





Владимир  
Козлов

РУССКАЯ  
ПОЭЗИЯ  
НАЧАЛА  
XXI поколения,  
жанры,  
фигуры  
ВЕКА

Санкт-Петербург  
АЛЕТЕЙЯ  
2025

УДК 82.09  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-5  
К 592

**Козлов В. И.**

К592 Русская поэзия начала XXI века: поколения, жанры, фигуры / В. И. Козлов. – СПб.: Алетейя, 2025. – 284 с.

**ISBN 978-5-00165-951-8**

Книга представляет собой сборник избранных статей В. И. Козлова, поэта, доктора филологических наук, создателя журнала о поэзии Prosodia. Сборник включил критические статьи и эссе, посвященные литературному процессу 2000—2020-х годов. Герои этих публикаций многочисленны – помимо десятков книг и поэтов, это также поколения, жанры, проекты, премии, сообщества, журналы, идеи, читатель. Помимо поиска общего языка в разговоре о поэзии, красной нитью через сборник проходят попытки осмыслить неотрадиционализм русской поэзии и найти уникальное пространство искусство в ситуации современности. Все статьи, вошедшие в сборник, ранее выходили в литературных и научных журналах, для этого издания они были доработаны.

Книга написана доступным языком и предназначена широкому кругу читателей, интересующихся современной поэзией и контекстами, к которым она отсылает.

УДК 82.09

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-5

ISBN 978-5-00165-951-8



@biblioclub: Издание зарегистрировано ИД «Директ-Медиа» в российских и международных сервисах книгоиздательской продукции: РИНЦ, DataCite (DOI), Книжной палате РФ

© В. И. Козлов, 2025

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2025

## Оглавление

<b>Раздел 1. Процесс</b> .....	6
Разворот к традиции, бум сообществ, русский метамодернизм: <i>10 трендов в русской поэзии 2014-2024 годов</i> .....	6
Эпос и поиск Другого в современной поэзии 2023 года .....	26
Эскапизм современной русской поэзии 2022 года .....	37
Поколения и жанры современной русской поэзии в 2021 году ...	56
Журнал «Кварта» как надежда на продолжение Бронзового века. 66 12 тезисов о премии «Поэзия», Марии Малиновской и поэтическом сообществе. ....	73
Упоение настоящим: антологические нулевые .....	82
<b>Раздел 2. Книги</b> .....	105
Признание в незавершённости от Олега Чухонцева. ....	105
Разнообразие русского верлибра – и Дмитрий Данилов. ....	112
Эволюция поэзии Дениса Новикова .....	135
Милосердный маньерист Виталий Пуханов .....	151
Три подступа Сергея Завьялова к Art Contemporain .....	162
Верните образ: о последнем рубеже в разговоре о поэзии. ....	173
Наработанная высота Максима Амелина. ....	178
Негуманный поэтический космизм. ....	195
Игорь Меламед: история поэзии меж совершенством и соблазном .....	203
Преодоление персоны – поэтический эксперимент Марии Степановой .....	207
Тайная мера Александра Переверзина .....	219
Конфликтующие поэтики – «узнавания» и «блуждающего слова»: о книгах О. Дозморова и Г. Петухова. ....	232
Сто поэтов, о которых не поспоришь .....	248
<b>Раздел 3. Рефлексия</b> .....	253
Поэзия как полная противоположность идеологии. ....	253
Ничья земля современной поэзии .....	259
18 тезисов о неотрадиционализме в русской поэзии. ....	277

# Раздел 1. Процесс

---

## **Разворот к традиции, бум сообществ, русский метамодернизм: 10 трендов в русской поэзии 2014–2024 годов**

**К**артина прошедшего десятилетия далека от законченности. Попытка сформулировать видение её ключевых сюжетов – часть нашей работы по обобщению того, как мы её понимаем. Прошу простить отсутствие в этом эссе большого количества имён и ссылок на тексты – их достаточно в ежегодных обзорах современной поэзии и рецензиях, которые вошли в это издание. Сюжетов десятилетия могло бы быть больше, у кого-то они, наверное, были бы другими – мы с удовольствием прочтём и другие взгляды на этот период. В конце концов, это попытка не закрыть, а открыть тему – даже не одну.

### **1. Наступление идеологии на культуру: две стадии**

Первый номер журнала о поэзии *Prosodia* вышел в марте 2014 года. Дата – нарочно не придумается: именно в это время менялись «правила игры», наступала новая эпоха идеологической борьбы, проникшей мгновенно во все сферы культуры и искусства.

В марте 2014 года Крым стал частью России – и это ударило по большинству имевшихся у русской культуры международных связей. Радикально разные оценки этого события на Западе и в России уже тогда заставляли деятелей культуры и искусства выбирать сторону, а следовательно, думать о вещах, о которых многие из них вообще думать не привыкли.

Современность проявила агрессию по отношению к ним, и это было очень некомфортно. Однако от неё ещё можно было укрыться. Несмотря на то, что уже тогда произошла идеологическая радикализация целого ряда представителей литературного сообщества, в прин-

ципе, ещё можно было позволить не замечать современности и её «горячих точек»: мол, мало ли что неприятного происходит на планете, художник не обязан на всё откликаться.

Однако думать, что взрыв политизированного искусства начался в это время, неправильно. К этому моменту современное искусство уже переживало бум акционизма. Понимание искусства как политического действия подпитывалось технологическим оптимизмом, связанным с бурным развитием социальных сетей. Акции радикальной арт-группы «Война», начавшиеся в 2007 году, в 2011 году были оценены государственной премией «Инновация». На премию Кандинского был выдвинут и «панк-молебен» группы Pussy Riot, прошедший в феврале 2012 года. Как выразился Юрий Сапрыкин, эта акция и дело, которое последовало за ней, разделили общество на мракобесов и кошунников. А потом ещё были радикальные даже по меркам современного искусства акции Петра Павленского 2012-2014 годов.

Эти «левые» настроения были сильны и в поэзии. Создатель журнала «Транслит» сравнивает произведение искусства с народовольческой бомбой. Журналы НЛЮ и философ Виктор Лехциер, главред самобытного самарского журнала «Цирк-Олимп+TV», продвигали концепт «социальной поэзии», основанной на постметафизической линии философии. Поэзия феминизма, расцвет которой пришёлся на это время, является одним из вариантов такой поэзии, она основана на политическом действии вызывающего институционального продвижения уникального женского опыта. Это была такая интеллектуальная мода, причём задавали её отнюдь не патриоты. В итоге 2014 год отечественное искусство встретило в полной боевой готовности.

Однако очень скоро оказалось, что заниматься искусством как политикой, имея очень упрощённые представления о реальности, на деле можно лишь до тех пор, пока реальная политика не обратила на вас внимания. Одним из итогов десятилетия является то, что эта концепция искусства в этот период и расцвела, и была подавлена с помощью правоохранительных органов. «Левый» фронт сначала получил оппонента в виде «правого», а потом и вовсе был разгромлен.

Но уникальность времени с 2014 по 2022 год состояла в том, что все политически ангажированные голоса, включая голоса русской диаспоры, могли полновесно звучать в российском пространстве, быть частью общего культурного ландшафта. Эта свобода, впрочем, оттеня-

лась ничтожной значимостью любого литературного события за пределами литературного сообщества.

Вообще нужно сказать, что эпоха, которую сегодня иногда называют прекрасной, то есть время до 2014 года, оставила для поэзии в лучшем случае назначение безделки. И этот низкий статус поэзии и искусства в целом создавал основу расцвета политического акционизма, давал моральное право на любые эксперименты с публикой, шоу, музыкой, видео, социальными сетями – со всем, что позволяло почувствовать живой отклик аудитории и что совершенно не нужно высокой поэзии, обаяние и сила которой в том и состоит, что в идеале достаточно просто букв на чистом листе. Однако круг ценителей этих высоких традиций, для которых поэзия никогда не теряла своей особой роли и не нуждалась ни в каких переизобретениях, был слишком узким для того, чтобы быть различимым из-за пределов литературного сообщества.

А вот проникновение идеологии, настоящей идеологической борьбы дало людям, назначению поэзии потерявшим, видимость обретения её органичной роли. Это была как будто бы какая-то злая шутка: значимость «поэзии» в этот момент поддержало именно то, что природе поэзии максимально противоречило. Идеология привела в поэзию новых, далёких порой от литературы читателей, подогрела интерес к ней как к рупору важнейших тем, воодушевила тех поэтов, которые давно уже ничем не могли себя воодушевить.

Всё это произошло и потому, что поэзия стала частью созданной для борьбы на идеологическом фронте медийной машины. После событий 2022 года масштаб этого явления стал таким, что на этот раз надо было уже проявлять чудеса отрешённости, чтобы современности не замечать.

## **2. Назначение искусства возвращается**

Однако всем, кто не потерял понимания того, чем функции искусства отличаются от функций идеологии, было ясно, что в данный момент в литературном процессе происходит нечто противоестественное. Под видом поэзии к людям выходило нечто совершенно иного рода, претендуя пожрать всё пространство искусства, отстроить его работу. Эта агрессия исходила с двух сторон.

В условиях военных действий мобилизация общества или её части не только естественна, но и правильна. Те, кто всерьёз занимается ис-

кусством, меньше всего думают о том, чтобы навязать какие-то оценки происходящего, – речь о том, чтобы защитить уникальную задачу искусства от этих оценок, от её замены этими оценками. Этим усиленно занималась Prosodia в 2022 году, но далеко не только она одна.

Думаю, что в инстинктивной реакции литературного цеха на триумф идеологии прозвучало нечто здоровое, нечто фундаментальное, чего давно поэзии не хватало. Реакция литературы на наступление идеологии была оздоравливающей и долгожданной. Война только подчеркнула важность дела, которым занимается искусство, – никто, кроме него, не скажет главного, что происходит в такое время с человеком.

Самое печальное для тех, кто считает, будто всё самое прогрессивное либо уехало, либо молчит, состоит в том, что позиция, о которой я сейчас говорю, вполне имеет возможность быть высказываемой сегодня в России. Идеологические репрессии пока её не задевают, её задевает давление людей, которые требуют идеологической ангажированности.

Впрочем, угар подобного рода с 2022 года несколько приутих. Возможно, потому что информационная борьба, которая была тогда развязана, привела к созданию государством железного занавеса между противоборствующими идеологически заряженными сторонами. Эта стена преодолевается с помощью врп, но всё-таки борцов с режимом, по большому счёту, лишили в России слова, и сделало это не только государство, но и читатели, которые не готовы принимать заведомо ангажированные позиции.

Кстати, сводить либералов к этим борцам неправильно. «Либерал» – не слишком модное сегодня в России слово, однако очевидно, что это ценности, которые имеют в ней глубокие корни, – и это хорошо, если мы почитаем ценностью, например, свободу творчества или веру в силу экономики как альтернативу логике перераспределения ресурсов. Я вижу много людей, которые не помышляли об отъезде из страны, которые, безусловно, служат её культуре и её процветанию и которые утроили сегодня свои усилия по отстаиванию позиций, не чуждых либеральных ценностей. Не говоря о том, что работа экономического блока правительства безусловно основана на вере в экономику. Так что стоило бы аккуратнее ругаться словом «либерал», реальное выкорчёвывание этих ценностей было бы настоящим, ещё одним поистине революционным потрясением для страны.

### 3. Пик атомизации, бум новых медиа и сообществ

Сама идея того, что в России есть некий культурный ландшафт, который можно назвать общим, до событий 2022 года ещё витала в воздухе и время от времени находила желающих этот ландшафт «собрать» и продемонстрировать целиком. Такими попытками, например, была премия «Поэзия» или антология «Современная русская поэзия в зеркале литературных премий» (М.: ОГИ, 2017). Некоторое время эта идея вдохновляла и журнал *Prosodia*, на страницах которого ещё в 2021 году встречались поэты, которые вряд ли могли бы встретиться где-то в другом пространстве. Однако литературный процесс в России очень сильно сопротивлялся обобщениям. Все попытки подвергались либо осмеянию, либо умолчанию. Модным и достойным в этот период было не поднимать головы от своей грядки, а хорошим тоном, за редким исключением, – подчёркивать отсутствие амбиций внести свой вклад во что бы то ни было. Не дай бог кто-то решит, что у вас есть мнение по важной проблеме.

Где именно был пик атомизации в литературном процессе, сказать трудно. Мне кажется, что главным институциональным оформлением атомизации, как ни странно, стали сообщества и их собственные медиа. Я думаю, что сегодня очень трудно найти литератора, который знал бы все существующие ныне литературные медиа.

Создать медиа сегодня очень легко – группа в социальной сети, канал в Телеграме, простейший сайт. *Poetica*, *Rosamundi*, «Артикуляция», «Всеализм», «Грёза», «Дегуста», «Дискурс», «Журнал на коленке», «Метажурнал», «Несовременник», «НАТЕ», «Пролиткульт», «Противоречия», «Таволга», «Флаги», «Формаслов», «Хижа» – это далеко не все литературные медиа, созданные в последние десять лет. Я не называю зарубежных проектов, в миссии некоторых из них заявлена цель свержения действующей власти в России. А есть ещё и новые медиа, создаваемые как «старые», то есть с «бумагой», – *Prosodia*, «Перископ», «Пироскаф»... Можно было бы назвать ещё десятки пабликов и телеграм-каналов. Деятели литературы активно создают вокруг своей деятельности микросообщества, а микросообщества создают свой собственный литературный процесс, воплощая идею его разнообразия так, как могут.

Этому многообразию можно было бы порадоваться. Технологии, по сути, обеспечили децентрализацию литературного процесса, а точ-

нее – создали для неё условия. Prosodia тоже часть этой волны, и одной из целей нашего проекта когда-то было поспособствовать тому, чтобы литературный процесс, идущий в России, заглядывал порой и в Ростов-на-Дону. Что ж, он заглядывает, мы это ценим. Но есть и минусы.

#### 4. Плюсы и минусы времени литературных племен

Философ Зигмунт Бауман для такой среды придумал альтернативу слову «сообщества» – «племена». Между племенами практически невозможны коммуникации. И общий уровень культуры, создаваемый «племенами», невысок.

Существенная часть концепций новых литературных медиа описываются определением «журнал для разных авторов и разных поэтов». Это реальная цитата из самопрезентации реального издания. Как итог такого подхода – общество из разных своих точек как бы штурмует очень маленькую высоту.

Племена постоянно осваивают азы. Это само по себе неплохо, но на этом уровне настоящего искусства не рождается, а значит, не рождается и спроса на сложность. И получается, что племена конкурируют не столько за достижения в области искусства и создания институций, сколько за минутное внимание публики, капитала или государства. Вещи глубоко второстепенные для литературного процесса ставятся в его центр, подготавливая фундаментальный провал. Безусловно, литературный процесс стал гораздо доступнее для личности, но его глубина резко упала даже по сравнению с предыдущей – «прекрасной» – эпохой.

Один из фундаментальных провалов произошёл в критике, спрос на которую обвалился. Вместо литературной критики, за единичными исключениями, мы сегодня имеем скорее культурную журналистику, информирующую о происходящем, но неспособную дать ключи к пониманию. А ключи эти условному заинтересованному обывателю нужны – самостоятельно сориентироваться в резко по историческим меркам изменившейся ситуации дело практически нереальное, и эта сложность подключения к литературному процессу приводит либо к предпочтению других форм досуга, либо к ориентации на примитивные формы искусства. Мы получили постсоветское поколение, которому в качестве искусства можно показывать всё что угодно, – особенно если подключить к этой задаче медийную машину. Это идеальная сре-

да для манипуляций, как искреннего, так и циничного мошенничества, разнообразие форм которого сегодня легко можно увидеть.

Перелом возможен только через создание спроса на критику, серьёзную науку о литературе и искусстве в целом, через просветительские проекты, основанные на научной базе. Prosodia, имея минимальные ресурсы, содержательно и концептуально идёт именно этим путем.

Отдельным институциональным изменениям уже можно и порадоваться. В последние пару лет у нас появилась целая индустрия семинаров для писателей и писательских резиденций. С начала нулевых и последующие лет пятнадцать на этом фронте работал один Фонд СЭИП (Фонд Филатова), который проводил один форум для молодых писателей в год – и даже это было событием. Теперь у нас есть АСПИР<sup>1</sup>, Школа критики, резиденция в Переделкино, школы для писателей при «Вопросах литературы», ряде издательств, просто школы писательского мастерства, созданные на волне бума на онлайн-образование, многократно усиленного во время пандемии.

Никогда в постсоветской России не было таких широких возможностей обучения для пишущих людей. Если посчитать их общее количество участников, кажется, что нас в ближайшем будущем ожидает новый бум авторства. Но бум авторства у нас и был – количество аккаунтов на портале «Стихи.ру» уже много лет служит тому подтверждением. А теперь эта армия авторов получила возможность обучения, стыковки со сферой высокого искусства. Как регулярный эксперт таких семинаров, скажу, что на них самым популярным запросом является список обязательных для прочтения современных поэтов – не часто, а в подавляющем количестве случаев кругозор в области современной поэзии у пишущих отсутствует, и то, что появилась возможность ускорить их развитие, – это очень важно для развития среды в целом.

Вот только уже сейчас ясно, что готовить писателей, не готовя читателей, невозможно. От читателя и его кошелька зависит индустрия издательств, а это «узкое горлышко» – мощных издательств в России больше не становится. Их становится меньше. Не очень понятно, где должны реализовать себя все обученные, как они сами должны искать своего читателя. Надежда на то, что они сами создадут недостающие

---

<sup>1</sup> Через полгода после публикации этой статьи, в январе 2025-го, АСПИР заявил о закрытии. На момент выхода книги подавалось всё так, будто появится новый распределитель госресурсов.

элементы литературной инфраструктуры: науку, критику, СМИ, премии, новые издательства. Это, конечно, очень идеалистичный взгляд на вещи.

## 5. Возвращение читателя поэзии

Все нулевые годы прошли для традиционных литературных журналов в осмыслении ситуации потери читателя. Мне когда-то приходилось говорить о том, что *Prosodia* вряд ли могла появиться до того, как в общественном восприятии поэзии произошёл некий перелом. Вернее, перелом произошёл в восприятии творчества вообще. Непрагматичное перестало быть постыдным, каковым оно, безусловно, было в нашей постсоветской истории. Социальные сети дали инструменты для активного формирования сообществ по интересам – и сообщества быстро стали нормой. Для освящённых традицией институтов литературы это было событие микроскопического масштаба, которого они не замечали. А вот для свободных творческих радикалов это было всё же важное изменение атмосферы времени, которое вывело на сцену не только армию авторов, ужаснувшую когда-то главреда «Знамени», но и армию неподготовленных читателей, которые никогда не имели глубокой связи с литературным процессом, но которые предъявили интерес к происходящему в литературе. С этой армией читателей на самом деле мало кто был готов работать, а потому сферы культурного производства и потребления оказались в параллельных мирах.

Критик Станислав Рассадин когда-то предложил простую типологию эпох по признаку их отношения к поэтам и поэзии. Есть время поэтов и время поэзии. Во время поэзии главная фигура литературного процесса – читатель. Это он выстраивает иерархии, обеспечивает тиражи, ходит на мероприятия, учит наизусть, обеспечивает «вакансию поэта». А время поэтов – это мир поэтов, привыкших жить без читателей. Они – сформированные маргиналы: выживают по норам, зарабатывают чем попало, у каждого сугубо индивидуальное представление о литературном процессе, они не признают никаких иерархий – хотя бы потому что места в них им самим не предусмотрено. А читатель просто мало что понимает про это время. По опыту знаю, что любая аудитория на вопрос, а в каком времени мы с вами сейчас живём, отвечает однозначно – во времени поэтов. Но я искренне считаю, что лет десять назад маятник качнулся в другую сторону.

Объясняется это ещё и укреплением на общественной сцене нового поколения – миллениалов. Социологи отметили сдвиг в российском обществе, связанный с тем, что доля миллениалов во всех сферах деятельности к концу 2010-х годов стала наибольшей. Мы это тоже почувствовали – именно миллениалы оказались главным поколением среди поэтов, которые были опубликованы в Prosodia в 2023 году. Но они и их ценности появились на сцене гораздо раньше – и не покинут её ещё достаточно продолжительное время.

Одно из отличий миллениалов в том, что культура и искусство занимают гораздо большую роль в выбираемых ими формах досуга. При этом они ориентированы на цифровые технологии, более социальны, выше ценят здоровый образ жизни и занятия творчеством.

Вот этот интерес к творчеству, культуре и искусству мы восприняли как главную ценность и постарались зафиксировать с помощью опросов, прежде чем делать Prosodia. Внешне Prosodia такой же самопальный проект, как и множество литературных пабликов, поэтических сайтов, онлайн-журналов, возникших за последние годы. Но наше отличие в том, что, с одной стороны, мы действительно изучали аудиторию читателей поэзии, привлекали финансирование для того, чтобы дать цифровому поколению технологии, к которым они привыкли, а с другой – понимали, что такое экспертный, в хорошем смысле слова академичный разговор об истории и современности поэзии, а потому привлекали экспертов, которые могли обеспечить нужный уровень разговора. Как результат – материалы Prosodia охватывают около 1,3 миллиона человек в год во всех каналах. И каждый день в редакцию журнала приходят рукописи от авторов. Если бы читателей поэзии не было, это всё было бы невозможно.

Роль читателя ещё более активизировалась после 2022 года. Движение маятника продолжается. Мы видим поэтов, читающих в госпиталях и на Красной площади. Мы видим многотысячные телеграм-каналы поэтов, работающих со своей публикой. Энергия поиска единомышленников в оценке происходящего со страной в ситуации всеобщего пересмотра ценностей и границ познакомила с современной поэзией большую аудиторию, которая ещё вчера поэзией не интересовалась. Для поэзии это, безусловно, испытание – однако был бы читатель, а поэзия для него найдётся.

Говорят, что именно время поэтов, непонятное для читателя, оставляет наиболее значимый результат для искусства – если, конечно, удаётся сохранить понимание, в чём состоит его особенная ценность.

## **6. «Новые скучные» предъявляют спрос на ценности**

«Художественный журнал» осмыслению десятых годов в сфере современного искусства посвятил отдельный номер (№ 119, 2021) – очень рекомендую. Ряд сюжетов поэзия – сфера, которая упорно держит оборону вокруг своей автономии, – преломляет, как в кривом зеркале.

Новое поколение, которое пришло в сферу искусства в десятые годы, успело получить ряд наименований: «новые скучные», «новые серьёзные». Предыдущее поколение было игровым, анархическим, гедонистическим, эстетским, либертарианским, авангардным, элитарным. А пришло поколение, которое хотело от искусства серьёзного разговора по важнейшим темам, а отсюда и исследовательские установки и даже морализаторский пафос. Наверное, излишне говорить, что ProSodia основана на установках, органично связанных с ценностями поколения «скучных». Ведь наша добровольно академичная стилистика, установка на исследовательский подход, верность русской филологической школе, этика пристального прочтения, просветительский пафос – все эти «обязательства» не навязаны нам никакой институцией, всё это результат нашего свободного выбора.

«Отцы» расшатывали советские основы, «детям» расшатывать уже давно было нечего, они оказались в мире нарочно разрушенных ценностей – и предъявили спрос на ценности, попытались сформулировать свой ценностный минимум. Тотальная борьба с авторитетами, характерная для предыдущего поколения, привела к тому, что надёжных фундаментов для высказывания не осталось. Поэтому новому поколению если и стоило что-либо создавать, то сначала фундамент. Деятельность эта у «отцов» вызывала разве что лёгкое презрение. Отчасти это свидетельствовало о том, что конец истории в постмодернизме в немалой степени означал принципиальное решение о конце развития – тогда как само развитие и не думало прекращаться. И это обстоятельство обнажало слабость постмодернизма – и неспособность «отцов» сделать следующий шаг, который был столь органичен для «детей».

За эту неспособность «отцы», думается, поплатились в 2022 году довольно сильно. В их картине мира возможность войны невозможно было вообразить, событие оказалось абсолютно шокирующим, кажущимся абсурдным, что провоцировало истерическую реакцию, а та, в свою очередь, – резкую маргинализацию. В поколении «нудных» и

«серьёзных» истерики не было, скорее война подтвердила их право на серьёзность, которое раньше надо было отстаивать. В период, когда произошло однозначно серьёзное событие, они оказались как минимум готовы к осмыслению новой реальности, а потому уже вышли на первый план, хотя это ещё недостаточно заметно в виду искажения естественного хода литературного процесса.

## 7. Формирование культуры запретов

За десять лет культурное пространство в России охватили пересекающиеся системы запретов, настоящих и мнимых. Это особенно очевидно, если учесть, что на предыдущем этапе проблема была другой: что бы ты ни сделал, это всё равно мало кого волновало. Оптимист мог бы порадоваться тому, что теперь – волнует.

У запретов есть официальное измерение, но его границ никто до конца не понимает. Возможность признания организаций экстремистскими очищает пространство внутри России от самых радикальных критиков – в том числе в литературе, а заодно посылает сигнал о перспективности выбора подобных публичных стратегий. Угроза уголовной ответственности за дискредитацию армии блокирует любую критику её действий; запрет на пропаганду ЛГБТ на деле запрещает не только пропаганду, но любое упоминание о существовании феномена; неясные признаки отнесения к иноагентам, награждение этим статусом людей, к профессионализму которых не может быть никаких претензий, дают обществу сигнал об опасности любого публичного критического мышления.

Идущая война обязывает подозревать врага в любом, чья высказываемая позиция характеризуется как сложная. В интернет-перепалках самый главный эпитет для обозначения потенциального противника – «мутный».

При этом реальность, в которой навеки запрещено демонстрировать зажжённую сигарету и голую женскую грудь, сосуществует с реальностью, в которой это всё детские игрушки.

Теперь культурное мероприятие может быть отменено в результате разогнанного в сети порицающего комментария равнодушного наблюдателя. Суть этого комментария, как правило, сводится к тому, что те, кому надо смотреть, недосмотрели, и волк вновь обрядился в овечьи шкуры, чтобы нанести непоправимый ущерб нашим духовным

ценностям. Несоответствие новому канону идейной правоверности с тем или иным знаком теперь – однозначный повод для публичного порицания. Никакого принципа «пусть цветут все цветы» больше не существуют – у цветов, мол, было время цвести, и ничего хорошего из этого не вышло. Последний тезис обычно основан на слепоте по отношению к литературному процессу. При этом эти речи, как правило, произносит тот же коллективный субъект, который и сам является плодом предыдущей эпохи.

Глумление над западной «культурой отмены» не должно закрывать нам глаза на тот факт, что мы в очередной раз породили свою, вполне суверенную, основанную на отечественных традициях культуру запретов.

На неё можно не обращать внимания только в случае полной выключенности из культурных процессов. Но любой, кто посылает рукописи в журналы и издательства, взаимодействует с культурными институтами, не может не видеть сегодня того, как их представители пытаются угадать, что можно, а что нельзя. Одни пытаются возглавить процесс, другие без энтузиазма воздают должное грозным языческим богам, третьи отсеивают всё, что может создать им проблемы, четвёртые уже закрылись.

Впрочем, одно из определений культуры так и формулируется как система запретов – сейчас это ощущается особенно остро. Особенно теми, кто привык, скорее, к тому, что культура – это такая безразмерная конкурентная среда творческих стратегий. Культура запретов проявляет себя в том, что часть потенциальных деятелей культуры допускается к соревнованиям, часть отказывается подавать заявки. А на место выбывших приходят те, которым новые правила доступа кажутся лёгкими и привлекательными, а также те, кто ещё и не начинал обо всём этом задумываться.

Одним из аргументов в пользу возникновения культуры запретов является тезис о том, что это теперь не только в России так – так теперь во всем мире. Действительно, контроль за сферой медиа стал гораздо жёстче, государства быстро расправляются с идеологическими противниками в информационном пространстве, которое считают своим. Но о том, что это значимый фактор литературы и поэзии по всему миру, слышать пока не приходилось.

## 8. Лирический герой на грани пошлости

Военная поэзия – своеобразный реванш лирического героя.

Этого героя в последние годы изничтожали как могли. Любая выятная идентичность, простая субъектность с позиции поэзии, старающейся быть современной, воспринималась в лучшем случае как атавизм, в худшем – сразу как непристойность, за которой маячит лояльность режиму и прочие глупости. А теперь пружина разжалась, маятник полетел к другой крайности.

Теперь плавающая идентичность, сложность субъекта заведомо непатриотична. В некоторых стихотворениях ничего, кроме героя, и нет. В этом тоже есть что-то неприличное: оказывается, весь этот кошмар был нужен для того, чтобы иметь повод сказать о том, каков я, – а я и таков, и таков. Тут, оказывается, столько важных подробностей. Этого подросткового самолюбования стало сразу очень много, и это какая-то забытая уже было форма пошлости, которая вернулась в культуру.

На самом деле трудно найти более важный сюжет за последнее десятилетие, чем сюжет переживания войны. Я лично уверен, что это переживание необратимо, оно обязательно достанет из человека то, что удивит и изменит его самого. Это уже происходит.

Но медийной машине, использующей поэзию, не до тонкостей вкуса, у неё другие цели, а потому пошлость она не только не отфильтровывает, а наоборот – придаёт ей небывалый напор и охваты. То, что медийная машина и ультрапатриоты называют сегодня военной поэзией, является незначительной и, думается, не главной частицей гораздо более крупного и масштабного явления, которое очень сложно увидеть тем, кто решает сюминутные задачи. Им выгодно, конечно, говорить, что военную поэзию представляют только они, но это не так. Думаю, наше представление о феномене новой русской военной поэзии будет сильно меняться в ближайшие годы.

И, тем не менее, лирический герой вернулся. Право на его существование во многом куплено эпохальными событиями, во время которых частный голос приобретает особенную цену.

В ряде случаев лирический герой, по сути, превращает поэта в персонажа. Мне сложно воспринимать, например, Анну Долгареву как обычного поэта – она превратила в персонаж поэта военного времени. Её фотографии, действия, жизнь, поездки – не менее, а иногда и более важная часть творчества, чем собственно тексты. Без всего этого

её тексты имели бы куда меньшее значение. Когда слышишь, как она уверенно, нервно читает солдатам, которые внимательно слушают, то понимаешь, что сам контакт поэта и слушателя в этот момент определяет ценность поэзии. Она ищет и находит этот контакт, и потому она фигура этого времени. А что она при этом пишет – дело на самом деле второстепенное.

Однако среди волны поэтов, пишущих о новой войне, мне ближе те, которые действуют, как Бабель в Первой Конной армии – они наблюдают за людьми и насыщают ими свои стихи. Потому из всей плеяды поэтов, изданных в патриотической серии «КРП» издательства «ПИТЕР», мне ближе всех давно сложившийся Алексей Остудин, у которого, как кажется, лирического героя нет вообще.

## 9. Традиция именем революции

В нашем триумфальном развороте к традиции есть парадокс, состоящий в том, что главную роль в нем играют фигуры не просто не консервативного, а даже революционного толка. Та традиция, которая сейчас проснулась, это во многом традиция революции, на ценностях которой была основана советская эпоха. Поэтому интерес к традиции сегодня, увы, зачастую сводится к апологии советского времени. Геополитическое мышление этому очень способствует. Однако, с точки зрения настоящего консерватизма, актуализация одной эпохи никак не может считаться возрождением интереса к традиции. Революционер на самом деле не понимает, что такое традиция. Вернее, он её сводит к тому, что ему помогает бороться за власть, остальной объём его не интересует, как не интересуют и вечные русские вопросы, которые пронизывают отечественный исторический материал.

В 2022 году представление о том, как идеологическое поле разделилось, вполне могло быть очень грубым: с одной стороны, либералы-западники, которые непременно хотят поражения российской армии, с другой – патриоты-славянофилы, которые обязательно должны радоваться началу СВО. Картина на самом деле уже тогда была сложнее, потому что существенная часть либералов осталась на родине и российской армии поражения ни в коем случае не желала, а некоторая часть патриотов даже не думала радоваться войне. В новом информационном контексте уже очевидно, что линия дискуссии идёт не между либералами и патриотами, эта линия больше физически не может ве-

стись, поскольку их миры разведены на то расстояние, на котором ни о какой дискуссии уже говорить нельзя. То есть патриотическая линия победила, но и внутри нее есть серьёзная дискуссия – и она идёт между революционерами и консерваторами.

Революционер трактует большинство проблем как общественные, связанные с властью. В том, что кто-то чего-то в жизни не достиг, виновата прежде всего власть. Поэтому разговор революционера о литературе или поэзии – это всегда разговор о власти, исключительно о ней. И это видно не только на примере z-патриотов, но и на примере таких деятелей, как Дмитрий Кузьмин. Вторжение идеологии в сферу культуры произошло через распространение левых ценностей, но проблема в том, что справа мы видим тот же типаж. Писателя Прилепина и акциониста Павленского объединяет общая вера в то, что политический смысл их культурной работы является основным. Только их возможности в России теперь очень разные. Левых революционеров вывели, и мы остались с правыми, но тоже революционерами.

Революционер пытается немедленно захватить почту, вокзал, телеграф. Он не рефлексировал о несовершенстве своего внутреннего мира или о том, что Господь посылает ему не те знаки. Это всё – несуществующая повестка. Партия гиперпатриотов пытается всеми, даже этически уязвимыми способами сменить руководство ключевых культурных институций и призвать их немедленно отрабатывать социальный заказ. Этот напор происходит как раз из неверия революционера в то, что культура переработает материал войны без его ценных указаний.

Не могу отказать себе в удовольствии напомнить о том, что в первых же главах книги «Другая Россия» Эдуард Лимонов, воспитавший в России поколение бунтарей, получивших сегодня слово, призывает разрушить поработавший лидера институт семьи, ввести многожёнство, а молодому амбициозному человеку рекомендует бросить этого «жрущего борщ» ни на что не способного отца. Революционера учили презирать обывателя и готовили умирать за великую идею. Это не только этика, но и эстетика, по которой многие, кажется, соскучились. Эти же люди сегодня топят за традиционные ценности.

Революционер исходит из того, что литература может быть только ангажированной, а это значит, что традиция должна переписываться, исходя из запроса момента. Никакой самоценной традиции для него быть не может. Всё написанное воспринимается как агитка – либо в

нашу пользу, либо в пользу наших врагов. По такой нехитрой системе поэзия в 2022–2023 годы и оценивалась.

Консерватор живёт как минимум в мире, в котором есть отношения человека с Богом, роль человека в социуме, отношения человека с самим собой. У каждого из этих направлений для размышления долгая история, в ней много поворотов, они породили те или иные историко-литературные периоды, направления, жанры – и если ты хочешь сказать своё слово, стоит в этом всем контексте разобраться, впитать его, пройти через него. Так к традиции относится консерватор. Для него нет ненужных эпох, он знает, что любые формы, прежде чем оценивать их значимость, надо изучить и сохранить. На языке литературного процесса такой консерватизм называется неотрадиционализмом – той интеллектуальной парадигмой, которая скрепляет пространство XX века условно от Элиота до Бродского.

Однако сегодня, в период так называемого традиционного разворота в культуре, можем ли мы сказать, что отношение к традиции, характерное для неотрадиционализма, побеждает? Думаю, это прозвучало бы слишком смело.

Разве мы имеем вал исследований в сфере культуры и искусства и систему их поддержки? Разве мы видим мощные научные школы, развивающие или изучающие отечественные традиции филологии, культурологии, гуманитаристики, философии? Разве мы видим сколько-нибудь фундаментальные проекты в сфере истории литературы или в области популяризации чтения? Мне вспоминается только проект новой двадцатитомной «Истории России» – первые два тома уже вышли. А так нет, всего этого мы не видим, как не видим мощных издательств, премий, конкурсов, направленных на поиск и поддержку всего того, что позволяет изучать и оживлять традицию. Зато мы видим, как новое революционное ангажированное искусство, вооружившись дубиной традиции, пытается расправиться с переродившимся авангардом, а задом и со всеми, кто не с ними, подозревая всех поголовно в связях с Госдепом.

Для обыкновенного консерватора эта «повестка» – дичь несусветная, которая может сгодиться только для того, чтобы вбросить тему традиции. Когда консерватор слышит, что консервативные ценности проговаривают революционеры, он испытывает праведное возмущение.

Prosodia – новая институция, живущая в логике некоммерческой организации, а не национального достояния, каковым являются тол-

стые литературные журналы, музеи и т. д. От таких институций, как Prosodia, по идее, никто не ждёт системных масштабных проектов. Однако мы смогли такой проект предложить и отчасти реализовать: «Русский поэтический канон» – исследование, подготовка сотен материалов в оригинальных форматах, выпуск трех тематических номеров, миллионы – это не преувеличение – читателей в сети. Нас не нужно разворачивать к традиции.

Но во внешней среде, на мой взгляд, никакого разворота к традиции пока нет. Потому что для того, чтобы позволить себе так говорить, надо что-то более существенное, чем проснувшееся желание ещё раз переписать историю и заказ на «большой стиль».

Я считаю, что в консервативном повороте, который произошёл в России, настоящие консерваторы ещё не сказали своего слова. И будет очень плохо, если их голос не прозвучит.

## **10. Очертания новой эпохи – особенности русского метамодерна**

Конечно, взрыва идеологии в сфере культуры не могло возникнуть на пустом месте. Но когда мы начинаем рассуждать о более глубоких течениях, мы напрямую сталкиваемся с помянутым выше давлением кризиса обобщений.

В то же время есть ряд простых ответов, которые давно предлагаются. С одной стороны, мы слышим геополитические размышления о начале эпохи многополярности и отстаивании права на неё. С другой, размышления об откате в модернизм, в реваншизм, в наивный мир романтических героев и национальных государств. Но рассматривать искусство как производное от геополитики – это вульгарный социологизм. А видеть сегодня только откат в модернизм – это значит отказаться от многочисленных сигналов современности. Впрочем, у идеи возвращения к модерну как эпохе, замыслы которой в условиях XX века не могли реализоваться, есть свои поклонники.

И, тем не менее, кажется, что это не главное.

Прежде всего: действительно есть ощущение, что нечто закончилось. Что именно? Думаю, закончилось то, что можно назвать массовым постмодерном. Речь не о том постмодерне, который владел умами, а о том, который пошёл в массы, стал массовым, хорошо продаваемым продуктом. Мы привыкли его потреблять, уже не вдумываясь в его

интеллектуальные предпосылки. Собственно постмодерн закончился гораздо раньше. Думаю, что уже в 2014 году говорить о нём было странно.

Сегодня многие люди, думающие о том, куда развиваются культура и искусство, пытаются осмыслить то, что появилось после постмодернизма и «конца истории», пытаются ухватить «структуру чувства» нового времени. Им противостоят те, кто уверен в том, что опыт собственно постмодерна в России ещё не осознан в полной мере, а значит, нужно догонять, торопиться осознать, чтобы получить, так сказать, хотя бы шанс на выход из роли вечных учеников. У этих разговоров огромный контекст, за ними большая литература, там есть очень интересные сюжеты и вопросы, драматизм которых не доступен моему уму, однако мне всегда казалось, что то, что мыслители ищут, художнику может быть дано в ощущениях.

Философ Александр Марков считает, что время «-измов» в культуре прошло, по его мнению, им на смену пришло проектное мышление современных художников, не знающее границ между языками искусства и неискусства. По этой логике, теперь выигрывают не направления, а проекты, которые находят отклик. Надо сказать и о том, что умерший постмодерн оставил наследие так называемых «тёмных онтологий», постчеловеческих по своей природе.

Возвращаясь к ощущениям. В искусство пришли два-три мощных мотива, непредставимых в эпоху предыдущую, – ощущение идущей истории, ощущение трогательного лирического внимания к человеку в ситуации постоянных трансформаций и колебаний мироздания, ощущение осторожного, экологичного созидания ценностей в пространстве, в котором ценности долгое время вычищались. Это именно ощущения, связанные с переживанием культурной ситуации сегодняшнего дня. Из всех «-измов», появившихся в последние годы, «метамодернизм» или «метамодерн» ближе всего к тому, что я пытаюсь описать.

«Мы признаём, что колебание – естественный порядок мира», – говорит в манифесте метамодерна художник Люк Тёрнер, 1982 года рождения. В России быстро перевели вышедший в 2017 году междисциплинарный сборник «Метамодернизм», в котором подведены итоги работы международной команды исследователей, ставившей задачу уловить, что приходит на смену постмодерну. В подзаголовок сборника вынесены три мотива – историчность, аффект и глубина. Это больше образы, чем идеи. В теоретическом отношении этот сборник довольно

слаб, что тут же отметили и в России, но ощущение смены эпох, пойманное им, а также отдельные мотивы, кажутся совершенно точными.

Тема русского метамодернизма ещё не получила достаточного развития – и кажется, что напрасно. Тем более что речь не о концепции, не о направлении – о парадигме мировоззрения, реализующегося в искусстве прямо сейчас. Новая реальность требует слов. Нам стоило бы наполнить удачно найденное слово своим опытом, который, как кажется, накоплен даже за прошедшее десятилетие.

Попробую коротко развить мотивы, обозначенные как передающие ощущение времени.

Человек в ситуации постоянных трансформаций – это совсем не романтический герой. Это не монумент, скорее множественная личность, отражающая шизофреничность современности, не просто субъект, а целый конгломерат субъектов, между которыми происходят порой бурные отношения. Этот субъект нелинеен, он неизвестен сам себе, но наблюдения за ним позволяют отследить, как происходят его «колебания», отмеченные Тёрнером. Но этот субъект, однако, особым образом ответственен. У него есть, как это отмечалось при разговоре о «новых нудных», некая серьёзная интенция по отношению к миру – и это собирает его сознание и поведение. Этот субъект уже знает, что его собственная бесконтрольность губительна для мира – не для его личного мира или счастья, а для мира вообще, обнажившего ограниченность своих ресурсов. Это та ответственность, которую сегодня называют экологичностью или «устойчивым» мышлением, её обретение, обретение устойчивости в мире – ключевой сюжет новой эпохи.

А история в какой-то момент очевидным образом пошла. Подводя итоги в поэзии 2021 года, мне приходилось писать о том, что жанр исторической элегии в ней оказался на первых ролях – это жанр, в центре которого сюжет о преемственности между поколениями, о её механизмах и их распадении. Это только кажется, что, обращаясь к национальной истории, мы снова входим в ту же реку, воюем на давно прошедшей войне, живём прошлыми формами жизни, не видя будущего. Подобные оценки сегодня встречаются, однако согласиться с ними не представляется возможным. У нас как культуры масса нерешенных вопросов с собственной историей. Наш конец истории имел форму упоения настоящим. И если современник вчерашнего дня не имел ресурса, чтобы к этим вопросам подступиться, то современник дня сегодняшнего обойти их просто не в состоянии. При этом мы хорошо

видим формы прошлого, мы с детства знаем, что Пушкина убили на дуэли и что армию Паулюса окружили под Сталинградом, и порой за этими формами не видим современного человека, который за чем-то к ним обращается – обращается и меняет их. То, что этот современный человек вышел на сцену в литературе и поэзии нашей страны в прошедшее десятилетие, у меня не вызывает никаких сомнений. Но наша культура пока его плохо видит.

У органичного интереса к истории есть и оборотная сторона. Новая национальная премия «Слово», появившаяся в 2024 году, сразу задаёт установку на большой стиль. Большие нарративы, с крушения которых начался постмодернизм, теперь не только не вызывают подозрений, но и желанны. Будет забавно, если у нас в сентябре 2024-го, на который запланирована конференция с участием 100 критиков и литературоведов, появится большой стиль. Большой стиль не нужен в виде спущенной сверху рамки для разговора о литературе и культуре, большой стиль недостаточно объявить, он должен не только произрасти снизу, на национальной почве, но и быть воспринятым, в нём должна быть потребность, в нём должно быть пространство живых и интересных направлений для осмысления. Но смысл искать его, безусловно, есть – логика культурного процесса подсказывала, что за разложением «прекрасной» эпохи последует поиск ценностей, которые могли бы объединять. И в этом смысле серьёзность намерений, продемонстрированная в течение прошедшего десятилетия, подготовила почву для самой постановки вопроса о большом стиле. Потому что за последние десять лет этот стиль уже во многом произрос.

Эпоха, которая наступила, очень интересна. В некотором смысле она позволяет увидеть то, что в предыдущую находилось в слепой зоне. Она заинтересовалась человеком, она предложила новую оптику для его состояний, его этики и даже его природы. Она отменила отмену истории, признав, что история не только не покидает сцены современности, но и является постоянно действующим фактором непрерывной работы с идентичностью. Наконец, повестка устойчивого развития создала сложный сюжет отношения человека с миром, который погибает от его рук. Эту новую эпоху не просто надо увидеть, – надо почувствовать себя в ней. И не дать подменить эту масштабную картину повесткой идеологической борьбы.

## Эпос и поиск Другого в современной поэзии 2023 года

**В** 2023 году заметную роль в современной поэзии стало играть эпическое начало, это наполнило поэзию событийностью и голосами. Поэзия вообще наполнилась людьми, другими. Другой стал становиться ценностью, а поэзия вдруг осознала свою особую роль в умении понять Другого.

Традиционный номер журнала *Prosodia*, посвящённый поэзии 2023 года, предполагает попытку осмысления того потока, который через нас в этот год прошёл. Поток всегда неуправляем, на него можно пытаться влиять, но невозможно его сформировать.

Год начинался на пике охватившей литературное поле идеологической борьбы. В этом смысле подведённые журналом *Prosodia* итоги 2022 года только подлили масла в огонь. Год назад, напомним, мы подметили в современной поэзии тенденцию к эскапистским творческим стратегиям, призванным, по сути, защищать пространство художественного от грубых попыток его использования в интересах идеологов всех сортов. Неофициальные отклики на это высказывание мы получали весь год – иные из них вполне напоминали болванки для доносов, но в целом через какое-то время появилось стойкое ощущение, что своё пространство для поэзии и мысли о ней мы отстояли. Более того, это пространство избавилось даже от некоторой инфантильности. А идеологически заряженная литература перестала разрастаться, претендуя пожрать всё живое, включая нас, но и стала при этом частью пейзажа, гораздо более заметной, чем до 2022 года.

Пожалуй, главным событием не только для современной поэзии, но и для самой атмосферы, в которой она существовала в 2023 году, оказался запуск журнала поэзии «Пироскаф». Журнал вырос на той же идейной основе, что и издательство «Воймега», которое никогда не было замечено в какой-либо ангажированности. Абсолютно контрреволюционный, ориентированный на разнообразие поэтических традиций «Пироскаф» невольно стал событием, сместившим течение

литературной жизни. Его появление как бы сняло вопрос о том, какое русло развитие литературного процесса будет основным, – к облегчению многих наблюдателей.

Параметры номера о современной поэзии Prosodia оставлены такими же, какими они были в предыдущие годы. В течение года каждую неделю, а иногда чаще, в Prosodia выходят новые подборки, для финального номера мы отбираем 35 лучших плюс одного автора делаем фигурой номера. Затем мы пытаемся составить коллективный портрет, выделяя общие места и фиксируя отличия от коллективных портретов предыдущих лет. Не стоит нас критиковать за то, что обзореваем мы только тот сегмент поэзии, которая проходит через нас, потому что делать что-то иное мы не обещали.

Если коротко обобщить особые черты условного портрета современной поэзии образца 2023 года, то они будут связаны с интересом к людям, их голосам и шире – к Другому. Это находит выражение в формах скорее лиро-эпических. За этим видится и определённый кризис индивидуального сознания в поэзии, и её стремление передать, зафиксировать динамику, сложность происходящего.

Впрочем, обо всём по порядку.

### **Что насаждает Prosodia**

После прошлогодней итоговой статьи было забавно читать отдельные отклики о том, что мы «насаждаем эскапизм». Забавно потому, что мы вообще не насаждаем никаких «измов». Prosodia не пытается навязать современному литературному процессу какую-либо осенившую нас концепцию.

Если мы что-то и пытаемся насаждать, то это веру в органику творческого процесса, который подпитывается силами гораздо более мощными, чем концептуальное мышление, а также искреннюю попытку понять далёкого другого. В понимании своего никакого усилия нет, для понимания далёкого другого нужно искать общий с этим другим язык. Этот язык – понимание того, как работает традиция, как внутри традиции реализует себя индивидуальность.

В текущем литературном процессе и контексте современного искусства Prosodia работает в парадигме неотрадиционализма. А с точки зрения метода исследования культуры и литературы Prosodia движется в русле исторической поэтики – пожалуй, главной русской филологи-

ческой школы. Историческая поэтика предполагает понимание, что художественные формы не только существуют со времён открывшего их Аристотеля, но и эволюционируют. Так вот, «насаждением» каких-либо концепций можно заниматься в парадигме авангарда или ангажированного искусства. Авангард насаждает новое, пытаясь буквально искоренить любые признаки традиции, а ангажированное искусство насаждает идеологию, соответствующую запросу момента. А неорационализм в это время внимательно слушает, что производит на свет органика творчества, пытается найти для этого первые точные слова, пытается увидеть в индивидуальном эволюцию коллективных форм.

В течение года мы публикуем произведения современных поэтов, и каждый раз причина публикации связана с индивидуальностью текстов, их поэтического языка. Но когда в конце года мы пытаемся понять, что же это было, тот же самый материал воспринимается уже как явление коллективное. И картина, которая получается, оказывается в какой-то мере условной, как условно обобщение, сделанное на материале, который никогда не рассматривался как иллюстрация какой-либо идеи и концепции. Стихи, публикуемые Prosodia, если что-то и иллюстрируют, то только сами себя. И попытка разыскать в них признаки коллективных форм – это дополнительный опыт, дополнительное знание, особую ценность которого стоило бы подчеркнуть. Это иная ценность, нежели ценность концепции, к которой подобраны удобные иллюстрации.

### **Консервативный бунт и его смысл**

Есть стойкое ощущение, что в период, когда надо возвращаться к фундаментальным вопросам, критика выглядит довольно беспомощно. В начале года было непонятно, как заниматься критикой, если почва под ногами поплыла, если заражённость критического аппарата и несогласие с читающим не позволяют прорваться собственно к прочитанной книге. И в критике мы взяли паузу. Никогда не публиковали так мало откликов на книги, но никогда и не публиковали так много эссеистики.

Кризис критики продемонстрировал и конкурс эссе «Пристальное прочтение поэзии 2023». Именно критические номинации – например, «Лучшая рецензия на свежую книгу поэта» – оказались самыми слабыми по количеству и уровню заявок. Ощущение такое, что критики как

бы разом утеряли понимание, кого теперь читать, как читать и что по этому поводу говорить. Зато литературоведческие номинации – опыт интерпретации одного стихотворения, статья о творчестве поэта – оказались на высоте. Как и номинация, приглашающая к свободному размышлению на тему «Роль поэта в современном мире». Критика у нас не имеет своего стержня, в периоды трансформаций ей надо прислониться к чему-то более фундаментальному и крепкому, нежели она сама.

Наш проект «Поэзия как молитва» содержал прозрачный сигнал: если уж поэзия как сфера деятельности и вынуждена искать опоры вне себя, то лучше пусть это будет не идеология, а религия. Это был такой консервативный бунт. Этот союз, во-первых, гораздо более древний и фундаментальный, во-вторых, он очевидным образом противостоит дегуманизированной актуальности идеологов – как вертикаль всегда противостоит горизонтали. Это была попытка проработать вертикаль, подчеркнуть встроенность в неё поэзии. Разыскания поэтов в области вертикальных связей, в которые вовлечена поэзия, реконструкция этих связей мне лично показались чем-то живительным в ситуации 2023 года.

Так, поэт и священник Сергей Круглов из определений поэзии выделяет то, которое фиксирует в ней способность к выявлению связей между явлениями мира посредством Богом данного языка, а через это – постижение реальности, а из определений молитвы – настрой на диалог с Творцом. И там, где постижение реальности осуществляется через диалог с Творцом, и есть общее поле поэзии и молитвы.

Поэт Александр Правиков пишет о том, что поэзия – это своеобразный механизм обновления, оживления слов, обеспечивающих прорыв подлинности – без этого обновления слова склонны стираться, превращаться в абстракции.

Тут важно почувствовать живую мысль современников, которые ищут и находят место поэзии в постановке и отработке вопросов, направленных по вертикали, не к оппоненту, но выше, выше правительств и национальных интересов, – и именно там находятся ответы, возвращающие поэзии утерянный был смысл. Именно там находятся ответы, которых очевидным образом не хватает в разговоре с оппонентом. Мысль о диалоге, установке на него, усилие, направленное на то, чтобы дать ему шанс состояться, – один из таких ответов.

Заражённая литература временно потеряла способность к диалогу даже внутри себя. И литература это чувствует, и главное свидетельство

этого – очевидные поиски пространства для диалога даже там, где ранее было сложнее всего ожидать их появления. К этой мысли мы ещё вернёмся.

### **Миллениалы – главное поколение в поэзии**

Три последних года мы проводили социологические замеры, выделяя поколение, чьё слово в прошедшем году оказалось наиболее весомо. В этих замерах мы опираемся на классификацию поколений, предложенную В. Радаевым. В 2022 году среди авторов Prosodia основная партия досталась так называемому реформенному поколению (годы рождения 1968–1981). Годом ранее перевес был у поколения застоя (1947–1967). В 2023 году интуитивный курс на омоложение авторского состава продолжился – с довольно большим отрывом победили миллениалы (1982–2000) – количество авторов этого поколения выросло с 6 до 20. При этом впервые обозначилось и поколение Z, два автора от которого вошли в число 36.

Социологи называют миллениалов вторым постсоветским поколением и поколением периода стабилизации. Сам Радаев в монографии, вышедшей в 2019 году, заявил, что уже настал момент, когда миллениалы стали главным поколением во всех основных сферах жизни – так что происходящее в современной поэзии вполне соотносится с тенденциями в обществе в целом<sup>1</sup>.

Миллениалов называют первым цифровым поколением, культура и искусство занимают гораздо большую роль в выбираемых ими формах досуга, они более социальны, выше ценят здоровый образ жизни и занятия творчеством. При этом они не стремятся взрослеть, отличаются меньшей религиозностью и в заметно большей степени, чем другие поколения, чувствуют субъективное удовлетворение от жизни. Практики повседневной жизни для них гораздо важнее, чем отношения с государством и политика в целом. Вряд ли это описание стоит считать описанием художественных миров, предлагаемых миллениалами, но понимать, что за поколение расположилось в поэзии в качестве главного, нелишне.

Ещё одна черта поэзии журнала Prosodia образца 2023 года – увеличение среди наших авторов доли женщин. Предыдущие два года на

<sup>1</sup> Радаев В. Миллениалы: Как меняется российское общество. М.: Изд. дом Высшей школы экономики. 2019.

женщин приходилась ровно треть позиций в итоговом номере о современной поэзии, в этом году гендерный паритет практически достигнут – 17 из 36.

В 2023 году в число авторов стали возвращаться представители русской диаспоры за рубежом. В прошлом году их среди авторов Prosodia не было вообще, что стало особенностью 2022 года и явно было реакцией на украинские события. Русская диаспора начала возвращаться, но представлена она – в силу случайных обстоятельств или нет – совершенно другими людьми, чем в 2021 году. Видимо, это сигнал того, что восприятие русской культуры за рубежом в целом имеет тенденцию возвращения к норме, хотя от нормы ещё далеко.

22 автора из 36 ранее никогда не публиковались на страницах Prosodia – обновляемость существенная, она свидетельствует об открытости издания. Подавляющая часть публикуемых стихов приходит к нам самотёком.

### **Эпические жанры на взлёте**

Нам ещё не приходилось публиковать столько поэм. Для нас вообще публикация поэмы – явление единичное. В этом же году у нас опубликованы поэмы Дмитрия Аникина, Дениса Балина, Вероники Батхен (это скорее цикл исторических песен, но он становится в тот же ряд), Егора Львова (в номер не вошла, см. на сайте), Юлии Милорской.

Поэма сегодня – это не столько лиро-эпическое сюжетное повествование, как это было раньше, сколько полотно, на котором можно разместить картину мира, сотканную из голосов, ракурсов, персонажей, деталей. Общее у этих образований – очевидное стремление современного поэта такую сложную картину создать, перейти на какой-то новый уровень сложности высказывания.

Каждая поэма при этом заслуживает отдельного разговора. У Дмитрия Аникина – это современная разработка сюжета об эволюции варвара, попавшего в сердцевину развитой цивилизации. Поэма Дениса Балина показывает человека, потерявшегося в зеркалах каналов коммуникации. Экспериментальная поэма «12 апостолов эволюции» Юлии Милорской отражает понимание этапов эволюции, которую проходят формы жизни, поиск проточеловеческого задолго до появления человека на исторической сцене.

Новый виток эпического мышления в современной поэзии знаменует какой-то новый её этап, появление так называемой эпической дистанции, без которой крупных вещей, сюжетов, эпох просто не разглядеть. Тема поэмы всегда более или менее фундаментальна. А современная поэзия ещё вчера, кажется, побаивалась всего фундаментального.

К тому же эпическому ряду примыкают две тематические поэтические подборки, буквально посвящённые осмыслению девяностых, поколению, которое сформировалось в это время, – Виктория Беляева, Тая Ларина. Это психологически точные картины эпохи, которые сопровождаются рефлексией.

*Тридцатилетним детям девяностых  
никак не разрешить извечный спор.  
Мы в раздевалке меряемся ростом.  
Мы меряемся ростом до сих пор...  
Ты можешь лучше. Ты сумеешь! Ну же!  
Смотри, смотри, мы обскакали всех!  
В спортзале духота. А там, снаружи  
(закадровый бесчеловечный смех).*

Это из Таи Лариной, в подборке которой девяностые оказываются каким-то экспериментом над личностью, а рефлексия позволяет выявить ловушки, расставленные индивидуализмом: «Мы пишем, пишем, пишем свою историю. / И просто не успеваем её читать».

К той же тенденции должны примыкать и цикл историй Дмитрия Ратникова о судьбах вымышленных героев, и цикл Андрея Ткаченко о сущностях, которые борются за человека. Всё это эпические по своей природе, насыщенные персонажами и событиями миры, претендующие на объяснение того, как устроено мироздание. Из Андрея Ткаченко:

*Со временем, и на алтарь в виде жертв положив  
миллиарды таких же, как сами,  
из страха пред небытием и страданием,  
и распиная любого, кто рушит канон (иль сжигая),  
кто стены шатает и так очень шаткого дома,  
в итоге построили мир, нам уютный, понятный,  
но, главное – очеловеченный так,  
что другого как будто и нет...*

Иллюстрацией того же лиро-эпического начала можно считать балладные образования, с которыми работают Антон Бахарев, Иван Волосюк, Иван Коновалов. Баллада привыкла пугать встречей с представителями инобытия, которое внезапно оказывается рядом, а тут балладный эффект обеспечивается фантазмагорическим или хтоническим задником абсурдного мира, в котором вдруг осознает себя претендующий на здравомыслие герой.

*Тут колобок размотан, как клубок,  
И тянут репу из ночного неба,  
И печь Емели в каждый городок  
Вмонтирована грозно и нелепо.*

(Антон Бахарев)

Нужно заметить, что в лиро-эпике гораздо меньше прямого переживания и рефлексии, чем, например, в исторической элегии – жанре, который мы в обобщающей статье по итогам 2021 года называли ведущим. Эпос населён голосами, персонажами, которые делают историю. Эпос не причитает по поводу этой истории, не восхищается и не ужасается ей – просто её показывает.

## **Интерес к Другому как ценность поэзии**

Движение в ту же сторону человеческого разнообразия видится и в совершенно других жанрах. Поэзия как будто наполнилась Другими. Отношения с ними стали проблематизироваться, Другой стал становиться ценностью, и поэзия вдруг осознала свою особую роль – умение понять Другого.

Данила Артёменко, 2001 года рождения – поколение Z! – один из основателей сообщества динамистов, которые вместо культа новизны продвигают интерес к «другому человеку, другой жизни», «ведь познание собственной личности не обходится без познания Другого». Консервативных манифестов в искусстве XX века ничтожно мало, посмотрите, например, книгу «100 арт-манифестов» (М., 2022) – разве не показательно, что с таким манифестом выступают представители самого молодого поколения в современной поэзии? Этот манифест под названием «Принципы динамистов» опубликован в блоге Дзена, у которого единицы подписчиков, – ну а где его ещё публиковать? Главное, что он существует, и там написаны действительно важные вещи: «ди-

намисты отчётливо видят и чувствуют, как общество ставит условие: либо ты делаешь новое, либо ты посредственность. Это обстоятельство и лишает человека возможности обнаружить и познакомиться с собой и более того – с другим человеком».

Другой, впрочем, не всегда человек. В стихотворении Артёменко, в котором разворачивается картина наступления осени, находится место мышонку:

*ты мышонок моё всё  
вот я тебя и не съем  
буду приносить в щехах пишено  
и спи до зимы до белизны  
от неба до земли  
не зли осенний воздух  
он хочет чтобы мы  
перевели дух  
чтобы спаслись  
именно когда  
бежать некуда*

Очень пронзительный момент в пороговой ситуации, когда «некуда бежать» – и любая другая жизнь приобретает совершенно иную ценность.

*узнавание  
это и есть второй шанс  
это шанс на двоих  
иначе ничего бы  
не сдерживало*

Это пишет Андрей Першин, который, наверное, так бы и писал эстетские, полные наблюдательности миниатюры, если бы в какой-то момент не ощутил, что культурная ситуация от поэзии требует чего-то большего. В его подборке тема узнавания себя в Другом оказывается темой спасения, а поэзия становится пространством, в котором это узнавание возможно.

А подборка Анастасии Палиховой и вовсе называется «я вас всех собираю в копилочку». Она полна людей, ситуаций, развёрнутых до полноценной драматургии, полна интересом к людям.

*может просто наткнулась на улице  
вы ругали очень большую собаку  
а она виляла хвостом  
или увидела у друзей а потом забыла имя  
зато на всю жизнь осталось как вы интересно смеётся  
с такой морщинкой у носа  
прямо как у моей двоюродной тети  
а большего мне и не надо  
в копилочке всем хватит места*

Интересу к людям как базовому фундаменту поэзии посвящено и эссе Елены Сафроновой «Объявление в газете и роль поэта в современном мире»: «Хороший поэт – тот, кто способен на эмпатию или, как сейчас принято говорить, эмоциональный интеллект. Хорошая поэзия – та, в которой находится место другим, а не только творцу».

Другими людьми наполнены и стихи самого старшего поэта этого номера – Вячеслава Куприянова, 1939 года рождения. Его герои часто оказываются чужаками, заглядывающие за пределы разумного. И вообще – вакансия для Другого это же, по большому счёту, вакансия для героя. В умении такого героя рассмотреть даже в «малых сих» – отзвук пушкинской традиции всеотзывчивости. В 2023 году о ней не раз приходилось вспоминать – и возникало ощущение, будто какой-то своей частью русская поэзия пытается вернуться к базовым настройкам, к своей исходной идентичности, которая, конечно, с Пушкиным связана.

*Под зыблющейся ровностью теченье,  
Влекущее туда, где жизнь воздаст  
Усилью пониманья: цель – балласт.  
Нет «смысла жизни» – лишь её значенье.*

Это строки из подборки живущего в Израиле Валерия Слуцкого. Конечно, убеждение, что «жизнь воздаст усилью пониманья» – это поэтический символ веры. И этот символ неоднократно проговаривался в 2023 году современной поэзией – и думается, что само это проговаривание необычайно актуально в сегодняшней культурной ситуации.

Безусловно, в поэзии 2023 года есть и другие важные сюжеты. В конце концов, поэзия в существенной своей части занимается внутренней событийностью. Именно там часто происходит прорыв к подлинности, чуду, инобытию, смыслу. Этот прорыв, это внутреннее преобра-

жение занимают важное место в поэтическом мире Антона Азаренкова, Асти Гейченко, Светланы Михеевой, Анастасии Трифионовой. Для целого ряда поэтов, работавших с жанрами идиллии, элегии, событием стало вторжение истории как внешней силы. «Уживание» с ней, переживание этого вторжения – главное событие поэзии Анны Гедымин, Ирины Ермаковой, Анны Трушкиной.

По всем признакам мы живём в период консервативного разворота в культуре. Время для него наступило давно, он назревал и многими ожидался. Но просвещённые консервативные силы в стране были слишком слабы или нерешительны для того, чтобы его осуществить, чтобы хотя бы показать ценность прозреваемого ими пути. В итоге переворот произошёл в совершенно неестественной культурной ситуации, в которой право голоса в культуре получают фигуры, которые дальше от просвещения и ближе к мракобесию. С мракобесием, конечно, нужно бороться – но и открывшееся пространство для развития тоже стоило бы рассмотреть. Это непросто сделать в ситуации массы обрушившихся на нас запретов, а также лавины чужих громогласных слов. И тем не менее появился шанс, что ценность традиций, многообразие культур, диалога между ними, собственной истории мысли и искусства современному деятелю культуры и искусства не нужно будет доносить в одиночку, каждый раз доказывая своё право на существование. Жаль только, что этот переворот не осуществлён гораздо раньше и силами самой культуры, умеющей видеть Другого.

2023

## Эскапизм современной русской поэзии 2022 года

Эскапизм как стратегия сознательного ухода из центра мира расцвёл в современной русской поэзии новым цветом, его плоды разнообразны. Так поэзия защищает свою территорию, опасаясь, что эта территория может быть отобрана или осквернена.

Конечно, настоящий, а не календарный 2022 год начался 24 февраля. На новую ситуацию мы отреагировали очень быстро – уже 26 февраля Prosodia опубликовала статью «Поэзия как полная противоположность идеологии» (см. в третьем разделе книги). Само её название отражало суть нашей позиции, которая и сложилась задолго до событий 2022 года, и осталась неизменной в их результате.

Самое главное, что произошло в поэзии, литературе и культуре – это то, что достижения в этих сферах стали вдруг напрямую увязываться с верностью идеологических линий «за» и «против». Как «культура отмены», так и «турбопатриотизм» предстали в роли дубин, которыми можно при желании отлупить любого давшего повод творца, позволяющего себе сколько-нибудь сложную картину мира. Неудивительно, что очень многие в этом году выбирали вариант не попадаться на глаза ни в коем случае – и в данном случае это не трусливая позиция, это определённое отношение к играм, которые вдруг стали столь навязчивыми.

Эта статья посвящена, с одной стороны, попытке обобщённого высказывания о той поэзии, которую Prosodia выделяла из общего потока и публиковала в 2022 году, с другой – рефлексии о том, как изменилось литературное поле за последний год. Эскапизм при этом стал главной темой не потому, что он определяет главные тенденции в современной поэзии, а потому, что он им противостоит, сохраняя возможность поэзии как таковой.

## **Герой номера и типовая ситуация для художника в 2022 году**

Номер журнала *Prosodia*, посвящённый современной русской поэзии 2022 года, построен точно также, как номер, посвящённый поэзии 2021 года, – из всех подборок, опубликованных за год, мы выбрали 35 плюс одну. Эта одна – наш символический герой по итогам года.

Лицо с обложки – это Алексей Дьячков, поэт, живущий в деревне Варфоломеево Тульской области. Так случилось, что его подборкой мы начали 2022 год, а в декабре он прислал ещё одну – и год очевидным образом закольцевался. Дьячков – не только замечательный поэт, но и типаж, который, как нам показалось, в этом году вышел на первый план – поэт, удалившийся не столько от мира, сколько от его надуманного центра. Он ушёл оттуда, где ломаются копья идеологов, делится власть, горят костры амбиций, – ушёл туда, где жизнь сохранилась в каких-то более примитивных, но более подлинных формах. И мир оттуда выглядит несколько другим, а главное, глядя на мир с этого ракурса, гораздо лучше понятно, каково место поэзии в мире – и зачем она в нём.

Это типовая ситуация, в которой находится художник в 2022 году, когда любое взвешенное мнение, возникающее в публичном поле, атакуется сразу с двух сторон. Это ситуация, в которой художник теряет возможность быть собой, делать свое дело, он вынужден уходить на те глубины, на которых есть риск задохнуться.

