уродства по преимуществу, современного русского искусства как дурацкого искусства? Искусства вот как бы назло бывшим властям — и только»? «Хроника немецко-моих отношений» и отвечает на этот вопрос. Не первый раз — у Вс. Некрасова есть и другие документальные тексты об «отношениях».

Автор наглядно показывает: даже если и дальше не учитывать его точку зрения на события (хотя с какой, собственно, стати?) и игнорировать сами события, факты, то не удастся сохранить даже видимость приличия: «Разговор у нас не о том, кому что нравится, а о том кто как себя при этом ведет. Не о вкусах и мнениях, а просто о фактах». И хватает за руку всякого («за ушко — да на солнышко»), кто по некомпетентности или сознательно, ради сиюминутных выгод, идет на фальсификацию, искажение реальности. А происходит это постоянно — «нихтзайн-арт» действительно очень азартен.

В «Хронике...» есть такой эпизод. «Гройс шлет Кабаковым письмо, комментируя свои успехи в AKZENTE. Его смысл (в передаче): хочешь жить — умей вертеться» (1983 год). Вс. Некрасов абсолютно не приемлет такого подхода. Для него нет компромиссов: «И приходится повторять: *не искусство для системы, а система для искусства*. И все компромиссы здесь ведут только к системе: если политика и искусство компромисса, то в самом искусстве компромисс — не политика. (Может быть потому, что все возможные компромиссы искусство уже включило в себя, и они перестали так называться, а невозможные невозможны и пагубны.)» Концепция «нихтзайн-арта», «смерти искусства», «смерти автора» — компромиссная, облегченная. Это самодостаточная концепция. Те факты, которые в нее не укладываются, она попросту игнорирует. Что, конечно, очень удобно. Но ценность концепции определяется не ее «удобствами», а способностью

осмыслить реальность. Так вот, если выявить и принять во внимание все факты, все художественные события, выяснится, что «смерть искусства» — не реальность. Реальность — жизнь, «хоть какая-там-никакая». И ведь самое сейчас главное: кому на руку изобразить современное актуальное искусство таким «искусством небытия»? Прежде всего радателям «великой России», реваншистам. Концепция «нихтзайн-арта» при всей своей радикальной либеральности и интеллектуальной изошренности в конечном счете льет воду именно на их мельницу.

Одним из главных интерпретаторов современного русского искусства на Западе считается философ Борис Гройс — типичный, по мнению Вс. Некрасова, представитель идеологии «нихтзайн-арта». Поэт долго пытался обратить внимание западных славистов на альтернативную точку зрения — безуспешно. Пришлось пойти на крайние меры. В «Дойче Бух» Вс. Некрасов заявляет: «Прошу не публиковать больше в Германии ничего, мной написанного, пока не опубликован в Германии по-немецки в о т з в е т е т е к с т, эта хроника успехов-достижений и неуклонного роста влияния Гройс-Виссен-унд-Гезель-шафта, за точность которой я вполне отвечаю. И тиражом, который мог бы считаться достаточным, — как я понимаю, это должен быть тираж все-таки не элитарный, не в десятки штук, а по крайней мере — в сотни»<sup>1</sup>.

Такой вот невеселый поворот у «хроники немецко-моих отношений». Будем надеяться, неокончательный. И, конечно, ни в коем случае не отрицающий ни огромную благодарность за все сделанное немецкими друзьями для современного русского искусства, ни сам «урок немецкого», обязательный, думаю, для всех нормальных людей, и не только в России.

1998

<sup>1</sup> Условие было выполнено: в 2002 году в Германии вышла книжка именно с этим текстом в оригинале и немецком переводе, и «немецко-некрасовские» отношения нормализовались — *Примеч. 2006 года.*

## ПАУЗА СКАЖЕТ ВАМ БОЛЬШЕ

### *минимализм в современной русской поэзии*<sup>1</sup>

Редукционистские приемы, видимо, существовали в искусстве всегда. Но, пожалуй, только авангард начала века, с его предельным обнажением и драматизацией материала, фактуры, придал этим приемам формообразующий статус. Хлебников вывел примитивистскую поэтику из области пародии, шутки и поднял ее до уровня большой поэзии (обэриуты и концептуалисты позднее то же самое сделали с самим жанром пародии). Но выглядело все наоборот: большой поэт заговорил на языке «плохой», «неумелой» поэзии (Якобсон поэтику Хлебникова называл «поэтикой ляпсуса, оговорок»<sup>2</sup>). И это был, безусловно, редукционистский ход.

Футуристическая (а в живописи — кубистская) эстетика, выявляя фактуру материала, вскрывая его слой за слоем, дошла до самых глубинных и фундаментальных элементов — фоном, простых геометрических фигур, наконец, «абсолютного нуля» фактуры — «пустых» объектов, чистого художественного жеста. Так возникли классические минималистские произведения «Поэма конца» Василиска Гнедова и «Черный квадрат» Малевича, являющиеся классикой авангарда как такового. В этих в высшей степени знаковых для данной традиции художественных объектах символически, в неартикулированном виде, выражен весь пафос авангардного искусства.

Редукция в эстетике классического авангарда тесно связана со своей противоположностью — эстетическим экспансионизмом, «волей к власти», революционным расширением прав художника, освобождением его от традиции, от прежнего художественного языка во имя великой эстетической утопии: организации всей жизни по художественным законам. Кстати, именно так футуристы воспринимали русскую революцию. И нет ничего странного в том, что примитивист Хлебников величал себя «председателем Земшара».

Обэриуты — прямые наследники футуристов по линии примитивистской поэтики — сменили экспансионистский пафос на критический и тем

<sup>1</sup> Прочитано в качестве доклада в университете Гумбольдта в Берлине на международной конференции «Минимализм: между пустотой и эксцессом» (ноябрь 1999 г.).

<sup>2</sup> Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 290.

стали ближайшими предвестниками концептуализма. Здесь редукция проводилась уже не на уровне поэтики, а на уровне эстетики: редуцировалась авторская позиция как таковая.

Авангардистская редукция при всем своем революционном радикализме не затрагивала традиционных после романтизма абсолютистских прав художника на создание собственного мира. Более того, авангард, несмотря на внешний антиэстетизм, лишь усиливал эстетизм модернизма, культ художника и общий профетический пафос. Обэриуты же поставили вопрос о границах не самого искусства, а именно авторства.

Л. Гинзбург, вспоминая об Н. Олейникове, писала: «Мы говорили еще о том, что непонятно, как писать сейчас прозу. О том, что нас тяготит фиктивность существующих способов изображения человека. Я сказала, что еще Толстой в конце жизни утверждал — уже невозможно описывать, как вымышленный человек подошел к столу, сел на стул и проч.»<sup>1</sup>. Вся подобная проза уже написана. Литература переживает новый этап, и писать нужно по-другому. Во всяком случае, если целью является «реальное искусство» (мы бы сейчас сказали — «актуальное»), если искусство является действительно целью, а не средством.

Обэриуты стали в русской литературе первыми авторами, ощутившими кризис самого института авторства. Если воспользоваться терминологией Бахтина, можно сказать, что они пересмотрели саму систему отношений между «автором» и «героем» внутри произведения, перешли от традиционного авторского монолога к диалогу, «децентрировали» художественный мир.

Обэриутов обычно не связывают с минимализмом. Собственно минималистских произведений у них вроде бы нет. И это понятно: они, как позднее концептуалисты, работали уже не просто с языковым материалом, а с материалом художественного языка — жанрами, стилями — и вообще любой стилистически (то есть функционально) маркированной семантикой. Но в принципе речь идет о художественно «минимальных» объектах: литературном штампе, трюизме, речевом шаблоне... Только эти объекты, в отличие от элементарных грамматических частиц, обладают собственной языковой структурой.

Здесь имплицирована совершенно иная философия языка, кореллирующая не только с бахтинской панречевой концепцией диалога, но и с «языковыми играми» Витгенштейна и современными постструктуралистскими антилогоцентристскими моделями. Поэтому-то обэриуты, исторически и генетически принадлежат к классическому авангарду, могут тем не менее рассматриваться как уже поставангардное, постмодернистское явление.

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. С. 381.

В русской поэзии 50—60-х годов хватает ярких образцов минимализма. Но только одни авторы исходили из эстетики классического авангарда непосредственно, напрямую. Вторые — через обэриутов.