Основным делом художника в прошедшем году стала рефлексия о своём месте в мире, на который больше невозможно не обращать внимания. И очевидно, что не все это место смогли отыскать.

## **Реакция на идеологизацию литературного процесса**

Никогда до 2022 года мы сами столько не говорили о своих принципах, о своём понимании поэзии и своего дела – потому что не ощущали, что они под угрозой, что их нужно защищать. Когда я смотрю на содержание номера, посвящённого современной поэзии в 2021 году, я понимаю, насколько сильно изменилась эпоха. В том номере под одной обложкой были Игорь Караулов, Александр Кабанов, Евгений Никитин, ещё в начале этого года мы могли без рефлексий напечатать Марию Ватутину и многочисленных поэтов русского зарубежья, боль-

шинство из которых заняли однозначную позицию после февраля 2022 года.

Установка, исходя из которой мы работали на тот момент, была очень простой и по своему содержанию характерной для условного центра в литературном процессе: заинтересованного читателя надо познакомить с самыми интересными явлениями в поэзии, независимо от того, к какому лагерю они принадлежат. В результате у нас могли одновременно публиковаться имена, которые в другом месте не сошлись бы никогда. Мы старались внимательно относиться и к поэтическим экспериментам, и к самым консервативным, на первый взгляд, творческим стратегиям. Я далёк от мысли, что мы были центром литературного процесса, но мы точно выполняли функции такого центра.

В 2022 году мы были вынуждены констатировать, что внешняя среда изменилась гораздо в большей степени, чем наша позиция – и это потребовало внесения корректив в редакционную политику.

Многие поэты превратились в трибунов, политических комментаторов, строгих судей по каким угодно вопросам, только не по вопросам поэзии. И это резко сузило круг авторов, которые могут быть напечатаны в *Prosodia*. Логика проста: если тот или иной автор выбрал для себя путь спасения России от фашистской, либеральной, чекистской, лгбтэшной и прочей (нужное подчеркнуть) нечисти, то мы можем с пониманием и уважением отнестись к его выбору, но для нас совершенно очевидно, что этим путём автор пойдёт уже без нас – потому что *Prosodia* служит поэзии и тому, чему служит сама поэзия.

Про это мы как раз и писали 26 февраля, поэтому сейчас проговорю этот тезис как можно короче: именно поэзия интересуется тем, что происходит с человеком, сопереживает ему на всех стадиях его отношений с миром, на всех стадиях его эволюции. Как хороший врач просто лечит человека, который к нему поступил, не берясь никого агитировать, так и поэт занимается человеком во всей его сложности. Это дело, которое невозможно сделать где-то за пределами искусства. Но позиция, которая до 24 февраля могла показаться кому-то чрезмерно широкой и благодушной, после 24 февраля стала по-своему радикальной. Мы оказались в наиболее уязвимой позиции – с одной стороны, не закрылись, остались на виду, с другой стороны, ретранслировали несогласие с идеологизацией поэзии, получая в результате критику со стороны любой идеологически заряженной публики. Мы допускали, что, если чума идеологизации станет тотальной, то мы просто переста-

нем на время печатать современную поэзию, допускали и провокации, которые просто не дадут нам продолжать деятельность. Но сам тот факт, что этот номер выходит, говорит о том, что болезнь – на данный момент, во всяком случае – не была ни тотальной, ни смертельной.

Важно проговорить принципиальную вещь. Никогда бы идеология не нанесла бы столь ощутимого удара по литературному процессу, если бы внутри творческого сообщества существовало сколько-нибудь разделяемое большинством понимание, что такое поэзия и какова её роль в современном мире. Нет, за прошедший год, скорее, приходилось слышать совершенно ясную позицию: поэзия сама по себе ничего собой не представляет и ничего не стоит, внутри сферы поэзии нет ценностей, за которые можно держаться, когда решаются серьёзные вопросы о будущем России и мира. И уж тем более там не может быть ценностей, которые претендуют быть важнее обозначенных вопросов. Ну что тут скажешь – спасибо, что сформулировали это прямо, именно это отношение к поэзии мы в вас и подозревали, и мы не с вами. Наше понимание того, зачем поэзия и каково её место в мире, сложилось задолго до начала драматических событий этого года. И в ситуации военных действий нам оставалось только проговорить свои ценности ещё раз, более отчётливо – для того, чтобы желающим использовать поэзию, было сложнее использовать и нас.

## **Неотрадиционализм и отличие его принципов**

Наследие искусства модерна, по сути, распалось на три ветви – авангард, постоянно перерождающийся, неотрадиционализм и ангажированное искусство, наиболее ярким проявлением которого в XX веке стал соцреализм. Каждое из этих направлений содержит ряд установок для художника, которые часто принимаются по умолчанию и довольно легко распознаются даже сегодня.

Авангард всегда довольно радикально утопичен. Художник-авангардист проводит эксперимент, который противопоставляется всему, что было до него. В этом смысле авангардист, с одной стороны, всегда бунтарь, с другой – он занимает, по сути, антигуманную позицию, поскольку взор его устремлен к человеку будущего. Первое действие, которое совершает художник-авангардист в своей художественной практике, – это осознание своей уникальности как художника и радикальный отказ от традиции. Исходя из этой установки, все, что произ-

ведёт художник, будет объявлено новым и отрицающим традицию. Таков способ существования художника в парадигме авангарда. Пускай авангард уже много раз переродился, но пятна на шкуре леопарда не меняются.

Ангажированное искусство исходит из того, что художник – фигура партийная. Используя художественные формы, он пытается воздействовать на реальность. У него, таким образом, есть определённая социальная роль в обществе, он выполняет своего рода общественную работу. Но традиция в восприятии ангажированного искусства – это то, что постоянно пересматривается и переверстывается под идеологические нужды текущего момента. Для XX века ангажированное искусство – не аномалия, поэтому бесполезно указывать на соцреализм как на единственное его проявление, которое человечество якобы давно победило. Стоит напомнить, что принципы, которые легли в основу соцреализма, были созданы задолго до его появления, выковывались они в том числе внутри авангарда. А события 2022 года наглядно показывают, что ангажированное искусство живее всех живых.

Но опорная эстетическая база Prosodia – это неотрадиционализм. Это линия, которая идёт и через русский акмеизм, и через Томаса Элиота, и через нобелевскую речь Бродского. Суть этой линии: обретение поэтом своей индивидуальности внутри традиции, а для этого необходимо понимание того, как работает и развивается традиция, осмысленная работа с нею. Индивидуальность художника в этой парадигме – главный приз, но он ни в коем случае не начало творческого пути, в лучшем случае – его итог, и этот итог далеко не всегда достижим.

Соответственно, для авангардиста неотрадиционалист – художник, навечно застрявший в болоте навязанных ему догм и традиций. Для неотрадиционалиста авангардист смешон в своей самоуверенности и претензии на новизну. Для представителя ангажированного искусства неотрадиционалист – это дипломированный книжник, который давно не выглядывал в реальность, а потому не понимает величия стоящих задач, а авангардист – дикое дитя улиц, которое можно попытаться и приручить. Эти парадигмы стоит различать хотя бы затем, что классификации, которые давно кажутся универсальными – например, растиражированное тыняновское разделение на архаистов и новаторов – будут наполняться совершенно разным смыслом в каждой из трёх парадигм. Тот смысл, который имел в виду сам Тынянов, актуален только в контексте неотрадиционализма.

Безусловно, картина сложнее – парадигмы накладываются друг на друга, художники редко стремятся к последовательности, бунтари нескольких поколений сами стали традицией, наконец, помимо парадигм имеются менее масштабные явления – сообщества, жанры, школы и т.д. Но и описанная картина вполне даёт представление о том, где мы были и куда качнулись.

Год назад казалось, что главный оппонент неотрадиционализма – авангардистские поэтические практики, а главное направление спора лежит в области вопросов о том, возможен ли сегодня субъект, в какой степени устарела силлабо-тоника и возможна ли вообще традиция в ситуации, когда поэзия как бы каждый раз изобретается заново. Сегодня же очевидно, что главным оппонентом неотрадиционализма стало ангажированное искусство, которое наловило душ во всех лагерях, и повестка спора с ним совершенно иная. Если с позиции авангардиста мы выглядели консервативным оплотом традиции, то с точки зрения представителя ангажированного искусства мы вздумали в ответственный для страны и мира момент отстаивать принципы свободы творчества, подобно одновременно клятым либералам и лояльному путинскому большинству. Наше место в литературном процессе явно изменилось, хотя мы своих принципов не меняли.

Надо отметить, что неотрадиционализм весьма неудобен для организации какого бы то ни было «лагеря». Авангард и ангажированное искусство – это парадигмы, в которых лучше выступать корпорацией, партией, кланом, сообществом, командой. Художники же, ищущие свой путь к индивидуальности в дебрях традиции, представляют собой крайне неудобный материал для создания сообществ. Они плохо объединяются, более того, сопротивляются попыткам поставить их в какую-либо шеренгу. По этой причине, если их специально не искать, цена именно их индивидуальность, они в период обострения кампанейщины могут легко выпасть из литературного процесса вообще.

## **Реформенное поколение поэтической просодии**

Год назад, набрасывая общую картину современной поэзии 2021 года, мы попытались предложить небольшой социологический анализ авторов Prosodia. В этом году мы решили его повторить – и сравнить данные 2021 и 2022 годов. Напомним, что в основе этого ана-

лиза лежит методика разделения поколений, разработанная социологом В. Радаевым.

Итак, сравнение цифр, показывает сокращение среди наших 36 отобранных авторов количества поэтов «поколения застоя» примерно вдвое – в прошлом году в Prosodia это была самая крупная группа, – а также существенное увеличение представителей реформенного поколения. Поколение миллениалов практически не изменилось и даже сократилось на одного человека. В результате у группы реформенного поколения по состоянию на 2022 год колоссальный отрыв от двух оставшихся групп. Таким образом, поэзия, которую представляет Prosodia, получила ясный и неслучайный портрет: поколение потому и названо реформенным, что оно имеет опыт проживания бурных трансформаций государственности и мира вокруг. Этот опыт, хочется думать, делает человека более независимым от внешних условий, более подготовленным к бурным событиям. В то же время это поколение, которое ориентируется в традиции, не отвергает её, по-разному и осознанно работает с ней, а значит, по факту, работает в парадигме неотрадиционализма. Надо сказать, что это поколение как поколение пока особенно не описано, между тем оно ещё достаточно молодо и уже достаточно влиятельно.

Когда у нас говорят о возрасте, принято думать, что, чем старше поэт, тем выше его так называемый социальный капитал. Считается также, что талантливых поэтов возраста реформенного поколения уже давно открыли, а потому люди возраста 42–54 в принципе не интересны издателям, которые любят работать с молодёжью и объявлять о появлении новых поколений. Так вот, мы ещё продолжаем открывать имена реформенного поколения. В нём, безусловно, уже есть имена известные и уважаемые: Ольга Аникина, Алексей Дьячков, Сергей Золотарёв, Евгений Кремчуков, Андрей Пермяков, Александр Правиков, Ольга Сульчицкая. Но есть и другие имена: Дмитрий Аникин, Игорь Ильин, Виталий Лейбин, Дмитрий Румянцев, Андрей Сурай – навскидку несколько имен этого поколения, которые либо почти, либо совсем неизвестны читателям поэзии, но в этом году на страницах Prosodia у них состоялись яркие и достаточно масштабные публикации.

Новой поэзией часто принято называть поэзию молодёжи, а следить за новой поэзией для некоторых критиков означает следить прежде всего за появлением новых молодых имён. Нам эта позиция не близка, потому мы, наверное, не столь молодёжецентричны. Считать

новую поэзию поэзией молодёжи – значит не верить в эволюцию поэта, в его путь, на котором поэтика может несколько раз меняться. Путь обретения индивидуальности внутри традиции – это ключевой принцип поэта, работающего в неотрадиционалистской парадигме. Реформенное поколение привлекательно тем, что это уже люди, у которых есть свой путь, они дают уже довольно большую почву для наблюдений за их развитием. И даже хороший текст, написанный молодым человеком, у неотрадиционалиста, как правило, вызывает типовую реакцию: «Хорошо, но посмотрим, что ты будешь делать дальше». Положа руку на сердце, должен признать, что нам гораздо интереснее то, какими новыми стихами отреагирует зрелое поколение на масштабные исторические события, чем первые шаги молодых людей, которые пока просто учатся ходить.

Впрочем, при отборе стихов для публикации всё решает уровень присланных в редакцию текстов. В нашей редакции никогда не применялся поколенческий критерий, по этой причине полученная картина – это определённая новость и для нас самих. Полученная картина во всех её проявлениях – не диагноз, а симптом, не догма, а факт, который нуждается в осмыслении.

### **Поэзия в поисках духа времени**

Дух времени выражает не только идеологически заряженная поэзия.

Напомним, что самыми шумными событиями прошлого года стали антологии военной и антивоенной поэзии – за год их вышло три. Конечно, такая активность вдохновлена ощущением исключительности исторического момента, дух которого нужно немедленно зафиксировать. Думаю, что прочтены эти антологии будут значительно позднее. В момент их появления читались только списки участников антологии – само нахождение в списке однозначно трактовалось как политическая позиция «за» или «против» военных действий или самой России. И противоположная сторона обязательно заявляла: запомним эти списки, не забудем, не простим. Это самый неподходящий для поэзии контекст – когда уже не до текстов, не до сложностей и нюансов. Тем больнее было видеть в антологиях и имена людей, которые ценны именно уровнем своего творчества. Они попали в контекст, в котором они фигурируют в одних списках с откровенными идеологами разной

степени таланта и радикальности, и судить о них в данном случае будут вот так – скопом.

Между тем, специальный диплом премии «Московский счёт» по итогам 2021 года получила одна из самых горьких книг, пронизанная рефлексией о разрыве живой плоти связей России и Украины, – это книга Ирины Ермаковой «Легче лёгкого», выпущенная совместно Prosodia и издательством «Воймега». Вы не найдёте стихов Ирины Ермаковой ни в одной из вышедших антологий, в том числе в антологии «Воскресшие на Третьей мировой», претендующей на то, чтобы собрать русские военные стихи 2014–2022 годов «лучших поэтов современной России».

Я думаю, что лучшие поэты современной России пишут вовсе не «военную поэзию», а поэзию, отражающую дух времени – и слова «война» в такой поэзии может не быть совсем. В период, когда надо определяться на идеологическом фронте, до такой поэзии нет дела, хотя именно в ней вся соль того, что происходит с человеком сегодня. Антология «Поэзия последнего времени» заявила более сдержанную, отчасти антихудожественную, но оправданную позицию «поэзии как свидетельства», но только состав авторов антологии почему-то сильно пересекается с составом авторов литературного издания ROAR («Вестник оппозиционной русскоязычной культуры»), декларирующего борьбу с «путинским режимом» и заблокированного в России.

На мой взгляд, во всех этих изданиях есть масса текстов, которые не должны были бы помещаться в идеологический контекст. Таким помещением эти стихи были уничтожены, поскольку был задан ракурс восприятия этих текстов как плоских агиток, которые думающему человеку сейчас нужны меньше всего. Надеюсь, настанет время, когда мы сможем спокойно прочесть написанное в 2022 году именно как человеческое и поэтическое свидетельство.

Очевидно, что на всех пишущих украинский конфликт сильно повлиял. Очень чётко видно, что написано до, и что – после 24 февраля. Может быть, это уже вчитывание, но даже лирика, где ничего военного не упоминается, показывает уже другое мироощущение. Вот отрывок из последней подборки поэта Андрея Пермякова:

*Потому что всё совсем неплохо,  
Потому что в стороне от бытия  
Продолжается прекрасная эпоха –  
Серая, холодная, моя.*

Или Мария Маркова – вот отрывок из стихотворения, которое называется «Время»:

*Ты пепел на губах, ты прах в кармане,  
разбитые часы,  
ты утро, проходящее в тумане,  
ты долгое скольжение слезы.  
Ты больше не хранишь свои границы  
рождения и смерти, в пустоте  
ты точишь кровь под куполом больницы  
и ходишь по воде.*

Я думаю, в таких стихах не меньше осмысления духа времени, чем в стихах о войне.

К какому лагерю идеологи отнесут такие высказывания? Думаю, они их отнесут к разряду неинтересных – и слава богу. А вот строфа из эпического полотна Дмитрия Аникина, созданного на основе былинного цикла о Садко, в нём создаётся сюжет о погружении исконного русского мира на дно Ильмень-озера после наступления «басурманского мира» Москвы:

*Пути назад искали – мёртв, полож обратный путь,  
нет нам прощенья – некого о нём молить, просить,  
нет Бога для забывших самоё себя, покончен Бог!  
Нет русских, кроме тех, кто в землю, древний, лёг!*

Так что – сразу запишем автора в сторонника победы Украины над Россией за несвоевременный выбор сюжета? Но ведь он использует фольклорные русские сюжеты и народные размеры – не следует ли его в таком случае осудить как сторонника русской культуры, а значит, и СВО? Увы, подобная логика вульгарного социологизма, ранее присутствовавшая в качестве явления маргинального, сильно разрослась в нашей культуре в 2022 году и претендует теперь на статус главного языка, на котором теперь говорят об искусстве. Безусловно, если вы хотите этому языку что-то противопоставить, самое время это делать – для того, чтобы он не заполнил культурное пространство.

## Эскапизм как бегство по вертикали

У Алексея Дьячкова есть стихотворение «Апокриф», в которой герой, похожий на любого из апостолов, останавливается послушать деревенский разговор – и решает остаться с этими людьми, чтобы жить их земной, полной забот жизнью.

Эскапизм современной русской поэзии – это, возможно, наиболее важная для сегодняшнего дня форма бунта. Её выбирают художники, желающие дистанцироваться от мутного потоков идеологической борьбы в период, когда этот поток становится мейнстримом. Человек, отказывающийся от ценностей центра, стремится унести свои ценности в самую глушь для того, чтобы их там сохранить. И среди этих ценностей оказываются те, которые, как ещё вчера казалось, не надо защищать. Более того, ради того, чтобы сохранить малое, слабое, неэффективное, человек готов жертвовать чем-то крупным, включая собственное будущее, государственную мысль, всё то, что называют большими нарративами – и оттого-то его жест и оказывается бунтом, который выглядит сумасбродным или даже безумным.

Эта форма бунта вполне в традициях русской культуры, она гораздо более распространена, чем олитературенный «русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Человек в российском пространстве не знает более надёжного способа защиты, чем потеряться в просторах и дебрях собственной страны. В других странах бунтуют, выходя на улицу по смешным поводам, а здесь по любому поводу уходят в лес, бегут на Дон или во внутреннюю Монголию, чтобы жить там своим умом и чем Бог пошлёт. И самый большой вызов этой страны, по идее, – как достать людей из этих нор, как добиться их доверия, расположить их к тому, чтобы они включились-объединились-возродили. Как сделать так, чтобы эти люди, которых здесь мало, не терялись вдруг в самый ответственный момент. Это, в общем, старая история, сюжетные ходы которой проступают в периоды исторических переломов.

Безусловно, взлёт ангажированной и военной поэзии – это главный тренд 2022 года. Но главный тренд всегда порождает свою полную противоположность. Сейчас, когда современность представлена в своей радикальной агрессивной форме, в противовес содержанию новостей, в противовес пылающей горизонтали может быть только устремление по вертикали – прорыв в метафизику, прорыв из горизонтального мира в вертикальный. Но у вертикали есть не только верх, но

и низ – низ, в котором тихо, как на дне морском или в лесу, и в этой тишине возможно рассмотреть вещи ранее просто недоступные. Не всегда с этого низа просматривается верх – и тогда эскапизм порождает те или иные формы декаданса. Но именно уход по вертикали вверх и вниз мне кажется главным мотивом поэзии 2022 года.

В обзоре поэзии за 2021 год мы говорили о том, что, если писать картину поэзии крупными мазками, то на первом плане окажется историческая элегия с её сюжетикой обретения и потери преемственности между поколениями. Проблема связи времён и нашего места в этой связи – очевидный нерв современной поэзии. Думаю, что военная поэзия – это своеобразный выброс энергии именно в области исторической элегии. Однако не думаю, что в результате мы получим расцвет жанра – скорее, его очевидный кризис. Мы видим, сколь расхожими и навязчивыми становятся формулы обозначения своего места в истории, а рефлексия и поиск склонны в массовых версиях заменяться дидактизмом и декларацией. На материале исторической элегии теперь начинают обильно произрастать гимны и оды.

Но для нас в 2022 году важны другие линии современной поэзии, их можно было бы назвать метафизической, экзистенциальной и антологической. Они редко встречаются в чистом виде, часто причудливо перемешиваются, но при этом – каждая по-своему – иллюстрируют тенденцию к эскапизму. Возможно, эта тенденция в контексте современной поэзии в целом достаточно маргинальна, но для Prosodia она наиболее ценна, поскольку в наибольшей степени предстательствует за поэзию как таковую.

## **Метафизическая линия современной поэзии**

Метафизика – сильный противовес современности, её натиску. Это попытка всмотреться в то, что происходит за вещами, всмотреться в законы, принципы и ценности, формирующие картину мира. Это попытка проговорить их ещё раз – или убедиться в их невыразимости, обнаружить за ними Творца и поговорить с Ним о главном.

К поэтам-метафизикам относятся напрямую или тяготеют к ним Андрей Антонов, Александр Беляков, Герман Власов, Сергей Золотарёв, Игорь Ильин, Юрий Казарин, Сергей Круглов, Мария Маркова, Олеся Николаева, Андрей Пермяков, Дмитрий Румянцев, Екатерина Стрельникова.

Метафизическая поэзия бывает прямо религиозной, но далеко не всегда, скорее, она мистична. Жанрово для метафизической поэзии близка ода, которая позволяет взглянуть на мир в его устройстве с очень высокой точки. Но чем ниже эта точка, тем больше в поэзии эскапизма идиллии, желания раствориться в повседневности и её деталях. Метафизическая поэзия может быть рациональной, расчерчивать мироздание подобно схеме, а может быть абсолютно интуитивной, прозревающей высшие смыслы, тогда в ней проступает элегическое начало.

Образы высшей гармонии улавливать легче всего, они часто принимают образ некой музыки или света:

*Луч проникает в дом,  
найдёт в аптечке йод.  
Растерянность кругом,  
а музыка живёт.*

(Герман Власов)

И выходит, что отношения человека с высшими началами – сюжет гораздо более актуальный, чем темы, которые принято считать злободневными. У Владимира Иванова стихотворение посвящено тому, как человек принимает в гостях луч звезды:

*Луч звезды, сто веков как остывшей,  
Без остатка сгоревшей звезды,  
К нам тоннель ржавой ложкой прорывший...  
Сколько зим, говорим, вот и ты.  
В дом заводим отдельно стоящий,  
Весь из бурого дом кирпича,  
За рукав в место жительства тащим,  
Трубкой потчует брата луча.*

И вот они курят трубку, и дурман от неё порождает видения тех мест, в которых луч побывал, и тех образов, которые он породил в русской литературе. И выходит, что образы эти – наша национальная генеалогия.

Метафизическое пространство очищается от того, что принято считать современностью, в нём остаётся только то, что задаёт координаты мира, его драматургию:

*С холодной стороны холма  
себе в глаза глядит зима  
и стережёт звезду над бездной,  
и сводит путника с ума,  
как снегопад, пустой и тесный,  
как некрещёный мир окрестный –  
сума, тюрьма и кутерьма...*

(Юрий Казарин)

*Три девочки, две пешком, одна на руках, и мама их, мать.  
А куда идут? – умирать.  
Это не надо писать.  
Это надо нарисовать  
И раскрасить – алым и охряным,  
Поющим и золотым.  
Нарисовали? – листочки можно сдавать  
Ветру, луже, стерне, осенней глухой поре,  
Сельской церковке за гумном на горе.*

(Сергей Круглов)

У Круглова девочек зовут Вера, Надежда, Любовь – то есть у любой вещи, любого персонажа в такой поэзии появляется какая-то метафизическая роль. Ну и конечно, метафизическая перспектива оказывается способом преодоления страшной реальности, которая, получая такую перспективу, перестаёт быть пугающей:

*кусочек бога есть даже в осколке  
красивого железа стодвадцатимиллиметровки  
попавшего в соль на кухонной полке  
и в холодильник, и в кастрюлю перловки...*

(Виталий Лейбин)

Эскапизм метафизической поэзии обеспечивается необходимой для художника точкой внеаходимости по отношению к миру, с которой открывается строение мира, его смысл и которая часто фигурирует в поэзии. Приведу два варианта такой точки:

*как недосказанная весть  
и неотвязный знак смысл  
должен быть слегка не здесь  
ему привычной так*

(Александр Беляков)

*От середины реки открывается дальняя даль,  
На середине реки прекращается пыльная пыль.  
Подаёт достославные знаки долго молчащий.  
Всякая правда делается двойной,  
Кожа почти настоящей –  
До обращения в горный хрусталь.  
В камень такой. Ледяной.*

(Андрей Пермяков)

Точка, которую нашёл Беляков, позволяет каждый раз разыгрывать образ мира, в котором обнажена его противоречивость, его абсурдное устройство. Она позволяет видеть, что в этой перманентной борьбе противоречий невозможна победа. А у Пермякова человек, обретающий особенную точку зрения, с которой «открывается дальняя даль», в конечном счёте превращается в «ледяной камень». Это своеобразный предел поэтической метафизики.

### **Экзистенциализм катастрофы и обочины**

Экзистенциализм в поэзии, как правило, находит элегические формы выражения, но элегия эта далека от исторической – она больше не про поколения, а про человеческие состояния. Здесь ключевое значение имеет пороговое время или пространство. В случае поэзии эскапизма это чаще всего время катастрофы или пространство обочины, которые обуславливают ревизию ценностей, постановку проклятых вопросов. Сами эти вопросы становятся знаком того, что человек пробивается в пространство вертикали.

*Что явлю я этому миру, прощаясь с ним навсегда?  
О чём подумаю?  
Чем озабочусь?  
Какая мысль утянет меня за собой  
в непреодолимую вечность?  
Что взволнует меня настолько, что отодвинет страх  
и холодное сытое брюхо смерти?  
Или не отодвинет?..*

(Игорь Ильин)

*И как лелеять слабое свечение  
живого мира в пепле и золе,  
и как ходить в беспомощности этой,  
в стыде и страхе дальше по земле,  
и как смотреть на листьяв серебристых  
скольжение по глади голубой,  
на облака, из местности гористой  
идущие, как пламя, за тобой?..*

(Мария Маркова)

Стихотворение Александра Правикова начинается строкой «Когда мы вспомним это время...», открывающей пространство будущего эгического воспоминания, время для которого ещё не наступило:

*И мир сужался, как воронка,  
Сжимался, как кулак ребёнка,  
Сжимался и не мог помочь.  
И правда жирная, как плёнка,  
Преображала вечер в ночь.  
Сначала было думать страшно,  
Что будет дальше, а потом  
Привычным и почти домашним  
Стал новый страх...*

И вот еще отрывок, который, кажется, ярко выражает экзистенциальное напряжение атмосферы 2022 года, хотя не содержит ни одной детали, которая могла бы быть опознана как «современная»:

*Дайте мне зацепиться – рукой, волосами, чувством –  
За устойчивость мига, корягу веков безвестных.  
Дайте жизни пожить – ради радости и искусства  
Созидать не в пустое, лететь не в глухую бездну.*

(Екатерина Стрельникова)

Частый мотив поэзии эскапизма – особое обочинное пространство, в котором всю историю мировой культуры нужно начинать сначала.

*В лесу культура узнаёт себя,  
Расползся март брикетом киселя,  
Любая птица выдаёт цитаты,  
Просрочкой надышавшись, концентратом.*

*Блажен, кто в мерзлой луже отражён.  
Из анфилад березы голышом  
За медным солнцем тянутся к дороге,  
Как мраморные греческие боги.*

(Алексей Дьячков)

*Тут камнетёсом шлифуется слово:  
сложат овин, примастачат навес.  
Это, мол, братцы, и есть наша школа –  
будем учиться прилежности здесь.  
Видимый контур на слух перескажешь,  
чтобы нацупать незримую связь,  
выйдешь на холод из келий бумажных –  
беглый, как раб, и опальный, как князь.*

(Андрей Дмитриев)

У Дмитриева есть очень точный образ ящерицы, лежащей на камне, – образ, воплощающий исходное состояние, в которое всякий раз возвращается или возвращает себя человек на обочине. И это возвращение к этому архаичному состоянию прочитывается как судьба, в которой смешаны мотивы вынужденности и достоинства, стоицизма и самобытности в своей всегда переходной идентичности.

### **Антологическая линия в поэзии – самый низ вертикали**

Антологической линией я называю, с одной стороны, популярную сегодня поэтическую миниатюру, которая переводит любую тему в чистый эстетизм и любование, с другой – идиллическую установку на бытие в самой неброской повседневности. И то, и другое вполне может прочитываться как варианты реализации творческой стратегии эскапизма.

С миниатюрой сегодня в поэзии работают многие, думаю, что у нас очень серьёзная конкуренция в этом жанре, но и мастеров высокого уровня хватает. В этом номере к поэтам, для которых миниатюра является главным жанром, можно причислить Александра Белякова, Мирославу Бессонову, Марию Затонскую, Юрия Казарина, Андрея Першина.

Миниатюра как будто останавливает ход времени, его темп, заставляет вчитываться в каждое слово, всматриваться в каждую деталь.

Миниатюра может быть метафизической, как у Белякова, натурфилософской, как у Казарина, сновидческой, как у Першина, психологической, как у Бессоновой – но в миниатюре всегда остаётся на первом месте самоценность изображения, которое некогда превращать в сюжет, поэтому весь драматизм мира передаётся самим изображением.

*я из земли корней как радикал  
не извлекал то было в самом деле –  
весь свет целебный внутрь проникал  
через глаза и трещины на теле  
и я почти убитый наповал  
пощады ждал за робость мягкотелость  
из-за которых нет не целовал  
земную жизнь когда того хотелось*

(Мирослава Бессонова)

В этой миниатюре Бессоновой удается развернуться драматический сюжет отношений лирического субъекта со светом и земным миром, в которых трепета перед светом оказывается недостаточно для любви, а любовь оказывается слишком робкой для проявлений – и в этом была её трагедия.

Идиллическая же линия, которая просматривается у Алексея Дьячкова, Марии Марковой, Александра Правикова, по своему содержанию очень далека от античной идиллии – это именно сознательный, исполненный смирения уход на самое дно жизни, на котором можно додумать главные мысли, проговорить главные вопросы. Вот фрагмент из цикла «Уроки смирения» Марии Марковой:

*Хотела бы я в вере быть крепка.  
Так думаю, склонившись над цветами  
и отодвинув стебель сорняка.  
Так думаю. И большие стебелька  
ни пальцем не касаюсь. Жизнь свободна,  
и пусть она проявлена слегка,  
и пусть она наивна и кротка,  
и пусть она беспомощно ломка, –  
она любая Господу угодна.*

А у Алексея Дьячкова эта аскеза равносильна исполненному смыслу уходу в немоту:

*Три слона, проверенные временем.  
Угольной каптёрки теплый рай.  
Ложечкой своей как можно медленней  
Рафинад в стакане размешай...  
Хрип после затяжки первой в голосе,  
После третьей кашель будет бить.  
Если понимаешь с полуслова всё,  
Можешь ничего не говорить.*

В таком мире не всегда понятно, чем жить, в чём находить смысл. Идиллия в этом смысле часто выходит на сцену в результате потери смысла или точки опоры. Идиллическое пространство – своеобразная попытка начать заново, с физического ощущения повседневных деталей, с базовых вещей и ценностей.

Эскапизм расцвёл в современной русской поэзии новым цветом, его плоды разнообразны. Так поэзия защищает свою территорию, опасаясь, что эта территория может быть отобрана или осквернена. Но для того, чтобы увидеть это явление в современной поэзии, нужно освободиться от идеологических шор и не отбрасывать традицию. В конце концов, за тысячелетнюю историю поэзия научилась в любых обстоятельствах сохранять способность давать человеку то внимание, которого он больше нигде не находит.

2022

## Поколения и жанры современной русской поэзии в 2021 году

**М**ы отобрали 35 лучших подборок, вышедших 2021 году, и Мособняком – в качестве фигуры шестнадцатого номера журнала Prosodia – поставили Юлия Гуголева, он тридцать шестой. Произведя отбор, мы попытались сделать некоторые обобщения о поколениях и сюжетике современной поэзии. В частности – о том, какие творческие стратегии высекает встреча человека с недружелюбным внешним миром, выяснение отношений с которым, видимо, претендует за звание главного сюжета современной поэзии.

На самом деле мы опубликовали в 2021 году больше и поэтов, и стихов. В конце концов, это был первый год, который Prosodia целиком отработала в качестве ежегодного медиа о поэзии. Мы хорошо понимаем, что материал слишком ограничен для того, чтобы претендовать на описание современной поэзии в целом. Впрочем, заметим, что сегодня в русской поэзии нет сложнее и неблагодарнее задачи, чем пытаться очертить её общее поле. Тот, кто сегодня отстаивает общие ценности поэзии, получит упреки от каждого ее живого представителя, счастливого обладателя своей собственной гордости. По этой причине и мы не возьмёмся говорить об общем поле поэзии, а скажем о том поле, которое складывается вокруг Prosodia. А уж насколько оно общее, пусть решает каждый для себя.

К ответу на вопрос о том, как Prosodia смотрит на современную поэзию, стоит добавить слово «сдержанно». Эта сдержанность возникает на фоне нашей системной работы с материалом истории русской и мировой поэзии, которая не позволяет абсолютизировать современность. Каждый день мы видим, насколько живо восприятие читателями условной классики, на этом фоне абсолютизация современности и её новизны, характерная для ряда участников литературного процесса, несколько теряет в значимости. В то же время Prosodia, в отличие

от большинства литературных изданий, работает как СМИ. А задача СМИ – не обслуживать какое-либо сообщество, а обращать внимание своих читателей на наиболее интересные явления в литературном пространстве, расширяя тем самым количество читателей поэзии. По этой причине ракурс нашего взгляда достаточно широк.

### **Поколение застоя и реформенное – два главных поколения в поэзии**

Если посмотреть на возраст опубликованных нами поэтов, можно увидеть, что лидируют три группы. Наибольшая – родившиеся в 1960-е годы (12 поэтов), на второй позиции – поэты 1970-х годов рождения и родившиеся в 1980-е (по 9 поэтов). Но в социологии, как известно, поколения делят не по десятилетиям. Например, к поколению застоя исследователь Высшей школы экономики В. Радаев относит людей, родившихся в 1947–1967 годы, к реформенному поколению – людей 1968–1981 годов рождения, дальше вплоть до 2000 года идет поколение миллениалов. Если вооружиться этой шкалой, то поколенческий профиль поэтов этого номера скорректируется.

На первое место выходит большое поколение застоя – это 15 имен этого номера, от старших Андрея Грицмана, Ирины Ермаковой, Николая Кононова, Вячеслава Шаповалова – до Юлия Гуголева, Евгения Лесина, Игоря Караулова, Виталия Пуханова. Вряд ли, оперируя столь большим временным периодом (20 лет), можно найти корректные общие слова для описания поэтов этого поколения – тут нужно было бы выделять определённые группы, осторожно говорить об акцентах. Например, младшие поэты этого поколения работают с образами коллективного бессознательного, их творчество во многом про то, воплощением каких абсурдных идей, лозунгов и концепций мы являемся. Здесь почти нет лирических героев и вообще очень мало живых людей, но много иронии по поводу любых общих мест. Эта поэтика делает объектом уничтожающей рефлексии именно то, что ей более всего интересно. И как раз на этом фоне исключениями, подтверждающими правило, выглядят женские едва ли не противоположные поэтики более старших поэтов того же поколения – Ирины Ермаковой и Кати Капович. У них лирическое «я» не боится себя самоё.

Второе по значимости поколение – реформенное, его представляют 13 имен. Из старших в нём Александр Кабанов и Андрей Пермяк-

ков, из младших – Влада Баронец и Евгений Никитин. А посередине Люба Колесник, Олег Дозморов, Надя Делаланд, Александр Правиков. В этом поколении лирического «я» гораздо больше, хотя оно порой выглядит как специально созданный персонаж. Однако в целом интереса к прозаической реальности и как следствие к живому человеку здесь гораздо больше. Здесь, с одной стороны, много сценок из жизни, разного рода других, а с другой стороны – больше пестования собственного, порой блаженного, порой брутального голоса, а для того, чтобы свой голос пестовать, его надо себе разрешить. В этом поколении уже наблюдается осознанный диалог с поэтической традицией, чего в предыдущем было немного. Это поколение не вполне осознано и описано как поколение, несмотря на то, что по факту играет ключевую роль в современной поэзии сегодня.

Поколение миллениалов, по сути, ещё не в полной мере в поэзии раскрылось – в этой подборке всего семь имён, которых слишком мало для коллективного портрета. Но очевидно, что роль миллениалов в поэзии будет нарастать – это сегодня уже происходит во всех сферах деятельности.

### **Историческая элегия и ода хаосу – осмысление современности**

Сферу современной поэзии можно классифицировать по доминирующим жанрам или по мотивам, которые становятся центральными в сфере сюжетики. Здесь отметим: нечасто можно встретить автора, творчество которого исчерпывается одним жанром, но, как правило, всегда есть жанр, который даёт ключи к его сюжетике и драматургии.

В любой поэзии так или иначе совершается встреча сознания с тем, что оно считает внешней, необжитой реальностью. То, как развивается эта встреча, даёт импульс сюжетике стихотворения, а сфера сюжетики всегда работает с опытом, который накоплен традицией и отлит в жанровые формы.

Одна из очевидных линий поэзии 2021 года, опубликованной Prosodia, – попытка понять порядок современности и рассмотреть его на фоне других укладов, ценностей других времен. Или наоборот – оживить прошлое, показать, в какие формы оно отлито, как неуютно ему в настоящем и какие способы встроиться в современность оно находит. В первом случае перед нами будет скорее ода, во втором – исто-

рическая элегия. Эти жанры родственны, поэтому нет ничего удивительного в том, что они стоят рядом.

Ода показывает устройство мира, обнажает его рабочие механизмы. Она почти не интересуется лирическим «я», которое выполняет часто функцию точки зрения. Но это «я» реагирует на открывающийся ему порядок. Раньше ода ассоциировалась с подъёмом чувств, восторгом, аффектом. Аффект остался, восторг можно встретить только там, где точка зрения поднимается на уровень божественного творения, однако эта точка сегодня редкость. Если точка зрения ниже, на уровне общества, открывающийся порядок вызывает совершенно иные – но главное, гораздо более человеческие – эмоции.

*бесстрашным по зубам  
разумным по пайку  
надменным  
чемодан вокзал европа*

(Ольга Андреева)

*На слонах и черепах мир покоился, круглея,  
он войной с любовью пах, будто тёмная аллея,  
звонкая тускнела медь, плакал болтик в коленвале,  
перед тем, как поиметь, нас с тобою – одевали  
и кормили на убой, и растили наши страхи,  
помнишь: вечером – отбой, утром – суп из черепахи.*

(Александр Кабанов)

Выходит, что это своеобразная ода хаосу. Устройство мира как бы в наличии, но оно либо до конца не понятно, либо его невозможно принять. Это ода, которая призвана вызывать ровно противоположные восторгу чувства, в пределе – ощущение конца времен. Понимание того, как устроен мир, вызывает одновременно гнетущее и веселящее ощущение предопределенности, характерное для элегии времен Блока. Эта предсказуемость – предмет иронии и остроумия:

*Результат примерно одинаков,  
на миру статистика всё та ж:  
в среднем – 200-230 лайков,  
вот он твой заслуженный тираж.*

(Юлий Гуголев)

Элегия создаёт образ неправильно устроенного мира, мира, потерявшего самое ценное для человека, а потому он должен быть разрушен, чтобы быть потом восстановленным через простые вещи. У Брайнина-Пассека, Андрея Грицмана, Ирины Ермаковой, Кати Капович, Игоря Караулова, Любы Колесник, Полины Орынчанской, Виталия Пуханова мы находим элегию, которая не столько разрабатывает поэтику внутренних состояний, сколько осмысляет историю, общественные уклады и реалии. Лирического субъекта, который вообще-то ни в одном жанре не раскрывается так полно, как в элегии, мы сегодня у поэтов видим в реакциях на время, его уклады – то есть основное внимание достается вовсе не ему.

*Мне гэбист на допросе цитировал Бродского.  
Ничего не видала я более скользкого,  
чем спокойный гэбист, задушевно и просто  
мне цитировавший: «Ни страны, ни погоста».*

(Катя Капович)

Лирическое «я» как бы формирует свою идентичность через реакции на историческую картину, эта идентичность иногда выглядит предельно концептуально (Караулов, Пуханов), а иногда становится теми границами, которые жёстко декларируются и охраняются от посягательств (Капович, Колесник).

Рискну осторожно заметить, что расцвет элегии, который мы видим сегодня, имеет довольно чёткий фокус на выяснение личных отношений с миром, историей, общественным укладом. Это далеко не всегда было так. Элегия – жанр разнообразный, она умеет быть интимной и ничего не знать об устройстве общества. Такая элегия встречается и сегодня (Дмитрий Веденяпин, Надя Делаланд, Евгений Никитин), но в общем портрете современной поэзии этот жанр будет играть роль второстепенной детали.

А историческая элегия – она о связи времен, она проблематизирует преемственность. Видимо, надо признать, что это болезненное место для поэзии сегодня.

*И что о нас узнают внуки,  
и как сказать им до разлуки,  
что наши души, разум, руки,  
надежда, родина и честь –  
всё это ведь они и есть!*

(Вячеслав Шаповалов)

## Современная идиллия – бегство от реальности

Но то большое место, которое навалившаяся современность на уровне образов занимает сегодня в поэзии, рождает и противоположную реакцию – желание спрятаться от нее, выключить себя из происходящего, окружить себя простыми и понятными вещами, поместить нечеловеческую сложность мира в контекст обжитого пространства. Разные жанры дают для этой стратегии разный инструментарий.

*...Меня уже давно  
на их радарах нет.  
Я там, внутри того кино,  
где облака и свет.*

(Олег Горгун)

Это – пример сотворения собственной идиллии, внутри которой можно чувствовать себя частью мироздания. Мы встречаем современную пастораль у Нади Делаланд, Полины Орынянской, Александра Правикова. Эта идиллия часто хорошо знает о собственной условности, потому что это условность обретенная, завоеванная.

*В поле свёкла, в небе ворон,  
а промежду – благодать.  
Жизнь – малина у забора:  
ни продаться, ни продрать.*

(Полина Орынянская)

В пространстве идиллии совершенно иной уровень контакта с повседневностью. Вещи, растения, природа здесь обретают те же права, что и люди, они здесь равноправные действующие лица, участники отношений, и эти отношения здесь главный предмет озабоченности и внимания. Мир идиллии можно оценить именно в противопоставлении законам других жанров.

*Там жизнь как будто новая  
Идёт за ручку – не моя,  
Зато над ней каштаны, клёны  
Сильны, уверенны, зелёны.*

*Они про зиму знать не знают,  
А мы рассказывать не будем.  
Что с ними будет? То, что с нами.  
Они уже почти как люди.*

(Александр Правиков)

В ряде случаев мы видим, что попытка отгородиться от большого мира сопряжена с прямой попыткой изображения детского или наивного сознания, которое всю сложность своих представлений о мире разыгрывает на очень ограниченном пространстве. Например, все стихотворения Екатерины Богдановой – о котках, сложность отношений с ними – альтернатива сложности отношений с непонятым миром. Влада Баронец придумала «Ванечку» – героя, чьими глазами взрослый мир выглядит забавно и не угрожающе.

*Ванечка учит историю  
Совсем не понимает историю  
Зачем постоянно мирились  
А сами сжигали кремль  
Нельзя быть такими доверчивыми  
И верить в своё целование  
Вон Танька целует мужа  
А пьяного бьёт по спине*

(Влада Баронец)

Правильнее было бы говорить в данном случае об идиллическом авторе в совсем не идиллическом мире, о котором читатель понимает как бы значительно больше лирического «я».

Дух идиллии часто живёт в миниатюрах с их нарочитым эстетизмом, вниманием к нюансу, плоти переживаемого мгновения. Мастера этого жанра – Дмитрий Веденяпин, Николай Кононов. Миниатюра заменяет всю современность блаженным переживанием детали, важнее этого опыта для неё не существует. Миниатюра – жанровая молекула идиллического мира.

Примечательно, что идиллия оказалась жанром, в котором едва ли не наиболее органично раскрывается сегодня религиозное сознание. Когда-то она не особенно требовала знания о существовании Бога, а сегодня это знание – одно из условий, создающей саму возможность идиллии. Но и внутри идиллии порой возникает ощущение запертости от мира, от настоящей жизни:

*Живи туда-сюда, потомков заводи,  
Будильник заводи и кашу разогрей,  
Беги, слепой щенок, не разбирая ног,  
Скорей старей.*

(Арина Буковская)

## Пересоздание мира: мифопоэтика и баллада

Другая популярная творческая стратегия – понимание мира через его пересоздание. В ряде случаев мы видим, как поэт целенаправленно работает над созданием собственной мифологии современного мира. Мифопоэтика объединяет поэтов разных поколений – среди них Александр Готов, Александр Кабанов, Александр Корамыслов, Евгений Чигрин, Евгения Риц, Сергей Скуратовский, отчасти Игорь Караулов. Мифопоэтика возникает тогда, когда автор берётся заново собрать ценностную вертикаль, определить противоборствующие стороны-ценности, продумать их онтологию, воплотить их в героях первого и второго планов. Кажется, что это порыв упорядочения мира, на самом деле упорядочение – это второй этап – первым является разрушение привычного мира. В результате новые мифы создаются из осколков мира разрушенной и очень знакомой нам культуры. Но этими осколками начинают управлять некие мистические, неопознанные силы. Отсюда – ключевой жанр баллады, в которой границы между сном и явью, подлинным и неподлинным, реальностью и инобытием подвижны. А когда мистицизм второстепенен, тогда перед нами скорее новелла – но в её центре не психологизм отношений, как когда-то, а, скорее, фантастическая, лишённая психологичности история из жизни героя-мифотворца.

Например, Александр Готов создаёт мир, в котором все культуры сосуществуют одновременно, где вид из окна подобен виду в мировую культуру, но при этом через все времена у него шагает герой-солдат.

*Он вернулся в свой город – ищет мать и отца,  
знак гвардейский приколот, там, где след от свинца.  
Он оставил на время заслуженный рай.  
На какой он погиб – выбирай.*

(Александр Готов)

Типический герой Кабанова – вечно воюющий «индеец», самое непривилегированное существо в метрополии. Его реальность – фантазмагория, в которой смешались наклейки больших культур и низменная действительность. Он варвар, который смело пересекает границы, пользуется благами приговоренного мира.

Реальность в поэзии Любы Колесник даётся в виде шагающих экскаваторов, металлического профиля и прочего откровенно непоэтического материала. Но суровость этой реальности преодолевается логикой волшебной сказки.

*Железная девушка мчится в ладье,  
в стальной колыбели КамАЗа.  
– Алёнушка, спишь ли? Тепло ли тебе?  
Не хочешь ли ртутного кваса?*

(Любовь Колесник)

Сказка пробивается там, где уже совершенно непонятно, что делать с разрушенным миром. Так происходит и у Александра Корамыслова, который сам превращается в рассказчик-сказителя, а герои его – Терминатор да Садко, а боги так и вовсе – творятся по месту действия.

*А вообще – как всегда –  
наш труд осеняют крылами  
светлые ангелы Погрузил и Разгрузил,  
несмотря на козни падиших Уронила и Повредила...*

(Александр Корамыслов)

Дмитрий Ратников и вовсе написал цикл футурологических историй про роботов. Это тоже одно из проявлений мифопоэтики с её неотменимым желанием создания альтернативной реальности. У Сергея Скуратовского реальность «короля-можжевельника» противопоставляется реальности человека, курящего на балконе, – а затем они встречаются и долго беседуют. Автор таким образом смакует центральное балладное событие, оно здесь не пугает, оно привлекает возможностью выхода в другую систему ценностей.

Особенность мифопоэтики – одновременность всего происходившего в культуре, наложение разных культурных пластов, оживление и лёгкое присвоение самых неожиданных мифологий. Это язык, на котором ведётся поиск вечных сюжетов, выглядящих привлекательнее того, что предлагает современность. Там есть понятные герои, иногда даже злодеи. Наконец, там есть сражение, которое не закончится никогда.

*Старый рыцарь зажигает факел,  
Думает, что монстра победил.  
Змей смеётся – это допельгангер  
Воину сражение уступил.*

(Евгений Чигрин)

## **Вспомнить об исключительности текста**

Картина, которая пишется столь крупными обобщениями, довольно быстро начинает дискредитировать себя сама. Поэтому надо вовремя вспомнить, что даже на уровне стихотворения мы всегда встречаем столкновение и борьбу разных жанров, – что же говорить о творчестве крупного поэта или о поэзии определенной эпохи? Надо поскорее вернуться туда – на уровень пристального прочтения текста, человека, ситуации. В результате этого всматривания и появляется самое интересное. Отчасти об этом гениальная миниатюра Андрея Пермякова «Они»:

*Вот стояли и стояли,  
И глядели и глядели.  
И мороженое ели,  
Время было еле-еле.*

*Ветер дул, и как-то сразу стих.  
Восемнадцать было (на двоих).*

*И она тебе такая: «Что»?  
Ты внезапно сразу тоже: «Что»?*

*Если долго всматриваться, то...*

Если мне чего-то не хватает в современной поэзии, то вот такой способности всматриваться, вживаться в другого. Ведь ни историческая элегия, ни идиллия, ни тем более мифопоэтика психологической тонкостью человеческих проявлений особо не интересуются, отсюда иногда ощущение, что самое ценное остаётся на заднем плане – в тех самых второстепенных деталях общей картины.

## Журнал «Кварта» как надежда на продолжение Бронзового века

В сентябре 2021 года критик Валерий Шубинский и поэт Богдан Агрис представили первый номер нового поэтического журнала «Кварта». Интересные литературные журналы появляются там, где есть интересная фигура критика, перспективный формат и концепция, которая позволяет как-то иначе увидеть происходящее в поэзии. Именно эти составляющие успеха мы попытались рассмотреть в «Кварте». Всё-таки не каждый день в России появляются журналы поэзии.

### Валерий Шубинский как продолжатель дела Юрьева

В дуэте Богдана Агриса и Валерия Шубинского на роль сильного критика претендует, кажется, только Шубинский. Агрис, скорее, склонный к рефлексии поэт. Шубинский – одно из ключевых имен в бедной ныне на имена поэтической критике. *Prosodia* отзывалась на книгу его избранных статей 2018 года<sup>1</sup>. С учётом его статуса казалось, что Шубинский может публиковать свои эссе и статьи, где пожелает. Статус оказался закреплён премией «Поэзия» за 2020 год в номинации «Критика». Однако проблема в том, что с толстыми журналами Шубинский особенно не сотрудничал – страница Шубинского в «Журнальном зале» показывает, что опубликованное в них довольно скудно отражает объём работы, проделанной критиком. Гораздо представительнее подборка на сайте «Новой камеры хранения», который последний раз обновлялся в 2018 году, сообщив о смерти Олега Юрьева.

Именно Юрьев как поэт, мыслитель и деятель литературы создавал среду, в которой реализовывался Шубинский. И напротив, Шубинский был, пожалуй, наиболее сильной фигурой в окружении Юрьева.

<sup>1</sup> Ратке И. Отражения книг // *Prosodia*, №11, 2019. URL: <https://magazines.gorky.media/prosodia/2019/11/otrazheniya-knig.html>.

«Ленинградская хрестоматия», вышедшая в 2019 году, показывает, что Олег Юрьев был настолько харизматичен, что свои замыслы реализовывал, по большому счёту, сам – и только вклад Шубинского в эту хрестоматию, объединяющую не столько ключевые тексты ленинградской поэзии, сколько статьи об этих текстах, был заметен на фоне проделанной им самой работы. Собственный сборник эссе и статей Шубинского показывает, что его собственное восприятие истории русской поэзии несильно отличается от юрьевского – Шубинский так же творит особенную историю отдельно взятой ленинградской неподцензурной поэзии, границы которой ни в коем случае не равны ни истории русской поэзии в целом, ни истории петербургской школы поэзии в частности. Особенность Шубинского в том, что он вслед за Юрьевым отчётливо проводит линию размежевания, заботливо раздувая практически неизвестные имена и не желая замечать имена очевидные. В готовности реконструировать незамеченную линию, связанную с родным пространством, безусловно, есть своё обаяние, а вот неосознанное, а временами и осознанное стремление выдать эту линию за историю русской поэзии как таковую регулярно вызывает недоумение. Причём в самом Петербурге тоже. Например, в журнале «Звезда» позиция более аристократическая: там вообще русская поэзия, возникшая в силлабо-тоническом виде в Петербурге, понимается, по большому счёту, как явление питерское, достойно продолженное Кушнером и Бродским. Если Бродский ещё принимается ленинградскими неподцензурниками, то Кушнер – ни в какую. И не только он. Ситуация довольно забавная: два литературных питерских крыла, делящие между собой русскую поэзию, не сходятся почти ни в чём, кроме фигуры Бродского, а русская поэзия с удивлением наблюдает за их спором. Но это отдельный сюжет, который ещё должен найти своего летописца.

Пока зафиксируем: после смерти Юрьева Шубинский в каком-то смысле попал в чужеродную среду, в которой не знают ключевых слов, характерных для адептов «второй культуры» и «Бронзового века поэзии». Существовала вероятность, что Валерий Шубинский просто станет частью этой среды, привьёт, так сказать, неподцензурную классическую розу к московскому советскому дичку. Он даже премию «Поэзия» получил за статью, опубликованную в «Новом мире». Но, видимо, награда скорее укрепила право критика на своё дело.

Основание своего журнала – это прежде всего жест, показывающий на необходимость особенного пространства для того разговора,

который хотят вести основатели. Свой журнал понадобился, видимо, уже не просто затем, чтобы писать самому, но и затем, чтобы не соседствовать с чужеродным материалом под одной обложкой, чтобы формировать не раздражающее литературное окружение.

Критику в его развитии не всегда открывается литературный процесс в целом, можно годы провести в чтении отдельных книг, которые в процесс сложить будет сложно. Ещё хуже, когда критик начинает выдавать за процесс прочитанную им горстку книг. Отметим, что Валерий Шубинский – это тот случай, когда право иметь свой взгляд на процесс целиком вряд ли кто-либо будет оспаривать.

### **Литературный процесс в зависимости от сообществ**

Но давайте посмотрим, что именно сделали Шубинский и Агрис с точки зрения формата издания.

Если попытаться дать грубую классификацию медиа, которые работают в сфере культуры, то они будут делиться следующим образом: медиа, устроенные как литературные архивы; медиа как просветительские проекты; медиа как сообщества; медиа как СМИ; медиа как сервисы для авторов. Какое издание мы ни возьмём, оно будет тяготеть к одному из этих типов, иногда – к двум сразу. Например, традиционные «толстые» журналы сегодня – это прежде всего архив, в который многие хотят попасть уже потому, что почётно стоять на одной полке с классиками. Но в архивы нечасто заходят люди. Хорошие образцы медиа, функционирующих в качестве просветительских проектов, – «Арзамас» и «Полка». Их особенность в том, что они делаются заведомо для аудитории заинтересованных неспециалистов, поэтому представители условного экспертного сообщества там обычно встречаются не в качестве читателей, а в качестве авторов. Медиа, функционирующие преимущественно как сообщества, создают свои ритуалы и охраняют свои границы. Они всегда более или менее агрессивны по отношению к внешней среде и всячески демонстрируют это. Если чужаки написали об их авторе, их лидерам начинает казаться, что у них воруют их воздух, хотя этот воздух вовсе не их. Яркий проект последних лет этого типа – «Метажурнал». Медиа, функционирующие в качестве СМИ, работают как классические редакции, которые прежде всего освещают достойные внимания информационные поводы в разных форматах. Успешный пример – «Горький», правда, о поэзии там пишут нечасто.

Наконец, медиа как сервисы для авторов предлагают возможности опубликоваться, отдать на экспертизу рукопись, издать книгу и т.д. Как мы знаем, такие сервисы бывают очень востребованными.

Если попытаться охарактеризовать нынешний литературный процесс, то он завис между архивом и тусовками. Медиа как архивы – это наше наследие, которое ещё не разрушено и вряд ли будет до конца разрушено. А наше настоящее – это проекты сообществ. Проекты, созданные в последние десять лет, – это преимущественно проекты сообществ.

Чтобы сообщество состоялось, нужны как минимум харизматический лидер и объединяющая идея. На практике сообществом могут называть просто круг знакомых, которые знают редактора литературного проекта, а вот сказать, чем его проект отличается от других десяти таких же, уже гораздо сложнее. Другой частый минус проектов, которые делают сообщества, – невозможность контролировать уровень качества материалов, что зачастую оборачивается подчёркнутым непрофессионализмом. Но поскольку в сообществе все свои, то можно особенно не стесняться, и как результат – чтобы наслаждаться плодами конкретного сообщества, к сообществу лучше принадлежать; это понижает уровень критического мышления до приемлемого. Защита сообществом собственной территории, будучи обрушенной на ни в чём не повинного читателя, всегда его отпугивает. Но если медиа как архивы постоянно жалуются на отсутствие читателей, то сообщества имеют весьма конкретное представление о своем читателе – но от этой конкретики иной раз можно прийти и в уныние как от грубой действительности.

На этом фоне очевидно, что проекты для условного массового читателя поэзии сегодня в дефиците. Он резко сложился, когда «толстые» журналы потеряли массовую аудиторию, не использовав свои тучные годы для подготовки к будущим изменениям. В результате они оказались за бортом ключевых процессов в медиа и, пытаясь героически выполнять функцию СМИ так, как она понималась ещё в карамзинское время, потеряли существенную часть читателей. Новый читатель появляется там, где о нём помнят, о нём думают, и это выражается в проектах, решениях, резонансных публикациях. Это обычно делают СМИ. Которых в сфере поэзии до сих пор нет.

И теперь ключевой вопрос: что именно создали Шубинский и Агрис? Это не просветительский проект, это не СМИ, это не сервис, до архива тоже далеко. Методом исключения остаётся сообщество. Часть

этого сообщества мы найдём среди авторов той же «Ленинградской хрестоматии» Юрьева. Шубинский, таким образом, взял ответственность не только для себя – он продолжил дело, которое уже объединяло определённый круг авторов.

Появление площадки для сообщества, имеющего свои взгляды и ритуалы, – новость хорошая. Но для цеха – небольшая, поскольку расширения круга читателей она не обещает. Литературное сообщество в целом страдает без читателя, но проекты делает – для себя самого. Видимо, ожидая, что кто-то – государство? крупный бизнес? – приведёт к нему массового читателя. Это парадокс нашего времени.

Между делом напомним, зачем нужен массовый читатель поэзии. Многие ведь искренне сомневаются в том, что о нём вообще стоит говорить. Мне как-то уже приходилось упоминать известные расхожие цифры. По выражению Бродского, поэзию во все времена читает один процент населения, подсчёты социологов постсоветского времени говорят, что это скорее два-три процента. То есть это от 1,5 млн до 4,5 млн читателей только в границах России. А в интернете границ нет. Сегодня нет ни одного проекта о поэзии, который охватывал бы хотя бы миллион читателей в год. Миллион читателей поэзии – это проданные книги авторов, это пользующиеся успехом вечера, это гонорары, это публичное внимание к фигурам поэтов, это другой уровень интереса издателей и журналистов.

Приветствуя новый проект поэтического ежеквартального электронного журнала во главе с умными людьми, я не могу не вспомнить о том, что в современной поэзии пока ещё не сделано, имея целью, конечно, вдохновить на это.

### **Разрыв между поколениями в поэзии как вариант концепции**

Как было замечено, для реализации сообщества важен не только харизматический лидер, но и концепция. Скажем сразу, сложно заявить свою концепцию более скромно, чем это сделала «Кварта». В предисловии журнал определён как «авторский» – и только. В поисках концепции последуем в критический раздел журнала.

Высказывание Валерия Шубинского «Ориентация на местности» выполнено в жанре заметок. Кажется, что автор просто ненавязчиво набрасывает темы для размышлений.

Главным тезисом этих записок мне кажется гипотеза о «разрыве цепи времён»: «Кажется, поэтика нынешних молодых (по крайней мере заметной их части) не вырастает из опыта русской поэтической культуры (прежде всего андеграундной) второй половины XX века, а если и вырастает, то неожиданным для нас способом или в неожиданных точках». Впрочем, отдадим должное деликатности критика, оставляющего вопрос о разрыве открытым. Удивительно, правда, было в примечании к статье прочесть о том, что она пролежала два года – за это время можно было бы и додумать эту мысль. И, тем не менее, даже спустя два года она сочтена актуальной. Восполнение разрыва между поколениями – благородная концепция для нового журнала. Была бы, если бы она была провозглашена.

Идея «Третьего модерна» в статье Богдана Агриса – она ведь о том же. Пытаться пересказать пассажи этого автора дело очень рискованное, но возьмусь передать основную логику – потому что Агрис воспроизводит в чистом виде общие места школы, которую представляет проявивший осторожность Шубинский. Первый модерн (Серебряный век), пишет Агрис, только сформулировал программу создания современного человека, который открыл сложность мира и собственную сложность и умеет в символе находить между ними баланс. То есть речь идёт о программе не столько эстетической, сколько антропологической. Провал Первого модерна связан с гипертрофией Я, и Второй модерн (Бронзовый век) эту ошибку исправил: «сверх-личная лирика» Олега Юрьева – «грандиозная антропологическая веха». «Поэзия второго модерна завершилась грандиозным антропологическим “эпохэ”». Именно Юрьев, пишет Агрис, очистил поэтический язык, на котором Третий модерн теперь получил возможность обратиться к Первоцветам. Но заметим, что в названии этой статьи стоит знак вопроса: то есть никто, включая автора, не знает, существует ли Третий модерн, тем более – в каких формах. Идея Третьего модерна – это надежда на продолжение Бронзового века.

Однако сама концепция разрыва представляется конструктом, характерным для той школы, из которой так и не вышел Валерий Шубинский. Эта школа считает, что Бронзовый век русской поэзии, отлитый в именах неподцензурных поэтов Ленинграда второй половины XX века, является главным наследником века Серебряного, подстреленного на пике. Поэтому не наследовать ему напрямую – значит фактически отпасть от традиции. Вот только традиция в данном случае су-

жена до тесного коридора, который был органичен для русской поэзии только в вынужденных обстоятельствах неподцензурности. Увидеть разрыв сегодня значило бы, на мой взгляд, всерьёз задаться вопросом: а правильно ли вы до сих пор понимали традицию, если органическое развитие поэзии, которое мы видим сегодня, вдруг предстаёт революционным? Вопрос о разрыве важный, поскольку он на самом деле о том, не пора ли выходить за пределы очерченного в поэзии круга и увидеть историю русской поэзии в целом.

Но вот беда: если разрыва всё-таки нет, то и красивой концепции журнала тоже, выходит, пока нет. Возможно, она проступит позднее.

2021

## 12 тезисов о премии «Поэзия», Марии Малиновской и поэтическом сообществе

Prosodia попыталась разобраться, какие тенденции в современной поэзии выразило стихотворение Марии Малиновской, ставшее лауреатом премии «Поэзия» за 2020 год<sup>1</sup>, и почему, в частности, реакция литературного сообщества на эту победу была такой бурной. Напомним, после того, как 9 ноября 2021 года были объявлены результаты голосования жюри премии «Поэзия», большой резонанс вызвала победа в номинации «Стихотворение года» текста Марии Малиновской «Бело-красно-белый флаг». Количество противоречивых комментариев по итогам оказалось неисчислимым. Событие, как кажется, затронуло все имеющиеся проблемы литературного мира в современном его состоянии. Из бушующего моря восторга и гнева, радости и презрения хотелось бы вынести тезисы, которые могут пригодиться, когда пена немного схлынет.

### 1. Главное событие – не текст, а его коллективная оценка

Саму Марию Малиновскую можно только поздравить и поскорее вывести из-под удара. Не думаю, что она всерьёз могла рассчитывать на эту победу. Для тех, кто видел ранние вещи Марии, очевидно, что она эволюционирует, ищет себя. Рекомендую прочесть подборку Марии в журнале «Юность» 2015 года – это трогательные, нерешительные, сентиментальные, немного эстетские и гораздо более традиционные стихи – из той женской поэзии, которую никогда не назвали бы «фемписьмом». Сейчас на Марию обрушилось неестественное внима-

---

<sup>1</sup> Сезон премии «Поэзия» 2021 года оказался последним, на протяжении предыдущих трех лет «Поэзия» была крупнейшим премиальным проектом прежде всего по количеству вовлечённых людей.

ние, тем более важно сказать, что за событие, которое обсуждается, ответственна не она, а прежде всего уважаемые люди, которые признали её текст главным поэтическим событием 2020 года. Это оценка должна быть признана коллективным действием, которое уже не отменить, – его и надо разбирать. Я отношусь к тем, кто вообще верит в коллективный разум. Он непредсказуем, он работает, как нейронная сеть, он выдаёт всегда иной смысл, чем даже самый умный индивидуум. Мы часто критикуем его решения за то, что они, как нам кажется, предсказывают следующие, забывая, что сами эти решения предсказаны не были.

## **2. Оценку произвёл тот же самый коллектив, что и раньше**

Нелишне напомнить, что в предыдущие годы лауреатов премии поэзии выбирали те же самые люди. Несмотря на ротацию в жюри премии «Поэзия», нельзя сказать, что оно изменилось кардинально. Стоит также сказать, что в жюри на момент присуждения премии было около 80 не самых неизвестных в литературном мире людей. Для кого-то это может не укладываться в голове, кому-то может показаться, что людей подменили, но это именно они в первый год премии выбрали победителями Екатерину Симонову и Дмитрия Веденяпина, во второй Юлия Гуголева, а теперь Марию Малиновскую. И надо полагать, что они нашли в этом определённый смысл. Сама коллективность действия должна бы, по идее, вызвать если не уважение к произошедшему, то хотя бы желание понять, что, собственно, произошло.

## **3. Скандал – испытание для премии**

Выход нескольких членов из жюри, пусть даже и огромного, выдача альтернативной премии непобедившему лауреату, многодневная неутрачивающая фейсбучная ругань – это признаки скандала. После иных скандалов премии закрываются. Это первый скандал такого масштаба вокруг «Поэзии». Он выявил слабые места проекта. Они все связаны с его непрозрачностью, в результате которой все шишки неизбежно летят в директора премии Виталия Пуханова. Он единственный человек, который знает, исполняются ли на практике прописанные до фантастических деталей процедуры положения о премии. А публика, к которой

можно относить и экспертов, предлагающих тексты, и членов жюри, просто получает от Пуханова некий итог, в котором она не всегда себя готова узнавать. Эксперты шлют Пуханову десятки стихотворений, а потом, разглядывая премиальный лист, гадают, кто решал, что из их предложений включать, а что не включать. Ни один лонг-лист ни одной премии так не зависит от одного человека. А потом члены жюри шлют свои голоса, и некоторые из них по итогам голосования приходят к выводу, что их втянули в бесчинство. Мне кажется, премия могла бы подумать, как сделать процедурные вопросы менее уязвимыми для критики, но я не уверен, что она не ищет скандалов. Иногда по особенностям информационной работы премии кажется, что лучшим её итогом был бы как раз скандал грандиозного масштаба, который претендовал бы на то, чтобы остаться навеки в истории русской поэзии. Но это детали на фоне мысли, которую надо проговорить: премия «Поэзия» – единственная в стране, которая работает на уровне отдельных стихотворений. В ней проводится колоссальная черновая работа, которая самой современной поэзии очень нужна. Эта мысль неоспорима – тем важнее по возможности прикрыть бреши.