Самым ярким и продуктивным автором первого типа следует, видимо, признать поэта и художника Ры Никонову-Таршис. Вот уже больше 30 лет она вместе со своим мужем, единомышленником, соавтором, художником и поэтом Сергеем Сигеем, возделывает авангардную ниву (сначала в Свердловске, потом в Ленинграде, Ейске, а теперь в Германии). Ры Никонова и Сергей Сигей начали свою художественную деятельность в точке обрыва традиции — с творчества поздних футуристов и конструктивистов. Визуальность, минимализм у Ры Никоновой, С. Сигея и других близких им авторов (например, тамбовчанина Сергея Бирюкова) родом именно оттуда, из опытов Туфанова, Зданевича, Чичерина.

Эстетический экспансионизм здесь все так же превалирует над редукцией. Минимализм для Ры Никоновой — один из приемов, одна из существующих поэтических стилистик, которых великое множество и к каждой из которых волен обращаться поэт. «Буквально под ногами современного поэта — целый ковер возможных к употреблению стилей, приемов, — пишет Ры Никонова. — Валентность поэта становится всепоглощающей. Интеграционные тенденции в человеческой деятельности сегодня явственны... но, как мне кажется, именно искусство в силах объединить все снова»<sup>1</sup>. Это в принципе все та же авангардистская художественная утопия — конечно, уже лишенная революционного пафоса переустройства всего мира, уже, скажем так, не тоталитарная, но по-прежнему тотальная.

Разумеется, авангардистская стратегия переосмысливается в духе радикального постмодернистского плюрализма и равноправия множества художественных языков. Ключевая идея Ры Никоновой — идея «транспонирования, т.е. перевода существующего (в том числе и в уже созданном искусстве) в другую тональность, в другое качественное измерение». Это близко концептуалистской практике: схождение неоавангардной и поставангардной линий в акционном, визуальном, фонетическом и прочих жанрах современной поэзии было неизбежно. Однако генетические различия остаются, и минималистская редукция в творчестве Ры Никоновой (работавшей, по собственному свидетельству, в данной стилистике лишь ограниченный период времени, в конце 60-х — начале 70-х) сохраняет в какой-то мере максималистский смысл: превращение авторской волей, художественным жестом «существующего» (в данном случае почти не существующего, элементарных частиц языка или того же «вакуума», молчания) в поэзию.

<sup>1</sup> Никонова Ры. Вектор вакуума // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 242—256.

«Лианозовская группа» московских поэтов, создавших в конце 50-х—60-х годах российский вариант конкретной поэзии, пришла к минимализму другого рода.

В творчестве поэта и художника Евгения Леонидовича Кропивницкого в 30—40-х годах независимо от обэриутов сформировалась оригинальная примитивистски-игровая поэтика, стилистически близкая поэзии Н. Олейникова. Это оказалось решающим для возникновения «барачного» эпоса И. Холина и Г. Сапгира. Ранние стихи Холина и Сапгира произвели своей монументальной лапидарностью сильное впечатление на вышедшего из лона конструктивизма Яна Сатуновского и тогда еще совсем молодого Всеволода Некрасова. Всех поэтов объединило стремление добиться некоего нового поэтического качества, единственно возможного в той ситуации культурной катастрофы, в которой оказалось общество после четырех десятилетий террора.

В частности, лианозовцы как раз хотели уйти от тотальности авангардистского и вообще модернистского художественного языка, от романтических претензий автора на всевластность, воспринимавшихся куда как по-иному в свете недавнего прошлого: «Не творить — творцы вон чего натворили — а открыть, отвалить, есть там кто живой, хоть из междометий...» (Вс. Некрасов)<sup>1</sup>. Это уже существенно другой вектор, и минималистский результат возникал в принципиально ином художественном пространстве.

Для того чтобы снова научиться говорить, необходимо было вернуть словарю буквальность, «невиновность». Мощная этическая подкладка — характерная особенность именно российской конкретной поэзии, решительно препарировавшей самые позорные слои современной русской речи — язык советской пропаганды, вообще идеологического кликушества. Но важнее то, что действительно формировалось новое художественное качество: фактурность языка отходила на второй план, актуализируя его функциональность, системность. Поэт работал не столько с языком, сколько *в условиях* языка. То есть поэт работал с речью, конкретными ситуациями словоупотребления.

Конкретистская буквальность и футуристское «самовитое слово» — далеко не одно и то же. Футуристы брали слово, «простое, как мычание» (то есть низкое, косноязычное, грубое), и поднимали его до высокого, до «бабочки поэтиного сердца». Конкретисты не трогали слово, манипулируя лишь его речевыми контекстами.

Но это тоже вело к «опредмечиванию», превращению слова в материальную вещь. Это тоже вело к визуальной поэзии и замене текста художественными объектами. Так преодолевались принудительность, «тоталитар-

<sup>1</sup> Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Пакет. М.: Меридиан, 1996. С. 300

ность» языка, таким получался новый, «невиновный» способ поэтического «говорения» — в пределе вообще девербализованный. Грань между литературой и изобразительным искусством стиралась. Однако как раз российские поэты-конкретисты, в отличие от западных коллег, редко переходили эту грань, предпочитая все-таки оставаться на своей территории.

Перенос акцента на контекст позволял формировать высказывание, не нарушая буквальность словаря, не придавая словам особого, авторского смысла. Слова, освобожденные от синтаксиса, говорили сами за себя, и художественная выразительность достигалась многозначной парадоксальностью их сближения и минимумом собственно поэтических средств — параномазия, метризация, часто (особенно у Некрасова) простой повтор. Текст приобретал характер коллажа.

Другой вариант — выход в материал устной речи. Здесь тоже использовалась буквальность, но не обычного словаря, а «устного» — набора речевых шаблонов, избыточных, разговорных словечек, междометий, восклицаний, характерных для повседневного общения шуточных, иронических интонаций. Слова тут самые нефактурные, до предела истертые постоянным употреблением. А подобный *readymade* — превосходный материал для коллажа.

Особую роль в данном случае приобретает интонация. Именно она — тот клей, который «держит» коллаж и при абсолютной минимизации стихообразующих средств. Прежде всего это характерно для «говорной» поэзии Яна Сатуновского и Всеволода Некрасова.

Лианозовцы не испытывали прямого влияния обэриутов. Хотя бы потому, что по-настоящему познакомились с их творчеством только тогда, когда сами уже были сложившимися поэтами. Но близость свою, разумеется, ощущали. Не на уровне поэтики, а на уровне эстетики, философии искусства. Обэриутская «реальность» и лианозовская «конкретность» — понятия, в отличие от футуристской «самовитости», вполне сопрягаемые.

Стратегия конкретизма — безусловно, минималистская. Здесь минимализм «не одна из возможных стилистик», а именно стратегия. «Художник сводит счеты с художничаньем», — сказал Вс. Некрасов о концептуализме. Это же применимо и к конкретизму. Кризис института авторства привел, разумеется, не к «смерти автора», а к возникновению автора нового типа.

Минималистская стратегия — родовой признак такого автора. Но результат необязательно получался минималистским. Даже у конкретистов: тому яркий пример разнообразное творчество Г. Сапгира, создавшего помимо «барачных» «Гротесков» и чисто минималистских «Люстихов» много книг совершенно другого плана. Стратегически минимализм имеет отношение к очень широкому кругу явлений современного искусства, чем и обуславливается повышенный интерес к самой этой проблеме. Минима-

листская стратегия оказалась в фундаменте нового культурного пространства и в конечном счете привела к возникновению новой общекультурной парадигмы, которую можно назвать постмодернистской. Роль минимализма в художественной системе классического авангарда была, конечно, куда скромнее.

Неслучайно сегодня в одной компании с концептуалистами оказываются авторы вроде бы совершенно другой, «традиционной» ориентации. Представить себе, чтобы, скажем, акмеисты и футуристы объединились в литературную группу, совершенно невозможно. Современные постакмеисты — другое дело. В конце 80-х годов широкой известностью пользовалась группа «Альманах», состоявшая из нескольких концептуалистов и нескольких постакмеистов. Конечно, это, как подчеркивал М. Айзенберг, не столько группа, сколько «труппа» (в смысле совместных поэтических выступлений на эстраде). Все участники «Альманаха» к моменту объединения были зрелыми поэтами. Каждый шел своей дорогой, но в конечном счете, как оказалось, — примерно в одном направлении.