#### **4. Мария Малиновская как нарушение правила компромисса**

По итогам 2018 и 2019 года побеждали поэты и тексты, которых можно условно назвать компромиссными. Веденяпина и Гуголева признают все сообщества, их стихи работают на стыке самых разных, в том числе экспериментальных традиций. Нерадикальный повествовательный верлибр Симоновой отличает её от актуального ряда, в который её иногда помещают. Всех троих литературное сообщество давно знает. Фигура Малиновской, на первый взгляд, заметно выделяется на этом фоне – не столько тем, что она радикально моложе, а тем, что это автор, который после определённого этапа интуитивного поиска внутри поэтической традиции явно пошёл путём эксперимента в духе современного искусства. И можно быть уверенным в том, что та часть литературного сообщества, которая к практикам современного искусства глуха, имела о Марии Малиновской представление как о создании, которое в литературе ещё и жить не начинало, а так – мелькнуло несколько раз на форуме молодых писателей в Липках. Из высших формальных достижений – шорт-лист премии «Лицей» в 2020 году.

Между тем, одним из наиболее ярких проектов Малиновской стал цикл «Каймания», основанный на записи голосов, которые слышат люди с психиатрическими проблемами. Проект, смелый даже по меркам актуальной поэзии, публиковался на «TextOnly», в журналах «Цирк „Олимп“+TV» и «Зеркало», номинировался на премию А. Драгомощенко. Есть сообщество, в котором Марию Малиновскую хорошо знают.

## 5. Мария как всеобщий хороший знакомый

Это важное обстоятельство литературного быта, о котором надо знать. Родившаяся в Гомеле Мария окончила Литинститут, это само по себе даёт большой круг литературных знакомых. Как координатор проекта она фигурирует в «Новой литературной карте», она вела рубрики книгоиздания в «Новом мире», «Воздухе» и «Детях Ра», успела побывать редактором отдела поэзии сетевого издания «Литература» – причём, как она сама говорит, она стала им в 19 лет по приглашению основателя портала Андроника Романова. Вывод простой: Мария – это востребованный литературный работник, которого литературная тусовка, представленная в жюри «Поэзии», хорошо знает. И которого каждый год подают на все премии, не видя особенной разницы между премией Драгомощенко, «Лицеем» и собственно «Поэзией». И всё-таки своим кругом, как кажется, для неё стал тот, в котором поэзия – часть современного искусства. На сайте журнала «Цирк „Олимп“+TV» она указана как сотрудник редакции. Показательно и интервью, взятое у Малиновской в 2019 году Галиной Рымбу. Это разговор на языке, который победил в премии «Поэзия» 2020 года.

## 6. Поэзия как современное искусство

Не раз в откликах на присуждение премии «Поэзия» Марии Малиновской пришлось видеть искреннюю радость за то, что в её лице награждено то, что у многих ассоциируется с чем-то новым и свежим. Действительно, даже самым консервативным силам современной литературы пора бы увидеть, насколько разрослось за последнее условное десятилетие направление, в котором поэзия понимается как часть современного искусства с его самыми разнообразными практиками. Это только с точки зрения крайних консерваторов, современное ис-

куство – это журнал «Воздух». Но его среда пошире. К старым изданиям типа «TextOnly», «Транслита», «Цирк „Олимп“+TV», добавились «Артикуляция», «Метажурнал» и «Ф-письмо», вокруг которых созданы сообщества, чьи представители уже органично входят в ряд редакций. Все знают проекты и премии, которые поддерживают только поэзию этого направления – от «Центрифуги» фонда А. Вознесенского до премий А. Драгомощенко и «Различие», премии Андрея Белого. «TextOnly», напомню, возглавляет Илья Кукулин, который победил в этом же году в номинации «Критика» и является одним их главных постсоветских летописцев той части истории русской поэзии, к которой можно относить определения «неподцензурная» и «актуальная». Иными словами, крайнего консерватора, осознавшего всю эту картину, вполне может охватить паника, потому что «они везде». Но возможно, самое время сменить ракурс. Дело в том, что современное искусство – это общая рамка для искусства сегодня, а не рамка, которую может присвоить себе какое-либо сообщество. Внутри современного искусства есть более и менее радикальные практики, искусство сегодня может выступать в самых разных ролях – провокация, развлечение, медитация, зрелище, перформанс, просто шутка. Но всякий раз – это нечто находимое, а не предзаданное. Современное искусство – такая лаборатория, в которой постоянно разрабатываются рецепты искусства на основе языков и сюжетов, которые даёт современный мир. Тем оно и интересно тем, кому интересно. Чего там точно нет – так это раз и навсегда освящённой территории истинного искусства. Вернее, оно существует, но в музеях, а здесь и сейчас оно творится заново. Конечно, отдельные сообщества или деятели современного искусства могут понимать очень узко, выбрасывая за борт всех, кто не соответствует представлению. Но борьба за современность, за её понимание – это нормально. Даже самым архаичным творческим стратегиям находится место в пространстве современного искусства. В нём нет ничего запрещённого, потому что всё это только инструменты для решения задач, подсказанных современным миром. И даже сама постановка этих задач – уже работа в контексте современного искусства. Об этом должны знать не только помянутые консерваторы, но и реформаторы, сужающие зону актуальности до смехотворной полоски света, пробивающейся через закрытую дверь. А если дверь открыта, то и поэты, которые устойчиво ассоциируются со старым миром, могут и должны быть увидены в контексте современного искусства – это, я уверен,

сильно изменит неканонические иерархии, которые с вызовом сменили канонические, хотя по степени необъективности мало отличаются. Внутри пространства современного искусства ненормально запрещать, отчитывать и стыдить за поведение. Ненормально делать возмущённое лицо, слыша, что современное искусство существует, что оно посягнуло на поэзию. Поэзия всё больше понимается как часть современного искусства, но этот взгляд ещё довольно далек от общепринятого. О чем свидетельствуют и демонстративные выходы из состава жюри по итогам объявления лауреатов премии «Поэзия».

## **7. Документализм и композиция – ключи к поэтике «Бело-красно-белого флага»**

В логике современного искусства стихотворение Малиновской, победившее в премии «Поэзия», не мыслит себя как поэзия, оно ею в итоге становится и даже объявляется. Это тот же дотошный, даже занудный документальный подход, который можно встретить в «Каймании», ряде других текстов Малиновской. Этой поэтике свойственен особого рода примитивизм. Мы не встречаем в нём «всеведущего» автора, чей интеллект значительно превышает наш собственный, мы просто слышим голос персонажа и невольно отождествляем с ним биографического автора. Этого делать не стоит. Автор здесь просто устанавливает рамки, отвечает за композицию. Кстати, я не встретил ни одной попытки разобрать композицию текста о «бело-красно-белом флаге». А композиция здесь хороша – в ней отработана каждая стадия отстранённого осознания и осмысления произошедшего с близким человеком перерождения, в результате которого он ведет себя как унижающий и подавляющий агрессор, вызывая у жертвы среди прочих довольно трогательную мысль о том, что она не заметила, как стала «конченой». Именно композиционные приёмы, которые не сразу бросаются в глаза, – повторы, задержки, градации, флэшбеки, включённые фрагменты чужого голоса – ключ к этому стихотворению. Они все на своем месте и обеспечивают динамику четырёхстраничного текста. Он написан гораздо разнообразнее и искуснее множества текстов такого рода, которые мне приходилось читать. На самом деле какая разница, нравится он вам или нет, – это понятная поэтика, у которой есть место в современной поэзии, и в этот раз она победила. И победа этого стихотворения не зачёркивает всей сложности современного состояния поэзии.

## 8. Мария Малиновская и жанр ф-верлибра

В тексте Марии Малиновской много типового. Я бы даже сказал, что это по преимуществу жанровый текст, просто представление об этом жанре ещё не формализовано. Принципы «Ф-письма» сформулированы не мной: «личное – это политическое», борьба с насилием, борьба за права женщин. Кто-то ещё добавляет, что тело в этой поэтике становится плацдармом всего происходящего. То есть насилие в тексте точно будет, оно, как правило, запускает сюжетику ф-верлибра. Насилие будет воплощать мужчина. Это будет верлибр, в котором повествование чередуется с медитацией. Действиям героя или реакции героини будет найден политический контекст. Грубой телесности будет много. Мата как наиболее адекватного языка и для насилия, и для грубой телесности вряд ли получится избежать, тем более, что никто и не ставит такой цели. «Моя вагина» Галины Рымбу – одно из канонических воплощений жанра. На фоне этих жанровых критериев мы видим, что сделала Мария Малиновская. Она обошлась минимумом средств: минимумом телесности и борьбы за права женщин. Более того – нехарактерная для жанра попытка понять другого в ответ на насилие, и раскопанный в процессе тот самый «бело-красно-белый флаг», который становится политическим знаком радикальной человеческой перемены, знаком потери близкого человека. Это очень мягкое и деликатное «Ф-письмо», которое вызывает гораздо меньше отторжения у неподготовленной публики, чем откровенно шокирующая «Моя вагина» Рымбу.

## 9. Вклад Галины Рымбу в победу Марии Малиновской

Скажем так, он значителен. «Моя вагина» изначально была политическим жестом в поддержку Юлии Цветковой, которой грозило шесть лет тюрьмы за изображение женского тела и проект «Монологи вагины». Этой историей и была задана тема вагины. Для поэзии текст Галины Рымбу, опубликованный в 2020 году в социальных сетях, прозвучал с колоссальным резонансом, который показывал, что проблема, против которой этот жест направлен, цветёт в русской культуре буйным цветом. Для расправы с возмутительницей спокойствия пробудились самые консервативные хтонические силы. Конечно, если ориентироваться на самый событийный текст в поэзии 2020, если понимать

и принимать контекст современного искусства, то именно этот текст должен был побеждать в премии «Поэзия». Но он вряд ли имел шансы победить – именно в силу своего радикализма. Однако именно он и разговоры о нём прокладывали колею восприятия для людей, которые потом голосовали за Малиновскую. Её «флаг» – облегчённая версия той же поэтики, что и «вагина», версия «с человеческим лицом», за которую могли голосовать не только фанаты, но и те, кто осторожно симпатизируют. В этом смысле, конечно, выбор стихотворения Малиновской – компромисс. То, что нашёлся меценат, который в день объявления лауреата «Поэзии» в частном порядке перевёл Галине сумму, эквивалентную победной, было по-своему справедливо.

## 10. Спрос на современность и вовлечённость

Современной часто называют не ту поэзию, которая работает с современностью, а ту, которая пишется прямо сейчас. В случае с Малиновской большинство комментаторов ассоциировали её текст с живой современностью, и это было для них особо ценно. Да, живые классики для них по-прежнему классики, но они не про современность. Почему это вышло сегодня на первый план – вопрос, требующий интерпретаций. Возможно, что сама современная политика каким-то образом оказалась в зоне условно запрещённого, и таким образом культурные люди не соглашаются с положением дел. Возможно, мы сейчас видим, что поэзия опять берёт на себя отдельные функции гражданского общества. И второй момент, связанный с восприятием текста: он был всем понятен. Его энергетический заряд очень легко считывается, легко заражает, эмоционально воздействует, вовлекает читателя. И читатель, похоже, это ценит. Возможно, в каком-то смысле это даже гораздо больший примитивизм, чем примитивизм авангардистов, но он попал в потребность.

## 11. «Ф-письмо» как новая конъюнктура

Вообще-то, когда наблюдаемый объект выходит из маргинальной позиции в главную, он может кардинально менять свою значимость. Думаю, что с «Ф-письмом» происходит нечто подобное. Очевидно, что это поэтика, которую легко копировать. И это поэтика в подчинении политики, которой никогда дела не было до состоятельности иску-

ства. Самое забавное – видеть, что эту поэтику поддерживают эстеты, много лет изживавшие лирического субъекта из поэзии, потому что поэтика-как-политика сметёт их первыми. Главные критики «Ф-письма», на мой взгляд, сами женщины. Много умных женщин подключились к обсуждению так называемого «жизненного кейса» из стихотворения Малиновской. Они говорят, что долго боролись именно за то, чтобы не быть просто вагиной. Они обсуждают «житейский кейс», потому что не понимают, что ещё обсуждать в тексте Малиновской, – неужто повестку, связанную с искусством? Они говорят о том, что поэтика-как-политика в исполнении «Ф-письма» пестует человеческую незрелость, которая готова ради выполнения заветов партии объявить любого сложного человека простым тираном и насильником. Что эта поэтика учит не пониманию или, не дай бог, любви, а скорейшей расправе по ветхозаветному принципу «око за око». Но расправляется эта поэтика не с теми уродами, которых действительно должно наказывать общество, а с теми бедолагами, до которых может дотянуться и которые слишком слабы, чтобы защитить себя. Вот такие вопросы появляются к «Ф-письму», как только его положение меняется с маргинального на магистральное. После победы текста Малиновской временно так и произошло.

## 12. Степень расслоения литературного сообщества

Этот сезон премии «Поэзия» продемонстрировал состояние нашего литературного сообщества. В нём есть части, которые реально не знают о существовании других и знать не хотят. Отсюда неадекватность реакция, что справа, что слева – где бы они ни были, и неприятие итога коллективного действия. В то время как событие должно быть осознано и принято именно в качестве коллективного действия. В этом смысл премий. Но сегодня разломы внутри литературного сообщества определяются не столько принципиальными позициями многочисленных сторон, сколько степенью их дремучести и нежелания вникать в происходящее за случайно поставленным забором. До спора принципиальных позиций литературному сообществу ещё надо дорасти. Казалось бы, кто-то мог бы взять на себя проговаривание общей повестки, общего поля разговора, в том числе сама премия, но пока эти общие для пространства смыслы в информационной работе «Поэзии» не замечены.

## Упоение настоящим: антологические нулевые

Поэзия «нулевых» – а именно такое наименование успело закрепится в двухтысячные как их определение – упивалась настоящим, которого не знала предыдущая эпоха, – и это упоение определило основные поэтические жанры эпохи. Те в свою очередь сформировали образы человека и мира, в чьих отношениях преломилась современность. Итак, основной тезис: упоение настоящим – магистральная линия нулевых.

Однако несколько предварительных оговорок. Речь здесь пойдёт о том, какой поэзия нулевых может запомниться вне зависимости от того, что за имена, её представляющие, будут ещё открываться, – поскольку индивидуальности лишь подчёркивают состояние коллективного бессознательного – оно-то и интересно. Есть поэты, которые сами – эпоха, однако совершенно иное – попытаться поискать некий общий знаменатель историко-литературного периода. Цитируя авторов, мне часто приходилось выбирать не лучшее, а, на мой взгляд, наиболее показательное.

Вообще поэтические вкусы любого индивидуума, как правило, чрезвычайно узки, что противоречит политике опять же любого журнала поэзии. Это несовпадение регулярно порождает одну и ту же ситуацию – непонимание или осознанное неприятие эстетической ценности того, что печатается. И объём неприемлемого, но печатаемого во много раз больше, чем количество стихотворений и авторов, которые мы, требовательные читатели, не лишённые вкуса, признаём ценными для себя. Это на деле кошмарная ситуация, из которой выходить нужно прежде всего читателю – ибо издатель из неё выйти точно не сможет. Моё мнение на этот счёт таково: позиция критика не должна ограничиваться индивидуальным подходом – в таком случае он рискует никогда не увидеть за деревьями леса. Вообще тогда неясно, откуда

взяться обобщениям. Если индивидуальности всегда пребывают в статусе исключений из правил, то почему из их суммы должно сложиться нечто коллективное? Не должно и не складывается. Между тем, есть ведь ещё и большой пласт поэтических текстов, за которыми мы пока не видим авторских творческих стратегий. Вот опубликовал поэт N в разделе «Листики» «Ариона» два стихотворения – что мы должны сказать об этом поэте? не обращать внимания на его стихи в связи с тем, что подозреваем его в поэтической незрелости? нам надо ждать лет десять, чтобы этот поэт получил какой-нибудь диплом – и у нас появился повод его процитировать? ждать его юбилейной книги, чтобы наконец удостовериться, что король не гол? Похоже, именно так сейчас часто и происходит. Критики пропускают мимо огромное количество стихов тех поэтов, чьи имена им ничего не говорят, за которыми они не видят тех самых индивидуальных траекторий. Это неправильно. Признанная индивидуальность – это всё-таки конечный пункт в поэтическом развитии, на этом этапе нам уже виден путь поэта – и этот путь иногда совершенно не соответствует траектории, которую прошла его эпоха. У критика должен быть второй объект наблюдений – надындивидуальный. Это позволяет самим читателям видеть смысл и в стихах условно безымянных авторов – а эти тексты принимают безусловное участие в формировании надындивидуального образа поэзии определённой эпохи.

Конечно, такой образ сложился и в нулевые. Пытаясь его описать, я ориентировался не столько на личности, сколько на лирические жанры, которые, безусловно, имеют отношение к сфере бессознательного в поэзии. В этом утверждении, надо заметить, есть элемент горькой иронии – на бессознательном уровне жанры работают хорошо, а на сознательном – плоховато: поэтам проще сознательно ориентироваться на конкретные тексты, которые они наделяют статусом классических. И тем не менее – в жанрах эпоха раскрывается, возможно, не менее ярко, чем в индивидуальностях. Во всяком случае, для меня жанровое мышление – это та сфера обобщающих суждений о поэзии, по поводу которых не надо оправдываться: факты говорят сами за себя.

Так получилось, что эти заметки – ещё и о том, что делает журнал «Арион»<sup>1</sup> – журнал, поймавший в свои паруса стиль эпохи, но этот

---

<sup>1</sup> Журнал «Арион» закрылся в 2019 году, но на протяжении предыдущих 25 лет это было ведущее издание в сфере современной русской поэзии.

ветер, однако, на мой взгляд, не одинаково благотворен для цветения всех цветов.

Вот ключевой факт, которому посвящены эти заметки: в нулевые годы мы имели небывалый выброс поэзии, которую в научной литературе принято называть антологической. В пушкинское время так было принято называть стихи, написанные в стилистике греческих антологий, в Серебряном веке – любые «подражания древним», даже если речь идёт о таких «древних», о чьей литературе мы имеем возможность только догадываться. Существуют специальные сборники русской антологической поэзии – например, «Венок русским камням» (СПб.: Наука, 1993). Однако жанровый портрет антологической поэзии всегда был проблемой – понятие объединяло и объединяет слишком разнородные образования. Ранее мне доводилось предпринимать попытку рассмотреть внутри антологической поэзии жанровую ветвь так называемой антологической миниатюры, которая сформировалась в близком к современному виде в творчестве Пушкина 1820-х годов<sup>1</sup>. Главная мысль: того, что получилось у Пушкина, в античной поэзии, к которой принято возводить антологическую поэзию, не было. Антологическая миниатюра пушкинского образца могла вырасти едва ли не из любого лирического жанра – в ней разрабатывалась типовая лирическая ситуация элегии, идиллии, мадригала – и всё: продолжения, традиционного для этих жанров, не следовало. Получалось, что поэт фиксировал некую картину настоящего – неважно, элегическую или идиллическую, – лишь затем, чтобы сделать её предметом самоценного эстетического любования. Доромантическая поэтика не ценила мгновенья в его неповторимости. Тут же появился жанр, который оказался всецело подчинен изображению этого мгновенья. Приём жанра состоял ещё и в том, что, вырывая мгновенье из временного ряда, он подчёркивал его принадлежность к вечности. Получилась довольно красивая эстетическая концепция вечного настоящего. Именно этот жанр – с рядом поправок – расцвёл в нулевые.

Сразу несколько примеров из свежих номеров толстых журналов. Вот этим стихотворением Алексея Дьячкова открывается последний к началу работы над этими заметками номер «Ариона» (3/2011), который для мыслей, высказываемых здесь, получился исключительно

---

<sup>1</sup> Об этом подробнее: *Козлов В.* Традиция антологической миниатюры в неканонической лирике // Литературная учёба. 2010. № 5.

иллюстративным – хотя говорить о том, что это был специальный номер журнала, нет никаких оснований. Итак, Дьячков – поэт из Твери, чья активность пришлась как раз на нулевые: его подборки каждый год можно встретить в «Арионе», «Новом мире», «Новой Юности», «Интерпоэзии».

*Зима, зима, она была, и нет  
Её ни в поле, ни на поселенье.  
Пальто пустое всплыло в полынье.  
Сугроб открыл металл редкоземельный.  
На склоне припекает горячо.  
Сними очки и вытри пот платочком.  
Чего – чего? – Чевочки с молочком.  
Сложился столб, но провод обесточен.  
В проталине сапог чужой увяз.  
Носок порвался, и намокли джинсы.  
Всё рухнуло. И жизнь оборвалась  
На полуслове.  
Но стишок сложился.*

Для картинка вдруг оборвавшейся зимы поэт сумел найти целый ряд очень предметных деталей – пальто в полынье, металл на дне сугроба, увязший в проталине сапог, рваный носок, намокшие джинсы – и эта картинка вдруг обобщается до ощущения, что «всё рухнуло», – и только «стишок сложился». Все основные признаки жанра налицо – краткость (как правило, от 4 до 12 строк), остановленное художественное время, повышенное изобразительное начало. Плюс основой событийности предстаёт само эстетическое *видение*, факт которого тут подтвержден последней строкой, – и его предметом может стать любая безделка, любой фрагмент повседневности. Эту открытость быту, через который проглядывает бытие – хотя бы в виде базовых эстетических переживаний, антологическая миниатюра заявляет с ходу.

Ещё несколько свежих примеров:

*Выгляни – снегоуборочный  
работает комбайн,  
полночью обморочной,  
ископаемый тайн.  
Площадь великолепная,*

*как хлопушка, пуста,  
снега толпа безбилетная  
целует комбайн в уста.*

(Владимир Гандельсман)

Всё это очень зрительно, очень легко, без каких-либо претензий на выражение последних смыслов – просто точно схваченный ракурс взгляда. Кажется, что это – вообще первооснова поэзии, «чистая поэзия».

Впрочем,ловишь себя на том, что эту лёгкость и «чистоту» надо бы потреблять в маленьких порциях, иначе она сама себя начинает дискредитировать. Так, книгу Юлия Хоменко «Восьмое небо» (М.: Воймега, 2021) я прочёл минут за сорок, пока пил кофе в городской забегаловке. Прочёл полностью, на вторую чашку не оставалось ни одного стихотворения. Тогда-то и поймал себя на двойственном впечатлении. С одной стороны, лёгкость необычайная:

*По старицкой старой дороге  
Немало прошло чередом  
КамаЗов, которые строги  
На вид и ворчливы нутром.*

*И «газиков» лёгкое племя  
Здесь газы пускает в эфир,  
Автобусы прут, а над всеми –  
Луч света со станции «Мир».*

Основной ход – прикидывающаяся монументальной картинка запруженной дороги. Прикидывающейся – потому что эта подмеченная остроумная иерархия весовых категорий в сфере транспорта на деле ни на что не претендует. «Луч света» здесь не затем, чтобы выводить из тёмного царства. Просто таким запомнится этот миг. И – поехали дальше.

С другой стороны, понимаешь, что эта лёгкость не в состоянии насытить. Антологическая миниатюра в большом количестве оставляет ощущение тотальной эстетизации, при которой у условно важных вопросов не оказывается никаких преимуществ перед неважными.

Миниатюра проходит по поэзии нулевых красной нитью. И это значимо на фоне предыдущего десятилетия тотального эксперимента и

нарочитого графоманства. Антологическая миниатюра – признак возвращения к традиции. В отличие от всех предыдущих эпох русской поэзии, сегодня в творчестве ряда поэтов этот жанр выходит на первый план – как правило, до сих пор в роли «старших» выступали базовые жанры лирики: ода, элегия, послание, баллада. Важно и то, что речь при этом – о поэтах не третьего, а скорее первого ряда: например, Вере Павловой и Владимире Салимоне.

Ключевым сюжетом российской интеллектуальной жизни последних двадцати лет стало отношение к настоящему, которое успело за этот срок претерпеть коренные изменения.

«В 1991, в разгар таинственного переворота, меня попросили сказать, что я думаю о ситуации, – так начинается вступление к своей книге “Другое начало” философ В. Бибихин. – Она задевает, шокирует, вызывает реплики, суждения, рассуждения. Настоящее не признаётся настоящим, требует разговоров, безоговорочно принять себя не даёт. Это самое удивительное в нём: мы к нему присматриваемся с недоверием, с критикой и возмущением, словно оно не наше. Имея мало что сказать настоящему и о нём кроме этого неприятия, мы ждём чего-то другого, что нас устроит и где мы развернёмся. Но настоящее и есть другое единственно надёжное начало». Бибихин здесь верно подметил магистральный сюжет девяностых годов – неприятие настоящего, отрыв совершающейся на глазах истории государства от повседневности её граждан. Отношение к настоящему вообще, по-моему, определяется наличием возможности быть самим собой. Эти возможности в девяностые и в нулевые были разными.

Наверное, с точки зрения государственного развития, девяностые годы были неизбежны. А с позиции частного человека не менее очевидно, что выбор, который это десятилетие предложило личности в России, был жёстким – беспредельная свобода, которой не было времени научиться пользоваться, и вдруг ставший главным вопрос выживания. Безусловно, для разных поколений девяностые – не одни и те же. Но способность бороться за свой кусок была определяющей величиной для способности делать выбор. Разве время спрашивало у человека, к какому делу он расположен? Разве существовал у личности выбор – стать хорошим специалистом: врачом ли, инженером, спортсменом, писателем, ученым, поэтом? Теоретически – да, на деле же думать о любимых занятиях оказывалось немыслимой роскошью. Ключевые типы этого периода – не врачи и не инженеры, а всякого рода исто-

рики, торгующие апельсинами, вчерашние спасатели, случайно урвавшие заводик, спортсмены, применяющие свои навыки в рядах братвы. Неудивительно, что многие захотели просто вынести себя за скобки настоящего. Такое настоящее оказалось сложно принять.

Конечно, в нулевые годы для условной творческой личности испытания были уже другими. Это было десятилетие очевидного компромисса, который оправдывал и службу бесконтрольному бюрократизму, и потакание нехитрым радостям потребительского бума. При этом сама возможность компромисса уже казалась подарком. Государство стало восстанавливаться в ситуации, когда отечественная политика, казалось, вообще перестала иметь отношение к потребностям гражданина. А взрыв в потребительской сфере в это время давал возможность населению обрести хоть какое-то достоинство – купить мебель, съездить в Турцию, вспомнить привычку ходить в кино, дал возможность зарабатывать на хобби. Хочешь быть учёным? – будь им, если уже можешь себе это позволить. Хочешь писать о культуре в «толстые» литературные журналы? – найди тёплое местечко в пресс-службе какого-нибудь монополиста и кропай втихую. «Нулевые» – это было время личных инвестиций в собственную полноценность, в преодоление плоскости и предсказуемости своих вынужденных судеб, какими они сложились в девяностые. В нулевые проявилась человеческая иррациональность добра – десятилетием раньше мы имели скорее превышающую всякое обывательское разумение иррациональность зла. Но очевидно, что всё лучшее, всё самое многообещающее в нулевые годы оставалось личным делом, которому, в целях самосохранения, лучше было оставаться в рамках ни на что не претендующей скромности.

Нулевые годы – годы без политической жизни, и в то же время годы – как ни крути – многократного повышения доходов населения, а потому – годы потребительского бума, легкости, выражаемой словами «глянец» и «гламур»; годы упоения возможностями, которые открылись прямо сейчас. «Живи настоящим!», «Кушай жизнь большой ложкой» – знаковые лозунги прошедшего десятилетия. Даже террористы не мешали жить настоящим – они, как хтонический хаос, время от времени прорывались, чтобы на пару дней устроить коллапс в сложной системе современного мира. Настоящее стало модным. От любого прошлого вдруг запахло нафталином. Человек нулевых отвернулся от реальных проблем – он в какой-то момент поверил, что современный

мир – это огромный торгово-развлекательный центр, защищённый от всяких угроз наличием денег у населения.

В поэзии нулевых, которая, безусловно, включена в сюжетику самой культуры, я вижу слепок мира, отвернувшегося от проблем. У этой поэзии есть безусловные завоевания, но при этом сами завоевания предсказывают тупики. В нулевые поэзия как будто рассмотрела многообразие жизни, увидела россыпь готовых вещей, которыми можно легко набивать пузо. Внутренний мир стал серьёзно проигрывать внешнему в иллюстративности и живописности. Стало проще выбрать готовый образ, чем творить его сначала. Поэзия увлеклась экспансией – новые места, профессии, темы, вещи, рынки, виды деятельности, языки. Проснулась жажда жизни, выбор мелких радостей резко вырос, стало не до экзистенции. Так выглядит потребительский бум в поэзии – его жертвой становится лирическое «я», которое вдруг резко лишается прав. Поэзия нулевых не терпит личных переживаний. «Я» – значит «никто». Сказать «я» недостаточно – надо выложить своё резюме: пол, возраст, опыт работы, уровень владения языками, курсы повышения квалификаций. Из поэзии ушли герои, её наполнили персонажи, порой откровенные клоуны с коронными номерами. Возможно, где-то под сукном томятся невыраженные «я» – но в печать идут в основном фотографии из турпоездок, на которых некто с вышедшей в тираж улыбкой позирует у памятника культуры.

Когда-то в пятидесятых-шестидесятых, в течение которых в Америке и Европе опережающими темпами росли потребительские расходы, в западную культуру вошёл постмодернизм, которому было суждено потерять субъекта и упиться этой потерей. Тот постмодерн мы пережили ещё в девяностые, а в нулевые нас догнал свой собственный, выношенный. Именно в нулевые годы поэзия не удержалась от искушения попытаться стать телевидением, особенная способность которого – умение занимать досуг, не задевая глубокие слои сознания. Более того, это скольжение по горизонтали вытесняет остальные сферы, в которых активно участвует «я», обладающее вкусом. В центре такой поэзии – не экзистенциальный акт творения, а вечный внеличный нарратив, воплощающий ценностное равенство всего и вся. Ибо в мире без «я» нет ничего своего. «Я» стало жертвой художественной политкорректности. Интернет – модель внеличного нарратива. Последний всегда – коммерческое образование, он борется за популярность, пытаясь быть максимально комфортным, а значит, не задевающим глубины сознания. Когда я читаю в стихах Станислава Львовского:

*плещут  
холодные волны.*

*сами зарезали  
корейца.  
сами убили  
китайца.*

*оскопили дагестанца.  
забили якута.  
сбросили на рельсы  
таджика.*

*чайки несутся  
в Россию<sup>1</sup>, –*

я понимаю, что вот это и есть поэзия потребительского бума, это вполне сойдёт за текстовку для клипа или программы на НТВ. Эта поэзия оторвалась от реальности. Вероятность того, что пейзажи, сюжеты, тела, герои, события из телевизора когда-либо посетят твою жизнь, близка нулю – поэтому не хочешь, не смотри. Оглянись вокруг – здесь не нужны герои, быть персонажем и иметь минуту славы здесь – верх карьеры. Покупай шмотьё, пей пиво, ешь мясо. Пугает статистика про детей-сирот, вымирающие посёлки и ветхое жильё? – ну так вчера ведь она не была лучше, верно? А сегодня – ты свидетель – жить стало веселей. Больше всего в этой системе ценностей раздражают те, для кого это время отчего-то невыносимо. Самовыражаться здесь и сейчас, в потреблении и эффектном жесте, – это очень просто, а эти зануды начинают разрывать мозг ответственностью и традицией.

То, что само слово «нулевые» стало меткой двухтысячных, конечно, глубоко значимо. У него и у нынешней антологической миниатюры один и тот же культурный корень – ощущение, что культурный счёт обнулится, память на время перестала быть рабочей категорией, история перестала двигаться в каком бы то ни было направлении. Поэзия – и, возможно, русская литература в целом – во многом заражены этим состоянием нуля, ощущением, что все процессы сейчас проходят нулевую стадию. Поэзия нулевых оставляет ощущение, что это – подготовка. К чему? К возвращению исторического рефлексивного сознания.

Небольшая подборка Веры Павловой во взятом мной номере «Ариона» имеется, что приближает этот номер к званию типового. Действи-

<sup>1</sup> Воздух. 2009, № 3-4.

тельно, Павлова очень много публикуется. Думаю, не слишком преувеличу, если скажу, что такого мастера антологической миниатюры, как Павлова, чей голос на поэтическом олимпе обрёл необходимый вес именно в нулевые, русская поэзия ранее не знала.

*По-хозяйски, но почтительно,  
аккуратно, но небрежно,  
суетливо, но пленительно,  
механически, но нежно,  
будто не о чем печалиться,  
будто старость не грозит ей,  
натирается красавица  
жидкостью солнцезащитной<sup>1</sup>.*

Авторское любование избранным – или даже застигнутым в повседневности – объектом занимает три четверти этого короткого стихотворения – и других событий нет и быть не может. Важно, как увидено, а не что там «красавица» делает. В антологической миниатюре вообще нет места лирическому «я» – даже если оно там и появляется, его функция – чисто техническая. Впрочем, многообразие вариантов жанра у Павловой довольно велико – и заслуживало бы отдельного разговора, поскольку поэт явно расширил рамки миниатюры, сумел вложить в неё, антологизировать «серьёзные» монументальные жанры. При этом в творчестве Павловой есть явные тенденции к циклизации – это уже позволяет складывать из миниатюр крупные полотна.

Другая особенность работы Павловой с жанром состоит в том, что она расширила диапазон лирических ситуаций, с которыми обычно работает антологическая миниатюра. Мгновенно схваченный ракурс, с которым обычно ассоциируется жанр, в её случае выходит за рамки собственно мгновения. Её стихотворения, часто напоминающие экспромты, могут строиться на чисто словесном каламбуре или на подчинении неожиданной эмоции. И каламбур, и эмоция интересны именно тем, какой ракурс они позволяют задать:

*Добыча горних руд,  
запашка дольных нив...  
Любовь – тяжёлый труд.  
Но ты трудолюбив.  
Твоя молитва – стон.*

<sup>1</sup> Новый мир. 2009, № 2.

*Твоя отчизна – дым.  
Твоя награда – сон.  
Но ты трудолюбим<sup>1</sup>.*

Всё стихотворение обыгрывает каламбурное сравнение любви с тяжёлым трудом. Это и «добыча», и «запашка», тут и метафизика работника – эквиваленты его молитвы, отчизны, награды, и за образом труда – адресат любви и его ответные чувства, отлитые в две формы краткого прилагательного – трудолюбив и трудолюбим – поставленные в сильные места миниатюры.

Отличие Веры Павловой от всех, кто берётся за этот жанр, в том, что в её творчестве имеет место проблема настоящего, перерастающая временами в настоящую драму, – и на этом, как я считаю, держится её поэзия вообще. Чем больше она ловит настоящее, тем ненасытнее становится. Драма Павловой в том, что только поэзия даёт ощущение истинного проживания настоящего – оно для неё единственный, всегда штурмуемый рубеж, который, видимо, будет и последним – и эту «стратегию творчества» вряд ли кто сможет повторить, поскольку чужую трагедию нельзя взять поносить. Однако и определённые обобщения на основе поэтического опыта Павловой сделать можно.

Мир антологической миниатюры имеет в своей основе как раз драматические отношения с настоящим – именно в таких условиях этот мир выходит в поэзии на первый план. В нулевые именно это, как я считаю, и произошло. Свой драматизм антологическая миниатюра черпает из той эмоции эпохи, которую я предпочел назвать «упоеанием настоящим». Антологическая миниатюра, безусловно, напрямую причастна к её выражению. Именно этой ключевой эмоцией времени жанр оказался выброшен на главные роли.

И раз это состоялось, мы можем лишь искать причины реализации именно такого сценария поэтического развития. Честно осмысливая варианты интерпретации произошедшего, я, признаться, чётко понимаю, что не принадлежу миру, который описываю. Это, безусловно, поэзия – но это та её часть, которую ни в коем случае нельзя ни принимать, ни выдавать за целое. Антологическая поэзия уже как минимум двести лет живёт в русской поэзии, а до этого жила в виде разного рода надписей, эпиграмм и эпитафий – но никогда она не претендовала

<sup>1</sup> Знамя. 2009, № 2.

на то, чтобы быть магистральной линией. С этой точки зрения поэтическая система нулевых является прецедентной и кажется неестественной. В этом можно видеть оригинальность, большой стиль эпохи, исторический эксперимент. Повторю: эпоха уже сложилась такой, что Павлова и Салимон стали в ней центральными фигурами. Кстати, многие сюжеты в спорах о Салимоне отпадут сами собой, если исходить в восприятии его поэзии от того, что они с Павловой работают примерно в одном жанре. Хотя у Салимона есть ещё один работающий жанровый ингредиент, идиллия, антологической основы это не нарушает. Но для разговора, предложенного сейчас, большее значение имеет не только то, что делает поэт, но то, как воспринимается то, что делает один из наиболее печатаемых в нулевые авторов, поэтика которого много даёт для понимания эпохи.

Если кто сомневается, что Владимир Салимон – один из главных поэтов нулевых, скажу, что последние четыре года (2007–2010) поэт выпускает по 7–8 (!) подборок в толстых журналах – а учитывая, что публикуется не всё, в год он пишет примерно по книге. Больше бывало временами только у Бориса Херсонского – 10 публикаций в 2010 году. Эти цифры легко проверить по страницам авторов в «Журнальном зале».

Помню своё удивление при прочтении аннотации к книге Владимира Салимона «Чудесным происшествиям свидетель», выпущенной журналом «Арион» в 2006 году. Аннотация была помещена в конце – и поэтому она стала последним, что я вообще прочёл в книжке. Одна строка из аннотации произвела едва ли не большее впечатление, чем предыдущие 200 страниц, – в ней утверждалось, что я только что прочёл поэта-сюрреалиста: «В сущности, каждое стихотворение (Салимона – В.К.) оборачивается маленькой сюрреалистической притчей». Для меня это суждение оказалось неожиданным – потому что сюрреализм ассоциировался несколько с другой поэтической традицией. Однако, подняв рецензии на издания Салимона, я понял, что мысль эта неслучайна. Впрочем, сначала – слово поэту:

*Проникает в дом через окно.  
О его намереньях поспешно  
не берусь судить, не мудрено,  
что и солнце наше не безгрешно.  
Твоего касается плеча*

*луч горячий так, что поневоле  
ты, в его объятьях трепеща,  
недовольно морщишься от боли,  
иль легонько ёжишься в ответ,  
млеешь под его бесстыжим взглядом  
на заре, покуда я чуть свет  
вынужден присматривать за садом<sup>1</sup>.*

Антологическая основа обнаруживается здесь без труда. Сразу же задана сценка созерцания – субъектом причём здесь выступает не только «я», но и подставной персонаж – солнце, чей взгляд тоже, видимо, небезгрешен. Как тут не вспомнить пушкинский образец, помещённый в раздел «Подражаний древним» – «Красавицу перед зеркалом» (1821):

*Взгляни на милую, когда своё чело  
Она пред зеркалом цветами окружает,  
Играет локоном – и верное стекло  
Улыбку, хитрый взор и гордость отражает.*

В основе эстетики миниатюры как раз вот это приглашение «взглянуть». Оно работает и у Салимона. Его лирический субъект остаётся созерцателем даже тогда, когда формально он занят – присматривает за садом. То есть он не может видеть происходящего в спальне – и, тем не менее, он оказывается свидетелем антологической сценки с участием солнечного луча. Домысливая эту сценку, он тем самым делает созерцание неким объективным законом, который реализуется и без его личного участия.

«Из обманчивой простоты этих маленьких текстов то проглядывает грустная усмешка абсурдиста, то покачает головой понимающий созерцатель, а то и частушка высунет свой язык без костей», – пишет Алексей Алёхин о стихах Владимира Салимона<sup>2</sup>. Именно Алёхин находит в этих стихах составляющие философской миниатюры, сюрреалистичность.

«Ересь простоты (наивный реализм) и ересь сложности (сюрреализм) образуют и здесь (в поэзии Салимона. – В.К.) не смесь, а сплав», – пишет вслед Алёхину Алла Марченко всё в том же 3-м номере «Ариона».

<sup>1</sup> Салимон В. Чудесным происшествиям свидетель. М.: Арнон, 2006.

<sup>2</sup> Арион. 2007, № 2.

Надо сказать, что только подборки Салимона не хватило в этом номере, чтобы он обрёл полноту иллюстративности по отношению к теме моих заметок. Однако такая подборка была в предыдущем номере «Ариона» за 2011-й. Вот стихотворение оттуда:

*На лавке спящий крепким сном,  
глаза в ночи открывает дворник,  
а перед ним не управдом –  
всеобщей трезвости поборник.*

*А перед ним – небесный свод,  
похожий очень на зверинец,  
где лебедь клычет, бык ревет  
в надежде получить гостинец.*

*Зверей с руки кормить нельзя,  
но он пойдёт на преступленье.  
Ужасно жаль ему зверья  
за их страданья и мученья.*

И тут, когда представишь, что же всё-таки делал дворник ночью, наверное, и начинается сюр, который, впрочем, ввиду времени суток, опять-таки получает вполне реалистичное объяснение и сходит за сон. А ситуация разыграна та же – созерцание-общение. Только вместо женщины и солнца дворник и звёздное небо.

Сюрреализм в своё время был намеренно противопоставлен реализму – он не просто вводил воображаемое в реальность, он их столкнул лбами и стал ратовать за полную замену реальности картинками воображения. Поль Элюар, неплохо знавший русскую поэзию, как говорят, прочёл у Маяковского:

*Мира половина –  
кругленькая такая –  
подо мной,  
океанами с полушария стекая.  
Издали  
совершенно вид апельсиний;  
только тот жёлтый,  
а этот синий.*

Прочёл и выдал свою знаменитую строку: «Земля вся синяя как апельсин». Вот так работает сюрреалист – ему не нужны сравнения и мотивация реальностью, он сразу выдаёт желаемое за действительное. Почему? Ответ Элюара содержится во второй строке: «Отныне заблуждение невозможно слова не лгут». Вот так – словам плевать на реальность, они знать её не хотят.

А вот поэтика антологической миниатюры от реальности не отрывается, в её основе – классическое искусство подражания, неприемлемое для сюрреалистов. Отсюда и такое внимание Салимона к природе, которую он всё же не пересоздает, а живопишет. И не он один – четыре года назад мне довелось писать в «Арионе» о возвращении темы природы в современную поэзию<sup>1</sup>. Сюрреалисту до природы нет дела – его поэтика урбанистична, кубична, супрематична. Между тем антологическая миниатюра возвращает к простым вещам – таким, как солнце и звёздное небо.

Но всё же Салимон и его миниатюра, как мы видим, воспринимаются как наследники сюрреализма. Безусловно, это восприятие подчёркивается и тем обстоятельством, что и сам Алексей Алёхин – мастер миниатюры, для которой характерна и та же живописность, и внимание к ситуации созерцания.

### ЭЛЕГИЯ

*роясь в платяном шкафу  
встретил свой старый пиджак*

*он обнаружил  
что изрядно и я постарел  
припомнил  
платочек в нагрудном кармане  
со следом помады*

*и помахал рукавом  
на прощанье<sup>2</sup>*

«Элегия» – это, конечно, просто название, вызванное мотивом встречи с прошлым. Элегическая ситуация используется как материал для антологической миниатюры. Так что же в ней воспринимается как

<sup>1</sup> Арион. 2008, № 1.

<sup>2</sup> Арион. 2010, № 1.

наследие сюрреалистов? Я думаю, вот этот оживший пиджак, машущий рукавом из прошлого, – изобразительное остранение, которое, однако, не только не стремится разрушить реалистической основы, но и подчёркивает её повышенным вниманием к уникальности мгновения. Сюрреализм миниатюры проистекает из неповторимости настоящего. Сюрреалисты не чувствовали биения в точке настоящего – они жили просто вечным. Хотя бывали исключения. В разбираемом здесь номере «Ариона», как по заказу, опубликована великолепная подборка немецко-французского сюрреалиста Ивана Голля. Читая, понимаешь, что это – идеальный автор для этого журнала.

*Я бедра себе натёрла  
Листом аниса  
Чтобы стада твоих чёрных агнцев  
И стада твоих белых снов  
Не заблудились по пути ко мне*

Или:

*О говори говори мне какая я  
Оглуши меня моей сладостью  
Восхити моей красотой  
Женщины не существует  
Доколе она себя  
В своих зеркалах не увидит*

Голля отличает как раз то, что он под определённым углом фиксирует момент. Тексты Элюара или Бретона смотрелись бы в журнале куда неожиданней. Получается, сюрреалистичен не Салимон сам по себе, а сама поэтика настоящего времени, поэтика антологической миниатюры. Правда, если мы при этом оценим объём понятия «сюрреализм», посмотрим, что от него осталось сегодняшнему дню от века авангарда, то станет ясно, что от слова можно и отказаться. Любого большого поэта последнего тысячелетия можно назвать классицистом, романтиком, реалистом, модернистом, символистом и сюрреалистом одновременно. Вряд ли «Арион» намерен выступить с «манифестом нового сюрреализма» – в данном случае, похоже, речь идёт на деле о концепции поэзии, сложившейся в редакции.

В разговоре о Салимоне было ещё одно интересное суждение: «Лучшее, что написал и пишет Владимир Салимон, – это чистая по-

эзия», – пишет Алексей Алёхин, и ему сложно возражать. Жанры нулевых вообще позволяют определить десятилетие как десятилетие «чистого искусства» – подобно тому периоду во второй половине XIX века, когда главными героями русской поэзии оказались А. Фет или Ф. Тютчев. Действительно, для «чистоты», за которой видели в позапрошлом веке прежде всего установку на вечные темы, отказ от гражданственности и даже современности, всё в поэзии нулевых имеется. Но есть важное стилистическое отличие – и это преимущественная установка на изобразительность. Фет, Тютчев и их последователи, в партию которых нужно записать почти весь Серебряный век, развивали преимущественно выразительные – эмоциональные, музыкальные, суггестивные – средства лирики. На эти задачи работали и ритмика, и фоника, и строфика, эксперименты с которыми в начале XX века были очень популярны. О нашем времени этого сказать нельзя – в ходу аморфный стих, в котором все законы имеют право быть нарушенными – но не очень сильно. Одно из объяснений состоит в том, что изобразительность особого внимания к мелодике не требует. Живопись словом требует от поэта больше работы с образами и мотивами, чем с метром и рифмой. На музыкальности почти никто не сосредотачивается – поэзия как будто отгораживается от текстов, обслуживающих популярную песню.

Антологическую миниатюру можно условно назвать единицей измерения целого пласта нынешней поэзии. Листаем всё тот же номер «Ариона»:

*Кружит земля, как в детстве  
карусель,  
Раскрыл зрачок дремавший  
горизонт.  
На кухне мама жарит  
карасей,  
Читает папа в зале  
Доризо.*

*А комната прожарена насквозь,  
А рыба грустно подлетает вверх,  
А за окном вбивают в небо гвоздь,  
Хохочут искры, будто фейерверк.*

(Евгения Коробкова)

Или:

*стою смотрю на часы  
появляется женщина  
в очках и строгой одежде  
из числа бизнес-вумен  
явно не ко мне  
разве что в другой раз  
тем не менее  
она смерила меня полувзглядом  
в том смысле  
что взгляд остановила  
на середине фигуры  
и скрылась в соседней парадной.*

(Валерий Мишин)

Или:

*Муж разгадывает кроссворд.  
Медленно открывает рот:  
первая буква «о», вторая «а».  
Головой качает, но не качается голова:  
нет таких слов, это какой-то бред.  
Жена переключается с завтрака на обед.*

(Дмитрий Тонконогов)

Это всё отрывки из стихотворений, но каждый из отрывков тянет на готовую миниатюру. Тотальное настоящее время, самоценная изобразительность, сквозь которую просвечивает ключевая эмоция: воспоминание о празднике повседневности у Коробковой, осознание своей неузнанности у Мишина, ощущение «брета» у Тонконогова – в мире последнего, похоже, за построение космоса вообще отвечает только хаос. Признаюсь, что оригинальные финалы этих стихотворений не предложили чего-то принципиально иного. И это, конечно, касается не только публикаций в «Арионе». Антологическая миниатюра сегодня используется на манер стандартного кирпича для поэтической кладки. Из ряда миниатюр могут получаться довольно длинные стихотворения. Об этом свидетельствует, например, опыт Бориса Херсонского. Два примера:

*Всплеск вороньего грая. Значит – уже рассвело.  
Выходишь за дверь – так оно и есть. Туман  
немного рассеялся. Снаружи стекло  
окна выглядит мутноватым. В руках стакан  
крепкого чая. Стальной подстаканник. Звенит слегка  
ложечка: дрожь в руке не унять. Хлебнёшь два глотка –  
и станет легче. С грохотом грецкий орех  
падает с ветки на крышу сарая. К чёрту всех.*

И второй:

*Два голодных кота ходят, сужая круги:  
старый рыжий и этот, белый, с пробитым лбом.  
Надо бы накормить, но не с руки  
с ними возиться. Взгляд упирается в дом,  
повернувшийся расколовшейся спиной-стеной  
к населению, трущему веки, чтобы увидеть ясней  
неподвижную маску Одессы. И ты постой,  
погляди в пустые глаза, попрощайся с ней.<sup>1</sup>*

Это два отрывка из одного и того же стихотворения. Взятые по отдельности они даже удачнее, поскольку в таком случае жанровая основа играет. А так – картина разрастается, становясь всё более аморфной.

Ведь особенность поэтики вечного настоящего в том, что в ней, как на огромном полотне, многое может просто сосуществовать, вступающая в очень отдалённые связи. Это ж, мол, настоящее – в нём много чего есть, единство ракурса всё окупит. Даже не нужно заботиться о том, чтобы детали, которые засасывает в стихи, между собой перекликались – настоящее ведь просто не успевает переплавить фактуру до полноценных поэтических образов, символов, тут связь иногда чисто эмоциональная. Впрочем, есть и более яркие примеры:

*упаковица № 4 родных просторов  
липких в вафельной крошке кокосовой стружке  
дешево и сердито от разговоров  
переходит к делу бьёт морду бухой подружке  
сожителя гришки вцепившись в хлипкие патлы  
сука ты страшно кричит ей шепотом пада*

<sup>1</sup> Херсонский Б. Площадки под застройку. М.: НЛО, 2008.

Это – из вариаций Александра Месропяна, названных «Районная газета “Зори Маныча”. 5-я полоса. Рубрика “Житейские перекрёстки”»<sup>1</sup>. Пример более наглядный, поскольку здесь приём осознан – каждая строфа произведения представляет собой отдельную миниатюру.

Вообще этот стиль много где оказывается вдруг возможным разглядеть. Даже в том же номере «Ариона» открываем подборку классика Александра Кушнера и видим знакомую жанровую основу, в которой – мгновенный ракурс, под который выстраивается картинка – в данном случае картинка на грани звукописи и живописи:

*Музыка – ты уроженка Милана,  
Рима, Венеции, Пармы, Вероны.  
Forte, fortissimo, fermo, piano  
Или allegro, подъёмы и склоны.*

*И pianissimo, и espressivo,  
И виноградники справа и слева,  
Музыка – ты итальянское диво,  
И переменчива так же, как дева.*

Я выпустил две строфы из этого стихотворения, потому что приём – ясен. Надо ещё отдать должное опытному поэту – он строит на одних и тех же образах всё стихотворение – такую ответственность за употребляемые слова теперь встретишь не всегда. Теперь часто из строительного материала ничего – в смысле художественного образа – не строится. Многие обходятся банальным нанизыванием.

Примеров из Александра Кушнера можно было бы привести гораздо больше. И было бы неправильно думать, что это именитый поэт играет в новомодные игры, – во-первых, формы, как мы выяснили, не столь уж новы, а навеяны античностью, во-вторых, с последней поэзией Кушнера всегда состояла в диалоге. Эстетика кушнеровского «Таврического сада», если вдуматься, имеет много общего с миром вечного настоящего антологической миниатюры. Особенность Кушнера в том, что он работал в этой поэтике ещё тогда, когда она не была магистральным явлением современной поэзии, – и он оказался своим в момент, когда эта эстетика внезапно покорила сердца.

Мне кажется, в звучании антологической миниатюры сегодня можно расслышать отголосок мотивов, связанных с декадентством.

<sup>1</sup> Воздух. 2009, № 3-4.

В ряде работ сам этот термин трактуется весьма широко – даже символизм оказывается лишь одним из художественных воплощений декаденства<sup>1</sup>. В начале века отчётливо ощущалось декадентское начало модернизма в целом – в частности, Д.Максимов писал о характерной для модернизма «замкнутости в пределах “сегодняшнего дня”», о распаде «связи времён» и обнажении «бессилия изолированного времени»<sup>2</sup>. При должном уровне обобщения эти тезисы звучат свежо, узнаваемо. Действительно, расцвет антологической миниатюры сам собой порождён распадом «связи времён».

Я на деле хорошо вижу, что поэтика нулевых реально ответила на потребности – похоже, это были элементарные потребности в звуке и цвете, в насыщенности текущего переживания – после серости и уныния девяностых, когда лучшие уходили на обочину, жили глубоким культурным прошлым либо впадали в апокалиптический трёп, эти ноты символизировали обретение жизни в её плоти.

Таковы черты нарождающейся эпохи – мир предстал в виде живописной лужайки, на которой умиляет даже ад коммунального быта, – что сюда ни помести, всё будет выглядеть разнообразностью цветка. Все формы жизни хороши, все по-своему прекрасны, все дают ощущение жизни – за его обретение ведь эта эпоха и боролась.

Лирическим монологам в эти годы предпочитают зарисовки. Эпоха устала от «я» – и можно находить этому факту разные объяснения. Как бы то ни было, старое «я» оказалось девальвировано, а новое ещё не заслужило права на существование, оно пока прикрывается пейзажами, в которых в качестве красок берутся личные эмоции, и персонажами, чьи рожицы должны отсылать к взятому в скобки лирическому «я».

Так случилось, что к нулевым отечественная поэзия подошла в состоянии кризиса собственных традиций. И воцарение антологических миниатюр и идилических зарисовок, создающих ощущение произрастания поэзии с самого начала, во многом логично – это жанры, которые свою принадлежность жанровым традициям менее всего выпячивают, и потому они, с одной стороны, в своём живописном подражании реальности как бы сливаются с общим экспериментальным фоном, с дру-

<sup>1</sup> См. *Ронен О.* Декаданс, символизм и авангард // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века. М.: Водолей Publishers, 2008.

<sup>2</sup> *Максимов Д.* Русские поэты начала века. Л.: Сов. писатель, 1986.

гой – лежат уже в русле обновлённой традиции, заходящей на новый круг.

Но антологическая миниатюра – это далеко не вся поэзия.

Невольно ловишь себя и на крамольной мысли об отцах и дедах: может быть, их время настолько их угнетало, что после десятилетий этой пытки они оказались, как никто, в состоянии оценить возможность упиться простыми вещами. Однако условием этого упоения стала своеобразная невозможность – нежелание? временная неспособность? неважно – признавать наличие вещей сложных. Этот тезис нуждается в пояснении.

Поиск настоящего в своей основе имеет стремление к обретению чего-то подлинного – это ведь одно из значений слова «настоящее». Безусловно, антологическая миниатюра причастна к этому поиску подлинного, но настоящее – не только не всегда подлинно, но и зачастую противопоставлено ему. Можно вспомнить о том, что Николай Карамзин положил начало новой галантной, лёгкой, сентиментальной эпохе в поэзии – и для следующего поколения, к которому принадлежали Андрей Тургенев и Василий Жуковский, его рациональный эстетизм, умеющий всё сделать «сладким» и «приятным», был красной тряпкой. Поскольку не всё в поэзии должно быть непременно окрашенным в эти тона. Поэтому не надо удивляться тому, что уже следующее поколение воспринимает антологическую миниатюру без пиетета. Далекое не всё в поэзии должно быть окрашено в антологические тона.

На примере журнала «Арион» – на примере рядового номера – мне хотелось показать, насколько велик удельный вес этой поэтики. Безусловно, это ещё вектор развития самого журнала, который, с одной стороны, поймал ключевую ноту эпохи, с другой – выносил своё собственное представление о том, что такое поэзия. Впрочем, делать журнал ответственным за процессы историко-литературной эволюции я бы не взялся, скорее, сам сюжет развития журнала вплетается в сюжетику эпохи. В этом смысле в нулевые журнал был на волне. Но, признаться, я жду не дождусь, когда эта волна спадёт. Пока же, если судить по журналу, нулевые продолжаются.

Настоящее время – и здесь я имею в виду прежде всего поэтику – всегда слишком тесно для того, чтобы вместить в себя всю поэзию. Сегодня оно не оставляет места для баллад, инвектив, исторических элегий, дидактических и описательных поэм, разного рода посланий, не оставляет места для героев. Оно не даёт возможности проскочить

вольтовой дуге, связывающей разные эпохи, оно тесно для ценностных рефлексий лирического «я», ибо они всегда выводят в прошлое, в будущее, в сферу абсолюта – и, в конечном счёте, в сферу «другого», открытием которого когда-то ознаменовался Золотой век русской поэзии. В настоящем этот другой, шкуру которого мы когда-то умели примерять, унижен до уровня персонажа в анекдотах – унижен, поскольку и на себя-то прав особых нет. Это всё – сложные темы. Принципиальные благолепие и простота антологической миниатюры не способны отразить эту сложность. Антологическая миниатюра уверена в том, что нет на свете ничего, что нельзя было вместить в восемь строк, – а это не так.

Эпохи, если их осознанно не перешагивать, могут продолжаться бесконечно долго. Хотелось бы помочь русской поэзии перешагнуть нулевые, ибо она ими увлеклась – и это может быть очень надолго. Между тем, поэтика нулевых утомила – так устают от вечного праздника, который идёт без оглядки на календарь. Это именно праздник, даже когда стихи про грустное: праздник непроходящего упоения настоящим. Это живительная нота, но раз уж мы открыли для себя традицию, давайте сделаем и следующий шаг – откроем её многообразие.

2012

## Раздел 2. Книги

---

### Признание в незавершённости от Олега Чухонцева

Речь ниже идёт о двух книгах – «выходящее из / уходящее за» (М.: ОГИ, 2015) и «гласы и глоссы: извлечения из ненаписанного» (М.: ОГИ, 2018). Книга 2018 года появилась неожиданно. Олег Чухонцев, скажем мягко, пишет не очень быстро, предыдущую книгу – «выходящее из / уходящее за» – пришлось ждать двенадцать лет. А тут прошло «всего» три года. У книги «гласы и глоссы» есть подзаголовок «Извлечения из ненаписанного», предыдущая именовалась «книгой стихов».

Внешняя сторона замысла «гласов и глоссов» может показаться простой до примитивизма. У любого стихотворца имеются черновики, а в них – разных масштабов незавершённое строительство. Оно потому и не завершено, что интересные, достойные записи строки нашлись, но они ни во что не выросли, точнее – не выросли в образ. И Чухонцев идёт на шаг, который однозначно был бы воспринят как рискованный в случае с любым другим поэтом – он компонует отрывки из черновиков в несколько блоков. Сказать, что в результате текст обретает какую-то крепкую связь, нельзя, но переключка мотивов, обеспечивающая калейдоскопическую смену наблюдаемого рисунка, возникает. Отдельные строки совершенно самостоятельны и самоценны, отдельные отрывки – готовые миниатюры, но это единичные случаи. Почти весь материал, попавший в книгу, именно что не завершён. И эта незавершённость, как кажется, и есть главная мысль или, скорее образ, который в поэзии Чухонцева присутствовал давно, но на первый план вышел впервые. Само назвать вполне можно трактовать в этом ключе: «гласы» задают мотив разноголосицы, множества партий, «глоссы» – это те тёмные места, которыми любая из партий заканчивается.

## Поэтика стихов, которые приснились

«несказанное, несказанное» – два слова, которые открывают книгу, задавая тему того, что не сказано как раз то, чего нельзя сказать, на пороге чего пристало обрываться речи. Следующий фрагмент особо значим:

*будучи русским, то есть ленивым,  
я всё своё написал во сне,  
если не написал, то увидел,  
вспомнил, вообразил,  
и это главное, что осталось... («гласы...», с. 5).*

Олег Чухонцев много лет между делом упоминает, что записывает только те стихи, которые ему приснились. И тем не менее, для тех, кто наблюдает за творчеством Чухонцева давно, это исторически новый мотив, которого не было в таком виде ни в книге «Фифиа» (2003), ни ранее. В предыдущей книге 2015 года мотив уже появился и прозвучал достаточно разнообразно.

Нужно сказать, что «выходящее из / уходящее за» – книга, собравшая, пожалуй, максимальный комплект умных рецензий. Ирина Роднянская показала сюжеттику борьбы между верхом и низом в поэтике Чухонцева<sup>1</sup>, Артём Скворцов – широту форм и жанровой клавиатуры<sup>2</sup>, Андрей Пермяков прочитывает новую книгу на фоне «Фифии» через тему «поэта и поэзии»<sup>3</sup>. Вадим Муратханов начинает свою рецензию словами, от которых мне удобнее всего оттолкнуться, выстраивая новое прочтение: «Олег Чухонцев, возможно, главный представитель апофатической линии в современной русской поэзии. Его стихи почти всегда о непознаваемом и неназываемом. Они существуют на противоположном полюсе по отношению к романтизму: не об исключительном, ярком и максимально проявленном, а об обыденном, смутном,

<sup>1</sup> Роднянская И. Откуда и куда... (о «топологии» новой книги Олега Чухонцева) // Арион. 2017, №1 URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2017/1/otkuda-i-kuda.html>

<sup>2</sup> Скворцов А. Приходящее к (Олег Чухонцев. выходящее из – уходящее за) // Новый мир. 2016, №4 URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2016/4/prihodyashee-k-oleg-chuhoncev-vyhodyashee-iz-uhodyashee-za.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2016/4/prihodyashee-k-oleg-chuhoncev-vyhodyashee-iz-uhodyashee-za.html)

<sup>3</sup> Пермяков А. Мартиролог и реестр // Знамя. 2017, №10 URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/10/martirolog-i-reestr.html>

невывыказанном»<sup>1</sup>. Наблюдение верное, но развивает его Муратханов далее через приём метонимии, мне же хотелось бы остаться в зоне конкретных образов и мотивов, связанных со сном и безусловно выросших на почве «неназванного». В мире последних двух книг Чухонцева они разрастаются вплоть до статуса ключевых для понимания целого. Осознанная особенность этого прочтения в том, что «гласы и глоссы» в нём предстают как апогей того, что уже в полной мере присутствовало в предыдущей книге, хотя для критиков и осталось незамеченным.

Вернемся к приведённой цитате. Указание на особенность творческого метода, связанного со сном, позволяет поэту противопоставлять своё отношение к поэзии традиционному:

*Чтобы осталась хоть горстка, исписывай гору,  
гуру один говорил, а я не пишу ничего  
и, забываясь в пещеру (платоновскую), как в нору,  
тем и питаюсь, что вижу из сна своего («выходящее из...», с. 22).*

В этой передаче творческой функции сну – отказ от любого рода нарочитого высказывания, отказ такого рода высказываниям в какой-либо ценности. А во сне – там возможны слова иной природы: «Вещи сны – это то, что не вещи, а знаки, / это не лица, а лики...» («выходящее из...», с. 24). А в другом стихотворении этот мотив становится одним из центральных: «...стихи, которые снились мне, были о словах, / но не о тех, что слагаются в строки, а о слова-символах, / о чистом смысле...» («выходящее из...», с. 72). Стихотворение вызывающе написано упакованным в катрены верлибром, то есть прозой, как бы противопоставленной явившемуся во сне образу поэзии. Чтобы объяснить природу этих слов, поэт находит дачный образ: побегов кактуса, брошенные на пень, «через неделю-другую» «зазеленели» «и росли из какого-то вызова или программы, скрытой в них». Но воспоминание о виденном во сне не отпускает: слова были не просто «лучшими словами в лучшем порядке, а чем-то иным», «пытаюсь вспомнить – и не могу, но и забыть не могу». Обратим внимание на то, что перед нами сюжетная конструкция элегии, но на месте навязчивого воспоминания – воспоминание о подсмотренном во сне, то есть – о «небывшем». «К небывшему» – одна из ключевых элегий книги «выходящее из /

<sup>1</sup> Муратханов В. Из книжных лавок // Арион. 2016, №4 URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2016/4/iz-knizhnyh-lavok.html>

уходящее за», она о переживании привидевшегося альтернативного, никогда не бывавшего будущего людей на фотографии 1955 года. То есть что только не вынимается из сна, который оказывается своеобразным порталом в другую, а иногда высшую реальность. Эта сюжетика перекочёвывает и в новую книгу:

*и всё-таки лучшие строки приходят во сне,  
я их так отчетливо вижу, как первые марки,  
которые праздничны также, и клейки, и ярки,  
так праздничны, что перед ними любые подарки  
ничто: под подушку засунешь, проснёшься – и не... («гласы...», с. 7).*

Роман со сном развивается, даёт всё новые побегі. В идиллическом отрывке строку «что-то всё время падает с неба» (с. 9) можно понимать не только в контексте картины сада, но и в контексте сна, в пространстве которого с неба «падают» стихи. Само идиллическое дачно-садовое пространство, которого в книжке много и которое всегда сопровождало творчество Чухонцева, рифмуется со сном. Природа с её «шумами» – отдельная жизнь, как во сне: «...что-то поскрипывает, но тихо, / как про себя, но живет, живёт / собственной жизнью...» (с. 10). Да и жизнь сама, кажется, пробивается к сознанию не напрямую, а через сон:

*устал, устар., а всё ещё жив,  
и даже какой-то блазнит мотив,  
блазнит не блазнит, не поймёшь со сна,  
мотив не мотив, а скорей весна... («гласы...», с. 62).*

### **Оковы сна: в поисках реальности и благодати**

Чухонцев, как может показаться, создаёт романтически-пророческий образ поэта, который пишет под диктовку сновидений – дар, доступный не каждому, более того – противопоставляющий его всякого рода «гуру». Вполне, как мы видим, продуктивная сюжетная конструкция, но поэт её разрушает, едва создав. Сновидческий сюжет раскрывается не только в мотивах откровения, но и в ровно противоположных – когда даже и во сне не приходит освобождения. Мотивы, связанные с ощущением предела жизненных сил, были ещё в книге «Фифиа» – например, в строках, в которых лирический субъект представал как

«чайник, выкипевший давно / до нутра, и металл горит». Своеобразная реакция на эти мотивы – отдать мысли, творчество на волю сна. И сон заполнил следующие две книжки: «в такие погоды лучше не просыпаться / к этой действительности, спать бы себе да спать» (с. 11); «и спать ложась, на столик аккуратно / клал карандаш и тайную тетрадь» (с. 7). Но и во сне наступают те же экзистенциальные вопросы:

*один и тот же мне снится сон  
что не могу найти вагон  
куда-то подевались все  
и нет билета («выходящее из...», с. 12).*

Стихотворение построено на том, что от реальности этого сна невозможно избавиться – она по обе стороны сна:

*здесь или там не знаю сам  
один и тот же мне снится сон  
и просыпаюсь я на свет  
а света нет (там же).*

Балладный ужас происходит именно в результате осознания этого удвоения неопределённости и даже богооставленности, переживаемой иногда со старческой раздражительностью.

*Если я тварь Твоя,  
из маловерия  
вырви меня и спаси,  
иже Ты крут еси,  
или закрой мне рот,  
имя ему: банкрот («выходящее из...», с. 15).*

Это та же аналитическая элегия, показывающая прежде всего неочевидное развитие самого переживания, только на месте навязчивого воспоминания – ощущение, возможно, вынесенное из сна, что связь человека с Богом когда-то существовала. А теперь это некая утраченная ценность – и злиться из-за этой утраты остаётся на самого Бога. Докажи, мол, что «крут» – вырви «из маловерия».