Этим, кстати, традиционный русский стих спас себя от омертвения, превращения в оплот эстетического догматизма, перерождения из цели в средство, как в советской поэзии. Виктор Кривулин, применительно к ленинградской неофициальной поэзии начала 70-х годов, говорил об остро ощущавшейся «проблеме обэриутов», то есть о задаче самоопределения языка лирической поэзии в ситуации кризиса института авторства. Михаил Айзенберг говорит о проблеме «стихов после концептуализма»<sup>1</sup>. Современный русский силлабо-тонический стих преодолевает эти трудности посредством жестких самоограничений, которые, как выяснилось, только и способны вывести в «прямую безумную речь» (М. Айзенберг), в открытое пространство подлинной творческой свободы. Разумеется, тут тоже действует минималистская стратегия.

Впрочем, вернемся к собственно минимализму. В ряду конкретистских классиков 60-х годов, безусловно, следует назвать московского поэта Михаила Соковнина (1938—1975). Он не входил в лианозовскую группу, но был ближайшим другом Всеволода Некрасова — и в жизни, и в поэзии. Название его раннего цикла «Стишки» отнюдь не выражает пренебрежительного отношения к данному литературному жанру, а лишь указывает на размеры предлагаемых читателю поэтических произведений. Это стихи из одного слова:

Мис-  
Сис

<sup>1</sup> Айзенберг М.Н. Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997



Кос-  
Мос

Лю-  
Блю

и т.п.

Соковнин, как и Некрасов, концентрирует внимание на «элементарном как фундаментальном» — в данном случае не морфологии слова как основе стихотворной рифмы. Из этих звучащих кирпичиков он и строит свою поэзию, почти не прибегая к цементирующему раствору синтаксиса.

Соковнин назвал свои поэмы «предметниками». С одной стороны, описание сводится к простому перечислению предметов или явлений, с другой — слово, лишенное синтаксических связей и интонационного нажима, слово, вернувшее себе буквальность, само становится предметом:

Скамейки,  
штaketник,  
Пушкин.  
Красные жуки,  
«Пушкин и мужики»,  
бабы,  
фляги,  
парное мясо  
из Арзамаса,  
писем из Казани,  
клумба с красными жуками,  
Борода,  
доброта,  
ЦГАЛИ.  
Полдень  
в Болдине.

(«Суповый набор»)

Такие же «предметники» встречаются и у Некрасова, и у Холина. Это «фирменный» жанр конкретной поэзии. И это, безусловно, минимализм.

Неофициальная поэзия в Москве начиналась с группы Черткова, давшей, наверное, самого яркого поэта 50-х годов — Станислава Красовицкого, и с лианозовской группы, заложившей основы новой постмодернистской поэтики. В Ленинграде же была так называемая «филологическая школа» — дружеская компания поэтов, костяк которой составляли выходцы из ленинградского филфака. В ее лоне сложился свой вариант конк-

ретизма, представленный такими «прообэриутски» ориентированными поэтами, как Владимир Уфлянд и Леонид Виноградов. Последний справедливо считается одним из классиков современного поэтического минимализма.

Л. Виноградов пишет только очень короткие, афористичные стихотворения, часто тяготеющие к частушке, вообще к фольклору, скоморошеству. Его стихи и становились фольклором, без конца цитируясь, переходя из уст в уста:

Как посмотришь на Россию  
с птичьего полета,  
так и сбросишь на Россию  
птичьего помета.

По поэтике Л. Виноградов очень близок раннему, «барачному» Холину, тоже весьма «частушечному». Но, конечно, жанр тут несколько другой. Л. Виноградов не создавал эпоса, он прежде всего лирик. Саркастичный, ироничный, но — лирик:

Трава и ветер  
Тургенев, сеттер.

Или:

Водка. Свитер.  
Я и Питер.

Это уже перекликается с современными минималистами, ориентирующимися главным образом на Вс. Некрасова.

Самый известный ленинградский «постобэриут» — Олег Григорьев. Чисто игровой поэт, он писал прекрасные детские стихи (как и обэриуты, и лианозовцы), и грань между его «детским» и «взрослым» творчеством часто весьма условна:

— Ну, как тебе на ветке? —  
Спросила птица в клетке.  
— На ветке — как и в клетке,  
Только прутья редки.

Вроде бы невинный детский стишок, а на самом деле — горькая метафора всей советской жизни, острая сатира. Публикация этого стихотворения в детской книжке вызвала большой скандал и принесла автору крупные неприятности.

Олега Григорьева, конечно, тоже можно причислить к питерским конкретистам. Он, как и Л. Виноградов, тяготел к малой форме и к еще большей фольклорности: его стишок про «электрика Петрова» даже положил начало новому по-настоящему фольклорному жанру детских частушек «черного юмора». Постобэриутскую линию развивали и другие авторы ленинградского андеграунда 60—70-х годов: «хеленукты» В. Эрль и А. Ник, Б. Ванталов (Констриктор), А. Хвостенко. И у них, разумеется, не обошлось без минимализма.

Независимо от москвичей и питерцев в те же 60-е годы к конкретизму пришел киевский поэт и художник Вилен Барский, эмигрировавший позднее (в 1981 году) в ФРГ. Он с самого начала склонялся к визуальной поэзии и создал в этом жанре целый ряд текстов-объектов, ставших теперь уже классическими. Вот, наверное, наиболее известный текст В. Барского, сочетающий и конкретность, и визуальность, и лиричность:

Песня летней птицы  
*лиле*

лето  
лето  
лето ли  
то ли лето  
то ли  
то ли  
ли ле  
ли ле  
ли лето  
лето ли  
ли лето ли  
то ли лето ли  
лето ли то ли  
лето

Конкретистский принцип буквализма, невмешательства в слово менял не только характер текста (от монолога к диалогу, от синтаксиса к коллажу), но и качество самого слова. Слово бралось как чужое, лишенное внутреннего авторского содержания, лирической теплоты. Буквальность — это эмоциональная немота. Барачная поэзия не могла быть не чем иным, кроме как эпосом, «энциклопедией советской жизни». Холин и Сапгир буквально применили главный постулат социалистического реализма и действительно получили «отражение жизни в формах самой этой жизни».

От буквальности до цитатности — один шаг. Проблема чужого слова, поднятая еще Бахтиным, становится одной из центральных проблем новой поэзии. Концептуализм же вообще сосредотачивается только на ней.

У Вс. Некрасова первый концептуалистский (он же — соц-артистский) текст появился еще в конце 50-х годов:

Рост  
 Всемерного дальнейшего скорейшего развертывания мероприятий  
 По  
 Всемерному скорейшему дальнейшему развертыванию мероприятий  
 По  
 Скорейшему дальнейшему всемерному развертыванию мероприятий  
 По  
 Дальнейшему скорейшему всемерному развертыванию мероприятий

Чуть позднее Сатуновский сочинил «моностих», который вообще можно рассматривать как одно из определений концептуализма:

Главное, иметь нахальство, считать, что это стихи.

Интересные концептуалистские опыты были у свердловчанина Валерия Дьяченко (их описывает Ры Никонова в своей статье об «Уктусской школе»<sup>1</sup>). Теми же приемами, как всегда очень выразительно, пользовался В. Барский:

А  
 ИСПРӨВЛЕННОМУ ВЕРИТЬ  
 ВЕРИТЬ  
 ПРОПУЩ ОМУ ВЕРИТЬ  
 ЛЮОТЛННЭВЕРЕН \* ВЕРИТЬ

\*невидимому

В 70-е годы все это мощно актуализируется — и в поэзии, и в изобразительном искусстве. Концептуализм осознает себя как особое направление и становится на ближайшие десять лет магистральным во всей неофициальной культуре. В поэзии, помимо уже упомянутых Вс. Некрасова и Яна Сатуновского, это связано прежде всего с творчеством Д.А. Пригова, Льва Рубинштейна и Андрея Монастырского, в прозе — В. Сорокина, в изобразительном искусстве — Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Олега Васильева.

<sup>1</sup> Никонова Ры. Уктусская школа // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 221—238.