*А это уже – из «гласов и глоссов»:  
он лампу включил и так сидел,  
не опуская штор,  
а за окном – тоже он сидел,  
навстречу глядел в упор («гласы...», с. 23).*

Та же проникающая в действительность из пространства сна ситуация удвоения мира, создающая эффект экзистенциального тупика. Есть и ещё более радикальный вариант этого мотива:

*друг мой, слух приклони к могиле,  
я расскажу свой сон,  
друг мой, все мы когда-то жили,  
каждый, кто был рождён («гласы...», с. 56).*

Нетрудно увидеть, что своим сном предлагает поделиться человек, лежащий в могиле, который, однако, видит сны. А суть сна состоит, видимо, в том, что «все мы когда-то жили». Если это живой человек говорит с мертвецом, то живой в этот момент должен открыть, что он тоже в некотором смысле мертв. Сон в состоянии богооставленности отличается от смерти лишь тем, что позволяет продолжать существование-говорение.

*сориентировавшись между двух зеркал,  
я первое пространство потерял («гласы...», с. 55).*

Это тоже вариант призрачного сновидческого пространства, из которого уже не прорваться к реальности. Книга и заканчивается вполне сновидческой идиллической картинкой: воробьи склёвывают в саду вишни, «веет над лугами / мятный лесной дух»:

*девочку в пилотке,  
весла, что-нибудь,  
и венок за лодкой  
вспомни и забудь... («гласы...», с. 62).*

Мотив, который раньше мелькал на заднем плане поэтики Чухонцева, оказывается ключом к двум последним книгам поэта. В любую картину этот мотив привносит элемент мистического переживания, которое сообщает видимому статус видения.

Нельзя не сказать о том, как Чухонцев выбирает себе место в поэтической традиции. И главный пункт здесь – разрыв с пушкинской традицией, для которой проблематики невыразимого не существовало. Как писал в одной из работ Е. Эткинд, в отличие от Жуковского и романтиков, «в том, что слова способны выразить все, что поэт захочет, у Пушкина сомнений не бывает никогда»<sup>1</sup>. Чухонцев в «гласах и глоссах» передаёт привет Пушкину:

<sup>1</sup> Эткинд Е.Г. Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 37.

*и если верить Гоголю, и если  
три пятилетки нам осталось ждать,  
чтоб в нас чудесным образом воскресли  
дух пушкинский и Божья благодать,  
помолимся на нерадивость нашу  
и малость подождем ещё, авось («гласы...», с. 30).*

Имеется в виду классическая цитата из статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине»: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет». Статья опубликована в 1835 году – вот и выходит, что ждать этого «русского человека», представляющего пушкинское подобие, осталось примерно «три пятилетки». Поверить в том, что «Божья благодать» столь близка – при столь долгом переживании богооставленности, – очень не просто. «Благодать» для поэта – это ещё и состояние, в котором мир выразим в слове.

Критик Артём Скворцов, написавший об обеих книгах, тут же объявил их своеобразными «образцами» – в первом случае книги современного поэта, во втором – современной поэмы. Признаться, меньше всего хочется видеть в творчестве Чухонцева образец, на который пристало равняться. Этот пафос критика мне кажется глубоко чуждым пафосу самого поэта. Мне гораздо важнее понимать, каким образом та сюжетика, которая с самого начала обеспечивала драматизм творчества поэта, породила те поэтические формы, которыми наполнена новая книга. И нет ничего более бесполезного, чем попытки взять за образец драматизм чужой поэзии. Можно заимствовать мотив, но сюжетика большого поэта – неповторима. Она сродни судьбе, творческому пути – и для этих величин еще не придумано шаблонов. Чухонцев в полной мере состоялся как поэт именно потому, что нашёл, как выразить свой неповторимый драматизм. Но его итог – признание в незавершённости, в отпадении от поэтической благодати выразимости. Вряд ли сам Олег Григорьевич хотел бы, чтобы это внутреннее состояние было понято как идеал самооценки или своеобразная норма для поэтов, даже несмотря на то, что именно опыт этого состояния лёг в основу его последних книг.

2019

## Разнообразие русского верлибра – и Дмитрий Данилов

К 2020 году появилось ощущение, что верлибр должен быть признан одним из главных «героев» прошедшего поэтического десятилетия. Ранее у меня был опыт определения поэтических форм, претендующих на то, чтобы давать ключи к пониманию особенной сюжетике десятилетия. Так, нулевые годы запомнились атмосферой новой антологичности – полной эстетизма, чувственности, внимания к повседневности и не страдающей глубиной экзистенциальных поисков (см. статью «Упоение настоящим – антологические нулевые» в первом разделе). Столь сильного обобщения о следующем десятилетии, пожалуй, не предложу, но факты говорят сами за себя. Сразу замечу, что подобного рода заметки всегда посвящены не индивидуальному, а коллективному началу в литературном процессе. Индивидуальности не обязаны с ним соотноситься, но так или иначе они всегда пребывают в более или менее напряжённых отношениях с коллективным бессознательным.

В 2019 году силами семьи Орлицких тиражом в 400 экземпляров вышла двухтомная антология «Современный русский свободный стих»<sup>1</sup> – издание по своим читательским характеристикам ужасное, поскольку гениям и совершенно случайным авторам даёт не более двух страниц мельчайшим кеглем, при этом в нём полностью отсутствует информация об авторах, и даже на полновесный комментарий к происходившему на отрезке 1990–2018 годов составителей не хватило. И тем не менее перед нами обобщение той эпохи, когда, перефразируя лаконичное предисловие, свободный стих свой подпольный статус меняет на статус «одного из самых распространённых типов нацио-

<sup>1</sup> Современный русский свободный стих: Антология по материалам фестивалей свободного стиха (Москва, Санкт-Петербург, Нижний Новгород, Тверь) с 1990 по 2018 г. Т. 1-2. – М. 2019. 228 с., 228 с.

нальной версификации»<sup>1</sup>. Речь, уточним, здесь идёт не о нашем времени, как можно подумать, а о начале девяностых – то есть, по этой логике, мы двадцать лет жили в стране победившего верлибра. Тут же Юрий Орлицкий замечает, что свободный стих стал не последним, а предпоследним звеном в истории отечественного стиха, и приветствует так называемый гетероморфный стих, «строящийся на постоянной смене ритмической природы», тем самым как будто закрывая эпоху верлибра, а точнее, эпоху, в которую для читателя, одержимого идеей прогресса в поэзии, верлибру не виделось альтернатив. Это нуждается в осмыслении. Возможно, мы, как это часто бывает, признаём верлибр героем только тогда, когда он своё дело уже сделал.

В 2019 году выходит книга «Русские верлибры»<sup>2</sup>, пафос которой чрезмерен, но примечателен. Издание ориентировано на сравнительно широкую аудиторию с тиражом в тысячу экземпляров – видимо, это должно оправдывать смешные для специалистов лозунги в анонсах. Несмотря на то, что сборник включает в себя крупные подборки лишь трёх поэтов – Дмитрий Данилова, Игоря Караулова и Юрия Смирнова, – на задней обложке заявлено, что данные поэты «впервые дали национальное звучание верлибру». Не уверен, что под этим бы подписались авторы, более того – не уверен, что они очень рады такому представлению, которое, с одной стороны, сразу настраивает на восприятие их текстов в качестве национального достояния, с другой – делает достойных поэтов ключевыми партийными фигурами в противостоянии с новыми «западниками». «Вместо того, чтобы открыть в русском языке франшизу американского фастфуда, они стали использовать технику верлибра на русском материале, из глубины русской традиции, плоть от плоти русской литературы», – на голубом глазу пишет в предисловии издатель Вадим Левенталь. Думаю, автору высказывания собственный грубый идеологический жест, сделанный на страницах своей книжной серии, с ожидаемой реакцией на него, значительно дороже как понимания процессов, идущих в поэзии, так и восприятия читателем стихов в этой книге. Называть «американским фастфудом» всё пространство русского свободного стиха за пределами этой книги можно, лишь позволяя себе барское невежество. Кстати, забавно и то, что третьего

<sup>1</sup> Современный русский свободный стих. Т. 1. С. 7.

<sup>2</sup> Русские верлибры. М.: Флюид ФриФлай, 2019. 256 с. (Книжная полка Вадима Левенталья).

«русского» – Юрия Смирнова – искать пришлось в Киеве. Впрочем, делать «русскость» критерием качества поэзии – значит плодить стереотипы именно там, где с ними стоило бы бороться. Не исключено, что существует некий «свой круг» издателя, в котором принято с благодарностью внимать загонам вождя, но за пределами этого круга очевидно, что вождей любого лагеря надо бы подальше держать от поэзии. И не потому, что последняя так уж боится всего земного, а потому что она работает с материалом совершенно иного уровня сложности. И тем не менее само издание с поднятым на флаг верлибром, которому наконец разрешено опуститься на национальную почву, – повод.

Есть и третья антология – «Современный русский верлибр», которая готовится Л. Газизовой и планируется к изданию в 2020 году издательством «Воймега». Это будет третья версия общей картины в свободном стихе. И все три появляются на отрезке одного года.

Можно было бы учитывать и менее значимые факторы. Например, триумф цикла про «одного мальчика» Виталия Пуханова или окончательную победу журнала «Воздух» над журналом «Арион», выразившуюся в смерти последнего. В 2019 году появившийся сразу как влиятельный и состоятельный Центр Вознесенского стал главным спонсором и попечителем Премии Аркадия Драгомощенко – сама премия появилась на пять лет раньше как проект питерского книжного магазина «Порядок слов», поддержанный заслуженными деятелями журналов «НЛО» и «Воздух». Из этих фактов сложно сделать внятный вывод, очевидна критическая масса, выводящая верлибр в герои времени, очевиден всплеск интереса – и это повод присмотреться к тому, чем, какими именно вопросами он вызван.

В этой статье три части. Первая – теоретический разговор о тупике, в котором оказалась дискуссия о русском верлибре, вторая – попытка из тупика выйти, по-новому почитать поэтические тексты, которые пишутся авторами прямо сейчас, третья – тот же подход на примере анализа творчества одного поэта – Дмитрия Данилова, его большая подборка отрывает книгу «Русские верлибры», он в некотором смысле – её знамя. О ком-то хотелось поговорить особо, ибо нет ничего скучнее общих разговоров о верлибре.

## Куда заводит дискуссия о верлибре

Понять, где сегодня ключевые узлы дискуссии о верлибре, не так просто. Хотя бы потому, что, кажется, она последние пятьдесят лет постоянно как будто начинается заново: действительно ли верлибр это поэзия, а не проза – и пристала ли русской культуре такая степень свободы стиха. Ответ на последний вопрос приобретает, как правило, идеологический характер, мало учитывающий происходящее в самой поэзии. В связи с характером дискуссии о верлибре нужно сказать главное: необходим совершенно иной уровень разговора. Рискну сказать, что мы сегодня не знаем, на каком языке верлибр описывать, перечень описанных вопросов, связанных со свободным стихом, крайне узок – и они не затрагивают, как правило, существа поэзии. В этом смысле у традиционной лирики большое преимущество – литературоведение наработало понимание основных жанров, средств выразительности, приемов остранения, сюжетостроения, не говоря уже о стиховедческом аппарате. А с верлибром ситуация парадоксальная – верлибр уже признан в качестве одной из ведущих поэтических форм, но ничего, что претендовало бы на теорию верлибра, в России нет. И иногда кажется, что и проблему в этом мало кто видит. Попытаюсь сформулировать узловые развилки разговора о верлибре и поделиться пониманием того, где его перспектива.

Существует уже давняя дискуссия о том, как определить столь неопределённое образование, каким является русский верлибр. Ю. Орлицкий, занимающийся проблемой несколько десятилетий, в предисловии к своей антологии подводит итог поисков. Признаться, они невелики: «это самостоятельный тип национальной версификации, принципиально отказывающийся от традиционных вторичных признаков стиховой речи (рифмы, слогового метра, равенства или упорядочивания строк по числу слогов и ударений и регулярной строфики) и опирающийся только на первичный ритм стиха, отличающий его от прозы – авторское разделение текста на строки, то есть на ритм строк»<sup>1</sup>. Примечательно, сколь пафосно определение начинается – «самостоятельный тип национальной версификации» – и сколь скромно заканчивается: просто стиховое членение. А значит, верлибром является любой текст, записанный в столбик. Столбик – это как бы приглашение включить

<sup>1</sup> Современный русский свободный стих. Т. 1. С. 6–7.

«поэтическую функцию», увидеть эстетический объект в унитаре Дюшана. Такой рецепт поэзии слишком механистичен для того, чтобы быть принятым в качестве реальной границы между поэзией и непоэзией.

Гораздо более сложную картину предлагает взгляд на свободный стих как на способ видеть мир – это название известной статьи Вяч. Вс. Иванова, опубликованной в «Иностранной литературе» аж в 1972 году<sup>1</sup>. «Верлибр в том виде, в каком он уже несколько десятилетий существует и на Западе, и на Востоке, – это одна из наиболее дисциплинированных форм стиха. Свободен он только от ограничений, которые есть в других стихах»<sup>2</sup>. По мысли Иванова, верлибр – производное от внимания культуры к факту, этот поворот особенно был очевиден в 1920-годы и нагляднее всего проявился в кинематографе. Однако запас традиционного инструментария в русской поэзии был столь велик, что с первым наплывом «прозы» она справилась, не подвергнувшись разрушению, как это произошло в ряде литератур. А к мысли об «ограничениях» верлибра ещё вернёмся, пока лишь скажем, что там, где начинается «дисциплинированность» верлибра, намечается самый нужный и интересный разговор, однако и сейчас, почти через 50 лет после указанной публикации, разговор этот лишь предстоит начать.

Гораздо ближе дефиниции Орлицкого мне техническое определение верлибра как «формы метрической композиции», данное В.П. Рудневым<sup>3</sup>. То есть как бы не надо преувеличивать – это всего лишь форма композиции. Не существует текстов, которые могут быть адекватно описаны только через композицию. По той же аналогии, сказать, что поэт пишет верлибром, – означает дать заведомо недостаточную информацию о нём. Примерно с той же содержательностью можно было бы сказать, что поэт в своём творчестве использует метафоры. Возвращаясь к дискуссии стиховедов, придётся признать, что крах потерпел в данном случае именно стиховедческий подход к делу. Единственная классификация верлибров, появившаяся в литературоведении полвека назад, принадлежит В.С. Баевскому и является сугубо стиховедче-

<sup>1</sup> Цит. по: *Иванов Вяч. Вс.* Свободный стих как способ видеть мир // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. III. М.: «Языки славянской культуры», 1999. С. 721–725.

<sup>2</sup> *Иванов Вяч. Вс.* Указ. соч. С. 721.

<sup>3</sup> *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. URL: <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt>.

ской<sup>1</sup>. Но поэзия на протяжении своей истории всё больше избегается от условностей, отсюда лотмановское определение верлибра как системы минус-приёмов. Но все эти приёмы нужны ведь для того, чтобы не отвлекаться от главного, что и составляет сердцевину поэзии.

Впрочем, постмодернизму больше понравилась мысль о том, что верлибр – это «метасистема», то есть сплошной метрический интертекст: ведь у каждого стиха свой метр, а значит, своя традиция, переключка между которыми и создаёт напряжённое пространство художественного мира. Красивая мысль, проиллюстрированная В.П. Рудневым разборами шести блоковских верлибров на фоне четырёх томов его же регулярных стихов. Но мне было бы очень интересно посмотреть на учёного, который бы всерьёз применил этот метод, например, к верлибрам Дмитрия Данилова.

Есть ещё один немаловажный контекст: спрос на верлибр подогрела индустрия поэтических переводов, о чём писал М.Л. Гаспаров<sup>2</sup>. Свободный стих оказывался наименьшим из многочисленных зол неизбежной потери смысла при переводе поэзии. В некотором смысле верлибр и сейчас что-то переводит кратчайшим путём – некий опыт, который иначе выразить на этом языке не получится. Приведу также высказывание М.Л. Гаспарова из «Записей и выписок»: «Я писал статью о строении русской элегии, перечитывал элегии Пушкина и на середине страницы терял смысл начала, так всё было гладко и привычно. Чтобы не перечитывать по многу раз, я стал про себя пересказывать читаемое верлибром, и оно стало запоминаться»<sup>3</sup>. В этой идее маститого стиховеда и переводчика, из которой выросла и идея конспективных переводов с европейских языков и даже с русского на русский, тоже очевидна роль верлибра как перевода с языка условностей на язык того опыта, который лежит в основе поэтического, – опыта «сопряжения далековатых понятий», а помимо понятий, добавим, образов и мотивов.

Ю. Лотман, когда обосновывал историческую первичность поэтической речи по отношению к прозе, указывал на то, что первейшей задачей искусства было «"расподобление" языка, отделение его от обычной речи»<sup>4</sup>. И только на следующем историческом этапе появ-

<sup>1</sup> *Баевский В.С.* Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972.

<sup>2</sup> *Гаспаров М.Л.* Верлибр и конспективная лирика // *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С.189–219.

<sup>3</sup> *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. С. 228–229.

<sup>4</sup> *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994. С. 71.

лялась задача уподобления очевидным образом «непохожего» языка действительности – в верлибре это происходит через «минус-приём», в котором приёмом оказывается отсутствие традиционных для поэзии приёмов. Но вернусь к мысли о переводе – лотмановская модель помогает понять, как он работает. Если в сознании в качестве представителя искусства первичен самый традиционный и условный язык поэзии, значит, в момент рождения верлибра автор в определённом смысле осуществляет перевод с этого условного языка на язык более близкий к действительности. Зачем нужен этот перевод? «...Приход к свободному стиху объясняется стремлением к максимальному авторству во всех элементах создаваемого произведения», – писал В. Бурич<sup>1</sup>. Но на этот вопрос можно ответить чуть более романтично.

Верлибр можно понимать как литературную форму перманентного бунта против навязанной условности, против всего, что в данную минуту для данного сознания вышло в тираж, перестало осознаваться в качестве живого высказывания, превратилось в навязываемый ритуал. Верлибр позволяет тут же это отбросить, оставить только то, что нужно здесь и сейчас – а в следующий раз отбросить и это, если нужно. В верлибре заложен фантастический критический потенциал, который позволяет снимать с высказывания любые ороговевшие наросты. По этой причине верлибр в качестве нормы – это такой оксюморон, поскольку как только он станет нормой, сам «способ видеть мир», заложенный в верлибре, должен будет её разрушить – возможно даже, предложив нечто гораздо более урегулированное. Но, по идее, снятие омертвевших культурных слоев в верлибре продолжается до тех пор, пока не получится нащупать слова, которые будет не стыдно назвать своими, – или покинуть пространство слов вовсе, ибо нечего в нём делать, если больше не веришь в них. Критическая фаза функционирования верлибра не самодостаточна, она необходима лишь затем, чтобы перейти к следующей, на которой высказывание, несмотря ни на что, совершается. И когда оно совершается, происходит процесс добровольного принятия на себя определенных обязательств – той «внутренней меры», которая адекватна авторскому замыслу. Верлибра как эстетического объекта не существует до тех пор, пока автор не понял, как он сам ограничит собственную свободу, пока он не договорится об этом с собой, сознательно или нет.

<sup>1</sup> Бурич В. От чего свободен свободный стих // URL: <http://modernpoetry.ru/main/vladimir-burich-ot-chego-svoboden-svobodnyy-stih>.

Представьте себе верлибр, лишившийся опоры на сугубо поэтический контекст. Представьте себе верлибр, победивший поэтическую традицию. В его лице поэзия, стремившаяся в действительность, наконец достигла её и растворилась в её прозе. Очевидно, что это будет трагедия для верлибра – ему тут же придётся прилагать сверхусилия для того, чтобы доказать, что он выше прозы, что он хоть немного, но поэзия. Это в существенной степени происходит с верлибром уже сегодня. Критический потенциал верлибра – обоюдоострый меч.

Мне кажется, для того, чтобы что-то более внятное понять о верлибре, чтобы определять его не только как систему минус-приёмов по отношению к поэзии, но и как систему приёмов собственно поэтического высказывания, придётся, как минимум, погружаться в сферу его сюжетики. Безусловно, всегда имеет право на существование правда людей, которые не ищут обобщений вовсе, для которых лишь индивидуальность легитимна, а значит, именно из её существования и надо исходить. Разделяю эту мысль в полной мере, но не понимаю, как раскрыть индивидуальность условных верлибристов, вооружившись знанием о том, что верлибр – это проза, разделённая на строки. А потому именно затем, чтобы приблизиться к пониманию того, в чём состоит индивидуальность, делаю следующий шаг.

## Подступы к разнообразию верлибра

За словом «сюжетика» стоит убеждённость в том, что жанровое мышление никогда не отмирало – просто перестало выполнять нормативную функцию<sup>1</sup>. В ряде случаев – особенно в случае с массовой литературой – даже нельзя сказать, что оно стало сложнее, чем в каноническую эпоху. Стихотворение не может не работать со сферой сюжетики – как в каждой строке есть отсылающий к традициям метр, так в ней есть образы и мотивы, которые складываются в сюжеты – и трудно найти такой, за которым не стояла бы определенная традиция в русской и мировой поэзии, большая или малая. Часто звучит мысль – например, в интервью Бродского – о том, что верлибр требует регулярного контекста, иначе очень сложно реально оценить его значимость. Контекст этот может быть разного масштаба. В случае с Блоком – это

<sup>1</sup> См. об этом: *Козлов В.И., Мирошниченко О.С.* Жанровое мышление неканонической лирики. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2015.

его же собственное поэтическое творчество, с Буричем – магистральная силлабо-тоническая линия русской поэзии, с Даниловым – поэзия вообще, какой мы её запомнили. Это важная мысль – когда мы судим о верлибре, мы всегда опираемся на контекст поэтической традиции. Если бы мы опирались на иные контексты, мы вообще бы потеряли верлибр как явление. Называя текст «верлибром», мы уже помещаем его в пространство поэтической традиции, и свою значимость он будет обретать именно в ней. Это не значит, что мы не можем учитывать традиций, выходящих за пределы поэзии, но не учитывать традицию поэтическую мы не имеем права – иначе потеряем специфику объекта.

Главное, что мы увидим, когда добавим сюжетное или жанровое измерение в суждение о верлибре, – то, что традиции верлибра весьма многообразны. На мой взгляд, это существенный пробел в разговоре о верлибре вообще, который, как кажется, весьма нужен, чтобы перестать топтаться на месте – на пороге самих текстов. За этим порогом перестает работать полюбившееся своей простотой определение верлибра как «минус-приёма».

Верлибр может быть почти античной надписью у Стратановского, сюрреалистической миниатюрой у Бурича и Алёхина, психологически абсурдными зарисовками у Пуханова и исторически абсурдными – у Караулова, а также притчей, новеллой, повествованием без сюжета, драматическим отрывком, коллажем из чужих слов – у десятков поэтов. Это большой разговор, осложняемый тем, что верлибр способен вовлекать в свою поэтику не только сугубо поэтические традиции, но и формы, наработанные в прозе. Если понимать верлибр как – всего лишь – «форму метрической композиции», то придётся признать, что свободный стих может работать с материалом любого жанра – переводя его на свой язык.

Начать разговор о разнообразии форм верлибра можно начать с простого примера.

Миниатюра – не единственный жанр, в котором работает Алексей Алёхин, пишущий только верлибром, однако он точно является одним из ключевых в его творчестве. Особенность классической антологической миниатюры – фиксация самой ситуации эстетического любования, кроме которого в тексте как бы более ничего не происходит. Отсюда прежде всего изобразительность, даже если перед нами явная фантазия. Но Алёхин, как правило, добавляет к классической миниатюре сюрреалистический пуант, который добавляет картине как бы другое измерение – и это приключение у него выходит на первый план.

## Изгнание

– ...бесстыжая шлюха!..

*ева*

*потупилась в траву*

*по случаю жары*

*в трусах и лифчике со спущенной бретелькой*

*жмёт яблоко*

*к пылающей щеке*

*а в яблоке*

*спрятался маленький блок и сочиняет стихи<sup>1</sup>*

Верлибр Виталия Пуханова очень часто с психологической точностью разыгрывает абсурдную ситуацию. При этом ситуация – это не происшествие, которое разворачивается во времени и пространстве, а скорее слепок самих форм существования жизни и сознания. Когда-то Пуханов сформулировал – похоже, прежде всего для себя – творческий принцип «прагмагерметики»: чтобы рассказать «о том, что есть», надо рассказать «о том, чего нет». Поначалу этот принцип воплощался в откровенно фантастических сюжетах, а потом стал оживлять абсурдные конструкции массового сознания, для которого характерны клише и стереотипы. Пухановское «мы» – жанровый элемент исторической элегии, но никакой истории как бы нет, у Пуханова «мы» – одновременно и субъект, и объект для самого себя, и в этом сплаве коллективной рефлексивности получается портретирование, ужасающее именно тем, что для субъекта является нормой, и не нуждающееся в иных сюжетах. В сочетании жёсткости и тесноты клише с живой плотью всегда сложной жизни реализует себя драматизм пухановского верлибра. В этом мышлении есть элемент аллегоризма, вооружённого светским вариантом религиозного пафоса, а также внимания к «общим местам» культуры, которые становятся концентратом повседневного абсурда. Его как бы нет, но поэзия Пуханова показывает, что он есть.

*Мы, черти нерусские, веруем и трепещем в ожидании откровения  
сынов божьих.*

*Черт нерусский поёт: «Перемен требуют наши сердца».*

<sup>1</sup> Современный русский свободный стих. Т. 1, М., 2019. С. 11.

*В страшных битвах погибли боги и люди.  
Мы не помним, чьих богов мы были когда-то черти, не помним языков,  
На которых наши боги обращались к нашим людям.  
Теперь мы черти нерусские,  
Нас нельзя уничтожить, не уничтожив русский язык.  
Русские черти – пьяные, косноязычные и немногословные –  
Пишут на заборах заклинания с грамматическими ошибками.*

Игорь Караулов – поэт, для которого верлибр – один из рабочих инструментов, используемых наряду с другими. Караулов мастерски владеет сюжетостроением. В центре его сюжетов, если разобраться в лабиринте комичных чужих слов, эпох и стилей, часто находится вопрос о преемственности, а скорее – о её извращённых и просто абсурдных формах. Впрочем, у Караулова иногда этот сюжет обыгрывается как антисюжет: смешные наклейки одной эпохи нелогично заменяются на этикетки другой. С сюжетом о преемственности традиционно работает историческая элегия. Однако Караулов от неё берет совершенно иное, нежели Пуханов – сюжет, а не субъекта. Пуханов фактически даёт нам говорящего коллективного персонажа. Караулов роль заказчика отдаёт всевидящему автору, который ни эмоционально, ни рационально происходящее не оценивает, не делает себя самого объектом рефлексии, не позволяет себе внутренних монологов, однако тем больше энергии он отдаёт буйству сюжета. Историческая элегия всегда была близка повествовательной балладе, у Караулова иногда это подчёркивается еще и повторами ключевых мотивов. Длинное стихотворение приведём не полностью, но и этот отрывок позволяет проиллюстрировать сформулированные выводы.

*Был когда-то Люк Скайуокер  
отважный улыбчивый парень  
сын погибшего лётчика-испытателя*

*А на смену ему пришли негры*

*Был когда-то Хан Соло  
троечник, хулиган  
отнимал монеты у мелкоты  
взял у бати мопед погонять  
и врезался в милицейский газик*

*А на смену ему пришли негры  
геи, трансгендеры, транвеститы*

*Была когда-то Лея Органа  
курносовая девочка из интеллигентной семьи  
боялась пауков, стеснялась на физкультуре  
в пятом классе начала курить, краситься  
и скатилась на четвёрки*

*А на смену ей пришли негры  
лесбиянки, радикальные феминистки*

*Был когда-то магистр Йода  
коротышка с мохнатыми ушами  
ходил по дворам  
кричал «ножи, ножницы точу»  
отпускал шутки с забавным акцентом*

*А на смену ему пришли негры  
левые активисты  
девушки в хиджабах <...>*

*Многое в нашей галактике  
меняется в странную сторону*

*Разумные червяки, пластмассовые кузнечики  
говорящие медвежата – где всё это?*

*На планете Татуин  
открыли салон «Татуаж»*

*На планете Корусант  
ввели платную парковку звездолётов*

*Планету Дагоба  
полностью застроили ветряками*

*И только Звезда Смерти всё ещё с нами*

*Звезда Смерти  
каждый день восходит и заходит*

*Будто ёлочный шар  
сверкает своими гранями  
напоминая нам о великом прошлом*

Частично приводимый ниже верлибр Екатерины Симоновой стал одним из победителей премии «Поэзия» в 2019 году. Перед нами классическая элегия на смерть – в стихотворениях этого жанра именно смерть становится последним поводом для того, чтобы присмотреться к близкому человеку, увидеть его последний раз, попытаться его постичь. Смерть выводит восприятие из автоматизации, и это очень наглядно, с бытовыми подробностями реализовано у Симоновой. Верлибр подчеркнул прозаичность и, на первый взгляд, превратил эмоционального элегического субъекта в отстранённого повествователя – однако лишь на первый взгляд. Засевшие противоречивые эмоции и воспоминания прорываются в финале в сдержанной минималистичной форме: «Я не хочу об этом помнить. / Я всегда думаю об этом».

*Я была рада, когда бабушка умерла.*

*Сначала она начала задумываться, замолкать,  
смотреть куда-то между нами,  
потом каким-то последним усилием воли  
возвращаться обратно.*

*Через месяц вдруг спросила маму:  
«Что это за мальчик сидит на холодильнике?  
Видишь, смеётся, хорошенький такой, светловолосый.  
Смотри, смотри же – прыгнул, побежал куда-то,  
куда побежал?»*

*Назавтра увидела деда, молодого, весёлого,  
наконец впервые через семнадцать лет после его смерти:  
«Что за рубашка на тебе, Афанасий?  
Я у тебя что-то не помню такой, я тебе такую не покупала»<sup>1</sup>.*

Верлибр Яна Каплинского, эстонского поэта-классика, который к концу жизни перешёл на русский, обманчиво прост. Как правило, в основе – элегическая медитация на тему призрачности границ между бытием и неким символическим «инобытием», в котором привычный пафос людей с повадками инквизиторов несколько неуместен. Здесь иногда есть и попытка фиксировать своё состояние пограничности – и

<sup>1</sup> Воздух. 2018, № 37. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2018-37/simonoval>.

тогда перед нами достаточно точные аналитические элегии, сосредоточенные на анализе непростого переживания. Но Каплинский интересен как раз тем, что его тексты могут быть прочитаны с разных жанровых точек. Так, интерпретация приведённого ниже стихотворения будет зависеть от того, увидит ли читатель в «огромном белом облаке» в финале близкий помянутому «забытью» образ смерти – и тогда перед нами «осенняя» элегия с её циклическим временем, ритуальным прощанием с жизнью и всё же ожиданием нового цикла. Но возможно, что финальный образ – это как раз самое простое природное облако, которое должно снимать драматизм человеческого вопрошания – и тогда перед нами скорее идиллия, в которой поэтическому сознанию доступно, хотя бы на время, ценностное совпадение с миром природы. Высказывание Каплинского и здесь играет призрачностью границ.

*Отблески солнца на стволах молодых елей  
отблески солнца на стволах берёз  
колыханье крон на нежном ветру  
вопросы без ответов ответы без вопросов  
что такое счастье что такое правда что такое любовь  
свежий ярко-зеленый мох на ветхом пне  
смерд от разлагающегося гриба у дверей  
что такое настоящая иллюзия  
зеленый березовый лист на зелёном мху  
ничто не тождественно самому себе  
ничтожество иногда превращается в чтожество  
несколько слов превращаются в стихотворение  
в свет в мир в зверей и гадов  
а впереди всегда забытье как огромное белое облако<sup>1</sup>.*

Я привёл пять примеров, но их могло бы быть в десятки раз больше. Жанры развиваются по пути избавления от условности. Классические размеры и рифмы могут стихом пониматься как такие же условности, как, например, элегический дистих, – а были времена, когда только по этому размеру и определялась принадлежность к жанру элегии. Очевидно, что развитие верлибра не окончательно снимает вопрос о жанровом мышлении, а даёт для него новую пищу.

Вряд ли эта концепция будет так уж безоговорочно принята. Поскольку верлибр – это не только «способ видеть мир», следующим ша-

<sup>1</sup> Каплинский Ян. Наши тени так длинны. М.: НЛО, 2018. с. 278.

гом станет восприятие верлибра как идеологии. Её содержание ёмко сформулировал А. Скидан, ключевая фигура журнала «Новое литературное обозрение», член попечительского совета Премии А. Драгомощенко: «Причина неприятия подобной поэзии, равно как и восторженного к ней отношения, коренится в тройном отказе, который она собой еретически воплощает: от (проблематизации) коллективного социально-культурного опыта; от исторического горизонта или контекста <...>; от производящей новоевропейского субъекта, “личность”, иудеохристианской парадигмы в её проекции на плоскость поэзии»<sup>1</sup>. Нельзя сказать, что столь радикальная позиция появилась ниоткуда, историки русского верлибра исходят из того, что в советское время как раз официальная идеология не давала ему развиваться – и в некотором смысле идеологическая борьба продолжается. Но если посмотреть на проблему вне идеологического контекста, придётся сказать, что приведённые тезисы точны лишь тогда, когда мы воспринимаем верлибр на его первой – критической – стадии, когда он объявляет войну всему готовому. Однако то, что потом всё-таки создаётся, всегда будет замешано на работе с коллективным опытом, формами исторической памяти, субъектностью – мне кажется, приведённые выше и далее примеры это показывают. Если понимание верлибра свести к идеологии, мы никогда не извлечём из него того опыта, который в нём уже выражен, ведь идеология прямо запрещает это делать, поэтизируя при этом сам запрет.

### **Данилов – балладная психика тяжёлой техники**

Некоторое время назад на поэтический небосклон ворвалась звезда прозаика и драматурга Дмитрия Данилова. Не побоюсь сказать, что феномен Данилова уже состоялся как некое весьма содержательное событие на границах современной поэзии. В строго поэтическом смысле перед нами антигерой, вошедший с чёрного хода прозы. Однако именно он открывает книгу «Русские верлибры», которая предлагает заново начать историю свободного стиха в России.

Дмитрий Данилов, известный как прозаик и признанный как драматург, последнюю пятилетку издаёт по книге стихов в год – с

<sup>1</sup> Скидан А. Сыр букв мел. Об Аркадии Драгомощенко. СПб.: Jaromír Hladík, 2019. С. 37–38.

2014 года они выходили в издательстве Елены Сунцовой Ailuros Publishing, прописанном в Нью-Йорке. Вот только в 2019 году вышли «Русские верлибры», существенную часть подборки в которой составили вещи, ранее опубликованные. Нужно заметить, что стихи Данилова сразу же приняли толстые журналы (прежде всего «Новый мир» и «Октябрь»), они несколько раз лидировали в читательских рейтингах, они действительно очень читабельны. И точно можно сказать, что Данилов – внезапно посетившее нас явление последнего времени. В 2019 году замечен определённый спад его поэтической активности, возможно, за пять лет Данилов отработал пласт, который не был бесконечным. Возможно, эта глава уже пройдена. Но читатель «Русских верлибров» наверняка этого не знает, он поэта Данилова только открывает.

Особенность прозаика Данилова, как отмечал критик Данила Давыдов, в антинарративности и фрагментарности – что создаёт субстрат и для так называемых малых жанров, в роли какого в случае с Даниловым выступает не рассказ, а своеобразный антирассказ – стихотворение в прозе<sup>1</sup>. Любой желающий может открыть роман «Описание города» (2012), чтобы убедиться, что даже графически это уже почти верлибр.

Иногда это похоже на размышления какого-нибудь из персонажей Зошенко – например, из «Голубой книги» – на одну из вечных тем. «Считается, что человек / Должен оставить после себя / Какой-то след...»<sup>2</sup> (с. 23). И далее буквально шесть страниц неуверенных, постоянно уточняющихся размышлений, все варианты которых, как и у Зошенко, приводят к выводу о том, что данная абстракция – сплошной обман. Затем «щёлкает некий переключатель» – стихотворение так и называется: «Переключатель» – «становится как-то нормально / Нормально так, ничего, ничего / Можно жить, можно жить» (с. 30), и ещё пара страниц интересных вещей, случающихся в жизни. Далее – кода:

*И человек может совсем осмелеть  
Совсем потерять страх  
И сказать нечто очень странное  
Нечто совершенно невозможное*

<sup>1</sup> Давыдов Д. Поэзия и эмпатия // Данилов Д. И мы разъезжаем по домам. New York, Ailuros Publishing, 2014.

<sup>2</sup> Здесь и далее в скобках указывается номер страницы в издании: Русские верлибры. М.: Флюид ФриФлай, 2019.

*В положении существа  
Которое скоро умрёт  
И после которого останутся  
Только неловкие, стыдные воспоминания  
Корявые плоды его неумелых, неумных трудов  
И разлагающееся физическое тело  
Сказать что-нибудь такое  
Ну, например  
У меня всё нормально (с. 32).*

В некотором смысле это очень маленький человек русской литературы, абсурдная, родом из XX века, фигура, реальность которой ею самой уже принята в качестве нормы; и на её фоне утверждение какой-либо «нормальности» – это «нечто совершенно невозможное». Абсурдны и сами стихи, в которых основной приём – риторическое топтание на месте, ненужные для развития сюжета уточнения, необходимые, однако, для того, чтобы читатель увидел за ними странного повествователя, заведомого антипоэта. Лучше всего в этих верлибрах разработаны части, которые не несут важной сюжетной функции, и наоборот – в важных моментах возникают какие-то ходульные механизмы, вроде того самого переключателя, которые только затем и нужны, чтобы двигать сюжет, но не объяснять тот внутренний процесс, о котором происходящее вроде бы должно было бы нам говорить. И нравятся эти стихи лишь до тех пор, пока из них не выветрился аромат абсурда от ощущения, что эти тексты кто-то писал как стихи.

Вернёмся к азам, которые нам известны про верлибр. Он не свободен от ритма, иначе незачем было бы записывать текст в столбик. А ритм, когда он «работает», обеспечивает фундаментальное отличие стиха от прозы. Обрыв строки – это пауза, приглашающая оценить строку отдельно, саму по себе, прежде чем двинуться дальше, отдать ей должное, проникнуться тем ожиданием, которое она формирует, зафиксировать, на какие ожидания она уже ответила. Именно благодаря силе, энергии, *влиятельности* одной строки верлибр – это ни в коем случае не проза, записанная в столбик. Но у Данилова тот же эффект абсурда подчёркивается тем, что строки расходятся заведомо неэкономно, иногда прямо на бэканье и мэканье. То есть ему как бы дела нет до того, что важно для верлибра, – и у добродушно настроенного читателя это вызывает улыбку. Читатель, менее настроенный на понимание, к тридцатой странице сознаёт, что основное блюдо, видимо, не

сменится – и эта музыка может быть вечной. Но нужно отдать должное: Данилову удалось подключить свой верлибр к мощному источнику живой речи. Далеко не всегда мы находим в верлибре дыхание речи, её психологическую точность, тонкость, остроумие – у Данилова находим.

Помимо речи, безусловно, есть ещё и сюжетика ситуаций, которые стали поводом для высказывания и которые как-то его – в музыкальном смысле – разрешают. Данилов не столь силён в сюжете, который он время от времени откровенно сливает, скорее уничтожая значимость как ключевого события, так и высказывания о нём. Например, сюжет стихотворения о запущенных в космос собаках Белке и Стрелке основан на предположении рассказчика о том, что там, в космосе, животные на время превратились в людей, а точнее – научились выражать свои мысли. Мысли оказались не очень оригинальными, их приправленный нецензурными оценками диалог затрагивает примитивный ряд ключевых забот и споров обывателя, что, кстати, и вызывает иронический эффект обманутого ожидания. Последнее невольно настраивается на то, что, если уж произошло такое чудо, как превращение собаки в человека, значит, оно должно повлечь и не совсем обычные последствия, то есть мы невольно ожидаем изображения каких-то новых форм жизни, но получаем обмен едва ли не самыми будничными репликами, содержащими заведомо стереотипное представление об обывателе. А потом они приземлились, и собаки вновь стали собаками. Антисобытие в квадрате.

Настоящие маленькие люди даниловского мира, во всяком случае самые человечные из них, – это многочисленные электровозы, самосвалы, уазики-«буханки». Приведу наиболее показательный эпизод из текста, посвящённого электровозу ВЛ-10:

*...Он грохочет и дрожит  
И лицо его в какой-то момент  
Обретает какое-то особое выражение  
Оно перекошено судорогой  
Отчаяния и ненависти  
В нём сейчас воплотилась ненависть  
Мировая, глобальная ненависть  
Всех неодушевлённых предметов  
Так называемых неодушевлённых предметов  
Ненависть к миру людей*

*Все отчаяние, вся скорбь предметов  
Неценимых, неуважаемых  
Угнетаемых, используемых  
Предметов, к которым написаны  
Инструкции по эксплуатации... (с. 47).*

«Неодушевлённым предметам» достаются самые лиричные и пронзительные строки. Ни один человек в мире Данилова таких не заслуживает – потому что, по логике этого образного мышления, именно на человеке лежит ответственность поработителя, склонного забывать о малых сих. Но тут не только это. Человек у Данилова во многом потерял свою человечность, именно человеческие образы у него более всего напоминают машины, неотделимые от своего неразрывного круга повседневного функционирования, – это для них написаны «инструкции по эксплуатации». И то, как повествователь говорит об электровозе, в этом контексте выглядит как воспоминание о том, каким должен быть человек. И само это воспоминание – уже поэзия.

Важно, что Данилов всё же не одушевляет все предметы, он берёт работающие механизмы – возможно потому, что сама повседневная работа этих механизмов – основа для сопоставления с человеком, не поднимающим головы над обыденностью. Умение Дмитрия Данилова одушевлять разного рода механизмы обретает дополнительную значимость на фоне популярных сегодня разговоров о развитии искусственного интеллекта и перспективах наступления технологической сингулярности. Не думаю, что этот контекст так уж важен для автора, но читательское сопоставление с этим контекстом очень вероятно. Мы видим у Данилова галерею транспортных средств, наделённых напряжённой духовной жизнью, эмоциональным интеллектом. Они гораздо интереснее людей – в силу человечности, очевидного драматизма своих ситуаций. Человеческое в этом мире уже перестало быть собственностью человека. По этой логике вполне можно было бы предположить, что «Дмитрий Данилов» – это название, например, типографского станка, который в свободное от работы время пишет «для себя» то, что мы читаем. Нет, мы, конечно, знаем, что Дмитрий Данилов – это конкретный человек, мы видели его на фото, но здесь важно то, что автор создаёт художественное пространство, в котором такие гипотезы не выглядят так уж абсурдно. В некотором смысле это реплика Данилова в разговоре, о котором он не обязательно знает.

Впрочем, немного внимания достаётся и людям. В тексте «Превращение» Данилов берёт кафкианский сюжет о превращении человека в «насекомое грегорзамза». Оригинальное прочтение известного сюжета заключается в том, что жизнь насекомого в «Великом мире Многообразия Крошек» оказывается гораздо интереснее жизни коммивояжёра – и эта жизнь продолжается, пока однажды уже постаревшая сестра героя не наступает случайно на этого таракана. И в этом тексте Данилова найти событие гораздо труднее, чем антисобытие. Более того, антисобытий тут на выбор – превращение вовсе не стало событием для героя, в общем-то, его жизнь особенно не переменялась. А смерть насекомого, в котором никто никогда так и не опознал родственника, соответственно никого не тронула. Упомянуто, что героя, конечно, искали, а потом перестали, а мама «тихо сошла с ума», но для автора нет событийности в смене реальности Грегора Замзы.

Думается, что в данном случае мы коснулись едва ли не единственного столпа даниловской метафизики, который обыгрывается уже напрямую в «Египетском патерике» – тексте, поставленном в сильную финальную позицию подборки в «Русских верлибрах». «Авва Альберт» приходит к своему духовному гуру и спрашивает, как жить и «совершать мне мою / Извини за выражение / Духовную практику», если вокруг постоянно умирают близкие. И тот спрашивает, помнит ли он вещи, о которых авва Альберт, современник четвёртого-пятого-шестого веков нашей эры, помнить не может, – как ехал на электричке до Раменского, как ехал в поезде по Мурманской области, как подъезжал к Парижу, как сидел на трибуне стадиона и смотрел матч «Чемпионата Воскресенского района», – и оказалось, что авва Альберт помнит всё, чего не видел и что ещё не произошло. После этого два аввы наслаждаются вином и маслинами. Так работает «превращение» Дмитрия Данилова: для него даже смерть, похоже, необязательна, новая реальность открывается с новым героем, пространством, временем, переход между реальностями прост и лёгок – но только для повествователя, конечно.

В жанровом смысле Дмитрий Данилов очевидным образом работает с лирической новеллой – этот жанр присутствует и в традиционной русской поэзии, но в центре жанровой системы, кажется, не был никогда. При этом его повествователь родом из лирических отступлений, которые – плоть от плоти романической традиции.

У Данилова есть целая серия текстов, в которых, как может показаться, автор всерьёз берётся за дело в развитии образа, – в результа-

те образ обретает нишу в некоей авторской мифологии. Так, например, возникает реальность железнодорожного переезда, которая состоит из абсолютной бессобытийности и время от времени пронсящегося поезда.

*И в какой-то момент  
Мы понимаем  
Что Россия – это вот это  
Это железнодорожный переезд  
Мимо которого  
С воем и грохотом  
Несётся бесконечный состав  
Цистерн с нефтепродуктами...*

*...Прекращается звуковой сигнал  
Перестает мигать светофор  
Поднимается шлагбаум  
И мы можем  
Спокойно существовать  
Спокойно ехать куда-то  
К родственникам, знакомым  
Или по каким-то  
Деловым и рабочим делам  
Россия отпускает нас  
Перестает держать нас за горло... (с. 62–63).*

Основной приём в данном случае состоит в том, что, сколь ни бедна будет фактура реальности, мир с её помощью всё-таки будет объяснен. Фактуре железнодорожного переезда мы обязаны остранием, которое выдвигает на первый план мотивы, не претендовавшие на то, чтобы находиться на первом плане. То, что было выявлено как структура повседневности, становится структурой бытия в самом высоком значении этого слова. А в повествовании появляется не просто новеллистическое остроумие, а inferнальный балладный пафос, олицетворённый «воем и грохотом» «бесконечного состава с нефтепродуктами». Это не случайный мотив.

В номере журнала «Октябрь», вышедшем к 95-летию издания, Дмитрий Данилов опубликовал верлибр «Самолёт Можайского». Это история одного из первых образцов самолёта, который якобы так и не взлетел. Рефреном этого довольно большого текста звучат строки:

*Этот самолёт  
Не взлетел  
Этот самолёт  
Так никогда и не взлетел<sup>1</sup>.*

Рефрен – балладный приём, он автоматически превращает в куплеты текст в пространстве между повторами. Текст Данилова вполне можно представить в виде блюза, в котором поётся только припев, а то, что между, скорее наговаривается. Такие структуры можно найти в балладах Тома Уэйтса, опубликованных в том же номере Prosodia, что и эти заметки. Но Данилов не оставляет балладность только на уровне музыкальной организации текста, жанр проникает в образную систему. В повествовании совершается перелом:

*Чтобы летали  
Красивые современные самолёты  
Мирные, толстенькие и дружелюбные  
Уже упомянутые  
Боинги и Эйрбасы  
И страшные, завораживающие, смертоносные  
Миги-29, Ту-95, В-52, F-16 и как там их ещё  
Какой-то самолёт  
Должен был  
Не полететь  
Не сумеет взлететь  
Нелепо прокатиться по полю  
Нелепо подскочить на кочке  
Нелепо завалиться на крыло  
На одно из крыльев своих  
Огромных, квадратных, нелепых  
Нелепо остановиться  
И нелепо закончить  
Свой так и на начавшийся  
Полёт*

Так в поэтическом мире Данилова, едва ли не впервые со столь откровенной прямоотой, появляется антигерой – герой, который становит-

<sup>1</sup> Данилов Д. Самолет Можайского // Октябрь. 2019, №12 URL: <https://magazines.gorky.media/october/2019/12/samolet-mozhajsского.html>.

ся героем исключительно в силу своей неудачи, антипоступка. Антигероя делает антисобытие. И у антигероя особое место в героическом мире – он присутствует среди героев в качестве балладного посланца из иного мира. Героев оказывается много, антигерой – один, его роль исключительна – никто не хочет быть на его месте.

Не менее исключительной кажется и роль Дмитрия Данилова в полном героических фигур мире современного русского верлибра.

*2020*

## Эволюция поэзии Дениса Новикова

Денис Новиков – поэт, которого сегодня можно и пропустить. После последней его прижизненной книги «Самопал», появившейся в 1999 году, было только избранное 2007 года, уже посмертное. Он как будто остался в девяностых, до середины которых дошёл одним из редких поэтов, поддержанных Иосифом Бродским, – на тот момент более престижного признания было сложно придумать. Это потом уже его «проморгали», как выразился Олег Хлебников<sup>1</sup>, или «не хотели видеть», как уточняет Илья Фаликов<sup>2</sup>. После смерти Дениса Новикова в 37 лет корпус известных его текстов хоть и был расширен, но не кардинально и не принципиально. Того, что поэт успел опубликовать при жизни, вполне достаточно для понимания, какого уровня талант перед нами.

В 2017 году Денису Новикову исполнилось бы пятьдесят. И об этой дате многие вспомнили, она стала поводом о Денисе напомнить. На момент написания этой статьи в издательстве «Воймега» завершается подготовка самого полного на сегодняшний день издания его стихотворений и эссе. Главное, что стоило бы сделать в юбилейный год – перечитать стихи, перебрать те возможности поэзии, за которые Новиков в некотором смысле заплатил своей жизнью.

Новиков – фигура безусловно трагическая. Потому что не будет большим преувеличением сказать, что он рано ушёл в результате творчества. По большому счёту, он больше ничем и не занимался. Он успел войти в русскую поэзию в самые последние годы существования в ней такой социальной роли, как поэт. Эта роль досталась ему в наследство от эпохи, которая как раз завершилась. А как быть поэтом

<sup>1</sup> Хлебников О. Поехали по небу, мама // Новая газета. 2005. 7 февраля. URL: <http://2005.novayagazeta.ru/nomer/2005/09n/n09n-s38.shtml>.

<sup>2</sup> Фаликов И. Денис Новиков. Виза // Знамя. 2008, №2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/2/fa17.html>.

в новую, никто не знал. В советское время было, если так можно выразиться, модно жаловаться на то, как творческую личность подавляет и угнетает идеологическая и культурная духота. Новиков же перенёс на себе атомизацию, разрежённость культурного пространства до полного растворения той атмосферы, в которой возможен поэт. Пафосу этих слов противится понимание того, что этот культурный конфликт быстро стал банальностью. Как тут не вспомнить и Бориса Рыжего, чьё самоубийство в 2001 году стало без преувеличения событием русской поэзии. Новиков убивал себя медленнее и иначе. Последнее из его известных фото датировано 1999 годом – больше он на публике не появлялся. Последняя публикация – в апреле 2000-го в «Знамени», почти за пять лет до почти не замеченной смерти в последний день года. Читая его избранное с начала до конца, задним числом невольно реконструируешь эту траекторию постепенного исчезания. Эволюцию от самоуверенного, феноменально одарённого «поэта в роли поэта» до суммы несводимых воедино вспышек поэтического сознания, сходящих постепенно на нет. Действительно, возможно, что этот сюжет стал общим местом эпохи. Но символом этого сюжета, фигурой, которая преломила его с максимальным драматизмом и максимальным же результатом для самой поэзии, я бы считал именно Дениса Новикова. Пусть это не воспринимается вульгарно: мы любим поэтов всё же не за уровень жизненной драмы, но за готовность – осознанно или нет – не сопротивляться тому экзистенциальному эксперименту, который неизменно присущ настоящей поэзии и достоин не просто уважения, а благодарности тому, кто пошёл до конца, интуитивно наверняка понимая, что в этом самом конце возможен тупик.

Меня всегда особенно интересует сюжетика, складывающая художественный мир. Для меня это сердцевина поэтики. Объяснение может быть очень простым: трудно любить игру в шахматы, не понимая, как ходят фигуры. А теперь представьте, что каждая фигура с её возможностями – плод авторской фантазии, а партию очень сложно отличить от судьбы.

Первые книги Дениса Новикова – «Условные знаки» 1992 года (иногда фигурирует дата – 1989 год) и «Окно в январе» 1995-го. Вторая – важная веха: именно к ней написал послесловие Бродский. Если судить по сборнику «Виза» (М.: Воймега, 2007, далее ссылки на это издание даются в скобках после поэтических цитат), в «Окне...» было очень немного новых текстов, что нормально для книги, вышедшей за

границей. Виктор Куллэ, вспоминая перфекционизм Новикова, между делом сообщает, что поэт и «Окном в январе» был недоволен<sup>1</sup>. То есть Бродский вроде как был доволен, а Новиков – нет. Самокритичность последнего невозможно не оценить. В этих двух книгах есть прекрасные стихи, ещё больше поразительно точных строф и строк – но эта начальная пора всё же кажется самым слабым этапом творчества Новикова. Впрочем, это легко говорить, зная, что он напишет потом.

Но «Условные знаки» дают возможность увидеть, какой была изначальная система координат этой поэзии. Вот первое же стихотворение книги. Оно начинается повествовательным экскурсом в ту Москву, которая «кормила до отвала по пионерским лагерям», а растущие в них дети «валяли дурака», не зная слова «геронтократия», ключевого для этой эпохи.

*Пройдѣшься по сентябрьской прели –  
глядишь, придумалась строка.  
Непроизвольно так, от сердца.  
Но мир сердечный замутнѣн  
на сутки даденного ксерокса  
прикосновением времѣн (с. 4).*

Стихотворение датировано 1988 годом. Ключевая ситуация книги задана: лирический герой, заявленный сразу в роли поэта, и «времена», с их отвлекающими внимание деталями. Что было до этих деталей, мы толком не знаем – поэт Новиков рождается не из потока лирической песни, а из исторической рефлексивности, внимательной к деталям. Нелишне обратить внимание на то, что «ксерокс» – предмет новой, ещё неизвестной эпохи – предстает ещё и «на сутки даденным». Из вот этой вязи маркированных временем слов и вещей сделаны лучшие вещи книги:

*...и зреет там, за изгородью звук,  
предоцутим и, кажется, прекрасен.  
Затянешься. Задумаешься вдруг  
в кругу хлебнувших космоса орясин –*

<sup>1</sup> Куллэ В. Проломивший стену // Новая газета. 2017. 14 апреля. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/04/14/72156-prolomivshiy-stenu>.

*высотки, в просторечии твоём.  
Так третье поколение по праву  
своим считает Фрунзенский район,  
и первое – район, но не державу.*

*Я в зоне пешеходной – пешеход.  
В зелёной роще – божия коровка.  
И битый час, и чудом целый год  
моё существованье – тренировка*

*для нашей встречи где-то, где дома  
населены консьержками глухими,  
сошедшими от гордости с ума  
на переключке в Осовиахиме (с. б).*

Тут не лирическое «я» герой, скорее оно – сцена, на которой разворачивается сюжетика исторической элегии. Сначала словарь поэта: метафизический звук за изгородью, «космос орясин», сигарета – а потом переключение в другой стиль: новое словечко «высотка», «третье поколение» Фрунзенского района, которое оказывается в своём роде первым, глухая «от гордости» консьержка как символ эпохи. Эти детали столь любовно прописаны и столь очевидно превращают в событие столкновение поколений, что перестаёшь замечать целый ряд линий, которые не получают в стихотворении развития. Что же там всё-таки был за звук за изгородью? Почему он «прекрасен»? Что вообще за изгородь? Встречу с кем тренирует лирический герой своим существованием? Зачем нам было знать про способность героя перевоплощаться, если дальше это качество никак ему больше не пригодится? Эти вопросы стоит осознать – и отбросить. Стихотворение Новикова предполагает не кумулятивное развитие образа, оно – полотно, сотканное из исторического, всегда избыточного мусора. Мы невольно начинаем требовать логики развития от детали и в результате перестаём понимать её как деталь – мы пытаемся вырастить из неё полновесный образ, тогда как сам Новиков не пытается.

Но роль поэта выдаёт внимание к событию собственного говорения, импровизации, аранжировке того, что почти неразлично. Впрочем, и тогда, когда «тема» взята достойная, ценность говорения её перевешивает.

*Поговори со мной, время, с позиции силы.  
Лунная ночь. И душа, слава богу, полна.  
Поговори. Потряси надо мною осины.  
Или берёзы. И рожью пахни из окна.*

*Я б поукромнее спрятал язык за зубами,  
только зубов, вот беда, не осталось во рту.  
Ямб позволяет писать собой саги о БАМе,  
вряд ли смогу доказать им теперь правоту (с. 22).*

Вот этот образ ямба, превращённого в деталь советского интерьера, – самое сильное место в стихотворении. В ней реального диалога со временем больше, чем в риторической позе поэта, призывающего и отчитывающего абстрактное время.

А Денис Новиков успел побыть поэтом. Успел поездить по стране с выступлениями вместе со старшими коллегами из группы «Московское время», застал полные залы и интерес к поэзии. Только у Сергея Гандлевского, например, слово «поэт» редко встретишь. Изображая своих друзей-поэтов, он употребляет слово «тролли», выдавая сознание генетического маргинала. Новиков, несмотря на сравнительную молодость, к своей культурной роли относится гораздо серьёзнее. Он рефлексирует о природе дара, делающего его «уродом» в глазах «папы и мамы»:

*Где я вычитал это призванье  
и с какого я взял потолка,  
что небесно мое дарованье,  
что ведома оттуда рука... (с. 36)*

В стихотворении «Акын» Новиков сталкивает два образа поэта. Первый – европейский «Поэт», говорящий со своей музой, блюющий в уборной и перед Богом держащий ответ. Второй – акын:

*Вот он глаза протёр и всё, что есть, – окинул  
и – на тебе – запел, по струнам забренчал...  
А значит только дождь как из ведра. А значит,  
дырявое ведро, пробитое дождём.  
Стоит стреножен конь, а вот уже он скачет,  
вот дерево шумит, вот человек рождён (с. 57).*

Сам-то Новиков, конечно, не акын, в исполнении которого вещи выполняют роль метафизических категорий. Но и пошлость «Поэта» он тоже хорошо чувствует, и даже – пробует на вкус.

*Я могу пять суток кряду,  
до окончания времен,  
до упора, до упаду,  
диссонансом, в унисон.  
Это просто, очень просто,  
выделяется строка  
из лилового нароста,  
наподобье червяка... (с. 29)*

Нужно сказать, что желающий получить чёткий ответ на вопросы о том, что такое для Новикова поэзия и в чём роль поэта, столкнётся с клубком противоречий, который первым делом заставит отказаться от однозначности какого-либо ответа. Но главное при этом очевидно: как много на деле он думал об этом. И мысль не упрощала, а усложняла ситуацию. Вот стихотворение, датированное 1985 годом:

*Там сочиняются стихи,  
там ветер дует из фрамуги,  
и рекреации в испуге  
от беготни и чепухи (с. 53).*

Поэзия – это «там», где «нетопыриное дупло», «непроходимый карк и скрежет», где «ветер дует из фрамуги». «Здесь» – «тепло», «здесь» – «пыль в два пальца», и «фрамуга» – «самим названием мертва». И финальный вектор – из этого тёплого мёртвого мира, «назад, обратно, где стихи». Там – что-то вроде «вечности», которая проглядывает в необычном новиковском эпитете: «царский». Если кто-то в его стихах «по-царски заходит не в масть», опрокидывает «вечноцарской рюмку», прибыл «из царской стороны», принадлежит к «царско-сельской братве», то читатель ощущает поступь «вселенского мира» во вселенной «областного» масштаба, которая – «до той вон горелой берёзы».

Но притом, что принадлежность «этому» миру – разнообразно декларируемое кредо, сюжетика стиха регулярно направлена именно на его разрушение.

*Но слышно: мы стали вась-вась и петть-петть,  
на равных и накоротке,  
поскольку так легче до смерти терпеть  
с приманкою на локотке.*

*Вот-вот мы наделаем в небе прорех,  
взмывая из всех потрохов.  
И нечего будет поставить поверх  
застрявших в машинке стихов (с. 66).*

Что это за «приманка» – разобраться непросто, но мало ли их «здесь» – помогающих «терпеть». А дальше – в чистом виде поэтическая утопия, нечасто Новиковым проговариваемая: стихи, как нарочно, столь по-земному «застрявшие в машинке», – и выше уже ничего нельзя вообразить. Такое возможно только если вечность адекватно выражена. Этот образ пройдёт с Новиковым до самого конца.

*Вечность вьётся виноградом  
между стен,  
где-то там, но где-то рядом  
между тем (с. 172).*

Стихотворение так и называется – «Вечность». Хотя в этом стихотворении она трактуется скорее как мировая слава, бессмертие, «западное что-то, не про нас» – «но уже из наших кто-то там пролез». Этот сюжет работал уже в конце восьмидесятых, но там «кулики на болоте своем куликовым» инструктировали идущих к «голубому Дунаю» «каликов»:

*Коли воды зачерпнёте Дуная и Тибра,  
так самоходное вспомните слово с мороза,  
нас, домоседов, районного скальдов калибра.  
В проруби нашей дунайская выплывет роза (с. 56).*

Это «самоходное слово» – что-то вроде трактора, который используется «в областном масштабе» для сельхозработ, а в глобальном – там, конечно, сплошные «дунайские розы». В какой-то момент у Новикова оппозиции «земное-небесное», «отечественное-западное» вошли в неожиданное сочетание – как будто выход в небо должен быть согласован с мировым правительством. Его ставшее знаменитым, мощное сти-

хотворение со смелым названием «Россия», написанное в 1992 году, во многом обыгрывает этот эффект. Звучащая в ситуации полнейшей безысходности финальная строка «поехали по небу, мама», в которой мама – вполне определённая страна, – это прорыв из всех провинциальных комплексов прямо в вечность. Только совершается он лишь потому, что иного пути не осталось, – и это существенная часть драматического заряда в помянутом тексте.

У Новикова есть странное стихотворение о том, как поэт, буквально «мучась животом», придумал – а скорее, оживил – образ неких «ночных патрулей», дежурящих «по трое». Придумал по результатам размышления о том, что «поэзия не терпит фальши / и рыла хитрого в пуху», о том, что «деятель культуры» держит «фиги жалкие в карманах / заместо пламени в груди». И выход из этой фальши один – «ночные патрули», которые вообще-то «в плащах военного покроя», да и в целом – «бойцы». По новиковской логике, это они, находящиеся в самой гуще жизни, – настоящие поэты. Это важно понимать у Новикова: его вечность не отрыв, не уход от реальности, а умение видеть её существо.

Роль поэта в русской поэзии опирается на традицию. Оказавшись на сельском кладбище у могилы неизвестного почившего, два века назад новый лирический герой направил всю свою медитативную энергию на то, чтобы сказать за тех, кто сам сказать о себе не может. Эта сформировавшаяся в эпоху преромантизма миссия поэта прошла то пунктиром, то красной нитью через все периоды русской поэзии. И в новиковской установке на «районный» масштаб поэзии нужно различить ощущение непроговорённого долга быть с народом, «там, где мой народ, к несчастью, был». А он был – в самом низу, где гуляют «рядовые запаса в классическом стиле», где «однокашники и корешки» «бесстрашны до первой пробитой башки». Правда, эти посланцы народа на проверку иногда оказываются ожившими аллегориями:

*Разгуляется плотник, развяжет рыбак,  
стол осядет под кружками враз.  
И хмелеющий плотник промолвит: «Слабак,  
на минуту приблизься до нас» (с. 72).*

«Плотник-рыбак» – единый евангельский образ героев, рождённых внутренним миром лирического героя:

*«Мы несли караул у тебя в головах  
за бесиумным твоим домино  
и окно в январе закрывали впотьмах,  
чтобы в комнату не намело».*

Там, снаружи – та самая холодная вечность, а внутри – вырастающие до героев «корешки» и химеры, обретающие плоть персонажей. И где именно место поэзии, по большому счёту, зависит от расклада на данный момент. И со временем, к которому у поэта особенная чувствительность, – такая же чехарда.

*Не путём – так бульваром Страстным  
прошагай, покури и припомни:  
это было с тобой или с ним,  
это кроны, а может быть, корни?  
В отдаленье – разрушенный храм.*

*Отдаление – много ли это?  
Кто ты, предок? Сиятельный хам.  
Кто потомок? Не слышно ответа.*

Одну строфу пропущу, вот заключительная:

*Не бульваром Страстным – так путём.  
Нету разницы принципиальной.  
Кто не знает, что будет потом, –  
обладает великою тайной (с. 27).*

Если нет разницы, идти «путём» или «бульваром», значит, будущее так же известно, как и прошлое. Это значит, все знают, «что будет потом». Но это дискредитация самого образа пути, за которым – «великая тайна». Для того, кто ею обладает, в путь превращается бульвар, а не наоборот.

Нет такой оппозиции, которую бы Новиков дал бы со всей определённости. Он не пытается дать кристаллическую решетку мироздания. Он точен только в деталях, но не в координатах. Но его детали таковы, что приходится признать их способность говорить о стране, вечности, поэзии, любви, истории, боге и Боге. Поразительное отсутствие мелкотемья, поэтического бормотания «частного человека» тогда, когда в нём было привычной прятаться.

Моя любимая книга Дениса Новикова – «Караоке» 1997 года. У книги есть формальные отличия, на которые, кажется, не указывалось. Почти все стихи в ней достаточно большие – в среднем 5-10 строф. Есть меньше, но есть и ещё больше. В предыдущей книге наблюдалась явная аритмия, а в следующей средний объём стихотворения составит всего восемь строк. Если кратко сформулировать, почему книга «Караоке» для меня любимая, то – потому, что мне захватывающе интересно видеть, как Новиков пишет большие стихи, как он развивает их образную ткань.

Поэтика первых книг – становление, вывод основных тем и фигур; «Караоке» – апофеоз сложности, напряжённое усилие выразить и удержать расплывающееся мироздание и неотделимое от него миропонимание. Последняя книга, «Самопал», которую кто-то называл лучшей у Новикова, – как будто от противного, уход в минимализм и фрагментарность, которые уже не претендуют быть собранными воедино. Можно предложить и жанровое прочтение этих трёх периодов. Первая книга – элегическая, но элегия преимущественно – историческая. По второй бродит призрак баллады. В третьей царствует миниатюра.

Повторюсь: интереснее всего в «Караоке» то, как развивается лирический сюжет в стихотворениях. Вот, к примеру, первый текст из цикла «Стихотворения к Эмили Мортимер». Эмили – английская жена Новикова, это единственное столь акцентированное посвящение, после которого вполне ожидаем цикл любовной лирики. Но получается нечто совершенно иное:

*Словно пятна на белой рубахе,  
проступали похмельные страхи,  
да поглядывал косо таксист.  
И химичил чего-то такое,  
и почесывал ухо тугое,  
и себе говорил я «окстись».*

*Ты славянскими бреднями бредишь,  
ты домой непременно доедешь,  
он не призрак, не смерти, никто.  
Молчаливый работник приварка,  
он по жизни из пятого парка,  
обыватель, водитель авто (с. 73).*

Под воздействием «похмельных страхов» «таксист» превращается в «призрак смерти», и это превращение как-то связано со «славянскими бреднями». Баллада возникает на ровном месте, водитель превращается в посланца с того света – то ли смерти, то ли родины, то ли самой поэзии. Третья строфа – иллюстрация паникующего сознания. Четвёртая – попытка заглянуть дальше, за пределы предполагаемой неминуемой смерти героя. Там, в недалёком будущем «юная мисс», «проезжая по острову в кэбе / приметит явление в небе: / кто-то в шашечках весь пролетел». Что это – отлетающая в такси душа? Где находится «дом», в который она стремится? Может быть, он в России? Может быть, в России – это всё равно, что на небе? Подсказок нет, Новиков просто даёт герметичный, на грани здравого смысла сюжет и показывает его стадии, ничего не объясняя.

Второе стихотворение больше похоже на любовную лирику, но баллада вылезает и здесь:

*Усыпала платформу лузгой,  
удушала духами «Кармен»,  
на один вдохновляла другой  
с перекрёстной рифмовкой катрен.*

*Я боюсь, она скажет в конце:  
своего ты стыдился лица,  
как писал – изменялся в лице.  
Так меняется у мертвеца (с. 74).*

Сам поэт здесь превращается в характерного для баллады героя, пересекающего границу между тем и этим миром. И герой боится ведь, по сути, что его возлюбленная это заметит. Нет, на деле всё не так предсказуемо. Почти в каждом стихотворении есть целые строфы, которые невозможно перевести, объяснить – потому что они написаны с голоса – или даже голосов – персонажей, это куски монологов, но о ситуации, в которых они произносятся, мы можем только догадываться. И помянутое стихотворение, заявив мощную балладную тему, больше не вспоминает о ней – заканчивается аналитической элегией, идущей от Евгения Баратынского до Евгения Рейна. В этой непредсказуемости определёнno есть шарм – оттого, что перед нами точно не плод рационально выстроенного высказывания.

Новиков сложен даже в кратких вещах. Вот одна строфа:

*Через сиваш моей памяти, через  
кофе столовский и чай бочковой,  
через по кругу запущенный херес  
в дёбрях черёмухи у кольцевой,  
«Баней» Толстого запущенный эрос,  
выбор профессии, путь роковой (с. 76).*

Шесть строк без единого глагола – это, конечно, для русской поэзии не предел, но перечесть эту строфу придётся не раз. Через следующую будет прорваться ещё труднее.

*Тех еще виршей первейшую читку,  
страшный народ – борода к бороде, –  
слух напрягающий. Небо с овчинку,  
сомнамбулический ход по воде.  
Через погост раскусивших начинку.  
Далее, как говорится, везде.*

Глагола по-прежнему нет. Первые строки понятны – этапы творческой биографии, начавшиеся хересом и «Баней», продолжены публичным чтением стихов перед «страшным народом», от присутствия которого «небо» кажется «с овчинку», а дальнейшее чтение стихов приравнивается, по-видимому, к «сомнамбулическому ходу по воде». По поводу трактовки следующей строки могут быть лишь варианты. Что за «погост»? О какой «начинке» речь? Что надо «раскусывать»? Возможно, речь о тех, кто понял суть читаемых стихов – но почему они составляют «погост», через который движется поэт? Они его раскусили и перестали быть его поклонниками? Эту потерю выражает образ «кладбища». Понятно только, что «далее» поэт так двигался «везде».

Третья строфа тоже оставит вопросы. Но энергия стиха, однако, ощутима и убедительна – в этом парадокс. Она неизменно оставляет ощущение, что сказано точно, до конца разгадать, о чём именно, – невозможно. Это тонкая грань, по которой не пройти, если парадокс не возведён в принцип.

*Как юродствует внук, величаво немотствует дед.  
Умирает пай-мальчик и розгу целует взасос.  
Очертанья предмета надёжно скрывают предмет.  
Вопрошает ответ, на вопрос отвечает вопрос (с. 105).*

Роль, осознанно или нет выбранная Новиковым, предполагала принципиальную верность живому низу современности. Никаких попыток укрыться от неё на кухне, в чаду угара, следов которого в стихах вроде бы достаточно, в живописании вечной красоты и безмятежной природы. Новиков не был способен писать о девяностых с позиции кустарника, для которого нет исторического времени. Для этого поэта другого времени не существует.

*Тот и царь, чьи коровы тучней.  
Что сказать? Стало больше престижу.  
Как бы это назвать поточней,  
но не грубо? – А так: ненавижу*

*загулявшее этот хамьё,  
эту псарню под вывеской «Ройал».  
Так устроено сердце моё,  
и не я моё сердце устроил (с. 111).*

Это написано по возвращении в Россию после нескольких лет жизни в Англии. Виктор Куллэ писал о том, что Денис, который уезжал, казалось бы, ненадолго, вернулся совсем в другую страну<sup>1</sup>. И не в том трагедия, что в ней было что ненавидеть, а в том, что в ней не сохранилась вакансия поэта. «Караоке» – книга, впитавшая надежды, связанные с возвращением. Эта надежда передаётся не всегда собственно мотивами – а уже самой формой стиха, «величием замыслов». Стихотворения «Россия», Silk Cut, «Травиата», «Караоке», «Готика» – масштабные полотна, каждое из которых могло бы участвовать в конкурсе на лучшее стихотворение русской поэзии девяностых не без шанса победить. «Россия» и сейчас входит в антологии лучших стихов второй половины XX века. Мне хотелось бы подробнее сказать о «Караоке» – тексте, который дал название книге.

*Обступает меня тишина,  
предприятие смерти дочернее.  
Мысль моя, тишиной внушена,  
порывается в небо вечернее.  
В небе отзвука ищет она  
и находит. И пишет губерния (здесь и далее – с. 117–118).*

<sup>1</sup> Куллэ В. Указ. соч.

Это – классическая элегическая экспозиция, вполне в духе раннего Жуковского – если бы не гоголевский канцелярский штамп в финале, который должен, видимо, сообщить в том числе о начале работы самого поэта над этим стихотворением. Далее появляются «караоке» и «лондонский паб», которые «мне вечернее небо наваяло» – то есть вся картина заранее объявляется авторской фантазией. Там за стойкой «услужливый краб», «мистер Кокни кричит, что озяб», а «миссис Кокни», «жеманьясь», выходит к микрофону –

*...и поёт. Как умеет поёт.  
Никому не жена, не метафора.  
Жара, шороху, жизни даёт,  
безнадёжно от такта отстав она.*

Две строфы продолжается обывательская новеллистичная сценка в духе Ходасевича. Но и она – как и элегия – нужна только для разгона. Дальше стихотворение переключается в городской романс.

*Ты развей моё горе, развей,  
успокой Аполлона Есенина.  
Так далёко не ходит сабвей,  
это к северу, если от севера,  
это можно представить живей,  
спиртом спирт запивая рассеянно.*

То есть пение миссис Кокни было нужно для того, чтобы сам лирический герой вошёл в то состояние, в котором мы услышим его собственную песню. И та уносит его к «северу, если от севера», далеко от английского паба, к «Есенину» и следующему за ним «спирту». И следующая строфа – медитация о временах, когда ощущался «западных веяний чад», когда катушки были заменены кассетами, а девчата-пэ-тэушницы пели «майлав и гудбай». Это уже караоке другой страны.

*Это всё караоке одне.  
Очи карие. Вечером карие.  
Утром серые с черным на дне.  
Это сердце моё пролетарии  
микрофоном зажмут в тишине,  
беспардонны в любом полушарии.*

Это пение – полное забвения, до «белой горячки» в следующей строфе. А в финале, когда «паб закрылся», «кемарит губерния», – «становится в небе слышна / песня чистая и колыбельная. / Нам сулит воскресенье она, / и теперь уже без погребения».

Почему эта песня не была слышна с самого начала, с первой строфы, когда «отклик в небе» был уже ощутим? Нет, для того, чтобы эта метафизическая мелодия прозвучала, она должна была пройти через английскую повседневность, советское и цыганское прошлое, пройти безумие гуляющих «пролетариев». И, прозвучав, она даёт последний уровень ключевого образа караоке – позволяет прочесть само стихотворение как исполнение обывателем подлинника. Получилась многослойная метафора самой поэзии.

Финальное стихотворение книги «Готика» ещё больше усилит этот финал – нагнетаемый мир подступающего безумия, наркотического бреда с его масками вдруг развеивается «орфической силой пения», поскольку «Орфею до фени ад».

*Удручённый унылым зрелищем,  
как глубинкою гастролёр,  
он по аду прошёл на бреющем,  
Босха копию приобрёл (с. 120).*

Оптимистичен финал книги – Новиков пронёс поэта до самого конца, неожиданно снял все свои рефлексии, сделав его абсолютным триумфатором. Я не могу отделаться от мысли о том, что это – пик его творческих сил, амбиций, ещё не побеждённых обстоятельствами надежд.

Книга «Самопал» (1999) вышла в престижной серии «Автограф» «Пушкинского фонда». Она состоит из миниатюр – жанра, который станет одним из ключевых в нулевые годы. Восьмистишия встречались у Новикова и ранее, но одиночные, а тут – подавляющая часть книги. Они принципиально разные – от афоризма, языкового каламбура, наблюдения. Для миниатюры характерна изобразительность – зафиксированная сценка: предмет для любования. У Новикова же это скорее надпись – в античном смысле: сгусток опыта. В этой книге тоже есть то, что стало классикой.

*Учись естественности фразы  
у леса русского, братан,  
пока тиран куёт указы.  
Храни тебя твой Мандельштам.*

*Валы ревучи, грозны тучи,  
и люди тоже таковы.  
Но нет во всей вселенной круче,  
чем царкосельские, братвы (с. 170).*

«Братва» из «царкосельских» выйдет невредимой из девяностых, в которые люди также «грозны» и «ревучи», как поэтические «тучи». И мы-то вроде знаем, что поэты – это не «братва», но время другого языка не понимает.

Новиков оставался поэтом-современником до тех пор, пока у него хватало сил.

2017

## Милосердный маньерист Виталий Пуханов

Слово «маньеризм», как кажется, должно появиться при осмыслении того, что делает поэт Виталий Пуханов – оно позволяет увидеть в нём ключевую фигуру переходного периода. В 2020 году вышло сразу три книги поэта, среди них – книга стихов «К Алёше».

Виталий Пуханов, нареченный книжным магазином «Лабиринт» «скандальным поэтом», в течение последнего года выпустил три яркие книги, которые очевидным образом находятся где-то на границах нашего представления о поэзии – циклы хроник «Один мальчик» («Рипол Классик») и «Одна девочка» («Пальмира»), а также книгу поэтических посланий «К Алёше» («Пальмира»). В начале года «Пальмира» анонсировала выход книги «Приключения мамы». Очевидно, что мы стали свидетелями яркого выброса долго копившейся творческой энергии. И этот выброс нуждается в осмыслении.

### Эффект рамки и единства жанра

Строго говоря, из трёх вышедших в 2020 году книг поэтической автор называет только последнюю, но это формальность. Все книги построены как циклы, в основу которых положен какой-либо из изобретенных Пухановым жанров на стыке поэзии и прозы. В книге «К Алёше» это монологи-послания, обращенные к молчашему двойнику Алёше. Все стихотворения цикла начинаются фразой «Ты помнишь, Алёша...», задавая тем самым рамку воспоминания, однако воспоминания, как правило, не совсем личного, даже если речь идёт о «нашей первой учительнице». Каждое воспоминание в этой книге уже содержит будущее событие стихотворения – и оно всегда состоит в ценностном сдвиге, который происходит одновременно снаружи – в сфере общественных нравов или даже морали, – и внутри – воспринимающее сознание постоянно настроено на извлечение урока, на самоподстройку под происходящее. Изначальная ситуация, которая нам предлага-

ется в качестве исходной рамки, условна, откровенно театральна, изначально несколько идиотична – в литературном смысле, конечно, но читатель ощущает это лишь поначалу, затем он совершенно перестаёт замечать эту рамку. Но ощущение идиотичности не исчезает, оно перемещается внутри мира, который создаёт автор, – и порой задевает и самого читателя.

К прямому высказыванию в современной поэзии дорога очень нелегка – чтобы не выглядеть неофитом, его требуется упаковать в самые разнообразные защитные контексты, показать, что все болезни века оставили на вас свой след – вот он, посмотрите. Всё это работает более на неуязвимость автора, эти финты должны выдавать в нём культурного человека, знающего литературный контекст. Другими словами, прямое высказывание гораздо убедительнее звучит, если оно вложено в уста вполне литературного, классического для русской традиции идиота, позволяющего себе рассуждения вслух и обобщения по любому поводу. Более того, он из всего умудряется извлечь некую мораль, какой бы извращённой она ни оказалась, то есть какую бы низость он ни осмыслял, ему как бы всё идёт на пользу.

Единство жанра, неукоснительное следование его канону производит впечатление, что автор раз от разу целит в одну и ту же мишень, но в том, как он это делает на этот раз, важны новые детали, важна диалектика приёма и раскрытие его потенциала. Приняв условную предсказуемость общей рамки, читатель, сам того не подозревая, становится уязвим для деталей и нюансов, которые производят кумулятивный эффект погружённости в нечеловеческое милосердие при полной неясности, на кого за него возложить ответственность.

### **Особенности народной памяти**

Вот лирический персонаж – персонаж тут будет уместнее героя – вспоминает «уральского поэта Тараса Трофимова», который «носил толстые перчатки на голое тело», и однажды, несмотря на приятные совместные пьянки, оказывается среди тех, кто решает, что «больше с москвичами не пьют» (с. 5) – на том отношении и конец, но перчатки запомнились. Вот он вспоминает «гэдээровскую телепередачу для подростков с замысловатыми эстафетами», которые напоминали «разбор руин взорванных домов» (с. 6). «Ничего не осталось в социалистической Германии столь же роднящего» – то есть это и всё, что осталось.

Вот он вспоминает «нашу первую учительницу» – «она кричала на каждом уроке, что мы дебилы, и её уволили за профнепригодность» (с. 9). Впереди был долгий путь учений.

*Мы увидели работы лучших мастеров прошлого  
и современности, прочли тысячи книг  
И сами, без посторонних оскорбительных криков  
осознали, что мы действительно дебилы.  
Это и пыталась объяснить нам учительница младших  
классов,  
Недоделанная Кассандра.  
А для чего ещё существуют бессмертная живопись,  
великая философия и глубокая литература,  
Алёша?  
Исключительно, чтобы помочь человеку понять,  
что он дебил.  
Да, затратно, трудоёмко, долго, но милосердно,  
гуманно, добровольно (с. 9).*

Это, пожалуй, первый текст в книжке, по которому виден потенциал изобретённого жанра. Очевидно, что мы изначально находимся в пространстве исторической элегии, которая со времён Батюшкова проблематизирует сюжет о преемственности между поколениями, временами – то есть именно этот жанр нацелен на фиксации упомянутых ценностных сдвигов. Но Пуханов этот жанр докручивает, вводя сознание, которое способно понять и с благодарностью принять практически всё. Сдвоенный персонаж Пуханова не стремится занять позицию судии – он идиот в силу того, что во всём видит созидательный смысл, поскольку, как мы постепенно убеждаемся, сам является его порождением. Так появляется в этой книге сюжет о милосердии и гуманизме, какими они оказываются возможны в изображаемом мире и изображаемом сознании. Понятие ценностного сдвига тут приобретает дополнительное значение бесчеловечных корректировок идеи высокой морали.

*Ты помнишь, Алёша, настоящих, неботанских  
дебилов?  
Папы и мамы не знали уже, что с ними делать,  
Дарили в день рождения мотоциклы, акваланги,  
дельтапланы, альпинистское снаряжение.  
И сегодня никого из настоящих дебилов нашей юности  
уже нет на свете.*

*Они разбились насмерть, захлебнулись солёной водой,  
утонули, замерзли в горах.  
Одни мы с тобою остались, Алёша,  
Нас пожалели, наверное, оставили без подарков,  
без чёткой судьбы.  
Это и есть любовь, Алёша, а ты думал что? (с. 35).*

Алёша, надо полагать, думал, что любовь – это нечто иное. Мы тоже так думали, конечно. На соседней странице стихотворение, в котором «магией и волшебством русского слова» оказывается фраза, которая превращала говорящего «в колченогий стул, упаковку “Сникерса”, ящик палёной водки» в разговоре с «солнцевскими», а человек, который открыл эту фразу – учителем на всю жизнь и «большим поэтом». Притом в качестве такого поэта фигурирует действительно немалый поэт Юлий Гуголев. Постоянные подмены держат читателя в напряжении, он не успевает фиксировать всё, он обязательно попадаете – и начинает понимать эту искажённую логику.

### Саморефлексия книги

Один из текстов книги хочется прочитать как метавысказывание, обнажающее механизм самой книги.

*Ты помнишь, Алёша, мы постоянно путали «Тихий  
Дон» с «Дон Кихотом» на уроках литературы?...  
Нам кажется иногда, что не так уж мы были и неправы  
с тобой.  
Ведь и там и там герой воюет с ветряными  
мельницами, его все обманывают,  
Он пытается оставаться собой, а времена рыцарей  
прошли безвозвратно,  
Наступает новое время, где все станут смешными,  
потому что смешного человека можно убивать  
миллионами (с. 36).*

Надо ли говорить, о том, что в некотором смысле мы и читаем в этот момент смесь этих двух книг – исторический эпос плюс пародия на рыцарский роман. Но обе книги, не забудем, по ходу обращаются трагедиями. Трагедия в виде лёгкой смерти миллионов маячит и в фи-

нале цитируемого стихотворения. Эта догадка не поражает сознания говорящего, она – органичная часть того милосердия, которое уже как бы принято этим сознанием. Своеобразный апофеоз темы – история о том, как двоящийся герой пытался «выбраться из говна». Герой в нём «тонул и захлебывался», затем ступал по «колючему говну», пока не нашёл «древний город» из того же материала, в нём был дворец, искусно вырезанный из «окаменелого говна».

*Увидели человека, сидящего на троне из редких пород  
говна,  
На голове его сверкала корона из говна девяносто  
девятой пробы.  
Мы пали на колени перед ним и плакали,  
Потому что жизнь обманула нас, меня и тебя,  
Но человек на говняном троне принял наши чистые  
слёзы за слёзы радости,  
Так мы и спаслись (с. 44).*

Надо полагать, что сутью обмана, осознанного персонажем в конце пути, было осознание того, что всё в этой «жизни» состоит из «говна» – и «слёзы» этого осознания, принятые за нечто совсем иное, стали основанием дальнейшей жизни. Этос этой жизни и развёртывается перед нами. «Мы идеальные несчастные люди, на таких, как мы, держится мир» (с. 50), – говорится в финале другого стихотворения.

### **Механизмы вовлечения в скандал**

На задней обложке книги Пуханова написано узнаваемой по своей изысканности рукой автора: «Книга “К Алёше” – камень в основание будущего института народной памяти». Как видим, память народная предстаёт довольно фантазмагоричной, а образ «историка»-народа таким, что начинаешь понимать эпитет «скандальный» по отношению к поэту Пуханову. В данном случае мы фактически видим, как конструируется скандал. Вот так и персонаж этой книги постоянно подставляется под подозрения, упреки и отповедь, вовлекая тем самым читательское сознание.

Ведь само сознание персонажа производит двойственный эффект. С одной стороны, оно убеждает в том, что не существует явления, которое оно не смогло бы объяснить в русле своего антигуманизма,

понимаемого и принятого именно в качестве гуманизма. А с другой стороны, мы видим едва ли не самое чуткое сердце, едва ли не самое внимательное сознание из тех, которые доводилось встречать в литературе постсоветского времени вообще. Это сознание сложного героя русской литературы, который каким-то образом сохранился в своей сложности, без которой мы, на ней выросшие, как бы не представляем себе полноценного человеческого облика – и в этом смысле остальные ему как бы постоянно не соответствуют, хотя бы потому, что ценностный сдвиг совершается в них, а не в нём. Литературная генеалогия этого персонажа будет включать и «Идиота» Достоевского, и «Доктора Живаго» Пастернака и «Школу для дураков» Саши Соколова – мы этого героя хорошо знаем, он уже принят нашими печёнками, возможно, мы об этом забыли. Так вот, на самом деле мы видим, что на его фоне совершается вся эта суэта истории и её детей, которые постоянно пытаются подстроиться под требования времени, а потому перекрашиваются и переобуваются на ходу. Этот герой, казалось бы, нам всё это демонстрирует на многочисленных примерах, но сам обманывает наше ожидание, действует вразрез ему – он способен всё, что видит, понять и осмыслить в качестве школы милосердия, которая очевидным образом если чему и учит, то только не милосердию. Однако нашего идиота ведь она научила именно ему – и теперь уже мы, читатели, выглядим на его фоне злобными упырями! Однако – следующая стадия вопрошания – какими бы ни были мы, мы чувствуем извращённость предложенного милосердия. И мы начинаем пытаться понять, чем была изломана эта душа. Этот клубок вопросов, разного рода «но», которые следуют после каждого тезиса, возможно, главный эффект от прочтения книги.

*Но главное сражение проходило в каждом из нас:  
мы бились с собственным страхом,  
Животным ужасом, желанием, кричать и убежать,  
А битва с собственным страхом всегда происходит  
во тьме.  
Благословенна тьма, Алёша, накрывшая Винтерфелл,  
Она – наш единственный союзник в сражении  
с самими собой (с. 52).*

В целом картина этой книги эсхатологична, но самое страшное событие произошло не с миром, а с человеком. Оно произошло внутри

его сознания, в которое враг человека сбросил не атомную, не нейтронную бомбу, а информационную – «она взорвалась в каждой отдельной голове и во всех головах одновременно».

*Пострадали вещи, реки, земля и жилые дома, всё  
оказалось заражено на многие годы.*

*Мозги разлетелись на тысячи осколков и спеклись  
стеклом в черепах.*

*Мы сохранили навык передвигаться, но утратили  
способность мыслить, помнить и понимать (с. 90–91).*

Впрочем, вариантов эсхатологического финала тут масса, некоторые легко заимствуются из популярных телесериалов. То есть даже из этого сюжета большого пафоса выжать не получается.

## Критика литературных иллюзий

В цикле «К Алёше» около сотни текстов – более трети из них посвящены литературному быту: писателям, известным и неизвестным поэтам, книгам, классикам, кулуарам премий и редакций. Зачем это здесь? Зачем в таком количестве? Это нуждается в осмыслении, поскольку, если в книге видеть только изложенный выше сюжет, то можно будет подумать, что весь этот пласт лишний. Но он – органичная часть неорганичного замысла.

Тут дело не только в том, что современная поэзия чувствует себя едва ли не обязанной проблематизировать себя самоё, но и в том, что это происходит в самом центре литературной жизни – Виталий Пуханов, в разных ролях и статусах, этому центру, безусловно, принадлежит, а потому имеет моральное право предложить цеху кривое зеркало, в котором можно рассмотреть мелкие и крупные сюжеты.

Рефлексия о том, в каком виде возможна сегодня поэзия, по сути, начинается с самого жанра, который понадобилось изобретать. Нам предложено жанровое основание, в котором очень мало поэтического, плохопись является его наиболее наглядной составляющей – форма не менее маргинальна, чем персонаж – этот мальчик для битья и самобитья, который через готовность к ним и даже через вызывание огня на себя нас всех переживёт. Выбор этой антиэстетической формы, как бы лишаящей поэтическое высказывание статуса привилегированного, –

уже жест недоверия к сложившимся ценностям поэзии, неуверенности в них.

Вот лирический персонаж напоминает Алёше о поэте Петре Вегине, которым «восхищался Андрей Вознесенский». «Мы тогда решились почитать Петра Вегина и придирчиво обнаружили, что пишет он безусловно лучше нас с тобой, Алёша». А потом «случилась какая-то мутная фигня».

*Но больше мы ничего с тобой о Петре Вегине никогда  
не слышали и не читали.  
Мечтая о славе, Алёша, вспоминай иногда поэта Петра  
Вегина, как вспоминаю его я,  
И тебе не захочется ни похвалы классиков, ни доброго  
слова лукавых товарищей,  
Завтрашних безвестных покойников (с. 7).*

Образов девальвации поэтического слова и славы в этой книге будет очень много, но здесь приведён какой-то абсолютный пример: звезда, признанная не только классиком, но и нами самими, через некоторое время просто исчезает.

Здесь будут истории про «совписовскую сволочь», которая переродилась, теперь это – «бухающие на презентациях и фестивалях, не стыдящиеся грязных бород и роженичьих животов» люди, которые «лично знали тебя и меня, Новикова Дениса и Рыжего Бориса». И финал еще более мощный: «Не подходи к зеркалу, Алёша, тебя там ждёт совписовская сволочь» – то есть никому не удастся избежать этого перерождения, на него можно только закрыть глаза.

Здесь будут осмысляться увлечения актуальными поэтами, которые постоянно меняются, открытие о том, что бывшие однокурсники из Литинститута теперь выращивают кур, сюжет об уголовном преследовании за стихотворение о блокаде Ленинграда, которого удаётся избежать лишь приятием абсурдного для высокой традиции поэзии тезиса о том, что такие стихи мог написать кто угодно. «Народное» сознание рассказчика любую анекдотичную фактуру превращает в притчу, позволяющую извлечь мораль, а чаще – избавляющую от иллюзий. Иногда притча предстаёт в чистом виде, уже без анекдотических одежд, в ней даже появляется Господь, а «мы» становятся героями библейской истории, но это ничуть не ломает образа антигуманного по своей сути мироздания.

*Ты помнишь, Алёша, бесплодную смоковницу?  
Как Господь не позволял нам срубить дерево,  
Велел ждать, и мы просидели под смоковницей,  
Голодные и злые, до самой старости?  
Она зацвела, Алёша, зацвела! На ветках видна первая  
завязь.  
Жаль не увидим и не вкусим от плодов  
Древа терпения и послушания,  
Ибо наше время прошло.  
Ну да ладно (с. 57).*

Пожалуй, в этой точке смыкаются все линии книги. Однако стоит обратить внимание на то, что Господь здесь хоть и появляется, но скорее в роли исторического деятеля, отношение к которому не предполагает веры. Знак светского сознания – уверенность в предопределённости, эта уверенность и связанный с нею эсхатологизм – та клетка, которую носит с собою выбранный персонаж.

### **Постмодернизм как маньеризм, Пуханов как маньерист**

Мне кажется, что в осмысление того, что делает в поэзии Виталий Пуханов, должно быть брошено слово «маньеризм».

В сфере изучения искусства в целом различаются два подхода. Первый отличает вера в прогресс, а прогресс жаждет нового. Здесь один стиль эпохи сменяет другой и кого-то постоянно сбрасывают с корабля современности. Здесь после модернизма приходит постмодернизм, за которым приходится объявлять конец истории – и это тоже элемент прогрессистской картины мира. Второй подход предполагает, что формы, порождённые искусством, никуда не уходят – и стечение обстоятельств может выдвинуть на первый план любую из них, сделав её на время наиболее органичной для восприятия современности. Так происходит с жанрами и стилями – они постоянно возвращаются. В лице Виталия Пуханова к нам вернулся маньеризм.

Это слово в постсоветском контексте не кажется очень свежим, более того, оно заставляет вспомнить «орден» упитанных и пышущих желанием телесной любви «куртуазных маньеристов». Их коллективный образ, скорее, уводил от понимания природы и роли маньеризма. Между тем, искусствоведы давно уже сформировали гипотезу, согласно которой маньеризм – метка так называемых переходных эпох. Если

мыслить по-гегелевски, то эпоха стабильности (тезис) обязательно сменяется эпохой нестабильности (антитезис), чтобы затем породить новую стабильность (синтез). Подробности на эту тему можно прочесть в диссертации Лилии Сапегинной о поэтике переходности. А сам маньеризм лучше начинать изучать с лекции Макса Дворжака о преемниках корифеев Возрождения.

Не хотел бы вводить эту мысль слишком навязчиво, но тут есть над чем подумать. Маньеризм в изложении Дворжака напоминает постмодернизм. Заветы больших мастеров он превращает в манеру, наработанные великими формы – в лексику декора, который уже не видит границ между искусствами, легко их пересекая. А потому основными становятся маргинальные формы, игровое начало оказывается ведущим, трагедия эстетизируется. Это мир, в котором неопределенность и случайность выходят на первый план. Маньеризм дискредитирует видимый мир, который теряет свою ценность на фоне обязательных тайных сил, постичь которые невозможно – о них можно только знать. Сам постмодернизм может быть осознан как вернувшийся на определённом витке спирали маньеризм.

Дворжак показывает, что Возрождение во многом формировалось в противостоянии Античности – оно было христианским ответом духа на чувственность древних. Однако когда Античность и Возрождения одинаково становятся элементами декора, появляется «нечто третье: мир чувств и земных переживаний, выступающий здесь, однако, не в реальном обличье, а в качестве чисто фантастического мира, в котором создаются совершенно новые категории». Мне кажется, этот пассаж довольно точно описывает художественную реальность, создаваемую в книге Виталия Пуханова «К Алёше». Такие миры, создаваемые на развалинах больших нарративов, – метка маньеризма, изворотливого стиля, порождающего маргинальные формы, выход которых на первый план литературного процесса должен нам нечто сообщать о самой литературной эпохе. Например, говорить о её переходности. Далее логично ставить вопрос о том, от чего к чему она переходит. Это вопрос крайне интересный, однако в рамках рецензии на свежую книгу Виталия Пуханова вряд ли разрешимый.

Кстати, понимание постмодернизма как одного из воплощений переходной эпохи, ярким выражением которой является маньеризм, может быть довольно продуктивным для того, чтобы думать о будущем. Гораздо продуктивнее, чем прогрессистская идея конца истории,

---

который длится уже довольно долго и больше напоминает безвременье.

Примечательно, что фигура Пуханова будет обретать свою значимость в зависимости от того, с какой стороны переходной эпохи мы на неё смотрим. Для тех, кто остался в предыдущей, он в каком-то смысле надругался почти надо всеми большими нарративами, почти надо всем, что досталось от великих. Для тех, кто внутри, он поэт, который показал на себе самый роскошный букет болезней своего времени. Для тех, кто уже в будущем, он, возможно, поэт, который умудрился сказать нечто очень серьёзное в самых непригодных для этого обстоятельствах.

*2021*

## Три подступа Сергея Завьялова к Art Contemporain

*Завьялов С. Стихотворения и поэмы 1993–2017. М.:  
Новое литературное обозрение, 2018. 288 с.*

Книга поэта Сергея Завьялова, который начинал ещё в ленинградском самиздате ранних восьмидесятых, помимо поэтических опытов, включает предисловие автора, интервью, взятые Кириллом Корчагиным, а также эссе литератора-интеллектуала Игоря Вишневецкого. Все эти тексты либо представляют собой прямые попытки интерпретации поэзии Завьялова, либо содержат разного рода – идеологические, эстетические, биографические и т.д. – «ключи» к ней. Такое сочетание – безусловно удачное издательское решение, предупреждающее возможное бессилие неподготовленного читателя. Это – минимальный, но шаг навстречу, который, впрочем, не поможет в отношениях с теми, кто считает, что читатель не обязан быть готовым к встрече с поэзией и в доказательство приводит доступное восприятию любого культурного уровня творчество Шекспира и Пушкина. Однако вопрос о том, насколько поэзия должна быть самоочевидной, не нуждаясь в каких-либо внепоэтических доказательствах, в случае с этой книгой вполне правомерен.

Сергей Завьялов закончил филфак Ленинградского госуниверситета, затем более пятнадцати лет преподавал в нём древнегреческий и латинский языки, античную литературу. Перед нами филолог-классик, который в этом же году выступил, например, как автор комментариев к переводам Вяч. Иванова из Алкея и Сапфо. Последние 15 лет живёт в Европе – сначала в Финляндии, затем в Швейцарии. В биографии Завьялова обязательно и упоминание о том, что он начинал в «Клубе-81» – неофициальном аналоге Союза писателей. Целый ряд выходцев из этого клуба стали олицетворениями так называемой «второй культуры», сформировавшейся в Ленинграде, – А. Драгомощенко,

В. Кривулин, О. Охупкин, С. Стратановский, Е. Шварц. У Завьялова в этом ряду особое место – он оттуда вышел, но состоялся точно не там, более того – во многом в противостоянии тому, что он оттуда вынес.

В частности, у Завьялова сложилась вполне концептуальное понимание того, как развивался литературный процесс с шестидесятых годов до начала перестройки. В марте 2012 года Сергей Завьялов выступил в Женеве с докладом на международной конференции «Вторая культура. Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970-1980-е годы». Доклад назывался «Ретромодернизм в ленинградской поэзии 1970-х годов» и содержал, по большому счету, жёсткую критику своего поэтического поколения. Думаю, что это немало даёт для понимания собственно поэтической деятельности Завьялова, поэтому несколько опорных тезисов этого взгляда изложу.

Завьялов сначала показывает, как на деле многообразны были литературные стратегии, заложенные в шестидесятничестве. Официальная поэзия предлагала «советский неореализм», вполне востребованный на международной арене, «советский формализм», предполагавший возвращение к экспериментам авангарда, «советское почвенничество», дрейфующее в сторону «идеологизации национальной самобытности и её врагов»<sup>1</sup>. Неофициальная поэзия в то же время делилась на «поэзию политического протеста», «поэзию культурного протеста» и «протест формалистический», выраженный прежде всего верлибром. Однако в 1970-е годы «оппозиционная часть общества выбрала не подключение к общемировой культурной и философской проблематике, а конструирование пассаистского мифа, поэтическое выражение которого мы и предлагаем называть ретромодернизмом» (с. 34). Более того, «именно тогда произошло безнадёжное и бесповоротное выпадение русской культуры из тогда ещё современного (но уже трансформирующееся в постмодерное) пространство» (с. 34–35). Ретромодернизм, по Завьялову, стоял на «ностальгическом культе», который предполагал отрицающую исторические реалии мифологизацию Серебряного века, его превращение в «героическое время». «Попытка воссоздать духовную атмосферу Серебряного века» вела за собой «интерес к русской философии», «к православию, которое сделалось неотъемлемой частью новой поэтики» (с. 40).

<sup>1</sup> Завьялов С. Ретромодернизм в ленинградской поэзии 1970-х годов // Вторая культура. Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970–1980-е годы. СПб.: Росток, 2013. С. 31–32. Далее номера страниц даются в тексте после цитат.

То, что произошло, для Завьялова было культурной трагедией. И, казалось бы, в начале 80-х творческие силы накопили и ретромодернисты, и московский концептуализм, и те, кого потом назвали мета-реалистами, и «плёстрая среда, вошедшая позднее в московский клуб "Поэзия"» – и всё это обещало «русскому стихотворству новый, третий в её истории, всплеск, но начавшаяся в 1985 году долгожданная либерализация советского режима <...> сорвала этот сценарий, вызвав радикальное переустройство как социального, так и культурного пространства» (с. 50–51). Дальше, как мы можем сделать вывод, была как раз та поэзия Сергея Завьялова, которая вошла в новое избранное. Говорят, что когда-то Завьялов и сам был неомодернистом, который в восьмидесятые использовал дореформенную орфографию в стихах и разделял «вдохновляющую семидесятников идею спасительной Культуры с большой буквы»<sup>1</sup> – но книга, появившаяся к шестидесятилетию поэта, этого не показывает.

Вот как Завьялов описывает «пропасть пассажизма» в предисловии к своей книге 2018 года; здесь речь об атмосфере Царского Села, где поэт родился и прожил до двенадцати лет: под воздействием «оскорбительно лживой декорации для маскировки казарм и заводских общежитий советской военщины» «...несколько десятилетий возвышенно настроенные молодые люди опьяняли себя мифом о волшебном царстве, погубленном “красными извергами”» (с.8). Вот так видится выбор, который в то время совершал поэт: «с одной стороны был мир “красоты”, восхитительные по звучанию рифмованные эскапады *Art Nouveau*, культ “хорошего вкуса”, с другой – выжженная катастрофами земля *Art Contemporain* с отказом от дискурса победы как такового» (с.8-9). А затем – ещё более жёсткий выбор: «какие именно трупы оплакать» (с. 9).

Зафиксируем: перед нами попытка нащупать язык *Art Contemporain*, а, следовательно, по логике Завьялова, вернуть русскую поэзию в мировой контекст. Здесь важно нащупать вектор, понять, какой разговор предлагает автор начать. И не иметь иллюзий по поводу того, что он может его завершить.

То, что делает Завьялов, – очень серьёзно уже на уровне замысла. Никакой модной ироничности и необязательности. Это может как подкупать, так и отпугивать. Но очевидно, что перед нами результат

<sup>1</sup> Шубинский В. О простом мире // Новый мир. 2018, № 10. С. 198.

размышлений на тему, в какой форме возможна поэзия в сформулированной культурной ситуации, где именно её стержень, а где – необязательная, а то и постыдная шелуха. Творчество Завьялова при этом не является иллюстрацией к одному, найденному однажды выводу – вариантов ответа в нём как минимум несколько.

Книга разбита на четыре неравных части. Первая, самая крупная – «Мелика» (1993–2003), состоящая из циклов, так или иначе работающих с античным наследием; это около половины поэтической части книги. Главный формальный приём здесь – полиритмия на основе сложных, отсутствующих в современном поэтическом обиходе ритмических и композиционных структур античности. Трудоёмкая сверхсложность античности выглядит своеобразной «скрепой» для растекающегося времени постмодернистской вседозволенности. И это не весёлая Греция, а строгий до мрачности Рим.

*Замерзает душа жесточает душа каменеет душа  
как понтийский овидиев лед у берегов Украины  
и какой гениальный ремесленник плотник гончар ли кузнец  
оживит этот ком (с. 21).*

Звучит это как верлибр, для которого вдруг обнаружили жёсткие правила, лишившие его свободы, но давшие ему внутреннее напряжение.

Стихи Завьялова сложно цитировать – во-первых, он пишет циклами или просто крупными композиционными структурами, в которых работает прежде всего принцип компоновки материала, во-вторых, оценить полиритмию на коротком отрезке нелегко, в-третьих, графически сложно воспроизвести без искажений систему интервалов, а в отдельных случаях – ещё и стиховедческих примечаний к каждой строке. Распутывание авторских ходов, опознание форм и источников – увлекательная филологическая игра, в которую читатели «Мелики» уже играли – назову прежде всего Ю. Орлицкого<sup>1</sup>. Скажем только, что для того, чтобы разобрать «Мелику», пытливому читателю не хватит и интернет-поисковика – нужно искать специальную литературу для того, чтобы понять, что такое «арха», «метарха», «кататропа», «омфалос», «метакататропа», «сфрагис» (примеры только из одного текста) – и

<sup>1</sup> Орлицкий Ю.Б. Три кита Сергея Завьялова // НЛО, 2008, №94. <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/or16.html>.

частью какой семичастной композиции являются эти строфы. Впрочем, читатель, который и не подумает этого делать, будет судить об одном – работает ли композиция. Нужно отдать должное Завьялову – он не только показывает форму, но и как будто демонстрирует нам её потенциал. Семичастную оду, например, в цикле «Хоры» мы видим в трёх вариантах, которые довольно заметно друг от друга отличаются – это делает форму живой<sup>1</sup>. В какой-то момент может показаться, что именно работа поэта с этой формой и есть суть этого поэтического высказывания, но, как ни странно, разобрать композицию нужно только затем, чтобы начать читать, видеть что-то за ней. А там есть замечательные куски:

*строфа*

*Поэт оголил мир как только что похолодевшее тело  
и не накрыв его посчитав это делом статистов  
не прорыдавши над ним  
не заломив от сострадания руки  
отвернувшись ушел*

*антистрофа*

*И вот этот мир который все мы так привыкли любить  
это нежное еще минуту назад исторгавшее  
такие спазмы желаний тело  
лежит на экиклемме все в кровавых прорехах  
неестественно сведенное смертельной судорогой (с. 37).*

А далее «эпилогос», состоящий из многоточий. Это из «Треноса памяти Бродского» – то есть «поэт» здесь имеется в виду вполне конкретный.

Некоторые формы воспринимаются поначалу не без раздражения: кажется, что они убивают собственно высказывание. У меня, напри-

<sup>1</sup> «...полностью семичастная схема развёрнута только в первом произведении цикла; вторая ода, “Тренос”<sup>10</sup>, посвящённая памяти Иосифа Бродского, выглядит (на фоне нормативной первой) заметно усечённой: пятая и седьмая ее части состоят из нескольких рядов точек, то есть представляют собой, по терминологии Тынянова, “эквиваленты текста”. Первая часть этой оды – “Арха” – состоит только из строфы, вторая, “Метарха”, – только из антистрофы, “Кататропа” включает строфу, антистрофу и эпод, “Омфалос” имеет дополнительное обозначение слева от текста “extra metrum” (в ней всего четыре строки)...» (там же).

мер, было такое с «Фрагментами элегий, сохранившимися на папирусах», которые действительно большей частью состоят из многоточий, сообщающих нам об объёме утерянного, якобы не дошедшего до нас. И сквозь многоточия проступают отдельные слова и сочетания. С первого раза прочесть это, на мой взгляд, невозможно – есть эффект оглушения формой. Но достаточно её принять, чтобы увидеть, как оставшееся превращается в изящные миниатюры, для которых форма не то что уже не выглядит излишней – она и обеспечивает напряжение, в результате которого обнаруживается красота. Просто миниатюра не соответствует представлению Завьялова о том, что такое современное искусство: он находит форму, которая позволяет сказать о потерях.

Смысловая насыщенность формы – это то, что в силлабо-тонике сегодня уже почти не ощущается. Сколько бы ни писали о «семантическом ореоле» какого-либо размера, исследования эти скорее показывают, что написано им уже так много, что о границах ореола говорить можно лишь условно. В результате силлабо-тоника часто выполняет у авторов роль знака слепой причастности к традиции Великой поэзии, она присутствует как бы по умолчанию – с целью не только не фокусировать на себе внимание, но и как будто не отвлекать читателя поисками формы. Именно на фоне этого автоматизма особенно ощутимо напряжение в работе с формой, которая ищется, разрабатывается для каждого поэтического высказывания. Более того, она – эта форма – содержит часть ответа на вопрос, что такое поэзия. Не менее значимым оказывается и то, от чего поэт отказывается, – ответы, которых он не находит.

Уже со второй половины «Мелики» заметно снижается плотность элементов, работающих на сложность и вызывающих не очень уместные в современном искусстве ассоциации с барочными формами. В шведском цикле «Slussen» находим «простой» экономный верлибр, который заставляет ожидать что-то схожее с прямым высказыванием, не отвлекающееся на борьбу со своей же формой. И ответом на это ожидание становится некоторое разочарование, потому что никакого *dixi* такая концепция искусства не позволяет. Цикл состоит из семи частей по-прустовски сплетённых маргиналий, погружения в ассоциации до тех пор, пока за «виолончельным звуком», донесшимся с улицы, говорящему не привидится сначала исполнитель, затем «спазм» восприятия, а потом и «озлобленные крики людей», после чего «последний шлюз» открывается – и далее следует «рвота» как некий итог контакта человека с миром.

*Да и никакой уже сладострастности  
и мелоса уже почти никакого (с. 82).*

Этот верлибр в семи частях минимальными средствами показывает, как в сознании человека изживается модернистский миф с его красотой творчества, невинным самовыражением и выражением мира через музыку. В финале мы видим лишь некую «птицу», которая «кричит» в своей «мезолитической песне» «не то окончание чего-то не то начало чего-то». Это – редкий текст: по отношению к нему мы могли бы говорить о лирическом субъекте.

Но в жанре чистого верлибра Завьялов работает немного; кажется, что это слишком простая для него форма. Её своеобразный итог – циклы «Переводы с русского» и «Из невыполненных переводов». В первом из них автор берётся перевести на язык современного искусства классические стихотворные тексты Лермонтова, Пушкина, Тютчева, Державина и др. Подспудная идея этой формы примечательна. Всё, что обыватель привык считать поэзией, нуждается в переводе на язык современного сознания, для которого этот тип красоты недоступен, более того – кажется, оскорбительным, поскольку он – часть негуманной культуры своего времени. В. Шубинский пишет в своей рецензии о том, что здесь Завьялов ярче всего пытается бунтовать против культуры, выбирая сторону человека. И что же в итоге? «Результат эксперимента оказывается – честно говоря – катастрофическим, ибо поэзия – суп из топора. Извлечённое из стихов “человеческое” оказывается нелепым, банальным, ложным...»<sup>1</sup>. Мне в данном случае не кажется, что классики нуждаются в защите, их славы у них никто не отнимет. Завьялов же играет в свою игру. Его переложения точны не по отношению к классикам, а тем, как современный поэт заново выстраивает образ:

*ты только представь себе: океанская ширь  
ледяная изморось уходящая из-под ног палуба  
я знаю им движет что-то большее  
чем простое благополучие (с. 105)*

Это на самом деле довольно далеко от «Паруса» Лермонтова, но художественно точно. Завьялов пишет свой верлибр, прикрываясь име-

<sup>1</sup> Шубинский В. О простом мире // Новый мир. 2018, № 10. С. 199.

нем Лермонтова, оставаясь внутри традиции, остроя её начальными авторскими ремарками типа «Экзальтированный мальчик впервые видит море и делится своими чувствами с любимой бабушкой», заставляя нас думать о напряжении между современностью и классикой. Мог ли Завьялов спорить с классикой более очевидно, сделать переводы более вызывающими? Не думаю: Завьялов-поэт гораздо сдержаннее, деликатнее и даже мудрее, чем Завьялов-критик или собеседник. В последних ролях он, убеждённый марксист, очень похож типажом на тех, кого критикует.

Вся вторая половина книги – «Речи» (2004–2009), «Советские кантаты» (2012–2015), «Квартет на тему Горация» (2017) – представляет собой в большей мере искусство композиции. Здесь пространство «поэтического» и даже «литературного» покидается, часто полностью. В основу композиционной формы кладутся голоса или типы текстов. В «Рождественском посте» (2009), например, семь частей, каждая фиксирует конкретную дату первой ленинградской блокадной зимы. Композиция включает в себя: ежедневную сводку погоды, выписку из православного календаря на те же даты, описание системы продовольственных карточек на тот день, далее – веер голосов: детский голос, женский, голос врача, сходящей с ума больной, голос поэта, хроника с фронта, отрывок из утренней молитвы. У каждого голоса – строгий формат высказывания. Голос ребёнка воображает мир, в котором много припрятанной еды, женский голос приносит сведения с улицы, доктор описывает симптомы умирающих от голода, ум больной всегда ищет врага, поэт видит величественность пейзажей, хор докладывает о победах на фронте, кто-то молится. Возможности, которые даёт композиция, очевидны: стереоскопичность, выбор неочевидных ракурсов, возможность столкнуть совершенно разные реальности. «Рождественский пост» показателен тем, что в нём композиция предложена наиболее сложная. А в цикле «Сквозь зубы» композиция в основном складывается из трёх голосов, из которых чётко выделяется главный, в «Квартете на тему Горация» голосов, соответственно, четыре. Всё это своеобразные логазды, только их ритм складывается из подобранных в определённом порядке голосов.

Завьялов довольно чётко определяет свои произведения как поэмы – то есть для самого себя он остаётся в пространстве поэтического, хотя очевидно, что границы представления о том, что такое поэтическое высказывание, он расширяет. Строго говоря, он выбрасывает за

пределы своего Art Contemporain всё, что имеет репутацию поэтического. Затем он подбирает голоса и создаёт из них конструкцию, выражающую его понимание культуры, сутью которой для Завьялова являются скрытые в ней механизмы насилия. Для Завьялова нет языка, который мог бы претендовать на свою непричастность к сотворённому в истории и творимому сегодня насилию, а потому – только их композиция должна высекать образ, близкий к реальности, позволяющий надеяться на понимание той или иной исторической ситуации, суть которой – всегда катастрофа. «Работа с различными дискурсами – доминантная черта искусства, начиная с последних десятилетий прошлого века, как катастрофа – его доминантная тема, – говорит Завьялов в интервью Кириллу Корчагину. – Нет такого дискурса, который был бы адекватен материалу катастрофы, и нет такого рассказчика, которому было бы под силу об этой катастрофе рассказать. Вот и приходится работать со звучащими обрывками сумбурных речей, со скомканными бумажками разорванных и не понятных без контекста документов...» (с. 264).

Отлично, но где же здесь поэзия? Игорь Вишневецкий в заключающем книгу эссе пытается сформулировать один из принципов, в котором поэзия Завьялова убеждает читателя: «...и при предельном сближении с прозой стих всё равно остаётся стихом, если в нём сохраняется главный признак поэзии – поражающий образ» (с. 270).

По сути, Завьялов показал в одной книге возможности и ограничения как минимум трёх языков – верлибра на основе античной полиритмии, минималистического европейского верлибра, который не получил у него достаточного развития из-за недоверия к лирическому субъекту как таковому, и композиционных риторических фигур для нескольких голосов. Невольно возникает вопрос, куда двигаться дальше, но здесь важнее осмыслить сделанное.

Книга Завьялова нужна прежде всего для размышления над тем, чем может быть искусство сегодня, когда его буржуазная концепция (выражение Эрика Хобсбаума) разрушена. Искусство в руках Завьялова способно обнажать структуры насилия, его образную систему. Последовательность идеологического подхода здесь состоит в том, что любое «свое» слово обязательно занимает место в структуре насилия – сколь бы умилительно, наивно, бюрократично или примитивно это слово ни было. Слово в художественном мире Завьялова никогда не вырвется из социальной иерархии. Если доводить эту мысль до кон-

ца, то индивидуальное интересует его настолько, насколько оно задействовано в драме общественного насилия.

Конечно, у выбранной творческой стратегии есть слабости. Я бы указал только две. Во-первых, сцепление своих социальных идей с пространством поэзии Завьялов осуществляет через разного рода «измы», в существовании которых легко усомниться. Операция эта подвергает тонкий материал невольной вульгаризации, пример которой – попытка описания словом «ретромодернизм» поэзии семидесятых во всём её многообразии. Не буду развивать эту тему, предложу воспринимать идеи Завьялова как часть его художественного мира. Если художнику нужен ретромодернизм, значит, он у него будет. Если же вдумываться в творческие стратегии каждого заметного поэта, то никакого «изма» у нас не выйдет. А ведь «героями» литературного процесса в поэзии можно считать и, например, жанры – мне случалось показывать, как работает жанровое мышление, на самом разном материале<sup>1</sup>. А у жанров – разные «мировоззрения», они часто сталкиваются не только в одной голове, но и в одном стихотворении.

Второй пункт критики несколько иного характера – неясно, откуда в этом искусстве должен взяться катарсис. Art Contemporain в исполнении Завьялова, с изгнанными «эгоцентрикой “лирического героя”», «претензией поэзии на исключительность», накатывает, как каток, от которого не уклониться и который не предполагает надежды. Но эта беспросветность выдаёт скорее ограниченность рационалистичных построений. Именно в этом смысле художественный образ – всегда умнее. Образ – это всегда образ отношения человека и мира, которое может быть охарактеризовано и как катастрофа, но при этом очевидно, что отношения всегда продолжаются. В результате которых «жизнь победила смерть неизвестным для меня способом» (Хармс). Я думаю, что свидетельства о катастрофе для состоятельности искусства недостаточно. Должен быть следующий шаг, возможно, иррациональный. Например, доверить какому-либо сознанию выразить себя. Но именно в праве говорить за «другого» Завьялов себе отказывает, хотя, казалось бы, именно другой, его сознание – способ преодолеть свою ограниченность. Парадокс в том, что, расширяя пространство и материал для поэзии, Завьялов радикально сужает её возможности. Это грозит бережно находимым обрывкам остаться обрывками.

<sup>1</sup> См. например, *Козлов В.И., Мирошниченко О.С. Жанровое мышление неканонической лирики*. Ростов н/Д: Изд-во ЮФУ, 2015.

Возможно, это вопросы, которые надо задавать современному искусству в целом.

Однако взгляд Завьялова на русскую поэзию для последней совсем не лишней – в силу способности автора подниматься над любым местечковым шапито, отыскивать для литературы самую высокую меру. Читателю ещё предстоит открыть для себя Завьялова как автора литературных эссе – с девяностых годов они нечасто появляются в «толстых» журналах.

Русская поэзия никогда не отличалась последовательностью эксперимента – скорее эмоциональной стихийностью. Поэтому оценить поэтические эффекты холодного швейцарского скальпеля, продолжающего эксперимент тогда, когда результат его, казалось бы, очевиден, – этот опыт русской душе не помешает. Только приятно, конечно, не будет.

2019

## Верните образ: о последнем рубеже в разговоре о поэзии

*Поэзия. Учебник. М.: ОГИ, 2016. 886 с.*

**К**ажется, дискуссия по поводу учебника «Поэзия» уже отгремела. И она должна быть признана состоявшейся. Книга, вышедшая зимой 2015-2016 годов, уже к весне собрала несколько десятков содержательных откликов, весной же вышел специализированный номер «Вопросов литературы», который был полностью отдан под критику «Поэзии» и как учебника, и как филологического высказывания. Фантастическая для нашей неспешной науки скорость реагирования. Видимо, она объясняется ещё и тем, что консервативное филологическое сообщество мгновенно и во многом справедливо отреагировало на попытку работать на его территории – на территории базового школьного и университетского знания. Впрочем, и самим этим филологическим сообществом урок должен быть извлечён: если не будете порождать своих проектов, рискуете постоянно работать вторым номером, критикуя несовершенства тех, кто взял на себя риски проявленной инициативы.

В случае упомянутого проекта амбиция, конечно, состоит в том, чтобы предложить такой широкий и универсальный взгляд, который будет принят всей потенциальной аудиторией учителей, преподавателей, студентов и читателей поэзии. Сама попытка – во многом, впрочем, неосознанная – такой язык представить, выработать, осознать его отсутствие как проблему, безусловно, интересна и продуктивна. У нас не получится судить о поэзии в целом, если не существует ряд безусловных для всех сторон литературного процесса обобщений. В ситуации принципиальной междисциплинарности, когда нас окружают прочтения литературных произведений с точки зрения не только разных методик, но и разных наук, право выработки упомянутых фундаментальных обобщений всегда остаётся за той наукой, которая способна различать особенные признаки предмета, о котором идёт речь. Увы,

сегодня эти банальности нужно произносить вслух. Иными словами, универсального языка разговора о поэзии впору, казалось бы, ожидать от филологии.

Но, наверное, только филологи знают о том, что внутри внешне-го единства, носящего название филологии, пролегает тектонический разлом между лингвистикой и литературоведением. С одной стороны, можно быть литературоведом, не зная иностранных языков и путая названия тропов, с другой – можно быть лингвистом, не зная истории эстетической мысли и целых разделов поэтики. Оно бы и ладно, существуют себе отдельно, но напряжение между дисциплинами подпитывается тем, что языковеды охотно работают с материалом литературы и походя уничтожают сам предмет изучения литературоведов. А неопит, начитавшись «филологических» учений, запросто отвечает на возмущение одних представителей цеха ссылками на других – не отличая специалистов по языку от специалистов по литературе. «А литература разве не язык?» – упирается неопит. Ну конечно, в общем смысле перед нами язык, но при этом – особый вид высказывания; и если мы на эту особенность закроем глаза, то говорить нам просто будет не о чем, кроме фигур речевой выразительности и образительности, каковые есть и в служебных записках, и в отчётах правительства.

Все авторы учебника «Поэзия», который в качестве заявки на обновление базового знания о поэзии произвёл немалый шум, – доктора и кандидаты филологических наук. Но костяк авторов представляет Институт языкознания РАН и Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. В команде также участвовал Дмитрий Кузьмин, который сам по себе бренд – из-за того, что в его организаторском исполнении современная поэзия напоминает политику, со всеми недостатками последней. Немаловажно и то, что диссертацию Кузьмин защищал по периферийной теме внутри стиховедения – наиболее лингвистически ориентированного «крыла» в изучении поэзии. Владимир Плунгян, самый опытный учёный в команде проекта, диссертацию писал по теме «Грамматические категории», позднее подготовил пособия по общей морфологии, грамматической семантике. Всё это важная для своей области работа, но она не даёт собственно литературоведческого опыта в работе с поэзией. Обо всём этом не стоило бы даже упоминать, если бы сугубо языковедческий подход по умолчанию не лежал в идеологической основе обсуждаемого учебника.

В нём масса небезынтересных глав или даже мест. Оригинальная история русской поэзии, например, обнаруживается в параграфе

со скучным названием «Профессиональная, любительская, народная и наивная поэзия». Рядом с вполне традиционным разделом о «поэте и субъекте», в котором, правда, авторы не стали утруждать себя изложением уже ставших классическими выкладок о разнице между автором, лирическим субъектом, лирическим героем, персонажем в лирике, свежо смотрится гораздо более значительный по размерам раздел «Поэтическая идентичность» – образец помянутой междисциплинарности. Читая дальнейшие двести страниц, наполненных смесью структурализма для «чайников», стиховедения и обыкновенной лингвистики, начинаешь понимать, что уже, к середине волюма, упущено нечто главное, к чему авторы ни е думают возвращаться. Это упущение – художественный образ.

Такого раздела в толстом томе нет, в предметном указателе слово присутствует, но почти везде по тексту в самом узком значении: мол, в поэзии встречаются разные образы. Упрекнуть авторов тут трудно – действительно, образы – это те элементы, которые образуют саму ткань художественного высказывания. В поэзии эта ткань, её оригинальное плетение, часто – главное событие. Но и там из ткани шьётся некое целое, которое тоже имеет образную природу. А осознания того, что, имея дело с литературным произведением, мы всегда сталкиваемся с особого рода целостным образом реальности, мы в учебнике «Поэзия» не встретим.

Это слово на самом деле знает любой студент, который слушал хотя бы курс введения в литературоведение. Добросовестный ученик встретил там это большое слово как минимум в двух разделах – там, где речь идёт о специфике словесного образа, чтобы выделить литературу среди иных видов искусств, и там, где описывается поэтика произведения. Образ в эстетике – понятие не самодостаточное, оно отвечает за связь литературного высказывания с реальностью. Говоря «образ», мы подразумеваем «образ кого-то и чего-то». Художественное высказывание как целое – это всегда образ человека в мире, некая чувственная формула их сосуществования. Обычно, когда студент приступает к разделу «Поэтика», он уже хорошо это знает. Казалось, авторы «Поэзии» должны были подобраться к этой нелингвистической трактовке образа в разделе «Миф и символ в поэзии», но нет – миф, ритуал и символ тут остаются в статусе внешнего материала, который иногда попадает в стих. На самом же деле это во многом модели для построения художественного высказывания как целостного образа реальности.

В стихотворении каждое существительное, как говорил М. Л. Гаспаров, – потенциальный образ. И как образ может быть понято сти-

хотворение в целом. Этот образ литературного произведения часто осмысливается как его художественный мир, который в свою очередь раскрывается в жанре, жанровая модель предполагает целый ряд элементов, среди которых – опять же мотивы и образы. О некоторых элементах художественного мира в учебнике «Поэзия» написаны параграфы – «пространство», «время», «субъект», но это лишь частности; какие-то слова должны описывать целое – но здесь их нет. Какие-то слова должны описывать и то, что в мире стихотворения происходит. Например, структуралист Ю. М. Лотман не раз писал о том, в чём состоит «проблема поэтического сюжета». Однако сфера сюжетики в «Поэзии» остаётся неопианной. Художественный мир – этот термин здесь не используется вовсе – предстаёт как сад стоящих друг напротив друга статуй. Ближе всех к описанию художественного целого, казалось бы, слово «жанр» – в учебнике есть раздел, посвящённый жанрам и «форматам». Это вселяет надежду. Но именно этот раздел – то, как он написан – нагляднее всего выражает суть методической проблемы. Если опустить слово «формат» – которое, как кажется, введено просто от бессилия описать происходящее в поэзии с помощью чужого инструментария – то можно было бы сказать, что раздел о жанре написан до Великой Октябрьской революции. До формалистов, и уж тем более М. М. Бахтина, которым, конечно, в голову бы не пришло, что «классические жанры» «или исчезли, или переродились в форматы» (с. 581). Авторы учебника описывают элементарную базу, но не понимают, какого рода явления из неё возникают, не владеют аппаратом, который позволял бы отследить эти явления на всех этапах развития.

А ведь Бахтин в этом деле совершил революцию – критикуя формалистов за то, что они во главу угла поставили изучение композиционных форм, он дал язык, позволяющий увидеть, что в тексте есть не только сумма элементов. Он предложил язык описания «эстетического объекта», «архитектонической формы», возникающей как целостный образ реальности на стыке сознаний автора и читателя, героя и мира. Именно это дало мощный толчок для изучения художественного мира произведения. Возможно, это главное открытие в литературоведении XX века. Повторимся – именно XX – дореволюционная наука, за редким исключением, вроде Константина Леонтьева, вовсе не имела средств для описания художественного целого. И только приблизительно с 1970-х годов новое понимание природы литературного произведения стало идеологическим фундаментом всех основных ли-

тературоведческих энциклопедий и учебников по теории литературы. Это – исторически недавнее завоевание, до которого образ был частью чистой – немецкой – эстетики, а после которого стал основой для понимания как художественного целого, так и его отдельных элементов.

Летом 2016 года от нас ушёл выдающийся литературовед В. Е. Хализев, чей учебник «Теория литературы» за последние 15 лет выдержал около десятка переизданий – в нём, конечно, пробелов, подобных тому, на который приходится указать в случае с «Поэзией», нет. Ученик Хализева М. Эпштейн написал статью об образе для Литературного энциклопедического словаря (М.: Советская энциклопедия, 1987). И. Б. Роднянская написала об образе в Литературную энциклопедию терминов и понятий (М.: «Интелвак», 2001). «О. – самый способ существования произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и значимости», – говорит Роднянская, первым номером указывая в списке литературы работу А. П. Чудакова. А до этого был Д. С. Лихачев, опубликовавший в «Вопросах литературы» (1968, №8) ставшую классической статью «Внутренний мир художественного произведения».

К концу позднесоветской эпохи авангард русского литературоведения только-только нащупал большую мысль, разработка которой заставила бы многое переделать и в школьном знании. Но этого не было сделано. Потенциал образа как идеи ещё и близко не раскрыт отечественным литературоведением. Но это ничуть не умаляет самой идеи. Чего мы за последние годы только ни делали с поэзией – мы меряли её травмами, философскими концептами, гендером, делали её героем самых невероятных контекстов *cultural studies* и обыкновенного безумия. Но образ – последний рубеж. За него нельзя перешагивать. Пока мы помним об образной природе литературного высказывания, делайте с этим высказыванием, что хотите, никакое извращение его не оскорбит, возможно, мы даже оценим свежесть взгляда. Но если вы забываете об образе, когда говорите о литературе, вы превращаетесь в патологоанатома. Разве не имеет права патологоанатом судить о литературе? Конечно, имеет. Но его инструментарий таков, что полученные с его помощью выводы не имеют шанса нас удовлетворить.

## Наработанная высота Максима Амелина

Поэзия Максима Амелина сочетает характеристики, которые Пздравый смысл склонен разводить, – современность и архаизм. Причём фокус в том, что современен сам архаизм, выбранный сознательно и защищаемый последовательно.

Родившийся в 1970 году, Амелин по литературным меркам ещё вполне молод, однако из «молодых писателей» он уже вышел, примкнув к старшему поколению поэтов. Максим Амелин много лет был руководителем одного из поэтических семинаров на ежегодных Форумах молодых писателей в Липках, проводимых Фондом интеллектуальных и социально-экономических программ (ФСЭИП). Амелин – строгий преподаватель. В основании этой строгости – ориентация поэта на идеалы высокой поэзии, несущей через века свою особую миссию. Амелин стремится к истокам этой поэзии – к античности и «русской античности», то есть поэтическому XVIII веку. Из освоения языка русского XVIII века для поэта логично вытекало повышенное внимание к древним языкам. В результате Амелин немало сделал как переводчик с латинского и греческого, переведя «Приапову книгу», поэтическое наследие Катулла, известны его переводы Пиндара, Гомера.

Максим Амелин выбрал, пожалуй, наиболее трудный путь в поэзии. Отзвук этого труда слышен и в амелинских стихах, и в его высказываниях о поэзии.

В поэзии Амелина всё, что воспринимается как архаика, во многом обязано жанру, который, по большому счёту, остался в XVIII столетии русской поэзии. Речь об оде – магистральном жанре «русской античности».

Галерея одических разновидностей довольно широка – горацанская, пиндарическая, анакреонтическая, духовная и т.д. Однако нужно учитывать, что стихи поэта неканонической эпохи вписывать в классицистическую жанровую ячейку можно только с рядом весьма существенных оговорок. Максим Амелин принадлежит эпохе, в которой каждое стихотворение – пространство жанровой борьбы, в которой

жанры конкурируют за право завершить целое лирического произведения.

### С ВЫСОТЫ ОДЫ

Максим Амелин вошёл в поэзию в 1997 году – с первой подборкой, опубликованной «Новым миром». Годом ранее, впрочем, вышла книга стихов «Холодные оды».

По результатам 1998 года Амелин удостоен литературной премии «Нового мира» и независимой премии «Антибукер». Из стихов, опубликованных в эти два года, была составлена вторая книжка стихов – «Dubia», вышедшая в 1999 году тиражом 500 экземпляров в карманном формате и мягкой обложке.

Третья книга – 2003 год, «Конь Горгоны», отличное издание в ведущей поэтической серии издательства «Время». За четыре года Амелин стал признанным и состоявшимся поэтом.

Прежде чем обратиться к стихам, с которыми Амелин прозвучал, хотелось бы заглянуть в самое начало. Вот первое стихотворение первой книги.

*Раздёрган Гомер на цитаты рекламных афиш:  
по стенам расклеены свитки,  
гексаметра каждый по воздуху мечется стихи  
на шелковой шариком нитке, –*

*то долу падёт, то подскочит горе. Не о том,  
что лирой расстроенной взято,  
рожки придыханий о веке поют золотом:  
что небо по-прежнему свято,*

*мечи не ржавеют от крови, курится очаг,  
волам в чернозёме копыта  
приятно топить и купаться в лазурных лучах.  
Но чаша страданий отпита*

*однажды навеки, – скорбей и печалей на дне  
горючий и горький осадок,  
железного века достойному пасынку, мне  
да будет прохладен и сладок.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Здесь и далее книга М.Амелина «Холодные оды» цит. по [http://modernpoetry.rema.su/main/amelin\\_ody.html](http://modernpoetry.rema.su/main/amelin_ody.html).

Первой же строкой заданы верх и низ картины мира: вверху подлинник – Гомер, внизу цитаты из него – реклама. «Гомер» – «раздёрган». Далее образ даётся в других координатах: тяжёлый гекзаметр современность низводит до лёгкого шарика, гонимого ветром («то долу падет, то подскочит горе»). «Лира», поющая об этом, тут же признаётся «расстроенной» – вторжением низкого в сферу высокого. Стихотворение начинается сатирой, но поэтическое сознание борется с ней. Во второй строфе распознан тематический камертон: «рожки придыханий о веке поют золотом». Здесь жанр ещё не установлен: неожиданно чувственные сентиментальные «придыхания» соседствуют то ли с романтическими охотничьими, то ли с одическими военными «рожками», то ли с книжными знаками над гласными в некоторых языках. Но главное – искомая высота «золотого века». После двоечтия – одический полёт надмирного взгляда. Здесь и высота, и святость, и бессмертие. Важно, что лирическое «я» появляется и видит себя именно на этом фоне – выбранного жанра.

Поэзия Амелина прямо заявляет о своей связи с традицией, хранительницей ценностного абсолюта, присутствие которой – в образе ли античного бога, римского поэта или библейского Господа, не суть важно – поэтическая константа. Начиная со второй книги, образы традиции и Абсолюта у Амелина пополняются за счёт русских поэтов XVIII века.

Мосты наводятся сами собой: в «Холодные оды» включено несколько старательных переложений псалмов Давида – обычный для XVIII века жанр духовной оды. Но русская античность в первой книге ещё в подтексте: так, за стихотворением «На смерть Тишинского», посвящённого смерти Тишинского рынка, читаются сразу два классических державинских текста – «На смерть князя Мещерского» и «Евгению. Жизнь Званская», один из которых замечателен рефлексией о смертности, второй – воспеванием быта.

«Холодные оды» на деле, пожалуй, – самая тёплая книга поэта. В ней много прямого и вдумчивого разговора со Всевышним. Здесь поэзия не оторвалась от жизни: окрашивая жизнь, она сама раскрывается в бытовых домашних образах.