Концептуализм и тем более соц-арт часто работают не просто с чужим, а с чуждым словом. И не просто в условиях языка, а в условиях множественности равноправных языков. Переориентация, конечно, существенная.

Вс. Некрасов пояснял свое понимание этого тонкого момента перехода от конкретизма к концептуализму на примере двух своих внешне очень похожих экспериментальных стихотворений 60-х годов. Оба как бы «пейзажные», и оба основаны на повторе:

Зима зима зима  
Зима зима зима зима  
Зима зима зима зима  
Зима зима зима  
И весна

Весна весна весна весна  
Весна весна весна весна  
Весна весна весна весна

И правда весна

Но если первый текст, условно говоря, претендует на лирический образ, возвышенное настроение, второй, наоборот, обманывает читательские ожидания. Тем не менее именно это и создает стихотворение.

Оказавшись в драматичной ситуации отчуждения языка, концептуализм уже не пытается «открыть, отвалить, есть там кто живой — хоть из междометий», а обращается с языком, вернее, с множественностью языков, как с «черным ящиком», неорганической материей. В центре оказывается не «элементарное, как фундаментальное», а пустой объект. Это хорошо видно на приведенном Вс.Некрасовым примере. Изображение убрано, осталась одна рамка. Вместо изображения — фикция, симулякр. Центра нет. Художник манипулирует краями, рамкой.

Изображение в «альбомах» И. Кабакова, текст в «каталогах» Л. Рубинштейна и «романах» В. Сорокина — симулякр, видимость изображения и текста. Это подчеркивается появлением в общем ряду собственно пустых объектов — белого листа в альбоме, незаполненной карточки в каталоге, чистых страниц в книге. У них та же природа — красноречивого молчания.

Отчасти тут воспроизводится механизм ритуала, в сакральном пространстве которого все действия перекодируются. Только в роли сакрального означаемого в данном случае выступает тоже пустой объект.

Серийное искусство Кабакова, Рубинштейна, Сорокина, акционное Монастырского и группы «Коллективные действия» — наверное, предел художественной редукции, квинтэссенция минимализма. Причем малые формы тут уже не годятся. Беря пустые объекты, голые структуры, И. Ка-

баков, Л. Рубинштейн и В. Сорокин накапливают художественный эффект по крупницам, «малыми воздействиями», чисто внешними перестановками, формальными, неструктурными вариациями. Для того чтобы молчание стало красноречивым, требуется довольно громоздкий инструментарий.

В 80-е годы, для нового поэтического поколения (последнего советского), концептуализм уже почтенная традиция. Продолжателей серийного искусства, правда, не нашлось (кстати, в творчестве И. Кабакова «серийность» тоже лишь эпизод), но проблема чужого слова по-прежнему в центре внимания. Цитатность становится неперенным элементом лирического стиха (у ведущих авторов клуба «Поэзия» — А. Еременко, Е. Бунимовича, В. Коркия и др.), а новые соц-артисты — Т. Кибиров и М. Сухотин — порой доводят цитатность до центонности (особенно Сухотин).

Появляются и новые минималисты. Определяющим тут оказалось влияние Вс. Некрасова и Яна Сатуновского.

Надо сказать, что в неофициальной поэзии еще с 60-х годов развивалось особое «верлибическое направление». Лидеры этого направления Г. Айги, В. Бурич и В. Куприянов часто обращались к жанру лирической или афористической миниатюры, весьма органичному для свободного стиха. У Вс. Некрасова и Яна Сатуновского тоже хватало верлибров, но этот верлибр особенный — говорной, допускающий в соответствии с поэтикой присказок, поговорок любые игровые элементы — каламбур, анаграмму, параномазию и даже «стихийные» метр и рифму. По-конкретистски освобожденный от синтаксиса верлибр Вс. Некрасова развивается так, как «речь хочет», так, как требуется для ее выразительности, а это, как минимум, паронимические словосцепления.

Г. Айги сближает с Вс. Некрасовым и Я. Сатуновским особое внимание к паузе, к межстрочному пространству стиха (отсюда — тенденция к минимизации и визуализации). Но в самом стихе для него важнее выразительность, фактурность слова, а не речи (в чем он наследует футуристам). Буричу вообще чужда подобная «материальность»: он, как традиционный лирик, напрямую апеллировал к «мысли и образу». Некоторые верлибристы 80-х годов, развивая жанр лирической миниатюры, обратились уже не только к опыту Г. Айги и В. Бурича, но и к опыту Я. Сатуновского и Вс. Некрасова. Например, московские поэты Иван Ахметьев и Александр Макаров-Кротков.

Избегая сентентивности «чистого» верлибра, и И. Ахметьев и А. Макаров-Кротков усиливают ироничность, обращаясь и к игровым средствам, что порой сближает этих авторов с концептуализмом:

ОБРАЩЕНИЕ К АФГАНСКОМУ НАРОДУ

верните  
интернациональный долг

*(А. Макаров-Кротков)*

Или у Ахметьева:

Гоголь  
Достоевский  
Толстой  
Чехов

Горький тоже  
но больше  
в слаборазвитых странах

Тем не менее традиционная лиричность жанра сохраняется. Причем минимализм становится не только художественной тактикой и стратегией, но и своеобразным жизненным кредо, этической нормой:

прошу прощения  
вас и так много  
а тут еще я

*(И. Ахметьев)*

Лишь молчание по-настоящему целомудренно, и поэзия стремится это целомудрие не нарушать:

пауза  
которую я сделаю  
прежде чем ответить  
скажет вам больше

*(И. Ахметьев)*

Свою задачу поэт видит не в том, чтобы что-то «сказать», а в том, чтобы как-то проявить, зафиксировать ускользающую красоту и непреходящую драматичность человеческой жизни, свидетельствовать о бытии как таковом. Он не преобразует окружающую среду силой своего воображения, не творит «красоту», а лишь «прописывает», оттеняет силовые линии того энергетического поля, которое создается людьми — каждым человеком, и поэтом в частности.

Причем «силовые линии» проходят не по логическим цепям привычного ландшафта «культурной» речи, а как раз через точки разрыва, возмущения семантических полей, через узлы и воронки живого речевого потока. «Акцидентный набор» — назвал свою первую, вышедшую лишь в 1992 году книгу поэт Михаил Нилин. В принципе это развитие жанра конкретистского «предметника» (один из «предметников» М. Соковнина, кстати, называется «Суповый набор»), только здесь конкретность уже не предметная, а чисто речевая. И именно стихийная, «акцидентная».

М. Нилин идет еще дальше Вс. Некрасова. Если у Некрасова говор, характерно интонированная речь, то у Нилина нет объединяющей интонации. Некрасов «пишет речью», а Нилин — уже непосредственно средой. Речевые «узлы» — анаграммные, паронимические — даются в своем «естественном» виде:

Оргии —  
парторгу  
сигнализируем —  
организует.

То самое —  
с одной  
из бибколлектора  
оторвой.

Есть совесть партийная  
нет?  
На государственные средства.

Поэт растворяется в окружающем нас информационно-коммуникативном поле и то и дело обнаруживает в нем удивительные вещи — нелепые, забавные, трогательные:

Простодушная женщина —  
как жеребенок —  
имеет девочку,  
хочет заочно  
учиться.  
Черт-те что.

Тексты М. Нилина — реди-мейд в чистом виде, коллаж, подчеркнуто лишенный всех внешних признаков стихообразности. Это не лирическая миниатюра, не афоризм. Это не логически развернутый верлибр. Вообще не стихотворение. Больше всего тексты М. Нилина похожи на прозаические зарисовки. Можно говорить и о прямом влиянии конкретного ав-



тора — Ильи Ильфа, его записных книжек (во втором сборнике М. Нилина есть прямые стилизации под Ильфа). Но тексты М. Нилина возникают в совсем другом литературном пространстве. Это не заготовки, а полноценные художественные произведения, причем поэтические.

Другой яркий минималист 90-х годов, в принципе близкий и Нилину и Ахметьеву, поэт Герман Лукомников, снова обращается к игровым, лубочно-примитивистским традициям. Он прямо полемизирует с «ортодоксальным» верлибром:

раешник супротив верлибра

посвободнее будет

и понароднее

И свою поэтику строит в соответствующем раешно-скоморошьем духе, превращая себя в главного героя собственных стихов.

Г. Лукомников получил известность среди московской литературной молодежи, группировавшейся в свое время вокруг газеты «Гуманитарный фонд», в качестве Бонифация — гротескного, брутально-экстравагантного персонажа (под этим псевдонимом он выступал до 1994 года). Поэзия Г. Лукомникова — именно персонажная, то есть персонифицированная условным, стилизованным лирическим героем:

мой лирический герой

у него штаны с дырой

вот

а у меня в натуре

без дыры они порой

Тут Г. Лукомников продолжает Д.А. Пригова, но примитивистская поэтика получает у него иное развитие. Г. Лукомников сосредотачивается не на отчужденности языка, а, как Нилин и Ахметьев, на фактурных неожиданностях вроде бы эстетически нейтрального коммуникативного поля.

Г. Лукомников действует в полном соответствии с собственной декларацией:

Словосочетаний

много

и все

в той или иной степени

интересны

Многие его тексты и впрямь представляют собой просто словосочетания — каламбурные, анаграммные, палиндромические. Вот лишь несколько примеров, взятых из пока не изданного «Избранного» Г. Лукомникова почти подряд:

А, гашиш? Ага. (*палиндром*)

Андрюх, Андрюх,  
хандрю, хандрю... (*анаграмма*)

Бес полез, но  
Бесполезно. (*каламбур*)

Г. Лукомников, проводя тотальную инвентаризацию современной речи на предмет стихийной поэтичности, даже создал уникальный «хореический набросок обратного словаря двусложных фонетических волновых каламбуров» из «более 1700 каламбурных пар с омофоническими вариантами и стихотворным комментарием». («Волновой каламбур», по определению автора словаря, это «слова и словосочетания, “взаимопревращающиеся” при простом их повторении — благодаря сдвигу фонемы, воспринимаемой в качестве начальной».)

Г. Лукомников выступает и как исследователь — именно он «открыл» для более-менее широкой публики удивительного поэта Д. Авалиани, впервые издав и откомментировав его палиндромические сочинения. Кстати, Д. Авалиани тоже, безусловно, имеет отношение к минимализму, но это отдельная тема.

Патриарх лианозовской школы Евгений Леонидович Кропивницкий написал в 1965 году такое стихотворение:

#### СОВЕТ ПОЭТАМ

Длинные стихи  
Читать трудно  
И нудно.  
Пишите короткие стихи.  
В них меньше вздора  
И прочесть их можно скоро.

Многие современные поэты следуют этому не такому уж шутливому совету. Необходимо упомянуть Бориса Кочейшвили, сочетающего, как Евгений Кропивницкий, в жанре лирической миниатюры верлибр с игровыми, примитивистскими элементами. И, конечно, Анну Альчук, которая уделяет много внимания визуальному жанру и уже давно разрабатывает тему пустоты, молчания, рождения образа и звука из пространства и сло-

варя, из каких-то праэлементов поэзии (характерны названия ее стихотворных циклов: «Простейшие», «Словарево»).

В «поэтике фрагментов», близкой И. Ахметьеву, работал Руслан Элинин. В 1998 году вышла весьма любопытная совместная книга Р. Элинина и Т. Михайловской «Эпиграфы / То есть». Собственно, это две разные книги двух разных авторов, но параллельная публикация их миниатюр на каждой странице создала дополнительные «диалогические» эффекты, новое измерение и новое композиционное единство.

Молодые поэты тоже не чужды минималистской проблематике. Особенно это касается авторов, группирующихся вокруг издаваемого Дм. Кузьминым альманаха «Вавилон», и в первую очередь таких интересных поэтов, как Андрей Сен-Сеньков и Максим Анкудинов.

Минимализм в современной поэзии — одно из ведущих направлений. «Минимализм встал над схваткой верлибра с регулярным стихом, оригинально соединяя и сталкивая в себе приемы этих противоборствующих школ, — пишет Г. Лукомников. — Такая сверхсвобода на грани вседозволенности (хочу — рифмую, хочу — нет) теоретически парадоксальна, — если вспомнить, что минимализм — синоним формального аскетизма. Тем не менее она — факт, и весьма органический. Видимо, тут сказался натурализм минимализма, его следование живой бытовой речи, которая “дышит, где хочет”»<sup>1</sup>. Все это верно. Редукционистская стратегия, отказ от традиционных средств поэтической выразительности привели к новым приемам (или к «перепрофилированию», переакцентировке приемов старых). Но дело все-таки не в приеме, а в его смысле.

В постиндустриальном, информационном обществе жесткая иерархическая вертикаль власти перерождается в гибкую, бесконечно разветвленную горизонталь информационных потоков. «Грести» против них в заранее выбранном направлении — бесполезное занятие. Для того чтобы обрести какую-то цельность, самоидентифицироваться, нужно учиться лавировать в этих потоках, нырять в них и выныривать, не захлебываясь. Художник переключает свое внимание с внутреннего на внешнее, с собственно искусства на окружающую культурную среду, с себя как творческой личности на условия существования такой личности вообще. Он не стремится к какой-то гипотетической, одному ему известной истине, чтобы утвердить свою власть над миром. Он предпочитает выяснять эту истину вместе со всеми, вместе с миром. Минималистская редукция — не просто хирургическая операция, отсекающая омертвевшие органы. Это стратегия роста нового, причем именно органического роста, не революционного, а эволюционного.

1999

<sup>1</sup> Лукомников Г. Минимализм: найди несколько отличий // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 342—344.

## ЗАМЕТКИ О НЕИЗДАННОМ<sup>1</sup>

какой  
я Пушкин

я кто  
Некрасов

не тот Некрасов  
и еще раз не тот

не хвастаюсь я  
а хочу сказать

с вас  
и такого хватит

*Вс. Некрасов*

Хочется верить, что эпоха принудительного единообразия в жизни и литературе безвозвратно уходит в прошлое. Много лет мы делали вид, что в упор не видим некоторых поэтов и писателей, а они были, и они работали. И в литературе постепенно создавался и укреплялся «второй слой» — без читателя, без права голоса.

Сегодня, когда мы уже, кажется, попривыкли к той ситуации, когда по одному вопросу может быть несколько мнений и научились некоторой идеологической терпимости, — большая часть «второго слоя» нашей литературы с полным правом присоединилась к «первому», обогатив и разнообразив его.

Но почему-то гораздо труднее дается нам терпимость эстетическая. И именно по причине этой привычной для всех монополии на красоту по-

<sup>1</sup> Эта статья была опубликована в 9-м номере журнала «Литературное обозрение» за 1989 год. Редактор — Татьяна Михайловская (ей, в частности, принадлежит заголовок). Текст воспроизводится с купюрами — сокращены «перестроечная» полемика и чересчур схематичные теоретические концепты. При всей незрелости этого сочинения кое-что, как мне показалось, в нем актуально до сих пор. — *Примеч. 2006 года.*

прежнему без права голоса и по сей день остаются интереснейшие поэты «второго слоя». [...]

Пора назвать их имена — это уже ушедшие из жизни Ян Сатуновский и Михаил Соковнин и ныне здравствующие и по-прежнему не печатаемые Игорь Холин, Всеволод Некрасов, Генрих Сагир, которого (наконец-то!) можно поздравить с публикацией в «толстом» журнале (Новый мир. 1988. № 12). Вообще, это было удивительное содружество поэтических талантов, объединенных не только поэзией, но и живописью, близкими отношениями с художниками «лианозовской группы» — Л. Кропивницким, В. Немухиным, О. Рабиным, Л. Мастерковой, Н. Вечтомовым. Судьба «лианозовцев», разумеется, оказалась печальной. Все более загоняемые в подполье, ни поэты, ни художники так и не нашли выхода к широкому читателю и зрителю. Некоторые художники оказались за рубежом. Но именно благодаря «лианозовцам» в нашем искусстве смогли появиться в следующие десятилетия новые неординарные явления и в живописи, и в поэзии, многие из которых уже выведены из подполья, и это, конечно, прекрасно. Но тем более несправедливо сохранение «зоны молчания» вокруг поэтов, непосредственно предвосхитивших и «концептуализм», и «иронизм» в современной поэзии, отчего, повторим, искажается восприятие и этих явлений.

[...]