*У случайных стихов особый  
аромат и особый вкус, –  
точно дымчатый чай со сдобой  
пьёшь из чашечки белолобой  
в окружении нежных Муз.*

Но поэтическое сознание чувствует хрупкость минутной гармонии:

*Пей, но знай: всё это в рассрочку,  
и за всё: за снесь и за чай,  
за «подлейте-ка кипяточку»  
и за каждую эту строчку –  
не отвертись – отвечай.*

В лирическом событии появляется второй голос. Он утверждает, что за всё высокое нужно будет ответить низким, за всякое обретение – потерей. Пока неясно, кому этот голос принадлежит. Две строфы он выкладывает свои условия, пока не получает ответа в последней строфе.

*– Нет,  
переулочек гнусный, гнутый –  
точно кто завязал узлом –  
ты меня не сбивай, не путай! –  
Расплатиться – какой валютой?  
за каким конкретно углом?*

Голос опознан – это голос «гнусного переулочка». Его вторая характеристика – «гнутый» – вырастает в способность «сбивать» и «путать». Низ пытается навязать свой кодекс, по которому за всё надо платить. Но поэтическое сознание в финале будто стряхивает эту логику, убивает её простыми вопросами: чем можно расплатиться за дар самого бытия? Ода высотой и масштабом произнесённого вопроса вновь одолела низкий жанр – на этот раз ей угрожал городской романс.

Одическое начало опознаётся в поэзии Амелина, прежде всего, по высоте «точки зрения», с которой виден уклад мироздания. Низ постоянно пытается втянуть поэтическое сознание в свою игру, лишит его кругозора «большого времени». Традиционный для оды «восторг» здесь не главное: вызванный то творением Божьим, то полнотой проживаемого момента, он у Амелина чаще всего между строк. Впрочем, ярко выраженное состояние восторга было обязательным прежде всего для торжественной (пиндарической) оды – этот эмоциональный градус кажется Амелину чрезмерным. В целом же для оды характерно более широкое понимание восторга: «Восторг, или восхищение, есть

умственное созерцание предмета, рассмотрение его умными очами. <...> ...Всё доступно взору поэта и дано в едином фокусе его мысленного зрения. <...> С запредельной высоты мир предстаёт огромным и многообразным и, что самое важное, гармоничным»<sup>1</sup>. Для Амелина с самого начала гармоничный уклад Божьего мира – ошутимая рама для любой картины.

### Памятник Хвостову

Вторая книга Амелина задаёт новую конфигурацию конфликта между верхом и низом. Отчасти она обозначена уже в названии: «Dubia» – раздел в собраниях сочинений, в который помещаются стихи, чье авторство с уверенностью установить нельзя. Название задаёт тему и проблему подлинности. Причём проблема звучит гораздо шире, нежели предполагает соответствующий раздел: вопрос не столько в том, чьи это стихи, а в том, что есть настоящая поэзия.

Пожалуй, самое известное стихотворение в книге – «Графу Хвостову». Им заканчивалась и первая новомирская подборка. А первое стихотворение этой же подборке предваряется эпиграфом из Хвостова. Этот поэт, таким образом, сразу стал ключевой фигурой в системе образов Амелина, который с «хвостовством» в поэзию вошёл.

*Певец Кубры, бард Екатерингофа  
и прелогатель Буало – с тобой,  
какая б ни грозила катастрофа,  
навек одной мы связаны судьбой;*

*днесь под одной, как добрые соседи,  
обложкою вplyваем в море книг.  
Себе ты памятника – твёрже меди  
и пирамид превыше – не воздвиг,*

*но в вечность воспарил, недосыгаем,  
сев на Пегаса задом наперёд:  
перед тобой широкошумным Раем  
простёрт цветник Божественных щедрот.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Алексеева Н.Ю. Русская ода. Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб.: «Наука», 2005. С. 191–193.

<sup>2</sup> Новый мир, 1997, №11 или Амелин М. Dubia. Книга стихов. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. С. 72–73. (Далее ссылки на это издание даются в тексте – 1999, номер страницы)

Надо заметить, что это единственное стихотворение в подборке, на котором определённо лежит печать архаики: лексика («прелагатель», «днесь»), характерные для русского XVIII века, непривычные уху инверсии. И конечно, признания «с тобой... навек одной мы связаны судьбой», «я памятник тебе» – интригуют: как связаны? что это значит?

В том же 1997 году выходит книга «Избранные сочинения графа Хвостова» – составление, примечание, статьи для издания выполнены Максимом Амелиным, издателем по «земному» роду деятельности<sup>1</sup>. На этот факт прямо указывается в первой половине второй строфы. Вот вроде бы и повод для обращения к Хвостову. Однако это только начало разговора о нём.

Хотя Хвостов «себе памятника» «не воздвиг», он «в вечность воспарил», «сев на Пегаса задом наперёд» – видимо, имеется в виду, что Хвостов остался в веках как герой анекдотов и нарицательное имя графомана. Уже само это перед ним простирает «цветник Божественных щедрот». Однако основание чувствовать общность судьбы иное:

*Я памятник тебе... В земной юдоли  
нет больше смерти, воскресать пора  
и снова жить безудержно, доколе  
жив будет хоть один, хоть полтора.*

Общность судьбы – в желании «безудержно» «жить», несмотря ни на что.

Та же мысль прочитывается у Амелина во вступительной статье к сочинениям Хвостова. «Имя Хвостова вечно, – пишет Максим Амелин, – но и забытое творчество графа со взлётами и провалами – неиссякаемый источник вдохновения». Это, надо заметить, весьма сильное определение. Автор статьи подкрепляет его цитатой из стихотворения «К моему портрету», которое считает «ключом для понимания творчества графа»:

*Мой памятник, друзья, мой памятник – альбом  
Пишите, милые, и сердцем и умом!  
Пишите взапуски, пишите что угодно,  
Пусть кисть и карандаш играют здесь свободно,*

<sup>1</sup> Избранные сочинения графа Хвостова. М.: Совпадение, 1997. /[http://az.lib.ru/h/hwostow\\_d\\_i/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/h/hwostow_d_i/text_0040.shtml).

*Рисует нежность чувств стыдлива красота,  
Промолвит дружбы в нём невинной простота,  
Я не прошу похвал, я жду любви – совета  
Хвостова помните, забудьте вы поэта.*

Здесь – вся та самая «безудержная» жизнь: «взапуски», «нежность», «красота», «простота». К этой цитате Амелин добавляет: «Предлагаю *поэта* и *Хвостова* поменять местами, изменив рифме»<sup>1</sup>. То есть Хвостова, по Амелину, нужно помнить прежде всего как поэта. Но почему, за что? За безудержную жажду жизни? Причём здесь поэзия? Ответ есть в более позднем стихотворении «Опыт о себе самом, начертанный в начале 2000-го года». Здесь упоминается Хвостов, а скобках – суждение о нем: «...ни на что не взирая, он предан слову / оставался до смерти самой»<sup>2</sup>.

Эту логику надо осмыслить, поскольку в ней то понимание Амелиным места поэзии, на котором невольно основывается и поэтика его стихотворений. Жажда жизни в сочетании с истинной преданностью слову у Хвостова, по логике Амелина, складываются в поэтический успех. Нельзя не отметить оригинальность и некоторую парадоксальность этой мысли. Она – сердцевина амелинского «хвостовства», с которым поэт вошел в современную поэзию.

Книга «Dubia» – осознание поэтом своего входа в литературу. «Холодные оды», по сравнению с этой книгой, – долитературны, в них есть «я и небо», «я и культура», «я и жизнь». Муза – лишь средство свершения этих диалогов. А «Dubia» уже скорее о том, что значит быть поэтом. Основной диалог тут уже – с собратьями по цеху, собратьями в веках, чьи судьбы поэтическое сознание вольно или невольно примеряет на себя, заодно и определяя своё место в сложившейся поэтической иерархии.

И вот, входя в общество состоявшихся поэтов, Амелин считает необходимым сразу предупредить, что для него сочетания жажды жизни и истинной преданности слову достаточно, чтобы состояться. В выборе союзника нужно видеть не утверждение того, что Хвостов обладает достоинствами, которых лишён, например, Державин, – важнее, что

<sup>1</sup> Избранные сочинения графа Хвостова. /[http://az.lib.ru/h/hwostow\\_d\\_i/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/h/hwostow_d_i/text_0040.shtml).

<sup>2</sup> Амелин М. Конь Горгоны. Третья книга стихов. М.: Время. 2003. С. 51. (Далее ссылки на это издание даются в тексте – 2003, номер страницы).

достоинств искреннего графомана, по мысли Амелина, достаточно, чтобы иметь место в поэзии.

Стихотворение «Графу Хвостову» – безусловная ода, примыкающая к гораццианской традиции литературных «памятников». Хвостовство Амелина замешано на любви к простым бытовым радостям – они воплощают общую для двух поэтов жажду жизни.

*Поспешим  
стол небогатый украсить  
помидорами алыми,  
петрушкой кучерявой и укропом,  
чесноком,  
перцем душистым и луком,  
огурцами в пупырьшиках  
и дольками арбузными. <...> – Коль приятно  
утолять  
голод и жажду со вкусом!*

(2003, с. 13).

Примечательно, что разговор о радостях земных ведётся в строгой форме стилизованного под античность нерифмованного логозада. Строфическая форма оказывается едва ли не более событийной, чем нехитрый мотив приятного утоления голода. Радость оказывается более чем умеренной – она умерена общим одическим фоном поэзии Амелина.

Да и сам апологетический образ графомана Хвостова, ставший поэтической декларацией Максима Амелина, сложен по законам одического жанра.

### Переводчик с небесного

Если с мотивом «жажда жизни» всё сравнительно ясно, то сам образ «жизни» у поэта двойственен. Всегда можно точно сказать, встречая в стихах Амелина отсылки к этому образу – к высокому или низкому языку он относится. На языке высоком гармония между поэзией и жизнью – дело естественное. Но как только в поэтический мир вторгается низ, от хвостовской жажды у Амелина не остаётся ни следа – поскольку оказывается, что наследованная у того же поэтического предка преданность слову ей противостоит:

*Господня по своре вражьей  
пока не прошла метла,  
я должен стоять на страже  
высокого ремесла. (1999, с. 12)*

Это не просто преданность, а преданность охранительная, с осознанием необходимости «стоять на страже». Лирический герой Амелина охраняет слово от настоящего, от жизни! От той же самой жизни, которой жаждет, – вот что примечательно. Ведь речь о «жизнях», *наполняемых смыслом в разных жанрах*. Разве «понт», «напряги», «приколы», «валюта» не осколки узнаваемого «новорусского» шансона?

Восемнадцатый век для Амелина – язык поэтов, которым нет места в настоящем. Забытость – это главная характеристика этого века для поэта. «Наша поэзия XVIII века – русская античность. Однако для её восприятия нужны одновременно и духовные, и интеллектуальные усилия. А это для современного читателя уже слишком. К сожалению, до сих пор наши филологи просто не объяснили, что с такими стихами делать, хотя и Василий Петров, и Державин, и Херасков устарели не больше, чем Спенсер, Шекспир или Филип Сидни для англичан»<sup>1</sup>.

В исторической судьбе русского XVIII века Амелин невольно угадал судьбу самой поэзии в своей постсоветской современности. Сама поэзия – и он сам, связавший себя с судьбой Хвостова – нуждается в защите от настоящего, от забвения, навязываемого настоящим. Судьба русского XVIII века для Амелина – *забвение*, возведённое в квадрат. Поэт остро откликается на эту судьбу, представленную в его стихах галереей образов. Вот стихотворение «На приобретение тома сочинений и переводов В.И. Майкова» – стотридцатилетнего тома с неразрезанными страницами, которое завершается словами: «Блажен избранник, но блаженней / избравший правильно стократ!» (1999, с.28) – своеобразной присягой на верность своему сознательному выбору поэтических предков.

Вот на могиле поэта Ипполита Богдановича звучит строка «Ты в лучшем веке жил, о нежный Ипполит!» (1999, с.23). Вот из строчек забытой поэмы Хераскова «Россияда» слагается «Эротический центон» – это тоже в некотором смысле ода: перевод государствен-

<sup>1</sup> Кучерская М. «Мертвящий жар души» (Беседа с поэтом Максимом Амелиным о статусе поэзии, садах с павлинами и славном Якове Брюсе) // Российская газета, от 13 сентября 2004 года. URL: <http://www.rg.ru/2004/09/13/amelin.html>.

нической страсти в любовную не слишком снижает стиль. Вот для «Вопросов литературы» Амелин пишет статью о почти забытом поэте-одописце Василии Петрове<sup>1</sup>.

Амелин сам – герой того забвения, которое прочитывается им в русском XVIII веке. Но это – вовсе не сентиментальный сюжет:

*– Я болен прошлым, ибо  
у будущего будущего нет!*

*Урывками в метро читать Омира  
полнощного, стран северных Пиндара,  
слагать из встречных лиц один портрет  
и рвать его на мелкие кусочки,  
считая прибыль. – Мой удел таков,*

*поэтому оставь меня в покое –  
я сам себе, ты сам себе хозяин –  
без рук, без торга и без дураков! (1999, с. 53–54)*

Это – поэтическая отповедь «недоброхоту», который в стихотворении характеризуется способностью думать, что нет ничего незаменимого. Он – источник забвения, от которого пострадал и XVIII век, и сам Амелин: «Я болен прошлым» (курсив мой – В.К.).

«Русская античность» целый век училась говорить по-русски. Для Амелина исторические ученики превратились в учителей. Но явление, перенесённое в другой культурный контекст, звучит иначе. В поэтической речи Амелина довольно сложно расслышать то ученичество. Амелинская «трудная речь» является таковой не потому, что она учится выражать мысль. Для него архаика есть способ защиты поэзии от губительного настоящего. Она для него – жест, форма поэтического бунта.

«Избирая поэзию способом познания мира, легко оказаться почти никому не внятным», – эти слова Амелина приведены на задней обложке его книги «Конь Горгоны». Для поэта сама поэзия невнятна – с одной стороны, поскольку трудоёмка, с другой – поскольку забыта. Она трудоёмка, поскольку содержит в себе усилие выразить челове-

---

<sup>1</sup> Амелин М. «Счастливейший поэт времен Екатерины» (Апология Василия Петрова) // Вопросы литературы. 2001, № 6.

ческим языком нечто небесное. «Поэзия <...> своим существованием доказывает бытие Божие»<sup>1</sup>, – говорит поэт. Сочетание божественности и трудоемкости выражения Божественного – вот формула поэзии Амелина. Его ученичество, выговаривание, труд – адресованы небесам.

Поэтический мир у Амелина четко разделён на небесный вечный верх и земной низ настоящего, между которыми – бездна. Картина мира незыблема в своей расколотости:

*Из трудных избравши путей не самый,  
не самый из лёгких путь,  
средним иду меж горой и ямой,  
с которого не свернуть*  
<...>  
*не знаю, что лучше, но только прямо  
отныне не для меня, –  
куда? – глубиной привлекая, яма,  
гора, вершиной маня (2003, с.115).*

Между искусством и жизнью теперь оказывается такая же пропасть, как между верхом и низом. «...Искусство безжизненно, жизнь безыскусна»<sup>2</sup> – это уже поздний мотив: ещё в «Dubia» он был невымыслим. Поэзия теряет органическую связь с жизнью:

*А мне, как ни меняй порядок строк,  
не налюбоваться, не напиться впрок... (2003, с. 11).*

И отрыв слова от жизни постепенно превращается в лейтмотив.

*Год от года хор голосов нездешний  
всё слышней и ближе мне, чем земной... (2003, с. 118).*

*В начале – проба нового пера:  
не будет завтра, не было вчера,  
сей день – и первый и последний. – Ныне  
напрасно я от мысли ухожу,  
что зримый мир подобен миражу,  
скитаясь одиноко по пустыне. (2003, с. 10).*

<sup>1</sup> Амелин М. Краткая речь в защиту поэзии. // Новый мир. 1999, № 4.

<sup>2</sup> Амелин М. Единственный Одиссей // Новый мир. 2006, № 9.

И наконец, этот разрыв даёт место для нового мотива – потери смысла:

*Ни разбрасывать камни, ни собирать  
мне не хочется, – нет никакого смысла...<sup>1</sup>*

На фоне вылепленной неподвижной вертикали мироздания земная человеческая жизнь практически лишается смысла:

*...свет не догнать, не дожидаться творца  
новых – взамен обветшалых – устоев,  
не оживить ни умы, ни сердца,*

*жадные лишь до подножного корма,  
что бы ни делать – не сделать, и я –  
лишь неопределённая форма  
существования и бытия (2003, с. 74).*

От хвостовства не остаётся уже ни следа. Не осталось ни жажды жизни, ни искренней, питающейся жаждой жизни, преданности слову. Масштаб поэтической амбиции – не «глаголом жечь», а скорее – «хотя бы быть». Отсюда – долгие поэтические разговоры с самим собой, отчёты о прожитом годе, о Фоминой неделе, в которых подчёркнуто нет ни одного внутреннего события, а внешняя канва состоит из трудов да бытовых забот – их перечень, кажется, и должен подчеркнуть бессобытийность, исключённость из жизни. И вот уже земной победитель внушает настоящую ненависть. В стихотворении «Алкей – Питтаку (опыт восстановления)» адресат письма – победитель, стоящий на вершине и преисполненный величия. Четыре восьмистрочных строфы посвящены тому, чтобы сделать это величие абсолютным. Но в пятой строфе в лице Питтака лирический герой, принадлежащий к числу «обречённых на полужизнь-полусмерть», расправляется с той земной славой, которая обрекает на «забвение» славу небесную.

Вспоминается одно из стихотворений из «Dubia» – стихотворение, стоящее в этой книжке особняком. В нём едва ли не впервые выразилось то двоимирие, которое затем ощущалось поэтом всё более резко:

<sup>1</sup> Амелин М. Там же.

Подписанное именем моим  
 не мной сочинено, я – не *максим  
 амелин*, чьи *катулла переводы*,  
*веселая наука и центон*,  
*холодные* не мной слагались *оды*,  
*хвостова* воскрешал не я, а он,  
 он (а не я) то рифмой, то размером  
 стремится вслед *пиндарам* и *гомерам*.

Мне в голову такого не пришло б,  
 я – самый заурядный курский жлоб,  
 из узелков составленный и петель:  
*хвостун* и *хам*, *торгаш* и *скупердяй* –  
 стихи мне звук пустой, и Бог – свидетель,  
 что я тут не при чем. – А ну отдай,  
 кто б ни был ты, взятое не по праву,  
 лови взамен условленную славу (1999, с. 80).

Курсив помогает опознать ключевые «чужие» слова – слова «гроев» стихотворения. Здесь, конечно, примечательно, что само лирическое «я» стало арендой борьбы верха и низа. Примечателен прорыв вовнутрь лирического «я» того настоящего, от которого обычно «максим амелин» оберегает «высокое ремесло». Это настоящее в лице «заурядного курского жлоба», для которого стихи – «звук пустой». От этого «я» невозможно отказаться, как невозможно защититься от самой земной жизни. Финал стихотворения выписан языком *торгаша* – он эпиграмматически завершает стихотворение символическим прорывом низового «я», которое отвоёвывает у оды сферу «жизни». Для поэзии Амелина это оборачивается вычёркиванием жизни из своего поэтического мира.

*Мне тридцать лет, а кажется, что триста, –  
 испытанного за десятерых  
 не выразит отчётливо, речисто  
 и ловко мой шероховатый стих... (2003, с. 34).*

Даже «испытанному за десятерых» у Амелина в поэзии делать нечего. Его низовая «жизнь» – обязательно «безыскусна». Обратная сторона этой безыскусности жизни – безжизненность искусства. Подчеркну ещё раз: сам поэт остро ощущает эту драму, выговариваемую в разных поэтических вариациях.

Поэтическая личность Амелина исторична. Запечатленный ею раскол характерен для типа человека, сложившегося в девяностые годы прошлого века. Амелин – предприниматель; он включён в жизнь, как мало кто из пишущих. А его поэзия из жизни выключена. При этом своеобразный парадокс состоит в том, что поэтический труд не гармонизирует картину мира, а усугубляет, выявляет во всём масштабе исходную дисгармонию между земным миром «заурядного курского жлоба» и книжным «максимом амелиным». Как не могут гармонично сосуществовать верх и низ, так и эти две линии не пересекаются даже внутри лирического «я». Столкновение двух начал в пространстве одного стихотворения – постоянный лирический сюжет Амелина.

Внутренний раскол, характерный для девяностых, основан на ощущении личного компромисса с жизнью, когда так или иначе «жизнь заставила» примерить роль, например, «торгаша и скупердяя». «Земная работа», которая не требует «ничего личного», – это типичное для девяностых представление о профессионализме. Максим Амелин – профессионал. С одной стороны, он как профессионал искренне предан ясному пути «курсского жлоба». С другой, опять же как профессионал, поэт Амелин этого «жлоба» в поэзию не пустит – тот может натоптать и поломать размеры. Исключения – лишь подтверждения этой мысли.

Девяностые годы и XVIII век в творческой судьбе Амелина напрямую связаны. Как Амелин-герой заперт в девяностых – и пестует свой внутренний раскол, так Амелин-автор заперт в XVIII веке – и пестует свою выключенность из жизни. Его жизнь запрещает искусство, а искусство – жизнь.

Что это – тупик или приём, обострение лирического сюжета? Читая «Опыт о себе самом, начертанный в начале 2000-го года», кажется, что скорее тупик, ибо «жизнь» отсюда изгнана практически полностью. Но иногда свежо и ясно о себе вдруг заявит «торгаш» – причём в том же одическом пространстве:

*...чураясь и хлада, и глада,  
я чту и тюрьму, и суму, –  
чужого куска мне не надо,  
но свой не отдам никому.*

*Короче, не будь я поэтом,  
по воле поющих небес,  
не в том преуспел бы, так в этом,  
где важен порядок и вес (2003, с. 94).*

У Амелина есть продуктивные жанровые обретения за пределами оды. Им опубликованы две части «Весёлой науки, или Подлинной повести о знаменитом Брюсе, переложенной стихами со слов нескольких очевидцев». Первая часть – сюжетная история городского фольклорного героя петровского времени, вторая – сотня его афористических изречений на все случаи жизни, выполненных силлабическим одиннадцатисложником. Эти сложные жанры дают явно больший простор поэтическому дару Амелина.

### Изыян в эстетике труда

Максим Амелин – не только поэт, но и теоретик, думающий о поэзии, о поэтах, о людях, пишущих о поэзии. Эстетика Амелина – производное от его поэтики.

«У поэзии есть враги, внешние и внутренние», – первая же строка «Краткой речи в защиту поэзии»<sup>1</sup> реализует потребность «стоять на страже высокого ремесла». Охранительное начало в эстетике Амелина первично. Для поэта важно отсеять попытки суждений о поэзии, не опирающиеся, по его мнению, на специфические функции поэзии. Не требуйте гражданственности, не лезьте в биографию, не ищите поэзии, вооружаясь линейками, занимайтесь стихом, а не житнетворчеством, если хотите называться поэтами.

А вот о внутренних врагах поэзии: «Несмысленные поэты – порча поэзии изнутри. В результате массового притока в литературу малообразованных искателей привилегий у читателей отбит вкус к истинной высокой поэзии». «Несмысленные поэты» – это для Амелина понятие сугубо современное. Если вспомнить об апологии Хвостова, становится ясно, что «несмысленных поэтов», например, в XVIII веке, согласно логике Амелина, не было. «Несмысленные поэты» обвиняются в «упрощенчестве». Их язык «характеризуется отсутствием ярких индивидуальных стилей», «стилевой и словесной глухотой»<sup>2</sup>.

«Для того, чтобы противостоять всему вышеперечисленному враждебному воинству, нужно предпринять решительные меры, – пишет поэт. – Русский язык, может быть, последний живой из значитель-

<sup>1</sup> Амелин М. Краткая речь в защиту поэзии. // Новый мир. 1999, № 4.

<sup>2</sup> Амелин М., Кукулин И., Отрошенко В. Язык как главный герой // Знамя. 2007, № 8.

ных языков Европы. Зачем побираться, когда кладовые полны богатством? <...> Для противостояния хороши все средства: разнообразие рифмы, риторические фигуры, богатая строфика, сложность русского синтаксиса. Поэзия должна и может быть приподнята над обыденностью, только тогда она станет неуязвима, только тогда она исполнит своё высокое предназначение»<sup>1</sup>.

Амелин, вошедший десять лет назад в поэзию со своей «трудной речью», взялся отстаивать очень важный для высокой поэзии тезис о том, что поэзия требует труда, ремесленного мастерства. Этот труд – часть амелинского служения поэзии, он выражает позицию крайней ответственности на фоне разливанного моря безответственных рифмованных строчек. Защита идеалов высокой поэзии во многом оправдывает требовательность амелинского тона – ведь такая поэзия и сама требовательна к читателю. Однако, теоретически отсекая от «высокой поэзии» всё лишнее, Амелин, как кажется, отсекает и то, что делает эту поэзию высокой.

Любая «тема» в поэзии для Амелина подозрительна. «Современные критики, особенно “новые”, пишут исключительно о неких смыслах, идеях и содержательных особенностях разбираемых произведений, совершенно не касаясь языка и стиля», – пишет поэт не без горечи.

Упрёк Амелина – упрёк моралистам, которые, говоря о нравах, думают, что они говорят о поэзии.

Однако «темы» – термин, конечно, спорный – необходимая составляющая языка поэзии. Лирический мотив, образ, лирический сюжет, жанр – всё это категории, относящиеся к так называемой сфере внутренней формы лирического произведения, обуславливающей ткань конкретной поэтической фразы. За разговором о «темах» на деле стоит разговор о мире лирического произведения, а у мира – несколько иной язык. «Разнообразие рифмы, риторические фигуры, богатая строфика, сложность русского синтаксиса» – средства, безусловно, полезные, но они не гарантируют ни интересной драматургии стихотворения, ни его целостности.

«Есть поэты, в творчестве своём отражающие только эстетические поиски, – пишет Амелин в статье о Катулле, – есть поэты, занимающиеся исключительно этикой, но редко встречаются поэты, которые в

---

<sup>1</sup> Амелин М. Краткая речь в защиту поэзии. // Новый мир. 1999. № 4.

полной мере сочетают в себе и то, и другое»<sup>1</sup>. Дело в том, что «поэты, которые в полной мере сочетают в себе и то, и другое», если уж речь о действительно состоявшихся поэтах, как раз не редкость – скорее это обычное дело. «Эстетические поиски» и «этика» – лишь условные крайности, на самом деле неотделимые друг от друга в лирическом произведении. Но Амелин склонен сталкивать эти крайности – только вот для Катулла делает исключение.

Эстетика Амелина – слепок с его поэтики. В ней тоже есть верх и низ. Верх – это поэзия, посредством серьёзного труда очищенная от жизни. Низ – это «темы» или необузданный язык действительности; здесь, по Амелину, сама идея поэзии компрометируется, поэтому верх от низа надо защищать.

Примечательно, что поэт, вошедший в литературу под руку с преданным слову и жизнелюбивым графом Хвостовым, сохранившим до конца своё право писать, в своём развитии пришёл к фактическому отрицанию этого права.

Максим Амелин воплотил в себе сюжет драматического поиска поэтом жизни, которая в постсоветское время настолько преобразилась, что ускользнула из-под пера, стала неуловимой для поэтического сознания категорией. Постсоветская поэзия, по большому счёту, до сих пор не знает, как с ней сладить, как её охватить поэтическим «мыслечувством». Без сомнения, это – нерв постсоветской поэзии, вопрос, которым не может не задаваться ни один пишущий: раствориться в жизни или запереться от неё? Ответ Амелина ясен и драматичен – и потому ценен. Впрочем, для него это всё ещё – предварительный ответ.

2009

---

<sup>1</sup> Амелин М. Разнузданная проповедь благочестия // Катулл. Лирика / Пер. с лат. М.А.Амелина. М.: Время, 2005. С. 387.

## Негуманный поэтический космизм

*Русская поэтическая речь – 2016: в 2 т. Т. 1. Антология анонимных текстов. – Челябинск: Издательство Марины Волковой, 2016. – 568 с.; Т. 2. Аналитика: тестирование вслепую. – Челябинск: Издательство Марины Волковой, 2017. – 688 с.*

Замысел уральцев сделать антологию анонимной поэзии и обсудить её результаты мог бы быть однозначно воспринят как свежая и продуктивная идея, если бы от проекта не веяло лёгким безумием.

С ноября 2015 года выполнена огромная работа – достаточно взглянуть на количество страниц в томах. В первом 115 анонимных подборок. А могло быть гораздо больше – организаторы сообщают, что отправили 257 приглашений, при этом была квота и у самовыдвиженцев. Работало 47 номинаторов, которые предлагали авторов, занимались продвижением, организовывали круглые столы. С учётом критиков, литературоведов, журналистов, поучаствовавших во втором томе, только количество непосредственных участников проекта составляет около 250 человек, не считая авторов, которые не попали или не захотели попадать на страницы этих двух книг. Немаловажно и то, что ещё до лета 2017 года было проведено уже семь круглых столов под единой шапкой «Русская поэтическая речь-2016» – все они записаны на видео. А количество презентаций в разных городах России и СНГ составляет десятки – о каждой есть краткий отчёт на сайте проекта. Сдерживает ощущение масштаба только информация о том, что каждый из томов был издан тиражом 500 экземпляров. То есть аудитория всё-таки в пределах современной поэтической нормы.

При этом объём текстов в результате этого проекта накоплен такой, что инициатива, по большому счёту, не очень нуждается в рецензиях, поскольку вся диалектика её рецепции является частью проекта. Новые поэтические тексты для антологии написаны, откликов по ре-

зультатам – аж под 700 страниц, презентаций – десятки. Все показатели эффективности уже достигнуты. Проект однозначно состоялся, и одинокий ворчливый голос помешать ему не в состоянии. Тем более противостоя трёхсотенному коллективу по-уральски индустриально-го по духу, вертикально интегрированного предприятия, где рядом с отделом производства книги находятся отделы её анализа и последующего увековечивания. Признаюсь, менее всего хотелось бы участвовать в умножении дурной бесконечности – в которой, впрочем, немало интересного, – поэтому постараюсь остановиться только на ключевых моментах восприятия проекта в целом.

Напомню, что организаторы проекта – три человека. Знакомясь с книгами, нетрудно понять, что главный его идеолог – челябинский поэт и культуртрегер Виталий Кальпиди. За издательскую, организационную части и продвижение отвечала Марина Волкова, человек чрезвычайной энергии. Дмитрий Кузьмин, по словам самих организаторов, построивший большую сеть коммуникаций в сфере актуальной современной поэзии, помог обеспечить проекту значительное географическое покрытие.

Первое естественное желание читателя, знакомящегося с проектом, – разобраться с его замыслом. Это на деле не так просто. Антология открывается двумя краткими предисловиями, которые задают совершенно разные векторы восприятия.

«Русская поэтическая речь (РПР) – по своим возможностям более фундаментальное явление, чем русская поэзия. Поэзия – это просто самый эффективный инструмент РПР» (Т. 1, с. 5), которая может быть и «философской системой», и «моральным кодексом», и «инструментом имитации и даже создания реальности». Базовое понятие, взятое авторами, придумано не ими. В стиховедении и литературоведении в целом поэтической речью, как правило, называют речь, обладающую определённой совокупностью стилистических особенностей, набором изобразительных и выразительных приёмов. Это совершенно конкретный уровень художественного произведения, к которому не относятся уже, например, сюжетика, система персонажей, композиция. Но здесь авторы предисловия, похоже, пытаются сказать этим словосочетанием нечто иное. Литературовед С. Золян во втором томе предположил, что взятое противопоставление восходит к формальной школе, в рамках которой автор понимается как порождение языка в его эстетической функции (Т. 2, с. 47). К сожалению, авторы предисловия не поясняя-

ют, зачем им понадобилось противопоставить поэтическую речь поэзии и каким образом разницу между ними может ощутить читатель, открывающий том под названием «Русская поэтическая речь». Если же искать аналогии в сфере изучения художественного слова, то можно предположить также, что авторы предисловия в своей начальной формуле зашифровали разницу между эстетически ценным словом, разлитым в необозримой окружающей действительности, и собственно литературной поэзией. В таком случае весь проект – приглашение прикоснуться к тому потоку, идущему в существенной степени за пределами литературы, из которого черпает сама поэзия. Это красивая интерпретация, если не помнить, что перед нами просто подборки стихотворений без указания авторов. Так это и есть поэтическая речь? Так просто? Если значение, вложенное в словосочетание «русская поэтическая речь», примерно такое, как мы предположили, то сама антология, пожалуй, должна была бы называться иначе. Но она называется так, как называется – и объяснить этот факт нам не помогают. Зато становится очевидной установка организаторов на культурный жест, манифестационную декларацию, требующую не мыслей, а формулировок. В данном случае – в духе русского поэтического космизма, умеющего мыслить категорией всей поэтической речи. С одним очевидным отличием: Николай Фёдоров, основоположник учения, не хотел смириться с гибелью даже одного человека – желал воскресить всех. А космизм Кальпиди исходит из того, что «будущее будет крайне негуманистичным» (Т. 2, с. 622).

Далее плотность темнот растёт. Утверждается, что современная русская поэзия «это не сумма индивидуальных поэтических практик, а многоступенчатые отношения того, что эти практики достигли и того, чего они не достигнут никогда, находясь в состоянии индивидуальной разорванности» (Т. 1, с. 5-6). Из цитаты понятно лишь, что индивидуальность, а вслед за нею русская поэзия, порождает исключительно «разорванность» и знает лишь один тип отношений – суммирование голов. Им, извращённо понятым, в данном случае противопоставляются некие «многоступенчатые отношения», лишённые субъектов. Но ниже становится понятно, что эти отношения возникают тогда, когда одержана победа в борьбе с «репутационными пузырями».

Автор предисловия не забывает сказать и о том, что приглашение принять участие в антологии анонимных текстов было своеобразной «фильтрацией уровней художественного сознания поэтов» (Т. 1,

с. 6). Видимо, нам предстоит ожидать фундаментального исследования с точной оценкой соответствующего уровня у каждого из подопытных. Пока же основной вывод такой: «Согласие на анонимное участие в написании поэтического сверх-текста (коим и является первый том – антология) – это выбор человека, который обладает пластичным мышлением художника, понимающего, что персонификация любого художественного жеста и создание на этом фоне репутационной и социальной иерархии – вещь интеллектуально неубедительная, хотя и до неприличия привычная» (Т. 1, с. 6). Автор не приглашает нас к эксперименту, он не утруждает себя аргументацией произносимой дичи – он просто походя постулирует порочность связи между поступком и личностью, которая его совершает. А затем оказывается, что «искомый результат» проекта – «создание новой гуманитарной идеологии», об иных основах которой, кроме очевидной анонимности, из этого предисловия ничего узнать не получится. Мне кажется, было бы трудно написать предисловие, которое бы наносило больший ущерб этому проекту. Оно свидетельствует о том, что читатель попал в лапы безумца, который не понимает, что делает, и который заботиться о читателе не желает.

Второе предисловие эту атмосферу несколько проясняет. Его автор приглашает нас задаться простыми вопросами: «Важно ли, что эти подборки написаны разными людьми? Ощущаем ли мы разницу?» (Т. 1, с. 11). Чтобы ответы на них не казались столь очевидными, он напоминает о том, что «в домодернистской системе» «единица поэзии – отдельное стихотворение» – «и не столь важно, кто именно его сочинил» (Т. 1, с. 11–12). Но после «модернистской революции» и «её постмодернистского этапа» «система координат изменилась» – «единицей поэзии становится авторский голос», а значит, «требуются только свои стихи, неопровержимо выдающие присутствие своего голоса» (Т. 1, с. 12). Это подборка к приглашению сыграть в игру «Отгадай поэтический голос» – если он есть. Вот эта вторая антология мне нравится гораздо больше. Саму сформулированную концепцию на самом деле легко можно оспорить – ведь она исходит из предположения, что голос поэта не меняется на протяжении его творческого пути. Признаюсь, что мне не очень интересны такие поэты в принципе – я люблю как раз тех поэтов, которых легко не узнать, читая их новое стихотворение. Слабость предложенной концепции не укрылась и от авторов, которым было предложено на проект откликнуться. Упомянутый выше

С. Золян во втором томе напомнил об эксперименте, который в 1984 году провёл в Институте русского языка АН СССР Вяч. Вс. Иванов: он прочитал найденное в архиве стихотворение Пастернака и попросил угадать автора – и лучшие специалисты по творчеству этого поэта назвали автором текста Цветаеву. Далее С. Золян проводит двухстраничный анализ этой ситуации, результат которого, наверное, сильно скорректировал бы замысел проекта, если бы его идейные вдохновители вовремя с ним ознакомились. Литературовед, обобщающий результаты научной дискуссии, показывает, что «подходы криминалистики, когда по стилю необходимо было найти автора», в поэзии не работают (Т. 2, с. 47–49). Во-первых, потому что «совсем не обязательно исходить из представления об авторе как монолингве, чьи производимые тексты будут принадлежать одному языку». Во-вторых, «биографический автор и “создатель” идиолекта вполне могут не совпадать». В-третьих, реальному автору вообще не место в поэтике – это принципиально разные категории. Таким образом, уважаемый литературовед по сути доказывает, что угадать авторов антологии невозможно – и чем выше уровень этих авторов, тем невозможнее.

Очевидно, что замысел проекта должен был быть просто глубже отрефлексирован. На деле даже при приведённых аргументах предложенная концепция антологии имеет право на существование и может быть положена в основу ненавязчивого эксперимента. Действительно, распознавание голосов по-своему увлекательно даже в ситуации, когда ассоциации с именами не возникает – их интересно искать потом во внешней, неанонимной среде. Я лично сделал несколько закладок по результатам чтения антологии, чтобы затем найти имена авторов, чей голос как минимум показался мне близким. Но проект в таком случае должен был быть скромнее. На самом деле для его реализации хватило бы двадцати поэтов. Эксперимент на то и эксперимент, что ему достаточно лабораторных условий. И не надо обижаться, если кому-то не нравится попытка превратить в такую лабораторию всю современную отечественную поэзию.

Далее, можно попытаться понять, для кого сделан этот проект. При нынешних вводных остаётся признать, что он – для тех, кто теоретически способен угадать 115 авторов по их стилю. Выше мы уже выяснили, что на самом деле таких людей не существует, но, наверное, есть круг тех, которые могли бы попытаться. Очевидно, что ставка сделана на самую читающую поэзию, самую литературную из всех

возможных публику. Эту публику идеолог проекта Виталий Кальпиди в своей раздражённой заметке, закрывающей второй том, смешивает с грязью: «Мы провели эксперимент-“угадайку” <...> Большинство попросту “струсили” и промолчали <...> Те же, кто решился ответить, не смогли угадать больше пяти (включая даже своих друзей, о которых писали десятки раз). И это из 115 авторов. Критики, таким образом, в который раз с ожесточённым вдохновением продемонстрировали свой встроенный аутизм» (Т. 2, с. 619). Тут даже комментировать сложно. «Струсили», «в который раз» – опять не оказалось достойных величественного замысла. Разве это не признание провала? Выходит, участники у этого проекта есть – а аудитории нет. Виталий Олегович, похоже, так и не понял, что за проект он реализовал и каких результатов он вправе, а каких не вправе от него ожидать. Именно это и называется «аутизм».

Ну и конечно, желанию обвинить всех, кто не согласился участвовать, в страхе подвергнуть риску свою репутацию лучше было не поддаваться. Кому-то ведь просто не хочется представлять, как он лежит неопознанный в братской могиле. Подобной адекватности, в которой содержится элементарное уважение к тем, кто не с вами, проекту не хватает.

А ведь хорошей антологии русской современной поэзии сегодня очевидным образом недостаёт. Последней попыткой такой антологии была «Девять измерений» 2004 года. Хотя она претендовала не столько на объективность, сколько на субъективность, надо признать, что с тех пор попыток подобного масштаба не предпринималось. А ведь проблема, с которой сегодня сталкивается читатель, – это совсем не проблема «репутационных пузырей». Особенность ситуации, как её точно излагал на страницах журнала *Prosodia* Михаил Айзенберг, в том, что недостаточно знать пять имён для понимания, что представляет собой современная поэзия – нужно знать минимум пятьдесят (см. интервью в № 4, 2016). А многие ли знают? Вот это реальная проблема. Она ровно противоположна по своему смыслу той, с которой решили бороться создатели РПР-2016, – читатель не знает имён поэтов в ситуации, когда имён как никогда много. В этой ситуации биться стоило бы как раз за неанонимность поэзии, за узнаваемость голосов и имён.

В проекте есть ещё один, теперь уже чисто организационный просчёт. Возможно, это пока не для всех очевидно, но антология получилась анонимной навсегда. Организаторы просили авторов до 10 марта

2017 года не выдавать своё авторство. Это дата вообще обыгрывалась. Например, все критические тексты второго тома, безусловно, писались опять же до 10 марта, когда, казалось, должны были быть сорваны все маски и участники проекта могли бы, подкалывая друг друга, поднять бокалы за удавшийся розыгрыш. Но в тщательно отстроенной драматургии проекта этого пункта, на удивление, не оказалось. Желаящий узнать авторов антологии так и не сможет сделать этого – несмотря на разговоры о том, что ряд поэтов «признались в авторстве», а ряд критиков и литературоведов некоторых поэтов угадали. Перед нами том стихов почти на 600 страниц, и авторов мы никогда не узнаем. Эта анонимность на данный момент – один из самых зримых результатов проекта.

Самое продуктивное, что есть в антологии, – приглашение к читателю попытаться реконструировать то, что должно быть на месте умолчания, на месте отсутствующего имени автора. И на самом деле угадать имя автора – самое меньшее, что здесь можно сделать. Имя – венец той личности, того голоса, который уже оформлен в читательском сознании. Усилие такого вживания в текст, при котором читатель начинает эти голоса слышать, – то есть слышать не имена, а голоса самой поэзии – ради пробуждения такого усилия проект затевать стоило. И пермские студенты, которые под руководством М. Абашевой затеяли анкетирование по результатам знакомства учащихся с антологией, интуитивно или нет, но задавали самые простые и правильные вопросы: «От чьего лица написано стихотворение? Кто с нами говорит?» (Т. 2, с. 61). На читателе, на пробуждении его органов восприятия, на формировании его компетенций стоило, как кажется, в гораздо большей степени фокусировать этот трудоёмкий проект, отказав себе в удовольствии отвлекаться на борьбу с литературными ветряными мельницами. В этом направлении, уверен, есть возможность развивать проект и далее, помогая изучать и формировать читательские стратегии. Пока эта идея остаётся на заднем плане, а главное – приглашённые литературоведы говорят о ней гораздо точнее, чем организаторы. Уже для этого был нужен второй том – чтобы понять, куда идти дальше. Благо, организаторам хватило силы воли печатать в нём даже те отклики, читать которые, пожалуй, было для них испытанием.

Однако мысль о «новой гуманитарной идеологии» не даёт покоя. Хотя бы в какую сторону может указывать это словосочетание? Для Кальпиди она связана с анонимностью. «Стоит каждые три года соз-

давать книгу анонимных поэтических текстов, но уже не раскрывая авторство вообще» (Т. 2, с. 623). Увы, по результатам этого проекта я никак не могу признать идею анонимности воплощенной. Здесь она не более чем «шокер», или, как более точно выразился Д. Давыдов, «анонимность не означает в данном случае деиндивидуализации, а есть лишь способ обратить внимание на поэтический жест как самую сущность субъекта, пусть бы и сокрытого» (Т. 2, с. 594). Настоящая анонимность получается тогда, когда находим, прикасаемся к тому, что важнее и больше личности. Сталкиваясь с чем, понимаешь, что личность с её сиюминутными интересами действительно могла заслонить от нас что-то главное. Мы встречаем её в фольклоре, в принципиально безавторской древнерусской литературе, следы «хора» сегодня находят и в сетевой жизни – главное тут, что у анонимности своя история. Вопрос только в том, возможна ли такая анонимность в поэзии?

Анонимность иногда содержит указание на то, что высказывание ценно именно как коллективное, не требующее фамилий. Частный человек отдаёт свои силы, а может, и лучшие мысли коллективному субъекту, идея служения которому оказывается сильнее возможности очередной раз выразить свое не самое бледное «я». Бывает ли такое в поэзии – когда автор понимает, что он пишет не от себя лично? Думаю, из цитат поэтов, раскрывающих эту тему, можно было бы тоже составить не самую тоненькую антологию. Но отчего-то они ставят на обложки свои имена. Возможно, без имени коллективное сознательное или бессознательное нам не открывается.

Как бы то ни было, пока, я считаю, получилась не антология анонимных текстов, а антология текстов, авторов которых от нас почему-то скрыли.

2017

## Игорь Меламед: история поэзии меж совершенством и соблазном

*Меламед И. О поэзии и поэтах: Эссе и статьи.*

*М.: ОГИ, 2014. – 204 с.*

**К**ритик Павел Басинский в предисловии к этой книге пишет, что статьи Игоря Меламеда – важная часть его творчества. И он не прав, называя эти работы статьями. Статья – жанр деловой, а Меламед не был записным критиком и, кажется, не претендовал на место в литературоведении. Он размышлял о поэзии в силу того, что ею занимался. И эта книга позволяет оценить его вдумчивость.

Поэт, серьёзно относящийся к своему делу, так или иначе приходит к тому, что формирует свой собственный взгляд на историю мировой или отечественной поэзии. На самом деле далеко не у многих получается это сделать аргументированно – ведь эта задача требует некой системы координат – а где её взять? Позаимствовать из учебника по русской литературе – неоригинально, породить свою – может быть, но это не то же самое, что написать стихотворение, это задача совершенно иного рода, часто изначально чуждая поэту. Меламед же свой взгляд на историю поэзии создал – и именно этим интересен.

Камертон звучит на первых же страницах книги – «благородная простота», которой, по мнению Пушкина, не понимали и его современники. «Эта простота, обеспечившая высокие достижения русской поэзии в пушкинскую эпоху, увы, не достаётся последующим поэтам как готовая данность. Её всякий раз приходится отвоёвывать заново» (с.12). Уже здесь читать можно бросить – либо принять эту исходную гипотезу, без которой возведение дальнейшего здания невозможно. Самое раздражающее в этой книге для вечно сомневающегося и ищущего читателя – он понимает, что автор точно знает, что такое истинная поэзия. Для Меламеда в поэзии есть абсолют, он может объяснить его существование. И речь идёт не о сумасшедшем, который просто после

Пушкина больше ничего не читал, – нет, это замечательный поэт, который пропустил через себя, как и мы, сомневающиеся, всю поэзию двадцатого века и тем не менее нашёл для себя ответы в эпохе предыдущей. Разве это не редкий опыт – детальное знакомство с логикой рассуждений такого поэта?

Дальнейшие пути русской поэзии, по Меламеду, – это пути обретения «благородной простоты». Тютчеву, Фету и Некрасову это давалось сравнительно легко. Блок, Гумилёв, Ходасевич, Георгий Иванов шли к ней «извилистыми и тернистыми путями». Одновременно «благородство пушкинской простоты постепенно профанировалось набирающим силу разночинческим утилитаризмом». «Окончательное вырождение этой простоты в примитив мы видим в официальной советской поэзии, где восторжествовала простота щипачёвско-ошанинского типа, уже ничего общего с пушкинской не имеющая, относящаяся к ней как небытие к бытию» (с. 13).

Наиболее интересный сюжет в истории русской поэзии от Меламеда – роль Мандельштама, провозвестника «благородной сложности». «Сегодня, когда Мандельштам признан победителем и одно суждение о нём отличается от другого лишь большей или меньшей апологетичностью, достаточно ясно определились негативные последствия “изменений”, привнесённых им в строение и состав современной поэзии» (с. 15). «...Мандельштамовская поэтика спрятанных реминисценций, “пропущенных звеньев” и “метафорических шифров” (М.Гаспаров) уже заключала в себе зародыш филологического соблазна, овладевшего новейшей поэзией, в которой слово теряет свою семантику вследствие её неправомерного разрушения... Когда Мандельштам утверждал в “Разговоре о Данте”, что “слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны”, он имел в виду не столько дантовский, сколько свой собственный метод. В его наименее удачных вещах сведение этих “разносторонних” смыслов к единому художественному смыслу требует кропотливого интеллектуального усилия. И даже когда это усилие в конце концов вознаграждается – не происходит цельного поэтического восприятия, “радости узнавания”, которая отличает пушкинский канон... В своих отношениях с поэтической материей Мандельштам как бы остановился у края пропасти, дошёл до критической точки, за которой хаос невозможно организовать гармонией» (с. 16). «В новейшей поэзии мандельштамовский принцип ассоциативных сплетений, “знакомства слов” попросту доведён до аб-

сурда... Новейшая поэзия унаследовала предшествующие традиции со всеми накопившимися в них ядами, против которых не только не выработала иммунитета, но и активизировала их разрушительную силу» (с. 17). «XIX веку было столь же чуждо высокомерное понятие “самовыражение”», которое «жаждет непрерывной новизны, постоянно формально прогрессирует, усложняется, меняет метафоры на “метаметафоры”» (с. 18). «Стоит ли удивляться, что стихов теперь почти не читают? Стоит ли задаваться вопросом – почему? Потому что поэзия, не исполняющая своего высокого предназначения, не нужна. Потому что поэтика украшения и изобретательства – в состоянии истощения и разложения» (с. 19). Это эссе написано в 1995 году, тогда выступать с подобной программой было смелее, чем сейчас.

И далее главная мысль постоянно уточняется, опробуется на новом материале. Вот ирония, которая, «перестав быть защитой от лживой идеологии, нарастившая мышцы», «сама перешла в нападение» (с. 21). Вот потерянный «молитвенный пафос» поэзии, заменённый словом «стилистическим» (с. 25). Но главная, фундаментальная семидесятистраничная работа называется «Совершенство и самовыражение» – уже в названии отлито желание научить отличать одно от другого. Конечно, само представление о совершенстве у Меламеда – религиозно, для него поэзия возможна только в религиозной картине мира. Он начинает с того, что совершенство не стяжается, а «благодатно даруется». И случается, что «благодатью осеняется меньший, а не больший дар» – «Бродский был, несомненно, талантливей Арсения Тарковского, но, в отличие от последнего, почти не имел творческой благодати» (с. 37). А если поэзии Евтушенко и Вознесенского «не дарована благодать – её должно судить лишь по законам, “ими самими над собою признанным”» (с. 37). Здесь автор как будто забыл, что Пушкин призывал судить по таким законам всякого художника. Демократизм и пушкинское великодушие христианскому воину Меламеду на деле чужды. Он пишет, в общем, правильные вещи – до тех пор, пока не берётся устанавливать границы «благодати», без всяких сомнений отделять агнцев от козлиц.

И, однако, ему не откажешь в последовательности, с которой он перебирает все составляющие творческого процесса, возвращая им исходный смысл. Его слово – свято, значит, пристало молчать, пока слуха не коснётся «божественный глагол», который находит поэта сам. А значит, странной признаётся ценность XX века – поиск «своего»

языка, следствием которого становится остроумно подмеченное «сладоострастие стиля». И возникает понятие «холодного совершенства», характерного, по Меламеду, для поэтов второго ряда. Символисты предстают как поколение, смевшее требовать поэтического чуда. Анненский – как поэт, породивший «филологический соблазн» – и в некотором смысле стиховедов, отношение к которым совсем не канонично для XX века. «“Бездушные” акмеистические теории подспудно готовили почву для той чудовищной науки о поэзии, которую начали разрабатывать опоязовцы и, в частности, Тынянов. Тынянов с энтузиазмом крота рыл филологические норы, валя в одну кучу золото и шлак, ценную и пустую породу, в своей слепоте не догадываясь о существовании солнца»; «он был убеждён, что поэзия возникает путём селекции жанров и тем, стилей и приёмов» (с. 74). Меламед перебирает многих крупных поэтов XX века, разбирает их понимание поэзии, делает замечательные комментарии. Эссе заканчивается формулировкой проблемы: мы увлеклись фигурой поэта, который, по сути, беззащитен перед поэтической благодатью, он может лишь надеяться, что она его посетит. Что через него скажется та сфера, в которой ничего нельзя «изменить в строении и составе» «по чьему-либо произволу» (с. 97).

Это очень страстная книга. В которой не хватает одного – работы с текстами поэтов, а не с их концепциями и мнениями. Было бы интересно прочесть о том, в каком конкретно месте того же Блока «благородная простота» была достигнута, а где он несколько недотянул. Без этого нужно признать, что нам достался близкий к совершенству аппарат размышления, применить который к стихам мало кто сумеет. Вернее, можно себе представить, чего может наворотить в оценках поэзии вооружённый этим аппаратом невежда. По этой причине – эта книга для самых искущённых ценителей поэзии.

2015

## Преодоление персоны – поэтический эксперимент Марии Степановой

**М**ария Степанова последних книг – поэт, находящийся в поле эксперимента, который, не до конца понят, но уже принят сообществом. В книге «Старый мир. Починка жизни», вышедшей в 2020 году, есть ключ к поэтическому эксперименту.

Новая книга стихов Марии Степановой, вышедшая в 2020 году<sup>1</sup>, показывает поэта на редкой стадии развития и восприятия – на стадии легитимизированного, то есть уже как бы принятого публикой, довольно радикального эксперимента. Для этого автора в поэзии характерен поиск порой на грани понимания – и это тот случай, когда суть эксперимента интересно понять, а его ход – проследить, тем более что используемые ею средства различны на разных этапах самого эксперимента.

### Расчеловеченная речь Марии Степановой

Думаю, озадаченность – это самая нормальная реакция на стихи Марии Степановой. В первых её книгах ещё было некое лирическое «я», легко, впрочем, отстраняющееся от самого себя, двоящееся и тро-ящееся, но это была какая-никакая точка сборки. Но этому «я» поэтесса объявила принципиальную войну, которая, как кажется, досталась ей по наследству. Вот ключевой отрывок из эссе «Перемещённое лицо» 2012 года. «...Разговор о смене рамки, о перезагрузке, о пересмотре оснований, на которых существует сейчас поэтическое, ведётся уже давно и в разных формах, а иногда и внутри рта. Речь, как водится, идёт об отказе – на этот раз от всего, что может быть воспринято как излишество или “богатство”, что имеет отношение к силе, успеху

<sup>1</sup> *Степанова М.М.* Старый мир. Починка жизни. М.: Новое издательство, 2020. Ссылки на это издание далее даются в скобках без указания книги.

и даже простому качеству: от всего, где есть возможность иерархии, тень избирательности <...> Мыслить свою речь как общую – или обращённую к некоей общности, нашаривающую ее в темноте – значит избавлять её от всего избыточного, от всего *частного* или *собственного*. В пределе это значит крайнюю бедность средств и замыслов, которую предстоит нести как крест. Всё, что напрашивается дальше, вся последовательность мелких и крупных мер по пресечению – в пределе имеет, конечно, в виду главный неизбежный отказ – отказ от “я”, *лишнего как такового*»<sup>1</sup>. В самом эссе ключевой тезис звучит аксиоматично. Несмотря на ряд аргументов, там трудно найти объяснения, почему именно эту задачу надо решать именно так. Поэтому мне проще объяснять тот факт, что Мария Степанова действительно двинулась в своем творчестве этим путём, скорее органикой её собственного творчества, в которой любое проявление героини выглядело как наблюдение за некой «женской персоной» – так, напомним, называлась первая книга Степановой. Ко времени, когда отказ от «я» в поэзии был ею проговорен прямо, все проявления этого «я» были уже отчуждены, приписаны тем или иным персонам в пользу чистого бестелесного авторства. Литературоведы знают, что лирическое «я» – лишь одна из форм авторского присутствия в тексте. Если мы её убираем, то это значит, как правило, не то, что автор умер, как бы ему порой этого ни хотелось, а то, что форма авторского присутствия изменилась. Примерно это произошло и у Марии Степановой. Перед нами в какой-то момент оказался поэт, принципиально работающий с чужими голосами, причем не с одним или двумя – а с множеством голосов одновременно. Особенно ярко это проявилось в книге «Spolia» (М., «Новое издательство», 2015), в которую вошли две поэмы – так их называет сам автор, хотя поэмы больше похожи по структуре на циклы стихотворений. Само слово «spolia» означает элементы античного декора, которые затем использовались в постройках. Примерно так Мария Степанова использует голоса и готовые культурные формы – исключительно в виде осколков. И, конечно, эти осколки порой кружатся в таком вихре, что точку сборки этой поэзии найти уже гораздо сложнее. Текст принципиально не собирается в целое, а то, что претендует на целое, подаётся как осколок того, что как целое воспринять сложно. Возможно, отказ от «персонального» и был

<sup>1</sup> Степанова М. Против лирики. М.: Издательство АСТ, 2017. С. 418–419. Ссылки на это издание далее даются в скобках с указанием книги.

нужен Степановой для того, чтобы показать нам нечто иное, – если мы сможем понять, с чем имеем дело.

Нельзя не показать образец нынешнего зрелого стиля Марии Степановой. Вот отрывок одного из ключевых текстов новой книги:

*Возьми чужое отчее  
На хлеб намажь.  
Всё съеденное – общее,  
Всё сущее – оммаж*

*Улица немоя  
Дома немой  
Звуки мазурки  
Вы ж мои чьи-то там соловьи*

*Ни одного своего слова  
Ни одного (с. 25-26).*

При первом восприятии читатель может услышать в этих строках старую добрую постмодернистскую рефлексию, обосновывающую цитатность и коллажность. Но, кажется, у Марии Степановой здесь есть и кое-что своё. Можно, например, вспомнить, что образ соловья открывает первую же книгу – с его помощью вводится своеобразная дистанция между автором и героем, которым приходится сосуществовать в слове. «Женской, слабою персоной / Пенье соловей пятнает!» («Против лирики», с. 14). И каждый раз, когда в поэзии Степановой пел соловей, это на деле автор отрывался от героя. Вот он, красавец, в книге «Тут-свет» (2001).

*Я старый соловей. Жасминовое место,  
С которого гляжу, как мается невеста –  
Привычный полигон для пения в мишень...*

(«Против лирики», с. 131)

По большому счёту, манифест от отказа от «я» в лирике написан соловьём Марии Степановой. А теперь, в новой книжке, соловьи оказались «чьими-то там». Но не всё так просто.

После того, как поиск «я», анализ ситуации, в которой оно находится, перестали помогать прочесть стихи Степановой, точка сборки этой поэтики переместилась в зону мифопоэтики.

## Назначение поэзии внутри мифа о воскрешении

Поэзия Степановой находится уже по ту сторону стиховых признаков, форма ей уже не нужна. Более того, от обязательств, возникающих при упоминании слов «лирика», «поэзия», «стихи», Степанова старается отгородиться. Так, один из разделов книги называется «не-стихи» – причём это именно тот раздел, тексты которого по внешним признакам более всего на стихи похожи. Иногда изысканные формы, которые она сейчас рождает, кажется, принадлежат не столько поэтическому высказыванию, сколько определённым специально для вещи условностям, правилам, которые поэт именно здесь и сейчас предпочёл соблюдать.

Первая вещь в новой книге под названием «Тело возвращается» выстроена по принципу главок, каждая из которых озаглавлена буквой английского алфавита, идущего в обратную сторону. Первая глава, начинающаяся с последней буквы, состоит из одного стиха, вторая – из двух, двадцать шестая – из двадцати шести. В последней главке строки пронумерованы, что и позволяет считать не очень бросающийся в глаза принцип организации.

Z

*Комнату надо очистить / пространство надо прибрать*

Y

*Так говорит поэзия, живущая в Канаде, в женском теле, по-английски  
Так она говорит: once cleared the room writes itself*

Скорее всего, это отсылка к канадской поэтессе Энн Карсон, которая считается уже классиком, но её стихи на русском представлены крайне скупо. И весь текст можно воспринять как своеобразный омаж этому поэту, развитие её строки о том, как однажды очищенная комната пишет сама себя. Возможно, впрочем, отсылка не к ней одной, в этом нужно было бы отдельно разбираться. Но попробуем передать логику развития образа, неизбежно упрощая ее.

Следующий фрагмент (X) излагает ситуацию «прибранной до кости» комнаты и ставит вопрос: «что делать дальше?» Тема «кости» оказывается неслучайной, а очищение до кости – некой процедурой воспоминания об умерших. Это позволяет понять следующий фрагмент (W), выписанный как риторический вопрос о том, куда подевались, «на какие элементы разложились» «мужчины, подобные Арею».

Здесь преданный читатель Степановой вспомнит мир сильных женщин, описанный в «Памяти памяти» – в этой книге, кстати, немало в силу её лиричности образных ключей к непрозрачному миру поэзии Марии Степановой. Здесь фактически задаётся ассоциация мужского мира с миром мёртвых.

Дальше поэт задаёт тему земли (V), в которой погребается всё живое. Однако земля предстает как «огородная клетка», в которой *«клетки продолжают делать новые клетки»*. Этот организм, бывает, впадает в «вечную мерзлоту», но даже *«струя горячей мочи / Плавит лёд, / Подо льдом будоражит буквы»*, а где буквы, там и *«поэзия, говорившая по-датски»* (U). Это снова отсылка к образу Карсон, но важнее ряд теснейшим образом связанных аналогий, который уже выстроился здесь: умершие-земля-семена-поэзия. Поэзия здесь не просто материальна – она физиологична, не просто телесна – она разложившееся тело, земля. Это поэзия, в которой струя мочи – начало нового витка жизни. Впрочем, граница между живым и мёртвым для поэзии, как и для земли, несущественна. И даже там, где она пробуждается, *«прав у неё не больше, чем у тех, кто лежит под другим кустом»* (T). Поэзия как земля соприродна мёртвому. *«Мёртвая поэзия говорит, она говорит: / “Я пишу как ветер”»* (S, с.9). Аранжировка этих связей между взаимозаменяемыми для поэта, но не для нас явлениями – основа всей этой вещи. *«Разрой мёрзлую землю, потрогай мёртвую песню»* (R). Через это «потрогай» осуществляется приобщение к частной и коллективной памяти. Через строку Карсон сознание проникает во время, которое она описывает, в 1922 год, в котором родилась, а затем мы уже в 1918 году в России, в момент, когда *«поэзия перестает слышать что-нибудь, кроме / Постоянного шума»*, порождающего образ «метели», которая – *«как тюлевая занавеска / Делает знак: в комнате стало достаточно чисто»* (Q). Образный ряд неожиданно закольцевался. Ведь метель закрывает здесь страшную картину: *«затылки запрокинуты», «языки застыли»,* и чистота комнаты, значит, тоже.

*И тогда,*

*И когда принаравливаешься к отсутствию цвета,*

*И к пиксельному мельканию вещества,*

*И к ружейным выстрелам, доносящимся с перекрёстков <...>*

*Приглядевшись, мужчина с его поэзией видят ясно:*

*Здесь присутствует Кто (Р, с. 10).*

Отметим пока, что разница между женской и мужской поэзией только обозначается и не особенно раскрывается в тексте. Пока главное событие – появление в условном, очищенном до костей пространстве, местоимения, написанного с большой буквы, ощущение Его присутствия. Это присутствие – «Как если бы ветер (*я пишу, как ветер*) / Отрицал человеческое участие» (О). Только образ ветра в данном случае содержит образ «огромной воронки» как своеобразного первичного состояния человеческой истории. Куда ни взгляни, везде – «*в оврагах, полных звёзд и черёмухи*», «*под многоярусными парковками*», «*под взлётными полосами аэропортов*» – «*лежат, расстрелянные*». «*Где моё тело, говорит средний слой земли, / Её средний класс: мёртвый, не успевший родиться*» (N). Мёртвые, оказывается, тоже делятся на классы. И ещё они вопрошают о своём теле. И поэзия, пользуясь глаголами прошедшего времени в мужском роде («Я сказал, говорит поэзия»), им на этот запрос отвечает:

*...вы боги, и сыны Всевышнего все вы,  
Вы же падаете, как дураки <...>  
Вы всё время умираете,  
Словно это нормальное дело.  
Не пора ли взять себя в руки?  
Не сделать ли усилие... (М, с. 12).*

Следующий ключевой фрагмент написан рифмованными двустопиями, что ставит его в сильную позицию.

*Давай соберём это тело заново  
(ножки в Медведково, попка в Чертаново).*

*Вечный огонь горит, пожирая павших,  
Неучтённых, найденных, пропавших.*

*Не отдавай ему эти клетки, клеточки,  
Нервные окончания, капиллярные сеточки <...>*

*Мешочки с семенем, всё, что тело съело,  
Железо, за век ставшее частью тела,*

*Части другого тела, лежащего здесь с прошлого века,  
Вместе они составляют нового  
Еще не существовавшего человека (L, с. 12–13).*

Этот новый человек и есть поэзия – «*многоглазое нелепое / Естество о многих ртах, / находящееся одновременно во многих телах*» (К). То есть «тело возвращается» (название вещи) в виде поэзии. Здесь – апофеоз самостоятельного образа поэзии, далее для него находится более крупный миф.

Следующий фрагмент – о том, как будет выглядеть «тело воскресенья». Речь уже о людях, о каждом из них. На этот вопрос отвечает некий случайный авторитет: «*Мы будем воскресать тридцатитрёхлетними, / Даже те, кто умер в семьдесят или девять*» (J). Тема поэзии кажется временно брошенной, роль этого звена в образной цепи целого пока неясна. Читаем дальше.

В следующем фрагменте впервые появляется «я»: «*Лёжа на этом столе / Я слушаю звук пылесоса на этаже / Я чувствую ветер над окраиной тела*» (I). Ранее в тексте стола не встречалось, но не раз фигурировало пространство вычищенной комнаты, образ которой работает как конкретной своей стороной, так и метафизической – это, похоже, комната всего человеческого опыта. А на столе, возможно, лежит то самое тело поэзии, ему ещё предстоит воскреснуть, но пока: «*Перебирают кости твои и мышцу твою / Дорогие руки врача / И ты лежишь не крича*». Здесь «тебя составляют заново». Вокруг, если посмотреть в нужном ракурсе, сплошные части тела поэзии.

*Тела поэзии, вы валяетесь тут и там,  
Как отстрелянные пластиковые гильзы,  
Не умеющие разлагаться (F, с. 17).*

Далее тело, которое мы застали ещё мертвым на столе, превращается в тело Лазаря. Лазарь говорит, но он ещё не воскрес, его голова лежит в пасхальной корзинке: «*Можно её положить в мешок. / Можно её посадить в горшок*» (D). А потом мы слышим голос самой поэзии, которая произносит, глядя на случайный набор попавшихся на глаза людей: «*Я хочу быть с каждым из этих людей. / Я хочу спать с каждым из этих людей*» – ибо все они части тела поэзии, «*всё это неминуемо воскреснет*» (C). И только воскресение, когда «*целый лес конечностей отъятых*» «*заторопится на место сбора*», поэзия-земля, в которой они лежали «*на сохранении*», окажется ненужной (B). И неизбежность этого воскресения позволяет сказать: мертвые «*настолько живые*», что «*еле веришь*», мы только «*думаем, что их тут нет*» (A).

Через экспериментальную форму, непредсказуемую на каждом отрезке, а потому некомфортную, просматривается гармоничная образная конструкция, разобравшись в которой, можно считать столь ясно проговоренное Марией Степановой понимание назначения поэзии. Погружение в эту авторскую мифологию делает поэзию Степановой гораздо более связной для читателя. Он начинает видеть, что многообразии голосов, характерное для этих «нестихов», на самом деле в основном разворачивается в довольно неподвижных мифопоэтических координатах. Более того, после этого погружение очень интересно перечитать стихи Марии Степановой – чтобы убедиться в том, что, кажется, ещё никогда эти самые координаты не проступали так ясно, как в книге 2020 года.

А теперь вернёмся к строкам о том, что *«Всё съеденное – общее, / Всё сущее – оммаж»*. По-настоящему общее для Степановой – воскрешаемое тело поэзии, в котором на разные голоса поют соловьи. Мне кажется, контекст этой авторской мифологии делает текст, по-постмодернистски заявляющий с ходу о своей вторичности, гораздо глубже и оригинальней. Потому что вторичность и цитатность теперь как бы вписаны в авторскую мифопоэтическую рамку.