Отметим — конечно, лишь в самых общих чертах — то, что в той или иной степени объединяет «постобэриутских» поэтов, что унаследовали они от эстетики ОБЭРИУ. Это прежде всего идущее от Хлебникова стремление увидеть предмет и явление, весь мир «голыми глазами», то есть отказавшись от привычных, кажущихся незыблемыми культурных стереотипов, отказавшись от готовых общеупотребительных языковых конструкций.

Все это было у Хлебникова. Но обэриуты пошли дальше. Они вообще отказались от прямого лирического высказывания, от патетики. Ироническая игра становится обязательным условием поэтического высказывания. Это не сатира (вернее, не только сатира), не пародия (не только пародия), не ироническая поэзия (как она понимается на 16-й полосе «ЛГ») — это совершенно особая эстетика, и чрезвычайно плодотворная (о социальных и философских корнях этой эстетики интересно рассуждает Б. Сарнов в статье о Заболоцком «Восставший из пепла»). Примитивизм, ирония и игра — вот основные доминанты обэриутской эстетики, в полной мере воспринятые и «постобэриутскими» поэтами.

Раскрепощенность стиля, юмор, ярко выраженное игровое начало — все это близко к детской литературе: неслучайно все обэриуты были прекрасными детскими писателями. «Постобэриуты» тоже работали и работают в детской литературе, некоторые весьма плодотворно (Г. Сагир). Но без их «взрослого» творчества, которое встречало и встречает неимовер-

ное сопротивление со стороны всех тех, от кого зависит выход поэта к читателям, суть явления постичь, конечно, не удастся.

Правда, очень часто (и это естественно) грань между «взрослой» и детской поэзией весьма условна, что особенно характерно для поэзии Вс. Некрасова. Он умеет так сильно, первозданно и просветленно чувствовать окружающий мир, как это умеют только дети, не отягченные взрослой рефлексией.

Утром у нас  
чай с солнцем

На ночь  
молоко с луной

А в Москве  
электричество

с газированной водой

Человека окружает поэзия, любая будничная мелочь полна неизъяснимой прелести, красоты, только надо уметь увидеть ее, и Вс. Некрасов помогает это сделать. Ведь «тоже не так плохо у батарей в виду фонарей», когда «окно — не окно, а прямо кино...». И кино очень интересное. В нем «происходит вечер без особых вычур, без особых штучек», но как все вокруг удивительно: «И столбы, и провода, и дорога, и куда это столько дождей гонит мимо меня...» Жизнь города таинственна и прекрасна, и эта жизнь чревата чудом: «Заждалась — зажглась! Вся фонаря-светофория и витринная бутафория». Чудо, праздник, надо только смотреть повнимательнее:

А я сижу и смотрю,  
Дышу,  
Сторожу.  
И обязательно  
Скажу и напишу,  
Если что.  
Или еще, если что.

Жизнь идет самая обычная, но вокруг происходят волшебные изменения. Вечер переходит в ночь, ночь переходит в утро, и это так удивительно и весело:

Ночью  
Очень чудно.

Ночью очень чудно.  
Но ничего.

Дождь переходит в снег, осень переходит в зиму, и это тоже радостно:

Вот она  
И наша  
Зима-зима,  
Вот она  
И наша  
Зимаша.

Времена года переходят друг в друга, и каждый раз природа оказывается по-новому удивительной и такой домашней, близкой, как «наша Зимаша». Природа эта, конечно, городская или околгородская, и вообще в стихах Вс. Некрасова — самая обычная городская жизнь, с выездами по выходным на природу, за город («Лыжи — лыжи. Живы? Живы») и всенепременной поездкой на юг в летний отпуск («Море, какое море, можно сказать про море: целое море моря, полное море моря...»). Но эта обычная жизнь глубоко одухотворена детским доверчивым ощущением близости окружающему миру, ярко раскрашена детской фантазией:

Это что это гудит?  
И  
Гудит —  
Гудит  
Через форточку!

Гудит  
Такое  
Всю весну...

Это где-то во дворе,  
Там,  
Внизу —  
Внизу  
Снеготаялка работает —  
Правда!

День, вечер, ночь, утро, осень, зима, весна, лето — сливаются в единый поток: «Вот и год. И год и вот», — поток, замкнутый в бесконечном, вечно обновляющемся круговороте:

Первое мая —  
Потом —  
Черное море.

Потом опять первое мая.

Именно такое яркое, светлое впечатление оставляет книжка детских стихов, цитированная выше, которую составил Вс. Некрасов и которая, конечно же, не была принята к изданию. Но эти стихи в той же степени «детские», в какой они — «взрослые».

Вс. Некрасов принадлежит поколению, детство которого совпало с войной. И то счастливое детство, которое порой царит в его поэзии, совсем не соответствует его реальному детству. Война прорывается в стихи Некрасова, так же как в стихи других поэтов — его сверстников, трагически звучит в образах эвакуации и голода.

Война, пережитое в детстве так и остаются кошмарным детским страхом: «Идет война голодная / большая яма / больше чем я», — и это, пожалуй, единственный действительный абсолют в поэтическом мире, никогда не подвергающийся, в отличие от всего остального, преломляющему и препарирующему воздействию иронии. Этот абсолют становится основой жизнелюбия Вс. Некрасова — переживший войну по-особому умеет ценить жизнь — «ребята, не война ль за нами», радоваться мирному быту, ярко освещенному (нет затемнения!) городу:

ну а синева  
колоссальная

классная  
сильная синева

вкуснота

Москва куском

с синим соком  
вон его  
в войну сэкономили  
сколько и вон  
вон и вон

Война — это еще и история, это эпоха — особенная, страшная, но эпоха в ряду других. Смена эпох очень остро ощущается Вс. Некрасовым, ощущается через бытовые изменения, без всякой патетики. У него нет исторических обобщений, он говорит только за себя, вовсе не стремясь



стать «гласом народным». Бытовая деталь, оставшаяся в памяти, даже самая незначительная, и составляет исторический контекст, становится источником лирического переживания. И именно благодаря отсутствию обобщений, сугубой конкретности воспоминаний, предельной бытовой достоверности оживает дух эпохи, будь то довоенная Москва («и тоже жили / скажи / при папе и при маме // прибавь / при папе маме / и при Папанине») или «между затемнением и телевидением момент»:

что-то это было  
еще

школьно  
волейбольно

больно  
сильно  
хорошо  
и ничего не больно

вольно  
не война

Лирически переживаемое прошлое часто соседствует с отнюдь не лирическим настоящим. А настоящее для поэта Вс. Некрасова после короткой оттепели конца 50-х — начала 60-х годов (такой короткой и такой неглубокой, что и тогда не состоялось официальное «вхождение» в литературу) становилось все менее и менее лирическим. Наступили известные монументальные времена, и ворота во «взрослую» литературу для Вс. Некрасова и близких ему поэтов, казалось, закрылись навсегда. Отношение к этим временам у Вс. Некрасова однозначно:

слова  
слова, слова

слава  
слава и слава  
нам  
согласно нашим словам

словом

лучше поверьте лучше нам  
на́ слово

Неприятие парадного официоза, свойственное вообще всякому талантливому художнику, для Вс. Некрасова становится основой его гражданской позиции, не допускающей никаких компромиссов. И здесь его поэтическое зрение — это зрение ребенка, воскликнувшего: «А король-то голый!» И убийственно очевидными становятся многие вещи, в частности: «дурак всякий // не такой дурак // выгодно ему / вот он и дурак».

[...]

Поэтический мир Вс. Некрасова, может быть, наименее «барачен» по сравнению с другими «постобэриутами». Бытовая заземленность в его поэзии присутствует не столько на предметно-образном уровне (хотя и здесь, конечно, тоже), сколько в лексико-семантическом строе поэтической речи, которая основана на разговорном языке, вернее, на его осколках, расхожих бытовых словечках, местоимениях, частицах, междометиях, обрывках разговорных клише. Все это достаточно прихотливо соединяется, переплетаясь с традиционной поэтической лексикой, создавая своеобразную ироническую и одновременно лирическую интонацию:

Такой дорогой подарок  
как Карадаг

Вокруг  
и около

и глубоко  
голубое

Как будто  
это и было  
до

То-то

Расти большой

Спасибо  
большое

Прости пожалуйста

И еще раз  
Посвети

Синтаксически здесь все разорвано, слова ходят «вокруг и около», не называя, а намекая, и слова самые расхожие (за исключением поэтизма «глубоко голубое», который, вспыхнув, сразу же гаснет, тоже ограничиваясь намеком). Но намеки совершенно точны, и синтаксис не воспринимается бессмысленным даже при отсутствии знаков препинания: слова все настолько знакомы, что они сами несут с собой интонацию, и эта интонация неожиданно и в то же время совершенно естественно приводит к созданию сильного лирического ощущения, и более того — яркой пейзажной картинке.

Поэзия Вс. Некрасова построена на интонации, на игре интонациями. Стихотворение может состоять из нескольких слов, взятых из разных контекстов и несущих разные интонации. Казалось бы, несопоставимые контексты, интонации сталкиваются — и высекаются искры поэтического смысла, возникает поэтическая глубина:

обождите

и можете быть  
живы

Доминирующая интонация в стихах Вс. Некрасова — интонация скороговорки, создаваемая и бытовой лексикой, и нарочито утрированным разговорным синтаксисом. Бытовая скороговорка ведет стих к верлибру, но верлибр у Некрасова очень специфический и в чистом виде встречается довольно редко (хотя именно некрасовский верлибр оказал сильное влияние на некоторых интересных поэтов-верлибристов нового поколения — И. Ахметьева, например). В разговорную скороговорку у Вс. Некрасова постоянно врывается еще и интонация детской считалочки с присущими ей ритмом, словесными повторами, игрой слов. При этом решающее значение приобретает звуковая природа слова: звуковые оболочки слов находятся в непрерывном взаимодействии, что, конечно, вообще свойственно поэзии, а у Вс. Некрасова становится одним из основных художественных принципов. Если даже нет ритма считалочки, звуковой ритм, звуковое единство детской скороговорки обязательно присутствует, становясь наряду с интонацией главным цементирующим веществом стиха: «Море / И кроме моря // Кроме моря / Горы». Слова перекликаются, сталкиваются, неуловимо меняются, превращаясь друг в друга, как фигурки в пластилиновом мультфильме:

ишь ты  
дожили что ли

а что

а похоже  
что дождались  
и листья  
и дождь

Вс. Некрасов выделяется среди «постобэриутских» поэтов своей лиричностью. [...] Весь окружающий мир одушевлен, и не просто одушевлен, а наделен совершенно человеческим характером, каждый предмет воспринимается как равный в общении:

Мостовая  
Сплошной и вымытый  
Майский жук

А какие-то  
Что — какие-то  
Снега ждут

Дожидаются  
Дожидаются

Они тут они

Вот они

Фонари  
Особенно ртутные  
Фонари

Мир отзывается на доверчивость доверчивостью, и между ним и поэтом устанавливается глубокая связь. Вот русские города — Кострома, Торжок, Пермь, Тверь, Ростов — это друзья поэта, и он радуется вместе с Ростовом на Неро, что тому «просторно и ровно / а то что сыро / это Ростову не вредно / наверно не вредно / наверно даже приятно»; сочувствует Костроме:

Было  
сорок четыре храма

эх мы

от кого ж это  
ты так пострадала

а  
Кострома —

не от Костромы?

Вс. Некрасов — поэт очень российский. Его Россия, конечно, чрезвычайно далека от какой бы то ни было патетики, сусальности, тем более от лжепатриотизма (в духе общества «Память»), над которым он открыто издевается: «Господи // прости ты / опять / спасти Россию // опять / эти ужасы // спасай Россию // а потом / спасайся кто может». Чувство России, родины для Вс. Некрасова — глубоко личное чувство, не допускающее даже намека на самолюбование, самовосхваление:

Родина  
а родина-то  
она вон где  
трогательно-то как  
ого  
если говорить строго

Родина в поэзии Вс. Некрасова — это и Москва, и Ленинград (у него есть превосходный стихотворный цикл, посвященный Ленинграду), и исконно русские города, и исконно русская трогательная провинция: «Слышно садик с танцами / он напротив станции». И, конечно, это русская природа, тоже непатетическая, околгородская, с высоковольткой... И с природой у Вс. Некрасова такие же доверительные отношения, как с городами:

Как Ока  
луга-то  
луга-то

Как Ока  
луга-то  
луга?

А то мало  
как-то  
этого  
молока-то...

Поэзия Вс. Некрасова открыта навстречу всему окружающему миру, расцвеченному фантазией, игрой, праздничному и радостному. В этом мире такой запас бескорыстного восхищения, света, доброты, что хватит

на всех, на все живое и одухотворенное — от могучих сил природных до божьей коровки, до крохотной веточки:

веточка

ты чего

чего вы веточки это

а

водички

30 лет поэзия Вс. Некрасова живет без читателя. Она, конечно, участвует в литературном процессе: многие знают и любят стихи Вс. Некрасова, но все это по-прежнему находится как бы вне закона, вне нормальной (то есть на страницах газет и журналов) литературной жизни. То же можно сказать и о поэзии других «постобэриутов». И это тем более несправедливо сейчас, когда так много прекрасных имен возвращено литературе. В недавнем интервью в еженедельнике «Литературная Россия» (1988. № 7) поэт Геннадий Айги, говоря о возвращенных литературе писателях с мировым именем, о том, что от нас это в общем-то не требует особых духовных усилий, заметил: «Гораздо труднее самостоятельно оценить и достойно представить безвестного писателя, талантливого, может быть гениального, который живет рядом, а не в какой-то заграничной дали. У нас в 82-м году умер превосходный поэт Ян Сатуновский... За 69 лет жизни Сатуновским не напечатано ни строчки его "серьезной" поэзии, только стихи для детей. Есть замечательный поэт Всеволод Некрасов, слух о его таланте распространился за границу, а мы бежим за новым словом от своих униженных и оскорбленных».

Может быть, конечно, не всем нужна такая поэзия, может быть, кому-то она чужда, чужд, непонятен ее художественный язык — в этом нет ничего удивительного. Но если поэзия действительно живая, настоящая, у нее всегда найдется свой читатель. И такой читатель есть и у Всеволода Некрасова, и у Яна Сатуновского, и у «других постобэриутов». Им только мешают встретиться. Но справедливость должна восторжествовать. Встреча поэта с читателем должна состояться.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора .....	5
РОЗА И ДИЧЬ .....	6
ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ЦВЕТКОВА .....	11
ПРОСТАЯ ЕДИНИЧНОСТЬ .....	19
ТАЙНА ДВУХ ОКЕАНОВ .....	22
КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ .....	30
ГАНДЛЕВСКИЙ И ПУСТОТА .....	41
ЛОБНОЕ МЕСТО .....	52
ЧРЕЗМЕРНЫЙ ПИСАТЕЛЬ .....	63
ФОРМА ВОЗДУХА .....	72
СТИХИ ПОСЛЕ КОНЦЕПТУАЛИЗМА .....	84
ПРЕДЛОГ ДЛЯ ПРЕДЛОЖЕНИЯ .....	96
ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА .....	110
СТИХИ ПОСЛЕ СТИХОВ .....	124
«СТИХИ И ТОЛЬКО СТИХИ» .....	135
О ЧЕМ И РЕЧЬ .....	147

### АТТАЧМЕНТ

ПО ОБРАЗУ И ПОДОБИЮ ЯЗЫКА: поэзия 80-х годов .....	163
ОБЪЕКТЫ И ТЕКСТЫ ИГОРЯ БУРИХИНА .....	180
О ПРОЗЕ ИГОРЯ ХОЛИНА .....	183
УРОК НЕМЕЦКОГО: Вc. Некрасов, «Дойче Бух» .....	189
ПАУЗА СКАЖЕТ ВАМ БОЛЬШЕ:	
минимализм в современной русской поэзии .....	199
ЗАМЕТКИ О НЕИЗДАННОМ .....	216

**Владислав Кулаков**  
Постфактум

Дизайнер  
*С. Кистенев*  
Редактор  
*М. Орловский*  
Корректор  
*Э. Корчагина*  
Компьютерная верстка  
*С. Петров*

Налоговая льгота — общероссийский  
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес редакции:  
129626, Москва, И-626  
а/я 55,  
тел.: (095) 976-47-88  
факс: (095) 977-08-28  
е-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)  
Интернет: <http://nlo.magazine.ru>

Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная № 1.  
Офсетная печать. Печ. л. 14,5. Тираж 1500. Зак. № 1.  
Отпечатано в ООО «Чебоксарская типография № 1»  
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15



И з д а т е л ь с т в о  
**Н О В О Е   Л И Т Е Р А Т У Р Н О Е   О Б О З Р Е Н И Е**  
В 2006 г. вышли:

**«Художественная серия»**

**Петр Чейгин**  
**ПЕРНАТЫЙ СНЕГ**

Петр Чейгин родился в 1948 году в деревне Сойкино. Переселившись с семьей в Ленинград, в конце 1960-х годов он стал одним из самых ярких и самобытных поэтов северной столицы, легендарным персонажем ленинградской богемы, как сказал о нем Виктор Кривулин. Поэзия Чейгина — не послание, а доверительно открытая дверь в его внутренний мир. Особенность его стихов — многоголосие. Слова поэта едва поспевают за движениями души. А душа, заботясь лишь о подлинности поэтического слова, вторит голосам природы и сердца. «Пернатый снег» — первая и, как это ни парадоксально, единственная книга Петра Чейгина.