### **Возрождение нелирического «я»**

Если бы мне пришлось назвать один ключевой для поэзии Степановой лирический жанр, я бы назвал кладбищенскую элегию. Эта жанровая модель проступает даже под самой экспериментальной формой, а точнее, эксперимент с неконвенциональностью, который не до конца разрушает сюжетику, как правило, всегда оставляет пространство для стыковки с «многоочитым телом» традиции. Именно в жанре кладбищенской элегии впервые в русской поэзии была разработана такая миссия поэта, как воскрешение голосов почивших в неизвестности людей. Сам поэт, пришедший на сельское кладбище, становился их голосом – и эта традиция прошла через два века, избавившись от условностей, но сохранив ядро – ситуацию говорения за мертвых.

А ведь много лет в поэзии Степановой лейтмотивом проходил этот мотив лежащих под землёй мертвецов, которые сравнивались даже с поленницей запелёнутых новорожденных – это из книги 1998 года.

*Одёрнешь дерн – а там роддом.  
Как в анекдоте с бородой:  
Перепелёнуты, умытые,  
Лежат любимые убитые («Против лирики», с. 94).*

То, как Степанова легко всегда пересекала границу между живыми и мёртвыми, меня всегда озадачивало – я долго не мог понять, почему отмена этой границы так важна, на каком мифе эта отмена основана. Но теперь понятно, что эта граница проницаема именно для автора-соловья, а герой-персона – это в перспективе всего лишь один из этих «любимых убитых». И примирение «общей» смертью в этом мифе уже ожидаемо, цитата уже из книги «Тут-свет» (2001):

*Так умрём как рядовые,  
Нераздельно, не наполам,  
Не дробясь на две передовые  
С линией фронта по полам («Против лирики», с. 158).*

Кстати, центральный образ той книги – это качели, сшивающие «тут-свет – и тот». А в книге «Киреевский» (2012) есть целый раздел «Подземный патефон», где самое пронзительное (и лирическое) стихотворение – к «Риорите» – песне, играющей под землёй:

*Тебе, Риорита,  
Подземные чертоги открыты.  
Тебе, дорогая,  
Заречные гремят соловьи <...>*

*Но вечность, подруга,  
Не шире патефонного круга,  
Там тесно и туго,  
И я тебя туда не гоню («Против лирики», с. 315–316).*

Тогда, когда я читал эту книгу впервые, я не смог к ней найти ключа, мне казалось, что заданная тема как будто не может разрешиться – и только теперь, после новой книги, это произошло – и старая книга потому снова открылась и зазвучала. Впрочем, на слишком сильной связности я бы не настаивал. Стихи Степановой работают как руда из голосов с вкраплениями маячков, которые могут перекликаться друг с другом, – это максимально достижимая степень целостности высказывания.

Вот уже из новой книги:

*Всегда стоят на посту солдаты, всегда  
 Стоят на своем деревья, всегда лежат  
 В земле на земле покойники, и всегда  
 Не разберутся какая нога чья  
 Любовники, запутавшиеся друг в друге,  
 Сквозь их объятия, плоды и животы  
 Просвечивают, как электрические рыбы,  
 Апельсины, съеденные вдвоём.  
 В твоей голове всегда закрытая комната,  
 В которой стоит девочка без одежды (с. 52).*

Это один из пятнадцати идентичных по структуре отрывков вещи под названием «Девочки без одежды». Здесь ничего не должно мешать зрительному и языковому визионерству. Работают только повторы – читательскому восприятию больше не на что опереться. Вот это четырежды повторённое «всегда», которое не только устанавливает надчеловеческий закон, но и уравнивает древним приёмом параллелизма солдат, деревья, покойников и любовников. Одни – «стоят», другие – «лежат», у них какой-то общий род, солдат и дерево – это такие же «девочки без одежды». Уравнивается то, что другим способом уравнивать сложно, вспоминается «общее» тело поэзии – и это уравнение не столько нагнетает, сколько снимает всякий драматизм. Драматизм – он из мира «персон», он пытается возникнуть то тут, то там, начинаются было завихрения, но уподобление всего всему расправляются с ним, поэзия остаётся в некоем не извлечённом из земли состоянии. Этого требует эксперимент расчеловечивания поэзии.

В «Памяти памяти» (2018) есть размышление о том, как расчеловечивается, превращается в груды мусора обстановка квартиры после того, как человек умирает, – повторимся, что эту грань Степанова постоянно пересекает в обоих направлениях. Свалка вещей потому постоянно присутствует в этой поэзии – в виде свалки наблюдений, мыслечувств – и переход от живого к мёртвому может совершаться по мере чтения одной и той же вещи много раз. Это особенный эффект именно её поэзии – в прозе повсеместен уют обволакивающего стиля, в котором уже заложена идея любви, противостоящая отрефлексированной «нелюбви». В прозе и эссеистике Степановой мы никогда не теряем ощущения голоса, вдумчивого, деликатного и очень терпеливо-

го сознания, выступающего всегда вторым номером по отношению к выбранному герою. И поэтому когда мы читаем осмысление переходности категорий «живое» и «мёртвое» в прозе на самом разном материале, это не воспринимается как радикальный эксперимент. Но в поэзии Степановой мы встречаем его на практике – здесь границы расчеловечивания и очеловечивания мира и речи нечасто являются предметом осмысления авторского сознания, это граница постоянно пересекается внутри этого сознания, чью поэтическую речь мы читаем. И нормально, сталкиваясь с этой поэзией, не понимать, почему мы эта граница пересекается столь свободно.

Однако пристальное прочтение книги «Старый мир. Починка жизни» показывает, что если разобраться в логике образов и мотивов поэта, можно понять и принять логику этого расчеловечивания – поскольку мы оказываемся внутри гораздо более масштабного сюжета, в котором земля-поэзия работает не только с тем, что живо, но и с тем, что пока не воскрешено, но обязательно будет. Восприятие поэзии Степановой, как мне кажется, почти целиком зависит от того, способны ли вы увидеть смысл её эксперимента, убеждает ли вас поэт в том, что эксперимент был оправдан и стоил того, чтобы речь предстала расчеловеченной в контексте очень человеческой утопии воскресения. Его грядущей картине посвящена вещь, образ из которого дал название книге:

И нет ни печали ни вздыханья:

*Бесконечная жизнь от уха до уха,  
И за ушами, где я не вижу,  
Она продолжает шуршать и смеяться*

*И мёртвый ни один во гробе  
И ни один обиженный не помнит обиды  
И ни один обидчик тоже  
Все всё забыли <...>*

*И все воскресли:  
Прабабушка в кресле –*

*И пожилое кресло,  
Сделанное из ротанга,  
Поправилось и затянуло утраты*

*И все, кто хочет, танцует танго <...>*

*Мама*

*Я больше не вижу разницы  
Между теми и этими  
Между новым и старым  
Между лево и право (с. 42–44).*

По-моему, это прекрасные лирические стихи – но, конечно, это совсем не ролевые стихи «женской персоны». Это «я» автора-творца, создавшего собственную мифологию, которая с позиции классического лирического «я» просто недоступна. У автора всегда совершенно иной кругозор, чем у героя. Поэтический эксперимент Марии Степановой был нужен затем, чтобы прозвучал именно его голос, чтобы прозвучало, так сказать, нелирическое «я». Однако, когда путь эксперимента фактически закончен, когда мы слышим голос чистого авторского «я», трудно не поймать себя на ощущении того, что мы слышим в этом голосе любовь. Есть вещи, с которыми поэзия не может бороться, чтобы не распасться.

2021

## Тайная мера Александра Переверзина

Книга стихов «Вы находитесь здесь», вышедшая в 2020 году поэта и издателя Александра Переверзина после более чем десятилетнего перерыва, – одна из самых обсуждаемых новинок. Эта статья в сокращённом виде впервые была опубликована как предисловие к книге.

Александр Переверзин (1974 г.р.) – поэт, представляющий поколение, которое пока ещё не вполне замечено. По сути, речь идёт о первом в русской поэзии поколении, которое, с одной стороны, полностью принадлежит уже постсоветской эпохе, а с другой – крепкими узами связано с поэтической традицией. В каком-то смысле эпоха в творчестве этих поэтов перестаёт быть постсоветской, перестаёт быть последышем чего-то монументального и погибшего, – нет, тут уже можно говорить собственно о современности, о её собственной сюжетике, о её новых героях – или о героях, вызванных к жизни определённым пониманием современности.

Тут нелишне напомнить, что современность, актуальность, новизна были культом и для постсоветских девяностых – в чём же тогда событие? Для нового поколения традиция перестала быть словом ругательным. Сегодня можно увидеть целую галерею поэтов, которые, как правило, осознанно работают с существующими поэтическими традициями, находя в них самих возможности для новаторства, не ассоциируя их напрямую с той или иной идеологией. Переверзин безусловно относится к числу таких поэтов.

Издательская работа укрепляла названное поколение. В этом смысле нелишне знать о том, что в поэзии нулевых оформлялось поколение, во многом противостоящее ценностям поколения «Вавилона». Исходным объединяющим фактором было московское творческое объединение «Алконость», которые выпускало с начала нулевых свои собственные альманахи, не имевшие широкого хождения. Уже в 2020 году к тридцатилетию объединения была выпущена

антология, в которую вошли избранные стихи Всеволода Константинова, Евгения Лесина, Ольги Нечаевой, Алексея Тиматкова, Наты Сучковой, Андрея Чемоданова, Яна Шенкмана, самого Александра Переверзина. Называю не всех, но целый ряд авторов «Алконоста» – состоявшиеся поэтические индивидуальности. Издательство «Воймега», созданное в 2004 году, заметно расширило этот круг. Олег Дозморов, Иван Волков, Сергей Золотарёв, Станислав Ливинский, Инга Кузнецова, Григорий Петухов, Ольга Сульчинская, Ганна Шевченко – все это поэты одной поэтической генерации, их книги выходили в издательстве «Воймега», более того – многие из названных в этом издательстве выпустили свои первые книги. На сайте издательства сказано, что за 15 лет здесь изданы примерно 70 авторов. «Воймега» стала новым уровнем развития – это была уже площадка, не ограниченная дружеским кругом, а потому она притянула целый ряд авторов, которые с культом новизны до этого воевали большей частью в одиночку.

### Преодоление прозы

Первая и единственная на ближайшие десять лет книга самого Переверзина «Документальное кино» вышла в его издательстве в 2009 году – она была замечена и отмечена премией «Московский счёт» (2010). Пускай тот факт, что книга – единственная, не сбивает с толку – Переверзин, благодаря своей издательской деятельности, последние десять лет постоянно присутствует в современном поэтическом процессе.

Поэтическая книга «Документальное кино» позволяет судить о родовых чертах поэтики Переверзина – и о направлении поиска, заложенном в этой поэтике.

Не очень ошибусь, если скажу, что стихотворение «Чайник» – часть обязательной поэтической программы Переверзина во время выступлений, насколько бы короткими они ни были.

*Курили, мялись у сараев,  
решали, как доставим груз,  
я, Марк и Гена Николаев,  
наш однокашник и не трус.*

*Был Гена третьим, внешним оком,  
пока снимали втихаря  
мы радиатор, ручки с окон  
в цеху при свете фонаря.*

*Ходили трижды за окошко,  
во тьму, где шорохи слышны.  
Забрали чайник, вилки, ложки.  
Кому теперь они нужны? (с. 73).*

Это не лирические герои, а нарочито незаметные, прозаические антигерои, а точнее даже тоже-мне-герои – подростки, которые залезли на территорию заброшенного завода, что-то оттуда вынесли, почему-то зацепились за чайник. Несмотря на наличие лирического «я», никакой лирики нет – только добросовестный рассказ, полностью отданный во власть обстоятельствам и деталям. И вот ребята выгружаются, а Гена почему-то решает, что чайник надо вернуть, потому что за ним могут вернуться.

*За ним вернуться? Спятил, Гена!  
Никто, никто и никогда  
не возвратится в эти стены,  
на это капище труда,*

*в пространство ржавое на вдохе,  
где – я же трижды там бывал! –  
не то чтоб сходятся эпохи,  
а просто времени провал (с. 74).*

И даже «провал» этот – очень предметный: «труб дюралевого ко-сти», «единороги токарно-фрезерных станков». Но это – исчезнувший мир, и сама мысль о том, что кто-то из его представителей внезапно вернётся, – дика и невероятна. Нет, мир живых детей и мир мертвых, в описании которого находится место «костям», «погосту», «грабарю», – навсегда различны, никакой преемственности между ними быть не может. «Провал» – это разрыв. Прошлое не продолжается, настоящее вышло из какой-то другой точки. Это очевидно для всех – кроме Гены.

А потом две строфы о будущем этих ребят:

*Марк, соскользнув в стройбате с крыши,  
без ног покинет гарнизон,  
Геннадий голоса услышит  
и будет в жёлтую свезён,*

*я изучу закон Бернулли,  
проинжинерю год в Клину.  
А чайник мы тогда вернули,  
не взяли на себя вину (с. 74).*

Стихотворение замечательно тем, что позволяет увидеть, из какого сора Переверзин способен делать глубокое лирическое событие. Его можно даже не угадать за этой оговоркой о возвращении чайника. Указано только действие, рассказчик не помогает нам его понять или оценить, он не рефлексировал о значимости и символическом смысле этого возвращения. Более того, Геннадий оказался сумасшедшим. Перед нами лирическая новелла, бытовая зарисовка; и, казалось бы, более не о чем говорить. Но приведу строфу, которую я пропустил:

*...Теперь, застрявший меж мирами,  
я говорю с таких высот,  
с которых видно, что же с нами  
за десять лет произойдёт...*

Так что же произошло за эти десять лет? За скупой картинкой легко увидеть, что все персонажи за это время в некотором смысле умерли. Тех высокомерных ребят, которые по праву живых брали у мёртвых без всякого чувства вины, – больше нет. С ними произошло то же самое, что с тем заводом. А значит, ребята были неправы. Об этом рассказчику, единственному выжившему и «застрявшему меж мирами», сообщает выученный закон Бернулли. Скорость потока сокращается в широких местах и увеличивается в узких. В переводе на язык этого стихотворения это значит, что нужно быть глупым ребёнком, чтобы думать, будто прошлое погребено, что связи времён больше нет. Закон Бернулли поясняет, что у Большого времени могут быть моменты, которые очень похожи на провал, более того – в малом времени отдельного человека тоже есть такие моменты, лирический субъект в этом убедился. Из логики стихотворения в какой-то момент получается, что возвращение чайника – едва ли не самое правильное, что сделали эти

подростки в жизни. Потому что вернуть чайник можно было, только на секунду поверив, что за ним придут, поверив, что времена – не заканчиваются, и ничто не умирает. Невинная лирическая новелла приобретает драматизм и масштаб исторической элегии, в центре которой всегда – драматический вопрос о преемственности: состоится ли она? возможна ли она? Фантастическая глубина образа в сочетании с такой же фантастической скупостью художественных средств – это сочетание очень важно для понимания поэтики Александра Переверзина.

Приведу стихотворение совершенно иного рода – «Пламя»:

*Очередное чёрно-белое  
документальное кино:  
в железной рамке опустелая  
платформа Косино.*

*Зима просторная и жуткая –  
кругом, куда ни посмотри,  
смертельный холод с промежутками  
последней, как всегда, любви.*

*Обживши тамбур многоразовый,  
окно застывшее протри.  
Живи и миру не показывай,  
какое бесится внутри (с. 83).*

Поэтика Переверзина в существенной степени аскетична, она стыдится и лирического «я», которое норовит выпирать, превращаться в тему. Не интересуют поэта и сугубо формальные, ремесленные, экспериментальные задачи. Потому и событием оказывается некий внутренний прорыв, который резко расширяет наглядную повседневную перспективу «тамбура», «документального кино». У этой поэзии, как и у этого кино, – другие средства: схватить кусок живого неприкрашенного тесного существования, но так наладить рамку видеоискателя, чтобы материал, попавший в объектив, при определённом ракурсе давал нам выход из этого тамбура. Переверзин будет нам показывать мир смертельного холода для того, чтобы сказать о пламени. Этого слова даже в тексте стихотворения нет, оно – инобытие: жаркое, стыдное, неуместное, безнадёжное.

Хотя на самом деле одного шага хватает для того, чтобы эта гиперреалистическая, сдержанная поэтика полностью перевернулась, –

это те случаи, когда поэтическое сознание делает шаг в это инобытие, пытается развернуть его картину.

*влетает ворон нелюбви  
распахивает ад  
железом бей огнем травы  
не улетит назад*

*не улетит пока в груди  
есть мясо для страстей  
но вот насытился гляди  
не трогает костей (с. 89).*

Здесь все существительные – с какими-либо символическими значениями, ни одной документальной детали. «Документальное кино» – это лишь вывеска: главное не будет показано – потому что его невозможно показать, оно – иррационально, оно – пугает, там – человек слаб, но жив.

А иногда эти языки смешиваются. Вот во что у Переверзина превращается одинокий «перекошенный крест»:

*Посмотри на него: вдали  
якорь, брошенный из-под земли,  
ржавой тенью примял траву  
и качается наяву.*

Если верить автору, что это кино – документальное, то оно не откроется зрителю. У этой поэтики иная – тайная – мера.

## В поисках героя

В середине 2010-х самым значительным поэтическим высказыванием Александра Переверзина стала поэма «Плот на Волхове», которая была напечатана в 2014 году в журнале «Новый мир», но позднее оказалась доработана – в редакции, опубликованной в этом издании, число главок поэмы увеличилось с 11 до 12.

В данном случае уже сам выбор жанра поэмы значим, поскольку в постсоветское время он неоднократно признавался пребывающим в кризисе. И у этого кризиса целый ряд обоснований. Главная из них –

ряд приёмов, характерных для жанра в предыдущие периоды, был доведён до автоматизма. Это ещё не беда, если эпоха даёт новых героев, но кризис поэмы, как кажется, как раз и мотивирован небывалой безгероичностью поэзии нового времени.

Тут стоило бы напомнить о том, что традиция романтической и даже байронической поэмы, которая закрепилась в русской поэзии с начала XIX века, предполагала выдвигание на первый план титанической личности, легко противопоставляющей себя всему остальному миру. Не вдаваясь сейчас в подробный анализ и не отвлекаясь на значимые исключения, скажу, что и традиция Серебряного века с мощными поэмами Владимира Маяковского и Марины Цветаевой, и советская традиция поэмы – от Павла Васильева и Бориса Корнилова до Владимира Луговского и Александра Твардовского – по большому счёту, продолжали эту линию. Просто в отдельных случаях мы имели поэму, написанную с голоса титанического героя. На этом фоне ахматовская «Поэма без героя» прочитывается лишь как минус-приём – поэт нам как бы сам сообщает о том, что собирается спорить с магистральной традицией. А в семидесятые годы был написан «Однофамилец» Олега Чухонцева – поэма с принципиальным антигероем, рефлексирующим интеллигентом в центре. И очень показательна, символична для всего жанра, её судьба – двадцать лет её не принимали к печати, множа определения типа «непереваренная проза». И какая-то логика в этом есть: Чухонцев ломал традицию, предлагая вместо героя антигероя – и уже это могло восприниматься как «проза».

А потом наступил кризис жанра, который подчёркивался совершенно другим ощущением эпохи – наступило безгероическое время. Герой стал казаться чем-то глубоко устаревшим. И поэты, продолжавшие работать с жанром, только подтверждали это. Поэмы Тимура Кибирова были призваны лишь иллюстрировать антигероичность, графоманство попавшего в неожиданную эпоху совершенно бессильного поэта. Поэмы Евгения Рейна стали вырождаться в растянутые анекдоты. Поэзия, сама потерявшая авторитет, начала стесняться монументальных образов. Впрочем, даже хуже – она разуверилась в том, что их существование ещё возможно. По этой причине любая публикуемая сегодня авторитетным изданием поэма воспринимается как событие – подтверждающее кризис жанра, втоптывающее традицию ещё глубже, либо – пытающееся её по-своему возродить. Понимает Переверзин это или нет, но он пытается традицию жанра возродить. Не он один – в

этом ракурсе может быть прочитана и недавняя поэма Ивана Волкова «Мазепа». Показательно, что обе поэмы работают с далёкими эпохами – героев сейчас проще отыскать там.

Александр Переверзин предвзвешивает свою поэму справкой о выбранном герое и сюжете. Это святитель Иоанн Новгородский, живший в XII веке, – с его именем связан очень гоголевский сюжет противостояния святого и беса, результатом которого становится народная хула, а затем – признание Иоанна уже в качестве святого. «Таков сюжет жития, – говорит Переверзин. – Но более сюжета меня привлекала личность святителя Иоанна и связь событий, происходивших в XII веке, с современностью». Фраза – ключевая, без неё читатель может не сообразить, что вопросом о связи сюжетики с современностью нужно задаться специально. Дело осложняет то, что поэма, в общем-то, позволяет им не задаваться – современность в качестве темы не выпирает нигде, поэтому текст может быть воспринят как образец герметичного, почти лубочного рукоделия. Переверзин вообще таков – он часто как нарочно даёт такой минимум событийности, что остаётся либо поражаться смирению, либо внимательнее читать.

Манера, в которой пишет Переверзин, не интересуясь ни эмоциональным накалом, ни формальными изысками, ни даже ролью поэта среди иных прочих, требует железной мотивации письма. И такой мотивацией у поэта становятся история, эпизод, сценка – отсюда и некая новеллистичность его лирики. Из этого корневища, надо полагать, выросла и поэма, почти целиком состоящая из новелл, данных в пересказе их участников.

На пути к поэме, опубликованной в 2014 году, в толстых журналах выходили подборки, которые указывали на направление поиска Переверзина. Так, в «Арионе» (2012, № 2) вышел цикл «Никола Вологодский», каждый отрывок которого написан с чьего-то колоритного народно-местечкового голоса, о чём в названиях автор и предупреждает: «Устюг (говорит баба)», «Тотьма (рассказывает мужик)», «Грязовец (рассказывает старуха)». И вот типовой отрывок:

*Чтобы наши лодочки  
плыли до Архангельца  
да не по одной ходоцке,  
пусть песня не ивангельца,  
Никола Святый с нами,*

*а в Нюксенице бабоньки  
помолятся во храме,  
ой да божьи рабоньки. (с. 60).*

Итак, в Нюксенице, Устюге и Тотьме рыбаки и их жены перед выходом в море молятся Николе, чтобы лодки были целы, чтобы возвращаться с рыбой.

Это было чем-то новым для Переверзина: чужие голоса как элементы мозаики, посвящённой святому, речевой колорит, отсылка к не литературной, а устной песенной традиции, которая сегодня не может не нести с собой шлейфа стилизации и архаичности. Но при этом, когда мы понимаем, какой образ этой сложной композиции является центральным, становится ясно, что этот язык, пожалуй, более всего подходит для изображения некоего вечного жизненного уклада. Отметим и то, что эта поэтика вовсе оставляет за скобками какое бы то ни было лирическое «я». По большому счёту, оно перерождается в автора, чей кругозор – гораздо шире. Опять же – всё сказанное применимо и к поэме.

Вот, коротко, сюжетика её двенадцати частей. Сначала перед нами послушница, которая на Купалу согрела замерзающего путника-красавца, в кудрях которого обнаружили рога. Затем – скотник, сначала проучивший кого-то в темноте, а потом отдавший тельца вернувшемуся за своим бесу. В третьей части юродивый доводит мотив до абсолюта рефреном: «бесы вокруг бесы вокруг / рыщут заходят в дома». Четвёртый эпизод – ключевой: столкновение Иоанна с бесом, который забрался в рукомоиник и говорил оттуда искусительные речи, но был заключён в нем молитвой праведника. Иоанн обещает его выпустить после того, как бес в одну ночь доставит его в Иерусалим и обратно. И бес отвечает:

*– Отнесу в одну ночь, выпускай же скорей!  
Не составит мне это большого труда,  
но условие дам:*

*рассказать не посмей  
о позоре моём никому! Никогда!  
А иначе вцеплюсь,*

*подобно клецу  
изо всех своих нечеловеческих сил.  
Отомщу, Иоанн, так тебе отомщу!  
Пожалеешь о том,*

*что меня попросил (с. 115).*

Следующие две части – торжество иоанновой православной мудрости. Купец, чья ладья, нагруженная «воском» и «мёдом», стоит на озере Ильмень, пришёл к монаху спросить, в каком монастыре лучше молиться тем, кто постоянно ходит «за медью и свинцом, / а может и за вечным гробом», – «где больше веры»? И Иоанн лаконично отвечает, что «веры за стеной» не бывает – «Вера ищет вас. / Понятно ли? / С Христом ступайте!» (с. 117). Игумен пересказывает три эпизода во-  
прошания Иоанна:

*– Если окольный насельник  
вылил на рожу белил,  
храм скоморошым весельем  
полнил и князя хулил,  
зла сотворил немало,  
пел непотребный мотив,  
челядь ему подпевала:  
«Князь наш несправедлив», –  
выпороть?  
Вырвать ноготь,  
чтобы запомнил шут?*

*Он отвечал:  
– Не трогать!  
Здесь ли дозволен суд? (с. 118).*

Далее Иоанн запрещает изгонять из города варяжского купца, чьи католические обычаи оскорбляют ортодоксальный православный люд, видящий в нём «дикаря». Он запрещает наказывать «имярека», который «в пост был с женой на ложе»:

*Он отвечал:  
– Идущий  
к свету –  
покинет тьму.  
Епитимий гнетущих  
не налагай никому.  
Иго святое Христово  
пусть же легко несут.  
А покаянное слово –  
нож для бесовых пут (с. 119).*

В этих двух частях – вся современность этой поэмы, современность самого выбранного героя – святого, который не попускает излишнему рвению служителей веры – или даже тех, кто только хотел бы ей послужить. В разговоре с купцами он не даёт принципы торговли перенести на почву религии, а в разговоре с церковным иерархом запрещает все виды репрессий по отношению к тем, кто веры не понимает, имеет «свою веру» или находится только на пути её обретения. Нужно ли разъяснять современный контекст? Но обрисую его рамочно: время, когда за церковь становится страшно из-за масштаба обретаемой ею в обществе силы, которую легко направить в русло, где связь с исходными ценностями теряется.

Разговаривая с плотником, давая ему советы, Иоанн косвенно проговаривается о своей победе над бесом – он приписывает её затворнику, которому удалось победить беса молитвой, а значит – это возможно. Но для беса этот рассказ равносителен объявлению войны. Вот он является в виде человека, рубящего топором иконы именем Христа, – но Иоанн узнаёт беса в любом обличье. В этой части легко узнаются современные новостные сюжеты об агрессии псевдоправославных активистов.

И тогда бес берётся за окружение Иоанна – и результата добивается легко. Монахи видят голую девицу около его кельи. «За власа доставали из черных риз», «порешили по Волхову сплавить вниз» – его посадили на плот и отправили вниз по теченью. Но

*Что происходит?  
С монахом плот  
против теченья плывёт!*

*Люди, смотрите,  
с монахом плот  
против теченья плывёт! (с. 130)*

Молитва Иоанна спасает не только от беса, но и от людей, ослеплённых людей.

Эту вещь нужно читать медленно – иначе даже в пространстве поэмы, крупной, казалось бы, формы всё происходит слишком быстро. История рассказывается гораздо быстрее, чем разворачивается образ, – потому что это мы сами должны его развернуть.

## У границы инобытия

Книге избранного Александр Переверзин дал название «Вы находитесь здесь» – фраза с кладбищенского информационного стенда, фигурирующая в стихотворении «По тропе над глубоким оврагом...»

Где – здесь?

Картинка прогулки по кладбищу в стихотворении безэмоциональна, событийная канва скупа: «... ты обратила внимание / на приставленный к дереву крест», «ржавый крест мы зачем-то в траву воткнули». И далее ключевой отрывок:

*Здесь Москва-река, голоса и лица,  
здесь хохочет в компании жизнелюб,  
а поодаль над мёртвой живая птица  
раскрывает клюв.*

*Вы находитесь здесь.  
Вот дорога к воротам,  
водяная мельница, кассы, храм.  
За реки неестественным поворотом  
всё кончается.*

*Мы находимся там,  
где деревья свисают чёрно и плотно,  
собирая сумерки по частям,  
и светящийся череп поочерёдно  
примегают к острым своим костям (с. 27–28).*

Здесь двоемирие Переверзина выражено с максимальной отчётливостью – ясные «хохот», «лица» и «жизнелюб», а напротив – потусторонняя «живая птица», как бы разговаривающая с мёртвой. И смысл этого противопоставления в том, чтобы было ясно, что «мы» – не «здесь»: «Мы находимся там», где разговаривают с мёртвыми. Финальный темный пейзаж раскрывается образами, которым уже не найти аналогий в мире живущих.

«Вы находитесь здесь» – это своеобразное предупреждение читателя о том, что есть граница, не перешагнув которую, будет казаться, что «всё кончается».

В зрелой лирике Переверзина эта инобытийность проступила гораздо отчетливей. Однако авторское зрение всегда где-то на границах,

по эту сторону. Единственное знание о том мире, которое этому якобы документально зрению доступно, – о том, что есть тайные движители сущего, странные знаки присутствия которых остраивают бедную повседневность. Так, «Николай Емельянович Смертин», говоря, что новый год для него будет последний, замечает, что его «позвали за мёдом». «Кто позвал и куда? Не ответил, / усмехнулся: за ёлочным мёдом» (с. 30). Здесь и тревожное предчувствие, и восхищение тем, кто уже немного по ту сторону – для кого смерть не загадка, кто тайной мерой уже овладел. Потому что лирический субъект Переверзина – не овладел и никогда не овладеет, в этом нерв поэтики.

Эти стихи где-то на границе символистской элегии и баллады – для обеих характерен потусторонний свет, но Переверзин, как правило, остаётся в пространстве элегии, в области ощущений, предчувствий, наблюдений, которые не перерастают в балладный ужас прямой встречи с посланцами мира, находящегося «там». Балладные эмоции для Переверзина слишком интенсивны. «Слово моё, / будь одиноким и тихим» – это интонации элегии, но элегии, которой не очень интересны сами переживания и лирический субъект вообще. Непроговорённая задача переверзинской элегии – озадачить читателя, потревожить его неизвестным. Того читателя-«жизнелюба», который находится «здесь».

В генеалогии Александра Переверзина просматривается отчётливое влияние образной предметности Мандельштама, эмоционального аскетизма позднего Георгия Иванова, но при этом – цветаевского символизма. Из другого поколения – виден след сдержанного историзма Олега Чухонцева, специфической элегичности Елены Шварц. Впрочем, в сумме мы поэтику Переверзина всё равно не получим. Это тревожная, постоянно прячущая – за бытом, заговорами, остротами – свою драму поэтика, которая подчас прикидывается ветошью, мечтая о том, чтобы её разгадали. При намеренной простоте и аскетизме приёмов выразительности она требовательна к читателю, как бы отсекая неготовых прислушиваться к чему-то неясному, но очень важному.

2020

## **Конфликтующие поэтики – «узнавания» и «блуждающего слова»: о книгах О. Дозморова и Г. Петухова**

**В** России стали лучше издавать поэзию. Нельзя сказать, что её уже издают хорошо – но, безусловно, её уже издают лучше.

Издание поэзии – дело во многом мессианское, соответственно и успех тут – несколько иной природы. Однако по обилию серий, которые непонятно на какой экономической базе возникают, можно судить о том, что издание поэзии выходит из состояния почти тотального самотела.

Для меня лично дополнительным подтверждением этого многообещающего тезиса стало и то обстоятельство, что поэтические новинки с недавних пор ассоциируются не столько с публикациями в толстых журналах, сколько с новыми книгами. Эту ситуацию пять лет назад и вообразить себе было нельзя – человек, следящий за современной поэзией, оказывался прикован к толстожурнальной повестке. И лишь порой ценителю улыбалась фортуна, и он наткнулся на издание О. Чухонцева в «Пушкинском фонде» или Е. Рейна в библиотеке журнала «Арион». Бывали, впрочем, лет десять назад массовые поэтические проекты у издательства «ОГИ», у «Нового литературного обозрения», позже – у «Нового издательства»...

Но те проекты казались нишевыми, никак не претендующими – вне зависимости от амбиций издателей – на то, чтобы формировать магистральный путь движения современной поэзии. Одиночные дорожки представлялись слишком узкими для чего бы то ни было магистрального. Однако с тех пор предложение сильно расширилось – и впору вводить полноценные обозрения свежих поэтических книг.

Я выбрал два сборника – «Смотреть на бегемота» Олега Дозморова и «Соло» Григория Петухова. Оба выпустили в 2012 году свои первые московские книги (Петухов так и вовсе первую). Обе книги вышли

в издательстве «Воймега». В 2013 году Олег Дозморов за «Смотреть на бегемота» был удостоен звания лауреата «Русской премии» в номинации «Поэзия» – это премия, условно, для русских поэтов, проживающих за границей, и Дозморов представлял Великобританию. Григорий Петухов в 2013 году стал лауреатом малой премии «Московский счёт» за «Соло». Итак, оба награждены.

Но читатель, понимающий одного из этих поэтов, с большой долей вероятности не поймёт другого. Рожденные в начале 1970-х выходцы из Свердловска имеют очень мало общего. Более того, на их примерах наиболее очевидными становятся два основных вектора, в которых развивается сегодня русская поэзия. Один из этих векторов можно условно окрестить поэтикой узнавания, другой – поэтикой блуждающего слова.

### **Олег Дозморов: пленник культурной роли**

Дозморова можно назвать одним из самых публикуемых поэтов, рождённых в первой половине 1970-х. И эта известность заставляет удивиться факту, сообщённому в краткой справке об авторе на задней обложке книги «Смотреть на бегемота». Предыдущие три книжки Дозморов издал в Екатеринбурге – в 1999, 2002 и 2004 годах. Далее приводится список, включающий большинство толстых журналов, – все они публиковали Дозморова. Только в 2012 году вышли полноценные подборки в «Арионе», «Звезде», «Знамени», «Новом мире», родном «Урале». И вот не прошло и десяти лет, как у поэта вышла первая книжка в Москве. Надо ли говорить о том, что эту книжку давно пора было выпустить!

В книжке сто страниц; вошло далеко не всё написанное за восемь лет – даже в журналах опубликовано гораздо больше. И тем не менее «Смотреть на бегемота» трудно назвать книгой стихов – это сборник, избранное, причём, скорее всего, составленное чужой рукой. Сборник разделён на три части. Первая – просто стихи, вторая – «Стихи, написанные в Уэльсе» (автор с 2009 года живёт в Великобритании), третья часть – «Стихи 1998–2008». То есть стихи из первой части либо не датированы, либо написаны до 1998 года, либо нарочно возведены автором над хронологией.

Олег Дозморов – поэт, которого должно быть много. Его не распробовать по трём стихотворениям. Он пишет простым, не испорчен-

ным метафорой сентиментальным языком, всегда укладываемым в удобную силлабо-тонику. Он не пытается вмести́ть в строку весь мир, он просто начинает разговор:

*Друзья, вообразите сцену:  
Россия, XXI век,  
с утра мне долбит прямо в стену  
на бас-гитаре человек.  
.....  
Бубнят в трансцендентальном плане  
басы, ну как тут будешь спать?  
Как на продавленном диване  
тут мыслить будешь и страдать?*

К каким «друзьям» он обращается? Ответ на этот вопрос не так-то прост.

Стихи Дозморова проникнуты мотивами одиночества, неразделённости, но куда ни глянь, встречаешь в его стихах ситуативные конструкции, вырванные из живых разговоров, контекст которых невольно предполагается, а стихи в результате вдруг обнажают свою фрагментарность. Вот несколько первых строк: «Снова о гибели? Был уже мальчик...», «Ну что за день двадцатое апреля?», «А что случилось? А собственно, ничего», «Поедем, я готов...»

Подобным образом, как правило, начинаются отрывки, текстовую цельность мы должны воссоздать и узнать. Оттого и многие стихи кажутся незаконченными. Но поэзия Дозморова во многом держится на этом эффекте узнавания – интонации, описываемых состояний, самого образа лирического героя, его выражений. Чтобы проникнуться стихами Дозморова, надо как можно быстрее принять его героя, чтобы потом следить, чем поэт обогатил знакомый образ.

Совершенно верно В. Гандельсман в предисловии к книжке отмечает «вежливость», с которой Дозморовым «принят и учтён опыт читателя». В этой поэзии нет оскорбляющих неожиданностей. Она оказывается пространством для живых разговоров, ведущихся, как сразу опознаёт читатель, с начала XIX века, – и это пространство для понимания друг друга, основа, на которой даже в ситуации одиночества может произрасти обращение «друзья». Это мы, читатели, – «друзья», мы, опознавшие Олега Дозморова и язык, на котором он говорит.

А история, начавшаяся как анекдот, на деле – о лирическом герое, о том, как он сначала надеялся на перевоспитание существа за стеной, потом «ненавидел» и «презирал» его, а когда тот исчез, задавался и задаётся вопросами: «Куда сосед запропастился? / И почему тех звуков нет?» Это история о том, кто «мыслит и страдает» на «продавленном диване». Высокую традицию подпирает безмысленная низость мира. На этом приёме держится и стихотворение, из которого взято словосочетание для названия книжки. Вот «началась рабочая неделя», «человек / торчит, как пень, один на остановке»:

*Давай, дружок, пешком до магазина,  
потом домой.*

*Жизнь тянется как чёртова резина,  
обожемой.*

*Нам задают громадные вопросы:  
где склад снегов?  
У нас текут растерянные слёзы  
и нету слов.*

«Мы» – той же природы, что и «друзья». На самом деле нет никаких «мы», это для поэта как бы мы с вами, жители культуры, поэты, которым задают «громадные вопросы», – и гении внезапно оказываются простыми слабыми людьми. Поэтическая муза Дозморова непредставима за пределами человеческой слабости как приёма. Его поэт исчерпывает это человеческое начало до дна, он обязан его изживать и никогда не изжить:

*Вяземский князь – он ленивый князь,  
да и не князь он вообще никакой,  
а за то, что в ипохондрии князь увяз,  
ни волю не получит он, ни покой.*

То есть с образом поэта с тех классических времён всё же что-то произошло:

*Лучшие умирают, и остаётся мы –  
средней руки поэты, медленные умы.*

«Лучшие умирают» – это аксиома Дозморова. Она выводима из его поэтики, лучшей своей частью принадлежащей насквозь литературному XIX веку, представители которого – умерли. Есть строки, где об этом сказано прямо, хотя можно было бы и не говорить, потому что это понятно с третьего стихотворения:

*Есть у истории литературы,  
тётки медлительной, хоть и не дуры,  
тип наблюдателя. Он для меня.  
Я очевидец убитой культуры,  
страж, ископаемое и родня.*

Роль поэта подхвачена, она не забывается никогда. Его повседневное, лишённое замысла существование и есть сердцевина поэзии Дозморова. Порой эта роль – как чёрная метка:

*Ну а пока в Москву выходит гражданин  
из офисного дна и движется понуро  
вперёд по Моховой, пожизненно один,  
и тень его длинна, как ты, литература.*

Вот так – лирический герой с «литературой» на «ты», в культуре – как рыба в воде, а живет там, где «допустишь промашку – образывается вакуум / вокруг твоего офисного стола». Этот герой уже давно обречён культурой на двоимирие: отдельно от искусства – бессмысленно насилующая жизнь, отдельно от жизни – бессильное искусство. Иногда в результате получаются действительно хорошие стихи:

*Хорошо, начинаем с вопроса.  
Как зовут вас и сами откуда?  
Мы оттуда, где свежая роза  
не живёт и двух дней почему-то.*

*Как давно здесь? Когда вам обратно?  
Мы недавно, мечтаем подольше,  
так что толком ещё непонятно.  
Все упорно считают – из Польши.*

*Заполняются бланки, анкета.  
Где свидетельство вашей оплаты?  
Есть в растерянной жизни поэта  
злополучный период цитаты.*

*Брюки белые, грязная майка,  
по-дурацки в носках и в сандалиях.  
Что ты плачешь, заморская чайка?  
Что ты знаешь о наших печалях?*

«Печали» на деле понятны и разделимы – если поэтика русского XIX века, где всё «толком ещё непонятно», опознана. Мир Дозморова разрывается между почти всегда низкой деталью и высотой непроговоренных помыслов. Но шкала высокого и низкого у него подвижна – всё может оказаться низостью и воспарить, только вот – не одновременно.

Дозморов – безусловно элегический поэт. Его мир изначально дисгармоничен – и каждая форма существования лишь раскрывает эту дисгармонию. Именно поэтому «идёшь, извлекаешь печаль из всего».

*Но посмотри-ка сам, как грустен мир на вид,  
осенние леса особенно унылы,  
и птица быстрая невесело летит,  
и облако летит печально, что есть силы.*

Нужно сказать, что «Стихи, написанные в Уэльсе» выделяются точной изобразительностью, на которую у поэта как будто не хватало великодушия на родине. Кажется, что Дозморову как поэту мешает постоянно включённый голос внутреннего комментатора-литератора. Не успеет поэт написать «Перезимовать бы где у моря», как этот умник добавляет: «Несмотря на то, что тривиально». И получается, что читателю предлагается разделить не желание «перезимовать», а переживание тривиальности этого желания. Это утомляет. А в стихах, написанных в Уэльсе, поэзия всё же преодолевает:

*Я поднялся на холм и увидел внизу  
городок, что рассыпан, как хлебцы, из чаши  
гор окрестных, залив и в зелёной рубашке  
одесную мысок с маяком на носу.*

*Прямо передо мной, как хмельные, стрижи  
проверяли с усердием ветер на прочность.  
Не собрался бы дождь. Не утратили б точность  
рифмы русские в милой валлийской глуши.*

Вот так возвращаются на исходные позиции, так поэзия вспоминает, зачем она как таковая, – чтобы мир стал виден. Интересно, вернётся ли Дозморов из Великобритании – и как он будет писать после возвращения. Продолжит «злополучный период цитаты», заметим, добровольно выбранный и выпестованный, или взглянёт на родные пенаты с той, обретенной на чужбине, дистанции, с которой мир обретает гармонию? Я лично за второй путь, для которого в книжке все возможности заложены.

А ещё иногда его взор всё же вырывается куда-то в поднебесье:

*И утром в пеших облаках висит  
(мир не прекрасен, но небезнадёжен)  
такой простой, наивный реквизит,  
что Он – возможен.*

Такие стихи у Дозморова очень редки – во всяком случае, в книжке, – но они из лучших у него. Это же к «Нему» обращены слова мёрзнущего на остановке парня, плящущегося на рекламную листовку с гиппопотамом: «Ты мне сказал смотреть на бегемота, / и я смотрю». Конечно, он не понимает, зачем это, но и ему дано ощущать, что смысл где-то выше.

### **Григорий Петухов: певец мучительной сложности**

Хотя Петухова, выпускника Литинститута, светского человека с криминальным пятном в биографии, прекрасно знают в Москве, о нём до недавнего времени невозможно было найти ни одного суждения в прессе. Пару раз его имя встречается в интервью М. Амелина. Но даже там, где имя – есть, суждений – нет. Возможно, зная пугающе острый язык Петухова, с ним мало кто хочет связываться.

Молчание разорвал сам маэстро Е. Рейн, выпустивший в «Новом мире» очень краткую рецензию под названием «Виртуозность и отчаяние». Рецензент не стал ходить вокруг да около – вот первая строка заметки: «С того далёкого дня, когда трансатлантическая почта доставила мне вышедшую в американском издательстве “Эрмитаж” первую книгу стихов моего друга Льва Лосева “Чудесный десант”, и вплоть до выхода сборника Григория Петухова мне не приходилось быть свидетелем столь зрелого поэтического дебюта»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Новый мир. 2012, № 12.

А почти через год случилось высказывание А. Саломатина в журнале «Арион» (№3, 2013), для которого присуждение книге Петухова премии «Московский счёт» стало поводом, чтобы сразу судить автора по счёту «гамбургскому». На высказывание Рейна, объявленное «панегириком», Саломатин отвечает пасквилем. При этом фактически обходится без обращения к текстам. Он как будто ставит задачей открыть глаза наивному читателю стихов поэта на сложившуюся в определённых кругах репутацию Петухова. «Отчаянно желая прослыть столичным интеллигентом, он не замечает, что достигает обратного – подобно тому, как нарочитая вычурность манер неизменно отличает уездного франта от истинного европейского денди, так и демонстративная поза Петухова выдаёт в нём, скорее, культурного провинциала»<sup>1</sup>. Стилистика красноречива, критик как бы всё про личность поэта понимает, стихи ему читать не обязательно.

Между тем, заняться хотелось бы именно ими.

Вот начало первого стихотворения, которое задаёт ключевую для автора тему:

*Поэзия есть форма нищеты.  
Её лица необице черты  
сарказма исковерканы ухмылкой,  
в её перстах нервическая дрожь  
и на устах – обрывки речи пылкой,  
в которой ни черта не разберешь.*

Шестистишие как строфическая форма, как правило, возводится к оде, чья классическая строфика уже к пушкинской поре подверглась разложению. Один из первых образцов – написанный шестистишиями державинский «Водопад», которому затем открыто подражали. М. Гаспаров писал о том, что в советское время эта строфа стала восприниматься как разновидность нейтральной. Но шестистишие Петухова именно одическое, это ода, близкая к поздним стихотворениям Китса, при этом – взрешшая на неожиданном для жанра материале.

Оттого, что первая строка по своей форме – определение, ничего не проясняется. Формула явно неполна в отсутствии субъекта, без которого «нищета» не обходится. Этот субъект вообще держится в тени,

<sup>1</sup> Саломатин А. «Я тоже хотел быть героем...» (московский и гамбургский счёт Григория Петухова) // Арион. №3, 2013.

лирическое «я» мелькнёт только в третьей строфе – но понимание поэзии как определённого рода судьбы задано сразу. И в этом понимании – жанровое ядро. Без поэзии, властвующей над судьбой, оды бы не было.

В классической оде охваченному восторгом субъекту полагалось состояние аффекта при столкновении с открывшимся ему величием Божественного творения. Это состояние находим и здесь – «нервическая дрожь», «обрывки речи пылкой». Вот только «ухмылка» задаёт человеческое измерение. Петухов сталкивает поэта и поэзию на территории оды – жанра, который не знает подобных конфликтов. Все эти атрибуты аффектации неназванного поэта оттеняют главное – «необщие черты» поэзии. По первой строфе кажется, что ключевой конфликт этого стихотворения ещё не осознан самим автором. Но со второй строфы очевидно, что лирический сюжет развивается именно как разработка мотива непостижимой независимости поэзии от мира, от которого поэт и не мечтает оторваться:

*Её одежды не похожи на мундир,  
ни на шмотье, в которое мундир  
исправно одевает ближний рынок.*

Ода всегда предполагала высокую лексику – ведь поэту, чтобы увидеть величие мироустройства, пристало воспарить. Тут же о воспарении нет и речи, напротив – авторский голос укоренён в «низкой» лексике земного мира, от всех воплощений которого поэзию нужно открестить. И даже от себя открестить её тоже надо: «Она не выглядит, чтоб я её любил». Каждое новое уточнение только усложняет образ, обнаруживая важную черту поэтики: у Петухова верными оказываются лишь вещи – осознанные, схваченные в почти непостижимой сложности тех связей, в которые они вовлечены. «Необщие черты» поэзии, согласно этой логике, создаются как раз этой сложностью – больше никакими средствами к ней не прикоснуться. Вот финал этого – напомним, первого! – стихотворения:

*Но себялюбцу с мыслью этой не ужиться  
и не избыть её, не обуздать.*

Финальные строки не разрешают мучительного противоречия, но фиксируют его, делают предметом любования. Если это гимн, то гимн

поэзии в её свободе, в том числе – от поэта, несвободного от этого мира.

У первого стихотворения, кстати, в книге есть двойник – стихотворение «Иероглиф», в котором в образе поросшего «войлоком» «силвана», римского бога лесов, «мелкого беса», изображен поэт, погружённый «в отделку бриллианта», в результате похожего на «письменность Китая». Образ дан едко, колоритно, парадоксально, при этом – просто дан. Никаких соображений по поводу изображенного ожидать и не стоит.

Стихи в книге «Соло» достаточно разнообразны – тут можно найти и элегии на смерть, и послания, и короткие эпиграмматические формы. Но чтобы продолжить выделенную линию поэтики, обращусь к стихотворению, схожему с первым. Оно также написано шестистишиями, но узнаваемый стиль выдаёт иную грань поэтики. Вот его начало:

*Электровоз широкой грудью  
теснил простор из татарвы  
в Европу, и простор к полудню  
ему сказал «Иду на вы»  
за люберецким перегоном  
и, оземь грянув, стал перроном.*

*Здесь перспектива положила  
себе предел, сошла на нет,  
и, словно лопнувшая жила,  
торчит из каменных тенет  
грозящий туче рваной раной  
из рельса шпиль четырёхгранный.*

Можно попытаться представить себе изображённые картины: в первом случае – прибытие поезда, во втором, надо полагать, вокзал. При всей лаконичности природы картины предстают как полные действия метафизические батальные полотна, чередой которых венчается ясным жанровым восклицанием: «Москва, как звука в этом много!» Стилистика здесь работает, как плавильный котел, в котором ясные, казалось бы, слова теряют свои обычные значения, подчиняются избыточной логике барочного образа. «Рельс», увиденный как «лопнувшая жила» «перспективы», «торчит из каменных тенет», «грозит туче» и превращается во вполне архитектурный «шпиль», но его выдаёт

«четырёхгранная» схожесть со штыком, которым и нанесена «рваная рана». Образ распространился во все стороны, его сдерживает только поставленная строго в конце строфы точка. И следующая строфа – новый штурм:

*Здесь кочевой какой-то, южный,  
среди кубов и пирамид,  
расставлен был особой службой,  
расплющен, стиснут, перевит,  
привит, как злак вверху на звёздах,  
а местный вывезен был воздух.*

Только из последнего слова читатель может понять, что речь идёт о воздухе: «местный» был «вывезен» «особой службой», а новый, «кочевой какой-то», оказался привезён, подвергнут обработке – «расплющен, стиснут, перевит» – и «расставлен» «среди кубов и пирамид». Здесь только вышла на поверхность линия лирического сюжета, в котором из строфы в строфу сходятся в борьбе напирющий электровозом человек и стиснутая природа. Отсюда и финальное заключение: «дика, сармат, твоя столица» – Москва предстаёт как произведение варвара. Финал вновь не разрешает, но фиксирует противоречие – получается ода о том, как «дикость» сотворила великий, но «мертвенный» город.

В центре этой поэтики – открытое акменстами «блуждающее слово», слово как «пучок смыслов». И задача поэта – раскрыть потенциал, дать образу не одно, а сразу несколько измерений. В какую сторону полетит слово со смещённым центром смысла – всегда открытый вопрос.

У каждого стихотворения свои правила игры, отсюда – неизбежное авторское мифотворчество. Ни о какой фрагментарности в этой ситуации речи быть не может. Дистанция между автором и читателем максимальна. Ничего готового в такой поэтике нет. Роль поэта здесь куётся с нуля и, возможно, никогда не будет выкована – посмеет ли когда-либо поэт сказать, что он овладел открывшейся ему сложностью? Вряд ли – мы постоянно застаём его только в процессе овладения ею. Это требовательная поэзия – читатель должен решить задачу, но его ещё надо убедить в том, что результат стоит его усилий.

Временами сложность поэтики у Петухова действительно становится запредельной, и найти соединяющее звено между стиховыми фразами никак не получается; тогда выбор прост – либо доверяться

уложенным в классический стих сложноподчинённым пассажирам с надеждой, что на излёте нашаришь нить в темноте этого стиля, либо – переходить к другому стихотворению. Это – главный риск выбранной поэтики: уйти на такие ассоциативные глубины, где уже мало что живёт.

Впрочем, рядом обнаруживаются вещи кристаллической ясности. Так, трудно не оценить уверенность и изящество пера, дающего портрет Евгения Рейна:

*Когда в кафе, где всё из пластика,  
он вносит тушу неуклюжую,  
гласит его медвежья пластика:  
вы продолжайте, я не слушаю!  
Я не живу здесь большие попросту,  
а только пятьдесят за столиком  
накоротке с младую порослью  
роняю за ворот по вторникам.  
Он входит, и пространство щемится,  
в углы спешат предметы сгрудиться  
от плоти тучной, этих черт лица  
из глав Рабле, с полотен Рубенса.  
Собранные анекдотов, памяток,  
звучащих в пересказе заново,  
он – грузный, но подвижный памятник  
Петрополю эпохи Жданова.*

Зафиксируем этот пример выхода из натуралистической уже почти изобразительности в большое время истории и культуры – характерный для Петухова приём. На нём построено одно из ключевых стихотворений книги – «Адонис». Вот первые две строфы:

*Тот ещё в ноябре –  
всепроникающ, резок,  
ветвям сродни на срезах,  
вате в нашатыре,  
воздух, – как кошевой,  
с привкусом стали,  
свежий местами,  
но не живой.*

*Разом щелчок или свист  
в нём умножает эхо.  
Шерсти, овчины, меха  
антагонист.  
Топчущийся в сенях  
комиссар с продрозвёрсткой,  
из ледяной прозекторской –  
небытия сквозняк.*

К концу второй строфы надо не упустить – это всё ещё характеристика воздуха, в первой же строке, казалось бы, узнанного, – «то ещё...». Образ начинает развитие с физических характеристик – резкий, всепроникающий, удушливый, – но они в сумме дают неожиданный скачок во времени – вот оно, «блуждающее слово» в действии. Появляется «кошевой» – данная с маленькой буквы фамилия, ассоциирующаяся с героем и шолоховского «Тихого Дона», и «Молодой гвардии», и советским маршалом, героем Гражданской войны. Здесь уже срабатывает значение ноября как месяца главного советского праздника. Сам воздух порождает главного героя очередной годовщины Великой революции, и это уже к нему относится обоюдоострая характеристика: «свежий местами, но неживой». Но этого Петухову мало, он не стремится обозначить центр своего образа, он развивает его избыточно, намечая сразу несколько линий интерпретации. Вот в одном предложении воздух – и «комиссар с продрозвёрсткой», и «небытия сквозняк» «из ледяной прозекторской»... И наконец появляется лирическое «я»:

*Слизистой жабр,  
всей непригожей  
хордой и кожей  
чую ноябрь:  
лют, на расправу скор,  
холоден. Час его пробил.  
Чисто Вышинский в профиль –  
блещет в руке топор.*

Очень важно то, каким предстаёт лирический субъект, зачем ему понадобились эти «жабры» и «хорда». Тут человек взят не как социальная личность, а как примитивное существо, «чувющее» опасность физически, инстинктивно. Но эта опасность уже раскрыта перед нами

как историческая, её ряд продолжает образ прокурора Вышинского, вершащего скорое на расправу советское правосудие. Нужно отметить последовательность, с которой поэт развивает найденный приём, позволяющий в циклическое, идиллическое по своей природе, художественное время вложить историческое переживание. Это совмещение жанров, которые всегда были друг от друга особенно далеки.

*То-то дрожат, смотри,  
прежней поры счастливыцы,  
ветер с них рвёт – петлицы,  
шпалы и кубари.  
Равно трус и герой  
обречены. И в страхе  
льну, как Бухарин к плахе,  
грудью к земле сырой.*

В этой строфе одновременно работают уже два жанровых контекста. «Прежней поры счастливыцы» – это и растительный мир лета, и герои предыдущей эпохи: «равно трус и герой / обречены». И ничего не остаётся, как подчиниться всеобъемлющей воле природы, которая на деле оборачивается историей. Даже финал не разрешает драматизма, напротив, – фиксирует его на высшей ноте метафизического соприкосновения с гибелью:

*Лижут меня, легки,  
бездны слепой в преддверье  
мягкие – пух и перья –  
гибели языки.*

Здесь самое время вспомнить о названии: «Адонис» – воскресающий бог, дух ежегодного пробуждения природы. Решив своё стихотворение как историческую элегию, основанную на личном переживании коллективного прошлого, Петухов всё же даёт ей совершенно идиллический заголовок, как будто обнажая сам приём произведённого им жанрового скрещения.

Впрочем, Григорию Петухову не вполне удаются заглавия. Так, название книги – «Соло» – лишено какой бы то ни было концептуальности, которая, похоже, сама по себе для поэта пребывает под постоянным подозрением в схематичности. Это такое название-минимум, цель

которого, как кажется, – не задать центральный для всей панорамы мотив или образ, а скорее – не навредить той пестрой картине, которая получилась. Названия стихотворений столь же бесхитростны и стерты: «Возвращение», «Проза рабочих районов», «Герои», «In memory of Benjamin», «Берлин». Удачны – если оценивать их во взаимодействии с самими текстами – пожалуй, только три – «Рыбный рынок», «Иероглиф» и «Адонис». И я думаю, что для этой книги – или какой-либо другой – очень подошло бы название «Адонис», оно смелее передавало бы то, что этот поэт может сказать. Правда, боюсь, в художественном мире Григория Петухова поэт, имеющий что-либо сказать, – это нечто неприличное.

Возможно, умение передавать историческое переживание, фиксировать барочную сложность – наиболее перспективные элементы поэтики Петухова, элементы, способные в дальнейшем определить лицо его поэзии. Трудно сказать, что в этой книжке так и происходит. Как ни странно, но она слишком разнообразна, несмотря на всего 40 страниц, – поэтому стержень обнаруживается не сразу. Книга выглядит несколько перезревшей. Кажется, что она имела замысел, но затем много раз переделывалась, в результате получилась из того, что осталось после многих лет самоедства. Её цель – восполнить пробел, выпустить, наконец, в свет что-то проверенное. Следующая книжка, хочется надеяться, будет другой – и появится вовремя.

\* \* \*

Речь не о традиционном для русской критики противопоставлении «архаистов» и «новаторов», поскольку оба поэта принадлежат традиции, но при этом – совершенно разным ее парадигмам. Можно быть новатором и в том, и другом русле. Но при этом очевидно, что сами возможности и инструментарий этих поэтик – различны.

*Поэтика узнавания* обновляется переживанием текущего мгновения, ей важны нюансы и оттенки; чувствительность к ним – главная черта поэта, выпадающего из прагматичного мира прозы. Эта поэтика располагает к цикличности, позволяет читать каждое стихотворение как заметку из лирического дневника, единого для всего творчества героя, а значит – сопереживать ему, вступать с ним в противоречивые, но всё равно близкие отношения. А потому – эта поэтика предполагает психологическую точность.

*Поэтика блуждающего слова* почти ничего не знает о мгновении. В ней творятся авторские мифы, которые задают поэтическую вселенную. Здесь лирическое «я» оказывается то Адонисом, то Одиссеем. Здесь мы сопереживаем героям мифов, но никогда не увидим лирического дневника автора. Автор, возможно, потом будет реконструирован – в стиле, языке, сквозной сюжетике. А возможно, автора никогда не найдут, и на поверхности читательской памяти останется лишь какой-то проходной персонаж из авторской коллекции. Психология таких персонажей задана логикой творимого мифа. В этой поэтике не встретить идиллического пространства поэзии, слово здесь изначально прозаично, потому – для сотворения мифа может быть взято любое. Из любого словосочетания может быть нечто выращено. И это нечто обязательно будет мифом про сотворение поэзии.

Попробуйте скрестить эти поэтики – и они не обогатят друг друга, а... уничтожат. Фрагментарность, установка на мгновение не даст сформироваться, выречь мифу. Блуждающее слово извратит, осквернит то, что должно быть предзадано и узнаваемо.

Если отвлечься от имён, нужно ли выбирать из этих двух поэтик? Для читателя, наверное, это неизбежно. Слишком разные правила игры, чтобы одинаково сильно любить и ту, и другую.

2014

## Сто поэтов, о которых не поспоришь

*Бак Д. Сто поэтов начала столетия. Пособие по современной русской поэзии. М.: Время, 2015. – 576 с.*

Почти шестьсот страниц о современной поэзии! Такие труды, каковой представил наконец в завершённом виде Дмитрий Бак, появляются далеко не каждый год. Цикл публикаций под общим названием «Сто поэтов начала столетия» начался в 2009 году и, судя по публикациям в «толстых» журналах, был закончен в 2012 году – видимо, ещё три года книга ждала издателя.

Большой обзорной книги объективно не хватало – и уже поэтому прежде всего нужно отметить исключительную значимость работы Д. Бака. Можно легко найти книги о современной англоязычной поэзии, книга о современной немецкой поэзии даже переведена, а что касается русской, то до сих пор мы имели прежде всего индивидуальные иерархии отдельных критиков и поэтов, пишущих о стихах, – тут можно назвать имена М. Айзенберга, И. Фаликова, И. Шайтанова. И Дмитрий Бак сделал всё для того, чтобы не становиться в ряд людей, имеющих свой собственный взгляд на современную поэзию, занимающих какую-либо сторону в литературном процессе. Критик доходит до такой запредельной для многих степени объективности, что даже считает необходимым сказать: «сто поэтов, о которых идёт в книге речь, не являются, по мнению автора (курсив мой. – В.К.), “самыми лучшими” из всех ныне пишущих или недавно ушедших из жизни» (с. 5). Отобранных поэтов следует считать только «характерными для нынешнего положения вещей в поэзии». И далее, как бы в подтверждение неисклучительности фигур, которым посвящена книга, автор приводит почти две страницы имён, отсутствие которых в списке «не является знаком пренебрежения со стороны автора» (с. 6). В сумме мы, таким образом, получаем, пожалуй, наиболее длинный список поэтов, действовавших на истёкшем отрезке постсоветского периода.

Всего – почти 300 фамилий, и «список, разумеется, можно было бы продолжить» (с. 7). Это, однако, недостаточные оговорки. Далее Бак говорит о нежелании «включаться в полемические битвы об отдельных поэтах», «участвовать в разработке очередной версии истории русской поэзии» – это только эссе, в основе которых – личное впечатление. Жанровый образец для автора, с одной стороны, айхенвальдовские «силуэты», с другой – «Письма о русской поэзии» Гумилёва.

Конечно, в этой установке есть неразрешимый парадокс. Отбор ста имён как раз заведомо предполагает личную иерархичность. Разве наибольшая «характерность для сегодняшнего положения вещей в поэзии» – это не критерий? А разве жанровое слово «пособие» не о том, что читателю даётся нечто, отобранное компетентным человеком и являющееся обязательным для понимания ситуации? При чтении предисловия сопровождается ощущение, что Д. Бак пытается откреститься от очевидного – и делает это напрасно. Исследователь, проделавший столь большую работу, как раз имеет на своё собственное суждение наибольшее моральное право. А вот отказ от него порождает перекосы в восприятии книги. Пропадает желание спорить о составе имён и о чём бы то ни было – ни о том, почему некто включён, ни о том, отчего другой вниманием обойдён в пользу автора, кажущегося более слабым. Об это не стоит спорить, поскольку автор только что привёл двести фамилий, любая из которых в принципе могла быть в книге. Его выбор необязателен, на своих суждениях Д. Бак не настаивает. Это можно было бы назвать позицией над схваткой, но думаю, что это неточно, – потому что упомянутая позиция предполагает более высокую точку наблюдения, суждение с которой позволяет увидеть картину в целом. В книге такой точки нет. Мы видим камеру, которая выхватывает лица, вглядывается в них, – именно на них брошены все силы и слова. Поля, на котором разворачиваются события, читатель не увидит – для описания этого поля инструментария здесь нет.

В этом смысле идеологическая позиция Д. Бака подкрепляется стилистически – отсюда и плюсы, и минусы книги. При чтении очевидно, что автор всегда на стороне своих героев, и такое великодушие, да ещё применительно к массам, сегодня – исключительная редкость. На мой взгляд, ряду поэтов очень повезло попасться под перо человека, искренне желающего их понять, поскольку не понять их значительно легче. После прочтения книги остаётся чувство благодарности автору за огромную черновую работу. Это работа по вдумчивой разметке про-

странства современной поэзии. По сути, поэтический кругозор Д. Бака оказывается шире, чем у практически любого читателя современной поэзии. А это значит, что любой читатель этой книги в результате знакомства с нею свой кругозор заметно расширит.

На каждого автора отводится от четырёх до шести страниц, в результате получается книга, которую быстро прочесть невозможно. Каждый очерк – по-своему сложносочинённый. Нет задачи припечатать поэта афоризмом, процесс понимания и рассуждения о читаемом явлен перед нами стилистически – в больших предложениях, авторских восклицаниях и лирических отступлениях. К каждому поэту ищется ключ, а когда он находится – отбрасывается, порой это мучительно, туманно, неясно, не хватает афористичных твёрдых точек. И через пять страниц – всё заново!..

Конечно, особенно интересно читать статьи об авторах, знакомство с которыми до сих пор было минимальным. Это, пожалуй, не относится к Василию Аксёнову – убедить, что перед нами поэт, кажется, просто невозможно. Зато очень внятно предстаёт Юрий Арабов с его «ожиданием вечно свершаемого таинства и чуда, которое присутствует в мире и сейчас, но забыто, погружено в сумятицу навязанных идеалов и принудительных лёгких удовольствий» (с. 42). Открывается Анна Аркатова с её живописным «умением чувствовать “свойства светотени”» (с. 50), невзирая на качество материала. Интересна попытка раскрыть свойства поэзии как «нулевой степени письма» (с. 65) у Николая Байтова. Читая стихи Андрея Василевского, Д.Бак показывает, как «за гранью абсолютного равнодушия и бесчувственности серый и безликий контур недожизни без красок и объёма стремительно оборачивается пророческой сверхреальностью» (с. 88). Хорошо получилось про «инфантильное бормотание» (с. 103) Дмитрия Воденникова, очень трогательно – о мотиве «вины, не имеющей никакой явной материальной причины» (с. 142) у Линор Горалик. Любопытна трактовка оригинальной стиховой графики Сергея Завьялова как «работы с архаической просодией» (с. 209). Ряд можно было бы продолжить.

Можно найти интересные детали в прочтении хорошо знакомых поэтов. Лишь несколько примеров. Неожиданно точно увидена Д. Бак «новая манера» в поэзии Максима Амелина. Очень оригинально прочитывая обыкновенное для поэта запутанное восьмистишие Михаила Ерёмкина, критик выводит интерпретацию на мотив мандельштамовского забытого слова (с. 190–192). «Мирозиздущая метафизика

Кушнера, как и в прежние времена, сводится к вечному воплощению поэзии в то, что нам кажется жизнью» (с. 308) – это не очень понятно, но сильно: есть о чём подумать.

Хватает и неудач. Очень скупо и общо сказано о Белле Ахмадулиной, хотя, отметим, всё-таки сказано – из её поколения в сотню Д.Бака попали только Кушнер, Рейн, Соснора и Чухонцев. Сергей Гандлевский, о котором немало написано, требует гораздо более глубокого разговора – а эссе в книге годится разве что для неофита. Весьма трудно сложить образ поэта по результатам очерка о Наталье Горбаневской. В случае с Александром Еременко всё эссе – лишь трактовка причин ухода поэта из поэзии, а о стихах разговор так и не зашёл. О Тимуре Кибирове – так осторожно, что приведённые цитаты из поэта лучше выражают замысел, чем авторский текст. Читая о Юрии Кублановском как о представителе «традиционной “гражданской лирики”», испытываешь боль за поэта от увечий, наносимых литературоведческим штампом.

Но, повторюсь, книга не вызывает желания спорить. На великодушие автора к поэтам логично отвечать великодушием читательским – с благодарностью брать из книги то, что можешь взять.

Скажу лишь о языке, с помощью которого Д. Бак пытается прочитывать поэтов. И тут речь о проблеме, масштаб которой выходит за пределы книги. «Сто поэтов» написаны языком исключительно критика, который в интуитивном прорыве штурмует закоулки творческой личности. Автор не использует почти ничего из того, чему успело научиться литературоведение. Критик может добиться достаточно многого, воссоздавая с большей или меньшей приближенностью диалектику души поэта, но как только он переходит к другому поэту, он вынужден свой язык придумывать заново. И для каждого лирического «я» будет найдена нужная разновидность душевных навыков в сочетании с набором удобных в силу близости концептов вроде «тотальной иронии» и «весёлого демонтажа». Впрочем, нет никаких лирических «я» – в книге сплошь речь о самих поэтах. Уверен, что иные из них, читая книгу, поморщатся – оттого, что нельзя поэту приписывать то, что относится к другой реальности – реальности художественного образа, живущего и разворачивающегося по своим законам.

Картина, которая получается в результате исключительно критического подхода, кажется, всецело подчинена индивидуальности поэта – и уже потому этот подход выглядит как не худшее из зол. Но

нужно осознавать и потери. Главная из них – в разговоре об индивидуальности критик не может сделать простой вещи – он не может определить значимость творчества поэта, душа которого ему, казалось бы, открылась. Значимость определяется в ряду, а критик не использует инструментарий, позволяющий видеть весь ряд – то есть традиции, их переплетение. Элементы мозаики, созданной в книге о ста поэтах, не имеют между собой ничего общего, у каждого фрагмента своя автономная жизнь – там нечего обобщать. Д. Бак набросал крайне чувственную картину современной русской поэзии – все персонажи в ней по-своему любимы и не судимы. Но что между ними общего? Есть ли это общее? Что происходит со стихом, сюжетами, жанрами, формами, приёмами в их творчестве? Эта картина, которая позволяла бы оценить индивидуальный вклад, а значит, сформировать и сотню не просто любимых, но действительно «наиболее характерных», – пока не создана. Хотя нельзя сказать, что это такое уж неподъёмное дело.

2016

## Раздел 3. Рефлексия

---

### **Поэзия как полная противоположность идеологии**

**Н**а идеологическом фронте каждого требуют срочно определиться, с кем ты, чтобы противоположную сторону объявить врагом. Поэзия совершает другой выбор – между человеческим и нечеловеческим, откровенно антигуманным. Поэзия не умеет останавливать войны, но она даёт человеку такое понимание и сострадание, которых он в современном мире больше не находит нигде.

Я начал эти заметки задолго до военных действий на территории Украины – событий, которые без преувеличения шокировали очень многих внутри России. Изнутри пространства культуры и искусства любое обоснование войны выглядит дико. Но одновременно появляется и другое ощущение – что в понимании ситуации в современном мире, возможно, что-то упущено, раз столь масштабные события могли оказаться неожиданными. И упущено, возможно, именно то, что война идёт давно – она просто меняет фронт.

Я начал эти заметки давно, поскольку уверен, что поэзия, сообщество деятелей культуры сегодня во многом потеряло сопротивляемость идеологии. Оно забыло, почему идеология не должна вообще ассоциироваться с искусством, несмотря на существование сугубо политических течений в современном искусстве. Эти течения потому и возможны, что они – исключения. Ситуация резкой идеологической поляризации, которая в одночасье развернулась в конце февраля 2022 года, – возможно, одно из самых ярких выражений тех ситуаций, в которых имеет смысл проговаривать фундаментальные вещи и определяться по отношению к ним.

Может ли поэзия оставаться собой в период, когда идёт война? Или каждый пишущий обязан приравнять перо к штыку? Именно в такие моменты особенно принципиален выбор – быть гражданином или служить искусству? Что это значит вообще – служить искусству?

В чём ценность этой позиции, не труслива ли она в ситуации, когда идёт война?

### **Выбор гражданина и выбор художника**

Для человека, осознающего себя художником, в острые моменты истории характерно попадать в одну и ту же ситуацию, которая в эти дни оказалась растиражирована в социальных сетях. «Нет, ты не юли! – говорят ему, мысленно беря за грудки. – Ты осуждаешь или приветствуешь?» «Немедленно требую отписаться от меня тех, кто считает, что...» – такими ультиматумами наполнены социальные сети периода войны 2022 года. Примерно на том же уровне терпимость была и в 2014 году. Одни готовы разорвать отношения за неготовность осудить в нужных выражениях, другие – за неготовность в нужных выражениях поддержать. Да, действительно, нужно признать, что гражданин, какой бы стране и эпохе он ни принадлежал, в определённых ситуациях обязан делать выбор. Выбор стороны. И компромисса здесь быть не может. Это так же естественно, как защищать семью, малую и большую Родины. Нужно только учитывать, перед кем гражданин делает этот выбор. Если я разговариваю с человеком, который смотрит на мой мир извне, я буду отстаивать свой мир в любой ситуации. С человеком, с которым мы разделяем большую Родину, я могу говорить о внутренних проблемах этой Родины. С тем, с кем могу разделять малую, могу говорить о проблемах малой. С тем, с кем разделяю семью, могу говорить о проблемах семьи. А с Богом я буду обсуждать пути спасения своей грешной души. Вот такая русская матрёшка. Нет ничего глупее, чем не понимать, перед кем ты в данный момент делаешь свой выбор. Так это было всего лишь про выбор, который делает гражданин. Художник делает другой выбор, он не менее сложен. И ни один гражданин не в состоянии удовлетвориться этим выбором.

Его выбор связан с независимостью. Выбирать независимость от граждан, хватающих за грудки, – это и есть служение искусству. Сами эти граждане потом спасибо скажут – если когда-либо осознают, зачем искусство вообще нужно. Очень многие сегодня называют художниками тех, кто очевидным образом отказался от независимости, кто каждый день предьявляет свою принадлежность той или иной стороне. Для меня это нонсенс. Но если подумать, то да, такую штуку, как независимость, не каждый может себе позволить – слишком дорого вы-

ходит, ребята могут не понять, нужны компромиссы. И, тем не менее, я лично предпочитаю не называть художниками тех, кто отказался от независимости и выбрал сторону. Художник, который сдал единственный пяточок, обеспечивавший его уникальную нишу в современном мире, должен проходить по ведомствам разного рода обслуживающего персонала, оснащённого теми или иными навыками – графического дизайнера, сторителлинга, копирайтинга, пропаганды... Я считаю, что если ты не в состоянии принести в жертву такой способ социализации, как выбор стороны, если ты не готов к этим профессиональным рискам, то не надо заниматься искусством, не надо делать вид, что ты занимаешься искусством. Для художника не только не бывает хорошей власти, потому что любая власть хочет его использовать, но и не бывает хорошей стороны, потому что принадлежность к ней обязательно будет иметь следствием либо самоцензуру, либо вырождение в качестве художника, либо предательство. Этот выбор лучше осознавать заранее.

### **Независимость как условие гуманизма**

Я постоянно это слышу это от людей искусства: одни признают, что охотно бы воевали в Донбассе, другие готовы воевать со своим государством. Одни готовы вешать либералов, другие – людей, представляющих систему. Поэты и художники всерьёз решают для себя, их Крым или не их, они торопятся занимать стороны в самых примитивных конфликтах, им важно проявить солидарность с хорошими людьми, которых не интересует реальность, а интересует только одно: мы победим или они? Все эти линии поведения совершенно нормальны для граждан, для живых людей, которые ходят по земле и имеют право на мнение о соседях и работе городского транспорта. Но когда я слышу это от людей искусства, у меня возникает ощущение, что ими потеряно понимание, в чём собственно их роль как людей искусства. А если вы потеряли такое понимание, не надо продолжать себя называть людьми искусства.

Искусство необходимо и интересно как точка независимого от любой прагматики суждения о человеке в мире. Вся прагматика в её бесконечных проявлениях – материал в руках художника, но материал не будет преодолен, если художник не имеет точки зрения вне его. Искусство невозможно без этой точки зрения. Только с этой позиции доступна сложность ситуации, в которой оказался человек. Только с этой позиции видна сложность человеческой природы. Это та точка, в

которой художник может позволить себе задаваться именно теми вопросами, которыми надо задаваться по большому счёту, – хотя бы потому, что ими негде больше задаваться. Точно не на политических дебатах и не на свободном рынке. Художник, который добровольно сдаёт позицию вменяемой независимости, сразу же начинает выглядеть не очень умным обывателем, голос которого будут использовать в целях, которые он слабо понимает. Он выглядит котёнком в чужой игре. Любой имеет право так выглядеть. Художник тоже человек. Но в этом смысле – когда он гражданин, он не художник.

Потому что позиция художника гуманна в силу своего интереса к человеку, в силу стремления понять то, что мало кто понимает и при этом не видит в этом обстоятельстве проблемы. Поэтому художник не может оправдывать убийство ни при каких обстоятельствах. А оправдание убийства человека человеком – это меньшее, что готов делать любой представитель партии войны. Они всегда знают, кого надо убить, чтобы решить свои проблемы. Они нас убеждают, что все русские писатели кого-нибудь убивали, – что это нормально, это такая традиция у нас.

Партия войны работает исключительно на воспроизводство войны. Итог войны не победа, а война. И это не война между бедными и богатыми, между голодными и сытыми, между бесправными и правителями, между униженными, забитыми и сильными, самодовольными – это всегда война сильных, сытых, самодовольных за право в полной мере несправедливо распоряжаться судьбами всех остальных. И когда я вижу деятеля искусства, который занимает сторону в этой войне, я понимаю о нём только одно – что ему очень хочется быть на стороне сильных и здоровых, которые в любом случае будут жизнями бедных и больных оплачивать свои заблуждения и капризы. Мне кажется, что занимать такую сторону и называть себя при этом деятелем искусства, – лицемерие. Возможно, мы все уже настолько привыкли к распространению лицемерия в современной фейковой медиасреде, что именно это лицемерие не кажется нам самым лицемерным. Наверное, это действительно так.

### **Ответственность художника**

Сопrotивляемость идеологии в сообществе деятелей искусства сегодня близка нулю. Можно попытаться подумать, почему. Возможно, не на что опереться: никакой своей большой идеи внутри искусства не

осталось, вернее, никто не хочет верить ни в какие большие идеи, связанные с искусством, по этой причине прислоняться приходится к конструкциям попроще и понадёжнее, тем более что мы же как бы художники не 24 часа в сутки. Но эти надёжные конструкции заменяют гуманизм искусства антигуманизмом идеологии, отдают его на съедение механизмам насилия, которые управляют большей частью обыкновенного человеческого мозга. Эти конструкции нам говорят, что в многообразии форм насилия, которые над вами совершаются, у нас есть выбор – и это единственный выбор, который у нас есть. Так совершается подмена настоящего выбора, который должен совершить художник.

Художник должен быть сосредоточен на решении вопроса о человеке. Художник моделирует человека будущего. Субъекта, перед которым он отвечает, в реальности не существует, он только должен появиться – в результате знакомства с произведением искусства. Художник берёт обывателя и корректирует систему координат в его сознании. Открывал книгу один человек, а закрыл её другой. Таков результат соприкосновения с художественным образом. Произведение – явление иной, далёкой от идеологии природы. Художественная реальность, живущая своей жизнью. В ней есть всё для того, чтобы она разрасталась в нашем сознании, вбирала явления жизни, которые, казалось бы, лежат далеко за её пределами, и в конечном счёте влияла на способности нашего сознания в принципе.

Образ – форма органической жизни в неорганическом мире. И в то же время задайте вопрос: что автор хотел сказать художественным образом? Мне кажется, единственным адекватным ответом на этот вопрос был бы ответ: всё, он хотел сказать им всё. Художник работает на таком уровне, на котором невозможно почти ничего сказать, кроме как всё. Как он может принять чью-либо сторону, если он собирается говорить о том, как может быть устроен мир? Образ – это самая сложная для постижения штука, потому что это уже органика, даже в некотором смысле жизнь. Художник, который не понимает природы образа, не понимает своей ответственности за ненарушение его природы, не только не способен создать образ, более того, он занимается подлогом – он выдаёт за образ агитку, пользуясь тем, что многие не увидят разницы, он дурит народ, дурит «малых сих», которые на него надеялись, но, возможно, не знали этого.

Кажется, именно в такие времена, как сегодня, становится очевидным, что только искусство в состоянии думать о человеке, переживать

его драмы и трагедии независимо от его идейных, национальных и иных принадлежностей. Именно в периоды таких потрясений важно, чтобы художник не изменил своей природы под тем или иным давлением, чтобы он продолжал то своё дело, которое кроме него в этом мире сделать некому. Осознание художником своей миссии – своего рода присяга или клятва Гиппократу, только приходит сегодня к её принятию приходится поодиночке. Ну ничего, всем сейчас трудно.

2022

## Ничья земля современной поэзии

История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право осватило как *res nullius*, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может <...> Относительно нормы мы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы?

*А. Веселовский, «Из введения в историческую поэтику»*

На мой взгляд, наиболее красноречивым результатом работы критиков и литературоведов с современной поэзией является отсутствие какого-либо издания, которое бы давало какую-либо общую картину в этой сфере. Попросту говоря, давайте представим книжку под условным названием «Современная русская поэзия» или «Русская поэзия: 1980–2010»... – так вот, этой книги нет. На мой взгляд, её и быть не могло, и, возможно, в сложившихся условиях какое-то время ещё быть не может. А нет её – значит, и нет общего пространства разговора, даже общего информационного пространства, не говоря – смыслового. Поэтическая критика – а так приходится называть просто сумму текстов, связанных с современной поэзией, – если судить по сегодняшнему состоянию, не справляется даже с функцией чтения. А замахиваться на функции более сложные ей мешают внутренние, часто неосознанные конфликты.

Всё, что следует ниже, – лишь попытка подумать о том, почему дела обстоят именно так, почему в этой ситуации ещё далеко не «всё пропало» – и почему в сторону создания общей картины стоило бы двигаться.

## Пробел на месте общего пространства

На самом деле, создание общей картины в какой-либо литературной сфере – задача технически не очень сложная, особенно для грамотного литературоведа. У меня на полке стоит русская книга о современной немецкой поэзии<sup>1</sup>, есть и классические, и совсем свежие работы о современной французской поэзии<sup>2</sup>. Есть вполне школярские, но при этом очень информативные англоязычные издания, описывающие общее положение дел в англосаксонском поэтическом мире<sup>3</sup>, или умелой рукой составленные антологии поэтической критики, дающие в результате целостную картину поэзии взятого периода<sup>4</sup>. Однако найти что-либо подобное о русской поэзии очень сложно. Допускаю, что могу не знать о существовании каких-либо изданий, но если они существуют, можно быть уверенным в том, что они не имеют статуса принятых профессиональным сообществом.

После выхода в 1974 году книги Л. Гинзбург «О лирике», которая заканчивается на Мандельштаме<sup>5</sup>, немного можно вспомнить попыток глубоко проникнуть в русский поэтический XX век. Дальше – первое издание в 1996 году – была попытка В. Баевского выпустить «компендиум» по русской поэзии, но для него весь русский поэтический XX век – это семь имён<sup>6</sup>. Самый младший – Бродский, Мандельштам сюда не попал вовсе. Есть несколько замечательных книг, претендующих лишь на то, чтобы быть субъективным взглядом на поэзию, – «Оправданное присутствие» М. Айзенберга (2005), «Сто поэтов начала столетия» Д. Бака (2015), «Прозапростихи» И. Фаликова (2013), «Дело вкуса» И. Шайтанова (2007). Если говорить о достойных внимания статьях и высказываниях о поэзии и современном литературном процессе, пришлось бы добавить ещё как минимум пару десятков имён – сделаем

<sup>1</sup> Кудрявцева Т.В. Новейшая немецкая поэзия (1990–2000-е гг.): основные тенденции и художественные ориентиры. М.: ИМЛИ РАН, 2008.

<sup>2</sup> Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. М.: Наука, 1982; Великовский С. В скрещенье лучей. Очерки французской поэзии XIX–XX веков. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012; Белавина Е. М. Французская поэзия 1950–2000. Как читать? (Lire en français la poésie 1950–2000). М.: КДУ, Университетская книга, 2017.

<sup>3</sup> Williams N. Contemporary Poetry. Edinburgh: Edinburgh U.P., 2011.

<sup>4</sup> Contemporary poets / Ed. and with an introduction by Harold Bloom. Bloom's Literary Criticism. New York: An imprint of Infobase Publishing, 2010.

<sup>5</sup> Гинзбург Л. О лирике. М.: Интрада, 1997.

<sup>6</sup> Баевский В.С. История русской поэзии 1730–1980. Компендиум. М.: УРСС, 2004.

это как-нибудь в следующий раз. Эта отсылка к библиографическому контексту поэтической критики нужна затем, чтобы показать общую черту этих очень разных работ: почти никто на более чем «дело вкуса», чем эссе о «личных впечатлениях» принципиально не претендует – и даже борьба за свою историю современной русской поэзии ведётся в той же рамке прощительной субъективности.

Эта субъективность сегодня – правило хорошего тона, выражающее демократизм автора, которого можно заподозрить в том, что он сформировал своё мнение, – он тем самым показывает, что заранее признаются в своих правах на существование иные взгляды, за которыми стоит такая же субъективность. И даже если это лучший профессионал в своём деле, он, подчеркивая свою субъективность, как бы извиняется перед нами за свой профессионализм и признаёт право дилетантов делать свои собственные обобщения. И те, безусловно, пользуются предоставленным правом – и у тех, кто думает о деле, нет защиты от этой толерантности, которая как раз дело-то сделать и не даёт.

Так, Д. Бак, проделавший большую многолетнюю черновую работу в попытках нащупать черты, а точнее – лица современной поэзии, сделал всё, чтобы его не заподозрили в желании «включаться в полемические битвы об отдельных поэтах», «участвовать в разработке очередной версии истории русской поэзии»<sup>1</sup>. Выделив и описав не десять, а целых сто поэтов, он посчитал необходимым заявить, что они «не являются, по мнению автора, “самыми лучшими” из всех ныне пишущих или недавно ушедших из жизни» – лишь «характерными для нынешнего положения вещей в поэзии»<sup>2</sup>. И далее, как бы в подтверждение неисключительности фигур, которым посвящена книга, приводит почти две страницы имён, отсутствие которых в списке «не является знаком пренебрежения со стороны автора», не забыв заметить, что «список, разумеется, можно было бы продолжить»<sup>3</sup>. В данном случае мы имеем дело с чем-то вроде этоса критика, работающего в период, начавшийся после того, как в узкое русло официальной постсоветской поэзии плеснули самой разнообразной другой литературы.

«Группы ртутными шариками разбежались по поверхности, плохо поддающейся обозрению с одной точки, – пишет И. Шайтанов. –

<sup>1</sup> Бак Д. Сто поэтов начала столетия. Пособие по современной русской поэзии. М.: Время, 2015. С. 6.

<sup>2</sup> Бак Д. Указ. соч. С. 5.

<sup>3</sup> Бак Д. Указ. соч. С. 7.

Общая картина не вырисовывается. Жанр критического обзора отошел в прошлое. Главным жанром стал манифест. Критик говорит от имени группы, излагает позицию и клянётся, что истина и гениальность пребывают на стороне его соратников»<sup>1</sup>. А вот Айзенберг: «Голоса Культуры доходят до нашего космоса невнятно. Как шум за стеной коммунальной квартиры: можно разобрать отдельные реплики, но смысл происходящего, суть разговора не улавливается»<sup>2</sup>.

На этом фоне субъективность – это уже шаг вперёд и по сравнению с литературной партийностью, очевидной аффилированностью с литературными группами, и по сравнению невнятицей культурного шума. Но и «дело вкуса» – лишь палитра частных мнений, каждое из которых могло бы претендовать, но не претендует, либо претендует – и тогда вызывает отторжение своей нетерпимостью, неприличным напором, амбицией превознести своё мнение над другими. Критика сегодняшнего дня всецело определяется уровнем риторики говорящего и выбранными местом и временем высказывания. «Моё слово против твоего слова. Вот и вся критическая реальность»<sup>3</sup>. Высказал с заметной трибуны несколько хлёстких тезисов? – этого достаточно, чтобы прослыть борцом, не читая. Никакого общего дела критики не делают, утерян сам язык такого дела. А потому и ощущения разговора, попыток «друг с другом о чем-то договориться» у самих критиков нет – и во многом оттого «хочется плюнуть и выматериться», подводит итог Сергей Чупринин.

Общий язык – это ценности, которые понятны почти всем; критерии, которые почти неоспоримы; и наряду с фигурами спорными – фигуры, о которых уже можно не спорить. Это – результат договорённостей. М. Айзенберг говорит, что особенность сегодняшней ситуации в восприятии поэзии в том, что нет таких пяти имён, зная которые, мы получили бы адекватное представление, чем поэзия живёт, – сегодня нужно знать пятьдесят имён<sup>4</sup>. А их только Бак перечислил более

<sup>1</sup> Шайтанов И. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. М.: Время, 2007. С. 15.

<sup>2</sup> Айзенберг М. Оправданное присутствие: Сборник статей. М.: Baltrus; Новое издательство, 2005. С. 81.

<sup>3</sup> Чупринин С. Признательные показания // Зарубежные записки, №11, 2007. URL: <https://magazines.gorky.media/zz/2007/11/priznatelnye-pokazaniya.html>.

<sup>4</sup> Козлов В. «Поэзия перед выбором: умирать с Мандельштамом или выживать с Пастернаком». Разговор с поэтом и эссеистом Михаилом Айзенбергом // Prosōdia. 2016, № 4. С. 153.

трёхсот; примерно столько же поэтов (двести семьдесят), по подсчётам А. Скворцова, вошли в антологии «Лучшие стихи 2010–2012 годов»<sup>1</sup>.

Вообще, внезапное увлечение социологией литературы напугало нашу критику – в начале нулевых, когда С. Чупринин посчитал количество пишущих в России и объявил о неминуемой капитуляции цеха перед этой армадой. Но не искусственен ли сам вопрос об общем пространстве поэзии? Кто предъявляет на него спрос? В какой момент мы сталкиваемся с его отсутствием?

Мне кажется, что спрос предъявляет пытливый читатель. Это нормально – хотеть увидеть всё пространство поэзии сразу – в виде ли полноценной антологии, в виде учебного пособия или многотомной академической монографии. Это понятно, что о вкусах спорят, но ни в чём не повинный читатель имеет право, не бросаясь в спор, к которому он не готов, увидеть неоспоримую часть того, что называется современной поэзией.

Более того, интуитивно кажется, что ощущение кризиса или расцвета в современной поэзии всегда как-то связано именно с этим общим пространством. Может быть сколь угодно большое разнообразие, но без общей точки над ним ситуация может трактоваться как удушливая эпоха с кризисом институтов и потерей читателя. И кажется, даже трое подключённых к этому общему могут чувствовать себя поэтической эпохой.

### **Вся поэзия в одном твите**

Современная журнальная критика поэзии вполне позволяет судить о том, какими целями и задачами она живёт.

Заслуживает внимания жанровый сдвиг в критической работе. Главным в последнее время кажется жанр дайджеста, набора реплик по порой не связанным темам. Издания предпочитают слово «обзор», но я был бы готов объяснить отдельно, что обзор – это другой жанр, предполагающий гораздо более высокую добавленную стоимость. Читателю же в данном случае предлагается жанр для тех, кто не читал, имеющий целью сориентировать, заинтересовать, обозначить самое яркое, дать попробовать на вкус. Назвать это критикой довольно

---

<sup>1</sup> Скворцов А. Живой контекст (заметки составителя антологии) // Арион. 2014, №3. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2014/3/22s.html>.

сложно, скорее – простейшими формами журналистики, поскольку основная функция жанра – экспертиза и информирование. Так работают критики изданий, формирующих разнообразный поток информации – еженедельно выдавая результат чтения, как правило, огромного массива разнокачественной литературы. И после отчётного периода читаем типовую фразу на портале «Горький» ([gorky.media](http://gorky.media)): «Каждую неделю поэт и критик Лев Оборин пристрастно собирает всё самое, на его взгляд, интересное, что было написано за истекший период о книгах и литературе в сети». Б. Кутенков делает такие обзоры на портале [godliteratury.ru](http://godliteratury.ru), Ю. Подлубнова – на сайте «Литература».

В эту игру играют не только сетевые издания. «Новый мир» много лет даёт в каждом номере авторские «Книжные полки» и «Библиографические листки». В «Знамени» создана специальная рубрика «Переучёт», в которой в 2017 году находим дайджесты критических публикаций в периодике, критики нон-фикшн в литературных изданиях, архивных и мемуарных публикаций к столетию революции, «обзор» поэтических журнальных подборок – и многое другое в том же жанре. Ведущий критик издания Н. Иванова уже несколько лет ведёт дайджест-сериал «Пёстрая лента», состоящий из кратких рецензий, – на начало 2018 года вышло 18 подборок.

Журнал «Дети Ра» предлагает обзоры журнальных поэтических публикаций наиболее основательно – каждый номер в рубриках «Литобоз» и «Книжная полка», разницы между которыми, по сути, нет. То есть здесь дайджест – ведущий жанр работы с поэзией. К двум-трем дайджестам в номере, в каждом из которых разбираются три–шесть книг, добавляются одна-две-три отдельных рецензии. Точно такая же ситуация – в журнале HomoLegens, только поэзии в обзорах уделяется вдвое меньше места. Два ключевых критических раздела журнала «Воздух» – посвящённый опросам «Вентилятор» и «Состав воздуха», ведущий хронику поэтического книгоиздания; оба этих раздела – подборки кратких реплик, которые либо отвечают на предложенный вопрос, либо выносят краткое суждение о новой книге, но главный результат – массовка: в каждом номере с такими репликами выступают несколько десятков человек. «Новая Юность» только что представила свой новый критический проект «Лёгкая кавалерия»: 12 критиков согласились в течение года писать по одной страничке, не больше, обо всём, что «зацепило» в литературе. Направление эволюции понятно – теперь мы имеем не один-два дайджеста в номере, а двенадцать. Чем

больше ракурсов, тем больше стереоскопичность общей картины, тем теоретически шире охват поля литературы.

Производное того же жанра – подборки реплик: в связи с юбилеями поэтов, датами, вехами, опросы по постановочным вопросам. Цель – больше ракурсов, голосов, больше коммуникации – публичной жизни, в конечном счёте.

Между культурной журналистикой и критикой – тонкая грань. Объективно литературная сфера сегодня старается осваивать журналистские жанры, идти в сферу работы с любопытным обывателем, которому должно быть интересно. Моё понимание грани между журналистикой о культуре и критикой довольно простое. Первая всегда социологична, она либо ничему не удивляется и просто фиксирует обыденное течение книжного рынка, либо, если начинает интересничать, говорит о писателях как о шукшинских «чудиках», как о племени, о чьих «нравах» небезынтересно рассказать в специальной рубрике. Критика же, по большому счёту, всегда пытается понять, насколько уровень авторского замысла соответствует уровню исполнения, – и владеет контекстами, позволяющими судить о том, насколько замысел значим в текущей культурной ситуации. «Грин без грима. Как угрюмый пьяница создавал романтические феерии», «“Дьявол, которому всё позволено”». Николай Богомолов о жизни и творчестве Михаила Кузмина», «Саша и Танюша против афедрона. “Новые приключения Русского Букера”» – думаю, специализированный портал «Горький», как это ни горько, уже сегодня претендует на статус таблоида в сфере литературы. Но он лишь выражает общий вектор движения – в сторону общения не со своим кругом, а с внешним, чью искущённость переоценивать не стоит. А значит, в разговоре с ним неизбежны скандалы, интриги, «клубничка», расправы с классиками в одно касание. Нет такой темы в дайджесте, которая заняла бы больше абзаца, а иногда абзаца хватает, чтобы упомянуть пяток авторов, – это и вовсе высший пилотаж. А разбираемому автору в этом случае достаётся более или менее нейтральное суждение, укладываемое в предложение, и цитата. После этого уже можно говорить, что тебя заметили, более того – о тебе «пишут». Трактовки произведений при этом часто приходится вычитывать чуть ли не из особенностей расстановки знаков препинания. И кажется, что идеал, к которому стремится такая «критика», – это вся литература в 140 символах сообщения в твиттере при максимуме авторов таких сообщений.

Нужно заметить, что ситуация такой жанровой эволюции литературной критики выглядит деградацией только там, где она приходит на смену жанрам, предназначенным для прочтения. Там же, где критическую работу получается ими разнообразить, они смотрятся вполне уместно, занимая место в системе: дайджест фиксирует достойное упоминания, более достойное рецензируется, самое важное разбирается в монографических статьях. Так, нельзя не отметить разнообразного критического блока журнала «Знамя». Разнообразие критических рубрик, жанров, объёмы, отводимые под рецензии и критику, выдают системную работу с этим направлением. Можно критиковать отдельные публикации, но эта системность, наблюдаемая в нелёгкую минуту, вызывает уважение. Тут, видимо, сказывается и тот фактор, что в руководстве журнала три мощных критика – С. Чупринин, Н. Иванова, К. Степанян. При этом доля их самих в публикуемом критическом массиве очень невелика – они скорее предьявляют спрос на критику, что сейчас более важно.

А в «Воздухе» помимо двух цитатных массовых разделов присутствует лишь рубрика «Атмосферный фронт» – бронебойные статьи теоретиков культуры. То есть на уровень прочтения текстов или книг журнал не опускается. «Новая Юность» и вовсе, вводя новый критический калейдоскопический раздел, скорее просто восполняет пробел, который журнал имеет на месте критики.

Есть и другие плюсы сложившейся эволюции критики – покрываемый спектр имен, как кажется, расширился существенно. Так критика отреагировала на вызов, которым сама же себя напугала в начале нулевых, когда многообразие имён в литературе внезапно открылось во всём непосильном объёме.

### **Назад к пристальному прочтению**

Авторов, которые способны написать не то что яркую, а просто приемлемую, аргументированную рецензию на свежую поэтическую книгу, на сегодняшний день можно посчитать по пальцам. Возможно, поэтому журнал «Арион» за 2017 год отрецензировал аж 5 поэтических книг. Была, впрочем, ещё заметка В. Муратханова о сразу всей книжной серии «Сибирский тракт». Для сравнения: журнал «Знамя» опубликовал 15 рецензий на поэтические книги, а в придачу внушительный арсенал разного рода обзоров – поэтических подборок, ста-

тей о поэзии, а также ряд монографических статей о поэтах. В «Новом мире» выходит в среднем менее одной рецензии на поэтическую книгу в номере – это если считать с рецензиями на издаваемую классику поэзии. В журнале «Октябрь» в 2017 году была одна публикация, которая содержала рецензии на поэтические книги, – её написал вездесущий Л. Оборин, коротко разобрав три свежих издания. «Урал» в работе с поэзией если чем-то и может похвастать, то только тем, что поэт Ю. Казарин пишет в каждый номер эссе. В «Новой Юности» вы не найдёте вообще ничего в жанре рецензии на свежую поэтическую книгу. «Вопросы литературы» рецензируют скорее научную литературу и нон-фикшн, свежие поэтические книги почти не попадают в зону внимания, хотя иногда встречаются обзоры, посвящённые поэзии, или статьи о фигурах современной поэзии. Prosōdia же публикует по 6–7 рецензий на поэтические книги в номере, ещё 3–4 рецензии пишутся на книги о поэтах или поэтике.

Думаю, если не считать дайджестов, весь толстожурнальный цех рецензирует в год около 30–40 поэтических книг. Для сравнения: в 2015 году в длинный список голосования премии «Московский счёт» вошли 207 книг. Годом ранее – 186. И это только книги, изданные в Москве. Здесь хочется поставить многозначительный смайлик.

Авторов рецензий и вовсе не так много, более того – они нарахват. Назову только тех, кто был наиболее заметен в 2017 году, указав в скобках, в каких журналах публиковались их работы о поэзии. Вот эти шесть имён, чьими усилиями читается поэтическая периодика: Е. Абдуллаев («Дружба народов», «Знамя»), Д. Артис («Дети Ра», «Дружба народов», «Зинзивер»), В. Коркунов («Звезда», «Зинзивер», «Знамя»), Л. Оборин («Горький», «Волга», «Знамя», «Новый мир», «Октябрь»), А. Пермяков («Волга», «Знамя», «Новый мир», «Урал»), Э. Сокольский («Дети Ра», «Зинзивер», Prosōdia). Наверняка значительному количеству авторов, пишущих рецензии, есть что предъявить, – но лидеров вряд ли больше.

Кажется, очевидно и то, что производительность критического цеха, мягко говоря, не соответствует производительности самой русской поэзии. Думаю, сказанного достаточно, чтобы констатировать ситуацию кризиса самой функции пристального прочтения поэзии. Цех придумал, как сделать так, чтобы больше участников литературного процесса значились в списках таковых, но придумать, как прочесть то, что они пишут, пока не может.

А ведь самое интересное должно было бы начаться при разборе критических манер. Но, признаюсь, этих критиков даже как-то страшновато ругать, показывая, что они порой делают принципиально не так, – они и без того представители редчайшей профессии, не спугнуть бы.

Выражу только общее наблюдение. В разговоре о современной поэзии мне не хватает рефлексии о *необходимости формы*. Именно необходимость смычки между *что* и *как* делает из стихотворения произведение искусства. Недостаточно просто точных и интересных наблюдений за жизнью, недостаточно и исполнения языкового задания. На стыке этих сфер – когда он случается – рождается иного масштаба измерение: ракурс мировидения. О невнимании к обозначенному вопросу я, например, как правило, всегда вспоминаю, читая заметки Оборина о ярких поэтических подборках в литературных журналах<sup>1</sup>. Вот, например, в разговоре о В. Бородине в подтверждение «могучего» «песенного дыхания» поэта приводится среди прочих неклассических строф и такая:

*очень приятно, мы сугробы  
очень хочется спать  
не начинать ночной разговор:  
утром молчание будет чище*

Тайна песенности остается тайной, форма принята без рефлексий, будто нет такой темы, зато мы узнаем, что к Бородину «приходит *сказаться* всё живое». Почему бы и нет? Формат дайджеста, наверное, большего, чем яркие цитаты, дающие попробовать стихи на вкус, и не позволяет требовать. Да и будем справедливы – слепота по отношению к традиционным формам распространена ещё более, в силу узаконенности самой традиции.

Нужно заметить, что в год литературная индустрия порождает около десятка попыток прочтения отдельных поэтических текстов – как правило, выбранных из классики. Есть и авторы, которые на этих жанрах специализируются, – например, О. Лекманов, А. Скворцов,

---

<sup>1</sup> *Оборин Л.* Чередования. Восемь стихотворных подборок в литературных журналах 2016 года // Знамя. 2017, № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/1/cheredovaniya.html>.

И. Сураг. О жанре монографической статьи, посвящённой одному автору, не хочется говорить вовсе. В год их появляется меньше, чем пальцев на одной руке. В прошлом году Л. Панн написала в «Звезде» о Евтушенко<sup>1</sup>, М. Липовецкий о звезде «перформативной поэзии» Романа Осминкине<sup>2</sup>, а «Вопросы литературы» опубликовали критический «диалог» о поэзии Рейна<sup>3</sup> – даже не знаю, что ещё вспомнить, кроме статей журнала *Prosōdia* о Д. Новикове и И. Жданове.

Вот и выходит, что рецензия – самое большее, на что сегодня может рассчитывать автор. Такой поэт, как Олег Чухонцев, может рассчитывать на пять рецензий – о его последней книге написали О. Дозморов, А. Пермяков, И. Роднянская, А. Скворцов... А вот на три новые книги А. Кушнера, вышедшие в 2016 году («Избранные стихи», «Меж Фонтанкой и Мойкой...», «Испытание счастьем»), рецензий уже нет – слишком уж плотный поэтический поток создаёт автор. Таковы сегодня естественные издержки многописания.

Пристальное прочтение – фундамент, без которого пирамиду критики возвести невозможно. Если компетенции, связанные со способностью глубоко прочесть текст современной поэзии, в массе своей утеряны, если оставшиеся компетенции покрывают ничтожно малую часть происходящего, то ситуация в культуре всегда будет восприниматься так, будто современная поэзия «корчится безязыкая». Умение глубоко прочитать текст – краеугольный камень, на котором исключительно и можно было бы заложить критику завтрашнего дня.

Но опять же – для того, чтобы хотя бы двинуться в эту сторону, стоило бы кое о чем договориться.

## Главный внутренний конфликт

Последней неоспоримой точкой современной поэзии, отмечает И. Шайтанов, была фигура Бродского – с его смертью в 1996 году про-

<sup>1</sup> Панн Л. Другой голос Евгения Евтушенко // Звезда. 2017, №2. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2017/12/drugoj-golos-evgeniya-evtushenko.html>.

<sup>2</sup> Липовецкий М. Между Приговым и ЛЕФом: перформативная поэтика Романа Осминкина // НЛО. 2017. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/3/mezhdu-prigovym-i-lefom-performativnaya-poetika-romana-osminkin.html>.

<sup>3</sup> Козлов В. Возможность другого Рейна // Вопросы литературы. 2017, № 2. С. 112–119; Шайтанов И. Цвет яблока, или Что помнит слово? // Вопросы литературы. 2017, № 2. С. 106–111.

странство распустилось, персонажи разошлись по углам, чтобы там творить свою собственную идею поэзии<sup>1</sup>.

Идей на деле не так много, гораздо больше искусственных границ, которые действуют в пространстве разговора о поэзии, не давая слышать друг друга.

Автономность условных традиции и новаторства – пожалуй, самая большая проблема современной поэзии. Проблема, потому что сама идея такой автономии представляет собой уводящее обе стороны в тупик заблуждение. Это молчаливое разделение и есть партийность, переходящая из поэзии в критику о поэзии. Одна партия живёт тотальной рефлексией о возможности/невозможности самого высказывания, которое при этой степени рефлексивности уже не может быть *о чем бы то ни было*. А другая своим идеалом имеет прямое высказывание и точное схватывание несомненной реальности. Нужно ли говорить, что все большие поэты играют одновременно на нескольких досках? Что событие, о котором говорится, невозможно, согласно давней формулировке Бахтина, оторвать от события самого высказывания?

И в обоих лагерях есть глубоко продуктивные идеи. С одной стороны, это ощущение того, что искусство всегда имеет неконформистскую природу по отношению к готовым языкам идеологии, что оно каждый момент изобретает себя заново, отбрасывая всё, что ему в этом деле не помогает. С другой стороны, в сфере отношений человека и мира ещё возможны и даже обязательны новости, а традиционные формы столь многообразны, что их можно не только бросать с корабля современности, – о них можно забыть, погружаясь в сугубо языковые рефлексии.

Есть, правда, осложнения – появление на сцене идеологии. «Сочеников одной школы объединяет общность языков – их индивидуальные языки принадлежат одной семье, у них похожие грамматики и соотносимые ассоциативные цепочки, – пишет М. Липовецкий. – Однако разделяют эти школы не только художественные, но и политические убеждения. Связь между эстетикой и политикой сегодня обнажена настолько, что по форме стиха с большой степенью вероятности можно догадаться о том, как автор относится к Путину, взятию Крыма и украинскому Майдану»<sup>2</sup>. Если уж «по форме стиха» можно

<sup>1</sup> Шайтанов И. Дело вкуса. С. 16.

<sup>2</sup> Липовецкий М. Указ. соч.

догадаться, то по форме суждения о стихе, думается, и подавно. Удивительное дело, но, выходит, что политики не дают нам возможности понять, что происходит с русской поэзией.

Критика во все времена нуждалась в большой идее – для русской критической школы это глубоко естественно. Есть ли сегодня большая идея у критики? Послушайте, как о стихах говорят, например, М. Айзенберг и А. Кушнер – в этих языках будет сложно найти что-либо общее. Первый говорит на языке культурологии и авторского извода экзистенциальной философии, из которой выводится философия языка. Второй находится внутри отдельного мира поэзии, имеющей свою собственную географию и историю. За первым – язык поисков, характерных для всего современного искусства, за вторым – по большому счёту, отечественная филологическая школа. А поэзия выбирает, с кем из этих «кавалеров» сегодня вечером интереснее провести время.

В культурологии слово поэзии – одна из культурных практик наряду с другими, на стыке с другими. И среди них проблема – сама идея искусства. Показательна недавняя обложка философско-литературного журнала «Логос», на которой написано: «Искусство? Сегодня?!» (2015, т. 25, № 4). Дискуссия на эту тему во второй половине XX века приводит к тому, что искусство либо перестает показывать что-то кроме собственных формальных средств (концепция К. Гринберга), либо становится своеобразной «разгрузкой», свободной от экзистенциальных вопросов (концепция А. Гелена). Затем наступает эпоха интернета, а «в интернете нет ни искусства, ни литературы, а есть лишь сведения о них, равно как и другие сведения о других сферах человеческой деятельности»<sup>1</sup>. То есть вопрос, обозначенный на обложке, никогда здесь не может быть снят. В этой парадигме мысли нет той идеи, на которой можно было бы построить понимание специфики искусства. Это состояние перманентного краш-теста для искусства. Здесь на первом плане всегда ситуация высказывания, специфика которого всегда под вопросом, – и связь с архитектурой или кино может ставиться выше принадлежности художественным речевым традициям. Это мироощущение хорошо выразил поэт и критик Г. Дашевский: «Нет уже никаких цитат: никто не читал того же, что ты; а если и читал, то это вас не сближает. Время общего набора прочитанного кончилось, апеллиро-

<sup>1</sup> Гройс Б. Дефикционализация фиктивного: искусство и литература в интернете // Логос. 2015, Т. 25. № 4. С. 5.

вать к нему нельзя. Работает та речь, которая уместна в данной ситуации: мгновенной ситуации, как она сложилась между нами, которую мы оба видим одинаково, – и только на это мы можем опираться»<sup>1</sup>. С тем, что этот опыт обострённого восприятия ситуации высказывания крайне полезен, спорить не приходится, остаётся только ответить на вопрос: как долго мы должны считать эту ситуацию нормой? Как долго мы можем себе позволить закрывать глаза на существование живой и разнообразной традиции, которая часто выступает более полноправным субъектом высказывания, чем индивидуальное я? Наконец, как долго мы можем делать вид, что в поэзии не происходит ничего, характерного только для неё самой?

И тем не менее перед нами одна из больших идей, разрабатываемая целыми институтами, издательствами и журналами. Обойти эту идею с великим множеством следствий, делать вид, что её не существует, – сегодня это такой же инфантилизм, как и верить в неё безраздельно. Я лично уверен в том, что в бурлящем котле этой идеи – как в идеальной чужой по своей сути среде – поэзия способна приобрести немало, но она никогда не может рассчитывать оказаться в центре внимания – ещё и потому, что идея центра тоже тут под вопросом. Рассчитывать на то, что эта большая идея даст нам взгляд на современную поэзию, учитывающий её специфическую природу, было бы наивно.

Вторая большая идея, существующая сегодня, вызрела в русле отечественной филологии. Русская школа исторической поэтики, как это ни возмутительно, знает, в чём специфика поэзии, – она может это объяснить убедительно. Нам приходилось писать о том, что приблизительно с 1970-х годов отечественное литературоведение, уже проникшееся идеями М. Бахтина, сформировало новое понимание природы литературного произведения – главы о художественном образе, о том, как он устроен, на каких уровнях работает, появились во всех основных литературоведческих энциклопедиях и учебниках по теории литературы<sup>2</sup>. Это – исторически недавнее завоевание: к концу позднесоветской эпохи авангард русского литературоведения только-только нащупал большую мысль, разработка которой заставила бы многое переделывать и в школьном знании. Но этого не было сделано. Началось новое

<sup>1</sup> Дашевский Г. Как читать современную поэзию // Дашевский Г. Стихотворения и переводы. М.: Новое издательство, 2015. С. 153.

<sup>2</sup> Козлов В.И. Верните образ: о последнем рубеже в разговоре о поэзии // *Prosōdia*. 2016, № 5. С. 3–6.

интересное время. Большие филологи стали один за одним покидать нас. Да и, прямо скажем, нечасто они баловали нас интересом к современной поэзии. Есть буквально несколько исключений – И. Сурат, И. Роднянская, И. Шайтанов. Главное, что здесь есть, – инструментарий, язык, который позволяет понять, что автор взял из традиции и что в неё привнёс сам. Позволяет понять, что именно стоит за понятием «вкус»: «Теперь часто приходится слышать о том, что о вкусах не спорят, потому что суждение с точки зрения вкуса восстанавливает литературную иерархию. А мы от неё устали. От иерархии мы, безусловно, устали в советские времена <...> В постсоветские времена мы успели устать от безответственности, безразличности, от безвкусыя <...> А тем не менее поэзия и искусство вообще – дело вкуса»<sup>1</sup>.

Только у этого «вкуса» есть подводная часть – понимание того, как живёт, «работает», развивается литературное произведение и литература в целом. Есть, впрочем, и другая филология – более технократическая, стиховедческая, структуралистская, которая уже, как правило, не претендует на эстетическое суждение, а потому выпадает из пространства критики, легко вписывается в любой культурный дискурс.

Критический потенциал отечественной филологической школы в работе с современной поэзией и близко ещё не реализован.

Я был бы рад обнаружить какие-либо другие большие идеи. Но единственное, что я вижу помимо них, – это фантазии самобытных критиков, образование которых находится примерно на уровне второго курса филфака. Каждый год приходится читать статьи авторов, которые открыли для себя статьи Ю. Тынянова, – выражения «архаисты и новаторы», «промежуток» хочется на время просто запретить – только затем, чтобы был повод прочесть другие работы и изобрести новые выражения. В остальном – полная эклектика, «лужковский» стиль. Самый значительный памятник этого стиля в критике – опубликованная в «Арионе» с 2010-го по 2015 год серия из десяти статей Е. Абдуллаева под общим названием «Поэзия действительности», которая, видимо, рано или поздно выйдет ещё и отдельным изданием. Вся серия – о том, как современная поэзия прорывается, но не может прорваться к действительности, выйти из платоновской пещеры. Не спрашивайте, что имеется в виду. Абдуллаев, человек и художник с барочным сознанием, изобрёл целый ряд классификаций для отношения поэзии к

<sup>1</sup> Шайтанов И. Дело вкуса. С. 7.

этой самой действительностью. В одной из статей он берётся выделять «тексты-тени», «тексты-отражения», стихи, для которых характерно «созерцание при сумеречном свете» или даже «созерцание при свете солнца». Новая классификация оказывается очень удобной для того, чтобы стегать нерадивых поэтов по спинам. Затем Абдуллаев показывает, что такое поэзия «пещеры», какой она становится, когда вырывается в «мегаполис», – и ещё вопрос, «может ли стать современный город объектом поэзии действительности»<sup>1</sup>. Там ещё появится множество неожиданных вопросов и критериев, которые любопытно смотрелись бы в жанре ненавязчивого эссе, но амбиции критика больше. Судя по его логике, подобного рода любительские построения должны прийти на смену всезнающей филологии, выпадку против которой критик посвятил статью в «Знамени» под названием «Большой Филфак или “экспертное сообщество”»?<sup>2</sup>. Если бы Абдуллаев желал просто из любви к искусству городить свои лабиринты, он не покушался бы на разрушение единственной школы, которая что-то понимает и *хочет понимать* в том, о чём он берётся судить.

Такого рода самобытность я не могу считать большой идеей критики – скорее, она признак того же упадка, о котором это высказывание. Но при этом показательно – речь ведь идет о высказывании, которое для поэтического журнала «Арион» неизбежно выглядит главным за эти пять лет. Но если это – главное высказывание, то пора признавать, что в рефлексии цеха над поэзией большие проблемы.

Это критика, которая хочет судить, не читая. Это очень интересная история, в которой много работы локтями вместо работы с текстами. Смех над жалкими потугами безликих графоманов, их жестами и репутациями, амбициями «карабкающихся на Парнас» – если кто не узнал, это выражение из посвящённой когда-то Бродскому заметки «Окололитературный трутень» – газета «Вечерний Ленинград» образца 1963 года. Увы, это один из ярких стилей современной критики, часть которого – принципиальное нежелание возиться со стихами.

На противоположной стороне любительского пространства царит атмосфера непрекращающегося взаимного лобызания вслепую. На этом стиле основаны целые издания. Главный порок здесь – невладе-

<sup>1</sup> Абдуллаев Е. Поэзия действительности (II) // Арион. 2010, №3. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2010/3/ab20.html>.

<sup>2</sup> Абдуллаев Е. Большой Филфак или «экспертное сообщество»? // Знамя. 2011, №1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/1/ab17.html>.

ние языком аргументов, отсутствие амбиций объяснить, что у автора получается, что – нет. Вместо этого только иррациональные эмоциональные вспышки, принадлежащие то ли автору, то ли растворившемуся в нем читателю.

Был такой сборник статей «Как работает стихотворение Бродского». Это очень правильное название – только на месте Бродского должна быть вся современная поэзия. И слово «работает» слишком технократичное, оно отсылает к той филологической традиции, которая занимается препарированием, говорит на птичьем языке, которую тихонько презирают сами литераторы. «Как это работает?» – «Я не знаю, я не критик» – много раз приходилось наблюдать эту модель диалога. Но в том-то и дело, что критики сегодня не могут объяснить, как работает современная поэзия. У них нет инструментария, они плохо понимают литературоведение, и они не так глубоко копаются в культурном материале, как сами поэты. И выходит, что на вопрос «как работает» сегодня часто могут ответить только коллеги по цеху. Я не видел критика, который объяснил бы, как работает сверхнасыщенная поэзия А. Кабанова. Поэт М. Галина сделала это на пространстве краткой рецензии – распутала колтуны приёмов, вытащила, выражаясь языком Ходасевича, «кочерыжку смысла» – попытки Кабанова в книге «На языке врага» с уязвимой, простреливаемой со всех сторон «высоты» «прощупывать границы национального и имперского, за время общей истории в это национальное проросшего»<sup>1</sup>. Всегда интересно читать довольно редкие эссе о стихах поэтов В. Гандельсмана, А. Пурина, М. Степановой, О. Юрева...

Цех временно сам поддерживает уровень рефлексии над поэтическим словом. Но цех не может подняться над собой. Представитель цеха, называющий лучших поэтов, всегда под подозрением. Критика нужна профессиональному сообществу как ценностный «другой», способный увидеть общую картину, аргументированно выделить главные тенденции, решиться назвать пятьдесят искомых имён из трёхсот предложенных.

К кому это воззвание? Безусловно, к цеху. Вам нужны критики? Идите в университеты и учите филологическую молодежь писать рецензии и статьи. Перестаньте поощрять неумение и нежелание читать

---

<sup>1</sup> Галина М. Линия разрыва // Новый мир. 2018, №2. URL: [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2018\\_2/Content/Publication6\\_6841/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2018_2/Content/Publication6_6841/Default.aspx).

текст. Хватит презрения к филологии – вы и сами находитесь в плачевном состоянии. Без филологии вы сами порой задаётесь вопросом: «Искусство? Сегодня?!» Потрудитесь выбрать из больших идей – иначе критика превратится в тотальный самопал. Наконец, никто не мешает вместе делать проекты, которые нужны всем.

Филологическая критика нетороплива, она только-только прочитала Мандельштама, её интервенции во вторую половину поэтического XX века настолько фрагментарны, что мы смело можем говорить: мы пока не знаем, на каком языке говорит современная поэзия. Однако, мне кажется, запаздывание метаязыка – языка осмысления и понимания – слишком уже велико, в таких разрывах может исчезать опыт целых поколений. Такое запаздывание явно могло бы быть поменьше – это вполне предмет нашей собственной ответственности, желания устранять границы, которые мешают двигаться дальше.

2018

## 18 тезисов о неотрадиционализме в русской поэзии

**Н**еотрадиционализм – тип художественного сознания, который характеризует целый круг явлений в русской поэзии XX века. Этому литературному явлению уже около ста лет, но разговор о нём только начинается.

История русской поэзии XX века, плавно переходящая в историю современной поэзии, имеет большую слепую зону. Литературоведы не могут определиться с тем, как воспринимать поэзию, связь которой с традицией очевидна, куда, на какую полочку её класть. При этом и представление о «полочках» за последние годы эволюционировало – на смену типам художественного сознания, направлениям, стилям и жанрам пришли сообщества, концепции, политические ориентации, практики. Когда весь этот инструментарий применяется к материалу традиции, традиция перерождается в то, чем она не является, а представители высокого ремесла внезапно обнаруживают себя в рядах авангардистов и политических борцов. Таковы методы литературной борьбы, образцов демонстрации которой уже очень много. И, тем не менее, из поколения в поколение множество русских поэтов почему-то вступают в осознанные отношения с традицией, делая это неслучайно, поскольку возможность говорить не только от своего имени, но и от имени мировой поэзии в целом кажется им значительной ценностью. Они не составляют партий и сообществ, они не устраивают манифестаций и часто ведут образ жизни одиночек. Чтобы их главное послание считывалось, не терялось в современном литературном процессе, который часто теряет понимание, чем таким исключительным занимается искусство, чтобы поддержать этих людей и их дело, мы хотели бы актуализировать представление об определённом типе художественного сознания XX века, которое уже разработано, но ещё не стало общепринятым. Речь идёт о неотрадиционализме. Мы сформулируем ряд

особенностей этого типа художественного сознания, которые каждый современный поэт мог бы примерить на себя.

1. Поэт-неотрадиционалист, пишущий произведение, сам заявляет в нём – так или иначе – о своём намерении продолжать ту или иную традицию – ритмическую, сюжетную, жанровую. Эту связь поэт не прячет, а обнажает – на исходной позиции ему важно продемонстрировать преемственность. Если мы не видим её сразу, это не значит, что её нет.
2. Неотрадиционализм – тип художественного сознания, характерный для русской поэзии XX века. Постсимволизм породил три пути – авангард, ангажированное искусство и неотрадиционализм. Всё предыдущее столетие они развивались одновременно, но находились в состоянии литературной борьбы, конкурируя за имена и тексты. Все эти парадигмы представлены в современной поэзии.
3. Неотрадиционализм противопоставляет себя традиционализму и архаизму как неререфлексивному воспроизведению освящённых форм. Традиция – расплавленный материал человеческой культуры, из которого современный художник творит заново, опираясь на своё понимание современности. В этом смысле, в отличие от традиционализма, заменяющего повестку современности кумирами, неотрадиционализм даёт современности повлиять на культурное наследие, изменить его так или иначе.
4. Неотрадиционализм противопоставляет себя авангарду, любому прогрессизму, «инновационности», которая начинает с обесценивания традиции, заявляя о том, что старые формы дискредитировали себя. Авангард во всех его проявлениях воспевае бунт против любых обязательств художника, считая обязательства препятствием на пути к новому. Неотрадиционализм тоже настроен на поиск нового, но считает совершенно невозможным его обретение без понимания и изучения традиции во всём её многообразии.
5. Неотрадиционализм придуман не сегодня, он довольно хорошо описан в трудах В.И. Тютю и О.Н. Складова. Этот тип художественного мышления объединяет различные направления, школы и группы в поэзии, тяготеющие к работе с традицией – акмеизм, неоакмеизм, «классическое направление»,

- «ахматовские сироты», метареализм, сообщества «Московское время», «Алконост». Ни одно из этих явлений литературного процесса не претендует на то, чтобы в одиночку представлять весь неотрадиционализм.
6. Исходная позиция любого поэта-неотрадиционалиста – показать преимущество по отношению к традиции – через выбор метра, ритма, строфики, мотива, жанра, литературного, библейского или вечного сюжета. Он не скрывает связь, а подчеркивает её, потому что её наличие – признак принадлежности к культуре, вызывающий узнавание у читателя, погружённого в материал. Эта связь может быть сложной, сочетать одновременно множество линий.
  7. Неотрадиционализм начинается с осознания диалогичности слова, осознания ценности этой диалогичности. То, что сформулировал в эссеистике О. Мандельштам, уже в конце 1920-х годов теоретически осмыслил философ и филолог М. Бахтин. Каждое слово – пространство встречи разных сознаний – автора и героя, героя и мира, автора и читателя. Событийность художественного высказывания – результат такой встречи.
  8. Раз диалог – ценность, то и субъект, характерный для неотрадиционализма, открыт другому. Его сознание изначально настроено на встречу с другим, его цель – услышать, распознать, понять. А не обесценить, обличить, завербовать. А другой многолик – за этим образом не только мир в его разнообразии, но и Абсолют.
  9. Новизна в понимании неотрадиционалиста – это неожиданное развитие материала, который поначалу казался знакомым. Задача неотрадиционалиста – не только показать взятый из традиции материал, но и неожиданно им распорядиться, тем самым как бы расширив само пространство традиции. Состоятельность художника в неотрадиционализме зависит от этой способности сделать новый шаг, выйти из зоны вторичности. Знания традиции, владения готовым словом для этого недостаточно. Таких высоких требований к художнику нет ни в авангарде, ни в ангажированном искусстве.
  10. Чтобы увидеть новизну решения, предложенного неотрадиционалистом, в контексте истории поэзии лучше ориентироваться – иначе текст будет читаться как человеческий или об-

щественный документ. То есть новизну неотрадиционалиста распознать нелегко. Таким образом, неотрадиционализм оказывается в существенной степени требовательным к читателю и его кругозору. А требовательность, как известно, недемократична, что даёт серьёзную основу для критики любых проявлений неотрадиционализма. Однако за требовательностью неотрадиционализма – приглашение читателя в особый мир поэзии.

11. Не существует того, чего на уровне формы неотрадиционалист не мог бы себе позволить, если это ему нужно. Художественное произведение – явление многоуровневое. Можно быть новатором на одном уровне и использовать традиционные решения на другом. Взять традиционный ритм, но наполнить его современной лексикой. Быть экспериментатором стиха, но вышивать по канве жанрового сюжета. Писать верлибром, но иметь мышление неотрадиционалиста. Не надо запирять неотрадиционализм в силлабо-тонике – к этому особенно расположены чистые традиционалисты.
12. Образ традиции в мышлении неотрадиционалиста часто порождает образ инобытия, высшей реальности, большого времени, противопоставленного повседневности. В большом времени не умирает ни один голос, не исчезает ни одна форма – в нём ничто не канет в Лету, а голоса различных эпох звучат одновременно и ведут диалог. Стоит обратить внимание на то, как много этого в современной поэзии. В инобытие мы попадаем через сон, память, язык, стихию, любовь, божественный свет.
13. Неотрадиционалист говорит не вполне от своего собственного имени. Принято считать, что художник ищет в творчестве только одного – самовыражения, реализации своей индивидуальности. Но индивидуализм преодолевается, если поэт говорит от лица самой литературы. Это не высокие слова: представлять литературу в мире – самое обычное дело для неотрадиционалиста. Ценна именно хоровая позиция говорящего, которая предполагает иной уровень ответственности за говоримое.
14. В отечественной филологии существует школа, которая предложила адекватный неотрадиционалистскому мышлению

язык описания, – это историческая поэтика, которая мыслит любой элемент произведения в его исторической подвижности. Но к современной поэзии этот язык применяется пока редко. И, тем не менее, есть множество примеров, показывающих, что жанровое мышление живо и процветает. А каждый жанр разыгрывает тот или иной сюжет диалога человека и мира.

15. Когда современная русская поэзия будет рассмотрена с позиций исторической поэтики, представление о ней существенно изменится. И станет ясно, что о победе «исторического авангарда», которая на Западе никем не оспаривается, в России говорить преждевременно, несмотря на попытки наложить на отечественный литературный процесс западные шаблоны.
16. Во времена, когда идея искусства начинает подвергаться сомнению, поэт-неотрадиционалист оказывается в роли хранителя высокого ремесла. Предметом охранения является сама идея работы художника в пространстве традиции, что предполагает обязанность это пространство знать и ответственность его представлять. Это пространство – и есть территория искусства. Само наличие этой территории, её особая независимость по отношению к идеологиям, наполняющим современность, для неотрадиционалиста неоспоримы.
17. Понимание того, что такое неотрадиционализм, позволяет несколько иначе читать современную поэзию. Возможно, в результате представление о ней несколько изменится. Было бы преувеличением сказать, что вся поэзия, которую публикует журнал *Prosodia*, характеризуется исключительно этим типом художественного мышления, но мы думаем, что такой поэзии на наших страницах больше всего.
18. Несмотря на то, что как литературное явление неотрадиционализм существует уже около ста лет, разговор о нём только начинается. Мы приглашаем людей, пишущих о поэзии, принять в нём участие. Впереди не только разработка отдельных мотивов и принципов неотрадиционализма, но и прочтение отдельных произведений и творчества поэтов XX–XXI веков.

## КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «АЛЕТЕИЯ» МОЖНО ПРИОБРЕСТИ

### в Санкт-Петербурге:

<b>КНИЖНЫЙ МАГАЗИН</b> Санкт-Петербург, Литейный пр., 57 8 (812) 273 50 53	<b>«ПОДПИСНЫЕ ИЗДАНИЯ»</b> (с 10:00 до 22:00) <a href="http://www.podpisnie.ru">www.podpisnie.ru</a>
<b>КНИЖНЫЙ МАГАЗИН</b> Санкт-Петербург, ул. Некрасова, 23 8 (911) 977 40 47	<b>«ВСЕ СВОБОДНЫ»</b> (с 12:00 до 22:00) <a href="http://www.vse-svobodny.com">www.vse-svobodny.com</a>
<b>КНИЖНЫЙ МАГАЗИН</b> Санкт-Петербург, Невский пр., 66 8 (812) 640 44 06	<b>«КНИЖНАЯ ЛАВКА ПИСАТЕЛЕЙ»</b> (с 10:00 до 22:00) <a href="http://www.lavkapisateley.spb.ru">www.lavkapisateley.spb.ru</a>
<b>КНИЖНЫЙ МАГАЗИН</b> Санкт-Петербург, ул. Малая Конюшенная, 9 8 (812) 571 20 75, 8 (812) 312 52 00	<b>«СЛОВО»</b> (с 11:00 до 20:00) <a href="http://www.slovo.net.ru">www.slovo.net.ru</a>
<b>ФИЛОСОФСКИЙ КНИЖНЫЙ</b> Санкт-Петербург, Дмитровский пер., 4 8 (921) 914 45 44	<b>«ДАЛЬ»</b> (с 11:00 до 21:00) <a href="http://umozrenie.com">umozrenie.com</a>
<b>КНИЖНЫЙ МАГАЗИН</b> Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, 105 8 (812) 365 41 38	<b>«ПРОФИ»</b> (с 10:00 до 19:00) <a href="https://vk.com/profknigaspb">vk.com/profknigaspb</a>
<b>ДУХОВНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ЕПАРХИИ</b> Санкт-Петербург, Невский пр., 177 8 (812) 643 77 43	<b>«НЕВСКИЙ, 177»</b> (с 10:00 до 20:00) <a href="http://www.vk.com/dpcspb">www.vk.com/dpcspb</a>

### в Москве:

<b>КНИЖНЫЙ МАГАЗИН</b> Москва, ул. Тверская, д. 8, стр. 1 8 (495) 629 64 83, 8 (495) 797 87 17	<b>«МОСКВА»</b> (с 09:00 до 24:00) <a href="http://www.moscowbooks.ru">www.moscowbooks.ru</a>
<b>КНИЖНЫЙ МАГАЗИН</b> Москва, ул. Тверская, д. 17 8 (495) 749 57 21, 8 (495) 629 88 21	<b>«ФАЛАНСТЕР»</b> (с 11:00 до 20:00) <a href="http://www.falanster.su">www.falanster.su</a>
<b>КНИЖНЫЙ МАГАЗИН</b> Москва, Пятницкий пер., 8 8 (495) 951 19 02	<b>«ЦИОЛКОВСКИЙ»</b> (с 11:00 до 22:00) <a href="http://www.primuzee.ru">www.primuzee.ru</a>

**КНИЖНЫЙ МАГАЗИН**

Москва, ул. Мясницкая, 20  
8 (495) 772 95 90 доб. 15429

**«БУКВЫШКА»**

(пн.–пт. с 10:00 до 20:00, сб. с 10:00 до 19:00)  
[www.bookshop.hse.ru](http://www.bookshop.hse.ru)

**КНИЖНЫЙ МАГАЗИН**

Москва, ул. Чайнова, 15  
8 (495) 250 65 46

**«У КЕНТАВРА»**

(пн.–пт. с 10:00 до 19:30, сб. с 10:00 до 17:00)  
[www.rsuh.ru/kentavr](http://www.rsuh.ru/kentavr)

**КНИЖНЫЙ КЛУБ**

Москва, 1-Останкинская 55, 2 этаж, место 96  
8 (495) 688 54 22

**ТОРГОВЫЙ ЦЕНТР РМ**

(с 10:00 до 18:00)  
[www.marketbooks.ru](http://www.marketbooks.ru)

**КНИЖНАЯ ПАЛАТА**

Москва, Пятницкая, 6/1 стр. 3  
8 (996) 710 96 90

**В ЧЕРНИГОВСКОМ**

(пн.–пт. с 10:00 до 20:00, сб.–вс. с 11:00 до 17:00)  
[teletype.link/bookchamber](http://teletype.link/bookchamber)

**в Минске, Риге:****КНИЖНЫЙ МАГАЗИН**

Минск, ул. Казинца, 123, оф. 4  
+375 17 338 95 23

**«ЭПОСЕРВИС»**

[www.tregross.com](http://www.tregross.com)

**КНИЖНЫЙ МАГАЗИН**

Kr. Varona iela 45/47, Rīga  
+371 67315727

**«Intelektuāla grāmata»**

(пн.–пт. с 10:30 до 19:00, сб. с 11:00 до 18:00)  
[www.merion.lv](http://www.merion.lv)

**Электронные книги:****ДИРЕКТ-МЕДИА**

[www.directmedia.ru](http://www.directmedia.ru)

**ЛИТРЕС**

[www.litres.ru](http://www.litres.ru)

**Университетская библиотека ONLINE**

[biblioclub.ru](http://biblioclub.ru)

**БИБЛИОРОССИКА**

[www.bibliorossica.com](http://www.bibliorossica.com)

**Интернет-магазины:****КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «МОСКВА»**

[www.moscowbooks.ru](http://www.moscowbooks.ru)

**OZON**

[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)

**WILDBERRIES**

[www.wildberries.ru](http://www.wildberries.ru)

**ЯНДЕКС МАРКЕТ**

[market.yandex.ru](http://market.yandex.ru)

**NATASHA KOZMENKO BOOKSELLERS**

[www.nkbooksellers.com](http://www.nkbooksellers.com)

**ESTERUM**

[www.esterum.com](http://www.esterum.com)

**БУКВОЕД**

[www.bookvoed.ru](http://www.bookvoed.ru)

**ЧИТАЙ ГОРОД**

[www.chitai-gorod.ru](http://www.chitai-gorod.ru)

**MY-SHOPRU**

[www.my-shop.ru](http://www.my-shop.ru)

**Козлов Владимир Иванович**  
РУССКАЯ ПОЭЗИЯ НАЧАЛА XXI ВЕКА:  
поколения, жанры, фигуры

Главный редактор издательства  
*Игорь Александрович Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Граве*  
Оригинал-макет *Л. Г. Иванова*  
Корректор *Д. Ю. Былинкина*



ИД № 04372 от 26.03.2001 г.  
Издательство «Алетейя»

Заказ книг: тел. +7 (921) 951-98-99,  
e-mail: fempro@yandex.ru, Савкина Татьяна Михайловна  
192029, г. Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 86 А, оф. 536, 532

Редакция:  
e-mail: aletheia92@mail.ru

[www.aletheia.spb.ru](http://www.aletheia.spb.ru)

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести*

*в Москве:*

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83  
«Фаланстер», ул. Тверская, д. 17. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21  
«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16  
Книжная лавка «У Кентавра». Миусская площадь, д. 6, корп. 6  
Тел. (495) 250-65-46, +7-901-729-43-40, kentavr@kpole.ru

*в Минске:*

«Эпосервис», ул. Казинца, д. 123, оф. 4.  
Тел. +37 517 338 95 23, [www.tregross.com](http://www.tregross.com)

*в Риге:*

«Intelektuāla grāmata»  
Rīga, Kr. Varona iela 45/47. Tel. +371 67315727, [info@merion.lv](mailto:info@merion.lv)

**Интернет-магазин: [www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**

Формат 60x90<sup>1</sup>/<sub>6</sub>. Усл. печ. л. 17,75.