**«Поэзия русской диаспоры»**

**Михаил Гробман**  
**ПОСЛЕДНЕЕ НЕБО**

Михаил Гробман родился в 1939 г. в Москве. Учился в Ленинграде в Академии художеств, работал как книжный график. Участвовал в неофициальных выставках 1960-х гг., был близок к поэтам Лианозовской группы. С 1971 г. в Израиле. Картины Гробмана выставлялись во многих музеях мира. Вместе с женой, Ириной Голубкиной-Врубель, Гробман издавал журнал «Левиафан», газету «Знак времени», а с 1996 г. журнал «Зеркало» — один из главных русских журналов Израиля. Стихи Гробмана входили в антологии «У Голубой лагуны», «Строфы века», «Освобождённый Улисс», отдельно была издана книга стихов «Военные тетради» (1992). Первый том книги дневников и воспоминаний Гробмана «Левиафан» вышел в «НЛО» в 2002 году.

**Борис Херсонский**  
**СЕМЕЙНЫЙ АРХИВ**

Борис Херсонский родился в 1950 г. Окончил Одесский медицинский институт. Заведует кафедрой клинической психологии Одесского национального университета. Автор шести монографий по психологии и психиатрии, в том числе «Психодиагностика мышления» (2003). Стихи печатались в журналах «Арион», «Октябрь», «Крещатик», антологии «Освобождённый Улисс». В Одессе изданы в 1993—2002 гг. шесть книг стихов и два сборника стихотворных переложений библейских текстов.

## **Новое литературное обозрение**

Теория и история литературы, критика и библиография

Периодичность: 6 раз в год

Первый российский независимый филологический журнал, выходящий с конца 1992 года. «НЛО» ставит своей задачей максимально полное и объективное освещение современного состояния русской литературы и культуры, пересмотр устарелых категорий и клише отечественного литературоведения, осмысление проблем русской литературы в широком мировом культурном контексте.

В «НЛО» читатель может познакомиться с материалами по следующей проблематике:

— статьи по современным проблемам теории литературы, охватывающие большой спектр постмодернистских дискурсов; междисциплинарные исследования; важнейшие классические работы западных и отечественных теоретиков литературы;

— историко-литературные труды, посвященные различным аспектам литературной истории России, а также связям России и Запада; введение в научный обиход большого корпуса архивных документов (художественных текстов, эпистолярия, мемуаров и т.д.);

— статьи, рецензии, интервью, эссе по проблемам советской и постсоветской литературной жизни, ретроспективной библиографии.

«НЛО» уделяет большое внимание информационным жанрам: обзорам и тематическим библиографиям книжно-журнальных новинок, презентации новых трудов по теории и истории литературы.

*Подписка по России:*

«Сегодня-пресс»

(в объединенном каталоге «Почта России»):

подписной индекс 39356

«Роспечать»:

подписной индекс 47147 (на полугодие)

48947 (на весь год)

## **Неприкосновенный запас**

Дебаты о политике и культуре

Периодичность: 6 раз в год.

«НЗ» — журнал о культуре политики и политике культуры, своего рода интеллектуальный дайджест, форум разнообразных идей и мнений.

Среди вопросов и тем, обсуждаемых на страницах журнала:

- идеология и власть;
- институции гуманитарной мысли;
- интеллигенция и другие сословия;
- культовые фигуры, властители дум;
- новые исторические мифологии;
- метрополия и диаспора, парадоксы национального сознания за границей;
- циркуляция сходных идеологий в «правой» и «левой» прессе;
- религиозные и этнические проблемы;
- проблемы образования;
- столица — провинция и др.

*Подписка по России:*

«Сегодня-пресс»

(в объединенном каталоге «Почта России»):  
подписной индекс 42756

«Роспечать»:

подписной индекс 45683

Издания

**«Нового литературного обозрения»**

(журналы и книги)

можно приобрести в следующих магазинах:

**в Москве:**

«Политкнига» — ул. Малая Дмитровка, 3/10. Тел.: (495)200-36-94

«Ad Marginem» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7. Тел.: (495)951-93-60

«Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6. Тел.: (495)924-46-80

«Гилея» — Нахимовский просп., 51/21. Тел.: (495)332-47-28

«Гнозис» — Зубовский проезд, 2, стр. 1. Тел.: (495)247-17-57

«Книжная лавка писателей» — ул. Кузнецкий мост, 18. Тел.: (495)924-46-45

«Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 8. Тел.: (495)238-50-01

«Москва ТД» — ул. Тверская, 8. Тел.: (495)797-87-17

Московский Дом книги — Новый Арбат, 8 (а также во всех остальных магазинах сети).

Тел.: (495)203-82-42.

«Старый свет» (книжная лавка при Литинституте) — Тверской бульвар, 25

Тел.: (495)202-86-08.

«Фаланстер» — Малый Гнезниковский пер., 12/27. Тел.: (495)504-47-95

«У Кентавра» — Миусская пл., 6. Тел.: (495)250-65-46

«Букбери» — Никитский б-р, 17. Тел.: (495)291-83-03

«Русское зарубежье» — ул. Нижняя Радищевская, 8 (м. Таганская-кольцевая)

Тел.: (495)915-11-45

Primus Versus — ул. Покровка, 27, стр. 1. Тел.: (495)951-93-60

Магазины сети «Книжный клуб 36°6». Тел.: (495)223-58-20

«Топ-книга». Тел.: (495)166-06-02

**в Санкт-Петербурге:**

«Летний сад» — Большой просп., ПС, 82. Тел.: (812)232-21-04

«Подписные издания» — Литейный просп., 57. Тел.: (812)273-50-53

«Дом книги» — Невский просп., 62. Тел.: (812)570-65-46, 314-58-88

«Лавка писателей» — Невский просп., 66. Тел.: (812)314-47-59

Гуманитарная книга, 1-я линия ВО, 42. Тел.: (812)323-54-95

Академический проект, ул. Рубинштейна, 26. Тел.: (812)764-81-64

**в Екатеринбурге:**

Дом книги — ул. А. Валека, 12. Тел.: (343)358-12-00

**в Нижнем Новгороде:**

«Дирижабль» — Б. Покровская, 46. Тел.: (8312)31-64-71

**в Ярославле:**

ул.Свердлова, 9. В здании ЦСИ «АРС-ФОРУМ». Тел.: (0852)22-25-42

**в Интернете:**

[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)

[www.bolero.ru](http://www.bolero.ru)

К чему и с чем пришел русский стих к началу XXI века? Каковы результаты той работы с поэтическим словом, которую вела и ведет новейшая русская литература? Этими вопросами задается критик Владислав Кулаков в своей новой книге и предлагает читателю собственную трактовку творчества известных поэтов, таких как Всеволод Некрасов, Виктор Кривулин, Михаил Айзенберг, Евгений Сабуров, Леонид Иоффе, Лев Лосев, поэты группы «Московское время», Тимур Кибиров и др. В книгу также вошли статьи, публиковавшиеся ранее в периодике.

ISBN 5-86793-497-7

Постфактум - [Кулаков]  
Цена: 155,00р.  
9 785867 934972  
9 785867 934972